

Capítulo 4

Dimensión literaria del rap feminista

4.1 La microestructura del rap

Nos referimos al término «microestructura» del rap como las estructuras formales y de contenido que funcionan como primeras unidades de sentido de un texto, siguiendo la terminología de van Dijk, que afirma que la microestructura ocurre en las secuencias de oraciones y las relaciones cohesivas de un texto, no en el plano jerárquico como la superestructura, ni semántico o relacional, como la macroestructura, sino local, es decir, exento de su relación con el conjunto.⁷³⁷ En este caso, preferimos centrar este estudio en la letra del rap, concretamente, los textos de la parte más estrecha de nuestro corpus, la que hemos considerado rap feminista.

La faceta textual del rap, presentada en el capítulo segundo de este trabajo, es la que más se presta a un análisis filológico, sin embargo, el análisis microtextual podría profundizar igualmente en los aspectos musicales del rap⁷³⁸ o performativos.⁷³⁹ El estudio literario de este género permite considerar su letra como un poema en sus tres dimensiones: narrativo, dramático y lírico. Las piezas heterogéneas se decantan más por una secuencia diegética o poética; sin embargo, todas tienen como propósito la representación, por lo que la categoría del rap como poema dramático nos remite a las posibilidades de acercamiento al texto que permiten las actitudes de recepción basadas en la identificación, en la provocación y en la reflexión crítica. El análisis microtextual se ha dispuesto en tres niveles (narrativo, teatral y lírico), a fin de encontrar las correlaciones que mantiene el rap feminista con otros géneros literarios previos a fin de presentar el componente artístico del rap como discurso literario, que funciona en paralelo a las aportaciones argumentativas y teóricas macrotextuales de este género, desarrolladas en el capítulo anterior.

El discurso literario del rap no solo nos permite analizar las generalidades a las que concluimos tras el estudio comparativo del corpus; sino también elaborar reglas y axiomas verificables, de acuerdo al propósito ético y mayéutico del rap, premisa de la que partimos para aproximarnos de modo interdisciplinario al género del rap, no solo desde la teoría literaria, sino fundamentalmente desde la

⁷³⁷ Véase Van Dijk: Ideología y análisis del discurso. Utopía y Praxis Latinoamericana. En: *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 29 (2003), pp. 9–36.

⁷³⁸ Véase Williams: *The Cambridge Companion to Hip-Hop*.

⁷³⁹ Véase Ramírez: Cuando decir es hacer.

filosofía y antropología feministas, intentando hallar el universalismo o sintaxis común que subyace a las aportaciones de tan diferentes áreas. Para ello nos referiremos a las siguientes cuestiones: ¿qué hereda el rap de los géneros literarios?, ¿qué elementos añade, elimina o deforma?, ¿qué aportaciones incorpora estéticamente? y ¿son dichas incorporaciones relevantes para la producción literaria, se establece un paralelismo o una hibridación entre estas artes? Para ello, comprendemos el rap como discurso híbrido, con características propias y elementos heredados de los tres géneros literarios. Su naturaleza discursiva combina elementos artísticos con vindicaciones y necesidades sociales, a fin de lograr un género que funcione como catalizador de un descontento procedente de un sector determinado de la sociedad.

La crítica del hip hop ha presentado al rap como un objeto cultural difícil de clasificar por los siguientes motivos: su similitud, pero imposibilidad de asimilación a los géneros literarios canónicos; su dificultad analítica por las características orales de su ejecución; y la estrecha dependencia factual y ficcional que problematiza el análisis del producto como una ficción de actualidad.⁷⁴⁰ Este planteamiento nos lleva al interrogante de la trascendencia del rap, ¿se trata de una obra de arte que será recordada, o su inherente carácter contextual y situado la convierte en un arte pasajero, ligado a las modas y las cambiantes culturas urbanas? En el primer caso, la clasificación de este género entraña la dificultad de concebirlo dentro del marco de la literatura. Sin embargo, incluso considerando al rap como un tipo legítimo de literatura, se hace complejo situarlo en un género ya existente, por la combinación de características de varios de ellos. En este sentido, la rapera asume funciones literarias, pero también antropológicas y sociales como: «O mestre de cerimônia ou MC, que é como costuma ser identificado o poeta rimador *rapper*, em sua condição de cronista, cantador e *performer* reencontraria muito de suas origens, de sua identidade cultural e de sua própria substância e significação na tradição oral».⁷⁴¹

Así pues, partiendo de la idea de que el ser humano solo comprende aquello que clasifica y que dicha clasificación y catalogación se configura de la forma en la que pensamos, que no es aleatoria, sino producto de la lengua y sociabilización de nuestra cultura específica,⁷⁴² podemos determinar que la literatura crea modelos de mundo y que el rap feminista hispano representa una esencia homogénea (pese a la heterogeneidad de sus autoras y temáticas), debido a que se codifica desde una misma lengua, que instala en nuestro pensamiento unas categorías

740 Véase Pujante Cascales: La retórica del rap.

741 Véase Amarino Oliveira de Quiroz: Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. En: *Revista de Estudos Africanos* (2019), p. 111.

742 Véase Pérez Parejo: Modelos de mundo y tópicos literarios.

que reflejan la realidad tal y como la entendemos desde un filtro cultural común. La división en géneros, según M.L. Ryan, no se debe a las características temáticas o estilísticas de las producciones, sino que se establece como parte de nuestras expectativas, así pues, «se considera un texto como ficción cuando conocemos el género y sabemos que está gobernado por las reglas del juego ficcional».⁷⁴³

Considerando el segundo aspecto, el rap como literatura oral, permite a la crítica trabajar sobre sus transcripciones, gracias a técnicas que mantienen viva su dimensión performativa en la grabación multimedia, ya sea en forma de concierto, videoclip o simplemente reproducción por *streaming* de la canción. A este respecto resulta de suma importancia concebir al texto de rap como un discurso tecnológico que se vuelve literatura gracias a la capacidad de transcripción de la oralidad que nos permiten los sistemas de grabación.⁷⁴⁴ La oralidad armada de tecnología se presenta como una fuerza nueva, que permite la coexistencia con la escrita subordinándola, ya que en sus orígenes orales se encuentra la dimensión performativa. Es la fijación de la grabación lo que le permite al rap adoptar la ubicuidad de la forma escrita, perfeccionando este medio, es el producto multi-medial y transmedial por excelencia.⁷⁴⁵ Este aspecto no solo facilita el análisis microestructural de la letra de rap desde la investigación literaria, sino que amplía las disciplinas implicadas en los estudios del rap referidas al uso de la lengua, permitiendo un abordaje desde la crítica textual y literaria, así como proponiendo al mismo tiempo sugerentes aportaciones a áreas como la sociolingüística, la fonética, la lexicografía del rap o el estudio del argot y creación de neologismos en discursos juveniles.

El plano de oralidad es ambicioso para estos campos de la lingüística, sin embargo, su transcripción permite un estudio exhaustivo de tópicos, formas narrativas, poéticas y dramáticas, gracias a la función poética del rap. Según Santos Unamuno, el rap europeo es en sí mismo un «intruso» en la literatura, fundada en la importancia de la palabra escrita⁷⁴⁶ y su grata acogida en nuestro universo cultural se debió al influjo de las nuevas tecnologías, que impulsaron una literatura oral para dar cuenta de una de las muchas dicotomías que integran nuestro pen-

⁷⁴³ Ibid, p. 70.

⁷⁴⁴ Véase Macus Rogerio Salgado: Entre ritmo e poesía: rap e literatura oral urbana. En: *Scripta*, 19, 37 (2015), pp. 153.

⁷⁴⁵ Véase Christian Béthune: *Le rap. Une esthétique hors la loi*. París: Editions Autrement 2003, pp. 56–57.

⁷⁴⁶ Véase Santos Unamuno: El resurgir de la rima, p. 237.

samiento construido sobre binarismos jerarquizados.⁷⁴⁷ El rap desafía los rasgos de género que lo hacen inclasificable en una poética clásica, pero el rap feminista incluso enuncia más allá de las dicotomías culturales que fortalecen el pensamiento antropocéntrico y androcéntrico reconvirtiendo temáticas, conceptos y sujetos canónicos del rap, como demostramos en el capítulo anterior.

Por último, a propósito de la factualidad y la ficcionalidad discursiva, podríamos insistir en la diversidad de intenciones del rap, refiriéndonos a su multifuncionalidad, que puede adoptar un enfoque social cuanto más intensos se vuelvan sus vínculos con la realidad. No obstante, de acuerdo con Pozuelo Yvancos y la poética de ficción más sólida,⁷⁴⁸ no debemos buscar resquicios de verdad o falsedad en la ficción literaria, puesto que sus estatutos se construyen desde otras categorías, que funcionan como límite entre la realidad y el juego ficcional. Así pues, los múltiples mundos que constituye la literatura tienen un carácter disciplinante, al indicar que dicho planteamiento no es inocente, sino que repercute a nuestra concepción extraliteraria del mundo y se alinea con el poder:

La Literatura—como producto cultural asentado más aún que otros en el lenguaje porque es un modo peculiar de tratarlo y hacer uso de él— crea a su vez otros modelos de mundo (culturales) que, por supuesto, establecen vínculos con el mundo real, pero siempre, —como ficción que es— lo transforman o distorsionan de alguna manera, incluso al modo «realista». Por tanto, no interesa aquí analizar cómo es el mundo real, sino cómo es ese otro mundo virtual que ha generado la literatura a partir de esa materia prima y, por supuesto, qué relaciones establece esa realidad virtual con la realidad a secas.⁷⁴⁹

Esta noción vuelve a retomarse en las conclusiones a las que arriba Golubov⁷⁵⁰ en su estudio comparatista de varias teorías literarias feministas. Mientras que todas las teorías literarias comparten con las feministas su propósito descriptivo y explicativo en tanto que todas son marcos teóricos reflexivos y críticos de contraste, se diferencia de estas en la desconfianza de la que se impregna un análisis feminista en un mundo patriarcal:

Esta relación nunca es transparente (la literatura no refleja una situación o condición extraliteraria, sino que la representa), ya que la obra literaria se concibe como (inter)texto, una instancia en la que se entretejen e integran los sistemas de significado a los que se refiere. [...] El sentido de cada texto sólo puede ser establecido en relación con sus contextos particulares de

747 Algunas de estas son: «alto/bajo, culto/popular, escrito/oral, literario/paraliterario, artístico/banal, síntomas de lo que alguien ha denominado gráficamente una «concepción hojaldrada del mundo de la cultura»» (García Canclini citado en Santos Unamuno: El resurgir de la rima).

748 Véase Pozuelo Yvancos: *La lengua literaria*.

749 Véase Pérez Parejo: Modelos de mundo y tópicos literarios, p. 54.

750 Véase Golubov: La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas, pp. 39–42.

escritura y recepción. Incluso, aquel análisis que parezca más inocente, por limitarse a rasgos intrínsecos y textuales, como metáforas, aliteraciones, tramas, tipos de narrador, etc., favorece una concepción de la literatura que fomenta, a su vez, una cierta cosmovisión.⁷⁵¹

Esta noción particular de las teorías feministas sobre el resto de teorizaciones literarias refuerza el carácter prescriptivo de nuestro enfoque, apoyando el empleo del instrumento de la hermenéutica de la sospecha,⁷⁵² en tanto que se trata de un posicionamiento que desconfía del canon académico prefijado y no solo busca el reconomio de las mujeres como escritoras y de las interpretaciones feministas como lecturas legítimas; sino que posee un componente político al demarcarse, visibilizando estructuras de poder limitantes.

En cualquier caso, el modelo de mundo reproducido no puede traspasar la frontera ficcional, no tiene razón de ser más allá del arte, por esta razón el rap como literatura posee una gran fortaleza, pues nos permite problematizar situaciones complejas que con el discurso filosófico o político resultarían demasiado tediosas o incluso amenazantes. Desde el medio cultural se pueden proyectar con un afán divulgativo y pedagógico; al mismo tiempo que se orienta el gusto estético. Así pues, concebir el rap como un canal apropiado para que el subalterno levante su voz resultaría *a priori* incongruente, pues si este carece de identidad, siempre necesitará un representante, que malinterpretará en cierto modo su mensaje, ya que en toda «representación» se esconde un resquicio de ficcionalidad, de teatralidad, puesta al servicio ideológico. Pero el carácter performativo y activista del rap feminista concibe ficciones que tienen repercusión en la visión de la realidad de su recepción y se posiciona para «confabular» contra el sistema, relatando con el otro en esa poética de la exclusión a la que podemos acceder desde una crítica del sabotaje y que no debe hacerse desvinculando su faceta interseccional: «O carácter politizado do discurso *rapper*, inserindo no seu eixo temático questões relativas a raça, etnia, sociedade, classe ou identidade cultural, alinhao estilisticamente a uma tendência da produção literária [...]»,⁷⁵³ principalmente como constructor de identidades étnicas. En este apartado nos centraremos en las vinculaciones ficcionales y factuales que el rap feminista tematiza en su acercamiento hacia los tres géneros literarios canónicos, profundizando en los resultados a los que arribábamos en el segundo capítulo de este trabajo.

Otro aspecto clave para la reflexión sobre el tipo de género discursivo que es el rap aparece expuesto en la obra de Jiménez Calderón en su denominación de «dis-

⁷⁵¹ Ibid, p. 40.

⁷⁵² Puleo: El concepto de género como hermenéutica de la sospecha.

⁷⁵³ Véase Oliveira de Queiroz: Griots, cantadores e rappers, p. 112.

curso de especialidad».⁷⁵⁴ Todos estos rasgos también se encuentran en la literatura, pues el proceso creador de composición, su plasmación como obra duradera y el uso de un lenguaje específico son fundamentos presentes en los textos de ficción. En un análisis secuencial sobre la letra de rap, por otra parte, destacarían aquellos modelos textuales en los que priman los recursos argumentativos, sobre todo ligados al tema de la competición, para exaltar la defensa de la autodeterminación, autenticidad y capacidad creadora, en los que se describe el proceso de composición, se critica al oponente o se contrasta la obra de ambos; pero también las secuencias narrativas o descriptivas (introducción de una historia con la presentación y contextualización del protagonista y personajes).

4.2 Aspectos narrativos del rap feminista

4.2.1 Herencia narrativa: la épica y la poética de la exclusión

Para nuestro análisis partimos de la definición estructuralista del texto como sistema de signos que engloba palabras, imágenes, movimientos, sonidos, etc. Desde esta definición, el rap se presta a un análisis textual que aborde más cuestiones que las que competen solamente a la letra. Sin embargo, en este nivel nos interesará profundizar sobre los aspectos narrativos del rap entendido como texto narrativo, es decir, aquel que relata una historia.⁷⁵⁵ A propósito del talante de las historias y de la tipología de mundos a las que se refieren será de utilidad la teoría de Ryan.⁷⁵⁶ Las cuestiones contextuales, temáticas y semánticas tratadas en la macroestructura y las ligadas al esqueleto formal del rap discernidas en la superestructura dan cuenta de la profundidad de la canción de rap en estos niveles.

Para ello contamos con la letra como objeto de estudio, que nos permite aplicar sobre su composición un esquema de análisis que diferenciará entre elementos del discurso narrativo como las relaciones entre narradoras y narratarías, la

754 Véase Jiménez Calderón: El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. Los argumentos que expone para ello son los siguientes: su carácter perdurable, en tanto que se realiza una grabación del fenómeno; el recitado oral procedente de la escritura (como ocurre en las canciones habituales en las que no se acude a la improvisación), la terminología propia del movimiento, que procede del inglés y ha tenido acogida en diferentes lenguas, su vínculo con la tradición literaria, en concreto con los relatos orales juglarescos, y la existencia de una letra en la que se aprecian usos retóricos propios de la literatura y la mezcla de registros (culto, coloquial y a veces vulgar).

755 Por tanto, historia incluye a la fábula, es decir, las distintas representaciones que esta pudiera desempeñar. La fábula (en retórica corresponde a la *inventio*) contiene el material para la ficcionalización que ha de vertebrar la historia (el discurso narrativo).

756 Véase Ryan: Possible worlds in recent literary theory.

focalización empleada en cuanto al personaje, al tiempo y al lugar, es decir, la construcción del relato o perspectivización del material narrativo y de la sucesión de acontecimientos (fábula). En el nivel discursivo referido a la canción de rap en sus tres dimensiones (sonido, texto y puesta en escena) ya se ha indagado en las distintas tipologías sobre las que se construye el *ethos*, el *logos* y el *pathos* de las autoras, la autora real y la textual (la autora en su dimensión de rapera) y su relación con la oyente, tanto en el plano factual como en el que se incorpora en la narración (lectora/oyente implícita). Para un análisis de la historia desde la hermenéutica de la sospecha nos interesa destacar que:

Este tipo de ejercicio interpretativo sugiere que toda instancia de crítica literaria feminista —la discusión razonada y el análisis textual de obras literarias concretas— supone implícitamente la existencia de un tipo particular de sujeto, que, en mi opinión, es un sujeto (teórico) del feminismo, una lectora feminista. Esta lectora no es la lectora empírica del texto literario (objeto de análisis de la sociología de la lectura) ni la narrataria, la lectora ideal o la lectora implícita (aunque la teoría feminista atiende todas estas instancias), sino un lugar desde donde se practica la crítica literaria feminista y que es resultado de la teorización feminista [...] la lectora feminista no sería simplemente una «lectora resistente» (Schweickart, 1986: 42), atrincherada en una posición ideológica, sino un lugar de enunciación necesariamente inestable que coopera irreverentemente con el texto.⁷⁵⁷

He estructurado este capítulo con un enfoque estructuralista-semiótico, en función de los elementos narrativos que dan significado a la narración, por tanto, dedicando un apartado a la historia, es decir, la profundización en categorías como la acción y acontecimientos en los que se ven inmersos los personajes, la tipología del protagonista, los mundos en los que tiene lugar, y el tratamiento espaciotemporal de la acción; y, por otra parte, analizando la focalización, la tipología de narradoras y narratarias más empleada en el rap feminista, así como sus innovaciones respecto a otros discursos artísticos. Aunque el rap es un género en construcción y evolución continua, ciertas características formales nos permiten presentarlo como derivación de formas narrativas clásicas y autóctonas en el plano microestructural.

La literalidad del rap presenta sugerentes analogías con varios géneros literarios. Coincidimos en la consideración de la letra como «micronarración» o poema narrativo. Sin embargo, este yo-lírico que muestra la subjetividad del autor se combina en el rap feminista de dos *alter-ego* que denotan otras funciones de la subjetividad en el texto. El rap feminista nace como reacción a una poética de la exclusión construida en torno a las subjetividades marginales, lo que da lugar a narradoras interseccionales; y la opresión sistemática que el capitalismo y la supremacía

757 Véase Golubov: La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas, pp. 42–43.

blanca instauraba sobre la población de la diáspora afroamericana y latina segregada en los guetos de EEUU. Ante este paradigma, son varios los propósitos que se propone la narración feminista en el rap: desplazar el lugar hetero-designado de las mujeres, situándolas en el centro, contribuyendo así en la generación de genealogías que visibilicen y reconozcan la producción femenina; y ofrecer un espacio crítico válido tanto para la denuncia de violencias específicas hacia mujeres por discriminaciones interseccionales, como para el abordaje de modos de combatir la violencia estructural presente en el discurso androcéntrico a través de la música urbana.

Así pues, el primer propósito aparece referenciado en la generación de tipologías narrativas feministas, que den cuenta no solo del lugar situado del sujeto que narra, sino fundamentalmente de los propósitos para los cuales toma la palabra como acto de empoderamiento. Para el estudio de este apartado la forma narrativa nos permitirá indagar en las diferentes narradoras presentes en el rap feminista hispano. En segundo lugar, la generación de un discurso fundacional del rap nos permite señalar una poética de la exclusión de las mujeres en la que no priman elementos de clase o de raza (como en el caso masculino), sino en el que se potencia la sororidad femenina entre mujeres por aquello que comparten pese a su innegable diversidad: su heterodesignación. La épica de las mujeres, por tanto, no busca convertirse en un mandato de empoderamiento, sino que construye una genealogía trazada a través del metatexto que se produce en el diálogo con la tradición, especialmente, con otros textos literarios fundacionales occidentales como la leyenda bíblica del Génesis o la mitología grecolatina. En esta metatextualidad lo que el feminismo pretende no es la sustitución de los núcleos de poder masculinos por los femeninos, sino la supresión y abolición del género que ha de devenir en un concepto universal humano que también debería ser revisado desde un afán conjunto por erradicar todo tipo de violencia y no solo la de género.

El rap feminista no solo hereda el espíritu combativo y revolucionario de sus iniciadores, sino que empelará metodologías y modos de narrar característicos del giro que el feminismo radical supuso para la concepción de las cosmovisiones patriarcales y su necesidad de desmontarlas. Así pues, las raperas feministas se valdrán de conceptos operativos para esta teoría crítica, así como la propia producción filosófica y cultural feminista, referenciada en sus letras, videoclips y performances públicas. El proyecto común feminista de estas raperas atiende a la generación de un discurso fundacional, de una suerte de épica subalterna universal que posee el interés común de reivindicar el lugar de las mujeres en la historia del pensamiento, al tiempo que lucha contra el androcentrismo sin romantizar los atributos femeninos (el lugar devaluado en la jerarquía de dicotomías culturales). Se trata de un pro-

yecto complejo, que ha de ser consecuente y abarcador de realidades muy plurales de mujeres con idiosincrasias, experiencias y contextos muy diversos.

El rol que la interseccionalidad ocupa en la generación de estas épicas femininas está supeditado siempre al propósito común de erradicación de la violencia machista en sus diversas formas. Es compleja y polémica, ya que prioriza unas luchas sobre otras; solo tiende a la conciliación desde el enfoque crítico y universalista, lo que limita sus alianzas con otros movimientos por la liberación que no respetan la lucha de las mujeres o la limitan en nombre de la tradición, la religión o el deseo individual en materia reproductiva y sexual.

4.2.1.1 El universalismo intrahistórico

El primer elemento que acerca la épica al rap es su propia etimología: «epos» se refiere a la palabra, noticia o narración.⁷⁵⁸ Aquí se sientan las primeras analogías que constituyen la literatura como un discurso más allá de la ficción, en tanto que pone en relación tres intereses: el periodístico, el artístico y el ideológico. Su carácter de «noticia» alude a la necesidad del rap de retroalimentar literariamente la realidad, como si se tratara de un comentario a la misma. Esta función hermenéutica sería semejante a la que lleva a cabo un artículo de opinión. En este sentido, cumple una función similar a la prensa alternativa, capaz de dar la visión de la realidad que no favorezca a los poderosos. Por otra parte, el rap encierra un carácter artístico, ya que se propone deleitar, articular con palabras una idea para generar una reacción en el público.

Aunque el material sobre el que se construye el discurso proceda de la realidad, el rap pertenece al terreno de la ficción, al igual que la épica se encuentra entre el mito y la realidad, haciendo transitables las fronteras entre lo factual y lo ficcional, lo que permite al autor introducir su perspectiva en aquello que narra. La autoría del rap es similar a la de la épica, procede de un autor específico, pero su composición se basa en el recurso de la intertextualidad y las múltiples lecturas y versiones de otros textos. Si bien el autor recibe los derechos de su producción en el rap, pues el discurso surge del tratamiento estético de los temas de actualidad que lleva a cabo el rapero, el tratamiento de la subjetividad difiere entre la lírica y la épica. Mientras que en la primera la narrativa poética se sitúa desde la óptica y posicionamiento del individuo, que puede ser asimismo interseccional y tomar diferentes focalizaciones en función del tipo de protesta que articule; en la épica encontramos un discurso servil o rebelde a las subjetividades oficiales. Así pues, las epopeyas y cantares de gesta tradicionales relataban la historia de acuerdo con una visión asentada sobre la realidad, que respondía a la hegemonía.

758 Véase Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*.

Mientras que la literatura popular de corte épico realizaba la misma función posicionándose desde el margen, pretendiendo ser la voz de los subalternos; en muchos casos esta oposición al régimen acaba fortaleciéndolo desde posiciones marginales que fracasaban estrepitosamente, como observamos en la literatura popular en la que los personajes se enfrentan a un poder civil o divino que los contiene.

Dicha «noticia» aparece reformulada e interpretada desde la óptica del autor, pero la diferencia entre este y el discurso épico es su afán de universalidad, la protesta colectiva, la que nace debido no a las circunstancias personales o situacionales concretas de un individuo, sino a la carga colectiva que supone de cara a la opresión sistemática de grupo y la herencia que este sentimiento conlleva sobre la construcción de su subjetividad. En este primer nivel, el rap funciona para la épica como contrapunto al noticiero y a la historia dominante, es decir, cumple la función de «intrahistoria», tal y como la entiende Miguel de Unamuno en *En torno al casticismo*:

Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizadas así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intrahistórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como las madreporas suboceánicas, echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido, sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar en el pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras.⁷⁵⁹

El concepto de intrahistoria confronta la historia oficial, en cuyo surgimiento se silenciaron las historias individuales de la gente corriente: «La historia se convierte, entonces, en el panteón de los héroes, donde no hay lugar para lo cotidiano ni para los localismos. Vida cotidiana y localidad fueron los primeros exiliados de la naciente ciencia».⁷⁶⁰ El análisis del corpus de este trabajo nos permite presentar al rap como discurso intrahistórico en doble medida. Por una parte, viene a ser un comentario a los sucesos que no interesan al sistema, o que este tergiversa en su beneficio; una historia que se opone a las visiones alternativas de la misma, en la que no se glorifica a ningún héroe ni se tematizan hazañas

759 Véase Santos Unamuno: El resurgir de la rima, p. 41.

760 Véase Celso Medina: Intrahistoria, Cotidianidad y Localidad. En: *Atenea*, 500 (2009), p. 130.

imprescindibles para la formación de los pueblos. Pero también comprendo el término a nivel de la autoría, la historia de las personas corrientes, sin fama, que articulan sus discursos desprestigiados, fuera del canon, porque para el núcleo del poder sus narrativas carecen de legitimidad y son completamente insignificantes, en este sentido es la intrahistoria aquella historia no narrada, la que permanece fuera del discurso oficial compartida por una mayoría, condenada al ostracismo, silenciada, que coexiste con la historia vigente sin llamar la atención, tímidamente oculta en la tradición popular.

Dentro de esta, la obra de las mujeres y sus prácticas suponen el sector más subalterno de los pueblos desprestigiados, mujeres que en su interseccionalidad sostienen con su trabajo esclavo los pilares de la vida material, renunciando así a la trascendencia.⁷⁶¹ No obstante, la violencia simbólica androcéntrica es tan sutil que esta inmolación, este sacrificio, ni siquiera es comprendido como tal socialmente, pues su naturalización permite desde la buena conciencia seguir fomentando y transmitiendo a las nuevas generaciones este modo de sometimiento, especialmente porque no se limita a la lectura social de la comunidad, sino que ni siquiera la propia mujer lo auto-percibe como forma de violencia. Este servilismo y su aceptación por parte de las mujeres, construida en torno al afecto que generan hacia los hombres, con quienes comparten lazos sanguíneos (padres, hijos o hermanos), ha sido según la antropología feminista la fuente de desigualdad sobre la que se construye el patriarcado.⁷⁶²

Volviendo al texto unamuniano, resulta sugerente la comparación de las clases desempoderadas con los ecosistemas, como elementos de un mismo cuerpo, así estas funcionarían más a modo de células del mismo organismo que como individuos diferenciados.⁷⁶³ Al comprender a los obreros, campesinos y mujeres desde una concepción mecanicista como peones necesarios para el funcionamiento de una maquinaria (la capitalista y la patriarcal), se comprende el carác-

761 El mayor subalterno en este engranaje es la mujer, que, con su trabajo doméstico, reproductivo y de cuidados sostiene los cimientos para el desarrollo de una ciencia y técnica masculina, la misma que está destruyendo tanto a las mujeres como a esos ecosistemas de los que depende. Este ciclo de interdependencia de las mujeres a los ecosistemas es una de las razones de su protagonismo en las luchas ecoterritoriales y los ecofeminismos, ya que ellas tienen la función de conseguir los bienes básicos para la vida en muchas sociedades y sienten más los efectos de la contaminación sobre sus cuerpos.

762 Véase Lerner: *La creación del patriarcado*; Bourdieu: *La dominación masculina*.

763 Esta visión filosófica conocida como «teoría Gaia» (Lovelock, Margulis) resulta interesante para comprender algunas sociedades animales, como las abejas o las hormigas, por las cuales cada uno de sus individuos serían células de una misma estructura, ya que su supervivencia individual no está garantizada. Su aplicación a otras sociedades animales o humanas resulta, no obstante, más problemática.

ter antisistema de toda manifestación que abogue por la liberación de este grupo. El feminismo no solo ansía el reconocimiento del trabajo femenino, sino la igualdad legal, política y ontológica. Esto da lugar a que no permanezca simplemente en el plano de lo literario, si bien es la épica la forma discursiva que encuentra el rap feminista para poner en valor la obra femenina. Por esta razón, las raperas se valen del prestigio erigido en torno a la obra literaria para dignificar su trabajo. De ahí que el componente épico tenga en primer lugar una función de reconocimiento en el caso del rap feminista.

Ahora bien, la épica subalterna de las mujeres no debe limitarse a tomar esta noción de intrahistoria para poetizar el dolor, sino para romper el compromiso de silencio, de sometimiento. Si bien tomar la voz es el primer paso para iniciar cambios sustanciales y tangibles, la elección de un discurso memorable resulta imprescindible, de ahí que sea la épica la forma literaria que mejor se adecua al propósito de reivindicación ontológica, política, ética y estética que ansía el feminismo. La expresión unamuniana de aquellos que «meten bulla en la historia» habría de relacionarse con una continuidad histórica entendida como la aceleración sin límites que conduce a la degradación y agotamiento de las fuentes vitales; de ahí que esta sea la «sustancia del progreso», un avance acelerado, insaciable y destructivo. Para Unamuno es la tradición eterna, puesto que estos grupos de personas oprimidas por su clase, raza o sexo son las que sostienen la grandeza de los otros: el trabajo esclavo de mujeres, individuos empobrecidos y condenados a la trata humana es lo que ha permitido la creación de edificios arquitectónicos o grandes proyectos trascendentales, que buscan dejar huella en la humanidad.

Por otra parte, las mujeres como portadoras de la tradición son quienes en última instancia podrán liberarse de sus cadenas, ya que sobre estas recae la función de exteriorizar las prácticas del pueblo. Frente a la transgresión y la llamada al riesgo en la que se educa a los varones, las mujeres son sociabilizadas en la conservación y la prudencia. Estos elementos aparecen generalmente asociados al mantenimiento y perpetuación de la costumbre, un pesado y comprometido mandato que las mujeres de todas las sociedades asumen como premisa indiscutible pese al hándicap que supone en su desarrollo personal en libertad y sin coacción.

4.2.1.2 Épicas contemporáneas

La música popular cumple una función imprescindible para sacar a la luz esta intrahistoria, presente en nuestra tradición cultural en la forma poética del romance, derivación del cantar de gesta medieval, que será analizada en el capítulo quinto de este trabajo. Unamuno alude al carácter de la intrahistoria como suma de voces de personajes anodinos, su consideración por separado no establece nin-

gún vínculo, ya que cada realidad cotidiana es independiente. Sobre estas ideas surgidas en lo local, pero llevadas al *continuum* de lo universal, en tanto que se repiten en la suma de individuos con realidades semejantes, podemos trazar una «poética de la exclusión», fundada en las ficciones de personas irrelevantes para el sistema, pero cuyas producciones heterogéneas poseen un rasgo común: el espíritu antisistema y contracultural que surge al darse cuenta de la opresión. El rap se establece como puente entre la intrahistoria y la historia, en tanto que nace de este impulso local y vivencial con vistas a convertirse en trascendental e internacional. ¿Cómo puede lograrlo? Una respuesta sería la creación de discursos heterogéneos en los que coexistan realidades análogas que se retroalimentan. El rap feminista es una de las poéticas de exclusión que funcionan por igual en estos dos niveles: lo local y lo universal. Al formar parte de la exclusión y organizar esta rabia desde el arte surge el hip hop feminista. Unir las voces, el boca a boca, originado en lo vivencial y lo cotidiano construye teorías, símbolos y lugares comunes desde los que posicionarse, elevando el discurso a lo universal.

El rap vendrá a resignificar una herencia cultural antisistema, redefiniendo las gestas contadas por los vencedores. En el caso español, por ejemplo, las hazañas de la Reconquista narradas en el *Cantar de Mio Cid* se oponen a los romances contados desde perspectiva morisca. El rap empleará su discurso en esta misma línea del romance, como voz de los excluidos, los perdedores, incorporando fundamentalmente tres momentos históricos en su crítica contra al sistema; uno procedente del pasado remoto, la Reconquista hispanogoda de la Península Ibérica; otro, procedente de la historia reciente, la Guerra Civil española y la dictadura franquista, posicionándose con los republicanos exiliados y con el pueblo de a pie, que sufre la violencia de la guerra; y un momento actual, ubicado en el contexto sociopolítico marcado por políticas conservadoras tras la crisis económica de 2008. El rap protesta engloba en ese propósito diacrónico el sentir de los perdedores, que construyen su genealogía desde unos valores que en el imaginario cultural se asocian con los desheredados del orden mundial que se consolida en el siglo XXI para una juventud expropiada.

Un ejemplo que ilustra esta nivelación discursiva aparece en la canción «Los siete contra Tebas»,⁷⁶⁴ en la que el pasado remoto referido a la guerra civil de Tebas protagonizada por los hermanos, Eteocles y Polinices, funciona como trasunto al recordar la tragedia homónima de Esquilo, en la que el sufrimiento del pueblo aparece materializado en el personaje del coro. En el siguiente plano, la artista alude a la guerra civil española, refiriéndose a un pasado reciente que no ha sido superado; mientras que el verdadero contexto de la canción se ubica en el presente de la autora, al que accedemos tras la enumeración en forma de noti-

764 Véase Gata Cattana: Los siete contra Tebas.

ciero de las consecuencias antisociales de las políticas de austeridad del gobierno de derechas sobre la población civil con menos recursos, en la segunda mitad de la canción. Así pues, los siete contra Tebas (entendido ahora como metáfora del pueblo sufriente) podría referirse a las siete u ocho potencias hegemónicas, en una lectura anticapitalista de la obra de Gata Cattana, que es la que se aduce de la interpretación de su primera maqueta, tan conectada con la tragedia clásica.

En esta oposición encontramos los mitemas que retoman las raperas feministas sobre una actualidad diferente a los dos acontecimientos históricos mencionados. El rap se prolonga en sí mismo como discurso contra los dominadores del presente, ya que los temas que aborda son los de su momento histórico, sin embargo, bebe en un pasado mítico negado, construido sobre la ucronía o ficción histórica alternativa. Sin embargo, en el rap no se construye un mundo paralelo, sino que se reflexiona sobre sus consecuencias, por ello, el rap funciona como comentario a dicho noticiero, en este sentido, se tiende un puente entre el cantar épico que ensalza la figura del héroe dirigiendo a su recepción sobre quiénes son «los buenos» y quienes los «malos».⁷⁶⁵ He aquí el propósito pedagógico o divulgativo del rap, en el que no basta la exposición de un discurso que glorifique a unos y desprestigie a otros, sino que busca interpelar directamente al público para forjarse una opinión e introducirse en la propia identidad que están construyendo.

