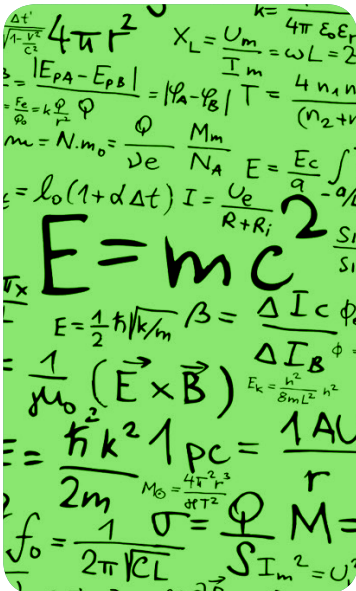
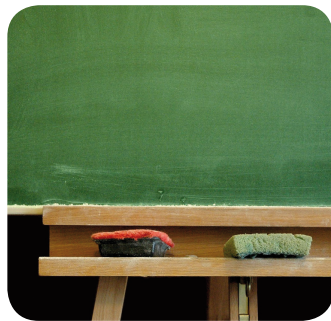




MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 15-16

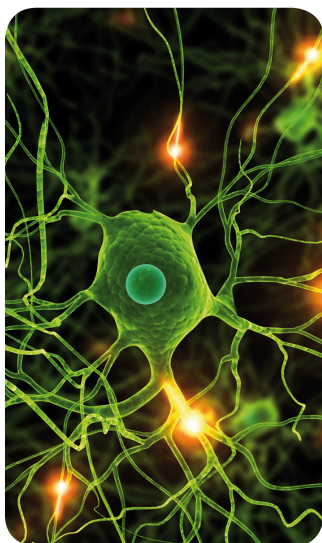
Estudios
Interdisciplinares
de Género



Campus Internacional
excelencia UAM
CSIC+



**Construcción de la
identidad trans,
lésbica y femenina
en la música rap**
Carles Cano Soriano





MÁSTER EN ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES DE GÉNERO

Año académico 2015 -2016

Construcción de la identidad trans, lésbica y femenina en la música rap

Trabajo realizado por: Carles Cano Soriano Dirigido por: Silvia García Dauder

INDICE

1. Introducción	4
2. Marco Teórico	5
2.1 La trasgresión de mujeres, lesbianas y trans* en la música	5
2.2 El rap como música popular	8
2.2.1 Historia de una exclusión	9
2.3 Hablando de identidades	13
2.4 Sobre rap, cultura popular e intersecciones identitarias	16
3. Metodología	18
3.1 Acercarse al objeto de estudio: La metodología cualitativa	18
3.2 Diseñando el cuestionario	20
4. Las “otras”: La construcción de los sujetos no masculinos en el rap cantado por hombres	24
5. La construcción de identidades disidentes al modelo hegemónico en el rap.....	30
5.1 Las letras.....	30
5.2 La identidad a través de tecnologías audiovisuales.....	37
5.3 La identidad a través de experiencias propias.....	42
6. Conclusiones.....	54
Bibliografía.....	56
Anexo 1.....	60

Resumen

El presente trabajo pretende ser una aportación a las escasas investigaciones sobre la música característica del movimiento hip hop, el rap, desde una perspectiva de género interseccional. La imagen de mujeres, lesbianas, trans*, y en general, de todas aquellas personas con identidades o/y orientaciones no normativas en el rap ha sido definida por los discursos de los raperos varones heterosexuales, sin contar con la voz ni la opinión de las aludidas. La presente investigación se propone el objetivo de indagar en la construcción de la identidad de mujeres, lesbianas y trans* a partir del análisis discursivo de letras y vídeos, pero también de las experiencias de las propias raperas (recogidas en un cuestionario de preguntas abiertas). Todo ello, partiendo del contexto teórico de la musicología, los estudios culturales y el feminismo.

1. Introducción

La falta de investigaciones relativas a la música característica del movimiento hip hop, el rap, desde una perspectiva de género, hace necesaria una revisión crítica de su historia. Por otro lado, como recuerdan muchas feministas, aquello que no se nombra, no existe (Varela, 2010); por lo que el olvido al que han sido condenadas tanto las mujeres, como gays/lesbianas, trans o en general todas aquellas subjetividades con una orientación sexual o género no normativos es una de las principales motivaciones del presente estudio. En este caso, en el ámbito concreto de un tipo particular de estilo musical.

El potencial que tiene la música popular para generar identidades ha sido estudiado en numerosas ocasiones, tanto a nivel nacional como internacional (McClary, 1991; Pelinski, 1998; Viñuela, 2003; López Castilla, 2014). En lo referente al rap, como desarrollaremos más adelante, la mayor parte de los estudios se ha centrado en los procesos de creación de la identidad en las comunidades negras. En el contexto español, una de las escasas investigaciones que trata directamente las identidades que interesan al presente estudio, es el trabajo de Cristina Vela (2014a), recogido en el libro *Cuarenta Años de Trova Urbana*, “La construcción de la identidad femenina en el rap escrito por mujeres: Imagen pública y comportamiento verbal”.

Si por algo se caracteriza la música que da ritmo al movimiento hip-hop, es por partir de un yo enunciadador, que a la vez que ofrece su punto de vista sobre todo aquello que le rodea, se construye e identifica, a partir de referencias, historias y vivencias. La historia oficial del rap se ha construido a partir del reflejo patriarcal de los hombres, que no solo se han definido a sí mismos, sino que han definido también la identidad de las mujeres y de otras subjetividades. Así pues, al ser uno de los estilos musicales con mayor poder a la hora de generar identidades y uno de los más populares hoy en día, el rap se convierte en una herramienta fundamental para los estudios culturales y de género que pretendan entender la complejidad de los procesos de construcción de las diferentes identidades.

Por ello, la presente investigación se plantea diversos objetivos. En primer lugar, y como principal objetivo, ahondar en los mecanismos de construcción de la identidad de mujeres heterosexuales, lesbianas y personas con identidades/orientaciones no

normativas que producen rap. En segundo lugar, tratar de definir los obstáculos frente a los que se encuentran todas estas personas, en contraste a los hombres raperos. Y en tercer lugar, visibilizar el trabajo de muchas de estas artistas que han permanecido y permanecen en la sombra.

El trabajo se estructura en diversos apartados que intentarán dar respuesta a muchas de las preguntas que generan los objetivos planteados. En primer lugar, se revisarán los trabajos e investigaciones que se han hecho sobre el tema, se ahondará en el marco teórico sobre el que se construye el estudio y se explicará la metodología concreta que va a seguir la investigación. Seguidamente, la investigación se dividirá en varios capítulos, mediante los que trataré de acercarme a los procesos de construcción de la identidad de mujeres heterosexuales y de personas con orientaciones y/o identidades no normativas. En el primero de los apartados se tratará de forma introductoria la forma en que los hombres heterosexuales han construido la imagen de los sujetos femeninos en contraposición a su identidad como raperos varones. En los siguientes capítulos, se tratará cómo las mujeres y las personas con identidad de género u orientación sexual no normativas conforman su propia identidad a partir de la música, en un complejo proceso. Así pues, el primero de estos apartados profundizará en la letra de varias artistas para así poder acercarnos a los procesos de construcción de identidades desde el momento primigenio de la composición. Seguidamente, se tratará la influencia que tiene la imagen, y en concreto los videoclips, en la formación de identidades por parte de estas personas. Por último, trataré de acercarme a estos procesos a través de la propia experiencia de las artistas en interacción con la cultura hip-hop, sus relaciones con los oyentes y sus hábitos a la hora de subirse a un escenario.

2. Marco Teórico

2.1 La trasgresión de mujeres, lesbianas y trans* en la música

Las expresiones culturales han sido patrimonio de los hombres heterosexuales durante la mayor parte de la historia de la humanidad. Los espacios de poder, entre los que se incluye también la música, han sido restringidos y privados a mujeres, personas con orientaciones distintas a la heterosexual y/o con identidades disidentes. El patriarcado ha privilegiado a los hombres y los ha conformado como sujetos independientes, como dueños de la razón y la creatividad, y ostentadores de poder. La historia es el relato que

la ideología y los poderes dominantes han escrito sobre el mundo (Manchado, 1998: 19-20), por lo que recordar, visibilizar y nombrar a todas aquellas artistas excluidas del canon es en sí un acto político. Así pues, tal como afirma José Miguel Lorenzo: “la historia de las mujeres, y la historia de la música desde el punto de vista de ellas se perfila como la práctica de darle voz al silencio, de entrar en diálogo con una experiencia resistente” (en Manchado, 1998: 20).

De esta manera, son numerosas las investigaciones y estudios que han tratado de esclarecer una genealogía musical alternativa, como respuesta a la historiografía oficial, que ha favorecido los discursos patriarcales, y numerosas las personas que aún no encajando en los esquemas normativos han decidido cantar, tocar instrumentos o componer canciones desafiando el statu quo. Desde el feminismo se ha tratado de tejer un nuevo relato no androcéntrico de la historia, en el cual se reconociese la labor que las mujeres han tenido a lo largo del transcurso de la humanidad. Uno de los desafíos más grandes que ha tenido el feminismo es reformular una de las ciencias más conservadoras y antifeministas, la musicología (Rieger, 1986 y McClary, 1991, citadas en Manchado, 1998: 24).

La dicotomía público/privado, sobre la que se han basado muchas de las teorías feministas para explicar la posición de inferioridad de las mujeres frente a los hombres, aparece reconvertida en el campo de la música en los términos de corporalidad y racionalidad. Así pues, la división mente/cuerpo, que asigna papeles opuestos a lo femenino y lo masculino ha determinado en gran medida la posición de los sujetos en la música, en función de su identidad de género. La creencia popular en que “el hombre racional controla su cuerpo y la mujer emocional está sometida a sus vicisitudes; que el hombre técnico controla la naturaleza y la mujer sensual forma parte de ella” (Green, 2001: 87), que se repite una y otra vez en los discursos musicológicos, ha influido considerablemente en la posición que ha sido reservada a las mujeres y otros sujetos no masculinos y por ello es necesario hacer referencia a ella.

La música es concebida por McClary como una amalgama de corporalidad y racionalidad, en constante disputa (McClary, 1991, citado en Green, 2001:87). En este sentido, todas aquellas manifestaciones de la música que tienen que ver con la parte más técnica o más mental, como la composición o la improvisación, se han asociado tradicionalmente a los hombres, siendo un terreno de difícil acceso para las mujeres. Esta construcción de la música como un proceso cerebral propiamente masculino ha

supuesto que la inmensa mayoría de la música que escuchamos esté compuesta por hombres, y que la palabra compositor nos evoque una mente masculina (Green, 2001: 90). Por otra parte, mujeres y personas con identidades no normativas han podido tener ciertas cotas de protagonismo en aquellos aspectos de la música que han sido relacionados en mayor medida con la corporalidad. De esta manera, se puede comprender por qué las personas que se ajustan al modelo femenino han sido apartadas y han sufrido todo tipo de restricciones y tabúes cuando se acercaban a ejercicios como la composición, mientras que han gozado de una holgada libertad a la hora de cantar y en cierta medida, de tocar instrumentos (Green, 2001: 90-91).

Así pues, los tres campos en los que Green (2001) separa la actividad musical, la composición e improvisación, el canto y la práctica de instrumentos musicales, suponen en diferente grado una amenaza de género cuando son llevados a cabo por mujeres y por personas con identidades y orientaciones disidentes, que se agrava en cuanto se requiera un esfuerzo más intelectual y menos corporal. Estableciendo una escala, aquellas personas no masculinas que se dedican a cantar son las que menos rompen los esquemas patriarcales y aquellas que se dedican a componer, las que más.

En la presente investigación, nos vamos a interesar sobre todo por las cantantes, las mcs, y de forma secundaria por las “instrumentistas y compositoras” del movimiento hip-hop, las Dj’s y *beatmakers*. Como se verá y profundizará después, las mcs no encajan únicamente en el paradigma de cantantes, descrito por Green, sino que en numerosas ocasiones también encajan al mismo tiempo en el de compositoras. La integración que han tenido las cantantes en la historia de la música se ha debido a su cercanía a las definiciones patriarcales de feminidad, y es la propia exhibición de las artistas y su relación con los oyentes la que dota de contenido a los significados musicales, influyendo de manera decisiva en lo que evoca su música (Green, 2001: 51). En el campo particular del rap, esta integración ha sido tardía y dificultosa, en comparación con otros tipos de música, ya que la música característica del movimiento hip-hop es cualitativamente distinta a otros tipos de música, menos trasgresores de la feminidad. Las Djs y *beatmakers* en el movimiento hip-hop son tan escasas que ha supuesto una ardua tarea encontrar ejemplos de estas tanto a nivel nacional como fuera de nuestras fronteras.

A continuación, se explicará qué entendemos por música popular y por qué el rap entra dentro de su marco conceptual, se repasará la historia del rap, como un

movimiento genuinamente masculino y se intentarán desgranar las razones por las cuales las mujeres y las personas con identidades y orientaciones no normativas han tenido una entrada tardía y pobre en este tipo de música.

2.2 El rap como música popular

El concepto de música popular, traducido literalmente del término “popular music”, hace referencia al “conjunto de las músicas ligeras o comerciales, incluyendo aquí el pop y el rock en todas sus variantes, el jazz y otros géneros actuales” (Flores, 2008: 44), como el rap. La importancia que ha ido ganando en los estudios musicológicos los procesos de construcción de la identidad en las músicas populares, así como la creciente necesidad del feminismo de acercarse a la música desde el plano teórico, ha hecho que proliferen estudios como este, y que vayan supliendo las lagunas en los estudios culturales.

La definición que ofrece la Real Academia Española de la lengua del tipo de música sobre el que se va a investigar es la siguiente: *Rap*: “Estilo musical de origen afroamericano en que, con un ritmo sincopado, la letra, de carácter provocador, es más recitada que cantada”¹. Esta definición que ofrece el Diccionario de la Real Academia es parcial e incompleta, y no se corresponde con la realidad del estilo musical actualmente. En primer lugar, “el carácter provocador” al que se refiere la RAE brilla por su ausencia en una gran cantidad de canciones de rap. Encasillar esta música como un estilo con letras provocativas supone negar la variedad de temáticas y de estilos a la hora de componer rap. Por otra parte, la evolución que está viviendo la música característica del movimiento hip-hop, desde finales de los años 90, hace que se resquebraje la definición de la RAE, que considera al rap una música más recitada que cantada. El *trap*², subgénero del rap, ha supuesto dar un mayor protagonismo a la entonación y el canto, respecto al popularmente conocido como rap *old school*.