Sobre este compromiso ideológico, el rap da forma a su identidad desde la interseccionalidad: ha de ser fiel a los intereses de la comunidad a la que esté representando, pues vertebrada y difunde una idea de tribu, una genealogía o explicación de la identidad compartida. Este efecto es el que acerca el poema épico al himno, composición de alabanza a determinadas figuras o luchas, que la recepción llega a considerar como símbolos de una esencia común. Sin embargo, el rap parte de un propósito épico, como «relatos en los que se narran acciones de «héroes» que representan los ideales de una clase guerrera o aristocrática y de toda una sociedad que asocia a dichos héroes con sus orígenes y destino como pueblo».⁷⁶⁶ En esta consideración son varios los desencuentros con el concepto de «intrahistoria» en su relación a la «poética de exclusión». En primer lugar, se hace necesaria una definición de la noción de heroicidad y sujeto heroico en el rap; por otra parte, el origen del pueblo, es decir, la construcción del mito fundacional y el devenir de dicha civilización adolece de fuentes feministas, pues contamos solo con pocos testimonios convincentes de este origen. Sobre estas cuestio-

⁷⁶⁵ A propósito de los héroes en el rap feminista observamos a estas heroínas como referentes de su pueblo, que con su oratoria y puesta en escena defienden sus intereses. Estos personajes son a menudo interseccionales, además de la pertenencia al mismo sexo, se mueven por experiencias y exigen derechos comunes según su etnia, situación económica, situación migrante...

⁷⁶⁶ Véase Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 335.

nes, son varias las preguntas que podemos hacernos desde el rap feminista: ¿puede considerarse la rapera una «heroína» en sentido estricto? y ¿qué lugar tiene el rap feminista en la *herstory*?

Para la primera consideración, me resulta de gran utilidad establecer una similitud entre la rapera como la «pícara moderna», basada en la teoría sobre la subalternidad de Spivak,⁷⁶⁷ quien sostiene que la subalterna no puede pronunciarse, sino que necesita de la mediación de la intelectual. Este planteamiento es muy afín al lugar de enunciación que cubre la rapera frente a las mujeres cotidianas, comunes, «sin fama». La rapera es un sujeto subalterno, en tanto que es mujer, parte desde un ámbito desempoderado, por lo que se encuentra en un lugar de transición que la convierte en mediadora entre dos ejes (entiéndanse los de la interseccionalidad). En el rap este proceso de «desempoderamiento» ocurre en varios niveles: por su edad, por su sexo, por su etnia, por su clase... De cualquier modo, al ocupar una posición de liderazgo, aunque este sea entre la comunidad marginada, la rapera ha trascendido el lugar de invisibilidad, ya no es una subalterna, pero tampoco goza del mismo poder que la élite, está en una posición de transición.

En este sentido se aleja del concepto de la intrahistoria en tanto que el rap no pretende reflejar «la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol»,⁷⁶⁸ es una historia desde perspectivas plurales, situada y ligada a un tiempo y espacio pese a tener aspiración de trascendencia y de representación universal. En este aspecto se acerca a la épica, pues pretende construirse como mito fundacional, como historia global que explica la genealogía de una estirpe femenina rebelde y es justamente en este detalle en el que confluyen el rap feminista y la poética de la exclusión: el de enunciarse desde el arte otorgando heroicidad y universalidad a unos sujetos marginados, individuales, que nacen en lo local y situado; pero que arrastran en su existencia los dolores ancestrales, de la coerción del talento y del bloqueo de la expresión creativa.

Para ello se vale del relato vivencial, a modo de documentación de las experiencias de su entorno y de los *exempla* con fines antisistema, consejos nacidos de la experiencia de dominación, reforzando así la pertenencia al grupo y la identidad construida sobre la resistencia. En este sentido, el rap feminista también se aleja del protagonismo horizontal de la intrahistoria, en la que no hay héroes ni personajes principales, todos contribuyen a un hacer común, que es un proceso en sí mismo y no un fin acabado. Empleando la metáfora de Unamuno, a modo de un molino que mueve la tradición eterna, Gata Cattana se refería en un poema

767 Véase Spivak: ¿Pueden hablar los subalternos?

768 Véase Unamuno: En torno al casticismo. Madrid: Alianza 2000.

a esta repetición cíclica, un eterno retorno que se entreteje como «hacer deshaciendo». Por otra parte, el rap sí se construye como himno, alegato, o manifiesto, recogiendo las intenciones de un colectivo, sin por ello descuidar la trascendencia individual, de autoría que eleva el yo poético de la autora, incluso con recursos retóricos como el *egotrip*. Pero en la épica, por coexistir este ego con otro yo-fundacional, cuyo propósito es más sublime, pretende ser capaz de construir historia, disposición que realiza desde la intrahistoria, reivindicando el carácter oral de la misma.

Sin embargo, la intención del sujeto creador no es permanecer en segundo plano o en el anonimato de las voces que recogen esa huella de «tradición», sino ser reconocido y proponer una historia alternativa que derroque a la aceptada y canónica. Así pues, incluso la propia categoría de tradición se somete a sugerentes relecturas: las mujeres como portadoras de religión y tradición patriarcal dejan de ser entendidas como tales y se vuelve a la concepción primigenia de los saberes femeninos como aquellos que procuraban la vida. La problemática con estas épicas subalternas actuales radica en la propia interseccionalidad en la que se sitúan los sujetos, que han de elegir la lucha que mejor represente sus intereses. El feminismo ilustrado, en su apuesta por la razón e inteligencia como territorio común de la humanidad, pone el foco en la necesidad de construir una historia que nazca del eje de sexo y la opresión consecuente impuesta con el género para las mujeres, al contrario que las luchas de minorías o colectivos discriminados que surgen y se organizan en torno a la interseccionalidad.

4.2.1.3 Épicas feministas

El reconocimiento del rap como género musical cuyas letras han de escribir los intérpretes, así como el prestigio del MC dentro del movimiento hip hop, es lo que motiva a las raperas feministas a posicionarse desde este discurso, como líderes, ante el papel secundario de intérpretes que han desempeñado las mujeres en la tradición oral, consideradas rapsodas de las producciones de otros. Ante el borrado de sus nombres, el rap feminista reivindica justamente la consideración de las raperas como ideólogas, oradoras y poetas, como productoras de los pensamientos implícitos o explícitos en estos mensajes. Esta dimensión microtextual, es la que nos permite observar analogías entre los géneros literarios y el rap, una actualización de la cultura oral, reivindicada por los poetas y músicos que compusieron romanceros y cancioneros en el siglo XX, junto a una cultura docta, que recibe el reconocimiento de la mayoría y consolida el canon cultural.

Desde un plano de la ginocrítica, el lugar del rap feminista en la historia de las mujeres es el de desempeñar este rol fundacional, a través de la creación de una poética histórica de las mujeres mediante el rescate de los nombres y logros

de las creadoras en todas las áreas del saber, pero también en torno a su intrahistoria, es decir, los saberes populares y desprestigiados en cuyas rutinas y tareas tradicionalmente femeninas se encuentran las huellas del género, pero también de las aspiraciones y sueños truncados por el régimen patriarcal. La resignificación de estas últimas desde el rap feminista no nace para poner en valor prácticas abusivas contra las mujeres, sino para evitar que se produzca un agravio semejante en el futuro, de la negación de las condiciones básicas para desarrollarse intelectualmente a todo un sexo. En el rap, existen piezas que pretenden contar la historia de las mujeres, tanto desde los esfuerzos por sacar a la luz contribuciones mundiales notables que mejoraron la humanidad, en un intento de alabanza de esas figuras silenciadas dentro de esta poética de la exclusión, es decir, desde la historia oficial; pero también aquellos esfuerzos que rescatan de la intrahistoria las resistencias y estrategias de las mujeres corrientes para burlar al patriarcado. Esta exploración se está llevando a cabo desde algunas corrientes interseccionales y situadas como el «feminismo andaluz» y también tiene presencia en el rap cercano a este enfoque, especialmente en el trabajo de Carmen Xía o Agüita Toffana. No obstante, la épica actual en lo que respecta a la sociedad occidental arranca desde la deconstrucción del mito bíblico, que analiza tres modelos femeninos (Lilith, Eva y la Virgen María), estableciendo un diálogo con la tradición anterior y con la posterior, como argumentamos en el capítulo anterior.

Desde los antiguos mitos, escrituras y cultos a la diosa madre, hasta las múltiples reformulaciones de la guerrillera occidental u oriental, el arte ofrece un sugerente panorama del que se impregna el rap para construir sus genealogías. La noción de democratizar el cuidado, de emprender incluso una «huelga de celo», cuidando a animales en lugar de a personas, es la propuesta de algunos sectores del ecofeminismo⁷⁶⁹ que sitúan el interés en el decrecimiento, postura que tanto feminismo ilustrado como ecofeminismo crítico comparten ante la imposición de la inmediatez y la incapacidad de resiliencia. Los símbolos que se extraen de este rap indígena en el rap latinoamericano son el maíz, como alimento sagrado en sus tierras por tratarse del alimento primordial de su dieta, metáfora que relacionan con la imagen de la mujer; o la serpiente, símbolo de la libido femenina y de la fortaleza. La propuesta de Taki Amaru en su vindicación de los derechos a la educación y a una vida libre de violencia de las mujeres resulta muy llamativa en tanto que combina el carácter épico de los mitos y ritos de su comunidad con un espíritu crítico desde esta orientación. Volviendo a la cuestión fundacional propia de la épica y por actualización de esta, también desde el rap, destacan las canciones que buscan homenajear o

⁷⁶⁹ Véase Puleo: *Claves ecofeministas para rebeldes que aman la Tierra y los animales*; Tafalla: *Filosofía ante la crisis ecológica*.

ensalzar la figura de una mujer o mujeres relevantes para legitimar su lugar en la Historia o la Ciencia; o bien, aquellas que hablan de la heroicidad de personas concretas que luchan contra la desigualdad, así como su carácter ejemplarizante. Estas narrativas presentan a menudo una estructura de himno u oda, es decir, se trata de «composiciones poéticas destinadas a cantar la gloria de un dios, un héroe o un personaje relevante, una victoria o un acontecimiento memorable en la historia de una determinada comunidad, o bien, una persona, objeto o situación que provoca la admiración de un poeta».⁷⁷⁰

En este caso la exaltación se produce a nivel intradieético, mediante la alabanza de las heroínas del feminismo en determinadas aportaciones de rap que funcionan como himnos, siendo dos de los más conocidos en España el de «Lisístrata»⁷⁷¹ o «Las que faltaron»⁷⁷² o el canto contra la violencia patriarcal «Warmi Hatari»,⁷⁷³ por mencionar algunas. Con estas contribuciones se potencia la genealogía de antepasadas que han hecho posible el lugar de la mujer en la realidad factual del momento y que en un universo ficcional resultan poderosas multiplicadoras de expectativas en el cambio social a favor de la implantación de éticas feministas. Si bien este mundo carece de legitimidad en una realidad patriarcal y capitalista como la actual, el arte debe contribuir desde sus discursos de ficción a promover otras vías en la realidad tangible. Desde el plano extradiegético, la presentación de la rapera como heroína y fundadora de una nueva sociedad posible, la feminista, se establece tanto desde la propia autoría (obras de raperas que se dicen fundadoras de esta sociedad feminista), o desde la intermedialidad y la creación de contenidos por otros raperos que homenajan y glorifican a estas raperas.

Desde el feminismo interseccional son muchas las canciones que emplean una narración y elementos literarios como la figura del héroe o la descripción costumbrista para actuar como «muestra de vida», lo que funciona asimismo como representación individual de una colectividad. Estas canciones ejemplifican el *modus vivendi* de estas personas, generalmente mujeres humildes, tanto de forma descriptiva, retratando las situaciones precarias (la desigualdad y violencia) que reciben en sus entornos, como también mostrando su superación y lucha. Por ejemplo, para este uso podríamos citar «Antipatriarca» de Ana Tijoux.⁷⁷⁴ Se trata de una característica común del rap hispano feminista orientada a asimilar producciones de lugares cuyas personas y circunstancias son tan heterogéneas. La creencia en un plan conjunto

770 Véase Estébanez Calderón: Diccionario de términos literarios, p. 505.

771 Véase Gata Cattana: Lisístrata.

772 Véase Mafalda y Rebeca Lane: Las que faltaron.

773 Véase La Mafiandina: Warmi hatari.

774 Véase Ana Tijoux: Antipatriarca.

para luchar contra la desigualdad y el compromiso político y teórico que llama a mujeres de todo el planeta posibilita un rap feminista que va más allá de las distintas fronteras y se materializa gracias a un mismo empeño.⁷⁷⁵

Además de las múltiples colaboraciones en español entre raperas de España y Latinoamérica, destacan trabajos que combinan lenguas distintas, como la cooperación entre Ana Tijoux y Shadia Mansour, en español y en árabe. En este propósito feminista, también muchas raperas encuentran alianzas fuera del rap, ya sea mezclando su estilo con otros elementos performativos procedentes de las artes escénicas o la danza, o bien, con otros géneros musicales. La narrativa del rap también se emplea en forma de manifiesto en muchas ocasiones, tanto en terreno político como literario. Como tal encontramos aportaciones que hablan del rap feminista como vanguardia cultural dentro del hip hop, como muestra *underground* del mismo. En este ámbito podríamos ubicar trabajos culturalistas que sitúan este género como un canto hacia determinadas manifestaciones semejantes a los «-ismos» nacidos en dichas vanguardias. Estas tendrían como objetivo distanciarse de la estética y la forma de hacer literatura previa. Los mecanismos que pretende el rap feminista (inversión mujer objeto por mujer sujeto, resignificación del insulto patriarcal, estética comprometida con asuntos que preocupan a las mujeres, etc.) puede entenderse desde una poética rupturista que presenta sus propios manifiestos artísticos.

Otras narrativas que proyectan una realidad verosímil en la que el mundo patriarcal y capitalista sea un reducto del pasado son aquellas que presentan compromiso ecofeminista: estas tienen gran trayectoria en el rap latinoamericano, cuyas producciones combinan un propósito social feminista con otros intereses ligados a la defensa de la Pachamama o la protección de los animales y sus hábitats. Por ello, en algunas ocasiones encontramos grupos que no solo enuncian desde algunas de sus intersecciones, sino que combinan muchas de ellas, como el grupo Krudas Kubensi, cuyas integrantes veganas defienden la idea del cuerpo

775 Por ello, resulta determinante a la hora de estudiar la recepción del rap feminista, dar cuenta de los comentarios en redes sociales y las iniciativas de *crowdfunding* para lograr que determinados proyectos salgan adelante. Estos son aspectos clave para entender cómo funciona la sororidad desde el rap feminista, ya que muchos de estos proyectos han sido financiados gracias al apoyo de asociaciones feministas y campañas locales contra la violencia machista. Precisamente la cuestión de cómo superar la violencia es el punto en común que comparten trabajos de varias raperas a nivel transoceánico. La intención ética de las raperas conciencia se traslada a su audiencia a la vez que se interpreta en un estudio de la recepción en el que la relación artista-oyente ya nos ofrece un método para la superación cognitiva, emotiva e incluso física de sus nefastas consecuencias. Esta misma intención es la que suscita el interrogante de cómo las raperas pueden contribuir con la anhelada reeducación social de su público en una suerte de terapia profiláctica.

como «naturaleza interna», espacio de vida, como un continuo más allá de la dicotomía del ser humano y la naturaleza; o bien, las colaboraciones ecofeministas de La Mafiandina, un grupo comprometido con la defensa del territorio que la comunidad *waraomi* está llevando a cabo en la Amazonia ecuatoriana. En estos casos, el argumento de las canciones procede de la propia biografía de las autoras, en las que se combina el discurso argumentativo con el narrativo de las propias vivencias para reforzar el propósito feminista.

4.2.2 La historia: mundos diversos y temporalización

En narratología se entiende por historia a la representación de la fábula en el texto, es decir, el tratamiento que se le da a este material narrativo. El elemento ficcional del rap no debe desplazarse sobremanera de la realidad tangible; sin embargo, sí lo suficiente como para reconvertirse. En la realidad efectiva estos sujetos son anónimos y anodinos; en el rap en tanto que discurso de ficción, pueden erigirse como héroes, convirtiéndose en referentes de toda una comunidad y generando respeto entre sus pares, gracias al concepto de desdoblamiento entre autor y narrador de Lewis. Si bien en el rap se producen estas dinámicas narrativas que permiten distinguir entre autor real, autor textual, narrador e incluso focalizador; la cuestión ética es lo que diferencia al autor (persona real con unos valores morales determinados) del compilador, conservador o repetidor, el autor textual que reelabora un material cultural determinado. El narrador, por otra parte, adquiere sentido solo en un plano microtextual, contando la historia a un destinatario explícito o implícito en el relato (narratario); mientras que el focalizador es quien otorga una perspectiva al relato. Por ello, el tiempo preferido en el discurso del rap no será el anterior o posterior, sino el tiempo simultáneo, ya que se prioriza la narración en presente para hacer mención a sucesos de actualidad. De hecho, cuando aparecen sucesos pasados se tiende a enunciarlos con el presente histórico, recurso que genera cercanía entre el autor e interlocutor. A propósito de los personajes, también nos interesa considerar algunas categorías clásicas que han motivado la concepción de historia como la conocemos hoy en día.

La construcción de personajes tipo o simbólicos y de historias míticas o literarias suponía para Aristóteles una gran fuente de conocimiento. Este carácter del mito como narración universal especifica un cierto modo de concebir al personaje como héroe, con implicaciones humanas. Por otra parte, este género mixto, que alude a la realidad factual de la historia de unos hechos acontecidos, junto con el carácter legendario de la poesía, supone una ganancia para ambas corrientes: la historia pura se combina con la mimesis creando modelos de conducta y funcionando como propaganda de una corriente de pensamiento o movimiento

social en cuestión. En el rap observamos también rasgos de estos dos modelos, en tanto que el poeta narra una historia propia de sí mismo o sobre hechos que forman parte de su universo factual; sin embargo, su propósito a través de la ficción es el de generar un halo de misticismo y leyenda sobre determinados protagonistas o acontecimientos. Para ello, se vale del personaje tipo. Cuanto más redondo sea un personaje, mayores serán sus implicaciones en la historia pura y concreta y más se alejará del símbolo.⁷⁷⁶

En el rap, estas dinámicas operan de este modo en el plano microtextual; sin embargo, la diferencia entre el autor y el autor textual es más difusa debido al principio del *ethos*. En el rap no existe un autor desconocido desvinculado de su obra, los nexos entre la comunidad receptora y el rapero son muy intensos, pues este pretende representar unos valores éticos y estéticos que están relacionados. La labor del rapero a la hora de elaborar el material literario logrando un relato se produce desde un autor textual que es trasunto del autor real. Por este motivo, la faceta de rapera de la autora ha de verse contaminada por su posicionamiento ético. Esta dimensión política es relevante en el rap protesta y determina elementos fundamentales para lograr credibilidad y reconocimiento estético y social en la escena de rap a la que pertenezca; mientras que la dimensión más privada, íntima o personal de la artista sí puede quedar matizada siempre y cuando estos aspectos no entren en conflicto con los temas tratados en sus narrativas.

El autor textual del rap no puede limitarse a efectuar un ejercicio retórico o intelectual que no coincida con su posicionamiento real, ya que atentaría contra los principios del género basados en la reputación y la coherencia vida-obra, aquellos que consolidan su autoridad artística y moral para «dirigir» dicha ceremonia. Esto se debe a lo que Schaeffer denominó narración ficcional o factual de acuerdo con tres criterios: el semántico, el sintáctico y el pragmático.⁷⁷⁷ Por todos

⁷⁷⁶ Los personajes en el rap destacan por estar unidos al cronotopo de las canciones, que suele estar ubicado en un momento presente y situado en el lugar del que proceda el autor o en el que se encuentre. Este cronotopo actual que vincula tiempo y espacio lo suele hacer por las tres vías que se presentan en la literatura. Asimismo, sobre cada una de estas vías se va a establecer la caracterización de personajes. Estos planteamientos no desafían la cosmovisión dominante, sino que la fortalecen reproduciendo a nivel discursivo una épica de la diferencia, en la que los individuos marginales están dispuestos a las concesiones necesarias para adquirir puestos de prestigio dentro del sistema hegemónico; así varones y mujeres recurren a la criminalidad desde el discurso que justifica estas prácticas en las sociedades democráticas: el neoliberalismo y el relativismo cultural.

⁷⁷⁷ Remitiendo a Genette, el autor sintetiza esta conceptualización: «Three major competing definitions have been proposed: (a) semantic definition: factual narrative is referential whereas fictional narrative has no reference (at least not in «our» world); (b) syntactic definition: factual narrative and fictional narrative can be distinguished by their logico-linguistic syntax; (c) prag-

ellos, el rap en sus corrientes habituales tiende más a reproducir un discurso factual, pues la lógica textual se aproxima a una narración de hechos con correlato en la realidad (referencialidad), así como la traslación entre autor y narrador, que ha de mantener un mismo nexo que garantice la credibilidad. Esto implica que no necesariamente hay que producir un mundo que el espectador entienda como verosímil o realista, pero sí una actitud o aproximación desde un enfoque que la recepción interprete en coherencia con el perfil de la rapera.

Es en este componente de respeto de la intimidad de la artista, en el que podemos caracterizar las diferencias más notables entre la autora real, con sus rasgos de personalidad particulares, sus cualidades y defectos; la autora textual, con un compromiso ético, estético y político determinado; y la narradora y focalizadora, que lleva el peso de la historia que la autora textual desea narrativizar. Esta razón hace que la factualidad y ficcionalización de la realidad en el rap sea tan ambigua, ya que el material se extrae directamente de elementos contextuales que forman parte de la circunstancia de la autora real. La tensión entre lo factual y lo ficcional ha dado lugar a distintas teorías en la narratología, sin embargo, parece existir consenso en el desdoblamiento del autor a la hora de transitar el mundo literario como narrador, quien habita la ficción y, por tanto, el terreno de la referencialidad. El narrador, por tanto, sería la cara visible del autor textual, que en el rap ocupa el lugar de la «rapera», como mente creativa diferenciada de su función de MC, posible solo en el momento en el que toma el escenario y dirige la «ceremonia del rap».

Así pues, un punto de partida que nos permitiría aunar las categorías de tiempo y lugar, referidas al cronotopo y personajes sería la definición del mundo de la historia (*storyworld*) de M.L. Ryan, quien toma la idea de mundo como representación mental de David Herman, para destacar la interrelación entre las categorías que la configuran más allá del componente físico del mismo, lo que nos permite pensar en términos de secuencias diegéticas: la narración, como sucesión de eventos temporales; y la descripción, como «pausa» de dicha sucesión temporal ligada al espacio. Para Ryan, sin embargo, en la descripción radica la fuerza de la narración, en tanto que sin esta sería imposible desarrollar una «idea de mundo», es decir, una contextualización de lo narrado, por ende, una comprensión de la narración más allá del

matic definition: factual narrative advances claims of referential truthfulness whereas fictional narrative advances no such claims. One could add a fourth definition, narratological in nature: in factual narrative author and narrator are the same person whereas in fictional narrative the narrator (who is part of the fictional world) differs from the author (who is part of the world we are living in)» (Schaeffer: Fictional vs. Factual Narration. En: Peter Hühn, John Pier y Wolf Schmid y Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology*. Berlín: De Gruyter 2014, pp. 179–196).

formalismo de la obra literaria, como mundos contruidos por la creatividad humana, sujetos asimismo a múltiples lecturas.

Ryan entiende los mundos de la historia en dos sentidos: como continentes de las categorías literarias, pero también como redes de relaciones entre las entidades.⁷⁷⁸ Así pues, los mundos de la historia no solo incluyen el mundo real de los hechos narrativos, sino todo un universo donde existen multitud de mundos posibles creados por la actividad mental de los personajes; lo que remite asimismo a la teoría de la multiplicidad de autores y lectores implícitos.⁷⁷⁹ Este acercamiento permitiría ahondar en el tipo de mundo construido por la rapera en su obra, ya que el alter-ego de esta al tomar el escenario escenifica a un personaje cuya proyección ficcional es inabarcable, aunque parezca permanecer en el terreno de la realidad, apela a una ficción, haciendo que las mentes de los receptores visiten todos los mundos posibles. El mundo real es uno de los posibles mundos en los que puede desarrollarse la historia; sin embargo, esta teoría escapa a las interpretaciones del significado de la mimesis desde la perspectiva platónica y aristotélica. No interesa qué mundo es más elevado o cuál está más próximo de la verdad, sino su posibilidad, su capacidad de existir en la ficción de modo paralelo. La propia percepción plural del mundo ya produce universos alternativos en la consideración espaciotemporal del escenario imaginado, incluso la propia interseccionalidad del individuo expande, limita o modifica la recepción del material narrativo en lo que a la percepción del mundo se refiere. El rap es un discurso literario que sirve para construir mundo desde una óptica particular que focaliza desde posiciones periféricas y opera sobre la multiplicidad de mundos posibles de los tres modos que sostiene Ryan.⁷⁸⁰

En primer lugar, desde un texto se logran muchos mundos ontológicos distintos, ya que el texto describe varios conflictos/efectos procedentes de la misma situación. La incursión de múltiples mundos que confluyen en un mismo texto narrativo lo encontramos en el rap a través del uso del *sample*: dos o más mundos ontológicos distintos confluyen como fruto de una misma situación. Por ejemplo, en la pieza «Lisístrata» de Gata Cattana encontramos distintos niveles ontológicos: un patriarcado de consentimiento (la España de 2015) que es el mundo ficticio basado en el mundo tangible de la artista, en el que existe un personaje, trasunto de sí misma, pero a su vez es un personaje tipo, podría ser cualquier mujer que siente miedo al caminar sola por la calle. En paralelo a este mundo se proyecta otro, un patriarcado de coerción en el que está condenada la práctica del aborto por motivos religiosos

⁷⁷⁸ Véase Ryan: Possible worlds in recent literary theory.

⁷⁷⁹ Véase García Landa: Múltiples lectores implícitos.

⁷⁸⁰ Ryan: Possible worlds in recent literary theory, p. 65.

(aludido a través de la asambleísta ecuatoriana que traslada al público una realidad tangible que se vive en este país) al que asistimos por medio de una voz con acento latinoamericano, el oyente no reconoce de forma inmediata la voz, pero nos instala en otro nivel ontológico modelado por las leyes de otro lugar: sabemos que se trata de un régimen donde la Iglesia católica tiene gran peso, pues la interlocutora construye su discurso a través de una cita bíblica. De forma intratextual encontramos también alusiones al mundo clásico, donde la mujer tampoco posee categoría de persona. Ontológicamente, la artista reproduce la situación de la mujer en distintos niveles: el religioso, el social, el educativo, etc. El uso del *sample* es una forma bien delimitada en el plano de la enunciación para introducir mundos paralelos, ya que el cambio de narrador extradiegético inserta otro esquema de valores y cosmovisión para poder comprender ese mundo. Sin embargo, el mismo texto a nivel intradieгético puede referirse a la existencia de diferentes niveles, por ejemplo, la letra introduce diferentes categorías ontológicas que relatan los efectos devastadores del patriarcado, por ejemplo, en la sucesión de distintas formas de violencia contra las mujeres: «lapídame, humíllame, si quieres ponme un burka...».⁷⁸¹

En segundo lugar, desde un texto se logra un mundo unificado con varias historias que ocurren en lugares o tiempos diferentes, pero conectados por objetos comunes. Este tipo de rap lo encontramos en la presentación del mundo de varios personajes con historias diferentes que confluyen en algún punto en común. En el rap feminista este *leitmotiv* conceptual que vincula las narraciones suele trazarse a través de una experiencia común que forma parte de la cotidianidad de las mujeres, por ejemplo, la relación entre la narradora y el espacio, en obras como «Por la noche»⁷⁸² o «El plan».⁷⁸³ Este recurso ha sido usado por varios grupos como Ira Rap o Tribade para denunciar la violencia de género impulsando al mismo tiempo estrategias activas para combatirla. Un ejemplo de ello sería el tema «Afilando las tijeras» de Tribade,⁷⁸⁴ que relata la unión de la *crew* feminista contra la impunidad que las *crews* masculinas mantienen con sus miembros violentos. La articulación de este tema surge de un suceso real: la violación de una fan a manos de un rapero de un colectivo de hip hop. Este hecho impulso adquirido de la realidad tangible motiva un texto ficcional, en el que el grupo Tribade referencia al mundo de los suburbios, en un discurso factual en el que aparecen alusiones constantes a la autodefensa feminista (las tijeras, las brujas, las cadenas) y al cambio de bando del poder (la figura de la «dominatrix»). Se trata de un mundo suburbial, una suerte de inframundo (sótano) que se asemeja a un prostí-

781 Véase Gata Cattana: Lisístrata, 2m58s.

782 Véase Mala Rodríguez: Por la noche.

783 Véase Gata Cattana: El plan.

784 Véase Tribade: Afilando las tijeras. En: *Las desheredadas*. Propaganda Pel Fel 2019a.

bulo, aludiendo a la lectura patriarcal sobre la violencia sexual desde la que son leídas las mujeres. Sin embargo, ellas son quienes ostentan el poder, los varones aparecen cosificados, como cuerpos intercambiables.

La existencia de un mundo de estas características, en las que los hombres fueran víctimas de trata como lo son las mujeres en el mundo efectivo, da cuenta de una posibilidad también injusta y verosímil desde el hembrismo que rompe la identificación fomentando un distanciamiento (*Verfremdung*), pues este mundo no existe en ninguna de sus formas en la realidad. Al no existir correlato con la factualidad, la ficción sirve para tomar conciencia del daño infligido, mucho más que si la situación se produjera en un mundo idéntico al real, como observamos en el tema «Autodefensa» de Masta Quba y Mari V.⁷⁸⁵ En este, las mujeres no recurren a la violencia y a la inversión del poder, sino a la defensa feminista de sus cuerpos. Esta propuesta casa con el feminismo y resulta más realista, en un mundo en el que quienes se toman la justicia por su mano no son recompensadas socialmente, sino encarceladas y condenadas al escarnio público. No obstante, si bien su propuesta tiene más coherencia con las posibilidades reales de las mujeres en el patriarcado, estéticamente resulta menos rica en lo que respecta a ficcionalización y creación de una estética de empoderamiento.

Por último, una tercera estrategia es que desde muchos textos se presente un único mundo, creado por lo que todos estos textos tienen en común. A nivel general el rap contribuye principalmente desde la creación de una «poética de la exclusión» dibujando un *topos* determinado a la idea de calle y supervivencia, una imagen vinculada con una ética antisistema, al margen de la mala prensa que el sistema otorga a estos barrios periféricos: el rap pretende reivindicar el orgullo del barrio y las prácticas de solidaridad que se fomentan en estos territorios. La tensión entre la pertenencia orgullosa al barrio y la necesidad de salir para la mejora de la calidad de vida es un tema recurrente. Muchos textos retoman esta problemática, así como otros fenómenos como la gentrificación, la pobreza, la adicción a narcóticos, la enfermedad mental vinculada al entorno problemático, etc. La idea de mundo no solamente establece un *topos* diferente, sino que tiene como objetivo influir en los tópicos culturales oficiales o extendidos sobre los sectores segregados de la población, realizando una relectura sobre el «mundo oficial», redefiniendo según sus parámetros los territorios y la fuerza discursiva de la historia oficial construida sobre ellos. Sin embargo, el refuerzo de esta narrativa se está llevando a cabo desde la cultura transmedia, siendo el lugar del rap uno de los más importantes en nuestra época para construir desde la ficción una idea que tenga impacto en la realidad. Textos de autores como Califato ³/₄, Ayax y

785 Véase Masta Quba y Mari V: Autodefensa. YouTube 2018.

Prok, Carmen Xía, Marga Fernández o Garphy y Turko son algunos referentes que ficcionalizan la imagen de la región de Andalucía, proyectándola de manera distinta a la que sostiene la versión oficial que se exporta fuera de España. Así, frente a la imagen idílica de sol y playa, estos raperos denuncian la gentrificación, la desertificación y la precariedad extrema de la juventud. La imagen de la Cataluña charneca que ofrecen grupos como Las Ninyas del Corro también da cuenta de una región que apenas se parece a la noción compartida en el imaginario español sobre el extrarradio barcelonés. Estas narrativas emplean la estética para reivindicar cuestiones que carecen de legitimidad en el discurso oficial, o que los autores consideran que han sido banalizadas o romantizadas por parte de una élite cultural muy distanciada de las formas populares de entender la cultura.

De cualquier modo, toda narración implica un acto de ficcionalización, independientemente de su parecido con la realidad, ya que es la autoría textual la que moldea el material narrativo. Para el establecimiento del cronotopo del rap me interesa retomar la tipología de Doreen Maître⁷⁸⁶ quien aplica la teoría de los mundos posibles desde una perspectiva de los géneros literarios. Podríamos considerar esta tipología en tres segmentos:

- Mundo verdadero (factual: el mundo narrado es idéntico al real, las referencias son rastreables y reconocibles en el mundo tangible, también tiene sus mismas limitaciones). Este mundo entronca con la hipótesis más pesimista sobre las funciones sociales del rap feminista, la que presenta este discurso en un mundo patriarcal en el que de ninguna forma se puede conseguir la igualdad de sexos. El desolador panorama solo permite discursos de la denuncia, la queja y la identificación catártica o simpatética. Si la liberación acontece, esta no se debe a un modelo de mundo feminista, sino a un caso particular de éxito. La lógica colectiva y universal del feminismo dificulta la concepción del mundo verdadero como trasfondo de un mensaje optimista para la recepción, la heroína fracasa (o en el mejor de los casos vence solo individualmente), por lo que el sistema opresor queda reforzado.

Los tiempos empleados suelen ser el ulterior para expresar informaciones complementarias que sirvan como marco contextual de las condiciones en las que se está presentando la historia. Sin embargo, en ellas prima fundamentalmente el tiempo simultáneo (coinciden el tiempo de la narración y el de la realidad), ya que el universo pragmático de las canciones es el mismo que el de la realidad de los artistas y su recepción, lo que garantiza una identificación muy directa con los mismos. A este modelo de mundo corresponde el mundo ficticio con el real de modo que en él

786 Citada en Ryan: *Possible worlds in recent literary theory*, p. 538.

surge el desafío de diferenciar lo que es un hecho real de una ficción. A menudo se alude a los hechos de actualidad esbozando un mundo que parece ser el mismo de la recepción. A nivel literario, destaca un propósito realista de representación, es decir, la problematización seria y trágica de la vida de personajes anodinos. En la música urbana, el trap femenino o el rap que se construye desde la explotación del cuerpo femenino dan cuenta clara del lugar de las mujeres en el patriarcado, perfilando elementos del mundo real a través de la ficción; por ejemplo, la frecuente llamada a la prostitución por parte de la música urbana y otros contenidos multimedia coincide con el regulacionismo presente en las legislaciones de muchos países occidentales en esta materia. Los esquemas patriarcales y capitalistas aparecen fortalecidos a través de las narrativas factuales de estas raperas, quienes desempeñan el mismo rol en sus vidas privadas, más allá de ser las autoras textuales o intérpretes de sus narrativas.

- Mundo ficcional verosímil (basado en obras que tratan asuntos que podrían ser reales, el mundo narrado se parece al real, pero tiene algunas diferencias que sí resultan creíbles, sus referencias no existen necesariamente en la realidad tangible, aunque podrían existir; o si existen, pueden presentar rasgos diferentes). Este mundo entronca con la hipótesis más optimista de las funciones del rap, abre la posibilidad utópica de derribar el androcentrismo y lograr una realidad igualitaria. No obstante, también siembra la duda en cuanto al concepto de igualdad, esta ha de abolir los tres sistemas de opresión (sexo, clase y raza/etnia). Sin embargo, ¿qué lugar ocuparían otras cuestiones interseccionales como la presencia o ausencia de discapacidad, la normatividad corporal, la edad, etc.? Otra hipótesis interesante que se cuestionan ciertas ramas del feminismo aborda nuestra relación con la Tierra, es decir, los ecosistemas que habitamos y los animales que nos acompañan. En este sentido, ¿se trata de derribar el androcentrismo simplemente, o también el antropocentrismo? ¿Un feminismo que no sea animalista y ecologista, es realmente justo? ¿Qué conceptos de igualdad han de priorizarse en este nuevo mundo? En estas lecturas la heroína vence y el sistema injusto queda abolido, se revierte una sociedad primigenia en la que aún no existía el patriarcado. La lógica colectiva y universal del feminismo solo posibilita la existencia de este mundo en una utopía que va de la mano de la abolición de la esclavitud que también incumbe motivos de clase y raza. No obstante, el eje de sexo/género es el bastión definitivo en esta lucha, de ahí su carácter utópico, pues debido a sus muchas bondades, su realización efectiva resulta muy ingenua.