¹ En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=V8SmQ3Y> (Consultado 25/07/2016)

² Las formas clásicas de rap, con una melodía generalmente extraída a partir de un sample y un bombo y una caja para marcar el ritmo, se han visto sobrepasadas por el subgénero trap, que con su mezcla entre la música electrónica y el rap, ha ganado una rampante popularidad. Para saber más acerca del género y su repercusión se pueden consultar los siguientes enlaces: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/19/55d39915ca47412d288b4587.html> (Consultado 22/08/2016); https://thump.vice.com/es_mx/article/soundcollective-que-diablos-es-el-trap (Consultado: 22/08/2016)

Por último, no hacer nombramiento al hip hop como elemento donde situar el rap es uno de los grandes fallos de esta definición. La cultura hip hop, de la que forma parte el rap o *Mcing*, ha sido definida históricamente como la suma de cuatro elementos: el graffiti, el *Djing*, el *Mcing* y el *Breakdance*. No obstante, esta definición es también incompleta y carece de algunos elementos que se han ido sumando al movimiento y, por tanto, ha surgido la necesidad de generar definiciones alternativas. Así pues, tal como afirma Francisco Reyes, uno de los principales teóricos del rap en España, el hip hop “engloba tres disciplinas artísticas: la pintura (el graffiti), la danza (el *breakdance*) y la música (rap, electro, *breakbeat*, *beat-box*, *ragga*...)” (Reyes, 2007: 125). El rap es a menudo confundido con el hip hop por muchas personas que no son cercanas al movimiento, por ello es necesario hacer patente en la definición que se dé del rap que este estilo musical forma parte de una cultura o movimiento llamado hip-hop, que engloba varias disciplinas.

2.2.1 Historia de una exclusión

El rap es, a día de hoy, una de las manifestaciones más importantes de la música popular. Nació en las zonas periféricas de Nueva York en la década de los 70’, resultado del anhelo por parte de la juventud de generar espacios de ocio en barrios como el Bronx o Queens. Las enormes desigualdades sociales que caracterizaban a los barrios marginales y la falta de alternativas de ocio hacían que la violencia y el tráfico de drogas fueran una constante en el día a día de las personas jóvenes.

El rap se origina de casualidad, en parques, colegios, edificios abandonados, descampados, salas comunitarias y avenidas del Bronx, los lugares donde se organizaban las fiestas *hip hop*, amenizadas por un Dj. Estas fiestas, que conseguían agrupar a una gran cantidad de personas, “carecían de licencia y eran ilegales, pero la policía permitía que se celebrasen porque alejaban a los jóvenes de la violencia y suplían la carencia de discotecas y otros locales de ocio en el Bronx”³. La figura del rapero o MC⁴, no se puede entender sin el DJ, quien pinchaba la música y se encargaba

³ www.jotdown.es/2015/12/los-origenes-del-hip-hop/ (Consultado 15/07/2016)

⁴ *Master of Ceremonies*. En los orígenes se llamaba maestros de ceremonias a las personas que acompañaban a los dj y rimaban sobre los ritmos de los Dj.

de generar instrumentales a partir de los *breaks*⁵ de canciones de James Brown, Chic, u otros artistas⁶.

En un principio, los protagonistas indiscutibles de estas fiestas eran los Dj's que pinchaban música con una controladora y dos tocadiscos, mezclaban y repetían los mismos ritmos para crear instrumentales. Estos Dj's iban acompañados de otras personas, los *Masters of Ceremonies*, cuya función era principalmente presentar al Dj. Con el tiempo, estos MC fueron perfeccionando la técnica, adaptándose a la cadencia de los ritmos que lanzaba el DJ, rimando sus frases y enrevesando cada vez más los párrafos que cantaban al ritmo de la base, y de esta manera, sin poder señalar una fecha concreta, nació el rap.

El rap supuso dar voz a quienes nunca habían tenido y romper la invisibilidad a la que estaban condenadas las barriadas marginales. Supuso una verdadera revolución para muchas personas, que nunca habían tenido contacto directo con el arte, que no tenían conocimientos musicales, ni habían recibido clases de canto, pero que pudieron expresar sus pensamientos y experiencias al ritmo de una instrumental. No obstante, esta “revolución” dejó de lado a las mujeres y a las personas con identidades no normativas y orientaciones distintas a la heterosexual.

El escaso acceso de las mujeres a las tecnologías, que vino motivado por la división sexual que se produjo a partir de los años 50 entre electrodomésticos destinados a las mujeres, y las radios, tocadiscos y otros aparatos de ocio, destinados a los hombres (López Castilla, 2016: 31), supuso un gran obstáculo para el aprendizaje musical de todas aquellas personas con una identidad distinta a la masculina. La falta de referentes, de apoyo y la carencia de medios por parte de las mujeres, motivó que la inmensa mayoría de Dj's que pinchaban en las *hip hop* fueran hombres, que traían a otros hombres como acompañantes para sus sesiones y que servían como modelo a seguir para otros hombres. Así pues, “en sus orígenes el rap es marcadamente masculino” (Cámara, 2014: 21), y se sirve de rituales para reforzar y mantener la

⁵ Los *breaks* son fragmentos de canciones en las que el elemento vocal pierde importancia y es la instrumentación la que se hace con el protagonismo. Estos trozos de canciones eran utilizados por los primeros DJ para crear instrumentales con sus tocadiscos y mesas de mezclas, mediante la técnica del *breakbeat*. En el siguiente video, se puede ver a Grandmaster Flash haciendo uso de la técnica, tal como se hacía en las fiestas de los setenta: <https://www.youtube.com/watch?v=pCMELzwBt-g>

⁶ www.jotdown.es/2015/12/los-origenes-del-hip-hop/

masculinidad patriarcal. Muestra de ello es que los Dj's con más renombre de finales de los años 70' y principios de los años 80', Afrika Bambaataa, Dj Kool Herc y Grandmaster Flash, los llamados pioneros, fueron todos hombres.

El Dj Kool Herc formó el que es considerado el primer grupo de rap de la historia⁷, Kool Herc & The Herculoids. A él se sumarían los MC's Coke La Rock y Clark Kent, junto a Grandmaster Flash quien se unió a un grupo de raperos formando Grandmaster Flash & The Furious Five. *Rappers Delight* fue el primer single de rap de la historia, del grupo The Sugarhill Gang, una banda de amigos reunidos por la productora y manager musical Sylvia Robinson, que decidió arriesgarlo todo por ese género musical del que tanta gente hablaba y que amenizaba las fiestas del Bronx y de otros barrios de la periferia de Nueva York⁸.

Como podemos comprobar, todos estos “pioneros” de los que se ha estado hablando son hombres negros heterosexuales. Estas dinámicas, en las que los hombres funcionan como modelo y motivación para otros hombres, se han reproducido en otros tipos de música como el rock (Sales, 2010), y se muestran igualmente excluyentes para las mujeres, que se posicionan en el otro lado del espectro, como las otras.



Grandmaster Flash & The Furious Five. Fuente: <http://teachrock.org/media/img/grandmasterflash.jpg>

⁷ http://noisey.vice.com/es_mx/blog/quien-fue-el-primer-rapero-de-la-historia

⁸ <http://www.jotdown.es/2015/12/los-origenes-del-hip-hop/>

Por otra parte, “las letras del rap, se escriben, casi invariablemente, desde un yo lírico potente, que opina, provoca, denuncia e impregna con su visión particular la totalidad del mundo referido” (Cámara, 2014:23). Este yo lírico, tras el que encontramos a un hombre heterosexual negro, es el que define la imagen e identidad de mujeres, lesbianas y trans*, las cuales participan de manera casi anecdótica en la que llamaremos, primera revolución del rap.

Las letras cantadas por hombres del estilo musical característico del hip-hop hacen numerosas alusiones a sujetos femeninos, que son definidos como meros objetos sexuales a disposición del hombre, como prostitutas o como personas sumisas a los raperos varones. El termino *bitch*, puta en castellano, se repite hasta la saciedad en canciones características del género para referirse a la feminidad, hasta el punto que varias artistas se han apropiado del término en un proceso de resignificación, como hicieron sus congéneres con el término *nigga* o más tarde se haría con el término *queer*.

Por otra parte, uno de los elementos característicos del hip-hop es lo que llamaremos “la exaltación del yo”, que está presente en todos los elementos del hip hop, y que se materializa en el rap a través del ego, de canciones en las que raperos presumen de tener mejor estilo, mejores letras y de ser más reales (Reyes, 2007: 125). Esta manifestación de egocentrismo, no es más que la búsqueda de visibilidad por parte del artista, que afirma su existencia y su valía. Esta característica del rap lo convierte en una herramienta ineludible a la hora de estudiar procesos de construcción de la identidad en la música popular. No obstante, la exaltación del ego está fuertemente relacionada con la masculinidad y, de esta manera, aquellos que hacen rap demuestran que son hombres y a la vez que son raperos “reales” proclamando su valía y su capacidad para imponerse sobre los demás. Dicho de otro modo: el rap refuerza la masculinidad-virilidad de los raperos y, a la inversa, pone en entredicho la feminidad de las raperas. La competición, un término muy recurrente en la cultura hip-hop, ha sido el medio mediante el cual estos raperos varones han reclamado su identidad a través de las letras, excluyendo a todos aquellos sujetos que no considerasen competidores, esto es, a aquellas personas que no se ajustasen al modelo hegemónico. La dinámica que sigue la competición es reconocer que uno tiene rivales, para declararse mejor que ellos; y rival para un raperero varón heterosexual es otro varón heterosexual. Así pues, la legitimidad o poder para participar en la cultura hip hop depende en gran medida de la identidad de género, y tal como afirma Cristina Vela Delfa, refiriéndose a la situación en el rap:

“Aunque esta condición esté cambiando progresivamente, el entorno del hip hop ha sido durante mucho tiempo dominado por la voz masculina. No solo la capacidad enunciativa estaba en mano de los hombres, sino que los propios roles femenino y masculino vivían en una situación disimétrica en la que lo masculino ostentaba una posición superior” (Vela, 2014a: 126).

Con la llegada de Internet en los años 90, se ha producido una desjerarquización del acceso a las tecnologías (López Castilla, 2016: 31), que ha permitido el desarrollo de numerosas artistas, que han ido tejiendo redes y apoyándose en otras músicas para superar los obstáculos patriarcales. Y así, la imagen de las mujeres, lesbianas y trans* y, en general, de personas con orientaciones y/o identidades no normativas, que había sido definida a través de esquemas heteronormativos de los raperos heterosexuales, ha empezado a ser dibujada por ellas mismas.

2.3 Hablando de identidades

Tal como afirma Laura Viñuela, “el papel que juega la música en la creación de identidades es una cuestión central para las investigaciones sobre las llamadas músicas populares urbanas, y aún más cuando se incorpora a ellas la perspectiva de género” (Viñuela, 2004: 11). Uno de los mayores retos ante los que se ha encontrado la investigación es ofrecer un enfoque *queer*, interseccional y feminista partiendo de una literatura que está redactada generalmente en términos normativos y binarios, y que ignora la pluralidad y amplitud de las identidades.

La mayor parte de las investigaciones y estudios feministas acerca de música popular se centran en los obstáculos y vicisitudes ante los que se han encontrado las mujeres (heterosexuales, blancas y de clase media) frente a los hombres. Uno de los aspectos que, en cierto modo, se pueden considerar positivos de los estudios acerca de la cultura hip-hop, es que se ha roto el paradigma de mujer blanca de clase media como núcleo esencial de las investigaciones con perspectiva de género, lo que ha allanado el camino de los enfoques *queer* e interseccionales.

El investigador sueco Kalle Berggren (2016) ha diferenciado cuatro modelos sobre los que se analizan las identidades en las investigaciones en materia de rap y

cultura hip-hop: el *expression model*, el *catalogization model*, el *two-plane model* y el *complexity model*.

“El *expresion model*, usado en gran cantidad de estudios sobre rap, considera al hip-hop como la expresión cultural de un grupo característico de población, como la juventud o las personas negras. El *catalogization model*, reconoce diferentes identidades, que clasifica para así poder distinguirlas y categorizarlas. Se usa mucho en estudios de masculinidades. El *two-plane model*, muy usado en teoría social, reconoce diversas identidades, pero las categoriza en estructurales o sólidas, por un lado y fluidas, por el otro. El *complexity model* del feminismo *queer* e interseccional entiende el poder y la identidad como performativas, negociadas e interseccionales”. (Berggren, 2016: 76). Traducción propia.⁹

El enfoque que más amplitud ofrece a la hora de llevar a cabo una investigación en el campo de la música popular es claramente el último, que considera las identidades como un constructo negociado y cambiante, y es el que trataremos de incorporar a la investigación.

Por otra parte, para poder analizar la construcción de la identidad en interacción con la música, retomamos a Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, donde afirma que “nuestra imagen depende de los otros, de cómo estos nos ven, nos representan y se relacionan con nosotros” (citado en Vela, 2014b: 3). La relación con el entorno es ineludible, ya que la imagen se va construyendo poco a poco, en interacción con un contexto que puede ser hostil o beneficioso. Penélope Brown y Stephen Levinson ahondan en las ideas desarrolladas por Goffman y desarrollan la idea de imagen pública o prestigio social, que es aquella que tenemos frente a los demás, que logramos mantener con la ayuda de diversas estrategias (Vela, 2014a: 124). Esta imagen pública se materializa en dos conceptos: la imagen positiva, que responde a la necesidad de la valoración positiva externa y la imagen negativa, que responde a la “necesidad de independencia, de espacio propio” (*ibídem*).

⁹ “The expression model treats hip hop as the cultural expression of one specific group such as blacks or youth, and is often used in hip hop studies. The catalogization model recognizes different identities and distinguishes between them in a list-like manner, and is often used in masculinity studies. The two-plane model, often used in critical social theory, also recognizes different identities, but divides these into more structural and enduring forms on the one hand, and more fluid ones on the other. Finally, the complexity model of feminist, queer and intersectional scholarship treats power and identity as performed, negotiated, and intersecting”.

Esta imagen pública es totalmente vulnerable, por lo que se diseñan tácticas con el fin de reducir las posibles amenazas a la imagen pública, las que se conocen como estrategias de cortesía. En función de quién seamos, qué posición ostentemos y a quién nos dirijamos usaremos o no las estrategias de cortesía o las usaremos en mayor o menor medida. En primer lugar, dependiendo del poder relativo entre los sujetos de la comunicación se hace uso de un mayor o menor grado de cortesía. De esta manera, cambiará la comunicación si esta transcurre entre dos jóvenes o transcurre entre un joven y una persona adulta, o por ejemplo, entre dos empleados o entre un empleado con el jefe. En segundo lugar, dependerá también de la distancia social entre los distintos interlocutores, de si son conocidos, familiares, desconocidos o amigos íntimos, por ejemplo. En tercer y último lugar, según el nivel de imposición que se dé en los actos de habla o comunicativos se utilizarán más o menos estrategias de cortesía (Vela, 2014a: 126). Esta serie de estrategias e interrelaciones nos serán útiles para analizar la construcción de la identidad de raperas a través de sus letras, sus videoclips y sus directos. La identidad de las mujeres en el rap, a través de las comentadas herramientas discursivas, ha sido estudiada por Cristina Vela Delfa en el libro *Cuarenta Años de Trova Urbana* editado por Cámara y Filardo (2014).

Para la autora, en su capítulo titulado “La construcción de la identidad femenina en el rap escrito por mujeres: Imagen pública y comportamiento verbal”, el rap hecho por mujeres establece una suerte de relación entre dos personajes contrapuestos:

“la identidad femenina se presenta como el resultado de un diálogo entre dos modelos de mujer. El yo lírico que toma la voz enunciativa se corresponde con una mujer nueva, cargada de fuerza y de valor, que protesta y denuncia algunas de las injusticias a las que es sometida su interlocutora, la mujer vieja” (Vela, 2014a: 121).

A pesar de que el trabajo de Vela Delfa supone un importante avance en cuanto a los estudios sobre hip hop en el ámbito del feminismo, el enfoque que propone la autora es un tanto reduccionista y nos impide hacer un análisis de suficiente amplitud como para acercarnos al espectro de identidades que se propone la investigación. No considera otras identidades que no sean las representadas por un modelo “viejo” de mujer y otro “nuevo”, y por la identidad antagonista a estas dos, el hombre. Así pues, para llevar a cabo un análisis interseccional, en el cual se tengan en consideración muchas variables a la hora de definir identidades, se tendrá que valorar el papel que

ejerce la etnia, la orientación sexual, la autodefinición en el marco sexual y los privilegios y desventajas que pueda suponer cada situación.

2.4 Sobre Rap, cultura popular e intersecciones identitarias

Esta investigación se enmarca dentro de los estudios culturales, de la musicología, y de los estudios de género. Entre los trabajos de investigación que se han realizado en torno al rap, destacan, por una parte, aquellos que han tratado el movimiento hip hop en relación con la comunidad negra. Destacamos los monográficos *Black Studies. Rap, and the Academy* de Houston Baker (1993); *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, de Costello y Wallace (1990); o *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, de Tricia Rose (1994). En lengua castellana también se ha estudiado la relación entre etnicidad y rap, por parte de Stuart Green (2011), “¿Cómo puedes ser tan negro?: Rap y racismo en España: Entrevistas con Frank T y El Chojin”; por parte del propio Chojin y Francisco Reyes (2010) en diversos capítulos de *RAP: 25 años de rimas* y por Laura Filardo Llamas (2014) y Pedro Álvarez Mosquera (2014) en sendos capítulos del libro *Cuarenta Años de Trova Urbana: Acercamientos Textuales al Rap*. Por otra parte, las investigaciones que han tratado la relación del rap con el género son muy escasas en lengua castellana. En lengua inglesa encontramos algunas investigaciones, la mayor parte relacionadas con estudios de la comunidad negra, como “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance” de Cheryl L. Keyes (2000); “Under Construction”: Identifying Foundations of Hip-hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms” de Whitney Peoples (2007), o por último, “Representing Women, Hip-Hop and Popular Music” de Janell Hobson y Diane Bartlow (2007). En castellano cabe destacar los artículos de Stuart Green y Cristina Vela en *Cuarenta Años de Trova Urbana* y las investigaciones de Teresa López Castilla en relación al mundo de las Dj’s (López Castilla, 2013, 2014, 2016), debido a su conexión directa con el arte de rapear, ya que toda persona que rapea necesita un Dj que le pinche las bases.

Por otro lado, las investigaciones en relación al rap desde una perspectiva *queer* son prácticamente inexistentes en lengua castellana. Se encuentran libros, artículos y estudios desde este punto de vista en el marco más general de la música popular (Brett, 2002) y solo algunos estudios en inglés tratan el rap desde una perspectiva no normativa

(Berggren, 2016). Lo que no significa que no exista el fenómeno, ya que en la cultura popular americana se ha comenzado a extender el término “queer rap”, como podemos leer en varios periódicos y revistas electrónicas¹⁰. En definitiva, la identidad en los estudios de rap se ha tratado casi siempre desde el punto de vista de la etnicidad, y cuando se ha tratado desde una perspectiva de género, la mayor parte de las veces ha sido con una visión binaria de los sexos y asumiendo las orientaciones normativas de las personas estudiadas.

En este trabajo se han querido reconocer diversas orientaciones e identidades, para romper con la dinámica de muchos estudios feministas que adoptan posturas más deterministas y biologicistas. Así, en muchos estudios, cuando se habla de mujeres se presupone de forma acrítica su orientación sexual (heterosexual), su color de piel (blanca) y su condición (clase media). Para Monique Wittig, “estos discursos de heterosexualidad nos oprimen en la medida en que nos niegan toda posibilidad de hablar si no es en sus propios términos” (Wittig, 2006: 49), por ello su célebre frase de “las lesbianas no son mujeres” (Wittig, 2006: 10).

Por otra parte, los nuevos transfeminismos y la deconstrucción de identidades de género como ideario dentro de colectivos ha llevado a la propuesta política de lo trans* como termino global a la hora de hablar de identidades no binarias. Siguiendo esta línea argumental, muchos colectivos, conciertos y espacios no mixtos utilizan los términos mujer, lesbiana y trans* como conceptos identitarios a la hora de generar espacios feministas. Por otro lado, dentro de músicas como el punk o la electrónica hay una verdadera escena lesbiana y queer, por lo que es necesario investigar si existe también en el mundo hip-hop, y si tiene tanta potencia como en ese tipo de músicas¹¹.

¹⁰ El queer rap, o también llamado LGTB rap, es aquel llevado a cabo por artistas LGTB que escriben contra los estereotipos de género y la homofobia. Se puede leer más en este artículo en línea: <http://pitchfork.com/features/article/8793-we-invented-swag/> (Consultado 22/08/2016); o en éste, para hacerse una idea de la cantidad de artistas que forman parte del género: http://www.salon.com/2013/11/16/10_queer_rappers_you_should_be_listening_to_instead_of_eminem/

¹¹ Para profundizar más en esta escena, se puede leer la bibliografía de Teresa López Castilla (2013; 2014; 2016) en cuanto a la electrónica; y artículos como el siguiente: http://noisey.vice.com/es_co/blog/queer-punk-combatiendo-la-homofobia-a-los-gritos (Consultado 22/8/2016) para hacernos una idea de la situación en el mundo del punk.

3. Metodología

3.1 Acercarse al objeto de estudio: La metodología cualitativa

La primera cuestión que surge tras haberse suscitado el interés por el tema es: ¿de qué manera nos vamos a acercar al objeto de estudio?; ¿de qué forma tenemos una mayor posibilidad de generar conocimiento?

La inmensa mayoría de las investigaciones en el campo de la musicología y el género suelen rechazar el enfoque cuantitativo como método preferencial para llevar a cabo la búsqueda de información. La nueva musicología ha dejado atrás los viejos paradigmas que estudiaban la música como un campo independiente y ha empezado a reflexionar acerca de ella como un elemento inseparable de la realidad de la que está rodeada (Cook, 1998, citado en Viñuela, 2004: 11). Por tanto, las estadísticas, macroencuestas y medias aritméticas han pasado a formar parte de un segundo plano en las investigaciones sobre música, y una cantidad considerable de estudios se suelen servir de métodos cualitativos como la entrevista como principal herramienta para confirmar la hipótesis.

En el campo de los estudios de género la tendencia es muy parecida. Los nuevos feminismos se están centrando más en lo vivencial, en las experiencias y en las nuevas subjetividades, por lo que los métodos cualitativos le están ganando terreno a los cuantitativos (Botía Morillas, 2013; López Castilla, 2013).

En cuanto al campo que atañe a la presente investigación, que son los estudios musicológicos desde una perspectiva de género, y siguiendo a Laura Viñuela, desde los años '70 y, sobre todo, a partir de los '80 y '90 se empiezan a desarrollar nuevas corrientes que suponen un gran avance en lo que respecta a los estudios sobre la música popular y las identidades de género (Viñuela, 2004: 11). Según Viñuela, uno de los estudios pioneros en este campo es *Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality* de Susan McClary (1991), que hace una crítica a la musicología clásica y a la teoría de la música y aporta una nueva forma de enfocar los estudios en este campo (Viñuela, 2004:11). Para McClary, los estudios sobre música no deben pasar por alto el contexto en el que se desarrolla, y así, la relación que el contexto socio-histórico mantiene con la misma música es crucial para extraer conclusiones. Para la autora, la música ya no es “un lenguaje universal, trascendental y autónomo”, sino que se construye y reconstruye sobre el sistema cultural que la mantiene (en Viñuela, 2004: 11-12).

De esta manera, si queremos seguir la línea de la nueva musicología y entender la música como un conjunto de relaciones, como un objeto cambiante y dependiente del entorno, los enfoques cuantitativos no pueden ser los que lleven el peso de la investigación, ya que puede que nos ayuden a confirmar algunas hipótesis, pero no nos ayudarán a entender la complejidad del problema. Mediante el presente estudio se va a tratar de aprender más que de corroborar y generar respuestas a partir de los sujetos sociales (Taylor y Bogdan, citados en Botía Morillas, 2013: 449).

La presente investigación va a intentar desgranar la construcción de la identidad de diversos sujetos en relación con la música característica del movimiento hip-hop. El método cualitativo nos permite acercarnos al objeto de estudio de forma más enriquecedora para nuestros propósitos. Según Carmen Botía-Morillas, “la estrategia cualitativa es más capaz de detectar lo relevante y se interesa por el sentido que los sujetos dan a sus acciones, es interpretativa, integradora y abierta a la voz de quienes son investigados” (Botía-Morillas, 2013: 448).

De entre las distintas herramientas que podemos utilizar para llevar a cabo una investigación cualitativa, se ha escogido el cuestionario *online* con preguntas abiertas. Este es un medio muy usado en investigaciones cuantitativas, pero que puede ser utilizado también en estudios como este. Se apostó por el cuestionario *online*, frente a otros métodos como la entrevista en profundidad, el grupo de discusión o la observación participante, ya que pensamos que era el medio más accesible para acercarnos al objeto de estudio. El período en el que se ha realizado el grueso de la investigación, Julio y Agosto, eran meses en los que muchas de las personas sobre las que queríamos fundamentar la investigación estaban de vacaciones, por lo que concertar citas con ellas y basar la investigación en posibles entrevistas era un tanto arriesgado. El principal problema que encontramos en el grupo de discusión era que la participación de las personas con las que contactásemos no fuese alta o que no se pudiesen extraer afirmaciones concluyentes del grupo. Y por motivos de tiempo, la observación participante resultaba inviable. Finalmente, el cuestionario *online* nos permitía acercarnos a muchas más personas que la entrevista en profundidad sin mermar la calidad de las conclusiones y se reducía el riesgo de fracaso en comparación con el grupo de discusión, protegiendo la estructura y objetivos de la investigación (Quintana, 2006: 70).

No obstante, el análisis cualitativo de las respuestas al cuestionario *online* ha sido integrado y complementado con el análisis de los discursos presentes en las letras de un conjunto de canciones seleccionadas en función de nuestro objeto de estudio.

3.2 Diseñando el cuestionario

Tras considerar el cuestionario online como mejor herramienta cualitativa para acercarnos al objeto de estudio, llega el momento más complicado: diseñarlo.

Respecto al cuestionario, en primer lugar, se buscó que no fuese demasiado largo y se procuró que las preguntas fuesen abiertas, para que tanto las personas que no disponían de mucho tiempo como aquellas que sí disponían de más tiempo pudiesen responderlo, tanto de forma más reducida como de forma más amplia. Se barajó la posibilidad de separar las preguntas en distintos bloques, para así poder sacar conclusiones de cada apartado, pero finalmente se ha apostado por formular trece preguntas seguidas. Estas preguntas, no obstante, siguen un orden que facilita su resolución, diferenciándose las primeras por ser introductorias, más sencillas y algunas cerradas, para animar a la entrevistada a realizar el cuestionario hasta el final; y las restantes, por ser más abiertas y con posibilidad para extenderse en mayor medida, tal como podemos ver en el Anexo 1.

Por otra parte, el cuestionario se ha fijado en experiencias y vivencias personales, intentando alcanzar una serie de conocimientos que era prácticamente imposible extraer de textos teóricos. Las cuatro primeras preguntas sirven para identificar a la persona encuestada y saber si su perfil es compatible con la investigación. Se pregunta en primer lugar a la encuestada si hace rap, para conocer si se cuenta con un testimonio directo o indirecto, y seguidamente el nombre artístico o del grupo¹². Tras estas dos primeras preguntas, se pide a la encuestada que se defina en términos de identidad y orientación sexual, y por último, que diga los años que lleva haciendo música.

Las preguntas restantes se centran en las experiencias que ha tenido la persona encuestada en relación con su construcción de género y sus vivencias en el rap, como por ejemplo, la número cinco: “¿Cómo te acercas al rap? ¿Por qué rap y no otro tipo de

¹² Se aseguraba no obstante a las informantes que la información que se obtuviera del estudio sería utilizada exclusivamente para usos académicos.

música? ¿Crees que tu identidad/orientación sexual influyó en la decisión de introducirte en el panorama?” (Anexo 1). O también, en la opinión personal de las encuestadas acerca de ciertos asuntos que atañen al objeto de estudio, como la sexta en la que se pregunta a la persona encuestada si cree que el mundo del rap está o no masculinizado y si le ha afectado esta situación. El cuestionario se realizó a través de la herramienta en línea *google forms* para así facilitar las respuestas a las personas que forman parte de la muestra; y al que escribe, la categorización y extracción de conclusiones al respecto.

Toda esta serie de preguntas están destinadas a indagar en los obstáculos que haya podido tener la informante al interactuar en la cultura hip-hop, conocer si el rap ha funcionado como una herramienta para reforzar o construir su identidad, y valorar la importancia que ha tenido su particular orientación o identidad a la hora de hacer música y subirse a un escenario.

La selección de las personas a las que se iba a pasar el cuestionario ha sido el resultado de un largo período de búsqueda, en el que se ha investigado acerca de las personas con una identidad u orientación no normativa que hiciesen rap, lo que ha acabado por confirmar la viabilidad de la investigación. A lo largo de este periodo, se han ido estableciendo diversos criterios para hacer la selección. En primer lugar, se descartó desde el momento inicial ampliar la muestra a aquellas personas que no entendiesen el castellano, para facilitar las labores de investigación y así establecer un filtro con el que poder empezar a investigar. Así pues, los dos grandes mercados del rap mundial, Estados Unidos y Francia, quedaron fuera del objeto de estudio. En segundo lugar, se decidió formular el cuestionario de tal forma que también hombres pudiesen responderlo, y así poder comparar las experiencias de estos con las de mujeres y otras personas con identidades no normativas. De esta manera, preguntas como la número trece, en la que se pide a las encuestadas que respondan si han sufrido algún tipo de discriminación o menosprecio por su identidad u orientación, sirven para dilucidar si existe una verdadera diferenciación de género. En tercer lugar, se ha seleccionado una muestra heterogénea de mujeres y personas con identidades no normativas para así poder extraer experiencias y opiniones diversas. No todas las personas que han respondido pertenecen al movimiento feminista o tienen conocimientos de género y, por ello, puede que hayan vivido situaciones muy parecidas de forma muy distinta a otras raperas con una conciencia feminista mayor, o puede que las hayan vivido de la misma

manera. Lo que tratará el cuestionario es de separar entre aquellas situaciones que dependan directamente de la identidad u orientación, independientemente de los pensamientos o ideología de la persona encuestada, y aquellas que sean más propensas a cambiar según los valores y pensamientos de la encuestada.