Los personajes de estos mundos también deben situar su origen en tópicos literarios conocidos para resultar verosímiles. Sin embargo, su proyección y evolución resulta algo distinta. La diferencia entre estos mundos y el verdadero es que sus

personajes no existen en el mundo real, lo que da lugar a proyectar en ellos héroes y discursos mayoritarios que en el mundo real tienen vigencia solo para una minoría. El propósito de estas obras es el de hacer al oyente consciente de las posibilidades de su mundo, ya que, aunque estos actos no estén ocurriendo en el plano factual, este hecho es meramente accidental,⁷⁸⁷ ya que el mundo del rap se rige por las mismas normas lógicas. Este mundo permite la aproximación a la obra de arte desde la reflexión crítica, por lo que será el recurso predilecto para el rap conciencia a fin de establecer su pedagogía. No obstante, esta estrategia narrativa ha sido usada por el rap feminista también para potenciar el miedo en los hombres sin la esperanza de lograr una utopía feminista. En este caso, se produce un llamamiento a la revolución feminista violenta. Esta pulsión no casa con todas las corrientes del feminismo, pero permite un amplio juego estético en el rap de las autoras que beben en la tradición de tópicos femeninos del peligro hacia los hombres, especialmente en la corriente del rap *hardcore*, es decir, historias que buscan el temor presentando arquetipos como la mujer monstruosa, la bruja o la guerrera-amazona. Ejemplos muy ilustrativos de la reproducción de este deseo de gran parte del feminismo radical lo encontramos en «Afilando las tijeras» de Tri-bade o en «La ira de Toffana» de Ira Rap.

- Mundo ficcional no verosímil (el mundo narrado no se parece al real, no es referencial). Esta categoría bebe de las nociones aplicadas al género de lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso⁷⁸⁸ y al género de ciencia ficción y corresponden al tercer tipo de mundo (la tensión entre lo que podría ser real y lo que nunca podría serlo). Estos escenarios son poco frecuentes en el rap y pese a ser proyectados desde lo fantástico, su existencia tiene una explicación racional. En este caso, la representación de mundos transhumanistas o de posibles escenarios distópicos tras la catástrofe ecológica conecta más con lo que Darko Suvin define como género de ciencia ficción, el género que establece a través de hipótesis científicas posibles escenarios empíricos diferentes del real,⁷⁸⁹ escapando de la mimesis realista a través de lo que denomina *cognitive estrangement*, un extrañamiento cognitivo que permite tomar distancia con la realidad y desestructurar el efecto de lo extraño o maravilloso.

Estos mundos ocupan una orientación muy pesimista desde la crítica feminista y ecofeminista, ya que se presentan como universo posapocalíptico o resultado de

⁷⁸⁷ Ibid, p. 538.

⁷⁸⁸ Tzvetan Torodov: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press 1975.

⁷⁸⁹ Darko Suvin: *Metamorphoses of Science Fiction: In the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press 1979.

la nefasta gestión androcéntrica de los recursos ecológicos. Dicha representación catastrófica busca en efecto un distanciamiento capaz de promover la conciencia social y despertar la acción colectiva. Generalmente estas historias están ambientadas en un tiempo posterior al de la realidad factual, es decir, en el futuro, y presentan un escenario que no se asemeja a la realidad conocida del presente, pero que sí guarda relación con una de las hipótesis realistas y respaldadas científicamente en las que podría devenir el mundo.

Así pues, los posibles escenarios de la catástrofe poseen una justificación filosófica detrás. Las distopías transhumanistas que critica el ecofeminismo, en las que las personas son piezas de una maquinaria capitalista y tecnológica controlada por los intereses de una minoría humana (o no humana) tienen razón de ser, pues son consecuencia lógica de la supremacía de la razón instrumental sin un timón ético que la dirija, o bien, bajo el mandato de una élite que desea la extinción de la especie humana. El feminismo más tecnócrata, inspirado en autoras como Donna Haraway⁷⁹⁰ o Rosi Braidotti⁷⁹¹ encierra cierta esperanza frente a un devenir técnico que pudiera minimizar el sufrimiento y mejorar a la especie; no obstante, este *enhancement* solo beneficia los intereses capitalistas y neoliberales de la producción ilimitada de una civilización insaciable. Sin un compromiso ético para con los otros, estos acercamientos al control de los individuos parecen más cercanos a un destino nefasto de catástrofe humanitaria que al equilibrio y la ecojusticia.

Por tanto, el género de la ciencia ficción en el rap feminista consiste en ofrecer un posible devenir de los fallos humanos en el mundo tangible. Esta cuestión podría servir para tomar conciencia y confrontar la crisis, pero también existe el riesgo de la alienación y la parálisis por análisis, el bloqueo resultante de la sobreexposición, o la apatía pesimista que lleva a no encabezar ningún cambio efectivo en el *statu quo*, dando lugar a nefastos escenarios. Si bien estos fenómenos distópicos ya se están produciendo, de modo que forman parte de un presente; las distopías que abordan esta cuestión plantean estos escenarios de un modo global, centrado en áreas tradicionalmente exentas de problemas climáticos, pobreza y hambruna por imposibilidad de llevar a cabo la agricultura y la escasez de agua o pandemias aún más extremas que las ya conocidas. Sin embargo, existe una explicación lógica de este posible escenario: un calentamiento global de más de 1,5°C en los próximos años, lo que produciría el deshielo del permafrost, el punto de no retorno; que traería consigo la liberación de patógenos y virus aisla-

⁷⁹⁰ Véase Donna Haraway: A Cyborg Manifiesto: Science, Technology, and Socialist feminism in the Late Twentieth Century. En: Donna Haraway (ed.): *Simians. Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Londres: Routledge 1991, pp. 149–181.

⁷⁹¹ Véase Rosi Braidotti: Posthuman humanities. En: *European Educational Research Journal*, 12, 1 (2013), pp. 1–19.

dos que podrían dar lugar a la extinción humana, el clima desequilibrado dañaría los cultivos, impidiendo la agricultura, creando como consecuencia hambrunas mundiales y una competitividad aún más feroz por el control de los escasos recursos. Una transición energética capaz de alimentar a la ingente sobrepoblación humana sería completamente imposible después del punto de no retorno.⁷⁹²

Pese a que el rap no es tradicionalmente un discurso vinculado con lo fantástico, observamos piezas que presentan estos escenarios, en muchas ocasiones como muestras factuales de una realidad que ya no es ficción. Estos mundos alternativos aparecen en canciones como «3021» de Gata Cattana,⁷⁹³ obra con elementos de la ciencia ficción, en concreto de una supuesta guerra interplanetaria dentro del Sistema Solar en la que los saltos temporales e interestaciales parecen posibles; o en el mítico «Toca, toca» de Mala Rodríguez,⁷⁹⁴ que se abre tras un marco narrativo que combina desde la ciencia ficción una mirada ecologista sobre un devenir futuro asolado por la codicia de parte de la humanidad. La narración también es anterior en muchos de estos casos, cuando se realiza un relato «predictivo»,⁷⁹⁵ como ocurre en las profecías, sueños premonitorios o relatos en primera persona con técnica de anticipación. La intención de usar este modelo de mundo consiste en llamar la atención, con una ruptura de la identificación, promover el proceso crítico que haga a la recepción tomar medidas en el presente para evitar lo indeseable en el futuro.

4.2.3 La forma: tipología narrativa del rap feminista

La autoría del rap posee ciertas divergencias frente a la literatura, por ejemplo, la normalización del recurso de la intertextualidad en un género que solo tiene sentido como *collage*. La dislocación entre el oyente ideal (trasunto del oyente implícito), que idea el autor textual cuestionándose para quién escribe y las personas que efectivamente acaban escuchando rap es otra cuestión de vital importancia para un estudio más situado del rap, especialmente cuando este busca interpelar a distintos sujetos que protestan por causas afines.

La toma de conciencia y el poder transformador del rap pasan por generar un contexto de aprendizaje, que es el objetivo que ambiciona el rap desde la pedagogía. En este sentido, sus oyentes implícitos son varios y no necesariamente complacientes, el público del rap no solo busca contentar a quienes se acogen a la ideolo-

792 Véase Tafalla: Filosofía ante la crisis ecológica.

793 Véase Gata Cattana: 3021. En: *Inéditos 2015*. La Cucaracha Estudios 2016a.

794 Véase Mala Rodríguez: Toca, toca. En: *Malamarismo*. Universal Music Spain 2007c.

795 Véase Torodov: *The Fantastic*.

gía o ética del artista, sino que busca generar controversia y crítica de múltiples maneras. Estos parámetros determinan los perfiles del auditorio para algunos tipos de rap menos convencional, como el feminista. Así pues, el perfil del oyente ideal del rap feminista se distribuye en tres categorías: las mujeres, que podrían verse interpeladas por este discurso de liberación; la juventud general, oyente asidua de música urbana; y los hombres incómodos con la masculinidad hegemónica o marginal, que buscan acercarse a otro modo de relación con las mujeres en entornos libres de violencia. No obstante, la escucha de rap no representa un compromiso tan directo con el arte, como el que implica apoyar la literatura de un determinado género o autor; es un proceso abierto que no exige necesariamente apoyo mutuo entre rapera y oyente —recuérdese que la categoría del «fan» está en retroceso mientras que la escucha ecléctica aumenta favorecida por el *streaming* y por otras formas de consumo digital sustentadas en la inmediatez. Por tanto, ¿a quién se dirige el discurso del rap? Encontramos tres tipos de referencias al/la oyente:

- La oyente real: es la persona que comparte espacio con la autora en el escenario, el yo-teatral de la autora interpela directamente a la autora real en el momento en el que establece una comunicación directa entre ellas, por ejemplo, las típicas palabras que ponen en contexto un concierto y aluden sobre una recepción determinada, saludando, animando al baile o a corear las letras, etc. dan cuenta de este tipo de recepción directa, ajena a la literatura y cercana a la labor elocuente del orador en su púlpito. Si la escucha del rap no se produce entre MC-espectadora, sino entre rapera-oyente a través de una grabación, esta oyente real es la persona de carne y hueso que escucha en soledad la pieza de rap.
- La oyente implícita: es la oyente en la que pensaba la autora mientras creaba su obra, una proyección ideal. Esta es bastante heterogénea, ya que puede buscar la identificación, la provocación y la burla, o bien, la reflexión crítica. Para el rap feminista, la oyente ideal sería, por supuesto, una mujer feminista joven, debido a la potencialidad que posee para cambiar el *statu quo* en la dimensión del empoderamiento, pero también por el cumplimiento del rol del *docere* que posee el rap desde su corriente conciencia, el público joven es el que está más abierto a darse cuenta de injusticias y aprender de los errores de los adultos. Un tipo interesante de lector implícito que propone Pozuelo Yvancos⁷⁹⁶ es el «lector implícito representado», una suerte de lector ideal encarnado en la obra, con nombre, descripción física o alusiones directas. Sin embargo, analizando varias letras de rap feminista podríamos concluir que, para facilitar el vínculo entre autor y lector textual, este lector implícito aparece en muchas ocasiones repre-

⁷⁹⁶ Véase Pozuelo Yvancos: *La lengua literaria*.

sentado en el texto, es decir, de manera explícita. En el rap, estas alusiones directas aparecen determinadas por los múltiples lectores implícitos que haya concebido la rapera. Con un tono conciliador, buscando la sororidad, en las imprecaciones hacia las mujeres se establecen verbos e imperativos que poseen esta fuerza performativa: «entiende que...», «acércate...», «únete...», «date cuenta...», o con el uso de léxico del argot de pertenencia: «prima», «mi negra», «chavalas», etc. Con un propósito amenazante, se dirigen algunas imprecaciones a los hombres, generalmente cuando sus autoras buscan provocar, usando la retórica propia del subgénero del hip hop conocido como *beef*, como se observa en el siguiente verso de «Afilando las tijeras»: «Fuera «machis» del hip hop [dirigido a los raperos] / resisten [dirigido a las raperas], / sois hegemonía machista [dirigido a los raperos]». ⁷⁹⁷

- La narrataria: esta forma parte del texto narrativo y no alude a un perfil ideal de lectora ni a una persona real, solo tiene cabida dentro del relato como ente ficcional del discurso de la narradora. En el rap abordamos para el estudio de esta categoría la ficcionalización de personas reales que aparecen en el género del *beef* (ataques y respuestas a un texto polémico) o en el *freestyle*. Un ejemplo de narrataria sería el personaje de Pepe Díez, rapero acusado de violencia sexual, al que se dirige el trío Tribade en «Afilando las tijeras». En ocasiones la narrataria también es un personaje tipo que busca asimismo convertirse en trasunto de relaciones universales como la amistad o el amor sentimental, maternal o paternal. Un ejemplo de ello en el rap feminista es la protagonista de la canción «Mi negra», ⁷⁹⁸ un personaje femenino al que va destinado el texto de la narradora y que establece con esta una relación de amistad.

El narrador es el productor y guía del relato que la autora está contando. Sin embargo, son muchas las formas y los tipos que hallamos en el rap feminista. La presente tipología pretende retomar algunas nociones de la focalización tradicional, completándola con las aportaciones desde la narratología feminista de Susan Lanser ⁷⁹⁹ y Lanser y Warhol. ⁸⁰⁰ Para ello estableceremos una diferenciación del narrador personal, comunal y autoral, analizando las funciones que desempeña en el rap feminista, cuáles se asemejan al discurso literario y en cuáles innova el rap; así

⁷⁹⁷ Véase Tribade: Afilando las tijeras, 2m42s.

⁷⁹⁸ Véase Gata Cattana: Mi negra.

⁷⁹⁹ Véase Lanser: *Fictions of Authority*; Lanser: Queerring narrative voice.

⁸⁰⁰ Véase Lanser y Warhol: *Narrative Theory Unbound*.

como la figura del narratario, tanto en el plano intradiegético como en el extradiegético. Parte de estos resultados se encuentran en Pinilla,⁸⁰¹ una sistematización más extensa se expone a continuación.

4.2.3.1 Narradora personal

Esta categoría se define como «narrators who are self-consciously telling their own histories»,⁸⁰² es decir, un narrador autodiegético, cuya enunciación en primera persona coincide con la del protagonista de la historia. En este sentido, hace alusión a la focalización interna en lo que la narratología tradicional ha denominado la focalización fija (la voz del narrador coincide con el protagonista del relato). En el rap observamos fundamentalmente este uso, siendo frecuente encontrar el yo-poético del artista expresado a través de una narradora en primera persona, que pese a ser ficticia funciona como trasunto de la autora textual o el perfil sobre el que se proyecta la rapera. Este recurso es el más empleado en el rap convencional, ya que es el que mejor funciona para exaltar el propio ego y construirse como figuras de poder. Los reductos de una lengua oral con el propósito de reforzar las relaciones entre narrador y narratario aparecen en el uso frecuente de interjecciones «todas ellas con una función emotiva, conativa o fática ligada al contexto comunicativo de la performance y a necesidades rítmicas»,⁸⁰³ imperativos y elementos proxémicos y pragmáticos, que aluden a diferencias situacionales. Así pues, el uso de deícticos, pronombres de primera persona, gestos y posiciones de dominancia intensifican el carácter performativo que sitúa al personaje en un lugar y tiempo concretos, a la vez que conecta al rapero y al público mediante un rasgo distintivo del rap: la exaltación del ego y la actitud comprometida con la actualidad social y política.

Esta narradora se emplea en el rap feminista para la secuencia descriptiva, para preponderar los rasgos que la autora considera relevantes para construir su *ethos*.⁸⁰⁴ Así pues, autora y recepción comparten una misma actualidad sociopolí-

801 Véase Pinilla: Identidad y disidencia sexual en el rap feminista queer.

802 Véase Lanser: *Fictions of Authority*, pp. 18–19.

803 Véase Santos Unamuno: El resurgir de la rima, p. 238.

804 Recuérdense los citados deícticos de primera persona para introducir las descripciones personales, por ejemplo, a este pasaje le sigue una sucesión de pensadoras que se contrapondrá a la previa serie de nombres masculinos sobre los que se apoya el patriarcado a modo de argumento de autoridad. La introducción del pronombre personal en «Lisistrata», en la siguiente estrofa «¡Yo, que en pleno siglo XXI, que tenga que venir la Ana a rebatir a Freud! [...]» (Gata Cattana: Lisístrata, 0m47s) cumple una doble función. Por una parte, busca reafirmar la identidad de la rapera como líder del grupo; por otra, construye su *egotrip* como miembro de la subcultura del rap, a través de la justificación de su sapiencia. Su posición jerárquica se justifica en lo conceptual, pero también

tica, pero también un mismo imaginario estético, lo que refuerza la implicación emocional del oyente en una narrativa por la que, si lo desea, puede tomar partido fácilmente. Independientemente de la voz empleada para ello el rap es un discurso metanarrativo, es decir, narra cómo se está narrando, en tanto que se conforma en la oralidad. Al margen de la existencia de una letra que ha de respetarse en el escenario, la sujeción del rap de estudio al texto suele ir acompañada de la posibilidad de improvisar en el escenario algunas partes, o introducir ciertos nexos o elementos fácticos que generan complicidad entre ella y el auditorio.

Ciertas corrientes del feminismo apuestan por un rap que hable desde la experiencia directa, la vivencia y los aspectos más personales de las raperas. No obstante, esta no es la narradora mayoritaria desde una perspectiva universal, y en muchas ocasiones la narradora personal ha de ceder su dominio a la comunal. En el rap, la voz personal suele usarse con un propósito lírico, para la expresión del sentimiento y la subjetividad, en las contribuciones que podríamos considerar «rap poético», frente al uso exagerado de la primera persona para construir el *egotrip*, fundamentalmente en modalidades como el *freestyle rap*, el *hardcore rap* o el *gangsta rap*. No obstante, una voz personal individual con motivos sociales o políticos no es propia del rap conciencia, en tanto que este va íntimamente ligado al receptor y a la comunidad en la que surge. A través del uso del narrador, encontramos diferencias formales en todas las corrientes o subgéneros del rap: la voz en primera persona tradicional es más habitual en el rap poético, estableciendo un plano vivencial e individualista, del que el rap feminista intenta escabullirse para producir su discurso. Sin embargo, este es el narrador predilecto en otras modalidades del rap en las que destaca la competición y la exaltación de las propias habilidades, ya sea como juego de poder, como observamos en el *gangsta rap*, o bien, para enfatizar las proezas retóricas, como ocurre en la batalla de gallos.

4.2.3.2 Narradora comunal

En un artículo introduce el concepto de narración comunal surgido a propósito del término propuesto por Susan Lanser en sus primeros trabajos:

en lo formal. La imprecación del deíctico la sitúa como MC, como figura respetable en el escenario, pero también en el plano textual, impulsa la fuerza de su discurso a través de la retórica, los argumentos empleados poseen autenticidad y relevancia porque ella los está pronunciando. El juego con la tercera persona: «la Ana», referida a sí misma, a la autora, ya no a la narradora, es una llamada a su persona en la vida real, a fin de establecer una línea entre su yo-poético, el alter-ego, Gata Cattana, la autora implícita, y el personaje aludido, la autora en la vida real, «la Ana», Ana Isabel García Llorente, puesto que este último es el sujeto que tiene conocimientos de politología, es decir, quien sabe emplear la palabra para persuadir e influir ideológicamente.

Al conjunto de narradores que hablan en nombre de una comunidad Lanser los denomina voz comunal, concepto que define así: «a spectrum of practices that articulate either a collective voice or a collective of voices that share narrative authority» (1992, p. 21). Esta voz se proyecta con distintos enfoques: de forma singular, como un narrador que enuncia como portavoz de un colectivo (un narrador representante); de forma simultánea, como una colectividad representada con un narrador plural; o bien, como un narrador secuencial, compuesto de varios narradores que se expresan por una misma causa en secuencias discursivas distintas.⁸⁰⁵

Esta última haría referencia a lo que la narratología tradicional denomina «focalización múltiple», si el mismo hecho es enfocado por distintas voces o «focalización variable», si varios personajes refieren escenas distintas. Si bien este recurso es operativo en el rap conciencia convencional y *underground* masculino para generar sentimiento de pertenencia y representar los intereses colectivos, en el rap feminista adquiere otras repercusiones que a continuación serán descritas. En los dos primeros casos, tanto la narradora singular representante como la narradora en plural son entes que abandonan la subjetividad al presentar a un colectivo heterogéneo que comparte el lugar heterodesignado en el patriarcado. Sin embargo, ¿por qué se prefiere la forma singular en lugar de un plural que dé cuenta de un grupo de personas? Esta cuestión nos permite acotar la lucha, al hacer referencia al lugar ontológico compartido por individuos tan dispares entre sí, las mujeres. Podríamos pensar que la rapera funciona como representante de su colectivo en esta figura líder o representante intelectual que ha de combatir en la ficción para la realización efectiva del cambio social en la realidad factual. La forma singular, además, permite una identificación mayor entre valores de la comunidad-individuo, fomentando el empoderamiento individual que ha de ser conseguido a nivel global. Esta hipótesis nos muestra que, desde esta perspectiva, la voz singular trasunto de un colectivo sería más convocante, mientras que la voz en plural podría dispersar la lucha.

No obstante, la narradora comunal también se expresa en plural en un «nosotras», llamando asimismo a su correlato factual de narratarías comunales «vosotras/ustedes». Este enfoque, presente en las variadas colaboraciones que se establecen entre las raperas, es especialmente destacable en los trabajos artísticos que tienen como objetivo defender la lucha de determinadas minorías étnicas. Generalmente, los grupos establecidos usan la interseccionalidad para agruparse por cuestiones discriminatorias más allá del sexo/género: etnia, situación migrante, clase social, etc. El término «mujer» ha sido entendido de diversos modos desde las distintas ramas teóricas y activistas del feminismo y otras luchas antiviolencia. No obstante, comprender la naturaleza de esta comunidad de mujeres implica reconocer lo único

805 Véase Pinilla: Identidad y disidencia sexual en el rap feminista queer.

que las acerca en el patriarcado, este lugar otrificado que ocupan y que estructura sus dinámicas sociales, estéticas y culturales. Por esta razón, el rap feminista enuncia desde un sujeto comunal cuando retoma estas voces. Así pues, la narradora comunal del rap posee distintas implicaciones que a continuación serán desarrolladas:

- Un yo-transhistórico: Es la voz usada en el manifiesto político o artístico con fines vindicativos. Este recurso narrativo confiere universalidad al rap. La voz representa a una comunidad mayor a la vez que interpela de forma distinta a la recepción, generando un impulso crítico, este puede ser de adhesión o de rechazo. En él las acciones patriarcales no recaen realmente sobre la narradora autodiegética, que en realidad es trasunto de la autora (factualidad), sino que funcionan como arquetipo de cualquier mujer en cualquier sociedad patriarcal; así pues, el trasunto del pronombre de primera persona no es la rapera, sino el grueso de las mujeres, ya que se refiere exclusivamente a formas de violencia específicas hacia ellas como hembras de la especie humana. El uso singular no limita la interpretación comunal que hace la recepción, por lo que la primera persona adquiere una dimensión diferente de la presente en la voz personal tradicional.
- Un yo-épico: Este mismo uso también aparece en el yo-épico, en el que la voz del héroe subaterno se opone al héroe aceptado, representando a su grupo, por ejemplo, en los romances antiguos, el antihéroe que se enfrenta al héroe emparentado con los dioses; en los cantares de gesta medievales y modernos, el héroe anulado o silenciado representa las características identitarias de un pueblo que se erige independiente consagrando los rasgos que lo separan del otro. Desde esta perspectiva, el yo-épico feminista buscaría crear genealogía de la estirpe de mujeres cuya heroicidad ha de ser exaltada de forma artística.

Otro tipo de narradores comunales son los que la narratología tradicional ha denominado «perspectiva múltiple», voces de distintos personajes que exponen sus perspectivas sobre un mismo hecho o cuestión. En el rap esta secuenciación se lleva a cabo mediante las colaboraciones (*featuring*) que emplean generalmente una focalización fija aplicada a cada uno de los autores. Estos narradores extradiegéticos se sitúan en el plano intradiegético para verter su visión sobre el evento, hecho o tema y luego se retiran de la secuencia diegética. No consideramos este tipo de focalización variable, ya que a nivel intradiegético solo enuncia un personaje y este es generalmente el narrador protagonista en primera persona. Su aportación individual se trata de un narrador personal, pero el hecho de que expongan varias perspectivas otorga cierta comunidad al proceso narrativo.

En el rap feminista, ejemplos de estos trabajos los encontramos en los proyectos étnicos que utilizan el rap como vehículo de resistencia de comunidades heterogé-

neas, como por ejemplo el rap ecofeminista del grupo La Mafiandina, cuyos integrantes realizaron una colaboración con la rapera ecuatoriana Caye Cayejera llamada «Lucha eterna».⁸⁰⁶ Este tipo de proyecto, así como otros que combinan activismo social y escrituras del yo a través del rap, forman parte del tratamiento del problema de modo interseccional gracias a sus narraciones desde la perspectiva múltiple. Un trabajo comparable, pero que ahonda en la dimensión social de la injusticia que asola al Sur Global lo encontramos en la producción «Somos Sur» de la rapera chilena Ana Tijoux y la rapera palestina Shadia Mansour, ambas hijas de exiliados en Europa.⁸⁰⁷ Las narradoras secuenciales son especialmente importantes para el feminismo universalista, ya que las colaboraciones expanden la recepción de las obras individuales al hermanar a varias artistas. De hecho, este es uno de los motores de expansión y construcción de un rap feminista hispano, que, gracias a la lengua común y globalización de Internet, podemos considerar como un fenómeno unificado, pese a las diferencias locales que siempre darán lugar a escenas minoritarias y adscritas a un territorio. No obstante, sobre estas aportaciones existe un espíritu universal que lleva las historias a públicos de todo el planeta.

Por una parte, si los narradores comunales tienen un gran poder ideológico (representan sistemas de valores, tradiciones, mentalidades o expectativas compartidas) y el ámbito del hip hop es un potencial escenario para la cosificación y humillación de la mujer; resulta lógico que los raperos apliquen las «normas del juego» patriarcales en el componente comunal de su trabajo. Partiendo de las producciones femeninas que «imitaban» el rap de la vieja escuela, mayoritariamente masculino, comprendemos la existencia de una corriente feminista en el rap que pretende desentrañar las concepciones y formas de categorizar que hemos heredado de nuestro sistema de valores. Así pues, una enunciación comunal, pese a expresarse como sujeto único funciona siempre como trasunto de una colectividad.

El rap feminista de Gata Cattana emplea los dos primeros enfoques, en algunos textos se muestra como un narrador plural que retoma la vindicación de un colectivo y otras veces, como narrador individual que representa al grupo. Por ello, no es la expresión de un ego exaltado, característico del rap *mainstream*, sino un llamamiento a la sororidad, de ahí que, en numerosas ocasiones aluda a referentes de mujeres de lugares y épocas distantes, como es el caso de los interludios en la canción de Lisístrata o la existencia de un oyente explícito (u oyente implícito representado) en otros trabajos suyos: «Para mis gatas, para mis negras,

⁸⁰⁶ Véase Caye Cayejera, Black Mamma, Anayli, Taki Amaru, DJMIC: *Lucha eterna*. Youtube 2019.

⁸⁰⁷ Véase Ana Tijoux y Shadia Mansour: *Somos Sur*. En: *Vengo*. Nacional Records 2014.

pa' mi' mulata' [...]» «El plan».⁸⁰⁸ Este propósito de hermanamiento y apoyo a las mujeres que sufren discriminación tiene un calado interseccional, pues el posicionamiento de la rapera europea y blanca que es Gata Cattana con sus compañeras de otros continentes e idiosincrasias introduce cuestiones que le confieren mayor universalidad al movimiento, al negar la posibilidad de ostentar privilegio cultural o racial al mismo tiempo que se es la «otra» como mujer. Este hermanamiento se produce en su obra a través de las lecturas de Andalucía como territorio expropiado y de sus paisanas como fruto del mestizaje y la lucha contra la colonización, el imperialismo histórico y el neocolonialismo cultural y económico. En estas vindicaciones las mujeres pueden trazar una «sororidad epistémica»⁸⁰⁹ que combata al epistemicidio que han sufrido las mujeres a nivel ideológico para colaborar entre sí por la resistencia a la opresión desde sus diferentes ámbitos de acción. Desde el rap feminista, la narradora comunal busca hermanamiento con otras luchas por la liberación y la ecojusticia desde una postura conciliadora que no subvierta o subordine los principios básicos del feminismo.

4.2.3.3 Narradora autoral

Esta narradora podría definirse como una voz «extradiegetic, and public, directed to a narratee who is analogous to a reading audience».⁸¹⁰ No se refiere a que el narrador sea el trasunto del autor, sino que esta voz reproduce la situación estructural de autoría que los destinatarios, generalmente, interpretarán como el pensamiento del autor y se verán a sí mismos como receptores de la obra. Se trata de un narrador heterodiegético que no está marcado textualmente. Por tanto, en el plano intradiegético tendrá como objetivo delimitar el cronotopo que sitúe la acción temática y diacrónicamente. Debemos diferenciar en la expresión narrativa una voz autoral (trasunto del autor por medio de una enunciación externa heterodiegética, ya sea como narrador omnisciente o como narrador observador) de una personal (narrador en primera persona que relata desde su subjetividad y manifiesta expresamente su función en la historia).

Por otra parte, resulta más novedosa la aportación del rap en el plano extradiegético, en el que este tipo de enunciación va a servir para introducir recursos intermediales propios del género del rap. Lanser denomina actos extrarepresentacionales a la inserción de generalizaciones o comentarios ajenos a la

⁸⁰⁸ Gata Cattana: El plan, 0m52s.

⁸⁰⁹ Adaptación feminista de la expresión «fraternidades epistémicas» (véase Francisco Broncano: Teoría y práctica de las fraternidades epistémicas. En: *Dilemata*, 12, 33 [2020], pp. 11–21).

⁸¹⁰ Véase Lanser: *Fictions of Authority* p. 16.

historia en el universo diegético.⁸¹¹ Este modo de narrar encuentra en el rap su correlato mediante el empleo de la técnica del sampleado/sampleo («sampling»). Así pues, mediante el empleo de la *voz en off* se pretende fundamentalmente reforzar la tesis defendida en la canción, utilizando elementos extraídos de ámbitos no ficcionales, como discursos políticos, estadísticas, hechos probados o comunicados de prensa; pero la selección del fragmento que ha de introducirse también conlleva implicaciones estéticas, en las que priman cuestiones sociales e interseccionales, como aparece en la canción «Lisístrata» de Gata Cattana. En este tipo de focalización cero, la instancia narrativa es superior a los personajes, observa desde arriba, puede ser una *voz en off*, característica de las citas de autoridad y del uso del *sample* como refuerzo de la tesis (por ejemplo, el *sample* del escritor Sampedro en «En mi hambre mando yo»,⁸¹² que otorga legitimidad al discurso). En la canción homónima se dan tres voces: las intradiegéticas de los raperos, que emplean la voz comunal y la personal según su propósito, junto a la *voz en off* del escritor socialista, que refuerza con su relato la tesis de la canción, la soberanía del pueblo y la resistencia ante el abuso de poder. Tanto en el plano político como en el humanista, el escritor se encuentra en una posición jerárquica respecto al resto de voces, actuando como argumento de autoridad que emplea la rapera para reforzar su tesis a través de este narrador, trasunto de su propio pensamiento.

4.2.3.4 Narradora *queer* (desmanteladora o subversiva)

Lanser indica tres formas de narrar desde un espacio *queer*⁸¹³ que sería interesante comentar para reflexionar sobre la pertinencia de este tipo de narrador en el rap feminista. En primer lugar, «a voice belonging to a textual speaker who can be identified as a queer subject by virtue of sex, gender or sexuality»,⁸¹⁴ es decir, un narrador intradiegético cuya identidad sexual, ya sea en su autoconcepción o

811 Véase Pinilla: Identidad y disidencia sexual en el rap feminista *queer*.

812 Véase Gata Cattana: En mi hambre mando yo. En: *Keep it real*. Maligno Records 2013.

813 El propio significado de la palabra inglesa se empleó en un principio de modo neutral para denominar algo «raro» o «poco convencional», era un término apenas usado en el lenguaje común. En cambio, su uso se incrementó bajo un matiz despectivo siendo utilizado como palabra malsonante con intención ofensiva. Aún en la actualidad el término no goza de aceptación social y es considerado por la mayoría como un insulto. El intento de la teoría *queer* por dignificar dicha palabra, así como a los individuos a los que se refiere, es un ejemplo del deseo de reconvertir el término desde la propia denominación con la que se les conoce. No obstante, la imprecisión terminológica, el ninguneo de las lesbianas en el colectivo LGBTIQ+, la ocultación de los y las asexuales y los intereses neoliberales que subyacen a esta teoría y sus integrantes nos hacen desconfiar de su uso.

814 Véase Lanser: *Queerring narrative voice*, p. 926.

por su orientación sexual es *queer*, en tanto que no es normativa o aceptada socialmente en lo que Gayle Rubin consideraba «disidencia de género», un espacio de marginación en que coexistiría toda sexualidad anómala y estigmatizada.⁸¹⁵ Esta primera acepción resulta algo problemática desde el feminismo radical por las confusiones entre los conceptos sexo-género de la que parte.

Para lograr coherencia con nuestro enfoque radical-ilustrado solo serían legítimos estos dos supuestos: si el narrador es un personaje con disforia de género (trans) pero tiene cuerpo de mujer o es leído ante la sociedad como mujer (*female to male*), por tanto, fue sociabilizado desde el género femenino, ya que independientemente de su deseo individual, sufre las mismas violencias machistas en tanto que es percibido socialmente como «mujer» y se le aplica al mismo género que a ellas, por mucho que cambie su aspecto físico o se autoidentifique varón. También resulta operativa esta definición en la cuestión de orientación sexual: las narradoras lesbianas que enuncian desde el lesbianismo radical, son oprimidas como las mujeres heterosexuales por el eje de sexo, aunque poseen discriminaciones múltiples en patriarcados religiosos o conservadores, representan según el imaginario feminista aludido en este trabajo en Lerner y Puleo la máxima cuota de «peligro», en tanto que se niegan al «servicio» sexual hacia los hombres. Así pues, la narradora lesbiana

815 Se trata de una categorización que diferencia a los individuos en función de su pertenencia a colectivos privilegiados dentro del heteropatriarcado, en tanto que siguen una conducta aceptada socialmente (*straight*), lo que se conoce como la heterosexualidad obligatoria, entendida en una imposición monógama y normativa de la sexualidad, mientras que la homosexualidad monógama se situaría en una escala inferior. La última categoría de la pirámide de Rubin entendida desde la etiqueta de no reconocibilidad sería la *queer*, conformada por individuos con preferencias sexuales no legitimadas social o culturalmente, como la poligamia u otras prácticas sexuales consideradas «desviadas» (sodomismo y demás parafilias). Esta concepción es problemática para el feminismo ilustrado ya que no integra un enfoque ético ni prioriza sobre derechos humanos universales, es decir, el deseo subjetivo posee el lugar central en esta concepción periférica del placer. Por otra parte, esta afirmación no contempla la cuestión amorosa de algunas de estas filias, que son a su vez crímenes, como la pederastia y la trata sexual. Así pues, desde este planteamiento prácticas como la pedofilia y la prostitución podrían comprenderse como modos aceptados dentro de la sexualidad «desviada de la norma»; lo que da lugar a una confusión ética en el nivel legitimador de las prácticas sexuales, puesto que sitúan la supuesta libertad individual y la satisfacción del beneficiario como único criterio revisable. Por otra parte, su esencialismo en cuanto a la heterosexualidad también es cuestionable, pues se connota desde el puritanismo, la religiosidad y la reproducción; creando un imaginario erróneo de la práctica feminista como práctica sumisa y retrógrada, desvirtuando así otras formas de vivir la heterosexualidad que no impliquen violencia del varón hacia la mujer. Esta posición nos resulta demasiado dogmática, ya que la heterosexualidad como constructo no implica necesariamente dominación de uno de los sexos. Dado que la teoría no contempla la misoginia que se produce en espacios *queer*, ni parte de un análisis estructural del patriarcado, su empleo resulta limitante e incluso contraproducente desde el enfoque feminista que hemos elegido en este trabajo.

ofrece en el rap un marco muy sugerente para teorizaciones y pedagogías feministas al presentarse como la rebelde por excelencia.