Tras haber hecho una lista de posibles raperas, se estimó que una cantidad considerable de personas no responderían al cuestionario por estar de vacaciones, por trabajo o por motivos personales. Por este motivo, se realizó una extensa lista (no exhaustiva) de personas que se dedicasen al rap que no fuesen hombres, a las que se añadirían otras personas posteriormente. Esta es la lista inicial, en la que se seleccionaron mayoritariamente personas que habitasen en territorio español:

Nombre artístico	Número de componentes
Efecto Doppler	2
La IRA	4
Nuit	1
L'horta Soul	1
Cendra	1
Tesa el Delito	1
Starr	1
Machete en Boca	3
Lamari	1
Barna Bitches	2
Herba Negra	2
Mai	1
Rebeca Lane	1
Talya	1
Masiva Lulla	1

Yaike	1
Woyza	1
Boca de Baba	2
Furia	1
KlitoSoviet:	4
Ly Raine	1
Bad Gyal	1
Indee Styla	1
Marga Mbande	1
Lilith	1
Pupil·les Dilatives:	2
Zeidah	1
Lianna	1
Bittah	1
Sara Hebe	1
Krudas Cubensi	2
Phussyon	2

El cuestionario se envió a estas personas y además se publicó en varias redes de mujeres compositoras y artistas, para que todas aquellas raperas que no hubiesen sido contempladas en la lista pudiesen responder al cuestionario. Además, se pasó el cuestionario a hombres que se dedicasen al rap para así comparar los obstáculos, ventajas y desventajas que habían tenido ellos frente al resto de la muestra.

Finalmente, respondieron 25 personas al cuestionario, de las cuales se han tenido que anular tres, una por estar en blanco y otras dos por responder “no” a la primera pregunta, esto es, por no tratarse de personas que se dedicaban al rap.

4. Las “otras”: La construcción de los sujetos no masculinos en el rap cantado por hombres

El rap ha sido y sigue siendo eminentemente masculino, no tanto porque los hombres heterosexuales puedan ser la población mayoritaria en la cultura hip-hop, sino porque el *mainstream* ha sido copado casi en su totalidad por ellos. Muy pocas mujeres hoy en día llegan a las cotas de público a las que llegan los hombres en el rap, por lo que la imagen que recibimos de las mujeres, de hombres no heterosexuales y de personas con orientaciones e identidades diversas nos llega, en muchos casos, directamente del rap cantado por hombres heterosexuales.

La industria cultural, término acuñado por Adorno y Horkheimer, hace referencia a los productos de la cultura de masas popular, los cuales contribuyen a mantener y reforzar la estructura social y la ideología dominante (en Clúa, 2008: 14-15). El rap se ha caracterizado en muchos casos por ser un altavoz de injusticias y reivindicaciones, lo que no ha impedido que se reprodujeran y perpetuasen los estereotipos de género, que no olvidemos, son parte de la ideología dominante. En un estudio sueco al que hace referencia el investigador Kalle Berggren se ve reflejada esta situación:

“El estudio mostraba que las letras de rap escritas por varones contenían frecuentemente una crítica radical hacia las desigualdades de raza y clase social en la sociedad sueca, pero al mismo tiempo tendían a reforzar los estándares normativos del género y la sexualidad”. (Berggren, 2016: 80). Traducción propia¹³

En el caso de España, la situación no es diferente. En cierta medida, muchos de estos raperos luchan contra los prejuicios raciales que sufren, como por ejemplo Khaled, de padre marroquí y madre onubense, e incluso contra los de clase social, protestando y haciendo eco de la situación que se vive en los barrios y zonas marginales. No obstante, las letras de estos raperos promueven la cultura de la violación, los estereotipos de género y refuerzan un modelo de hombre viril heterosexual que entra en conflicto con cualquier otro tipo de identidad que no se ajuste a este patrón.

Youtube y otras plataformas audiovisuales como Vimeo, o de música en streaming, como Spotify o Deezer, se han convertido en las mayores herramientas de

¹³ The study showed that rap lyrics by male artists often contain a radical critique of class and racial inequalities in Swedish society, but simultaneously tend to reinforce normative notions of gender and sexuality.

difusión para la industria musical. Para realizar una selección de canciones mediante las cuales se construye la imagen e identidad de personas que no encajan en el modelo de masculinidad antes descrito, se han escogido canciones publicadas en España entre 2014 y 2016, con un rango de visitas que supere el millón de reproducciones en Youtube. Es decir, se han elegido canciones con suficiente repercusión popular como para conformar opinión pública. Cabe decir que prácticamente todas las canciones que siguen este patrón son de artistas varones, y que la única rapera con un nivel de visitas comparable a estos artistas es quizás la Mala Rodríguez.

Así pues, los dueños de la palabra rimada en el estado español reproducen los estereotipos a través de sus letras, su imagen en los videoclips y su puesta en escena en los directos. A través del rap *mainstream*, podemos ver cómo se hace una clara distinción entre sujetos y objetos, en la que no se reconoce como sujetos a todas aquellas personas que no encajen dentro del ideal de hombre viril heterosexual. De esta manera, para los varones raperos, los otros hombres que se ajusten a su perfil son vistos por una parte como hermanos y se ayudan de ellos para sacar adelante su vida o para apoyarse en momentos duros; por otra parte, como competidores, casi siempre en un plano de igualdad, en su lucha de egos. Mientras que a los otros hombres se les reconoce como sujetos iguales, con diversos perfiles y se les juzga más por sus palabras y acciones, el resto de personas son identificadas como objetos y casi siempre se les juzga por su imagen, negando su capacidad racional.

Por una parte, las mujeres son totalmente sexualizadas por ellos, así como las lesbianas, que son vistas como objeto de deseo. Por otra parte, los hombres que no se ajustan a sus patrones normativos, las personas que no encajan en sus definiciones sexuales, o que tienen identidades no normativas u orientaciones distintas a la heterosexual, son objeto de burla y de marginación.

En la canción *Gloria* de Arce con Natos y Waor, se pueden apreciar las dos formas de subjetivar/objetivar a las personas. Podemos ver, por una parte, cómo aflora el discurso de los otros hombres como competidores, a los que se argumenta por qué ellos son mejores que el resto:

Natos: “Mi vida en textos, el resto es historia,
Entiende que me sude la polla si me odias
Ahí tienes los números de mi trayectoria,
Yo estoy ocupado celebrando la victoria.”

Waor: “Caras largas, tatuajes, raps de garaje

Tan sólo vacilando ya me follo su mensaje”

Y por otra parte, en la misma canción las mujeres son definidas como objetos sexuales a su disposición, llegando a deshumanizarlas completamente:

Arce: “Ahora me falta la salud y me sobran vaginas.
Pensando si llegaré a viejo
Comiendo sólo coños, mira lo que peso”

Wao: “Tengo a mis musas aprendiendo el Kamasutra
Y las que no pidiendo cita pal psiquiatra”

Podemos ver el mismo discurso en canciones como *Truenos*, de Costa en la que dice literalmente, haciendo alarde de su masculinidad:

“Yo no te como el coño, zorra, yo lo devoro.
Con mi montaña rusa voy del cielo a lo hondo
y salto fuerte como un lince cuando toco fondo”

Por otra parte, las mujeres son vistas como una propiedad más, como los coches o el dinero, y por ello frecuentemente salen en videoclips de raperos como elementos del video, sin voz y cuyo cuerpo es su único atributo importante (Márquez, 2014: 183-185). Esto también se ve reflejado en las letras con el binomio “cuantas más mujeres más masculinidad”, que viene a recordarnos que las mujeres son solo un número, un trofeo para los hombres heterosexuales que solo ven en ellas su capacidad sexual. Así pues, en la canción *Tatekieto* de Kinder Malo, Pimp Flaco y LFAM se ve claramente este aspecto:

Kinder Malo: “Las mujeres dicen, Malo estate quieto,
Que solo en Barna me cruzado a diez niños con tu jeto”

Pimp Flaco: “Con 50 novias en cada barrio, pero estoy soltero,
No quiero a las que me follo, yo me follo a las que quiero”

La repetición del término “puta” y de su homónimo en ingles “*bitch*”, es una constante en las canciones de rap, que rememora la división entre los dos tipos de mujer que ha perpetuado el patriarcado desde el inicio de los tiempos, entre el modelo de mujer casta, pura, responsable y el modelo de *femme fatal* o puta. Se usa en numerosas ocasiones para despreciar a las mujeres y reducirlas a meros objetos sexuales. En la

canción *Blessed* de Kaydy Kain, el rapero utiliza el término en numerosas ocasiones, como por ejemplo en el siguiente párrafo:

“Me ha dicho una puta que me vio en Cibeles,
que cómo fue por México y si traje chele,
Me ha dicho otra puta, tu quién coño eres,
Me voy con la segunda que es la que me quiere”

La identidad de las mujeres y de toda persona que no encaja dentro de los esquemas patriarcales de masculinidad se construye en contraposición a la identidad del hombre heterosexual que rapea los versos. En los párrafos precedentes hemos visto que las mujeres heterosexuales y también las lesbianas y mujeres con otras orientaciones son vistas como objeto de deseo, pero no como sujetos pensantes, siempre y cuando se ajusten a los ideales de belleza femeninos. La feminidad es vista como algo negativo cuando no se ajusta a los mandatos del hombre heterosexual, y se utiliza como arma arrojada contra sujetos que no se ajustan al ideal masculino. En la canción *Camarón*, de Khaled, utiliza la palabra “pussys”, que en inglés significa “coño”, como sinónimo de cobardes, y seguidamente enuncia la conocida expresión “por no tener cojones”. Aquí Khaled está haciendo un ejercicio de comparación entre la feminidad y los hombres que no se ajustan al modelo de virilidad que él representa, dejando entender que si no sirves como objeto sexual, pero tampoco te ajustas a los cánones masculinos, tu valía es infinitamente menor que la del resto:

“Poor Gang, maricones,
Os vamos a robar los Iphones,
Por pussys, por no tener cojones”

Por otra parte, se ha popularizado un término inglés que hace referencia a las batallas o enfrentamientos entre raperos, *beef*, en los cuales se trata generalmente de humillar al otro rapero con el que se tiene la disputa. Estos *beefs* entre raperos se traducen en ataques que cuestionan su orientación/identidad para herir al contrincante. Se utilizan las estrategias antes comentadas, en las que lo femenino es considerado negativo y sirve para restar valía a los contrincantes. En la siguiente canción de Yung Beef se entrelazan varios recursos en tan solo dos frases. En primer lugar, el éxito del sujeto masculino se define según sus ventas y según su actividad sexual. Esta actividad sexual que define al hombre, según los raperos, es puramente heterosexual y contribuye

a considerar a las mujeres como objetos sexuales y como trofeos de caza. El mensaje que se puede extraer es que los sujetos femeninos solo son útiles en ese plano y que los hombres sin una actividad sexual intensa no son del todo hombres. En segundo lugar, la felación es vista como un acto de sumisión, y se utiliza como arma para deslegitimar al rival. La canción, *El papasito bars*, representa bien esto que se ha tratado de explicar:

“Estos goofies¹⁴ ni venden, ni follan
Para hablarme de la vida saca de tu boca mi polla”

Siguiendo este argumento, la LGTBIQ+fobia, y el machismo se entrelazan a la hora de generar estas imágenes. Se hace un espectro de prácticas sexuales que se consideran no masculinas como forma de atacar a otros raperos. La actividad sexual se guía mediante un modelo dicotómico que separa entre bueno/malo, activo/pasivo, masculino/femenino. Prácticas como la felación, la pasividad en las relaciones sexuales o tragarse el líquido seminal se utilizan en contra de los raperos para cuestionar su virilidad y sus aptitudes. En el fondo, se utilizan estos recursos porque identificar a una persona con lo femenino no sirve simplemente para cuestionar su actividad sexual, sino que sirve principalmente para cuestionar su valía, y su propia subjetividad. En el *beef* entre C.Tangana y Nega, de los Chikos del Maíz, se puede ver la utilización de estos recursos, en primer lugar, en la canción de *Nada* de C.Tangana y posteriormente en *Los pollos hermanos*, canción que escriben los Chikos del Maíz en respuesta al artista madrileño:

“Eres la puta de Pablo Iglesias,
Estás mordiendo la almohada al poder, sé que te lo tragas”. C.Tangana

“Límpiate que tienes sabo, deja actuar a los magos,
Estoy muy adentro, siénteme, [...]”
Soy el Nega, no el pagafantas de Carlota”. (Nega) Los Chikos del Maíz

Por otra parte, la imagen que se transmite en los videoclips refuerza totalmente lo que se ha estado explicando a través de las letras. El mismo análisis que hace Israel Márquez (2014) en la canción *Still D.R.E* del rapero norteamericano Doctor Dre, puede ser aplicado a muchos de los videoclips de raperos españoles, en los que se sigue la misma dinámica. Así pues, “mientras el cuerpo de la mujer se fragmenta y

¹⁴ “Goofie” es un término perteneciente a la jerga rapera que se usa como sustitutivo de hombres, tipos o sujetos.

espectaculariza, el de los MCs permanece entero” (Márquez, 2014: 184). Mientras que en las imágenes en las que aparecen otros hombres (amigos que refuerzan la valía del rapero) se les ve la cara y suelen salir de cuerpo entero, al mismo nivel que el MC, los cuerpos femeninos salen fragmentados, en segundo plano, resaltando por encima de cualquier otro aspecto sus características físicas y sexuales:



Aloy: *Recuerda*. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=yLUGES_3NYI



Kaydy Cain: *Purgatorio*. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Sghg9KlujTI>

En conclusión, la identidad de las mujeres, lesbianas, hombres no heterosexuales y personas con orientaciones y/o identidades no normativas, se construye a través de las canciones de rap en contraposición a lo viril, lo masculino, representado por los raperos varones. Lo femenino es situado un escalafón por debajo de lo masculino,

siguiendo la estructura social impuesta por el patriarcado. De esta manera, para estos raperos, mientras que la masculinidad es reflejo de racionalidad y de posición de sujeto activo, la feminidad se sitúa en el plano de los objetos y en la corporalidad. El poder que dan los millones de visitas que reciben estos videos y canciones al año, convierte a los raperos heterosexuales en generadores de opinión pública, reproduciendo estereotipos a través de prejuicios misóginos y LGTBIQfóbicos, suponiendo un gran obstáculo para quienes, dedicándose al rap, no encajan dentro del modelo de hombre viril heterosexual.