Una segunda interpretación concibe a este narrador como «a voice that is textually ambiguous or subverts the convention of sex, gender, or sexuality»,⁸¹⁶ es decir, un narrador del que no se tiene certeza de su género, identidad o deseo sexual; siendo esta falta de información o ambigüedad la que lo convierte en desviado. En esta definición el narrador *queer* sería aquel al que no se le ha marcado con ningún género determinado en el relato, de ahí que el pensamiento androcéntrico heredado nos haga proyectarlo como masculino. Si el narratorio extradiegético, que es el oyente virtual ideal en el rap, no estuviera marcado y condicionado por la cultura patriarcal, este sujeto *queer* podría ser realmente neutral. No obstante, este artificio no resulta operativo desde el enfoque de sexo, ya que hombres y mujeres siguen siendo marcados lingüísticamente por razones sexuales, no de género.

Desde el feminismo, además, no interesa volver imparcial el discurso, sino manifestar claramente las vindicaciones desde y para los colectivos oprimidos, partiendo de la premisa de que lo que no se nombra, no existe. De esta forma, desde el rap feminista radical se apuesta por el reconocimiento de un sujeto femenino biológico, las mujeres. El apropiarse de esta categoría permite seguir vindicando la investigación en salud integral de las mujeres, problemas psíquicos y físicos que afectan fundamentalmente a mujeres, necesidades corporales y fisiológicas, violencias específicas, etc. La categoría mujeres, por su parte, remite a la genitalidad, es decir, al dualismo hombre/mujer, no a las dicotomías culturales que estructuran las parcelas del género que se han atribuido a unos y otras. Si bien el feminismo ambiciona la demolición de esta serie de binarismos y la capacidad de poder comprendernos como personas con independencia del aspecto, orientación sexual, etc.; la realidad patriarcal obliga al empleo de esta demarcación para seguir protegiendo la integridad física de las mujeres y fomentando una ciencia que comprenda sus cuerpos y entienda sus experiencias vitales.

Si los hombres ostentan el poder, una demarcación de su masculinidad o un intento de adoptar identidades más cercanas a lo femenino no resulta plenamente satisfactoria debido a varios factores. En primer lugar, lo femenino no existe como tal, es una abstracción que surge por oposición, es un estado no elegido, un intento de ocupar esta categoría por parte de los hombres indica más bien un desacuerdo o desvío de la masculinidad que una verdadera adecuación a la feminidad. Además, los hombres que se desvían de las masculinidades hegemónicas o marginales siguen siendo hombres, no renuncian a una concepción filosó-

816 Ibid, p. 926.

fica privilegiada, de lo que se deduce que su sociabilización como varones los prepara para el éxito, el poder, la competencia y la autoestima, situándolos en privilegio ontológico frente a las mujeres. Pese a su autoidentificación femenina, la sociabilización como varones no solo les permite una mayor confianza en su persona, sino que podrían mantener interiorizadas ciertas violencias a las mujeres que pasan desapercibidas en lecturas y políticas transinclusivas.

Así pues, este narrador en el que se confunden intencionadamente los conceptos de sexo, género y sexualidad, podría desvirtuar la propia noción de feminismo, en tanto que se sitúa en una encrucijada que devalúa la categoría de mujer llegando a producir lo que algunas autoras denominan «feminismo emocional»,⁸¹⁷ en el que esta lucha pasa a ser ocupada y conceptualizada desde cualquier sujeto, sin contar con el respaldo del feminismo histórico y sus teóricas. En este sentido, resulta más interesante comprender esta tarea de subvertir el género como la total abolición, en tanto que, al eliminar ambos géneros, el resultado es la libertad humana, sin normas que rijan los comportamientos, vestuarios, gestos, aspiraciones, etc. Solo a través de la concepción de este narrador como desmantelador, es decir, virando la proyección *queer* a la feminista radical, considero relevante este acercamiento para el estudio del rap feminista.

Lanser, en último lugar, expone en esta definición metanarrativa la dificultad que supone el concepto de tener voz y cuestiona el papel que desempeña esta misma voz en relación con nuestras suposiciones sobre las nociones de narrador y narrativa: «a voice that confounds the rules of voice itself and thus baffles our categorical assumptions about narrators and narrative».⁸¹⁸ Esta deconstrucción opera con el propósito de resignificar el rap en dos direcciones: la conquista del cronotopo negado a la mujer, simbolizado en la ciudad y la noche; y el cuestionamiento del rol tradicional de la mujer en sociedad y en el mundo del hip hop.⁸¹⁹ Esta definición sí podría ser abrazada por el feminismo en su noción de desestabilizador o mecanismo para subvertir el género, sin embargo, ha de corregirse el propósito de «confundir» por el de «abolir», en tanto que el feminismo no quiere multiplicar o tergiversar los géneros para lograr infinitas posibilidades de autoidentificación, sino que pretende suprimirlos para que no exista un género dominador y otro dominado; sustituyéndolos por principios de una ética feminista (o ecoética) capaz de lograr un mundo más justo. La abolición del género, por otra parte, no excluye la posibilidad de experimentar artísticamente con lo femenino y lo masculino en un nivel puramente ficcional; no obstante, pone el foco en la

817 Véase Miyares: Las trampas conceptuales de la reacción neoliberal.

818 Véase Lanser: *Queerring narrative voice*, p. 926.

819 Véase Pinilla: *Identidad y disidencia sexual en el rap feminista queer*.

necesidad de redireccionar los discursos con peso ideológico y pedagógico hacia fines justos y libres de violencia; y no al refuerzo y mantenimiento de posturas reduccionistas de lo que implica ser mujer y hombre basadas únicamente en las lecturas culturales sobre la masculinidad y la feminidad.

La cuestión de la sexualidad ha importado al feminismo en pro de cuidar el placer y el autorespeto de las mujeres, con el fin de establecer relaciones sin posesión, esclavitud sexual o sometimiento a las necesidades estéticas de adaptación al género. La multiplicación de géneros es otra forma patriarcal que las tendencias neoliberales fomentan para seguir sometiendo a las mujeres. Por ello, la *queerness* aparece en el rap feminista mayoritariamente a través de esta tercera opción, un narrador que pretende desestabilizar y volver a cuestionar las categorías por las cuales concebimos el mundo, volviendo al cuestionamiento de ese supuesto carácter «neutral» del androcentrismo, presente también en el mercado de arte.⁸²⁰ Un narrador *queer* capaz de desestabilizar estos supuestos podría operar sobre nuestros sistemas de valores logrando un cambio en el universo no ficcional. Un arte al servicio de intereses sociales feministas permitiría reconvertir la estética de este género musical y apoyaría la entrada de corrientes feministas en la Academia y en el gusto musical de los consumidores. Por ello, hemos preferido al empleo de narrador *queer* su sustitución por «voz subversiva» para reivindicar esta función de resistencia, pero sin aludir a la teoría y prácticas *queer*, por su naturaleza reñida con el feminismo radical y universalista.

Así pues, esta voz de la resistencia reeduca el gusto del oyente, al mismo tiempo que se replantea los modelos de pensamiento y el canon artístico vigentes.⁸²¹ También se cuestiona en qué medida la concepción teórica y práctica de las canciones funciona como ente desestabilizador con el fin de construir sus propias categorías para que puedan ser válidas sobre un modo de pensarse más allá de las dicotomías culturales, pero sin premiar por ello las concepciones o comportamientos «desviados». Así pues, la ética feminista actúa de forma revisora ante la intrusión de comportamientos que separen o quiebren el sujeto político del feminismo. Las otras dos definiciones del narrador *queer* que ofrece Lanser también tienen un correlato en el rap feminista, sobre todo en el análisis de grupos trans-

820 Siendo este, de hecho, nuestro modo natural de pensarnos y relacionarnos con el otro: «Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión» (Bourdieu: *La dominación masculina*, p. 14).

821 Véase Bourdieu: *La dominación masculina*; Foucault: *Vigilar y castigar*.

feministas o autodenominados «no binarios», como el español Tribade, cuya obra ha sido comentada ya en varias ocasiones en este trabajo.

4.3 Aspectos teatrales del rap feminista

4.3.1 Herencia dramática: religión teatralizada y música popular

En este capítulo pretendemos presentar el rap como texto dramático, indagando en los elementos propios de este género canónico de la literatura que influyen en su puesta en escena. Para ello, diferenciamos entre el rap que venimos estudiando (rap puro) de otros géneros híbridos como el *slam poetry* o el *Teatro Hip Hop*. Este último ha sido comentado por Carolina Rojas, quien insiste en un análisis más profuso de la herencia del rap en el teatro. En este trabajo, sin embargo, nos interesa aplicar la operación contraria, buscando las huellas del teatro en el rap. A este respecto, más que el vestuario, la escenografía y los recursos mediales para el desempeño del espectáculo del rap, me interesa profundizar en los aspectos originarios del género cuestionándonos cuál es la continuidad de estas prácticas que conformarían al rap como género dramático en la actualidad. Este enfoque no es exclusivo, pues coexiste con la concepción del rap como género narrativo y poético. No obstante, es quizá de todos ellos el que más se adentra en la idiosincrasia de este. A este respecto, Rojas sitúa el componente teatral del rap en su origen étnico:

Los orígenes se remontan a 1973 cuando el grupo *Universal Zulu Nation*, que se dedica a la difusión del *Afrika Bambaata*, creó un espacio para que los adolescentes «pelearan» mediante habilidades creativas e imaginativas en vez de con armas letales. Lo que contribuyó al desarrollo de un movimiento artístico con elementos teatrales enfocados en la idiosincrasia de un grupo social. El Hip hop es intercultural porque, como lo explicó la activista, Tamara Davidson, la cultura africana es prevalente en muchas otras (Davidson en Banks, 2011). Es influenciado por otras prácticas como la japonesa, mexicana, india, yidis, gaélica, china y africana, por ejemplo, el Teatro noh, Teatro djeliya y Teatro kabuki, cuyas prácticas escénicas involucran intensidad rítmica, resonancia, lirismo, canciones habladas o poesía como elementos narrativos, así como lo hace el rap.⁸²²

El rap como acto de comunicación verbal y no verbal, centrado más en los elementos prosódicos y proxémicos que en las palabras, es un enfoque que emplea parte

⁸²² Véase Carolina Rojas: El arte del rap y sus manifestaciones en el teatro contemporáneo. En: *Medeas: Red de jóvenes investigadoras de la Escena* (2022).

de la crítica que analiza este género como performance.⁸²³ A través de estas prácticas se perfilan ceremonias y rituales que determinan la identidad grupal, reforzando los lazos de pertenencia comunitarios. Si bien la mayor parte del rap se apoya en el refuerzo del colectivo, el rap feminista se encuentra ligado a dos procesos antropológicos necesarios para la autonomía y construcción de la individualidad en el rap: un distanciamiento activo de las formas sociológicas que conforman la subjetividad de las raperas como miembros de una comunidad no elegida (la familia, la cultura, la etnia, la religión, etc.); y la aproximación intencionada a la comunidad elegida (la ética, estética o política). Así, el rap feminista ha de procurar activamente un alejamiento de tradiciones, religiones o costumbres coercitivas en el desarrollo artístico del mensaje y propósito feminista de la autora; al tiempo que intensifica acercamientos a comunidades, prácticas o perspectivas que impulsen su carrera desde el compromiso común con esta causa.

Desde la interseccionalidad, alinearse con el enfoque de «sexo» implica desviarse de otras categorías por las que el sujeto también se define (etnia, edad, clase, etc.). Posicionarse principalmente desde el sexo permite comprender un lugar heterodesignado común entre mujeres de diferentes idiosincrasias, de un modo conciliador, terapéutico, que ayude a comprender la dominación y a articular posicionamientos compartidos, a modo de los grupos de autoconciencia de la tercera ola feminista. Esto implica, por otra parte, generar acciones e iniciativas para solucionar los problemas que atañen a las mujeres independientemente de su clase y etnia, pero se refuerzan o transforman por esta pertenencia. Así pues, el rap feminista no puede ser operativo sin abordar un enfoque de clase y raza; ya que las mujeres pobres y racializadas experimentan formas de violencia específicas también por estas cuestiones. No obstante, el empleo de la perspectiva feminista radical nos obliga a no descuidar el abordaje de sexo/género a fin de no subvertir o banalizar este aspecto, como demuestra la historia de las alianzas demostradas entre el feminismo y otros movimientos, como el antiaboliconista, el socialista o el altermundista.

En su obra sobre el origen de la tragedia clásica, Rodríguez Adrados sitúa en la fiesta el origen del mito y el rito, que habría de dar lugar a la tragedia y a la comedia.⁸²⁴ A nivel antropológico resulta innegable la función que la religión, a través del mito, y que la sociabilización, a través del rito, configuran para la creación de identidad de un individuo como miembro de su comunidad y como pro-

823 Véase Andrea Cristina Cirino: *Rap as performance: an event of communication and musical expression*. En: *ETD: Efucação Temática Digital*, 14, 2 (2012), pp.126–139; Ramírez Torres: Cuando decir es hacer.

824 Véase Francisco Rodríguez Adrados: *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial 1999.

ductor y receptor de obras literarias con un determinado sentido ideológico. Los aprendizajes más importantes para una persona tienen lugar en la fiesta: la ceremonia religiosa no solo traslada la doctrina sagrada de su comunidad, sino que a través de la repetición y solemnidad del ritual se establecen códigos sociales y modelos de mundo que permanecen operativos más allá del contexto festivo. La fiesta funciona como contrapunto a las actividades cotidianas, establece un espacio para liberar lo reprimido o desarrollar comportamientos que son aceptados socialmente solo en estos contextos extraordinarios.

En este contexto de fiesta también nacen los productos culturales que habrán de funcionar como mecanismos mediadores entre las enseñanzas y la recepción, como la música y la literatura.⁸²⁵ En ella surge la poesía popular y la fábula como contrapunto de la solemnidad y grandeza de la poesía culta. Las composiciones populares pretenden retratar la intrahistoria de cada uno de sus miembros, tanto en forma de narración colectiva [épica], como en forma de expresión de la subjetividad [lírica], mientras que la fábula contribuye al carácter didáctico de las enseñanzas religiosas y sociales acompañando los actos solemnes de intención pedagógica. En este sentido, el rap viene a ser el correlato didáctico de un sentimiento o concepto abstracto, representado a través de una ceremonia social.⁸²⁶ Sin embargo, esta no es la ceremonia legitimada, oficial e histórica; sino que supone la voz oprimida que no puede participar en ella, o debe hacerlo desde un lugar subordinado o periférico.

La performance en torno al contenido religioso tiene un fin divulgativo, que toma forma teatral o figurada a fin de materializar nociones abstractas, es decir, cumple la misma función que la fábula literaria, pero va un paso más allá: la encarnación de estos personajes la llevan a cabo actores o actrices que han de «representar» el texto literario (o bíblico). La escenificación de la enseñanza, acompañada por la repetición del rito, así como la encarnación del concepto (por ejemplo, el cuerpo de Cristo y su sangre representada en la hostia y el vino) forman parte de los mecanismos de materialización que la literatura ha puesto al servicio siempre

⁸²⁵ La literatura se pone al servicio de unas ideas, las de la comunidad, basadas en su moral y su estructura social. De ahí que el nacimiento del teatro griego, centrado en la función del personaje coral (corifeo) surja en el contexto de la fiesta, como momento de exploración sentimental, de relajación de las costumbres y conexión con las pasiones. La religión, al igual que la literatura, también conectará la idea ceremonial con los momentos festivos de la comunidad, a fin de dotar a sus enseñanzas de un carácter sublime (Ibid). Así pues, los autos sacramentales o las procesiones tienen lugar en fechas destacables para las comunidades, coincidiendo con actos colectivos de cambio en el solsticio y el equinocio.

⁸²⁶ Un análisis de la vinculación entre el rap y la ceremonia y el rap y ritual puede consultarse aplicada a la performance de Gata Cattana en Pinilla: Implicaciones teatrales en la performance del rap feminista de Gata Cattana.

de su pueblo para comprender conceptos complejos o trascendentales para su comunidad. El rap opera en este sentido de dos modos: a través de la imitación, se generan estrategias discursivas que buscan visibilizar, didactizar o hacer más comprensible el concepto abstracto; y de un modo metadiscursivo, es decir, se pretende emplear el rap como comentario o exégesis religiosa, facilitando la inteligibilidad del mensaje y la confirmación del proceso de aprehenderlo. No obstante, el rap como discurso contracultural se desplaza consecuentemente de la historia oficial o *mainstream*, proyectando visiones sobre la enseñanza teológica, filosófica o humanística que difieren de los análisis habituales. En este sentido, el rap feminista se posiciona con un planteamiento más materialista que busca indagar en la espiritualidad o el animismo desde posicionamientos que no pongan en tela de juicio la dignidad y representación ontológica de las mujeres; o bien, a través del análisis crítico de las escrituras religiosas y del paradigma impuesto en la dicotomía sagrado/profano. Así pues, varias autoras feministas se cuestionan qué significa «lo sagrado» y «la carne» desde un punto de vista de la antropología feminista.⁸²⁷

En el teatro culminan tres tradiciones: se presenta la historia del pueblo (épica), a través de la subjetividad del personaje (lírica) con un fin aleccionador o instructivo (discurso). El rap norteamericano también surge motivado por una necesidad de «reeducar» al pueblo, sumido en la violencia callejera y la criminalidad; estableciendo un arte pacífico; pero esta educación también incita a la desobediencia civil, poniendo el foco en la generación de alianzas que descubran y combatan la violencia estructural y cultural. El rap feminista mantiene una posición de alerta ante ambas manifestaciones de violencia, la estatal, pero también la intracomunitaria, especialmente la violencia machista que tiene lugar dentro del marco privado y público donde se desenvuelve la mujer. En su estructura también hereda estos tres móviles de la literatura: su carácter fundacional, personalista y didáctico. Este elemento, el de su procedencia, su ubicación contextual, es lo que diferencia las piezas de rap de las de cualquier otro género asociado a la alta cultura. La performatividad del rap evoca una concepción dramática que refuerza o combate una determinada ideología y cosmovisión, aspecto que el rap hereda tanto en sentido festivo como ético, como explicamos en el capítulo segundo de este trabajo.

Otro punto en común con la fiesta, lo encontramos en los propios orígenes del género como ceremonia intercomunitaria, ya que surge en los sonideros jamaicanos y los *blocks partys*, asimiladas a este concepto barrial del bloque como aglutinador de población desplazada de los centros de poder. En torno a estas se generan mecanismos para expresar la violencia de forma verbal (con las batallas

827 Gata Cattana: Efemérides; Gata Cattana: Samsara; Carmen Xía: Orguyoça.

de gallos, con la percusión vocal o con el rap) y artística (con el baile), con el fin de que estas manifestaciones sustituyeran a la violencia real que se producía entre las pandillas por los ajustes de cuentas. El rap funciona no solo para introducir unos valores de respeto y paz entre los *gangs*, que trasladarán al código artístico del rap los mismos valores operativos a nivel sociológico (respeto del líder, control del territorio, orgullo de grupo...), sino que sirve como «iniciador» al rito a los nuevos integrantes, es decir, a las nuevas generaciones, manifestando su labor cohesiva fundada en el encuentro en la calle (escenario) de unos actantes que desempeñan el papel comprometido con su experiencia e intención.

4.3.1.1 La religiosidad y el rap

En el contexto de la fiesta se perfila el rito, pues con su repetición se facilita el proceso de asimilación de los códigos de estilo del hip-hop y se conoce la genealogía e historia del movimiento a la vez que se transmite la historia de la comunidad en la que surge: el pueblo afroamericano y latino marginado del grueso de la población. Este sentimiento impostado a las nuevas generaciones mantiene el carácter contracultural de protesta más allá de sus límites geográficos. De este modo la fiesta acerca al pueblo los valores abstractos, materializándolos. El hip hop da cuenta de los sentimientos de fragilidad y vulnerabilidad de un pueblo sometido. No es extraño que el góspel haya influido al hip hop, pues el contexto festivo aglutina la manifestación religiosa y artística edificada en torno al rito. La música y la performance forma parte del acto solemne religioso, pero también del acto solemne pagano, en el que se celebran acontecimientos importantes de la vida de una persona. Lo reprimido se exterioriza en la cultura hip hop a través de la representación explícita de temas tabú: el sexo y la violencia. De ahí que en el baile se imiten posiciones o posturas de combate y que en las letras abunde el insulto, la imprecación ofensiva y defensiva, el léxico amenazante y violento y la dicción directa y desvergonzada. La expresión literaria funciona sin filtros en lo que respecta al contenido, siguiendo un código aprendido que regula los aspectos formales (letras rimadas sobre una base rítmica) y los temas tradicionales propios del rap que le dan cohesión como movimiento (competencia, calle y protesta).

Sin embargo, en el rap español, especialmente en el andaluz, el sustrato religioso más claro no es el procedente del góspel, sino de las procesiones (representaciones religiosas que implican a la comunidad, que permiten que el pueblo tome el poder de la representación, que teatralice la narración religiosa). Estas representan distintos acontecimientos de la vida de Cristo: el nacimiento, la crucifixión, la resurrección; pero recorren una imaginaria que va más allá de la tradición de belenes (humanos o artificiales) o procesiones de Semana Santa, como hitos cumbre de estos desfiles y representaciones, dando lugar a intere-

santes desviaciones de la enseñanza religiosa. Elementos como los traslados, la imagería de la Virgen,⁸²⁸ sus atributos similares a los de otras divinidades paganas de pueblos que ocuparon la Península Ibérica; así como el jolgorio característico de la experiencia de la Semana Santa andaluza, más similar a una bacante que a la celebración de un acto solemne, marcan de modo determinante estas conexiones entre la fiesta y el rito religioso de carácter sincrético, modos que el cristianismo tuvo que adaptar en la región para poder garantizar su implementación y pervivencia.

Este sustrato religioso «paganizado» ha quedado inmortalizado en forma de estas procesiones, asociadas a determinadas formas musicales antiguas, como la saeta (palo del flamenco *a capella* derivado del folclore, pero vinculado a la religiosidad), pero también las posmodernas, como el rap. Una escena que se hace eco de este sustrato basado en el rito festivo y religioso es el rap andalucista, siendo Califato $\frac{3}{4}$ el máximo exponente hasta el momento en la explotación de esta imagería desde el dramatismo histriónico del rap andaluz. Sus letras son profanas, pero se empapan de atributos religiosos, aportando al rito así un carácter solemne. Sin embargo, esta no viene mediada por el clero, desde su posición privilegiada, sino que es la lectura que el pueblo llano realiza de esta religiosidad, tomando como móviles dos cuestiones: la pena, el dolor de saberse subalterno; y la alegría por la supervivencia, sustrato más conectado con la picaresca que con la literatura religiosa.⁸²⁹

828 Los desdoblamientos de la Virgen María en sus numerosos tipos (Virgen del Carmen, Virgen de la Cabeza, Virgen del Rocío...) son ejemplo de ello. En la misma representación pueden coexistir varias: la Virgen del Carmen (capitana de los marineros) o Estrella de los Mares; la Virgen de la Cabeza es la Morenita (una representación de la Virgen como mujer negra, en honor al componente africano del pueblo andaluz), frecuente en las romerías de distintos pueblos, por ejemplo, la de Andújar (Jaén). En el caso de la Virgen del Carmen, cuya festividad se sitúa en la Málaga fenicia, la Virgen es «patrona de los marineros» y se representa con una media luna, coincidiendo esto con el dominio de la diosa oriental Isis, diosa de la noche que regiría sobre los cultivos y la fertilidad de la Tierra y las mujeres (sincretizada en Cibeles o Deméter para los romanos) adorada por los tartésicos; así como su vínculo con la diosa fenicia de los marineros, Astarté, frecuente en las colonias fenicias de la región como Gadir o Malaka, conocida por su protección ante naufragios. Su vínculo en la romería con los bueyes podría hacer alusión al cónyuge de esta diosa, Baal o Dionisos, remitiendo así al vínculo entre los ritos dionisiacos en los que se danzaba y embriagaba en fiestas, similares a las que siguen a la representación religiosa actual en esta región.

829 Las raíces de esta lamentación son materiales, proceden de lo terrenal, de la dimensión más animal del cuerpo, conectando esta noción con la ofrenda a las diosas paganas (recuérdese el símil entre el ofrecimiento del infante para el sacrificio, y el acto simbólico que existe todavía actualmente de pasar al bebé sobre la túnica de la Virgen). Este acto simboliza un amago de sacrificio, de adoración a una deidad femenina relacionada con la fertilidad, la fuerza de la naturaleza y su capacidad proveedora de alimento, agua, calor y buenas condiciones para la agricultura. Actos para

El rap andaluz bebe de esta contradicción nietzscheana: la pena honda y la euforia ante la celebración de la vida (el principio dionisiaco), que ha de ordenarse y canalizarse retóricamente (el valor apolíneo) para producir un texto coherente. Comprender al rap como una prolongación de estos sentimientos a medida que las sociedades se vuelven más laicas conlleva una pérdida de identidad por parte de la juventud, lo que dará lugar a la indagación en otros modos de mantener unida a la comunidad. El rap retoma el relevo de esta religión materialista del pueblo, que hace sombra al carácter trascendental de las religiones oficiales. Así pues, sobre los símbolos y leyendas bíblicas se entreteje una mitología de origen antiguo, politeísta. Su ética no es la de la clase dominante, no existe una pretensión de continuidad o de elogio, sino de supervivencia y deseos de cambio, es una ética de la revolución, de la guerrilla. La concepción del rap como música que no pretenda entretener y «anestesiar» al público para hacer llevadera su circunstancia, sino que busque agitarlo logrando su reacción conecta este género con formas alternativas de teatralizar la espiritualidad, como las que se registran en estos territorios.

El rap nace de la misma pena y dolor que motiva las ceremonias solemnes, como un funeral, o los actos importantes, como el matrimonio o el nacimiento de un hijo. Nace de la pena de saberse subalterno con plena conciencia y de esta necesidad de liberar lo reprimido e indagar en una identidad negada, compuesta de culturas marginadas y estigmatizadas por los vencedores. Sin embargo, los sentimientos reprimidos de esta comunidad se abordan desde distintos ejes, tienen una historia independiente y a la vez entrelazada que hace muy complejo su tratamiento desde un único foco. El rap comparte con la religión su solemnidad, nace del sentimiento de desamparo ante el abandono estatal. En este proceso, el rap se encuentra en continua indagación por aportar un sentimiento de refugio en quien emplea este discurso y quien lo disfruta. Comparte con la fiesta este espacio de liberación de las pasiones, donde el tabú se disipa: el rap es el terreno paraliterario para el tratamiento de lo sexual, lo escatológico, lo pecaminoso, etc. y con el teatro comparte su propósito didáctico o materializador de ideas complejas; es decir, el rap se erige como propuesta didáctica para entender dinámicas difíciles de comprender para el grueso de la población: el racismo, el clasismo, el colonialismo, el machismo, etc. y este elemento lo vincula con la religión entendida del modo andaluz, desde el animismo, el materialismo de las figuras religiosas y su huella pagana en las representaciones no iconoclastas o los múltiples sectores de dominio de sus vírgenes, cristos, santas y santos.

la fertilidad suponen también la entrega de flores a la Virgen o el besar su mano y hacer una reverencia, acto ritualizado en la parte de la ceremonia que se llama «el besamanos».

4.3.1.2 Los mitos y el rap

El mito ritual del rap alude al originario que el pueblo afroamericano sitúa en África, en la tradición popular de sus ancestros, mientras que el mito literario es aquel que está sujeto a interpretación, que es mutable, se presta a reelaboración y puede ser difundido.⁸³⁰ Este primer componente original del hip hop es el que nos permite trazar una continuidad entre la épica y las manifestaciones culturales autóctonas del pueblo negro, por ejemplo, la figura del *griot* y sus huellas musicales y literarias. Si bien el mito literario⁸³¹ es el que se ha exportado al resto del mundo haciendo del hip hop un movimiento internacional. Su fuerza performativa es tal que no solo ha sido capaz de trasladar el carácter festivo-ritual de su comunidad, sino que ha dado pie a múltiples reformulaciones de su cultura allá donde se ha instaurado.

El mito originario, por tanto, resultará decisivo en el rap en tanto que busca dar respuesta de las gestas de personajes excluidos del sistema, representados en el imaginario colectivo como delincuentes o individuos de segunda, más nocivos para la comunidad que necesarios. Esta visión que justificaría la explotación y esclavitud, contra la que luchó el pueblo que vio nacer el rap, es la misma noción de justicia poética con la que otros colectivos se han levantado contra la autoridad, siempre y cuando este sistema se ha respaldado en la noción de la diferencia y de la jerarquía. La necesidad de consolidar un discurso épico subalterno, que cante las gestas de sus héroes, es la que ha motivado al rap a construirse sobre narraciones que ilustren las proezas de sus personajes, siendo estos individuos corrientes de la periferia sujetos marginados o criminalizados por el sistema. Desde sus textos se expresan sus sentimientos y vindicaciones, pero también los logros que yacen tras de ellos, funcionando este carácter heroico como inspiración y legado para su comunidad venidera.

Esta línea entronca el mito fundacional del hip hop con la visión originaria del teatro surgido de la fiesta, momento de puesta en común y relajación, en la que se va construyendo una conciencia social, una comunidad que pone en relación sus experiencias individuales llegando a la conclusión de que no se trata de episodios personales, aislados o anecdóticos, sino de vivencias comunes fruto de

⁸³⁰ Véase Rodríguez Adrados: *Del teatro griego al teatro de hoy*.

⁸³¹ El mito literario, por otra parte, se construye desde la literatura mimética, que pretende representar el mundo a su imagen. En este propósito de emulación surgen los personajes inspirados en los héroes épicos. En la tragedia los mitos clásicos se reescriben adaptándose a la situación sociopolítica. Su origen es conocido, pero las reelaboraciones son múltiples, por lo que son fuente inagotable de representaciones en función de los distintos contextos y perspectivas. La comedia, por otra parte, no emplea un mito consolidado en la literatura, sino que el mito es inventado por el poeta sin seguir esquemas tradicionales (Ibid).

un mismo sistema opresor que se repiten como rituales: los esquemas discriminatorios, la violencia institucional y el insulto racista se ritualizan por su repetición. A través de este uso performativo del rito este se va normalizando, naturalizando entre el grupo, haciendo crecer su sentimiento de pertenencia a la otredad, a los subalternos, excluidos del privilegio.

4.3.1.3 El rap como tragedia

Por la falta de sujeción a la norma culta del lenguaje, así como por la procedencia de sus personajes, gente corriente, podríamos pensar que el rap hereda más rasgos de la comedia que de la tragedia. Sin embargo, la situación de desarraigo y el concepto de *agón* que articula la tragedia clásica es decisivo para comprender la lucha antisistema presente en el rap. Esta noción de enfrentamiento opera en el rap en dos direcciones: el desencuentro entre la ley del estado (nación) y la ley del barrio (en un plano comunal). El rapero tematiza esta pulsión defensiva en el rap, ya que argumenta contra una instancia superior que lo estigmatiza y margina dentro del sistema. Su situación antisistema forma parte del propio mito de su identidad como pueblo oprimido y se construye de modo literario a través del rito que se ejecuta en la fiesta y en la ceremonia social.

El MC (maestro de ceremonias) es el actante más capacitado para guiar a su comunidad en la construcción de dicho mito (origen fundacional de su comunidad) a través del rito del rap (representado en su puesta en escena), como se argumentó en el segundo capítulo de este trabajo. En el terreno de la intrahistoria el rap muestra una historia personal, de cada uno de los individuos corrientes, que presenta como voz de una comunidad, pretendiendo ensalzar con ella su pasado, su historia silenciada. En España, esta noción bebe en las tradiciones más antiguas aludiendo a las etnias más discriminadas del país.⁸³² Así pues, el mito creado en el rap no es del todo huérfano, ya que surge de individuos de la diáspora, descendencia de esclavos, de exiliados, de refugiados, de minorías étnicas expropiadas y colonizadas culturalmente, lo que da lugar a una necesidad funda-

⁸³² Estas son las costumbres y prácticas gitanas y andaluzas. Las primeras han influido indiscutiblemente en la música y cultura propias y características españolas frente a la de otros lugares europeos, determinando una diferencia notable entre el pueblo mediterráneo y el centro-norte europeo. Las costumbres andaluzas, por otra parte, beben del mestizaje que originó su pueblo desde antaño. Estos orígenes colonizados y silenciados siguen vivos en forma de costumbres, músicas, gastronomía, arte, artesanías, etc. y remiten al componente judío, morisco, gitano y negro. La huella andaluza en el resto del estado se hace ver en la migración que desde esta región se produce al resto del país. Su región expropiada, su población discriminada, su cultura romantizada y banalizada y sus orígenes silenciados convierten a lo andaluz en la identidad subalterna de mayor antigüedad e interseccionalidad de la Península.

cional ligada a la búsqueda de los referentes. La necesidad de mito surge por el desprecio y opresión que sufren dentro del sistema que criminaliza, margina o banaliza sus prácticas. Este conflicto surgido de la nefasta gestión de la interculturalidad provoca quiebras continuas entre una hegemonía en la que este componente andaluz siempre queda relegado.

Otro elemento que vincula tragedia y rap es el reducto que encontramos en este género del coro clásico; pues este no solo empleaba su voz colectiva para denunciar las injusticias o las quejas del pueblo, elemento que enlaza con esa voz comunal, sino que se hallaba emparentado con otras manifestaciones rituales: el himno, el treno funerario, la canción de boda o victoria y el *agón* protagonizado entre batallas de coros (o corifeos). A menudo estas batallas agrupaban a un sector de la sociedad marcado por un rasgo concreto (división por edad, por sexo, por procedencia...). Esta tipología del coro clásico tendría su correlato en un rap compuesto también por grupos sociales que se articulan en torno a una idea buscando apelar a sus oyentes virtuales o ideales.⁸³³ En las batallas de gallos actuales a menudo se establece esta rivalidad que antaño se adscribía solo al barrio (diferentes *gangs* que luchan por el dominio del territorio), pero actualmente tiene un matiz más internacional: raperas que representan a las mujeres interpelan a sus contrincantes masculinos con temas feministas, desplazando la argumentación a un ámbito más científico que emocional o cultural. La batalla coral de la tragedia griega también podría desempeñar cierto parecido con la modalidad del *freestyle*. Sin embargo, resulta más interesante comprender la función coral desde el plano intradieгético, en tanto que los personajes-coro comentan la acción, insistiendo en la visión de pueblo, elemento comunitario al que pretenden representar las raperas. Además, a nivel formal sus parlamentos aceptan el lirismo y son más versátiles en la dramaturgia, pueden ir acompañados de música o danza, un aspecto que lo vincula más al hip hop.

Sin embargo, la dramaturgia del rap no solo opera a través de la actuación o puesta en escena del MC en el escenario, cuyos gestos y capacidades proxémicas construyen la idea ceremonial del acto simbólico. El rap como vía de volver al teatro original, situando su fundamento en el valor del ritual, resulta indispensable para construir una conciencia común o una identidad musical compartida. La noción de *agón* en el rap feminista aparece dotado de gran importancia, ya que las mujeres conscientes de la instauración del patriarcado se saben sujetos en continuo estado de alarma, cuyos cuerpos funcionan como campos de batalla

⁸³³ Este recurso no es exclusivo del rap, sino que se observa en géneros musicales populares anteriores, como en la zarzuela, ejemplo de ello es el sainete lírico «La revoltosa» (véase Ruperto Chapí: *La revoltosa* 1987), dispuesta en dos coros de mujeres y de hombres que simulan un cortejo y acaban enfrentándose (véase García García: *¡Ay, Campaneras!*, 1m57s).

para conflictos externos, pues sus derechos siempre pueden ser cuestionados en pro de los intereses de un partido o un colectivo extractivista. El patriarcado funciona como la estructura mental y política que legitima la violencia hacia ellas; ante esto, las mujeres solo tienen dos reacciones posibles: la asimilación a los roles de género y la rebeldía y desobediencia.