5. La construcción de identidades disidentes al modelo hegemónico en el rap

Hasta el momento se ha visto cómo las letras de rap cantadas por hombres heterosexuales han generado una imagen determinada de las mujeres, las lesbianas y de personas con orientaciones e identidades diversas; cómo las letras pertenecientes al *mainstream* contribuyen a legitimar la estructura social desigual y generan violencias contra sujetos que escapan del modelo hegemónico; y que la imagen a través de las tecnologías visuales y la puesta en escena de estos raperos refuerza estos estereotipos. De aquí en adelante trataré de acercarme a los procesos de creación de estas identidades a partir de los propios sujetos, de sus letras, su imagen y su puesta en escena y vivencias personales.

El primero de los temas se acercará a través de las letras de diversas artistas, tanto del *underground*¹⁵ como del panorama más comercial, el segundo a través de la imagen y los videoclips y el tercero se basará en experiencias personales de las artistas.

5.1 Las letras

Si por algo destaca el rap, por encima de otros elementos musicales, es por la letra. La autenticidad de las personas que hacen rap se mide en función a sus letras y existe una palabra, tanto en castellano como en inglés, para designar a MC's que copian a otras artistas más consolidadas o cuya destreza al componer es pobre (El Chojín y Reyes, en

¹⁵ *Underground* es un término anglosajón perteneciente a la jerga rapera, que hace referencia a la música no comercial del género. Hay veces que el límite entre *underground* y *mainstream* está realmente difuso, sobre todo en el panorama estadounidense, donde hay artistas *underground* con millones de visitas en sus videos.

Cámara, 2014: 56). La palabra toyaco o *wannabe* se utiliza frecuentemente para designar a estas personas, a las que se acusa de no tener estilo propio. Componer tus propias letras es uno de los factores más importantes a la hora de demostrar autenticidad.

Dentro del modelo propuesto por Green (2001), las MC's encajan en primer lugar como compositoras, ya que, como se acaba de comentar anteriormente, escribir las propias letras es un factor que denota autenticidad dentro del hip hop. La composición es sin duda el aspecto más mental de todas las etapas que sigue una canción de rap, y por tanto, la que se asocia de manera más clara con la masculinidad (Green, 2001: 87-88). Así pues, se establece una barrera adicional para las cantantes en el ámbito hip-hop, ya no se trata de interpretar canciones de otros artistas (ya que las letras perderían autenticidad), sino de escribirlas, ofreciendo su propia perspectiva desde un "yo" completamente diferente al del hombre heterosexual. Por otra parte, si añadimos que muchas de estas letras se escriben con la misma o incluso con mayor rabia y agresividad que las que escriben los raperos varones, se puede considerar esta faceta como una de las más trasgresoras dentro del rap.

De esta manera, las mujeres, las lesbianas, las trans* y todas aquellas personas con identidades y orientaciones no normativas han ido buscando un espacio propio como reivindicación de su subjetividad, y han ido generando nuevos imaginarios para combatir los esquemas patriarcales reproducidos por los raperos varones. Así pues, estas artistas han intentado reclamar su sitio en el mundo de los sujetos, para abandonar el de los objetos. Por tanto, una de las características principales del rap cantado por personas con identidades y orientaciones distintas al modelo hegemónico es la confrontación tanto implícita como explícita con quienes intentan negar su existencia como sujetos, exigiendo su posición. De hecho, el mero acto de escribir canciones ya rompe con los esquemas patriarcales reproducidos por los raperos heterosexuales, ya que se está reafirmando implícitamente la subjetividad de las personas que lo escriben. En cuanto a la confrontación explícita, la podemos ver en canciones como *Golpe de Coño* de Klitosoviet:

“¿Te crees que las mujeres no saben rapear?

Pues mira aquí me tienes que te voy a demostrar

[...]

Decís que no somos calle, que el rap no es para nosotras”

La investigadora Cristina Vela Delfa (2014) en su trabajo en el libro *Cuarenta Años de Trova Urbana*, identifica los factores necesarios para acercarnos a los procesos de construcción de la identidad en estudios sobre hip hop y género. Su enfoque se acerca más a los llamados estudios de mujeres, que a la musicología *queer* o los nuevos feminismos, pero nos será de gran ayuda para marcar una pauta en la investigación.

Para analizar la construcción de la identidad en el rap cantado por personas que escapan al modelo hegemónico, cabe definir los sujetos que participan en la interlocución. En primer lugar, el yo enunciator, a diferencia de lo explicado por Vela Delfa (2014), no responde sólo a un modelo, el de mujer nueva, sino a un conjunto de sujetos que se construyen a través de su interacción con el contexto. Esta “mujer nueva” de Vela Delfa no contempla intersecciones tan importantes como la clase social, la orientación sexual o la autodefinición en materia de identidad. En segundo lugar, el “tú co-enunciador” en el que Vela Delfa sitúa a la mujer vieja, que es la que, según la autora, se identifica con el modelo impuesto por el hombre, supone entender la construcción de las identidades como un proceso cerrado en el que se produce un acto comunicativo necesariamente dicotómico entre dos modelos ya predefinidos. Esta forma de entender la comunicación sitúa a la mujer nueva un escalón por encima de la mujer vieja, y como se verá, el “yo” no siempre estará por encima del “tú” y muchas veces confluirán en un mismo sujeto, el nosotras, en el que la identificación será plena. En último lugar, Vela Delfa nombra al hombre como opositor genérico, pero es quizás más acertado referirse a este sujeto como hombre o varón heterosexual, ya que es el yo enunciator de la inmensa mayoría de las canciones de rap y el que ejerce violencias directas contra los sujetos no hegemónicos.

Así pues, volviendo a las ideas de Goffman (1974) y de Brown y Levinson (1987), la imagen que tenemos todas las personas se construye y negocia en relación con las demás personas, lo que significa que en el rap las mujeres, lesbianas, trans* y todas aquellas personas que escapan al modelo hegemónico construyen una imagen o *self* a partir de su interacción con los MC’s heterosexuales, que se sitúan normalmente en el que llamaremos bando opositivo o contrario, de personas con características parecidas a las de la voz enunciatrice, que llamaremos bando aliado y de personas que se encuentran en la frontera entre el bando aliado y el bando enemigo.

Por una parte, frente a los modelos que solo consideran un modelo de mujer a la hora de analizar la realidad, se alzan muchos modelos no normativos, los cuales se deben analizar en función de factores como la identidad, la etnicidad o la orientación sexual. En la canción de Krudas Cubensi, *Mi cuerpo es mío* las interlocutoras se definen en términos de clase social y en función de su color de piel, remarcando esos factores como elementos necesarios para categorizar su feminidad:

“Más que ustedes conocemos la discriminación,
somos clase humilde, somos color
[...]
Negras heroínas, blancas, chinas, todas chamanas, indias
hermanas, luchando por un mejor mañana
[...]
“Afro latina americana caribeña,
orgullo de mi gente y de mi cuerpo dueña”

Por otro lado, al igual que el feminismo ha ido evolucionando, también lo han hecho las raperas y lejos de adoptar estrategias violentas contra la “mujer vieja” de Vela Delfa o las personas, que aún estando en el bando aliado, no se ajustan a sus características, defienden modelos amplios de representación y luchan por romper los estigmas que generan enfrentamiento entre las aliadas. Este fenómeno, conocido en el feminismo como sororidad¹⁶, se ha ido trasladando al campo musical, y mediante este se trata generar solidaridad y redes entre las personas que se alejan del modelo hegemónico. Mediante la canción *Chula*, Furia trata de visibilizar distintos tipos de mujeres que suelen ser estigmatizados, poniéndolos al mismo nivel e identificándose en primera persona:

“Soy la misma quemada en una hoguera, desahuciada,
mala madre, puta, mendiga, camella”.

La imagen positiva y negativa de las artistas que, recordando brevemente, es la necesidad de aprobación o valoración externa, por una parte, y la necesidad de independencia y espacio propio, por otra, así como la imagen positiva y negativa de las personas con las que interaccionan, se deben entender conjuntamente para explicar los procesos de construcción de la identidad en el rap cantado por personas que escapan al modelo hegemónico.

¹⁶ La sororidad es un término muy utilizado en el feminismo que hace referencia a las redes y alianzas entre mujeres, que se apoyan mutuamente ante las discriminaciones, y barreras impuestas por el patriarcado

Así pues, es muy recurrente la utilización de la primera persona del singular como herramienta para reclamar autonomía y subjetividad, o lo que es lo mismo, para reforzar la imagen negativa de las artistas y muchas veces para dañar la imagen positiva de los interlocutores, representados por el varón heterosexual. Lo podemos ver en canciones como *Soy de Zeidah*, en la que se enfrenta con los discursos con los que el patriarcado ataca a las personas que haciendo rap se alejan del modelo hegemónico. En esta canción está reclamando su necesidad de ser ella misma, de autonomía, mediante sus habilidades para rapear, enfrentándose a los estereotipos que se suelen achacar a las mujeres en el rap:

“Sé que si lo hago calmado soy una puta
Si lo suelto serio dominando, demasiado una ruda
Si lloro soy la reina del drama (drama)
Si me pongo sudaderas soy muy vaga, ordinaria
Y mañana, cambiarán su concepto de mí
[...]
(Soy) Soy única, (soy) he encontrado la paz
(Soy) mi voz es mágica, (soy) soy práctica”

La utilización por parte de sujetos no hegemónicos de los recursos clásicos del rap de competición, como agresivas comparaciones, declararse mejor que el resto o afirmar rotundamente la superioridad propia en un determinado ámbito, supone una de las mayores amenazas a los cánones establecidos. La ira, la agresividad y la violencia han sido siempre patrimonio de los hombres heterosexuales, por lo que la utilización de estas por mujeres y por sujetos con orientaciones/identidades no normativas supone un desafío a los estereotipos mediante los que se definen las identidades desde el heteropatriarcado. En la canción *Golpe de Remo*, de Klitosoviet se ve claramente esta estrategia, aún a riesgo de poner en peligro su imagen positiva:

“Lo tuyo es postureo, no quieras abanderar.
Esta no es tu lucha, no te la marques tanto,
Rollo Pablo Iglesias el día 8 de marzo.
[...]
No quiero más misoginia en tus jodidos estribillos,
No tengo problema alguno en sacar los colmillos.
[...]
Raperos machirulos, recoged vuestros trozos
Que aún bailando que te cagas follo mejor que vosotros.”

Mediante la utilización de estos recursos las raperas están afirmando implícitamente que el modelo identitario de mujer calmada, correcta y pulcra está

obsoleto, cuestionando directamente los roles de género. La reacción a esta canción fue de tal envergadura que las raperas de Klitosoviet sufrieron amenazas de muerte y de violación¹⁷.

Las formas de cortesía en el rap hecho por mujeres, y otras personas con identidades y orientaciones disidentes, varían según las artistas que tratemos de estudiar. Normalmente, sin ánimo de crear una regla universal, se utilizan en mayor medida en el rap *mainstream*, ya que la imagen positiva y el prestigio social se tratan de cuidar en mayor medida; mientras que en el rap *underground*, más ajeno a las reglas del mercado, es la imagen negativa de las artistas la que se potencia, en todo caso. El uso de tácticas de ataque a la imagen de los interlocutores también es más propio del *underground*. Hay mucha diferencia entre las estrategias discursivas de La Mala Rodríguez o de Ana Tijoux y las de grupos como La IRA, Krudas Cubensi, Lilith o Klitosoviet. Entre la canción *Quién Manda* de la Mala Rodríguez y la canción *Feminazismo Burgués* de Lilith ya notamos la diferencia desde el estribillo. Así, la Mala se preocupa por su imagen positiva hablando de sí misma y de las cosas que tiene, utilizando estrategias de cortesía e intentando no atacar la imagen negativa o positiva de sus interlocutores:

“Y si ya tengo el agua que me da la lluvia
Si conozco lo grande que me da el cielo.
Si ya tengo lo oscuro que me da la noche
Si entiendo lo que pasa cuando arde el fuego
Si se abren los caminos cuando hay estrellas.
Si puedo vivir por lo que cae al suelo”

Por el contrario, Lilith utiliza estrategias discursivas mucho más agresivas, directas y con un objetivo claro, defender prioritariamente su imagen negativa, que siente invadida por los hombres heterosexuales:

“Si nos impones algún tipo de canon de belleza,
ten cuidado bonito que te volamos la cabeza,
No luchamos para ser guapas, ni para gustarte a ti,
Luchamos por nosotras, para poder sobrevivir,

Por otro lado, para analizar las identidades trans*¹⁸ en el rap es muy importante tener en cuenta la canción *Privilegios Masculinos* de Viruta FTM. Mediante esta

¹⁷ <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2016/07/31/amenazan-muerte-grupo-musical-klitosoviet/1791147.html> (Consultado el 2/09/2016)

canción Viruta describe los privilegios que concede el patriarcado a los hombres, muchos de los cuales el mismo adquiere cuando empieza a ser percibido socialmente como un hombre. De esta manera, Viruta nos ayuda a entender la identidad como un constructo social, negociado y cambiante, criticando los excesos de la masculinidad respaldados en la cultura patriarcal:

“Caminar por la calle a las doce de la noche
Ahorrarte algún insulto al volante de tu coche
Andar sin camiseta sin que te tomen por puta
Disfrutar del espacio como un hombre lo disfruta,
Pasear, sin andar acompañado
salir por barrios chungos, cruzar los descampados
[...]
Puedes salir dos días con la misma ropa puesta
Tienes que conciliar solo el trabajo con la siesta.
El portavoz de Dios en numerosas Religiones
Cabeza de familia, por tus santos cojones
No sé si has observado un pequeño detalle
De que sale la luna y solo hay hombres por la calle”

Viruta deconstruye mediante esta canción aspectos de la masculinidad que, gracias a la cultura patriarcal, se consideran normales o naturales. Su condición de persona transexual le permite restar importancia a los factores biológicos para describir cómo el patriarcado beneficia a los hombres heterosexuales y cómo estos se niegan a renunciar y ni siquiera a reconocer sus privilegios.

Por otra parte, a través del rap cantado por sujetos no hegemónicos vemos a sujetos activos, independientes, que generan una respuesta a los roles de género impuestos por los hombres heterosexuales, y en concreto por los raperos, que comentamos en el anterior capítulo. Así pues, en primer lugar, se generan discursos que tratan de identificar un bando aliado y un bando enemigo que está tratando de mantener el statu quo:

Lilith, “Feminazismo Burgués”
“En un mundo que nos quiere muertas y pasivas,
Traemos respuesta feminista si amenazas nuestras vidas”

Por otro lado, se identifican los obstáculos impuestos por los sujetos privilegiados frente al resto de sujetos no hegemónicos, en canciones como *No es amor*,

¹⁸ El asterisco en la palabra trans se utiliza en teoría feminista para hacer referencia a que se trata de un término paraguas en el que se incluyen diversas identidades

de Zeidah, o *En la Boca del Lobo* de la IRA, en la que se retratan las barreras y estereotipos que se imponen a la identidad de las mujeres:

Xenon, Zeidah y Marga Mbande: *No es amor*
“Dieciocho grupos en cartel, otra vez,
ni una mujer, no puede ser, no es aceptable”

La IRA: *En la boca del Lobo*
“Futuro precario, descendencia obligatoria
Reprodúcete, cástate, sé la escoria
No salgas de la remarcada línea divisoria
Mantente calladita, contigo no va la historia
Guarda tus modales, aprende a coser
Ten la cena preparada se una excelente mujer, siempre fiel
[...]
Escúchame no cambiaremos ni un segundo
[...]
Mi cuerpo no es corrupto, tu opinión no es principal
No somos un anuncio ni un objeto sexual”

En tercer lugar, se describe la propia construcción de la identidad como un proceso libre y diverso, contrariando al discurso de los hombres raperos. En el caso de la canción *Perreo Feminista* del grupo la IRA, se muestra la orientación sexual como parte de la independencia de las mujeres y se describe un deseo sexual al margen de los hombres heterosexuales. Así pues, la letra refuerza la idea de las orientaciones no normativas como parte de la identidad:

“Nuestros cuerpos quedan redefinidos,
Placeres y deseos hoy han resurgido,
Borrando de un plumazo todo lo construido,
Placer entre mujeres, trae nuestro sonido”

En conclusión, la identidad de mujeres, lesbianas, trans* y personas con orientaciones e identidades no normativas se construye a través de las letras en un proceso de comunicación con aquellos que intentan negar su posición de sujetas raperas y aquellas personas que se identifican como potenciales aliadas. Las amplias posibilidades de identificación se canalizan a través de letras mayoritariamente reivindicativas, en las que cada artista decide como gestionar el contenido a través de la utilización o no de estrategias de cortesía.

5.2 La identidad a través de tecnologías audiovisuales

Como se ha visto en el apartado dedicado a la construcción de la identidad de los sujetos no hegemónicos, por parte de los raperos heterosexuales, la imagen proyectada a través de los videoclips, y de otras tecnologías visuales, genera nuevas vías de representación de la identidad de carácter no verbal. Hemos visto que en una gran cantidad de videoclips de raperos varones, estos salen acompañados de otros hombres, para demostrar fuerza, valía y respaldo, y cuando aparecen mujeres en los planos, sus cuerpos aparecen fragmentados, potenciándose sus características sexuales y quitando todo elemento que pueda identificarlas como sujetos racionales.

El modelo de mujer que presentan estos raperos, sin voz, y cuyo único elemento importante es un cuerpo que se adecua a los ideales de belleza femeninos, contrasta con la variedad de modelos que se nos presentan en los videoclips de mujeres, lesbianas, trans* y personas que no se ajustan al perfil de rapero varón heterosexual.

En el siguiente videoclip, perteneciente a la canción *Libre, Atrevida y Loca*, de Rebeca Lane, Miss Bolivia y Ali Gua Gua, se muestra una feminidad alejada de los cánones de belleza patriarcales o desde la mirada masculina. Uno de los factores que llama la atención es que la persona que sale en segundo plano, a pesar de estar en el centro, es la propia MC, mientras que las que la acompañan están unos pasos por delante de ella. Sus cuerpos no aparecen fragmentados, sino que se les ve de la cabeza a los pies en prácticamente todas las secuencias.



Rebeca Lane, Ali Gua Gua y Miss Bolivia: *Libre, atrevida y loca*:
Fuente <https://www.youtube.com/watch?v=c0jiE9I0ybE>

La imagen de las mujeres, y de las personas con orientaciones e identidades disidentes en el campo concreto del rap, está sujeta a mayores restricciones que la de los hombres raperos. La valía de estas personas, para los hombres heterosexuales, se mide en función de su cercanía a los ideales de belleza femeninos. Sin embargo, esta valoración es en clave sexual, por lo que una mujer que performe una excesiva feminidad en el rap, no quedará exenta de críticas. El problema es de base, ya que a las personas alejadas del modelo hegemónico, representado por el rapero varón heterosexual, se les niega la agencia en el rap *mainstream*, por lo que, en una actividad como el rap, que supone en primer lugar reconocerse como sujeto, se pondrán severos obstáculos a mujeres, lesbianas y trans*. Por lo tanto, en el rap, según la imagen que muestren públicamente se juzgarán de una u otra manera las aptitudes y cualidades de las personas referidas.

Para hacer frente a esta situación se adoptan distintas estrategias, dirigidas tanto a reforzar la imagen negativa como la positiva de las artistas. La feminidad se ha relacionado históricamente con lo irracional, con la dependencia, la castidad y la sumisión a lo masculino y se ha identificado a las personas femeninas como sensibles, tranquilas y frágiles. La rapera navarra Nerea Loron, más conocida como Furia, juega con su propia imagen para resquebrajar los esquemas patriarcales. En este sentido, performa una imagen hiperfeminizada, en sus directos y videoclips, sin dejar de lado su rap agresivo y tajante. Mediante su imagen, transmite la idea de que por vestir cierto tipo de prendas, utilizar maquillaje o, en definitiva, acercarse en mayor medida a los ideales de feminidad, no se pierde valor como feminista ni como sujeto.

En este contexto, la frase que quizás mejor defina a las feministas radicales de la segunda ola, “lo personal es político” (Millet, 1969), cobra sentido, ya que subir al escenario o exhibirse en un videoclip de rap como MC protagonista, con tacones, vestido y todo tipo de maquillaje es un verdadero acto político. Esta imagen de mujer rapera, que no concuerda con los cánones impuestos por la cultura hip-hop, cuyos imaginarios de *Femcee*¹⁹ se acercan más a las mujeres con ropa ancha y gorras planas, supone derribar dos barreras. En primer lugar, la que cuestiona que las mujeres que siguen modelos de feminidad considerados patriarcales no pueden ser feministas o reivindicarse como sujetos; y en segundo lugar, la que define un modelo estético determinado y cerrado para llegar a ser rapera.

¹⁹ Así se denomina a las mujeres raperas o MC.

Así pues, Furia y otras artistas, como por ejemplo algunas componentes de La IRA, utilizan su imagen como arma para reivindicar la diversidad de identidades dentro del rap y la libertad para decidir sobre su propio cuerpo y estética, sin que ello signifique una devaluación de su mensaje.



Furia. Fuente: <https://www.facebook.com/La-Furia-436093843173132/?fref=ts>

Otra estrategia es performar identidades no normativas, alejadas tanto de los cánones de belleza patriarcales como de los imaginarios de la cultura hip-hop. Al igual que el anterior modelo, sirve para reivindicar políticamente ciertos cuerpos como sujetos en la cultura hip-hop y reclamar la diversidad y la libertad para adoptar modelos alternativos a lo establecido. Las raperas Odaymara Cuesta y Olivia Prendes, pertenecientes al grupo Krudas Cubensi luchan por la visibilidad de las personas *queer*, de las mujeres con diversas orientaciones sexuales y de las afrolatinoamericanas a través de su propia imagen, que proyectan en los videoclips.

En el videoclip de la canción *Mi cuerpo es mío*, se muestra a unas raperas que, hablando en nombre de las personas *queer*, van variando su apariencia estética para desequilibrar el sistema binario que solo comprende la posibilidad de identificarse como hombre o como mujer. De esta manera, con las mismas consecuencias que las mujeres

que explotan su feminidad en el rap, aunque de forma diferente, tratan de combatir los estereotipos que alejan a los sujetos no normativos de la cultura hip hop, y a la vez reclamar su sitio en el rap.



Krudas Cubensi: *Mi cuerpo es mío*. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=x-Pgwldfx8U>

Por último, la estrategia que quizás menos contestación reciba es la que utilizan algunas raperas performando los imaginarios aceptados en la cultura hip-hop. Mediante esta, algunas artistas tratan de quitarle peso a la imagen, para que cobren protagonismo sus letras, adoptando ciertas estéticas supuestamente más aceptadas en el rap. Sin embargo, la creencia popular en que los hombres hacen mejor rap que las mujeres, y que el rap femenino es algo así como una segunda división en cuanto se compara con el rap hecho por hombres, hace que este modelo performativo tenga también mucha importancia a la hora de romper esquemas y roles de género. Esta estrategia es la utilizada por raperas como Ly Raine, Wadi Wan o Mai.



Ly Raine y Ryan: *Escape*. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=IGQW2I9UXDc>

Esta lista no pretende ser exhaustiva ni completa, simplemente acercarse a los procesos de construcción de la identidad, a través de la imagen que proyectan las raperas en sus videoclips y sus directos. Sin ir más lejos, Israel Márquez habla de otro modelo de identificación en el contexto americano al que denomina “*Sistas With Attitudes*” (Márquez, 2014: 185), que sería el representado por aquellas raperas que, sin pertenecer al movimiento feminista, se identifican con los cánones patriarcales, performando una imagen femenina en clave sexual y utilizando los mismos mecanismos y actitudes que los hombres raperos.

La conclusión que se puede extraer de este apartado es que, independientemente de la imagen que se intente performar en el rap hecho por mujeres, lesbianas, trans* y personas con identidades y orientaciones no normativas, la aceptación por parte del público está muy definida por los esquemas patriarcales que privilegian al hombre heterosexual como centro de la cultura hip-hop. Y por otra parte, que la aparición de personas que rompen con este *statu quo*, a partir de su imagen en los videoclips y en los directos, genera un modelo y un precedente, que sirve como refuerzo positivo para que otras artistas decidan probar suerte en el rap.

5.3 La identidad a través de experiencias propias

Tras habernos acercado a los procesos de construcción de identidad a través de las letras y la representación audiovisual de mujeres y personas con orientaciones y/o identidades no normativas en el rap, el presente apartado tratará de analizar sus experiencias “en

primera persona” a partir del análisis de los cuestionarios diseñados para los fines de la investigación.

De las 24 personas que han respondido al cuestionario, sin contar las tres respuestas que se han anulado, seis se identifican como hombres y quince como personas con identidades no hegemónicas, entre las que encontramos: *mujer*, *mujer pansexual*, *lesbiana*, *mujer bisexual*, *género fluido bisexual* y *persona agénero pansexual*. Lo cual da cuenta de una diversidad de género y orientación sexual muy alejada del dualismo sexual tradicional presente en el rap *main/malestream*.

El análisis de las letras y de la imagen, a través de los directos y los videoclips, nos llevó a la conclusión de que los obstáculos a los que se tenían que enfrentar las personas que no encajaban en el modelo hegemónico del rap, eran mucho más grandes que los que se habían podido encontrar los raperos varones heterosexuales. Haciendo un repaso de la situación del rap en España se puede comprobar que la inmensa mayoría del rap más conocido y respetado, está interpretado, compuesto y producido por hombres²⁰. Es más, en prácticamente todos los elementos de la cultura hip hop son los hombres los sujetos más valorados y reconocidos. De esta manera, cuando hacemos referencia a Dj's, *breakdancers*, MC's o escritores²¹, casi siempre nos viene a la mente la imagen de un hombre rapeando, pintando, bailando o haciendo *scratch* sobre vinilos.

Una vez realizado este análisis, se quiso comprobar a través de las experiencias de cada persona que respondió al cuestionario, de qué manera se habían acercado al rap, y si creían que la identidad/orientación había influido en la decisión de introducirse en el panorama. La idea de la que se partía, y que se trataba de confrontar, era que la falta de modelos femeninos, lésbicos y trans*, el escaso apoyo y la carencia de redes, suponían una barrera inicial para las personas que no concordaban con el modelo hegemónico en el rap. Estas son algunas de las respuestas que dieron las personas que respondieron al cuestionario:

Mi identidad sexual ha retrasado un montón mi introducción en el panorama y he necesitado hacerlo con compañeras que han pasado lo mismo que yo. Siempre he

²⁰ En relación a esta situación basta con ojear una lista hecha por el periódico *20 minutos*, en la que se enumera a los mejores raperos de España. En ella no aparece ni una sola mujer, ni tampoco ninguna persona cuya identidad u orientación sean distintas a la hegemónica: <http://listas.20minutos.es/lista/los-mejores-raperos-de-espana-371332/> (Consultado el: 10/09/2016)

²¹ A las personas que realizan graffitis se les llama comúnmente escritores, que es una traducción literal del término inglés *writers* (Reyes, 2007: 126).

sentido que las letras de muchos raperos vejaban a las mujeres, a mí y a mis hermanas. Hasta que decidí contestar pasaron años.

(Rapera, que se identifica como mujer)

Nos acercamos al Rap como herramienta para visibilizar las luchas de cuerpos, identidades y géneros diferentes al discurso heteropatriarcal, y creemos que en el género musical en general, y en especial en el rap, que es en el que nos desenvolvemos, no se ve suficientemente representada. Suponemos que sí, en el momento que como mujeres decidimos aparecer en esta escena para ofrecer una alternativa al rap masculinizado que impera en el panorama musical.

(Grupo de raperas que se identifican como mujeres heterosexuales y lesbianas)

Me acerque al RAP gracias a la necesidad de expresar todas las ideas y por mera afición. Sí, claro que influye, la identidad y orientación sexual siempre influye en los diferentes ámbitos/campos de los que formamos parte tanto consciente como inconscientemente.

(Rapero que se identifica como hombre)

No, mi sexo no fue un aliciente para empezar en esta cultura. Desde siempre me ha gustado leer y escribir, por lo que al descubrir este género, simplemente surgió de forma natural.

(Rapera que se identifica como mujer)

Me acerco a hacer rap a través de mis amigos y mi hermano que hacen/hacían este tipo de música, que me gusta pero que siempre he visto inalcanzable y me he infravalorado mucho hasta que dije "mira lo que importa es lo que te cura a ti, no hacerlo "mejor" o "peor" (lo entrecomillo porque creo que existen tales conceptos)". Creo que tiene que ver con la posición que ocupo, claro, porque cuando eres transfeminista todo lo de tu alrededor lo ves como algo a subvertir, y la música no iba a ser menos.

(Rapera que se identifica como mujer pansexual)

Si, puesto que al ser hombre no hay una crítica constante que vaya más allá de lo que escribo y de mi trabajo conceptual.

(Rapero que se identifica como hombre)

En general, las respuestas a esta pregunta nos llevan a confirmar la tesis inicial, aunque se deben matizar ciertos aspectos. En primer lugar, no todas las personas encuestadas, ni siquiera una mayoría, piensan que su identidad u orientación ha influido en la decisión de introducirse en el panorama. De hecho, más de una persona no ha entendido del todo la pregunta, y ha respondido parcialmente o a otra cosa que no se preguntaba. De entre las que han respondido que sí influyó, prácticamente todas son mujeres o personas con identidades/orientaciones no normativas. Por otra parte, muchas personas han hecho referencia a la red familiar como principal apoyo, contra la idea extendida que la familia es la principal barrera a la que se enfrentan estas personas. Y personas identificadas como mujeres, han aludido a otras mujeres y a redes de apoyo entre compañeras. Por otro lado, en algunas raperas, se describe el siguiente patrón: conciencia de “vejación” a las mujeres en el rap (como parte de la sociedad), ira y espera, búsqueda de sororidad con otras mujeres críticas y, finalmente, respuesta creativa y subversiva a través del rap.