El rap feminista solo puede articularse a través de la segunda vía, lo que da lugar a que el agón signifique en su caso un enfrentamiento contra el patriarcado (recuérdese que en este punto no se refiere a todos los hombres, sino a la definición antropológica del término: los hombres poderosos, algunos de ellos que controlan a todas las mujeres y al resto de hombres). El desmantelamiento de este sistema no implica necesariamente el exterminio de los hombres, como algunas consideraciones catastrofistas que desde sectores reactivos se quieren hacer ver. El rap feminista de la nueva escuela española se expresa desde una teatralidad violenta, entendida esta como autodefensa. En ella, se ensalzan figuras relacionadas con las justicieras o las vengadoras, como mitos sobre los que construir referentes sin miedo. Así destacan motivos bélicos como el uso de los tanques en el videoclip «Peligro»⁸³⁴ de Ira, temas que retoman la historia femenina samurai japonesa como «Onna bugeisha» o «Tomae Gozen» de las Ninyas del Corro,⁸³⁵ o bien, el propio seudónimo de Gata Cattana, como acto de nombrarse desde un universal de lucha para la cultura popular y juvenil tan influida por el anime en las últimas décadas, como es la espada japonesa. Esta defensiva feminista resulta un elemento empoderante para la mujer debido a que es el recurso negado en su sociabilización del género: la capacidad de renunciar al mandato de subordinación y resistencia y su conversión en actante activa a través de la autodefensa supone una clara muestra de empoderamiento. Con este hacen frente al acatamiento de la norma del silencio, a la disociación para la supervivencia y a la indefensión para minimizar daños en el agresor.

4.3.2 Apuntes en torno al carácter ritual del rap

El término *performance* no tiene una traducción monosémica en español. Según Ramírez, «*performance*» significa «tener un buen desempeño», o bien, mostrar calidad en la realización de una acción.⁸³⁶ Para Turner esta es «la representación pública o exhibición de una secuencia de eventos en un lugar y periodo temporal

⁸³⁴ Véase Ira Rap: Peligro. En: *Rap Save The Queen*. Panda Artist 2018a.

⁸³⁵ Véase Las Ninyas del Corro: Onna bugeisha; Las Ninyas del Corro: Tomae Gozen. En *Onna Bugeisha*. Esse Delgado 2021e.

⁸³⁶ Véase Ramírez Torres: Cuando decir es hacer, p. 225.

asignado para ello»,⁸³⁷ que entronca con la matización de Schechner de las mismas como «actividades caracterizadas por su repetición *ad infinitum*, independientemente de su propósito social».⁸³⁸ Turner matiza, además, que la forma y contenido de los eventos se debe al grupo étnico del que provengan, en este sentido, un estrato social en proceso de crisis o «de paso», que es el representante. Aplicando al rap esta noción, podríamos considerar este estilo como un género performativo en tanto que la rapera actúa (con su voz, sus gestos, su vestimenta y su actitud) públicamente, ante un destinatario en un lugar y en un lapso temporal determinado y condicionado para la actuación. Estas manifestaciones pueden ser sociales o culturales.⁸³⁹ Estas últimas se entienden como manifestaciones estéticas o de escenario, mientras que las sociales, en las que se incluye el drama social, son las que originan los géneros performativos. La necesidad de expresarse mediante performance, es una característica inherente del ser humano, de ahí que su producción sea auto-performativa, producida por un individuo actante en el que se conectan las experiencias.

Una serie de autores ya han explorado el universo del hip hop como acto performativo.⁸⁴⁰ En este sentido es especialmente interesante la estructuración que hace Ramírez sobre la performance en el rap en una esfera vocal, artística y lingüística. Turner sostiene que la performance que encabeza el actante (en el caso que nos ocupa sería la rapera) se sitúa siempre en un estadio de crisis, pues solo a partir de ahí puede protagonizar y dirigir el drama social, entendiendo este como «unidad de armónicos o desarmónicos procesos sociales, que surgen en situaciones conflictivas».⁸⁴¹ Por otra parte, el ritual es una suerte de ceremonia colectiva que indica a los participantes lo que tienen en común y lo que los une y conforma dentro de una comunidad compartida (en el caso del rap se produce en las batallas o en los conciertos en los que público y *performers* participan del evento empleando unos símbolos que los integran como comunidad representante de su «tribu urbana»), estos son dependientes de la autoridad de dicho grupo: «desde que el performativo es un orden simbólico, las libertades se entienden en tanto que el mundo real es representado».⁸⁴²

837 Véase Turner: *The Anthropology of Performance*. Maryland: PAJ Publications 1987, p. 47.

838 Véase Richard Schechner: *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires 2000, p. 13.

839 Ibid, p. 13.

840 Véase Hodges Persley: *Hip hop Theater and Performance*; Kautny: *Lyrics and flow in rap music*; Price-Styles: *MC origin: rap and spoken word poetry*; Ramírez Torres: *Cuando decir es hacer*.

841 Véase Turner: *The Anthropology of Performance*, p. 4.

842 Ibid, p. 50.

Según Turner la sociedad solo puede evolucionar a través del ritual, aprendiendo y corrigiendo sus errores en este proceso. El ritual es definido como «a stereotyped sequence of activities, involving gestures, words, and objects, performed in a sequestered place, and designed to influence preternatural entities or forces on behalf of the actors' goals and interests».⁸⁴³ Su potencialidad radica en su carácter transformador, diferencia fundamental con otros actos de afirmación del rito de la ley o la costumbre, como la ceremonia, que es el acto que reafirma el sistema sin introducir quiebras. El carácter rupturista del rap nos haría partir de la premisa de que su representación se trata de un ritual y no de una ceremonia.⁸⁴⁴ Sin embargo, el ritual del rap permite a muchos jóvenes aumentar su estatus, realizar la transición de la niñez a la adultez, de la pobreza a la riqueza, del anonimato a la fama.

Estas cuestiones acercan al raperero al ámbito ritual desde lo individual, pero no desde lo comunitario. Para las raperas el proceso de adaptación que implica medidas políticas, legales y rituales posee en el rap dos destinos: el fortalecimiento y corregimiento de los defectos estructurales, producido a través de lo que Turner denomina «communitas» (estadio lineal en el que se borran las diferencias y la homogeneidad permite al grupo actuar como un conjunto social, como una totalidad), para el rap feminista esto supone necesariamente generar un ataque al patriarcado que devenga en su debilitamiento; o bien, un destino pesimista, la asimilación de las raperas a este sistema a través de la negociación de puestos de mayor relevancia, es decir, mejora del estatus individual. La separación irreparable emana de una imposibilidad de negociación a través del rito.

⁸⁴³ Véase Turner: *From Ritual to Theater*, p. 1101.

⁸⁴⁴ Esta noción de «ceremonia», de la que procede el término «master of ceremony», dista mucho del evento religioso y aunque solo en parte está ritualizado (por ejemplo, en las «batallas de gallos» se siguen pautas de actuación muy concretas), depende en gran parte del *ethos* del artista en cuestión. La ceremonia en el rap entra en el campo del drama social y de la enunciación narrativa, similar a la recitación épica (el narrador recita sus gestas [o las de otros], sentimientos o peticiones sociales ante un público que disfruta de esa ficción), pero su puesta en escena es muy variada (desde una batalla bien acotada por la estructura y duración de las intervenciones de estos, hasta una representación ficcional que fusione rap con publicidad, cine, coreografía...). Los límites de la puesta en escena son inmensurables. Son varios los estudios que conectan el carácter ritual de los *dozens* (antecesor de las batallas de gallos) con las partes que integran los géneros teatrales canónicos. La aplicación de las pautas de la tragedia griega al subgénero del *snap rap*, llevada a cabo por Marina Terkourafi, expone algunos nodos aplicables también al rap de estudio de grabación, formato que analizamos en este trabajo. Terkourafi, siguiendo a Richard Bauman, afirma que el *sounding o performance* es «a specially marked mode of action, one that sets up or represents a special interpretative frame within which the act of communication is to be understood» (véase Marina Terkourafi: *The Languages of Global Hip Hop*. Londres: Continuum 2010).

En el caso del rap feminista partimos de una negativa a la «reintegración» patriarcal, mientras que en el caso de trap femenino o el rap no feminista asistimos al intento de reintegración a través de las pequeñas concesiones. Así pues, el sistema se autorregula con los actos rituales presentes en la cultura: el victimismo, la lamentación o los ritos profilácticos forman parte de géneros literarios que contribuyen a canalizar el malestar social sin que el sistema peligre, así este llegaría a autoregularse o corregirse sin perder su esencia.

El proceso ritual, por tanto, se produce en tres secuencias: la separación de la comunidad (aislamiento del grupo), liminalidad (estadio de tránsito) y la reintegración (reincorporación al grupo). En la fase liminal⁸⁴⁵ se producen las etapas que buscan gestionar el conflicto (agón) entre las partes, aplicando un planteamiento dramático a la estructura social. Si esta no pudiera resolverse, la reintegración del individuo o el grupo en la sociedad no sería posible. En este proceso de mediación se producen varios estadios. En un primer lugar, se pretende la toma de conciencia del poder cohesionador de la comunidad, en torno a lo que consideran sagrado y esencial para su mantenimiento, de estos ritos forman parte los mitos, reelaboraciones o reinterpretaciones, danzas, fábulas y demás medios de instrucción de la comunidad. De este bagaje común se parte para introducir el problema a través de la deconstrucción y recombinación de las partes buscando una alternativa conciliadora, dentro de esta fase encontramos los ritos de paso como los de iniciación a una nueva etapa, siempre como ritos de cambio, tras los que el individuo gozará de mayor y mejor aceptación en el grupo. En último lugar, se presentan nuevos modelos de sociedad que corrijan y faciliten los inconvenientes generados en la sociedad previa. El rap está conectado ritualmente a la masculinidad, se genera en comunión con este tipo de ritos propios de las masculinidades marginales. Por tanto, se inicia una negociación con la autoridad a nivel político (estado-individuo subalterno), sociológico (privilegiado-oprimido) y cultural (normal/anómalo; aceptado/estigmatizado).

Los ritos de masculinidad marginal en el rap no solo vinculan elementos para fortalecer el género, sino que atesoran también elementos de etnia y de clase. Por este motivo, el rap masculino supone un amplio campo de experimentación en este proceso liminal de su negociación con las masculinidades de la élite. Si bien, estos ritos *liminoides* conllevan crítica social, en modalidades teatrales, literarias o musicales que la promuevan, tradicionalmente estas masculinidades han cuestionado su opresión étnica y clasista, mientras han reforzado la de

⁸⁴⁵ Turner denomina «liminoide» a los ritos paralelos que se dan en posiciones no hegemónicas, es decir, los ritos propios de contextos de marginalización. Para nuestro análisis todos los ritos liminales corresponderían a este tipo. Véase Till Förster: Victor Turners Ritualtheorie. En: *Theologische Literaturzeitung* (2003), pp. 703–716.

género; haciendo imposible una vinculación entre rap y feminismo, es decir, entre esta música y un sistema en el que las mujeres puedan negociar ritos que no las esclavicen o las invisibilicen.

Sin regulación ritual, la estructura se caracteriza por una organización social en la que prima la desigualdad, la jerarquía, el egoísmo, lo estático, lo cognitivo y lo técnico; frente a estadios de *communitas*, donde todos los participantes ocupan un rol homogéneo y total, no existe su subjetividad y particularidad. En esta tienen lugar los opuestos: la igualdad, la hermandad, el altruismo, lo dinámico, lo existencial y lo religioso.⁸⁴⁶ Esta teoría del ritual de Turner es útil para explicar el surgimiento de movimientos sociales que buscan la quiebra de ciertas estructuras opresivas. En el caso del rap feminista, mediante este carácter cambiante de la *communitas*, la rapera se erige como introductora del feminismo a través de su obra, y así, paralelamente, contribuye desde su campo de actuación al cambio de paradigma social. Este desafío a la estructura, anclada en el pasado y proyectada al futuro por medio del lenguaje y la ley de las costumbres,⁸⁴⁷ será solo posible en este estadio basado en el presente, en la interacción en el ahora. Es lo que se conoce como la fase profiláctica del ritual, cuya función terapéutica de dominación de las propias pasiones, puede incluso desembocar en la humillación extrema del jefe (el rapero, en nuestro caso) a través del despojamiento de atributos preliminares y posliminares. Observamos cómo en el rap conciencia este estadio parece conseguido (la reina de gallos pierde su trono al ser encarcelada, como se aprecia en el tema «Juana Kalamidad»⁸⁴⁸), visión que será «autorregulada» en el rap de la nueva escuela, como demuestra el verso «romantizando las croquetas y los cuidados, pero no la droga»,⁸⁴⁹ frente a la perspectiva que ensalza al héroe-villano, en el rap gangsta y en el trap, que es su derivación situada cronológica y espacialmente de este género asociado a la criminalidad y el narcotráfico.

La performance es también el medio de comunicación de la experiencia, que es para Dilthey la expresión materializada de la tradición del saber acumulado en las obras de arte y en la memoria popular, es decir, es la tradición de la *communitas*. Ese carácter identificador también es aludido por Hodges Persley al sostener que el rap es «a play that is about a maturing hip hop generation and how it is desperately struggling with contradictions, politics, identity, sense of responsibility and what community means».⁸⁵⁰ En este sentido, si la posibilidad del rap permite desentrañar el significado de la comunidad o los pilares sobre los que se

846 Ibid, p. 3; Turner: *From Ritual to Theater*, p. 96.

847 Turner: *The Anthropology of Performance*, p. 219.

848 Véase Arianna Puella y Amparanoia: Juana Kalamidad. En: *13 Razones*. Zona Bruta 2008.

849 Xía: Êppuma y Râttrôhó, 3m21s.

850 Hodges Persley: *Hip hop Theater and Performance*, p. 94.

sustenta, las raperas funcionan como representantes de un drama sociocultural al actuar bajo condicionantes simbólicos con una actitud reivindicativa de los derechos de colectivos que se encuentran en situación conflictiva. Dicha experiencia está muy ligada al acto performativo, en concreto a los dramas socioculturales, pues es la vía a través de la cual el participante tiene constancia de la experiencia de su comunidad. Así pues, la performance es el acto de retrospectiva por el que se le imprime significado a un proceso social o de experiencia.⁸⁵¹ Esta visión entronca con la de Bruner, quien afirma que los eventos sociales clarifican y son medios para la reconstrucción y reinterpretación de la experiencia.⁸⁵²

A propósito de ello, se alude al recuerdo, al olvido, a lo pasado y a la asignación de significados, es decir, es «una compleja secuencia de actos simbólicos».⁸⁵³ La fuerza performativa que poseen los eventos y acontecimientos que tienen lugar en una sociedad se debe a los mecanismos simbólicos de esta para crear significado. Una manera de que signifique todo lo que nos rodea se encuentra en el acto de nombrar. Lerner alude a las dos formas de dominación masculina en terreno simbólico: a través de la negación de la educación a las mujeres y el monopolio de las definiciones.⁸⁵⁴ Esto hacía que incluso las mujeres relevantes no pasaran a la historia, plagiando, tergiversando o silenciando su obra como si no hubieran existido. El borrado de las creadoras, sus mensajes y modos de crear, así como la devaluación de lo que desde el género se consideró femenino, a través de un discurso pendular entre el elogio y el descrédito se llevó a cabo a través de los mecanismos de los que se vale el patriarcado originario: el desplazamiento de la deidad femenina y su integración en el dios masculino (religión) y la explotación de la sexualidad femenina como bien de intercambio y bonanza económica (reproducción y placer sexual).

La capacidad de nombrar y de conceptualizar es una de las barreras más difíciles de derribar: el puritanismo del lenguaje como fuerza performativa (creadora de realidades) limita la instauración de una perspectiva feminista y presiona a las mujeres a entrar en el juego de poder a través de recursos masculinos en los que ellas solo pueden prosperar individualmente o a costa de la explotación de otras (este es el tipo común de ascenso de estatus en la sociedad neoliberal para las mujeres). En el terreno artístico, la posibilidad de nombrar es la que hace conectar el lirismo del rap con la voluntad poética, tensionada constantemente por

⁸⁵¹ Las partes que componen la experiencia no son hechos aislados, son constructos de expresan cómo se procesan en el pensamiento, sentimiento y voluntad o deseo del sujeto que las acumula.

⁸⁵² Karen Avenburg y Bárbara Martínez: Experiencias e interpretaciones en performances rituales. En: *Cuadernos de Antropología Social*, 39 (2014), p. 120.

⁸⁵³ Turner: *The Anthropology of Performance*, p. 5.

⁸⁵⁴ Véase Lerner: *La creación del patriarcado*.

la vida en la *crew*. El rap se construye en torno a la comunidad, sus temas surgen de la interacción con los otros: la competitividad por exaltar la habilidad retórica, la masculinidad, la búsqueda de poder, la reputación y el respeto entre los suyos. No obstante, el aspecto que determina el triunfo del rapero es su yo-poético, su habilidad retórica particular y su *flow* personal. Los aspectos del ritual (figuras de repetición, interjecciones, insulto-ritual, etc.) no homogeneizan al rapero como individuo o banalizan su arte, sino que le dan legitimidad dentro del género, unificando sus valores estéticos y reforzando la lectura compartida en torno a los mismos símbolos y re combinaciones elegidas por el autor. En el plano social, los aspectos rituales del rap le otorgan trascendencia, pues lo vinculan con formas simbólicas de la tradición, dándole un carácter humanístico a la obra de arte, haciendo que esta no resulte ajena.

En el terreno social, el acto de nombrar realidades inexploradas es una forma de crear contenidos nuevos, al igual que «poner en escena» aquello que estaba oculto, que no gozaba de un lugar en el ámbito público. No solo es relevante la performance como potencialidad creadora, sino que paralelamente se accede a una recepción distinta, que de repente puede sentirse interpelada por esos nuevos significados. Es el proceso que representa el rap feminista como divergencia dentro del hip hop. Un discurso cultural que interpela a un auditorio por distintos frentes: consumidores de rap, individuos de conciencia feminista, con cierto nivel cultural y pertenecientes a una misma franja generacional. La rapera como «individuo que conecta las experiencias» se proyecta sobre otros creando significado, así pues, el acto auto-performativo se convierte en una representación total de un grupo que logra identificación gracias a la aparición de formas novedosas para expresarse, pues es la performance lo que otorga el carácter terminado a la obra de arte, como punto de unión entre la música y la poesía.

4.3.3 El personaje: tipología de la heroína feminista

Otro aspecto llamativo en el rap, que acentúa el carácter especial de su puesta en escena, es la vinculación del texto con el personaje. Al contrario de lo que ocurre en otros estilos musicales, cuya performance es resultado conjunto de un trabajo cooperativo, en el rap la dicción del rapero va acompañada por su desempeño individual. Incluso en las colaboraciones no ocurre que dos o más raperos canten a la vez, sino que se establece un orden lineal de aparición en escena, como se acostumbra en el teatro cuando se produce un monólogo o soliloquio. Así pues, a cada «personaje» le corresponde una dicción y un estamento. Por ello, no hay tendencia a la agrupación, sino que cada artista tiene a disposición un espacio en el que defender su postura. Este rasgo, presente en las batallas de rap resulta bas-

tante afín al teatro, como el hecho de que se rapee sobre un escenario generalmente, buscando una interacción con el público, elemento que sitúa al rap en un plano más cercano al teatro experimental. Así pues, el rapero se aleja de sus características de autor e interpreta a un personaje.⁸⁵⁵ Este elemento resulta bastante evidente en artistas del rap que no solo cultivan este género, ya que el desdoblamiento del autor implícito adopta distintas subjetividades en función de la narrativa que pretenda proyectar.

La categoría de personaje en el teatro aparece en el rap en un modo extradiéxico. En el plano ético representa un yo-poético que pretende su mejora o empeoramiento, mientras que en el estético se acerca más a un *performer* que a un actor, en tanto que su representación debe ser análoga a su idiosincrasia. El esquema de la tragedia griega constaba del párodos (llegada del coro que canta ritualmente), las escenas de actor y el éxodos o salida del coro. En el rap solo hay un intérprete que se desdobra en las distintas voces que va asimilando: la voz autodiegética de la narradora personal habría de interpretar a un personaje, trasunto de la autora que narra en primera persona. Este alter-ego de la autora es la protagonista, puede erigirse como heroína al ser proyectada como ente ficcional, pero al nivel de la recepción siempre será concebida como la autora, pues este desdoblamiento no sigue un cambio estético evidente en el rap. Por otra parte, si la rapera emplea la voz comunal se construye como mito colectivo, originario, y este elemento sí tiene correlación con el rito, por tanto, con el origen del coro, en una simbiosis entre la fuerza apolínea de la estética y dionisiaca del caos, según la teoría nietzscheana, como observamos en las canciones que funcionan como himnos o manifiestos. Además, el uso instrumental de la voz coral refuerza el mito personal, pues logra la trascendencia.

El personaje del rap oscila entre una voz comunal que surge como actualización del corifeo (voz del pueblo oprimido) y la voz personal, o voz del héroe individual. Esta diferenciación nos lleva a entender al personaje del rap según la tipología tradicional, como un personaje individualizado, trasunto de un autor; y a los personajes secundarios como personajes-tipo de su discurso. Los personajes intradieгéticos del rap encarnan un tópico cultural o literario. Las figuras históricas a las que aluden representan también las connotaciones que su comunidad sitúa sobre ellas. El personaje se diversifica entre protagonista o antagonista, entre principal y secundario. A menudo el antagonista del rap se materializa en

855 A propósito de las posibilidades de la caracterización de los personajes el rap emplea la misma técnica que la literatura, distinguiendo entre personajes planos y redondos en función de la ausencia o presencia de multidimensionalidad, así como del desarrollo psicológico de los mismos. Abundan también los personajes tipo y los arquetipos en relación con los tópicos literarios y feministas a los que se refieren las composiciones.

un colectivo, o un constructo sociocultural que impide transparencia a la hora de dirigir el discurso a un grupo específico. La voz comunal, según esta categorización daría lugar al personaje estático en la visión sincrónica de la comunidad, redondo, colectivo y universal; mientras que el personaje personal sería el héroe individualizado, protagonista, en evolución (cuyas ideas pueden diferir de producciones anteriores o estar sometidas a cambios), redondo, unitario y ligado a una circunstancia. Nos acogemos al concepto de héroe como «protagonista de la historia en el relato épico-narrativo o en una obra dramática».⁸⁵⁶ Por la confluencia de ambos géneros en el rap, también podríamos atender a las tipologías tradicionales sobre el héroe para reflexionar sobre la existencia o divergencias que manifiesta esta categoría literaria en el rap. La tipología sobre el héroe de Frye,⁸⁵⁷ podría servir como punto de partida para dar lugar a tres categorías sobre las que oscilan las distintas composiciones de rap feminista, existiendo una correlación entre ellas y las tres hipótesis sobre las funciones sociales de este género desarrolladas en el capítulo anterior.

4.3.3.1 La heroína mítica: el personaje no-humano en superioridad al auditorio

Dentro de esta clasificación podríamos considerar a las heroínas que no son humanas, protagonistas de historias que no pertenecen al mundo mortal y, por tanto, no permiten identificación entre ellas y el auditorio. La heroína es una divinidad o un ser sobrenatural que no tiene correlato en el universo factual. Sus capacidades son superiores a las de la humanidad. Estas figuras darían lugar al mito originario, son los personajes que se enfrentan en la *Teogonía* de Hesíodo, por ejemplo; o las deidades de las leyendas y mitos de otras culturas ancestrales.

En el rap feminista hay un intento por rescatar estas representaciones legendarias anteriores a la épica. Dentro del rap feminista existe una corriente materialista que vincula estas representaciones de la Tierra (Gea, Gaia, Pachamama) con las mujeres reales. Esta línea presente en el ecofeminismo esencialista ensalza una supuesta feminidad por su fuerza reproductiva (productora de vida) y por su capacidad de regeneración de los recursos renovables (productora de alimento). Estas narrativas buscarían acceder al mundo prepatriarcal volviendo a una etapa utópica de sociedades igualitarias en las que la división sexual del trabajo no supusiera una diferenciación en géneros. La Tierra y sus representaciones míticas, así como la mujer que encarna esta imagen, aparecen divinizadas en estas composiciones que funcionan como elogio a la mujer en tanto que lleva una impronta sagrada en su interior (su útero como fuente de vida, sus mamas como foco del alimento, y

856 Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 501.

857 Véase Frye citado en *Ibid*, p. 501.

su sangre menstrual como símbolo de renovación, de eliminación de la energía sobrante que vuelve a la tierra regando el suelo).

Esta representación aparece ritualizada en parte del rap de pueblos originarios, que establecen el vínculo entre una deidad natural, la mujer real y los ecosistemas. Así la defensa de la maternidad, la medicina y el cuidado comunitario se produciría desde un interés por la ecología y manutención del poblado a través de la perspectiva animista. Esta filosofía del materialismo ecofeminista está presente en ciertas cosmovisiones indígenas que nutren la obra de algunas raperas de lo que ha llamado «etnorap».⁸⁵⁸ En su trabajo se defienden modos de vida tradicionales en los que rija la sabiduría de la mujer, por su parecido con la naturaleza. En algunos casos, desde esta corriente se incide en el aspecto biologicista de la mujer, obviando la necesidad de su incursión en la cultura y condenando toda forma de desarrollo tecnológico; en ocasiones también se produce la negativa ante las prácticas abortivas en tanto que se entienden como limitaciones y atentados contra la vida. Este rap forma parte de una escena juvenil de artistas bilingües o trilingües que apelan a la recepción en español o en lengua originaria con dos fines fundamentalmente: la lucha ecoterritorial y la puesta en valor de su cosmovisión desde la que cantan para interpelar desde sus filosofías, políticas y estéticas a quienes no la conocen, justificándola como una de las vías más necesarias para hacer frente a la crisis climática.

En algunos casos, sus propuestas no son conciliables desde el feminismo o el animalismo. Se han criticado estas posturas esencialistas desde el feminismo comunitario (Paredes y Cabnal), que pone el foco en el machismo propio de la sociedad indígena, atacando de modo integral tanto al patriarcado colonizador como

⁸⁵⁸ Apostaría por una denominación que no se centrara necesariamente en el componente étnico de estos raperos, ya que su obra implica también una relectura filosófica, económica, política y ética del territorio y las relaciones interhumanas y codependientes. La expresión «rap originario» tampoco me convence, pues podría dar pie a malentendidos respecto a los orígenes del género musical, además de que estos raperos aluden a una identidad híbrida, pues poseen elementos occidentales que también forjan sus simbologías y prácticas: algunas vestimentas, tecnologías, herramientas o determinadas costumbres o conceptos que sí han asumido como beneficiosos e integran a las propias. Prefiero el apellido «rap ecoterritorial» por su propósito, en tanto que sus luchas tienen una impronta de defensa del territorio y de lo que habita en él (humanos, animales y ecosistemas). Esta denominación iría más acorde con su cosmovisión integradora y materialista. Por otra parte, dentro de este grupo, algunas raperas poseen un enfoque ecofeminista en su obra que ha de ser puesto en valor, pues ocurre en paralelo a los ecofeminismos que afloran y se fortalecen en América Latina asumiendo el sincretismo que música popular y discurso cultural mantienen en nuestra era globalizada. Si bien se trata de una incipiente escena, tal vez aún es pronto para categorizar su devenir, el potencial en este sentido resulta de gran urgencia para afrontar debidamente la crisis ecosocial que nos sacude (véase Gugenberger: La construcción de nuevas identidades urbanas: lenguas originarias de América Latina y castellano en el etno-rap. En: *Caracol*, 24 (2022), pp. 110–139).

al originario. Otro de sus detractores se encuentra en el ecofeminismo crítico⁸⁵⁹ quien insiste en denostar la «santificación de la vida» tan típica de las corrientes esencialistas, incidiendo en el respeto y necesidad de combatir la crisis climática y al patriarcado capitalista depredador, sin por ello obligar a las mujeres a convertirse en diosas de fecundidad.⁸⁶⁰ Por otra parte, el ecofeminismo crítico o ilustrado lucha contra la mercantilización del exotismo desde el rap dando a conocer costumbres milenarias o formas de las que aprender para hacer frente a los males de la civilización posmoderna. Este aprendizaje no es posible sin el previo reconocimiento del pueblo indígena como fuente de conocimiento de sus territorios y potencial reparador de los ecosistemas.⁸⁶¹ La tradición se muestra como complemento en la lucha contra el patriarcado sin, por ello, aferrarse a valores que puedan ser contraproducentes para la liberación de mujeres y niñas. Un ejemplo de ecofeminismo crítico desde el sincretismo de la cosmovisión andina lo encontramos en el rap indigenista de Taki Amaru en canciones como «Humanidad»,⁸⁶² o en el de Renata Flores en temas como «Pachamama».⁸⁶³ En ambas la heroína de la obra es una naturaleza-mujer sufriente; sin embargo, su representación femenina desde lo unitario desmonta la fragmentación que la ganadería intensiva y la industria prostitucional y pornográfica efectúan sobre animales domesticados y mujeres explotadas, concebidas como carne de uso alimentario o sexual.

El objetivo de estas producciones en español y en quechua permite acceder a dos tipos de recepciones: desde el empoderamiento para los jóvenes y mujeres andinas, que ven en estas figuras un referente de dignidad y actualidad de su cultura; y desde la ejemplaridad para la recepción no quechua-hablante, desconocedora de una cosmovisión que podría paliar y dar sentido a la vida alienada y estresada de la civilización occidental capitalista. Desde el rap europeo, una rapera que bebe en tradiciones occidentales materialistas como el pitagorismo y el epicureísmo que retoman algunos de estos símbolos, así como la exégesis feminista de los textos sagrados y filosóficos, la encontramos en un estudio profundo de la

859 Véase Puleo: *Claves ecofeministas para rebeldes que aman la Tierra y los animales*.

860 Otras posturas del ecofeminismo no solo aconsejan la libre decisión, sino que se posicionan a favor de métodos más drásticos para reducir la población mundial, como son la anticoncepción, la esterilización o una obligatoriedad a la hora de esparcir los nacimientos. La razón de peso para este posicionamiento se debe a la situación climática actual, incapaz de albergar más vida humana que no sea condenada al sufrimiento ante la escasez de recursos naturales, la desigualdad en el reparto y la imposibilidad de asegurar una vida digna a una población creciente y excesivamente longeva.

861 Véase Tafalla: *Filosofía ante la crisis ecológica*.

862 Véase La MafiAndina: Humanidad. En *Puka Pacha*, 2022b.

863 Véase Renata Flores Rivera: Pachamama. Youtube 2022.

obra de Gata Cattana, especialmente la materialidad que le otorga a conceptos abstractos y trascendentales como el de la reencarnación. La concepción materialista que impregna este imaginario, ya sea en Latinoamérica a través de las sabidurías de pueblos originarios, o en Europa rebuscando en las tradiciones filosóficas presocráticas; nos permite diseñar un personaje único en el rap, ya que la rapera adopta la forma de dicha divinidad, para visibilizar la lucha de pueblo originario y las nefastas consecuencias de la opresión patriarcal, capitalista e imperialista para los seres vivos y ecosistemas que habitan en ecoddependencia.

4.3.3.2 La heroína trágica: personaje humano en ejemplaridad para el auditorio

El concepto de heroicidad clásica procede en primer lugar del protagonista épico, un personaje de características extraordinarias y una conducta ejemplar, que impone respeto por su determinación, fortaleza o inteligencia. Forma parte de una clase social emparentada con los dioses, es un semi-dios o un miembro de la aristocracia. La tragedia reelaborará este héroe añadiendo el concepto de fatalidad: un protagonista al que le espera irremediabilmente un destino aciago del que no puede librarse. El héroe clásico resulta operativo en la Antigüedad clásica, la Edad Media (fusionado con el concepto cristiano) y el Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo, si bien se producen algunas tensiones entre el destino fatal y la libertad individual de las sociedades modernas. En la concepción trágica purista el héroe no puede escapar de su destino, que siempre es el *fatum* confirmado por los hados. Dos mecanismos dirigen al héroe a la fatalidad: la *hamartía* (desvío no intencionado) y la *hybris* (soberbia).

No obstante, con el advenimiento del patriarcado monoteísta (el cristiano, en la tradición filosófico-teológica occidental) surge el concepto de libertad, entendida esta en un sentido individual: el individuo decide su destino porque existe el libre albedrío, o bien, desde el laicismo, el individuo decide su destino en tanto que ser racional. En un mundo con múltiples posibilidades hace falta un código de conducta, que en el cristianismo se sustenta en las sagradas escrituras. Así pues, al contrario que en el griego, el error del héroe cristiano ya no se debe a la falta no intencionada, el error-fatal, sino que es reparable, a través del arrepentimiento. Este concepto instaaura el miedo a una instancia superior de la que sí se puede escapar a través de la obediencia y el sometimiento; y la culpa, mecanismo que en forma de remordimiento y mala conciencia empuja al héroe a seguir una vida recta. Esto debería conducir al seguimiento sin interrupciones de una moral cristiana; sin embargo, la posibilidad del arrepentimiento permite justificar comportamientos contrarios a la misma con el pretexto del probable perdón divino.

Dicho de otro modo, el cristianismo acaba con la noción de fatalidad y con la noción de error no intencionado, dando lugar a otro tipo de héroes en los que la aparente libertad sí es posible. Su *hybris* (soberbia, creerse mejor que los dioses) no será necesariamente castigada por la divinidad, ya que esta es compasiva y por medio del arrepentimiento, del perdón, podrían liberarse de la desgracia; esta libertad dará pie a la oscilación entre el castigo y la misericordia. La providencia pierde el significado, ya que el ser humano es artífice de su destino, si bien, este solo puede ser armonioso siguiendo las enseñanzas de Cristo. Este tipo de heroicidad para las mujeres, solo será posible a través del acatamiento de la doctrina religiosa, es decir, de la vida de servicio a Dios. Pero la vida de ellas, carente de libertad, impide en su caso el libre albedrío, imponiendo un destino inmanente (esposas, concubinas o esclavas). Por tanto, el concepto cristiano de heroicidad se trata de un enfoque vital irreconciliable con el feminismo como teoría y praxis ética y política. Existe una minoritaria corriente del rap que explora esta heroicidad, en lo que se conoce como «rap cristiano»,⁸⁶⁴ un tipo de rap conciencia que aboga por una espiritualidad pura, que elija la moral cristiana frente a los ídolos capitalistas y las modas. Una rapera que construye su narrativa desde este mandato es la cubana Danay Suárez.

Con el existencialismo ateo el concepto de héroe trágico se retoma a la vez que perfila el personaje, desprovisto de guía moral, a la deriva de un libre albedrío que lo conducirá irremediabilmente a la tragedia. No recibe el castigo de los dioses, pero tampoco su favor, simplemente queda a expensas del nihilismo más atroz. Para Nietzsche «el sentido trágico de los griegos consistiría en el deseo de volver a lo primigenio y de purificarse de la gran falta o pecado de la existencia, que es la individualidad».⁸⁶⁵ Esta es una visión que conecta lo trágico griego (no por un pecado moral, sino por un error inevitable que puede ocurrirles a personas con las que nos identificamos, iguales o mejores que nosotros) con lo existencialista (la existencia humana como un sinsentido, el ser humano nace sin saber para qué y muere sin haber hallado significado a la razón de su presencia y conciencia en el mundo).