La siguiente pregunta en el cuestionario online, trata de profundizar en el tema de los obstáculos a los que pueden enfrentarse las mujeres y las personas con identidades o/y orientaciones disidentes. Previendo que algunas personas no iban a entender la pregunta precedente, se formuló la presente para ver el problema de las trabas e impedimentos desde otra perspectiva. Por tanto, la pregunta se formuló de la siguiente manera: “¿Crees que el mundo del rap está masculinizado y/o es sexista? De ser así, ¿en qué te ha podido afectar esta situación?”

Ante esta nueva pregunta, la respuesta es casi unánime por parte de todas las personas que responden al cuestionario, apareciendo diferencias entre personas que se identifican como hombres y aquellas que no:

Mucho. A mí directamente menos, pero a una persona con la que tuve una relación larga, también rapeaba, y se sentía muy marginada por el hecho de ser chica.

(Rapero identificado como hombre)

Sí, totalmente. La visibilidad de cualquier persona que haga rap y no sea hombre no es muy grande. En cualquier ámbito, rap, batallas, producción, graffitis. En mi caso, no, no me afecta.

(Rapero identificado como hombre)

Este estilo está muy masculinizado y está plagado de sexismo por todos lados. ¿La culpa? A ciencia cierta no lo sé, pero conozco a un rapper que dice que el rap es el espejo de la sociedad en la que vivimos. Realmente basta ver donde vivimos, sólo los hombres parecen tener la voz, y el machismo es el pan de cada día en cualquier lugar del mundo. Aunque es verdad que cada vez hay más diversidad entre la gente que hace rap, espero que algún día esto sea más heterogéneo

(Rapera que se identifica como agénero pansexual)

Sí. En ver solo hombres en el escenario y pensar que jamás llegaré ahí.

(Rapera que se identifica como agénero bisexual)

Sí, la mujer consigue menos aún trabajando el triple. Es como si para los festivales de música no existiésemos.

(Rapera que se identifica como mujer)

Completamente. Este movimiento está principalmente compuesto por hombres heterosexuales, lo que provoca una objetificación sexual de las mujeres que participan en él. Antes que la calidad de tu música, se pone en tela de juicio tu aspecto físico de manera usual, cosa que no ocurre con los mc's varones”.

(Rapera que se identifica como mujer)

El hip hop se percibe como un movimiento totalmente masculinizado y como un mecanismo que reproduce los estereotipos de género, privilegiando a los hombres heterosexuales, ya sea en el rap, en el graffiti o en el *breakdance*. Los hombres que han respondido a la encuesta reconocen este fenómeno y afirman mayormente no verse afectados por la masculinización, al menos en su aspecto negativo. Por otra parte, las mujeres, las lesbianas y las trans* se muestran mucho más claras ante esta nueva pregunta, reconociendo obstáculos como la objetivación sexual (se les valora por su

imagen más que por su calidad musical), la falta de reconocimiento (tener que trabajar más para conseguir lo mismo que sus compañeros) o visibilidad (no existimos), o la negación de su subjetividad que afecta a sus expectativas y aspiraciones (“jamás llegaré ahí”).

En cuanto a la pregunta que hace referencia a los sentimientos y sensaciones que se tuvieron durante la primera actuación, y si estas han cambiado a lo largo del tiempo, no se aprecian diferencias sustanciales en función del género. La tesis principal que estaba detrás de la formulación de la pregunta era que los sujetos no privilegiados por el patriarcado tendrían más miedos, pánicos e inseguridades que los hombres heterosexuales. Pero, finalmente, estas diferencias son residuales. Así pues, encontramos tanto a hombres con miedo y nervios, como mujeres con mucha euforia:

Pues la primera vez que subí en serio para cantar un tema propio, fue muy guay. Estaba más nerviosa en las pruebas de sonido que en concí. Pero claro, pasé vergüenza y eso. Ha cambiado, sí; cada vez me siento más empoderada.

(Rapera que se identifica como mujer)

Mucha felicidad. Me siento igual. Amo el escenario.

(Rapera que se identifica como mujer)

He subido un par de veces, miedo y ganas al mismo nivel.

(Rapero que se identifica como hombre)

Por otra parte, en la pregunta ocho se hacía referencia a la carrera musical desde una perspectiva hipotética. Se les pedía que imaginasen su carrera musical si hubiesen tenido una orientación o identidad distinta a la que tienen y se les preguntaba si pensaban que hubiese sido distinta. Las respuestas a esta pregunta han sido variadas y, al margen de respuestas breves que se resumían en un sí o un no, nos hemos encontrado con reflexiones como las siguientes:

No. De hecho, al subirme al escenario recibí más halagos de lo normal. Como "qué valiente eres".

(Rapera que se identifica como mujer)

Creo que siempre se ha tenido más indulgencia hacia las mc's en cuanto a nivel se refiere. Del mismo modo que elogias a un niño por un dibujo mediocre, los consumidores de hip hop tratan con condescendencia a las mujeres que rapean. No nos creen capaces de ofrecer la misma calidad que ellos. ¿Quién no ha escuchado alguna vez aquello de "no está mal para ser una chica"? También estaba el que afirmaba, alegremente y generalizando de manera brutal, que el rap femenino no era de su agrado. Como si se tratase de un subgénero. Hoy en día, la situación ha cambiado bastante gracias a la crecida del número de féminas que hacen rap en la actualidad. Pero aún queda mucho por hacer.

(Rapera que se identifica como mujer)

En estas dos reflexiones hechas por dos mujeres raperas con varios años de experiencia en los escenarios, se confirma lo que anteriormente se comentaba en el apartado referido a la imagen de las artistas. La condescendencia de la que habla la segunda rapera nace de la creencia popular en que los hombres rapean mejor que las mujeres y el rap hecho por mujeres se considera una segunda liga. Por tanto, el aprecio que puedan llegar a mostrar ciertos hombres heterosexuales con afirmaciones del tipo “para ser mujer, lo haces muy bien”, o “qué valiente eres”, es a la vez una forma de desprecio hacia la capacidad de las mujeres y de otros sujetos con identidades y orientaciones diversas, para ponerse al mismo nivel que los hombres heterosexuales.

Por otro lado, la mayor parte de las personas que han respondido que sí creen que su carrera musical hubiese sido distinta, lo hacen plasmando su conciencia, vivencias, y conocimientos feministas en la respuesta. Si bien una inmensa mayoría de personas respondían que el mundo del rap está masculinizado en la pregunta anterior, la cantidad de personas que han respondido afirmativamente a esta nueva pregunta se ha reducido. Así pues, mientras se recrean en una idea abstracta de masculinización de la cultura a la que se adscriben, no detectan ciertos privilegios y barreras concretas que genera esta situación y mantienen más bien una idea meritocrática del éxito:

Para mí personalmente no, si tuviese una orientación o identidad diferente seria igual a como soy, no me influiría, hago lo que quiero y lo que quiero es estar ahí arriba dándolo todo ya que para hacer un buen show, una buena letra, buena música solo hace falta ser una misma, creértelo luchar y pelear.

(Rapero que se identifica como hombre)

Si, obviamente influyen las experiencias y vivencias que tenga una persona a lo largo de su vida, y por lo tanto expresaríamos otras realidades.

(Grupo de raperas que se identifican como mujeres heterosexuales y lesbianas)

Esta segunda respuesta refuerza el concepto de la música que defendemos en la presente investigación, concordante con los nuevos estudios musicológicos. Esto es, que la música no se puede estudiar independientemente del contexto en el que se genera. En este caso, la identidad y la orientación sexual son factores determinantes que influyen a la hora de expresar y construir el discurso a través de la música.

Por otro lado, la posición que ocupa el sujeto enunciator respecto a sus interlocutores determina en gran medida su mensaje y la forma de transmitir este mensaje. Mediante la pregunta nueve, “¿Notas la diferencia entre un público mayoritario de hombres y otro de mujeres? ¿Te comportas de la misma manera?”, se ha tratado de incorporar a la encuesta los conocimientos de Goffman (1974) y de Brown y Levinson (1987). Así pues, se partía de la idea de que una mujer o una persona con orientación y/o identidad no normativa parte de una posición más baja en la escala vertical respecto a los hombres y que, por ello, en su interacción con el público se iba a sentir más segura y arropada, cuando se tratase de un público femenino. La escala vertical es la que mide el poder relativo entre los sujetos de la comunicación (Vela, 2014a: 125). El hecho de que los hombres heterosexuales gocen de una posición de privilegio en el rap, y en general en todos los ámbitos de la sociedad, hace que la relación entre un yo enunciator que se aleje del modelo hegemónico y su público cambie cuando la persona que está escuchando es un hombre heterosexual o cuando es otro sujeto no hegemónico.

De esta manera, las respuestas obtenidas a través del cuestionario concuerdan en gran medida con lo expuesto. Ninguno de los hombres que ha respondido afirma comportarse de distinta manera cuando el público es mayormente masculino o mayormente femenino. Sin embargo, cuando vamos a las respuestas que dan las personas con orientaciones e identidades distintas a la hegemónica, nos encontramos con las siguientes afirmaciones:

Un público mayoritario de mujeres normalmente te apoya más, sobre todo en el marco de fiestas feministas y espacios de empoderamiento. Están contentas de ver a otra mujer en el escenario, que les represente. Cuando el público es mayoritariamente masculino, suelen estar más parados y la sensación es de que te juzgan de forma más severa.

(Rapera que se identifica como mujer)

Sí, nos sentimos más arropadas con las comamas porque en general lo viven a tope y lo que cantamos las representa. En el caso de los hombres por ejemplo, hay de todo, algunos que lo comparten y muchos otros a los que se les nota incómodos mientras cantamos.

(Grupo de raperas que se identifican como mujeres heterosexuales y lesbianas)

Sí, se nota, por lo general el público femenino no suele ser tan competitivo ni "agresivo". Creo identificarme.

(Rapera que se identifica como mujer)

¡Ya te digo! Mis canciones son puramente emocionales y al cantarlas en un ambiente seguro (no mixto) me siento mucho más cómoda que cantándolas delante de un montón de hombres cis, lo que comentaba antes, esa mirada que te da aprobación o desaprobación está en el ambiente y me satura un poco.

(Rapera que se identifica como mujer pansexual)

Las cuatro experiencias mencionadas comparten una idea parecida de lo que representa para estas artistas la presencia de un público masculino en sus directos. Se ve a los hombres heterosexuales como interlocutores que dañan su imagen tanto positiva como negativa en muchos casos. Por una parte, la imagen positiva, o necesidad de sentir la aprobación ajena y la valoración por parte del resto, peligra para estas artistas cuando el espacio donde se disponen a dar el concierto está ocupado mayoritariamente por hombres. La “agresividad”, la “desaprobación”, la “incomodidad”, sobre todo a partir de comunicación no verbal debilita la imagen positiva de estas raperas, que se identifican en mayor medida con un público femenino.

Por otra parte, la imagen negativa de las raperas, o la necesidad de independencia y de espacio propio de estas se construye al margen de la mirada patriarcal de los hombres. Los espacios de mujeres, lesbianas y trans* se constituyen

como lugares donde es posible generar una identidad libre, al margen de estigmas y estereotipos, mientras que el resto de espacios, donde muy comúnmente hay una mayoría de hombres, suponen una amenaza a su imagen negativa.

Tras toda esta retahíla de preguntas largas referentes a los obstáculos generados por las diferentes identidades y orientaciones y a las experiencias más profundas en el mundo del rap, se planteó redactar una pregunta más ligera, pero sin dejar de lado el objetivo de la encuesta. La pregunta diez dice así: “¿Cuáles son tus referentes musicales?” (Anexo 1). Mediante esta pregunta se trataba de averiguar hasta qué punto había servido de modelo para las mujeres, lesbianas y trans* ver a otras mujeres, lesbianas y trans* haciendo música. La mayor parte de los hombres que responden a la encuesta no nombran ni una sola artista femenina como parte de sus referentes, sin embargo, una gran mayoría de mujeres, lesbianas y trans* tiene como referentes a otras mujeres, lesbianas y trans*.

Para poder diferenciar, aquí se muestran los referentes de una mujer que respondió a esta pregunta y de un hombre:

A nivel hip-hop español: la Mala Rodríguez, Ariadna Puello, CPV, Violadores del verso, Rafael Lechowski, por citar algunas. Fuera del panorama hip-hop: Def con dos probablemente sería mi grupo favorito. Más allá del panorama nacional, citaría a: Gentleman o Lauryn hill.

(Rapera que se identifica como mujer)

Los Chikos del maíz, Cheb Ruben, Cool, Lágrimas de sangre, Lone, Momo, Msias, Piezas, Silvio Rodríguez, Tote king, Ismael Serrano y Carlos Puebla.

(Rapero que se identifica como hombre)

Esta situación, en la que una mujer reconoce tanto a hombres como a mujeres a nivel de referencias musicales, mientras que un hombre solo reconoce a artistas masculinos, representa la falta de consideración por parte de los raperos heterosexuales de la capacidad de las mujeres para generar música (y la amenaza de identificarse con lo femenino). Por otra parte, se percibe a través de las declaraciones de mujeres, lesbianas y trans*, la necesidad de reconocer modelos como ellas, que les sirvan como motivación para seguir y como herramienta para romper las barreras que el patriarcado impone sobre la subjetividad femenina.

En cuanto a la pregunta número once, “¿Cuáles crees que han sido las ventajas y desventajas que te ha dado tu identidad/orientación a la hora de hacer música y/o subirte a un escenario?” (Anexo 1), nos encontramos ante un doble discurso por parte de las mujeres, lesbianas y trans*. Por una parte, hay un primer discurso que refuerza la idea de que la identidad como mujeres ha facilitado su introducción y desarrollo en el rap. Por otra parte, hay otro discurso que afirma que las personas con identidades y orientaciones distintas al modelo hegemónico se han visto perjudicadas más que aventajadas por la sociedad patriarcal y la cultura hip-hop.

En cuanto al primer discurso lo vemos en cierta medida en la siguiente declaración:

Lo que dije en una respuesta anterior, que al ser mujer, la gente suele pensar que soy más valiente que un hombre, pero por el simple hecho de tener ovarios a subir a cantar delante de gente

(Rapera que se identifica como mujer)

En la siguiente declaración parecen mezclarse los dos discursos, sin embargo, el que tiene verdadero peso es el segundo. Ya que, la ventaja que describe es simplemente un acto de curiosidad por parte de los hombres heterosexuales, que siguen ostentando la posición principal de privilegio en el mundo hip hop y marginando a los sujetos no hegemónicos:

Ser mujer te da más visibilidad en primera instancia, ya que somos inferiores en número en comparativa con los mc's varones, pero más allá de la curiosidad que provoca lo inusual, haber nacido con género femenino no es una ventaja. Sólo hay que ver los carteles de los festivales para darse cuenta de que ser hembra, no vende.