La purificación se produce en la muerte, volver a lo primigenio, a lo instintivo (el mito, la naturaleza), el cosmos, donde se situaría el concepto griego de lo «sagrado», desde un significado precristiano, que parece ser el aludido en la obra de algunas raperas como Gata Cattana o Carmen Xía. La *hamartía* se haya en el

⁸⁶⁴ Esta corriente emparentada con el góspel tiene mayor recorrido y recepción en Latinoamérica. Desde el punto de vista teatral, rap y discurso religioso poseen gran afinidad, ya que la performance del pastor y del rapero posee varias concomitancias que ya han sido comentadas en este trabajo.

⁸⁶⁵ Véase Estébanez Calerón: *Diccionario de términos literarios*, p. 516.

propio nacimiento del individuo. El individualismo que trajo el cristianismo refuerza la tragedia en un mundo en el que las potencias divinas no responden, en el que no parece haber una recompensa por la vida recta. Ante esto, parte de la tradición filosófica defiende la vía de la transgresión, la de una *hybris* insaciable que lleve al héroe a transmutar las fronteras de lo prohibido, del bien y del mal y de la vida eterna. Desde este planteamiento, cuestiones como el transhumanismo que busca lograr la inmortalidad a todo coste energético, el expolio continuado de bienes naturales en detrimento de las 8,7 especies animales del planeta, la instrumentalización del útero femenino en lo que Alicia Puleo ha denominado «extractivismo reproductivo»,⁸⁶⁶ cuerpos para el mercado prostitucional y pornográfico o el saqueo de los pueblos indígenas y poblados marginales con fines de expolio sería justificable, puesto que es el deseo del individuo libre de recibir aquello que cree merecer y de expandir sus límites, su voluntad de poder.

El héroe clásico, en su búsqueda de lo sagrado-primigenio, reconoce estos fallos de la *hybris* y los pretende subsanar, pero ante ello encuentra la resistencia del imperialismo; o bien, del progresismo-neoliberal y tecnócrata que promete una supuesta vida mejor para todas y todos en un mundo de recursos finitos incapaz de asegurar la supervivencia de una población tan numerosa. La heroína del rap es clásica porque en ella se pueden apreciar estos conceptos, pero también es trágica, ya que una cosmovisión más antigua y archiconocida la aventaja y su misión parece estar abocada al fracaso. Esta visión que se nutre en la transgresión dará pie al héroe romántico: un héroe trágico en el que opera el concepto de libertad, pero que se haya a la deriva ideológica, para el que cuenta su propia moral: la subjetividad y el deseo personal es el motor de sus decisiones, y, además, no haya represalias en tanto que su código moral es defectuoso. El libre albedrío permite múltiples consecuencias porque el destino existe, de ahí el componente clásico de este modelo de héroe, pero es un devenir condicionado por las propias decisiones (libertad) del individuo. Asimismo, los héroes románticos también serán superiores a los espectadores, sin embargo, no funcionan como modelos de conducta, sino que representan en la recepción aquellos ideales que son tabú para muchas comunidades: individualidad, libertad y desenfreno. Las figuras que componen este imaginario del héroe son aquellas que en una realidad ficcional resultarían antiheroicas. La emergencia climática muestra cómo esta supuesta voluntad de poder individual es inexistente, fruto de la megalomanía masculina, puesto que la constancia del Capitaloceno da clara cuenta que el destino de la humanidad pende de las voluntades sesgadas de una minoría poderosa,

866 Véase Puleo: *Claves ecofeministas para rebeldes que aman la Tierra y los animales*.

no de la aparente cultura del esfuerzo recompensado y de la meritocracia que propaga el neoliberalismo.

Sobre la mitología del héroe romántico se construyen ídolos e iconos de movimientos sociales que no representan necesariamente la realidad de sus colectivos, idealizándolos y creando un mito que alimentará a gran parte de las producciones de rap: el Robin Hood, el pobre adinerado, el pirata, el bandolero, la prostituta empoderada o el vagabundo. Estos personajes marginales alcanzarán fama debido a este código romántico del héroe libre que sigue sus instintos o sus ideas sociales y sirviendo a su subjetividad se convierte en modelo para otros, los empodera. Este mecanismo es el que toman algunas raperas para erigirse como líderes de masas, en tanto que representan a la rapera comprometida con una causa social, la líder intelectual. Sin embargo, la construcción de este personaje opera solo en el nivel particular del individuo, no es suficiente para influir verdaderamente en el auditorio. Es una consideración heroica que sugiere admiración, pero que no puede ser trasladada al campo de lo colectivo. El éxito de la rapera se lee como caso individual, excepcional y no normativo. A este respecto, se pone en duda la meritocracia, concepto tematizado varias veces por las raperas feministas al darse cuenta de la gran verdad: la voluntad de poder es imposible, pero no debido a la existencia de un ente superior que la disponga, sino por la propia estructura patriarcal sostenida sobre los preceptos del androcentrismo y la masculinidad.

No obstante, los discursos culturales se hallan en pugna permanente con estas visiones, dibujando en la sociedad posmoderna modelos de mundo meritocráticos en los que se respeten los derechos humanos. Esto dará lugar a dos perspectivas acerca del héroe en la literatura y la música: un héroe romántico contemporáneo, imbuido de las características basadas en el deseo como foco de las decisiones, en el interés propio y en la inexistencia de un código ético positivo. Modelo que podría haber inspirado al personaje egoísta que perfila su individualismo en el *gangsta rap* y a su variante más actual, el *trap*. O bien, una vuelta al héroe trágico griego donde encontramos cómo las nociones de *agón*, *hamartía*, *hybris* y fatalidad parecen cumplirse en un mundo en el que sí existe un código moral, y en el que el héroe es individual y fuente de inspiración para el auditorio. Este modelo parece ser usado por el rap conciencia, que no pierde de vista su apoyo a una ideología que encuentra en la ética universal, que aglutina los valores no dañinos ni opresores para todas las comunidades, independientemente de sus diferencias locales. En esta perspectiva es en la única que podríamos situar al rap feminista, en tanto que su lucha no puede desarrollarse desde principios neoliberales y fundados en el deseo particular, sino que busca un bien colectivo, una liberación para todas y un cumplimiento real de las democracias. La heroína feminista se construye también desde la idolatría de la guerrera, adoptando un rol

masculino, negado para las mujeres, consideradas como dadoras de vida por su capacidad de engendrar, pero privadas de la capacidad de quitarla. Este es el argumento que retoma una franja del feminismo radical, la esperanza en la revolución violenta, expresada desde algunos textos del rap feminista.⁸⁶⁷

Así pues, el héroe trágico del rap feminista no vuelve al personaje aristocrático o emparentado con los dioses de la tragedia clásica, sino que emplea el subalterno romántico como líder de resistencias, en tanto que la lucha contra un poder corrupto solo puede venir desde fuera del mismo, desde la periferia, pero esta debe insertarse en su núcleo, de ahí que el modelo de Spivak de tránsito hacia la mejora del estatus de vida haya de producirse a través de la cultura y la educación en el espíritu crítico, es decir, a través de la filosofía. Esta aspiración emplea un propósito de resignificar la tragedia desde el rap, indagando en su potencialidad para construir ética y estéticamente las heroínas que han de funcionar como referentes para el auditorio femenino. En la poética de Gata Cattana la heroína trágica aparece retratada en la protagonista de «Lisístrata»,⁸⁶⁸ canción en la que se retoma la comedia clásica como intertexto para dialogar entre las múltiples significaciones a las que este personaje ha dado lugar en la historiografía literaria. Así pues, la Lisístrata de la rapera es una heroína trágica, pues la guerra civil a la que se refiere en el estribillo encierra un imposible: la erradicación de la violencia patriarcal en todas sus formas y en todos los lugares. Como contrapunto de la heroína cómica que deviene en trágica en el rap, ha de analizarse también el proceso inverso: la heroína trágica que pierde toda heroicidad.

4.3.3.3 La no-heroína, en inferioridad para el auditorio

Otra representación interesante del héroe es la del antihéroe, es decir, un protagonista que no representa ningún aspecto heroico, o digno de admiración.⁸⁶⁹ Para Valle Inclán no existen héroes como los clásicos (dioses, semihéroes, reyes valerosos). Un mundo tan corrupto y decadente no permite hablar de lo trágico, sino de

⁸⁶⁷ Véase Gata Cattana: *Banzai*; Ira Rap: Rap save the queen.

⁸⁶⁸ Véase Gata Cattana: *Lisístrata*.

⁸⁶⁹ Nos referimos a su acepción no como antagonista al personaje central de la trama, sino más bien al protagonista desprovisto de las cualidades tradicionales del héroe en la tragedia, novelas de aventuras o narrativa fantástica. En este caso, los protagonistas de los géneros que parodian al héroe tradicional, como la picaresca, podrían ser ejemplos de antiheroicidad (véase Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 40). Sobre esta noción se puede trazar un paralelismo entre la picaresca y el rap; así como entre la protagonista feminista y el personaje femenino tipificado, vinculado con representaciones patriarcales de mujeres virtuosas (la doncella, la dama) o ponzoñosas (la bruja, el monstruo).

lo esperpéntico (deformado, grotesco y paródico). Esta visión coincide con la de Brecht⁸⁷⁰ y Unamuno⁸⁷¹ en la noción de que no son las personas individuales, sino los grupos sociales los que marcan la marcha de la historia. La definición de esperpento que me interesa destacar en este punto es la que Valle Inclán esboza en el análisis de *Los cuernos de don Friolera* (1925), que difiere de la construcción de Max Estrella en *Luces de bohemia* (1920).

El personaje inferior no se refiere a la metamorfosis del héroe o a su caída debida a la degradación del contexto que le rodea y a la deformación producida al contemplar su reflejo en el espejo cóncavo;⁸⁷² sino que alude a la distancia producida entre los héroes clásicos movidos por fuertes convicciones, impregnados de ética, justicia y virtud admirables, y los supuestos héroes contemporáneos, desprovistos en muchos casos de dignidad, amoldados en el automatismo, procedentes de una educación autoritaria, que censura la creatividad y premia la obediencia y la repetición. Casi un siglo después de las palabras del dramaturgo y crítico gallego, el concepto de esperpento domina la mayor parte de las prácticas culturales en la música urbana. Ante el antihéroe general que encontramos en el rap *mainstream*, destaca un compromiso político, una función de toma de conciencia que remite al teatro brechtiano, en una suerte de sacudida al espectador (oyente en este caso) para que tome partido en la realidad tangible.

Desde este sentido podríamos interpretar a un antihéroe que sí es capaz de promover reflexiones críticas sobre la realidad. Me refiero a las protagonistas del rap feminista que sí confrontan al auditorio con la alienación y la decadencia del *statu quo*. Por ejemplo, la canción «Antígona»⁸⁷³ de Gata Cattana establece la relectura del mito clásico desde la óptica deformada de una joven cualquiera del siglo XXI, atormentada por la ansiedad y la productividad sin límite que le exige el precariado posmoderno. Así podríamos entender a la Antígona de Gata Cattana, a quien la rapera presenta desde el determinismo de su contexto: «Antígona, predestinada a malvivir del «trapi», / una humana más, con sus éxitos y sus crisis, / el mito contra la *physis*, / sin miedo a apocalipsis, ni al castigo de los dioses».⁸⁷⁴ La Antígona de la rapera no es un personaje ejemplar y admirable, sino una joven corriente que incurre en la ilegalidad para sobrevivir. Lo que las heroínas del rap feminista parecen rescatar del carácter trágico de la heroicidad se debe a la rebeldía y tesón con el que defienden sus ideales.

870 Véase Bertold Brecht: *Kleines Organon für das Theater*. En: *Gesammelte Werke, Schriften zum Theater*, Berlín: Suhrkamp 1967, pp. 661–708.

871 Véase Unamuno: *En torno al casticismo*.

872 Véase Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 366.

873 Véase Gata Cattana: Antígona.

874 Ibid, 1m19s.

No obstante, el mundo de la industria musical no puede ser considerado propicio para la generación de personajes trágicos, de ahí que toda una escena de raperas de nueva escuela se decante por estas representaciones degradadas frente a las habituales construcciones ejemplares del rap anterior a la crisis económica de 2008. Así pues, la mayor parte de usos de la antiheroína en el rap no tienen un propósito social de extrañamiento o sacudida del espectador para que tome partido en el orden social, sino que funcionan a modo de parodias de sus propios autores, como la cara más amarga de la decadencia humana. La función del rap que acompaña a esta representación es la que justifica la creación del género como mero entretenimiento pasivo, incapaz de motivar al compromiso o al cambio social. Según este planteamiento la propia heroína se ha rendido ante la crisis que la rodea, solo muestra una imagen de su adaptación o asimilación al patriarcado y al capitalismo. Este ejemplo lo encontramos en el personaje que interpretan traperas como La Zowi o el giro neoliberal de Mala Rodríguez, quienes exteriorizan el culto a la feminidad en videoclips y redes sociales haciendo alarde de su «empoderamiento» y animando a las jóvenes a consumir productos de cosmética, a realizarse operaciones de cirugía plástica o a explotar su cuerpo y sus atributos femeninos monetizándolo desde las plataformas digitales. En su obra el foco no reside en la música, sino en la performance, como representantes de una escena bastante influida por los roles de género, que recuerda a la mujer que su sitio está en la cosificación y la explotación de su capital erótico, pues su inmanencia (el ser cuerpo) siempre dominará su trascendencia (el ser inteligente).

El héroe posmoderno, conformista, títere del mercado capitalista, consumista y neoliberal no despierta simpatía sino rechazo. Se trata del sentir heroico que busca ser representado para acallar su ego y fracasa en su propósito, porque desde este planteamiento los artistas del rap carecen de total sentido de la grandeza trágica, su miseria no conmueve, resulta ridícula, grotesca y de un profundo mal gusto. Conceptos acuñados por las traperas como «motomami»⁸⁷⁵ de Rosalía, o «sugarmami»⁸⁷⁶ de La Zowi darían cuenta de la profunda degradación de la representación teatral de un personaje sin dignidad, que lejos de combatir el androcen-trismo encarnando figuras femeninas poderosas o desmontar el género impuesto a través de un discurso de igualdad, fomenta formas retrógradas y tradicionales para seguir perpetuándolo.

875 Este personaje se trata de una mujer con poca ropa subida en una motocicleta, en la que realiza piruetas de lectura sexual. El concepto se desarrolla en la canción «Saoko» (véase Rosalía: *Saoko*. YouTube 2022) retomando la estética de la «choni» o «poligonera» tan típica del trap femenino.

876 El concepto se trata de una inversión del *sugardaddy*, el hombre adinerado que mantiene a una chica joven a cambio de favores sexuales y acompañamiento.

4.4 Aspectos poéticos del rap feminista

4.4.1 Aspectos conceptuales de la poesía y el rap

Los evidentes puntos en común de la música y la poesía destacan en la aplicación de los muchos criterios del análisis de una en el estudio de la otra. El vínculo que el propio rapero establece con su obra elige como género determinante a la expresión poética en el formato, pues independientemente del contenido de la canción, que puede ser de carácter narrativo, expositivo o argumentativo, la terminología procedente de la poesía será determinante como sustrato teórico del rap, así pues, se preferirá al término «canción» voces como «métrica», «lírica», «verso», «poesía» y, sobre todo, «rima» para aludir a la obra literaria musicalizada. La propia autoconcepción de los artistas como «rimadores» y poetas da cuenta de la importancia que representa la poesía para ellos, al menos formalmente, en lo que respecta a una concepción de la lengua como «desvío» de la lengua común, si bien la consideración de las letras de rap como parte de la lírica sí resultaría más controvertida. Parte de la crítica sí ha indagado en los aspectos poéticos que permite este multidisciplinar género.⁸⁷⁷ Algunos toman de referencia trabajos del ámbito anglosajón que perfilan los orígenes poéticos o retóricos del rap,⁸⁷⁸ indagando en las peculiaridades del rap propio de lugares en los que el español es la lengua hegemónica.

De este modo, los autores (nos referimos al rapero, compositor del texto) se sienten próximos a los géneros literarios en su creación, que asocian más con la literatura que con la música. Así pues, en el rap las funciones creativas se dividen, de modo que los MCs se consideran afines a los literatos al mismo tiempo que los DJs a los músicos. Es por ello por lo que algunos críticos han considerado a los raperos como los juglares actuales: «Quien es capaz de recitar respetando el tempo y el ritmo, granando conceptos y metáforas (algunas de ellas sorprendentes) a una velocidad vertiginosa, no puede sino considerarse un verdadero poeta, un juglar de nuestros tiempos».⁸⁷⁹ Si bien a nivel de autoría esta argumentación podría resultar incompleta, ya que los raperos nunca son anónimos y siempre buscan el reconocimiento por su trabajo creativo; sí se cumple en el nivel de noticiero que representa el rap, así como en el virtuosismo verbal o el dominio en la improvisación del que

⁸⁷⁷ Åkerstedt: *Figuras retóricas en el hip hop español*; Buscató: *Las figuras retóricas en el rap español del s. XXI*; Jiménez Calderón: *Estudio del rap español como género discursivo*; Martínez Cantón: *Innovaciones en la rima: poesía y rap*; Pujante Cascales: *La retórica del rap*; Santos Unamuno: *El resurgir de la rima*.

⁸⁷⁸ Bradley: *Book of rhymes*.

⁸⁷⁹ Santos Unamuno: *El resurgir de la rima*, p. 238.

presumen sus autores. Frecuentemente se presenta al rap como un género a caballo entre la música y la poesía, como máxima expresión o continuación de una tradición fundada en la poesía popular cantada.⁸⁸⁰ Para enunciar esta argumentación, la crítica se remonta a manifestaciones poéticas musicales que tuvieron presencia a lo largo de nuestra historiografía literaria y que habrían culminado en el siglo XX con el nacimiento del rap como género músico-literario. Según esta tesis, el rap se presenta como la actualización de la tradición popular, tanto en el plano literario, pues los poetas modernos hacen rap, como en el musical, ya que los géneros folclóricos se impregnan de los formatos del rap reconvirtiéndose y modernizándose en la era transmedia.

Un aspecto fundamental que marca la permeabilidad de estos géneros se encuentra en la relativa facilidad para «poetizar» la letra de una canción, o para adaptar musicalmente un poema. Ambos ejemplos los encontramos en las múltiples conversiones al rap de poemas elaborados por artistas de todos los géneros. En el rap feminista hispano está siendo muy significativo en este campo la adaptación al rap que efectúa la rapera Eskarnia de la obra de artistas contemporáneas. Destaca su adaptación «Sola en la sala»,⁸⁸¹ reelaboración de la poesía de la autora Gloria Fuertes, cuya producción lírica no es tan conocida. La pretensión de poetizar una letra de rap, habitualmente centrada en la narración, la exposición o la argumentación, persigue un criterio estético y dignificante, de ahí que habitualmente se emplee con un propósito de homenaje del aniversario de algún escritor o escritora, o de los tópicos universales y nacionales presentes en su poética. Un ejemplo paradigmático de ello en el rap patrio aparece en la versión de *Don Quijote* realizada con motivo del quinto centenario de la obra por el rapero zaragozano Zénit, quien aunó performance, música, letras y distintas modalidades del hip hop en un festival dedicado a varios personajes y tópicos literarios presentes en esta obra cumbre de las letras hispánicas.

Englobamos estos usos tan heterogéneos como «aspectos poéticos» comprendiendo este término en su profunda amplitud. El poema del rap se vuelve narrativo, dramático o lírico con relación a la función predominante y a los modos de expresión (gramaticales, lexicales y fónicos) elegidos para ello. Por esta razón, trazar una estética generalizada del rap resulta tarea imposible partiendo de los criterios habituales de la teoría literaria tradicional. No obstante, como manifestación del talento creativo de una subjetividad que se encuentra desprotegida ante la inmensidad del mundo, el rap es afín al sentimiento del poeta que busca la transcendencia a través de la eternidad concedida a su obra, que, de algún

⁸⁸⁰ Cheikh Santos: *El rap, entre música y poesía*.

⁸⁸¹ Eskarnia: *Sola en la sala*. YouTube 2013.

modo, le supone una inmortalización de sí mismo. Este aspecto es fundamental para el rap feminista en su consideración desde la ginocrítica, pues busca crear genealogías y poéticas de autoras que pongan en valor la obra femenina; pero también desde la crítica literaria feminista a la que aportamos en este trabajo, ofreciendo lecturas «desviadas» de los análisis literarios tradicionales.

Sin embargo, un aspecto en común entre poesía lírica y rap se establece a través de la elocución y uso del lenguaje con fines estéticos. En el rap, la línea poética destacable es la burlesca, la hiriente, irrisoria o ridícula; si bien, la ostentación de lo grotesco en muchos casos encierra el enaltecimiento del único recurso de defensa de estos poetas: el uso polifacético de la palabra. Este retoricismo es en el rap la carta de presentación de un género que busca afectar de algún modo al interlocutor, al margen del gusto o disgusto que genere su discurso, la intención es llamar la atención; ya sea mediante un modo de identificación basado en la adhesión intelectual o sentimental, o bien, mediante el distanciamiento a través de la náusea. Así, el rap entronca más bien con el carácter retórico del poema clásico que con una intención pactada de embellecimiento del idioma:

La *inventio* y la *dispositio* de las composiciones extensas (la épica, la tragedia, la comedia) corresponden a criterios estructurales de construcción de la fábula, de la trama; paralelamente, los aspectos de la *elocutio*, e incluso de la gramática, aunque están desarrollados parcialmente en la *Poética*, remiten, en gran medida, a la *Retórica*.⁸⁸²

Según este planteamiento, la labor de argumentación y disposición estaría presente en un nivel macrotextual que profundiza en la tesis discursiva, mientras que los aspectos formales (*puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*) estarían ligados a un plano retórico, más alejado de la dimensión literaria, en tanto que va encaminada a la recitación (*memoratio* y *pronuntiatio*) ejecutable solo en la *performance*. Los aspectos formales, por tanto, serán analizados en un nivel microtextual poético-retórico, a fin de indagar en las posibilidades ornamentales y comunicativas del rap. Por tanto, este apartado se ha estructurado de acuerdo con un enfoque retórico que analizaría la *elocutio* del poema, es decir, los aspectos más formales, tanto aquellos que tienen que ver con el *ornatus*, como los que determinan la coherencia y la claridad del discurso. A este respecto, si el rap no solo pretende embellecer, de hecho, en muchos casos persigue todo lo contrario, el retorcionamiento y la vulgarización del idioma, ¿qué interés poético anhelan las raperas?

En primer lugar, interesa destacar el carácter irreverente del género, tendente a escapar del carácter normativo de la literatura, ofreciendo nuevos forma-

882 Mortara: *Manual de Retórica*, p. 83.

tos expresivos más allá de lo convencionalmente aceptado para la poesía. Parte de la crítica del rap⁸⁸³ coincide al afirmar que es la poesía el nexo entre dos rasgos generales del rap, la exaltación del ego del rapero y la presunción en cuanto a su habilidad retórica. Por ello, el rap es poesía puesta en contexto, difícil de desligar de la situación social en la que surge, cuya dicción estará profundamente enraizada en la formación y la situación interseccional de la rapera. Por ello, la identidad es un pilar fundamental en el análisis del rap, pues la canción no puede comprenderse desvinculada del acontecimiento que la origina o de las características socioculturales de la autora. En este apartado analizaremos las funciones poéticas del rap y el lirismo, centrándonos en el corpus estrecho de rap feminista analizado en este trabajo, especialmente en la obra musical y poética de Gata Cattana, así como los aspectos formales del verso del rap, sin especificar en este caso en el rap feminista, ya que estos elementos son afines para todas sus corrientes y subgéneros temáticos.

4.4.1.1 Las funciones poéticas del rap

Estébanez Calderón reúne en su diccionario ciertas características de la poesía que parecen cumplirse en el rap, situando el discurso como puente entre la épica y la lírica.⁸⁸⁴ En este sentido, no basta comprender el rap que relata historias de personajes o usa recursos como la descripción, sino que una de sus funciones, si no es la fundamental, es la de ser crónica legítima de su época de modo similar al noticiero que desempeñaba la poesía juglaresca para el pueblo analfabeto. *Mutatis mutandis*, el rap se convierte en uno de los baluartes del periodismo alternativo en un panorama cultural mediatizado por intereses neoliberales y rearmes patriarcales en los que la expresión del pueblo sufriente y desempoderado queda subyugada o subordinada al dominio de las élites.

Desde el rap se permite poetizar el dolor, convertirlo en arte sin que pierda su correlato factual, su vínculo con el contexto. Este tratamiento de la pena y la hondura existencial de forma literaria obliga en el rap, al contrario que en la poesía, a mantener vigente su marca contextual; pero le inserta, sin duda, un componente universal al recordar que «las tragedias se repiten».⁸⁸⁵ Así la protesta ante la injusticia de las primeras décadas del XXI no es sino un recordatorio de una crisis anterior y una premonición de una catástrofe futura; esta función vaticinadora de la poesía aparece frecuentemente referida a la crisis ideológica, climática

⁸⁸³ Véase Martínez Canón: Innovaciones en la rima; Pozuelo Yvancos: *La lengua literaria*; Santos Unamuno: El resurgir de la rima.

⁸⁸⁴ Estébanez Calderón: *Diccionarios de términos literarios*, pp. 850–856.

⁸⁸⁵ Véase Gata Cattana: *La escala de Mohs*, p. 107.

y bélica de una forma reveladora, desde la intención ilustrada de desvelar al pueblo los secretos que las élites poderosas intentan impedir que afloren.

Dicha lectura podría resultar *a priori* algo conspirativa, sin embargo, el rap se articula a través de ella como altavoz de aquellas mentes lúcidas que han desentrañado el antropocentrismo y la debacle del capitalismo y buscan desde un grito desesperado platónico iluminar al resto con su reminiscencia; pues en el rap la «iluminación» de los poetas no se comprende de un modo nietzscheano o psicoanalítico justificado en una supuesta superioridad intelectual o moral; sino más bien desde la apelación a un sentido común que justamente estimulado podría desarrollar en todo individuo una idea de justicia, de estética y de ética ecosocial. Esta orientación nace en parte del rap feminista como la consideración del ser humano en el mundo, más allá de la ostentación, la soberbia y la acumulación de riqueza, enfocándose en nuestro lugar como seres mortales y vulnerables. La línea que presenta a la poesía como revelación distingue entre la concepción del rap como molde o estética del material literario del poeta, quien busca lo inefable, lo desconocido o lo oculto. A esta interpretación podríamos arribar tras el análisis del rap de autoras como Gata Cattana en su fijación con el mito de Cassandra y Laoconte, presente en varios de sus poemas donde se establece un paralelismo entre el personaje mítico y la rapera, dotada del don de la clarividencia (no como poder sobrenatural, sino como consecuencia del análisis crítico que puede realizar de su época), pero al mismo tiempo castigada con el descrédito. Este castigo por su *hybris*, por haber querido saber o ver más allá, es semejante al de otras mujeres de la tradición patriarcal, como Pandora o Eva, cuya curiosidad atentaba contra el orden simbólico.

Gata Cattana será la pionera española en introducir en el discurso del rap la reelaboración de este mito con dos propósitos. Por una parte, desde su presentación ecofeminista, siguiendo la argumentación de Alicia Puleo,⁸⁸⁶ tal y como les ocurrió a otras científicas que anunciaron los desastres humanitarios y fueron menospreciadas en su época por su condición de mujer, como Rachel Carson en *Silent Spring*, obra en la que la bióloga demuestra científicamente cómo el uso de agroquímicos asesina la vida salvaje y humana, eliminando la belleza sonora de las primaveras. Por otra parte, la rapera acude al mito trazando una analogía entre la razón y los saberes ninguneados de las viejas alcahuetas gitanas que retoma como personajes secundarios de sus relatos, para poner en valor los remedios de la tradición popular sostenidos en los cuidados que todavía se conservan en los pueblos.

886 Véase Puleo: *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*.

Desde este planteamiento la poesía se erige como un discurso que ha de lograr alianzas y conciencia de grupo de cara a la recepción sufriente empleando su estética universalizante y el deleite que produce su escucha para hacer llegar el mensaje de modo más ameno. El rap posee mejor pronóstico que la poesía en este desiderátum debido al cambio en las preferencias mediales de consumo de arte por parte de la juventud, pero también dentro de su propia industria, el rap es una de las pocas músicas urbanas que dada su extensión y propósito fomenta la reflexión crítica.

En este sentido, el rap feminista es el subgénero del rap español que mejor establece la analogía entre la poetización del dolor del individuo sufriente y la creación de un discurso convocante capaz de depurar la sensibilidad y lo que a su vez conecta con una de las funciones fundamentales de la música popular para Frith y Middelton, la capacidad de nombrar las emociones, de usar palabras para expresar un sentir universal. La gestión emocional da cohesión al grupo y articula la tribu urbana en torno a sentimientos compartidos o modos similares de entender el mundo, convirtiéndose en la voz del ser que se enfrenta a las contradicciones de su realidad en lugar de evadirse con entretenimientos pasajeros. Para Eliot se debe potenciar la poesía en lengua vernácula, ya que «la estructura, el ritmo, el sonido, la índole de una lengua expresan la personalidad del pueblo que la habla».⁸⁸⁷ Este es el principio de conservación que poseen los poetas y que hereda el rap: «Los poetas contraen, frente a sus respectivos pueblos, un claro deber social de conservar, ampliar y perfeccionar la lengua, incidiendo y transformando también los sentimientos»,⁸⁸⁸ haciendo que las «las gentes sepan mejor lo que ya sienten, enseñándole, por tanto, algo sobre sí mismos» y además, buscando que los lectores experimenten sentimientos nuevos, regalándoles esta nueva forma de percepción desconocida hasta el momento. Esta puede ser totalmente nueva, una reinterpretación, o bien, la posibilidad de expresar con palabras lo ya experimentado, recurriendo así al carácter metaliterario del poema.

A este respecto, otra de las cuestiones que incumbe al rap es la pregunta de si se limita a estetizar las quejas para superar el trauma desde la ficción o también puede incentivar el cambio social en un nivel factual. Esta cuestión aborda una conceptualización que nos obliga a marcar las fronteras del propio género como discurso artístico simplemente, o bien, como discurso artístico-político. En este sentido, son dos cuestiones las que han de ser analizadas, ¿hasta qué punto puede el rap salir de lo poético y abordar lo político?, o bien, ¿es necesario para el rap ahondar en un compromiso colectivo? Esta cuestión nos conduce a la pregunta

⁸⁸⁷ Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 853.

⁸⁸⁸ *Ibid*, p. 853.

sobre la universalidad del sentimiento poético y la cohesión que el sufrimiento compartido impulsa a los sujetos para articularse en identidades cohesionadas. En el caso del rap feminista, la identidad compartida por las mujeres es heterodisignada, lo que da lugar a que su unidad sea necesaria para conseguir una mejora en su autonomía y en la visión que poseen y proyectan como sujetos en sociedad.

Esta función de la poesía como forma de comunicación conecta con la vivencia del yo-empírico que poetiza su experiencia en la realidad. La poetización en el rap transgrede las fronteras de la belleza y la fealdad abordando también lo grotesco, espeluznante o escatológico, dando lugar a un panorama que no se limita al retrato de lo sublime y la expresión estética bella, ya que la exaltación de la belleza no parece ser la meta de este discurso, sino más bien su deformación y parodia. Estos ejemplos aparecen en el rap que relata desde el preciosismo lingüístico experiencias consideradas tabú en la poesía como la masturbación,⁸⁸⁹ la defecación,⁸⁹⁰ o las secuelas del consumo de heroína.⁸⁹¹ El rap feminista aborda desde esta óptica la menstruación, la depilación pública y el *cunnilingus*; si bien es más frecuente encontrar temas dedicados a las cuestiones de emergencia más directa, como la erradicación de la violencia contra las mujeres. A este respecto, sin embargo, no son tan frecuentes las imágenes morbosas o crudas sobre el feminicidio, la violencia sexual y otras formas de tortura, sino más bien las respuestas feministas a dicha violencia, de modo que las representaciones se centran más bien en la agencia que las propias víctimas adquieren al tomar conciencia de su dominación, más que en la espectacularización del acto violento del perpetrador. Grupos que inciden especialmente en este uso son Ira Rap, Tribade y Las Ninyas del Corro.

4.4.1.2 El lirismo del rap

Estébanez Calderón afirma que la lírica consiste en ser «cauce de expresión de la subjetividad del hombre, de sus sentimientos y emociones al observarse a sí mismo y al contemplar el mundo en el que está inmerso».⁸⁹² La observación de sí y la relación con el mundo es compleja para las mujeres, ya que la certeza de representar al sexo devaluado en el patriarcado marca al talento creativo, genera formas de poetizar el dolor mediadas por un sentimiento de otredad continuo, de insuficiencia y de inmanencia que impide que estas puedan saber lo que significa crear en libertad. En este sentido, la vindicación de la obra de las creadoras se

889 Rafael Lechowski: *Quarcissus: el arte de desamar*. Arcesis 2016.

890 SFDK: Fumar cagando. En: 2005. SFDK Records 2005b.

891 El Coleta: Contad los muertos. En: *Yo, El Coleta*. Not on Label Records 2013.

892 Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 625.

convierte en una necesidad para el rap feminista, con independencia del tipo de obra que produzcan sus autoras, el trabajo de muchas raperas se establece a modo de himnos o manifiestos feministas que animan a otras a expresarse. El aporte fundamental del rap feminista en este contexto sería, por tanto, la lucha contra el sesgo antropocéntrico de concebir la literatura como producto desprendido no solo del cuerpo que ha de ser sostenido por trabajos de la inmediatez, sino también del propio entorno del ser humano, como especie ecodependiente.

Este simbolismo propio de las raperas difiere de una todavía muy masculinizada forma de expresión poética del sentimiento desgarrado y ansioso de poder de los poetas del rap. El rap feminista más lírico prefiere, por tanto, el reconocimiento de la vulnerabilidad como especie que ha de reparar su soberbia de cara al logro de una ecojusticia ambiental. La humildad resulta problemática en un género tan marcado por la presunción del *egotrip*. El reto del rap feminista, por tanto, será conciliar este elemento con la realización subjetiva de la mujer como miembro autónomo de la comunidad. Ante la poetización del dolor, se prefiere su deconstrucción psicológica, la superación del apego emocional y la violencia machista. Sin embargo, lo que diferencia al rap feminista del rap tradicional es el bagaje cultural que subyace detrás de las canciones; pues como se mencionó anteriormente, el ego de la rapera feminista representa a menudo a una colectividad, y la presunción de su arte se establece con un objetivo más allá de los intereses personales de quien enuncia.

Por ello, pese a que el rap comercial guarda una relación directa con la poesía lírica tradicional (poesía de cancionero o romancero); el rap feminista tiene un carácter teórico-social, que conlleva una concepción de estas producciones como secuencias discursivas cultas con rasgos de la oratoria. Una diferencia entre las coplillas populares y el rap es el cronotopo, que resulta indeterminado o lejano en las canciones populares, mientras que en las composiciones de rap se ubica en el presente y en la realidad socioeconómica del momento, haciendo posible encontrar las referencias. Incluso cuando se traen a colación episodios del pasado su presentación formal se realiza en presente. Son varios los artistas que han relacionado la música con la poesía lírica, ya sea de modo analítico, para rastrear los principales elementos poéticos en las canciones, o bien, de modo creativo para adaptar un poema a un formato musical.

En el rap hispano encontramos dos modos de combinar rap y poesía: los poetas que incursionan en el rap o los raperos que también escriben poesía; o bien, los raperos que beben de la poesía enriqueciendo sus letras desde el uso poético del lenguaje. En el primer caso, los autores desdoblan su talento creativo cultivando dos géneros, mientras que, en el segundo, los autores se consideran raperos plenamente, e integran la poesía como característica inherente del rap. Mención especial merecen poetas del primer tipo como Gata Cattana, conocida como

Ana Sforza en el *slam poetry*. En su obra y concepción de la poesía, la autora determina la distancia que separa al rap y la lírica, llegando incluso a manifestarse contra la poesía triste como modo de estetizar el dolor, a la que percibe de forma contraproducente en su compromiso con el fin político que ambiciona el rap.