(Rapera que se identifica como mujer)

En las siguientes declaraciones se ahonda en el discurso de la anterior declaración, en el que las desventajas superan claramente a las ventajas:

¿Ventajas? Nos ha permitido expresar una realidad que aún está poco contada en el rap y eso permite hacer algo más original y diferente a lo que suele

encontrarse en esta escena. ¿Desventajas? Se nos juzga con más dureza y se valora nuestra música con prejuicios propios del machismo.

(Grupo de raperas que se identifican como mujeres heterosexuales y lesbianas)

Ventaja ninguna, al contrario. Siendo mujer muchas veces esperan que te abras de piernas, o que tengas cierta facilidad para ello. Incluso mujeres que ven lo que haces no creen que sea para ti, por otra parte siempre hay gente bien que te ayuda y te apoya. Al fin de cuentas somos personas todos.

(Rapera que se identifica como mujer)

Tras esta larga pregunta, más reflexiva, se introduce otra pregunta, como la número 10, más ligera, que ha servido para definir el potencial del rap como generador de identidades y motivar la escritura del apartado sobre las letras. Se pregunta a las raperas de qué tratan las canciones y qué temas abordan. Mediante esta pregunta se quería ver si los temas abordados por las mujeres, lesbianas y trans* eran sustancialmente distintos a los de los hombres heterosexuales. La diferencia principal que se ha encontrado es que las mujeres tratan en mayor medida el feminismo, respecto a los hombres, entre los cuales solo uno declara tratar el tema. Una de las características comunes que comparten la mayor parte de los sujetos encuestados, independientemente de su identidad u orientación sexual, es que las canciones se abordan desde lo íntimo, lo personal, desde una perspectiva muchas veces introspectiva:

Básicamente son reflexiones y depresiones varias. Uso esto un poco como método de desahogo o terapia

(Rapera que ha decidido no etiquetarse)

De mis inquietudes, de mi camino vital, de cómo me gustaría que cambiaran algunas cosas, de seguir avanzando aún cuando no queden fuerzas. De feminismo, de lucha, de esperanza de un mundo más justo, menos corrupto y menos violento.

(Rapero que se identifica como hombre)

Sobre todo del lado emocional de las personas. Sobre todo el mío jaja.

(Rapera que se identifica como mujer bisexual)

En último lugar, ninguno de los hombres que respondió al cuestionario recuerda haber sufrido insultos, discriminaciones o vejaciones durante el tiempo que lleva rapeando, en relación con su identidad u orientación sexual. Sin embargo, la mayoría de las personas que se han identificado como mujeres, personas no binarias, lesbianas, mujeres bisexuales y otras categorías no normativas tanto en el plano de la identidad como de la orientación, responden de la siguiente manera a la pregunta:

Sí, por supuesto. Lo típico de "qué malas son las chicas rapeando" "esto no es para las chicas" "en la cocina estarías mejor"

(Rapera, que se identifica como persona)

Muchas muchas muuuchas siempre.

(Rapera, que se identifica como mujer)

En conclusión a este apartado, cabe decir que el acercamiento a través de las experiencias y vivencias propias de las mujeres, lesbianas y trans* nos ha ayudado a verificar muchos de los campos que habíamos estudiado a través de las letras y de la imagen proyectada a través de los videoclips y directos. Los procesos de construcción de la identidad de sujetos que escapan al modelo hegemónico ponen en jaque la estabilidad del sistema patriarcal. La variedad en la construcción de modelos contestatarios, la proliferación de espacios feministas donde poder generar redes y deconstruir los modelos patriarcales y la importancia de las vivencias personales a la hora de autoconstruir los discursos en el rap, está provocando de una vez por todas la expansión del rap femenino, lésbico y trans*.

6. Conclusiones

El presente trabajo de investigación ha pretendido colmar una de las lagunas presentes en los estudios musicológicos feministas, convirtiendo el rap en objeto de estudio, a través de los nuevos transfeminismos y la teoría *queer*. La humilde aportación de este estudio, enmarcado en un Trabajo Final del Máster en Estudios Interdisciplinares de Género, deja muchos cabos sueltos, pero a la vez, abre el camino para que nuevas investigadoras con proyectos más ambiciosos puedan investigar acerca del tema en cuestión.

Los procesos de construcción de la identidad en el rap cantado por mujeres, lesbianas, trans* y, en general, por personas con identidades y orientaciones no normativas, se muestran complejos y muy variados. En el presente estudio se ha apostado por analizarlos desde tres campos: a través de las letras de las artistas, a través de la imagen proyectada en videoclips y en conciertos, y a través de sus experiencias personales narradas por ellas. Se ha demostrado la potencialidad que tiene el rap para trabajar identidades, en tanto música que parte de un ineludible yo enunciativo. Se han analizado los obstáculos para estas personas en un espacio musical dominado por hombres, el hip hop, y respaldado por una cultura patriarcal. Además, se han definido los sujetos que intervienen en la comunicación en el rap cantado por mujeres, lesbianas y trans*. Y se ha indagado en las estrategias utilizadas por las raperas para proteger tanto su imagen positiva como su imagen negativa y las posibilidades de dañar la imagen de los interlocutores. También se han examinado distintos modelos de feminidad, así como identidades *queer* y no normativas, que rompen con los esquemas patriarcales impuestos por los raperos varones heterosexuales.

No obstante, hay muchos factores que no se han trabajado o que se han trabajado de forma incompleta o parcial. Por problemas de tiempo relacionados con el año académico no se ha podido indagar lo suficiente en las teorías del análisis del discurso, en estudios sonoros (Campos, 2016), en investigaciones sobre “ideologías de la voz” (Villaverde, 2016) o en teoría *queer*. Así pues, para siguientes investigaciones en la materia se tratará de ofrecer una perspectiva más amplia y con mayor contenido.

Por otra parte, en la presente investigación se ha hecho uso del cuestionario online que ha servido para agilizar ciertos procesos de recogida de información y poder llegar a más gente. Sin embargo, para próximas investigaciones sería útil también combinar este tipo de métodos con la entrevista semiestructurada que capta los signos no verbales que escapan a los cuestionarios online y plantearse la posibilidad de reforzar ciertas hipótesis mediante datos cuantitativos.

En definitiva, con la presente investigación se inicia un camino en la musicología *queer*, que espero seguir con nuevos trabajos en la materia, tratando de añadir todos aquellos aspectos en los que no se ha podido indagar mediante el presente estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Pedro (2014). Rastreando la autenticidad en la música rap de Estados Unidos: De la realidad contextual a las evidencias lingüísticas. En E. Cámara y L. Filardo (eds.), *Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BAKER, Houston A. (1993). *Black studies, Rap and the Academy*. Chicago: Chicago University Press.
- BERGGREN, Kalle. (2016). Theorizing Power, Identity and Hip Hop: Towards a Queer, Intersectional Approach. *Educare*, 2: 75-90.
- BOTÍA-MORILLAS, Carmen (2013). *Cómo diseñar una investigación para el análisis de las relaciones de género. Aportaciones metodológicas*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide.
- BRETT, Philip (2002). Musicology and sexuality. En S. Fuller & L. Whitesell (Eds.), *Queer episodes in music and modern identity (178–188)*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- BROWN, Penelope y LEVINSON, Stephen (1987). *Politeness: Some Universals in Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMARA, Enrique y FILARDO, Laura (eds.) (2014). *Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CÁMARA, Enrique (2014). Rapeando el signo de los tiempos. En E. Cámara y L. Filardo (eds.), *Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CAMPOS, Susan (2016). Ciberfeminismo y estudios sonoros. *Interdisciplina*, 4(8): 141-162.
- CHOJÍN, El. (2011). *Ríe cuando puedas, llora cuando lo necesites*. Madrid: Espasa.
- CHOJÍN, El y REYES, Francisco (2010). *25 años de rimas*. Barcelona: Editorial Viceversa.
- CLÚA, Isabel (2008). ¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista. En Clua, I. (ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.

- COOK, Nicholas (1998). De Maddona al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música. Madrid: Alianza Editorial.
- COSTELLO, Mark y WALLACE, Foster David (1990). *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*. New York: Ecco.
- FILARDO, Laura (2014). De panteras negras y últimos poetas. Revolución, arte y proverbialización en el caso del movimiento afro-americano. En E. Cámara y L. Filardo (eds.), *Cuarenta años de trova urbana: acercamientos textuales al rap*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FLORES, Susana (2008). *Música y adolescencia: la música popular actual como herramienta en la educación musical*. Madrid: INJUVE.
- GOFFMAN, Erving. (1959/1991). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Barcelona: Amorrortu.
- GOFFMAN Erving. (1974). *Frame Analysis: An essay on the organization of experience*. Londres: Harper and Row.
- GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- GREEN, Stuart (2011). ¿Cómo puedes ser tan negro? Rap y racismo en España: Entrevistas con Frank T y el Chojin. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 15(1), 165-186.
- HOBSON, Janell y BARTLOW, Diane (2007). Representing Women, Hip-Hop and Popular Music. *Meridians: Feminism, race and transnationalism*, 8(1): 1-14.
- KEYES, Cheryl L. (2000). Empowering self, making choices, creating spaces: Black female identity via rap music performance. *Journal of American Folklore*, 113(449): 255-269.
- LÓPEZ CASTILLA, Teresa (2013). Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance. *Revista Musiker. Cuadernos de Música*, 20: 255 – 274. Edición digital. En Línea: <http://www.euskoikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/publicacion.php?o=23438>
- LÓPEZ CASTILLA, Teresa (2014). Una mirada queer hacia la música popular urbana: Análisis desde diferentes propuestas musicales con una sensibilidad queer común.

Quadrivium, Revista Digital de Musicología, 5: 201-208, edición digital. En línea:
http://www.avamus.org/revista_qdv/QDV_5/qdv_5_Lop_Cas.html

LÓPEZ CASTILLA, Teresa (2014). Entre DJ fatales, Clit Power y Tomboy: activismo queer en el *underground* electrónico español. *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva Época*, 33: 71-85. Edición digital. En línea:
<http://version.xoc.uam.mx/>

LOPEZ CASTILLA, Teresa (2016). *Identidades de Género, Sexualidad y Música Popular Urbana: El caso de la música electrónica*. Manuscrito sin publicar.

MANCHADO, Marisa (comp.) (1998). *Música y mujeres: Género y poder*. Madrid: horas y Horas.

MÁRQUEZ, ISRAEL (2014). La imagen de la mujer en los videoclips de hip-hop. *Versión. Estudios de comunicación y política*, 33: 181-189.

McCLARY, Susan (1991). *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

MILLETT, Kate (1969/2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

PELINSKI, Ramón (1998). Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. En G. Steingress y E. Baltanás (eds.), *Flamenco y nacionalismo* (111 -124). Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla.

PEOPLES, Whitney. A. (2007). Under Construction”: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Second-Wave and Hip-Hop Feminisms. *Meridians: feminism, race and transnationalism*, 8(1): 19-52.

QUINTANA, A. y MONTGOMERY, W. (Eds.) (2006). *Psicología: Tópicos de actualidad*. Lima: UNMSM.

REYES, Francisco (2007). Hip Hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana. En Francisco Bernete (coord.), *Cultura y lenguajes juveniles* (125-139). Madrid: Instituto de la juventud.

ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press.

- SALES, M. Francisca (2010). *La rebelión femenina en la música rock: una cuestión de género*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VARELA, Nuria (2010). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- VELA DELFA, Cristina. (2014a). La construcción de la identidad femenina en el rap escrito por mujeres: Imagen pública y comportamiento verbal. En Enrique Cámara y Laura Filardo (eds.), *Cuarenta Años de Trova Urbana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VELA DELFA, Cristina. (2014b). Estrategias de Construcción y Mantenimiento de la Imagen Pública en canales de Chat. *Aposta: Revista de Ciencias Sociales*, 63: 5-28.
- VILLAYERDE, Teresa (2016). Las ideologías de la voz. *Pikara magazine*. Disponible en: <http://www.pikaramagazine.com/2016/07/las-ideologias-de-la-voz/>
- VIÑUELA, Laura (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- VIÑUELA, Laura (2004). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossers Feministes*, 7: 11-29.
- VIÑUELA, Eduardo y VIÑUELA, Laura (2008). Música popular y género. En Clúa. Isabel (ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- WITTIG, M. (1992). *El pensamiento heterosexual*. Barcelona: Editorial Egales.

Anexo 1

CUESTIONARIO - IDENTIDADES TRANS, LÉSBICAS Y FEMENINAS EN EL RAP

El presente cuestionario se enmarca dentro de la investigación: La construcción de la identidad femenina, lésbica y trans* en el rap. Toda la información recogida será tratada de forma confidencial, y se garantizará el anonimato a quien así lo desee.

La IRA



1. 1 - ¿ Haces rap ?

Selecciona todos los que correspondan.

- ☐ Sí
- ☐ No

2. 2 - ¿Cuál es tu nombre artístico/tu grupo?

.....

3. 3 - En términos de identidad sexual, y de orientación sexual ¿cómo te defines? p. ej: Mujer bisexual; hombre trans bisexual; persona no binaria pansexual

.....

4. 4 - ¿Cuántos años llevas haciendo música?

.....

5. 5 - ¿Cómo te acercas al rap? ¿Por qué rap y no otro tipo de música? ¿Crees que tu identidad/orientación sexual influyó en la decisión de introducirte en el panorama?

.....

.....

.....

.....

.....

6. 6 - ¿Crees que el mundo del rap está masculinizado y/o es sexista? De ser así, ¿En que te ha podido afectar esta situación?

.....

.....

.....

.....

.....

7. 7 - ¿Qué sentiste la primera vez que te subiste a un escenario? ¿Ha cambiado a lo largo del tiempo?

.....

.....

.....

.....

.....

8. 8 - ¿Crees que tu carrera musical hubiera sido diferente si hubieras tenido otra identidad de género u orientación sexual?

.....

.....

.....

.....

.....

9. 9 - ¿Notas la diferencia entre un público mayoritario de hombres y otro de mujeres? ¿Te comportas de la misma manera?

.....

.....

.....

.....

.....

10. 10 - ¿Cuáles son tus referentes musicales?

.....

.....

.....

.....

.....

11. 11 - ¿Cuáles crees que han sido las ventajas y desventajas que te ha dado tu identidad/orientación a la hora de hacer música y/o subirte a un escenario?

.....

.....

.....

.....

.....

12. 12 - ¿De que tratan tus canciones? ¿Qué temas abordan?

.....

.....

.....

.....

.....

13. 13 -Durante el tiempo que llevas rapeando ¿Recuerdas algún tipo de vejación, insulto o discriminación en referencia a tu identidad/orientación?

.....

.....

.....

.....

.....

Ana Tijoux



Sin título

Con la tecnología de
 Google Forms