4.4.1.3 Los aspectos formales de la lírica del rap

El verso se entiende como unidad melódica que sigue una entonación, diferente de la prosódica. El elemento fundamental del verso es el ritmo, que es la «organización intencional de elementos fónicos con forma de repetición», de carácter exógeno.⁸⁹³ El ritmo surgió posiblemente en las tareas laborales grupales, para guiar el trabajo colectivo, con el uso de interjecciones o coletillas que servirían para coordinar los movimientos en dichas actividades. Después estas canciones de trabajo o coplillas se convirtieron en cantos para ceremonias y danzas, contextualizando el ritmo en acontecimientos festivos y solemnes, separándolo del carácter rutinario. En este paso el ritmo constituía un rasgo imprescindible para servir como apoyo a la memoria, como regla mnemotécnica, pero también iba formando parte de una potencia comunicativa específica, relacionada con la actividad artística y con la propia subjetividad del autor. De esta forma el verso perdió su carácter colectivo y rutinario primigenio para convertirse en un instrumento artístico, de uso individual, por parte del artista. El rap resulta anacrónico si tenemos en cuenta que desde hace siglos se emplea la prosa para la narración y el ensayo; y por poesía se entiende la lírica, con la que el rap, en última instancia, comparte menos características inherentes. Esta cuestión apunta a la necesidad de entender la letra de rap en un complejo sistema en el que el componente textual solo encierra un mensaje que formalmente va supeditado al sonido, y, por tanto, al ritmo.

El primer elemento que iguala al rap con la poesía es su función artística, materializada a través del uso del verso, como afirma Bělič, junto con el ritmo, el verso es la seña de identidad de la literatura. La subjetividad y la autoría reconocida de la rapera es el elemento que más conecta con la poesía lírica: el verso del rap es expresión del yo-poético de la artista. El reconocimiento del lugar de la compositora textual (rapera) la desvincula de otras facetas: la de DJ o «compositor musical», en este caso, mezcladora, o bien, la de la intérprete (realizadora musical).⁸⁹⁴ La rapera representa la faceta poiética o autoral de compositora textual,

⁸⁹³ Bělič: *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Madrid: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo 2000, p. 74.

⁸⁹⁴ En el rap no tiene sentido emplear esta distinción ya que la intérprete (ejecutora) es la rapera (creadora). Sin embargo, dada la frecuente intertextualidad aplicada a través de versiones

pero también la de realizadora de dicho texto y *performer* (MC). Mientras que la intérprete se limitaba a reproducir un texto escrito por otro autor, la rapera debe cumplir la labor de autoría para ser considerada como tal, lo que la acerca a la faceta de poeta. El rap logra a través de la poesía su propósito de exaltar la habilidad retórica, el buscar el respeto y el liderazgo a través del arte, como mejor poeta y MC (entendiendo al MC como juglar que ha de mostrar maestría en el manejo de la lengua). A este respecto, difieren las distintas modalidades de ejecución del rap: el *freestyle* o el rap pregrabado.

Principalmente los usos arquetípicos del insulto y del desprestigio del opo-nente comentados en el apartado que se ocupa de las relaciones entre narrador-narratorio son elementales para la improvisación, si bien en el rap pregrabado encontramos una serie de temas que no necesariamente implican la imprecación de personajes extradiegéticos. Por su mayor calidad literaria y riqueza en recursos retóricos y temas, el rap de estudio de grabación parece ser heredero de piezas más elaboradas, como serían los *boasts* (coplas de autoglorificación), exaltadores del ego del artista, o bien, la técnica del *vocalese* (consistente en cantar una pieza de *jazz* sin improvisación, con la letra previamente escrita), así como las frecuentes referencias y guiños al *blues*, el *soul* y otros ritmos procedentes de los sonideros jamaicanos y la música clásica negra. Estos serían los detonantes poéticos que vinculan el rap con la oralidad y la poesía. Sin embargo, observamos en el rap feminista un fuerte componente escrito, tanto en su resultado final como el trabajo previo de elaboración, la fase poética, bastante semejante a la del poeta culto, cuyo escrito sintetiza un trabajo creativo y teórico de asimilación del bagaje cultural o experiencial que posee. El rap feminista como portavoz de un movimiento social adapta a los recursos literarios y formales referentes a los tópicos literarios y al virtuosismo retórico el carácter social ligado a la lucha feminista, siendo este más afín a los estamentos de los predicadores, trazando una línea así entre el rap conciencia y la oratoria.

El estribillo es la parte de la canción que acerca más el rap a la tradición oral popular. Frecuentemente en el estribillo se encuentra el tema central de la composición, por lo que sirve para dirigir la interpretación a las partes más memorables para los artistas, así como crear un ritmo repetitivo que acompañara las labores de trabajo o sirviera para «ritualizar» determinada ceremonia. Este rasgo vincula el rap con el carácter popular de las composiciones a través del recurso del ritmo. Sin embargo, el verso del rap no es el mismo que el de la literatura. Estas consideraciones serán de gran importancia a la hora de estudiar el trabajo de artistas que se han

de otras obras interesa destacar también que intérprete y rapera pueden ser diferentes si se trata de una versión, *remix*, *mash up*, etc.

dedicado a los dos géneros, como Gata Cattana. Además, cabe destacar que la presencia de estribillo no es obligatoria, sino opcional de acuerdo con la libertad creativa.

Mientras que en la actualidad prima el uso del verso libre, carente de rima, que permite mayor isosilabismo y flexibilidad; en el rap se emplea el verso que Bélič denomina «cantable», aquel realizado para ser cantado, en el que «el ritmo propio no constituye un elemento autónomo, sino que está subordinado a la melodía [en el caso del rap al *beat*]». ⁸⁹⁵ El ritmo que prevalece es el musical, viene marcado por la melodía, no el textual, en otras palabras, la duración de las sílabas puede variar según la relación entre el texto y la estructuración rítmica del plano musical. Aunque el español es una lengua articulada mediante sílabas de la misma duración, el verso cantable desajusta este elemento dando lugar a cambios acentuales y entonacionales para adecuarse a los compases (unidades rítmicas estructurales del plano musical), la duración de las sílabas se vuelve variable por motivos de acompañamiento del *beat*. En oposición al verso hablado, hay reducciones y también alargamientos de duración. ⁸⁹⁶ En definitiva, el verso cantado (o rapeado) del rap pierde su ritmo textual a favor del ritmo musical. El verso cantado, además del ritmo exógeno, presenta dos elementos indispensables: la inexistencia de rigidez métrica y la debilidad de los elementos eufónicos, que se dispersan en la melodía.

La métrica no es un elemento imprescindible en el rap, este parece continuar una línea épica procedente de las tiradas de los cantares de gesta, que devendrían luego en romances, lo que Navarro Tomás denomina verso épico juglaresco. No existe estrofismo, ya que no obedece a la recitación ni a la lectura, sino que debe ser encajado en el *beat*. Así Bélič concluye que

el verso típico de la poesía culta es el endecasílabo. El verso más empleado es el octosílabo, que se adapta a cualquier asunto y mantiene un extraordinario vigor, especialmente en la poesía popular. La predilección por el octosílabo tiene su raíz en que el conjunto de ocho sílabas constituye el grupo de entonación básico en la construcción fonológica del castellano. ⁸⁹⁷

En el rap, las composiciones carecen de rigidez métrica, orientadas en torno a «barras», sucesión de varios versos, de diferente medida, más sujetos a la instrumental que al propio ritmo de recitación del poema. El empleo de la rima en el rap ha sido investigado por algunos críticos ⁸⁹⁸ con un mismo objetivo: mostrar

⁸⁹⁵ Ibid, p. 213.

⁸⁹⁶ Ibid, p. 217.

⁸⁹⁷ Ibid, p. 331.

⁸⁹⁸ Véase Jiménez Calderón: Entre la oralidad y la escritura; Martínez Cantón: Innovaciones en la rima; Pujante Cascales: La retórica del rap. Las aportaciones de estos críticos brindan un sugerente horizonte de investigación y punto de partida para el estudio de los aspectos formales en el rap. Sin embargo, dichos trabajos se centran exclusivamente en la obra de un grupo español. Este cor-

que la experimentación rítmica en poesía nunca fue un intento de renovación real, sino una muestra puntual de ingenio y que será el rap el campo de experimentación en el que los autores desarrollen la ornamentación lingüística de modo más arriesgado. Los raperos incorporan estas innovaciones en la letra-poema de manera sistemática, mientras que los poetas suelen hacerlo esporádicamente. Una explicación a este fenómeno la encontramos en el tono vanguardista y poco normativo del rap:

Las letras musicales, al no tener el carácter «sagrado», serio y culto que rodea a la poesía, se arriesgan en la utilización de la rima, sin recelos hacia su sonoridad, es más, explotándola, otorgándole valores semánticos nuevos. Por ello, el estudio comparado de la utilización de la rima en diversos géneros y estilos puede resultar muy enriquecedor para cualquiera de ellos.⁸⁹⁹

La apertura que supone el discurso del rap, tanto temática como estilísticamente, brinda un sugerente campo de experimentación con el lenguaje más afín al que encontraríamos en la lírica popular. Las innovaciones se perciben en áreas como la rima, el léxico o el empleo de figuras retóricas. A estos tres aspectos podemos acceder mediante la resignificación y empleo que se hace de los parámetros normativos, utilizados convencionalmente en poesía; o bien, desde la creación de técnicas nuevas en cada uno de ellos. Los estudios del rap comprenden este recurso del mismo modo que la literatura como «repetition of the same (*perfect rhyme*) or similar (*slant rhyme*) sounds between two words, locating these segments mostly at the end of the words, whereas alliteration places them at their beginning».⁹⁰⁰ Estas pueden ser monosilábicas o polisilábicas y finales o internas.

Si bien es cierto que la rima es un recurso poético, en el rap está estrictamente ligada a la música debido a la existencia de adecuación textual y musical para que el texto aparezca insertado de modo correcto en la base instrumental. Pero la rima desempeña un papel más valioso, ya que es *conditio sine qua non* para que se produzca el rap, al contrario de lo que ocurre en las manifestaciones literarias, en las que la rima resulta normalmente un accesorio prescindible. La necesidad de rima ha desarrollado este género no solo de acuerdo con la sonoridad y creación del *flow*, construido sobre las pausas o silencios⁹⁰¹ sino sobre todo

pus tan reducido no debería ser considerado un modelo representativo de la innovación métrica producida en el rap español pues no incluye a figuras tan destacables como las que venimos analizando en la selección de rap feminista de esta disertación. Un trabajo que ofrece corpus más heterogéneos son Åkerstedt: *Figuras retóricas en el hip hop español*; Buscató: *Las figuras retóricas en el rap español del s. XXI* y Serrano Romero: *Los ritmos de la provocación*; si bien la representación de autoras todavía es bastante escasa. Un trabajo exhaustivo sobre las aportaciones métricas y estilísticas en el rap feminista hispano aún no se ha llevado a cabo.

⁸⁹⁹ Véase Martínez Cantón: *Innovaciones en la rima*, p. 93.

⁹⁰⁰ Kautny: *Lyrics and flow in rap music*, p. 103.

⁹⁰¹ Martínez Cantón: *Innovaciones en la rima*, p. 75.

en su utilización sistemática como marca de género, ya que la rima legitima la propia identidad de este.⁹⁰² Esta autora afirma que es el carácter periférico y no canonizado del rap lo que permite a los raperos innovar con la rima, frente al recelo que existe entre los poetas contemporáneos al pensarla como un recurso limitado y conectado a una métrica regulada.

Sin embargo, el rap no busca construirse como discurso independiente y culto, para minorías, sino que pretende ser la poesía del pueblo, de ahí que se preste a trazar una continuidad con otras manifestaciones populares, como el romance, villancicos, madrigales y cantos de trabajo. Justamente, los elementos rítmicos y rimados de estas composiciones forjan la idiosincrasia del rap en el plano formal. Mientras que el ritmo funciona de nexo entre el texto y el sonido, la rima cohesiona conceptualmente al texto, marcando el *flow* del raperero, que no sigue ningún esquema métrico tradicional a la hora de proyectar sus rimas. El halo de marginalidad que rodea al rap es lo que permite que en una misma canción coexistan unidades semánticas cultas, de mayor vínculo con la literatura, con recursos coloquiales e incluso vulgares. Destaca en este sentido la preferencia por rimas esdrújulas e imitación de las estructuras agudas del inglés, lo que dota de una musicalidad al rap hispano, inconfundible a partir de las aliteraciones y de la estructura silábica cerrada.⁹⁰³

La rima tenía este cometido en la literatura oral, el de guiar el ritmo; pero en el rap, al tener que «encajar» el texto en el *beat* correspondiente, se despliegan una serie de recursos que carecerán de prestigio dentro de la poesía culta, asimilando el género, en este sentido, a la lírica popular. El uso de la rima en el rap se centra en buscar la eufonía, es decir, lograr la sonoridad adecuada en el texto, de manera que texto y base musical puedan ajustarse; y, por otra parte, emplear un formato sorprendente en la expresión del contenido, ya que uno de sus objetivos es la provocación. No obstante, el verso cantado no está sometido a esta necesidad eufónica, puesto que no depende de la recitación para su disfrute, este se produce en consonancia con la música, lo que le otorga mayor campo de experimentación y menor dependencia del ritmo de la recitación.

Por otra parte, son dos las virtudes de la rima que el rap explota y resignifica: su facilidad para la memorización (lo que permitiría al raperero la prolongada dicción durante los conciertos), generalmente conseguida a través del uso de figuras de repetición como la aliteración y el paralelismo; y la posibilidad de producir asociaciones semánticas sugerentes y novedosas. Este último aspecto ofrece múltiples enfoques a la recepción, pues los horizontes de interpretación no se adscriben solo

902 Ibid, p. 93.

903 Véase Kautny: Lyrics and flow in rap music.

a una única vía convencional y previsible, sino que brinda otras opciones más inesperadas. El empleo de la métrica por parte de los raperos no se fundamenta en un uso académico o respetuoso con los esquemas métricos conocidos, sino que representa un terreno de experimentación, en el que el talento no se mide por la calidad de rimas, sino por su atrevimiento en el uso y combinación de las palabras, pues como afirma Martínez Cantón:

Como vemos, la libertad con la que se trata la lengua es total, la rima domina las letras y marca el ritmo. Los prejuicios que han dominado tradicionalmente entre los poetas y tratadistas de métrica acerca de la rima interna o del tan nombrado «porrazo del consonante» no influyen en este estilo, en el que las rimas se suceden sin miedo al ripio.⁹⁰⁴

Es por ello que el rap permite una libertad creativa ajena a la literatura tradicional al desprenderse de la normatividad. Sin embargo, estas licencias no sitúan al raperos en una posición abierta a cualquier empleo rítmico, sino que lo sujetan a otras parámetros internas, a través de las cuales refuerzan la pertenencia y conforman las características que componen la esencia del rap como discurso híbrido de reminiscencias literarias. Estas características retóricas superan el universo literal del género, incluyendo efectos prosódicos y proxémicos que funcionan como parámetros de autenticidad y consolidan su imagen en base al *keep it real*, es decir, la distinción entre el raperos legítimo y el toyaco.⁹⁰⁵

Algunos de estos recursos empleados por los raperos son: la rima interna, la adición o supresión de un fonema y la rima por cambio de acento (desplazamiento del acento prosódico natural de la palabra). Otro aspecto sugerente que caracteriza al rap hispano, así como al rap compuesto en lengua románica, será el desapego en cuanto al verso libre o verso isocrónico:

El verso isocrónico típico del rap afroamericano, favorecido por la propia estructura morfológica y fonética del inglés y basado en el predominio de monosílabos, en la cesura y la rima, sufrirá una importante transformación en lenguas como el español o el italiano, con esquemas acentuales y morfológicos muy diferentes. La importancia de un ritmo marcado que haga proceder la recitación supone la adopción de tiradas monorrimas, con un uso sig-

904 Véase Martínez Cantón: *Innovaciones en la rima*, p. 81.

905 Se trata de utilizar la habilidad retórica para mostrar ingenio, pues la exaltación de la labor estética del raperos incide directamente en la construcción de respeto en su zona, conformando su *ethos*. Así pues, incluso desde la propia escena del rap siempre se han preferido los juegos de palabras y los efectos de ingenio sobre el estilizado y elegante lenguaje poético, pues es precisamente esa capacidad de deslumbrar al público con la riqueza lírica de las letras la que conforma el *flow* (estilo o actitud del raperos), en contraposición a la belleza ornamental de las composiciones poéticas de la lírica.

nificativo de rimas esdrújulas (raras en la poesía «literaria» y más ligadas a la vocalidad) y, sobre todo, con un intento de adaptación de las rimas agudas monosilábicas del inglés.⁹⁰⁶

Estos rasgos son los que nos hacen pensar en el verso del rap como un verso emparentado con la lírica popular y la épica medieval, en tanto que se asemeja más a las antiguas tiradas que al estrofismo, insistiendo en la rapidez vocal, desvirtuando los valores eufónicos y rigiéndose por sus «paranormas» más inspiradas en el ingenio, en los juegos de palabras y en la rapidez dialéctica que en la eufonía. Por supuesto, cabe destacar entre un rap más poético, que permite mayores acercamientos a la poesía y un rap heredero del *freestyle*, a menudo presente en autores que cultivan las dos modalidades. La nueva escuela, sin embargo, bebe continuamente en la modalidad de la batalla de gallos, dando lugar a sugerentes combinaciones de géneros como el *beef*, la repuesta al ataque de otro rapero en un tema de rap pregrabado. Estas respuestas no se producen cara a cara y no conllevan la participación en un torneo, a menudo son seguidas por los aficionados en las múltiples posibilidades que permite el rap de la Web 2.0.

4.4.2 La lengua del rap: función identitaria y poética

La dimensión artística del rap, predominantemente expresada a través de la letra, ha sido estudiada en la poesía sobre todo desde las innovaciones rítmicas y el uso de las figuras retóricas, tanto clásicas como de nueva creación.⁹⁰⁷ Sin embargo, nos parece más completo para este estudio utilizar un criterio retórico y sociolingüístico a fin de analizar la significación lingüística del léxico en su aportación a la corrección y coherencia discursiva (*puritas y perspecuitas*), así como la dimensión estética de la expresión lingüística en lo que respecta al efecto formal (*ornatus*). En este capítulo nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿con qué fines se emplea la lengua?, ¿qué criterios sociolingüísticos generan coherencia y corrección en este género?, ¿hasta qué punto puede el uso lingüístico de la rapera condicionar su obra? Estos interrogantes ya han sido parcialmente resueltos en las tesis doctorales de Serrano Romero y Checa Fernández.⁹⁰⁸

⁹⁰⁶ Véase Santos Unamuno: El resurgir de la rima, p. 241.

⁹⁰⁷ Véase Åkerstedt: *Figuras retóricas en el hip hop español*; Buscató: *Las figuras retóricas en el rap español del s. XXI*.

⁹⁰⁸ Véase Serrano Romero: *Los ritmos de la provocación*; Checa Fernández: *Speaking Rap*.

4.4.2.1 Las lenguas del hip hop español

El carácter periférico del rap, también en lo que respecta a la lengua, se explica en su relajación pragmalingüística, ya que no busca sonar correcto, o regirse por unas mismas normas estéticas existentes en la variedad lingüística oficial, prestigiosa y hegemónica; sino que aborda conscientemente aspectos marginales de la lengua: sonidos cacofónicos, voces arcaicas, locales, en desuso, a veces incluso vulgares, con fines provocativos y críticos. No obstante, pese a que la retórica del rap apuesta por la experimentación y los giros lingüísticos arriesgados, la nueva escuela del rap, en el plano lingüístico tiende a la conservación dialectal; quizá marcada por la confluencia de movimientos estéticos regionalistas que buscan impulsar la cara menos conocida de la cultura local. Este espíritu conservador se manifiesta en la importancia de frases hechas, refranes o colocaciones, que, a falta de hablantes que las usen, podrían perderse.

Por otra parte, un sector de la nueva escuela combina este propósito revitalizador del localismo con un intento de modernización lingüística basado en la fusión con otras lenguas; siendo las más usadas el inglés (Las Ninyas del Corro o Free Sis Mafia) y en mucha menos medida el árabe o el francés (Huda Laamarti o Ajax). El análisis lingüístico de la letra de rap permitiría ampliar el estudio del texto de rap desde un enfoque estilístico, al aportar la función social que se esconde tras un determinado uso de la lengua. Para este análisis propongo dos tipologías, en función del criterio empleado: el modo interlingüístico, cuando en la misma letra coexisten varias lenguas y el modo intralingüístico, cuando en esta coexisten varios aspectos internos y estilísticos de un mismo idioma.

La primera clasificación nos permite considerar la obra de artistas que no siempre cantan en español, si bien, pertenecen a la escena cultural hispanoamericana y peninsular. Cabe indicar que para este análisis se descarta la categoría de raperas que solo rapean en una lengua diferente al español, ya que este enfoque distaría demasiado del foco de estudio de nuestro trabajo. Por tanto, esta tipología se construye con fines de organizar la producción de raperas que emplean el *code switching* con distintos usos. Empleamos el término «bilingüismo» referido a un nivel de competencia comunicativa casi perfecta, especialmente en la dicción y el uso sintáctico. No empleamos el criterio de la procedencia o edad para el aprendizaje de la lengua, ya que incluimos aquí a raperas no originarias de comunidades indígenas que aprenden la lengua y la emplean no solo como vehículo comunicativo o instrumental, sino desde el compromiso con la cosmovisión, ética y política implícita en dicho sistema lingüístico. En este sentido, hemos propuesto la siguiente clasificación:

- Raperas bilingües que usan la variedad normativa. En un ámbito contrahegemónico como el rap, emplear una variedad estandarizada para rapear se debe a las siguientes cuestiones: la variedad normativa es la propia de la ra-

pera, es decir, se trata de raperas que proceden de zonas donde se habla la variedad de mayor prestigio en la zona; por ejemplo, el español rioplatense en Argentina, o el castellano en España. Una mención especial ha de concederse a las raperas de territorios bilingües en los que las lenguas cooficiales conllevan unas connotaciones políticas, identitarias o culturales que generan sentimientos encontrados. En el territorio español, es significativa la elección consciente de raperas catalanas que buscan reivindicar su ascendencia no-catalana a través del castellano. Es un caso curioso, ya que desde sus poéticas el castellano podría entenderse como «lengua oprimida» o «silenciada»; lo que contrasta radicalmente con la imagen mediática e ideológica aplicada sobre el uso del español en territorios cuyas lenguas nativas estuvieron limitadas o prohibidas durante alguna etapa histórica del país.⁹⁰⁹ Estos usos aparecen de modo más evidente en el tratamiento de la lengua, pero también en la combinación con los motivos estéticos y culturales presentes en su obra (tanto en la letra, como en el sonido y en el videoclip).

Raperas que emplean estos usos son Bitah de Tribade, Santa Salut o Anier en Cataluña. Mención especial serían Las Ninyas del Corro, raperas con ascendencia andaluza que no solo rapean en castellano, sino que cambian constantemente al inglés, para reivindicar desde su letra no solo su origen familiar, sino el origen de sus influencias musicales, honrando el *old school* estadounidense, del que se sienten discípulas. Estos usos confieren universalidad al rap, ya que permiten a la recepción de otros territorios acceder a este imaginario complejo, intentando incluso comprender la situación sociocultural y política a través del uso de un código que cohesiona al ámbito hispanohablante desde la lengua franca compartida. Además de la internacionalización del mensaje gracias a la lengua común, las nociones identitarias que no son de índole nacionalista aparecen impulsadas en este rap. Por ejemplo, en el corpus de rap feminista analizado, las raperas prefieren emplear un código común, más enfocado en la creación de un argot que incluya terminología académica o activista feminista, que de tradición lingüística.

- Raperas bilingües que alternan entre la norma y la otra lengua. Esta categoría se ocupa de las raperas que alternan voluntariamente entre las lenguas.

⁹⁰⁹ Así, la lengua amenazada (el catalán), no solo compite contra una lengua hegemónica (el castellano), sino que dentro de este imaginario el propio catalán se convierte en lengua-opresora de una parte de las raperas que se resisten a leerse desde esa identidad regional, buscando la identidad de sus parientes migrantes de otras zonas de España, como Andalucía, Castilla La Mancha o Extremadura. En este caso, pese a que las raperas usen una lengua normativa en el Estado español, su uso posee un halo de resistencia frente a otra lengua históricamente amenazada, el catalán, que perciben como impuesta.

En España existe una escena de rap en vasco, gallego y catalán (consideramos el valenciano y el balear como variedades del catalán), en las que las raperas combinan ambas lenguas de cara a la reivindicación que pretendan lanzar: las dirigidas a la recepción castellanohablante usarán el español, mientras que las dirigidas a reforzar los lazos internos apostarán por la lengua regional. Ejemplos del catalán son grupos como Efecto Doppler o Mafalda, un ejemplo del vasco aparece en el disco más reciente de La Furia *Post Mortem*;⁹¹⁰ estos usos se proyectan desde el universalismo, fomentando con el *code switching* apelar a una recepción mayor y hacerla partícipe de su lengua minoritaria, así como el inmenso imaginario que se expande al aprender un nuevo idioma. El compromiso con el valor lingüístico y cultural posee gran impacto en la recepción local, ya que se impulsan referentes y se revitaliza la lengua, innovando o experimentando con ella desde el habla y la puesta en común con otras recepciones.

Es un gran campo para la experimentación necesario para las lenguas amenazadas, que paulatinamente pierden hablantes. Sus fines anticoloniales, en muchos casos, buscan incentivar su uso en la juventud. Esta escena de rap posee ya un amplio recorrido en Latinoamérica, donde las lenguas originarias son usadas por un grupo de raperos y raperas que se distancian de la imposición del castellano, combinando en sus letras rap en quechua, náhuatl u otras lenguas originarias para reconocer el valor de las cosmovisiones insertas en estas lenguas en retroceso. Esta escena es especialmente potente en la comunidad andina de América Latina, aglutinando a raperos de diferentes nacionalidades. Algunos de ellos son Kawsay, Liberato Kani, Rumiñawi, Don Nadie, DRK, o las emblemáticas Taki Amaru y Renata Flores, referentes para otras raperas que siguen su legado como las MCs Sayana o Nayri.

- Raperas no bilingües que alternan su lengua con el español. Estas raperas a veces combinan el español con su lengua materna para emprender coalicio-

910 Sobre el uso del euskera, la artista responde en una entrevista para *Píkara Magazine*: «Hablo mucho más euskera en mi cotidianidad de lo que se refleja en mis canciones. Tengo una historia de resistencia muy bonita: de niña, en Cascante, me llamaban etarra porque iba a clases de euskera. Era un contexto muy hostil. Pero en las canciones me corto porque no tengo la soltura para escribir en euskera. Cuando lo intento, siento que estoy haciendo una puta mierda, pero me digo: «Si esto me sirve y es verdad, ¿por qué no lo voy a hacer?» Soy consciente de que, en este mundillo de la música, si tocas ciertas teclas entras en más sitios. Tengo muy presente no hacerlo, porque me da mucha rabia cuando lo veo con el feminismo: me jode que algo que me salva la vida y que me atraviesa las tripas sea instrumentalizada» (véase La Furia en June Fernández: La Furia: se necesita una estructura feminista para apoyar a las artistas que dan la cara. En: *Píkara Magazine* [1 de marzo de 2023]).

nes entre recepciones dispares. Ejemplos representativos de este propósito son raperas como la alemana Taiga Trece,⁹¹¹ que busca los puntos en común entre la comunidad antisistema hispano y germanohablante, véase por ejemplo la colaboración con el MC Luka «Vivir WieWir»,⁹¹² o la rapera francesa Keny Arkana y su tema «Indignados»,⁹¹³ fruto del resurgir de la rabia del pueblo en el movimiento de insurgencia 15M. Se trata de raperas que poseen vínculos con Latinoamérica, ya sea por estancias en estos países, o por poseer antepasados del continente americano. Aúnan en su trabajo un espíritu altermundista y anticapitalista. En algunas ocasiones se trata de una verdadera alternancia de código, especialmente la producción de Taiga Trece en la citada canción, mientras que en otras se apuesta principalmente por el préstamo lingüístico, al introducir extranjerismos en la lengua de base de la canción.

Por otra parte, teniendo en cuenta el rap de raperas que solo emplean una lengua, generalmente su lengua materna, podemos abordar los siguientes tipos:

- Raperas que recurren a la variedad dialectal como norma. Se trata de raperas que usan una variedad de su lengua que goza de menos prestigio. Este uso se debe a una dimensión diatópica y diastrática y no a un uso interlingüístico. Sin embargo, merece una categoría dentro de esta clasificación debido al componente político de la lengua desde la reivindicación y la puesta en valor. El rap de un determinado grupo de artistas que excede los límites de la música urbana, aglutinando manifestaciones musicales anteriores al rap, que se retroalimentan constantemente con el folclore, pretende un uso político y reivindicativo del dialecto, con fines regionalistas y decoloniales. Este uso del dialecto no solo persigue poner en valor lo local, sino que pretende una reconversión de los pilares que han sido asociados a su cultura desde la hegemonía, fuente de prejuicio y exotismo de los pueblos de los que proceden.

911 Sus temas en alemán incluyen conceptos hispanos como la fiesta del «día de los muertos». El contenido de la canción bebe en su experiencia en Ciudad Juárez, como relata en su disco *La Cholemana*. Con influencias de una estética propia del *gangsta rap* alemán introduce temas feministas en un contexto bastante masculinizado, reconvirtiendo desde dentro la propia escena germanohablante, como en «Lass die Hexe brenn» (véase Taiga Trece: *Lass die Hexe brenn*. YouTube 2021), donde aborda temas como la menstruación y el adoctrinamiento de las mujeres desde la culpa y la baja autoestima en la tradición cristiana y patriarcal, versionando una canción del rapero *gangsta* alemán Haftbefehl, conocido por la misoginia de sus textos.

912 Véase Taiga Trece y MC Luka: Vivir WieWir. En: *La Cholemana*. Nattydread 2014.

913 Véase Keny Arkana: Indignados. En: *Tout Tourne Autour du Soleil*. Because Music 2012.

Así pues, en el caso del rap andalucista, su vindicación lingüística excede las fronteras de lo dialectológico o sociolingüístico, para reformular el andaluz, dando lugar a propuestas estéticas muy interesantes como la transcripción de la fonética andaluza a través de una estandarización gráfica de sus hablas (la EPA), la resignificación del imaginario a través de su simbología intrahistórica, buscando la esencia andaluza en las culturas antiguas que habrían poblado la región y deconstruyendo simbologías que la hegemonía habría concedido a fenómenos como la tauromaquia, el flamenco o la feria; o sobre formas autóctonas de vivir la costumbre y la religión (procesiones, romerías, verbenas...).

Hacer de la variedad la norma implica un uso político de la misma, capaz de darle una categorización más prestigiosa al recurso estigmatizado. Estas raperas fortalecen la identidad regional, al mismo tiempo que innovan en los recursos estilísticos y formales del rap. Algunos representantes de esta escena son Mala Rodríguez, Gata Cattana o la gaditana Carmen Xía, su cultivadora más destacada.

- Raperas herméticas: preminencia del sociolecto. Dentro de este grupo aparecen raperas que conscientemente abrazan un argot específico aproximándose a un trasfondo cultural determinado. Por ejemplo, el grupo Tribade posee un conocimiento de transgenerismo y teoría *queer* que incentiva a formarse en estos enfoques para disfrutar plenamente de sus letras. Otra rapera que sigue esta vía es Gata Cattana, quien en este caso bebe fundamentalmente en el feminismo radical y las fuentes clásicas. Este elemento apela a la recepción más curiosa, a la que incita al aprendizaje y la lectura de las fuentes primarias en las que se documentan las raperas. Si bien las canciones permiten un acceso sin el conocimiento específico de las cuestiones tratadas por estas raperas, se aprecia un interés pedagógico desde este conceptualismo y el culturalismo, obligando a la lectura, la indagación y la búsqueda de materiales que refuercen la comprensión de la letra. No obstante, en algunas ocasiones el mensaje podría estar sujeto a malentendidos, dada la carga retórica y terminológica que subyace en el texto, lo que a menudo entra en disputa entre los oyentes asiduos del género y las implicaciones y connotaciones desenfadadas que se asocian al rap de la nueva escuela.

4.4.2.2 Usos sociolingüísticos: corrección y claridad

El contexto sociocultural delimita los usos lingüísticos del rap, cuyo argot está marcado por la idiosincrasia de la comunidad en la que surge, como voz comunal ligada a la identidad que representa. El uso del idioma puede estudiarse en el rap atendiendo a la dimensión diatópica de la autora (dialecto), diastrática (sociolecto, jerga o argot), diafásica (registro), diacrónica (época lingüística) y diamésica

(conceptualización o medio de transmisión).⁹¹⁴ Los principios de corrección y claridad no obedecen a una norma sistémica, sino al propio código ético y estético del rap por el que se regula su composición y puesta en escena. Este se trata de un microcódigo basado en una lengua estándar, que introduce o altera determinados usos de la lengua oficial acercándola al sociolecto del que proceda el rapero, cuya adaptación se realiza en interacción permanente con la recepción. En muchas ocasiones, esto da lugar a sugerentes interferencias que pueblan la jerga de los jóvenes con vocablos de otros ámbitos de especialidad que penetran en el sociolecto a través del rap. Así pues, el rap feminista introduce referencias cultas del mundo clásico, de forma explicativa o crítica, aludiendo a filósofas, antropólogas o historiadoras en sus letras, acercando este mundo a los barrios con mayores tasas de desempleo, precariedad y puntos conflictivos, culturizando a estos jóvenes desde una plataforma que se interesa por sus voces y las agrupa en otra versión de la historia en la que ellas y ellos sí puedan tener protagonismo.

Al hacer rap, el autor se sitúa en una posición de resistencia a la norma lingüística, tanto mediante un empleo lingüístico no normativo y estigmatizado que rescata el argot de la calle; como por la retórica empleada, carente de prestigio por parte de los poetas y críticos literarios reconocidos. Son varios los estudiosos que llaman la atención sobre la similitud entre ambos géneros. Sin embargo, su dificultad de conciliación por cuestiones de canon y prestigio hacen imposible que los dos puedan medirse con los mismos criterios, pues lo que se considera admirable en el espectro artístico de la poesía es artificioso o poco «auténtico» para el rap.⁹¹⁵ A menudo se ha discriminado desde los ámbitos literarios o académicos a este género musical por el empleo de un lenguaje chabacano y demasiado espontáneo, lo que hace de la estética quinqué una de las líneas que podrían haber influenciado la construcción identitaria de rap español, además de la poesía popular y sus manifestaciones contraculturales en el folclore, como el flamenco y las coplas. La existencia de prejuicios por las dos partes señala una vez más dónde podría establecerse otra de las fronteras entre el rap y la literatura canónica. El rap se erige como poética de la exclusión también en el plano lingüístico, ya que por medio del estilo se reivindican determinadas cuestiones de índole sociolingüística, lo que sirve para potenciar a través de la lengua determinadas construcciones identitarias o ideológicas.

Sin embargo, existen pocos análisis sobre las aportaciones sociolingüísticas que los raperos introducen en el lenguaje al tratar de ser «cronistas de su

⁹¹⁴ Véase para esta clasificación el trabajo de Koch y Osterreicher sobre la categorización de los actos de habla y la conceptualización escrita u oral de las intervenciones del idioma. Véase Peter Koch y Wulf Osterreicher: *Gesprochene Sprache in der Romania*. Berlín: De Gruyter 2011.

⁹¹⁵ Véase Buscató: *Las figuras retóricas en el rap español del s. XXI*.

época»,⁹¹⁶ no solo a través de la denuncia del malestar que aqueja a un grupo social estigmatizado, sino a través del propio lenguaje que reinventan y nutren de connotaciones propias del universo del rap. Este neolenguaje supera a las jergas existentes al incorporar elementos dialectales, del argot y del acopio cultural o teórico de los propios autores. Por ello, a nivel lingüístico el rap puede ser considerado un producto literario, pero también una imagen costumbrista y un experimento lingüístico que consolida una forma de hablar específica ligada a una escuela, pues si analizamos el panorama de rap español se aprecian diferencias en los usos lingüísticos.

En el plano diatópico serán los dialectos más estigmatizados aquellos que gocen de mayor repercusión siempre que sean auténticos, es decir, el *ethos* del rapero se construye a través del habla propia de su región. Se prefiere rapear en dialecto frente al uso normativo de la lengua en el recitado de poemas. En el rap andaluz esta es una diferencia que sitúa a los artistas más afines a la música popular, como la copla o el flamenco, cuyo empleo lingüístico debe representar el habla del pueblo en el que surgió, es decir, el habla del rap conecta con una tradición folclórica que bebe en las raíces de las músicas originarias. En el rap andaluz siempre existió reivindicación desde el plano fónico, sin embargo, resulta de gran interés un movimiento sociolingüístico que coincide con la tercera ola del andalucismo y busca resignificar las hablas también con la propuesta de una escritura propia, empleando la EPA (*Ettandar pal Andalûh*) con la que algunos artistas transcriben los títulos y letra de su obra. La corrección y claridad lingüística a nivel diatópico consiste en ser capaz de reproducir fielmente el habla de un territorio, logrando un equilibrio entre la conservación y la innovación, a fin de enriquecer la lengua. En el rap andaluz destaca sobre todo el uso del diminutivo propio de las hablas que se impregnan en el estilo particular de cada artista, así en Gata Cattana observamos términos en «-ico» propios de Granada, aplicados incluso a gerundios: «me han construi'o una estatua de cobre, / robandico los cables»⁹¹⁷ y otros usos dialectales cordobeses como los plurales abiertos y el uso de /s/ alveolar, que difiere en el uso de las /s/ sevillanas por parte de raperos de esta región; o del ceceo de las raperas gaditanas y malagueñas. Estos rasgos son apreciables solo en la oralidad, ya que la EPA unifica los fenómenos a través de la grafía «ç».

En el ámbito diastrático también contamos con interesantes divergencias entre el rap y la poesía, fundamentadas en la predilección por el léxico callejero y las hablas más subalternas. En este sentido, destacan las composiciones que en-

⁹¹⁶ Véase Oliveira de Queiroz: Griots, cantadores e rappers.

⁹¹⁷ Véase Gata Cattana y Bejo: Mi burra, 1m12s.

salzan usos lingüísticos de pueblos segregados, como los gitanos o los quinquis. El argot más empleado en el rap es el de los jóvenes, un léxico en el que priman los neologismos, anglicismos y términos ligados al desarrollo tecnológico, combinado en muchas ocasiones con el argot de los delincuentes a fin de «recrear» en las letras el clima prototípico relacionado con la supervivencia como forma de vida. La jerga de los delincuentes resulta atractiva para la juventud del rap cuando en ella se cruzan determinadas intersecciones: la clase y la etnia. El acercamiento a esta jerga que a menudo se ha relacionado con determinados pueblos permite denunciar desde esta posición el estigma que recae sobre sus integrantes, generalmente gitanos y migrantes, a menudo arrinconados en el imaginario del pícaro o el maleante. Las letras del rap reflejan frecuentemente el estrato sociocultural de procedencia de sus autores, elemento fundamental para la construcción de su *ethos* artístico.

En este sentido, destaca una riqueza léxica mayor, así como referencias culturales mitológicas, históricas o filosóficas propias de la trayectoria humanística de las raperas con estudios superiores, frente a unas letras más ricas en juegos fonológicos o figuras de repetición en los raperos sin formación universitaria. El aprendizaje pragmático y la vida en la calle son factores fundamentales para construir el estilo característico de cada autora, pues un acopio cultural excesivo o poco equilibrado desemboca en muchas ocasiones en falta de credibilidad en la escena o un producto demasiado academicista. Frente a la edad como parámetro a la hora de establecer una lengua diferenciada de los adultos, el sexo no parece constituir un criterio fiable a la hora de categorizar el rap en tanto que el acceso a la cultura se ha homogeneizado en la mayoría de los casos, lo que implica el borrado de una diferencia del habla entre hombres y mujeres en lo que respecta al léxico y la gramática empleada. En el campo de la jerga técnica, destacan los criterios de nivel cultural y campo de investigación a la hora de perfilar el sociolecto de las artistas. No obstante, en el análisis exclusivo de rap escrito por mujeres ha de precisarse la demarcación lingüística consciente de las raperas en este sentido: las que abordan un enfoque feminista en su obra; quienes evocan cuestiones que ocupan a las mujeres, sin necesariamente un enfoque feminista, en estas la terminología feminista es más reducida o inexistente; y, por último, las que no se implican en estos temas, manteniéndose neutrales frente al mismo, actuando como cómplices o manteniendo un discurso machista desde alguna de las posiciones reacias al avance del movimiento.

En el nivel diafásico, por otra parte, destaca sobre todo el empleo de construcciones coloquiales, registro más abundante en todas las composiciones de rap, especialmente en el rap pregrabado; frente a los usos vulgares o el insulto ritual como medida para generar «ambiente de calle» en el *freestyle*, donde se contabiliza un mayor empleo de vulgarismos e insultos. También los temas suelen

ser más escatológicos y sexuales. En el rap de estudio de grabación, por su parte, el uso del insulto tiene un valor arquetípico, pues solo se emplea ante un contrincante que existe en el plano ficcional, una idealización del oponente como «mal raper» («toyaco»), es decir, un oyente implícito que no puede defender su postura en el torneo de rap, por lo que sirve solo como trasunto que ensalza el ego del actante al rapear contra su oponente «virtual».

Para ello, el manejo lingüístico, referido aquí no solo al dominio de la habilidad retórica, sino también a la dicción y al propio idiolecto del artista, es decir, el conjunto de rasgos que compone el perfil expresivo de un individuo resulta verdaderamente en las claves del éxito de esta modalidad. Sin embargo, la diferencia de registros no solo viene dada por la situación comunicativa del rap, en directo o en diferido; en un torneo o en la soledad del estudio de grabación. Este también obedece al público al que se pretenda apelar con las canciones, ya que no todas tienen la misma temática o propósito. De ahí que existan distintos usos de la lengua, frente a un vocabulario culto (cultismos, latinismos, tecnicismos propios del argot de los especialistas, etc.) más común en modalidades del rap más afines al canon, —es decir, el rap poético de Nach o Rayden; o bien, la tendencia conceptista de raperos como Ajax o Gata Cattana— destaca también un rap de ritmo ligero y simplicidad retórica. En cualquier caso, son frecuentes interjecciones, imperativos y vocativos para reforzar la función fática,⁹¹⁸ así como una compleja red de fraseología y figuras retóricas que dan autenticidad sociolingüística al rap permitiendo la configuración incluso de un idiolecto asociado a este género, con orígenes remotos, en la tradición literaria:

Lo coloquial y lo popular, no obstante, conviven con expresiones muy cuidadas, lo cual produce este interesante contraste que reina en la expresión del rap. Esta inquietud por conformar una obra artística que oscile con suficiencia correcta entre ambos registros permite establecer una recurrente analogía entre una determinada poesía española y los raperos.⁹¹⁹

Un fenómeno interesante al que remiten Checa y Camargo⁹²⁰ en función de la variabilidad de registros empleados por la rapera es la alternancia diafásica, es decir, la posibilidad de aplicar registros alternativos en función del mensaje, tema y recepción a la que vaya dirigido el discurso. Este recurso conlleva en este nivel diferencias entre los fines musicales, existiendo concordancia entre los actos de habla y la corriente del rap en la que se englobe su producción. Así los actos de habla más exhortativos, directivos y amenazantes aparecen frecuente-

⁹¹⁸ Véase Serrano Romero: *Los ritmos de la provocación*, p. 210.

⁹¹⁹ Véase Checa Fernández: *Speaking Rap*, p. 345.

⁹²⁰ Véase Francisco Checa y Laura Camargo: Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana. En: *Revista Tonos digital*, 42 (2022), pp. 1–33.

mente en el *hardcore rap*, mientras que los actos persuasivos, explicativos e incluso argumentativos son propios del *conscious-rap*. A nivel pragmatolingüístico también se observa un estilo más directo, insurgente y desvergonzado en la primera corriente, rozando incluso la violencia verbal y la agresividad en las interjecciones. La rapera feminista, por tanto, elige su rol en función del tono de su discurso, ya sea una arenga elocuente que incite a la revolución; un relato factual que retrate los vicios del patriarcado y el capitalismo; o bien, una narración ornamental de las hazañas de las heroínas silenciadas que trascendieron contra todo pronóstico.

El sociolecto de la rapera ha de resultar transparente para su recepción a fin de respetar el criterio de autenticidad: esta es una intelectual atormentada por los desafíos del precariado, la nueva clase social de la que forma parte en una época de crisis ecológica, ideológica y moral. Este fenómeno es interesante en artistas polifacéticos como Gata Cattana y se mueve «entre un estilo claramente ligado a la jerga de los jóvenes y lo popular (lo hablado en estilo coloquial) y un estilo culto, pleno de referencias interdiscursivas y cercano a lo literario (lo escrito en estilo educado)». ⁹²¹ La autora combina sus conocimientos de geopolítica que hereda de su formación reglada, su conocimiento del mundo clásico y la literatura, fruto de su enorme erudición y su habilidad creativa para dar forma a su arte desde dos medios: la literatura, escrita desde su subjetividad para calmar la angustia existencial; y el rap, escrito desde el impulso transformador que ha de convertirse en catalizador de movimientos sociales. El rap feminista no es sino una necesidad de alternancia diastrática, que permite que en la rapera aflore la académica, pero también la estudiante sedienta de una educación de calidad, la ciudadana de a pie con ansias de democracia efectiva, la obrera comprometida con los derechos de las trabajadoras, la hija, la hermana, la nieta que admira a sus antepasadas, o la joven preocupada por los lazos familiares sanos y duraderos.

Los niveles diastrático y diafásico han sido ampliamente estudiados por Tamara Serrano Romero en su tesis doctoral, que aborda las características del habla presentes en las tres músicas urbanas (el rap, el trap y el reggaetón) más escuchadas por jóvenes en el territorio español. Parte de su corpus son trabajos de raperas feministas como Ira Rap, Machete en boca o Tribade, que contribuyen a ilustrar la peculiar jerga del rap de artistas masculinos y femeninos. Sus conclusiones presentan

muy difícil negar la diversidad y la riqueza de fenómenos en los niveles léxico, morfosintáctico, pragmático y discursivo. En este sentido, destacamos, especialmente, la abundancia de

921 Ibid, p. 17.

léxico jergal, el frecuente empleo de extranjerismos, los numerosos casos de truncamiento y sufijación y, subyacente a todo esto, la innegable creatividad lingüística de los artistas musicales [...] la relevancia de la información pragmática, en concreto del conocimiento general, como elemento de interdiscursividad e intertextualidad y, sobre todo, la riqueza polifónica de unos géneros musicales prejuiciados, lo que supone un claro indicio de que la función de la música va más allá del mero entretenimiento y articula, en numerosas ocasiones, discursos de crítica, protesta y reivindicación a través del juego con los actantes comunicativos y de la recurrencia a la ironía, mecanismo, por otro lado, fundamental para las músicas urbanas.⁹²²

El resultado de su investigación sociolingüística subraya los mismos resultados a los que arribamos desde una metodología centrada en los elementos literarios y filosóficos del análisis del rap. Dentro de esta clasificación, si bien los fenómenos polifónicos y pragmlingüísticos han sido analizados en el discurso narrativo del plano microtextual y en las funciones del rap del plano macroestructural, considero que el léxico del rap feminista posee ciertas divergencias respecto al rap masculino. Coincido con Serrano Romero en el uso creativo del léxico jergal, especialmente en su función normalizadora de la interferencia lingüística y la creación de neologismos, pues la jerga del rap es única en este estilo musical y difiere de la empleada en otras músicas urbanas. No obstante, cada jerga se adecúa a los perfiles de sus actantes y a la escena de la que procedan estableciendo por ello diferencias muy notables en cada una de las escenas y escuelas de las que procedan las raperas.

Las escenas del rap pueden organizarse en torno a criterios diatópicos o geográficos; pero también en torno a vectores temáticos y diastráticos, cuando aparte de temas se articulan intersecciones entre las raperas: la escena feminista andaluza, la escena feminista andina, la escena feminista antifascista, etc. La interferencia lingüística opera fundamentalmente entre el inglés y el español, especialmente en colectivos como Las Ninyas del Corro, Free Sis Mafia, o raperas de trayectoria en el *freestyle* como Sara Socas, pero también se da a nivel dialectal, pues es frecuente la adopción de terminología de otras variedades lingüísticas de la misma lengua, especialmente las procedentes del léxico jergal de Latinoamérica. En el primer caso, son frecuentes los préstamos de los grupos sociales donde se originó el rap como *crew*, *clika*, *trupe*, *pandi*, etc., cuyos términos abundan en el rap feminista de todas las corrientes. El lenguaje inclusivo presenta varias modalidades, en función de la perspectiva de las raperas. Destacan usos desde el femenino genérico «no me sentí sola, porque estábamos juntas»,⁹²³ o desde el sustantivo grupal. Otras emplean el recurso de la inclusividad no binaria con la «e»

922 Véase Serrano Romero: *Los ritmos de la provocación*, p. 203.

923 Véase Gata Cattana: *El plan*, 0m56s.

o «x». Estos usos se dan especialmente en raperas versadas en teoría *queer*, en pasajes como «mis chiques»⁹²⁴ en el plano oral; pero también en las propias transcripciones que aportan las autoras. No obstante, el masculino genérico coexiste con estas nuevas formas en la mayoría de raperas, que muestran aún reticencia a adoptar estos usos en todos los contextos.

Las llamadas de atención al colectivo femenino aparecen provistas de formas que incentivan la sororidad, tanto en el plano del emisor, ya sea en sentido descriptivo, «somos las hijas de las *maris*, que no pudisteis quemar»,⁹²⁵ o vocativo, «las primas, a los micros»,⁹²⁶ como en el del destinatario «para mis gatas, pa' mi mulata'». ⁹²⁷ Los neologismos relacionados con el feminismo presentan una retroalimentación completa en el rap, así vocablos como «machiprogre», «machis», «feminazi» pueblan las canciones afianzando estos usos en el vocabulario popular, a veces incluso cambiando el género del adjetivo para ridiculizar al referente en la realidad tangible, como en «chulo feministo». ⁹²⁸ En este sentido, la adopción del término «gata» merece un comentario especial, ya que tras el mito edificado en torno a la figura de Gata Cattana, las raperas que siguen su legado se autoidentifican «gatas», transformando el tópico machista asociado a una sexualidad femenina embriagadora y vindicando su lugar desde el icono de la bruja resignificada, como sabia y guerrera, que es asimismo la lectura que apreciamos en pasajes de este tipo: «las gatas negras en la noche, *keep in, keep in on*»,⁹²⁹ «Todas en corrillo cantando por la Cattana, nos fuimos pa' la junta, to'as bailando como gatas». ⁹³⁰ En este último ejemplo la gata resalta por su valentía, haciendo honor a la mujer políticamente organizada.

El empleo del vulgarismo en refuerzo del *egotrip* también varía de los usos de los varones, mediados generalmente a través del sometimiento de las mujeres. La ramera no es la «reina de gallos» porque acumule conquistas sexuales, sino porque puede reivindicar metafóricamente este espacio a través del hablar rudo, desvergonzado y explícito, tradicionalmente vetado para las mujeres. Así, la alusión a los genitales femeninos se emplea conscientemente para mostrar enfado: «Toy hasta las tetas de tanto *chulo feministo*»,⁹³¹ «el rap español me está comiendo mal el

924 Véase Tribade: Gaupasa, 2m27s.

925 Véase Agüita Toffana: Como gatas, 0m05s.

926 Véase Ira Rap: Argumentos, 0m12s.

927 Véase Gata Cattana: El plan, 0m52s.

928 Véase Agüita Toffana: Como gatas, 1m20s.

929 Véase Las Ninyas del Corro: Bulgaria, 0m34s.

930 Véase Agüita Toffana: Como gatas, 0m51s.

931 Ibid, 1m20s.

coño»;⁹³² o superioridad del *ethos*: «la piba con el coño más gordo de todo el *estate*»,⁹³³ «Tu rap nos comió el coño cuando aparecimos».⁹³⁴

Otro léxico imprescindible es el que procede del propio argot feminista presente en la teoría y en el activismo. En este sentido, encontramos referencias a temas candentes de la agenda feminista como los enfoques teóricos y legales con los que se aborda la prostitución (prohibición, regulación o abolición), a través de discursos como el de Tribade, de corte regulacionista y neoliberal: «Yo que era abolo casi declarada, / ahora estoy con una puta empoderada [...] dice que aprenda a diferenciar, / entre trata y trabajo sexual [...]».⁹³⁵ En este sentido, destaca el propio debate surgido del uso de «puta» con fines de resignificación o de perpetuación de la misoginia, o bien, otros términos como «subalterna», «heteropatriarcado», «fiesta no mixta», etc.⁹³⁶

La necesidad de visibilizar las formas de violencia es un desiderátum de la cuarta ola feminista que tiene un correlato muy evidente en el rap, así son frecuentes las canciones que tratan la violencia sexual, psicológica y el feminicidio empleando léxico específico que demarca intencionalmente los roles de víctima y victimario: «Las chavalas en busca del príncipe van a su lío, / saquean el castillo / no lo quieren pa' su cuento, primo, / buscan la cabeza del violador asesino».⁹³⁷ El insulto ritualizado⁹³⁸ es uno de los temas más frecuentes en el *freestyle*, pero también aparece fosilizado ya en el rap de estudio en muchas coletillas de las rapearas, especialmente destaca el uso de «bitch» como término empoderante entre ellas, del mismo modo que se connota en espacios angloamericanos, aludiendo a su significación desde la camaradería, como «cabrona» o el coloquialismo andaluz «japuta».

Por último, los planos diacrónicos y diamésicos son fundamentales para el nacimiento del rap feminista como continuo histórico de la cuarta ola del movimiento, lo que pone en conexión el *kairós*, o la habilidad de las autoras para producir en un momento adecuado sus vindicaciones a través del rap, así como la conceptualización y el medio empleado para ello: la digitalización y la creación de plataformas intermediales que permiten a los artistas reproducir su trabajo

932 Véase Laüra Bonsai: Dharma, 2m31s.

933 Véase Las Ninyas del Corro y Eric Hervé: Mediterráneo, 2m32s.

934 Véase Ira Rap: Rap sabe the queen, 1m18s.

935 Véase Tribade: Abolo, 0m10s.

936 Para ampliar en este sentido, véase Serrano Romero: *Los ritmos de la provocación*, quien contabiliza otros casos de fraseología y gusto por el coloquialismo, el localismo y la jerga de los delincuentes no solo en el rap, perfilando un fenómeno que hermana, al menos en el plano lingüístico, a varias músicas urbanas.

937 Véase Ira Rap: Peligro, 2m22s.

938 Véase Deditius: *El insulto como ritual en la Batalla de Rap*.

en más formatos, a recepciones más heterogéneas y con mayores posibilidades de difusión, haciendo posible un modo de literatura inexplicable antes del desarrollo y democratización de Internet. La cuarta ola del feminismo ha hecho llegar el fenómeno al gran público, sin embargo, esto ha generado dos posturas contraproducentes: el rearme del patriarcado a través de sus tres modalidades (convencional, *queer* y cultural) y la mercantilización del feminismo a través del postureo y la moda, con su consecuente banalización y vaciado de contenido. El propósito de resistencia del rap feminista radical es fundamental ante el avance musical de corrientes contrapuestas. En un nivel diacrónico el rap funciona como medio cultural en el que se ponen en juego las tres funciones sociales del rap; mientras que, para el rap feminista, el nivel diacrónico se establece como fruto resultante del momento histórico que vivimos. En el nivel diamésico nos interesa el medio de transmisión del mensaje, que en el rap se abre ante el múltiple abanico de posibilidades de la intermedialidad, desde el disco de vinilo o el CD para el coleccionista, hasta las escuchas de *streaming*.

4.4.2.3 Usos ornamentales: las figuras retóricas

Estos recursos son imprescindibles en la composición de rap, y junto con la rima, configuran el elemento ornamental que tiene mayor influencia en el formato de la obra. Sus posibilidades creativas han sido extensamente investigadas en los trabajos de Åkerstedt y Buscató⁹³⁹ quienes determinan que el uso por parte de los raperos de las figuras retóricas va más allá del embellecimiento, llegando incluso a la experimentación y creación de otras nuevas. Así pues, distingue entre producciones que las emplean de modo involuntario o accidental, canciones que usan las figuras retóricas voluntariamente de modo comedido, para adornar el discurso, con la consecutiva reducción o intensificación en la fuerza expresiva del mismo; o bien, canciones que se articulan en torno a una figura retórica concreta, ajustando el esquema métrico y conceptual del rap al servicio de la reproducción estilística de dicha figura. Como figuras propias del rap, es decir, surgidas sin precedentes en la poesía, destacan las

realizadas por dos participantes (y que, cuando no está uno de ellos, la figura retórica desaparece, siendo necesaria la presencia de ambos autores) o elementos que se catalogarían entre la figura retórica y el extranjerismo. Son los casos de pronunciación modificada, tautograma cruzado, varios tipos de rimas, la sinalefa entre vocales distintas, la distribución nominal, modificaciones de refranes y la inversión textual.⁹⁴⁰

939 Åkerstedt: *Figuras retóricas en el hip hop español*; Buscató: *Las figuras retóricas en el rap español del s. XXI*.

940 Ibid, p. 15.

Propongo en el rap emplear un análisis superestructural que dé cuenta de los elementos embellecedores del discurso que exceden la letra, en tanto que elementos como el ritmo, el *beat* empleado y la calidad de la voz del artista expanden o concentran las figuras. En este apartado nos preguntamos si existen figuras retóricas propiamente feministas o particulares de este subgénero del rap. No se aprecia un uso diferente de las figuras retóricas por parte de las raperas feministas. Sin embargo, sí se observa un criterio ético a la hora de proyectar los juegos de palabras, símiles, metáforas y demás figuras textuales y de pensamiento. Quizá la mayor contribución del rap feminista al rap en este sentido haya sido la de poner en tela de juicio sus temas esenciales, en torno a los que se construye una red de figuras retóricas que los perpetúan. Así la competencia, la calle y la protesta han sido entendidas de modo androcéntrico, mientras que la rivalidad de las mujeres se ha comprendido desde el deseo de ocupar un lugar auxiliar en la vida de estos, por estar vinculadas sexualmente con ellos. Así pues, elementos como la calle y la protesta conllevan connotaciones simbólicas y políticas distintas para los individuos que ostentan masculinidades marginales y para el grueso de las mujeres. Por estos motivos, las figuras que se expanden en el imaginario del rap feminista tienen relación con formas del *egotrip* patriarcal, que desde la filosofía ecofeminista se entiende como *hybris*, un modo de soberbia instalada en el control absoluto de los recursos naturales, culturales, económicos, etc.

Así pues, la figura articulada sobre este ímpetu de la masculinidad marginal por idear una ilusión de poder es la jactancia,⁹⁴¹ que dentro del código moral neoliberal que rige el éxito social supone dignificar la cultura del esfuerzo, de la superación de los propios límites y del trabajo duro y regulado en el sistema. En algunas corrientes del rap, esta ilusión de éxito no solo se construye desde lo ilegal, sino que esta energía se dirige a la mejora de la retórica y estética de las letras, en palabras de Åkerstedt: «Como señala Bradley, jactarse en el hip-hop no trata principalmente de alardear de conquistas sexuales, dinero y otras cosas estereotípicamente masculinas sino lo nuevo que este género aporta es el pavoneo

⁹⁴¹ Se refiere a la técnica que Bradley y otros críticos del rap denominan *braggadocio*, pero a la que en este trabajo nos hemos referido como exaltación del ego propio, es decir, el *egotrip*. El término alude a un tipo de la literatura universal, el fanfarrón (*braggart*), que presume de sus propias gestas. Esta noción de origen épico en el rap adquiere un significado muy negativo, puesto que las hazañas del héroe del *gangsta rap* no incurren de ningún modo en la heroicidad y solo poseen credibilidad y respeto en el acotado microcosmos del barrio o la zona de influencia del raperero. Para el rap feminista hemos preferido adoptar otro término para referirnos al carácter político y ético del término, la *hybris*, en su noción clásica de rebeldía ante al poder limitante. Empleamos la noción de *braggadocio*, por tanto, solo como figura retórica que exalta lingüísticamente las propias habilidades del emisor. Véase Åkerstedt: *Figuras retóricas en el hip hop español*, p. 188.

de su propia calidad artística».⁹⁴² Si bien esta presunción no promueve la violencia física, se articula dentro de unos orígenes del hip hop en torno a la batalla de gallos y los ideales de competitividad y no de cooperación; por lo que el rap feminista renuncia a adoptar el recurso desde este código ético.

Así pues, la jactancia femenina no tiene razón de ser desde esta primera interpretación, ya que las feministas son conscientes de la lógica de la dominación masculina y no se conforman con recibir las pequeñas concesiones del sistema capitalista en el que unas pocas pudieran gozar de algún beneficio, como sus coetáneas del *gangsta rap*. Sin embargo, sí que abunda la jactancia referida al modo de rapear y a la figura de poder con la que las raperas perfilarían su propia idiosincrasia, erigiéndose como líderes del movimiento feminista que habría de encabezar una revolución. Esta es la interpretación que podemos dirigir sobre motivos que se repiten en la obra de algunas raperas como Gata Cattana y su «plan». Los enfoques prioritarios en el rap feminista son los que muestran el compromiso con una revolución capaz de abolir los pilares del sistema patriarcal. El rap femenino no necesariamente se decanta por esta opción, en realidad son más frecuentes las raperas dispuestas a recrear un poder ilusorio con vistas a beneficiarse del sistema capitalista y del prejuicio de género, perpetuando roles de servicio y poder a partir de la subyugación del otro.

Las figuras semánticas (tropos) entendidas como traslados de significado son las más interesantes para el rap feminista gracias al concepto de «desvío» que activan sobre la cosmovisión imperante. La presencia de las figuras retóricas, así como su clasificación permiten desarrollar y delimitar los rasgos que hacen del rap un género propio con una esencia determinada en lo que respecta al valor estético de la letra-poema. La ironía es usada para acercar el debate feminista a la recepción, así temas tan serios como la violencia machista aparecen en algunas ocasiones tematizados a través de este recurso, como en el conocido tema de Mala Rodríguez contra la violencia machista en el ámbito de la relación amorosa: «Hacéis buena pareja, tú le pegas, ella se deja».⁹⁴³

Las más frecuentes son las metáforas, símiles y alegorías con las que las raperas construyen sus símbolos. En este plano, aparece el símbolo como representación de la ramera en un rol universal, destacando especialmente su origen patriarcal. Ejemplos de este uso aparecen en las lecturas sobre la maternidad. Se observa una renuncia a la maternidad obligatoria y la encarnación del tópico de

⁹⁴² Ibid, p. 49.

⁹⁴³ Rodríguez: Nanai, 1m42s.

la madre bondadosa y abnegada en varios pasajes: «Culpable, mala madre, que no quiere traer hijas a este fraude»⁹⁴⁴ o «Como mis hijos que no nacerán, / yo no condeno a nadie a esta barbarie»;⁹⁴⁵ al mismo tiempo que se expande un tópico de la madre figurada, la mujer sabia como «maestra», «guía espiritual» o «mentora», especialmente este uso se observa en L.D.N.C., tanto en sentido contrareligioso, a través de una blasfemia, o como en la relación maestra-discípula que las raperas asumen desde el orgullo: «Como buena madre, yo educo a mis hijos» y «De esos *rappers*, la mamá»,⁹⁴⁶ al tiempo que aceptan la responsabilidad de convertirse en referente para muchas jóvenes, las oyentes implícitas de sus textos, como en «Auras»: «Nunca quise hijas, pero me vi obligada a criarlas».⁹⁴⁷

Otro ejemplo de deformación del símbolo patriarcal para convertirlo en feminista se realiza a partir de la demarcación de la dicotomía Cultura/Naturaleza y Mente/Cuerpo a partir de subvertir el tópico de la *groupie*. Esto se garantiza en el rap feminista a través de la jactancia, es decir, del refuerzo del ego de la rapera: «La mejor de mi quinta, / no una cara linda»,⁹⁴⁸ donde la cosificación se emplea solo de modo metonímico y no sexualizado, también para fortalecer el *braggadocio*: «Ese podio tiene el culo de Felinna».⁹⁴⁹ La figura de la metonimia también aparece para introducir soluciones a la violencia habitualizada. Ante esto, las raperas se posicionan a favor de tomarse la justicia por su mano en versos que funcionan de modo fotográfico: «En un charco de sangre / la foto de la boda / ella, la nueva viuda negra de moda, / con sus titulares se fabrica la corona / y no dudes que ha elegido entre el talego y la sogá».⁹⁵⁰ El tema de la justicia poética es recurrente en el rap feminista que relata vivencias traumáticas como violaciones o la existencia basada en el miedo permanente a ser asesinada a manos de la pareja. Cuando la mujer espera a que las autoridades se hagan cargo de su situación de maltrato, se encuentra en una tesitura que las raperas saben reflejar a través de esta metáfora del talego y la sogá: la posibilidad de prisión por asesinato si cometen un crimen en autodefensa, o bien, el calvario de sufrir una situación de maltrato crónica sin respaldo institucional, una circunstancia que bien puede terminar en suicidio. Otros usos de la sinécdoque aparecen en el rap feminista referidos a partes del cuerpo de la mujer o del hombre. Destaca la polifonía de los textos en los que las raperas son testigos, pero en otras ocasiones son ellas quie-

944 Ira Rap: Soy, 2m07s.

945 Gata Cattana: Los siete contra Tebas, 1m34s.

946 Las Ninyas del Corro: For my people, 1m37s.

947 Siyahamba y Bonsai: Auras, 0m52s.

948 Las Ninyas del Corro y Free Sis Mafia: Booty Camp Climp, 10m47s.

949 Las Ninyas del Corro: Lesson 1, 1m10s.

950 Ira Rap: Peligro, 0m25s.

nes asumen el control, como ocurre en «Soy», canción en la que las MCs quieren representar a todas aquellas mujeres vituperadas: «Soy todas y ninguna en cualquier parte, soy trozos de este corazón hecho pedazos».⁹⁵¹ En muchas ocasiones la cosificación se materializa en universales de la autodefensa: «Soy una bala más en la boca del patriarcado»⁹⁵² // «Soy el puño en alto de todas las compañeras / que han sido silenciadas dentro de la propia lucha».⁹⁵³

Por otra parte, las figuras de la personificación y la animalización también pretenden influir en el modo en el que se interpreta la feminidad. Así pues, esta lectura bebe de un feminismo esencialista que ha presentado al hombre como fuerza destructora y la mujer como manantial de vida. Esta lectura tuvo gran calado en el ecofeminismo, que representa a la mujer como emblema de la Naturaleza. Este imaginario desde el antropocentrismo y el androcentrismo dio lugar al fortalecimiento del mandato de control patriarcal sobre las mujeres, asociadas a esa naturaleza indómita, exuberante y desconocida, mientras los hombres desarrollaban las Ciencias Naturales, de las que las sabias ancestrales ya habían sido expulsadas. La metáfora de la mujer-naturaleza fértil, dadora de vida, tiene lugar en el rap ecofeminista de cosmovisión andina, pero también presenta cierto correlato en algunas raperas europeas como Gata Cattana, en la representación que hace sobre el ciclo de vida y muerte en «Samsara».⁹⁵⁴ Así pues, la naturaleza personificada pasa a ser la mujer en sus múltiples indumentarias (la vegetación, el agua, los fenómenos meteorológicos, los animales, el ciclo vital...). La Naturaleza personificada en cuerpo femenino, por una parte, no solo permite dar cuenta de los vínculos entre la dominación de la mujer y de los recursos naturales, territorios expoliados y sometidos a procesos de imperialismo o extractivismo, sino que genera una entidad espiritual o animista sobre la propia naturaleza contrarrestando las representaciones mecanicistas de la misma, dotándola de ontología.

Este símbolo, por tanto, sirve para el cuestionamiento del *statu quo* desde las cosmovisiones indígenas. Un enfoque interesante para su interpretación es el ecofeminismo crítico de Alicia Puleo y Marta Tafalla, quienes han sabido relacionar las actividades vitales para la subsistencia en la naturaleza (animales que funcionan como agentes ecológicos o recursos que permiten la vida: niveles de pureza en el aire o en el agua) y cómo son devaluados y mercantilizados por el capitalismo, de modo similar al patriarcado que ningunea y minusvalora las actividades de sostén que tradicionalmente han desempeñado las mujeres. Así pues, la animalización de las mujeres presenta dos propósitos. Por una parte, borrar el es-

⁹⁵¹ Véase Ira Rap: Soy, 1m0s.

⁹⁵² Ibid, 1m24s.

⁹⁵³ Ibid, 1m36s.

⁹⁵⁴ Véase Gata Cattana: Samsara. La Cucaracha Estudios 2016f.

tigma patriarcal asociado a la hembra de algunos animales, con la que los hombres se refieren a los genitales femeninos. Estos usos solo tienen sentido en sociedades patriarcales, donde el mismo animal no significa metafóricamente lo mismo para los dos sexos. El sesgo de género hace que voces como «perra», «zorra», «coneja», «tigresa», etc. aludan necesariamente a la forma en la que la mujer vive su sexualidad. Desde el rap se retoma el insulto patriarcal para intentar empoderarlo, a través de una figura de poder superpuesta. Un uso ilustrativo de este recurso con este propósito es el tema «Soy» de Ira Rap, en el que las raperas cantan: «Soy la perra de tu ciego, y tengo hambre y cabreo suficiente para levantar por kilos / Soy la zorra que devora con astucia cada parte del pastel que considero injustamente repartido».⁹⁵⁵ El segundo fin de este uso persigue trazar un vínculo con la lucha animalista, ya que mujeres y animales comparten un lugar subordinado en el patriarcado capitalista. Ambas sufren la fragmentación de sus cuerpos a través de la técnica del «referente ausente».⁹⁵⁶ Así pues, términos como «carne», «culos», «tetas» impiden ver que tras esas realidades existen individuos. La propia palabra «mujer» está buscando ser silenciada, a través de una neolengua que las denomina «útero gestante», «ser menstruante», etc. para hacer referencia a fenómenos biológicos femeninos, limitando a las mujeres a la eterna Naturaleza.

Por último, habría que hacer mención a la degradación o hipérbole (empequeñecer o enaltecer algo), muy vinculada también a la ironía y a los juegos de palabras. Las referencias a los órganos sexuales masculinos suelen aparecer de modo jocoso, para dismantlar la autoridad: «Pero acapararás micro y una micra de segundo tardas en sacar tu polla, / no vaya a ser que te desmonte en tres minutos, / lo que le echaste horas y horas, capullo».⁹⁵⁷ La alusión a los genitales masculinos da cuenta del falocentrismo desde la ironía y una supuesta superioridad moral de las mujeres, a través de la famosa técnica de la inversión, que, si bien no es feminista, sí forma parte del juego retórico habitual del rap fundado en el dialogismo del *beef*. La industria musical exige a las mujeres aparecer hipersexualizadas en videoclips o someterse a un culto al cuerpo basado en un ideal de perfección física muy normativo. Al escapar del exhibicionismo físico de los atributos deseados por el patriarcado (el pecho femenino o el trasero); y, por lo contrario, reivindicar el tamaño de la vulva, tabú en todas las sociedades, acaban polemizando desde una sencilla inversión de recursos, dejando al descubierto la hipocresía moral del puritanismo o el falso progresismo de las sociedades formalmente igualitarias.

⁹⁵⁵ Véase Ira Rap: Soy, 0m21s.

⁹⁵⁶ Véase Adams: *The Sexual Politics of Meat*.

⁹⁵⁷ Véase Ira Rap: Rap save the queen, 0m32s.