

# RAPEROS 2.0: ECONOMÍA ALTERNATIVA Y REDES COLABORATIVAS EN LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE



**Martín Biaggini y Constanza Abeille (Coordinadores)**

**Lisa Di Cione**

**Alejandro Zamora Montes**

**Gerardo Quiroga Ávila**

**María Cecilia Picech**

**Dário Ferreira Sousa Neto**

**Francisca Muñoz Varas**

**Adriana Guadalupe Dávila Trejo**

**Ángela Garcés Montoya**

**Leonardo Jiménez García**

**Raperos 2.0:**  
**Economía alternativa y redes colaborativas en**  
**Latinoamérica y el Caribe**

Martín Biaggini y Constanza Abeille (Coordinadores)

Lisa Di Cione  
Alejandro Zamora Montes  
Gerardo Quiroga Ávila  
María Cecilia Picech  
Dário Ferreira Sousa Neto  
Francisca Muñoz Varas  
Adriana Guadalupe Dávila Trejo  
Ángela Garcés Montoya  
Leonardo Jiménez García

Raperos 2.0 : economía alternativa y redes colaborativas en Latinoamérica y el Caribe / Lisa Di Cione ... [et al.] ; coordinación general de Martín Biaggini ; Constanza Abeille. - 1a ed. - Beccar : Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro, 2024.

Libro digital, PDF - (Cuadernos de poliedro)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90421-1-5

1. Danza Popular. 2. América Latina. 3. Caribe. I. Di Cione, Lisa. II. Biaggini, Martín, coord. III. Abeille, Constanza, coord.

CDD 306.48423

### ***Colección Cuadernos de Poliedro***

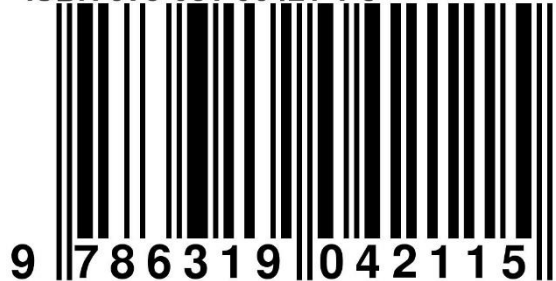
Diseño editorial: Soledad Lohlé

Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro

Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín

Av. del Libertador 17175 Beccar (B1643CRD), Buenos Aires, Argentina

ISBN 978-631-90421-1-5



## ÍNDICE

Introducción .....	5
Capítulo 1. La producción independiente de hip hop en barrios populares del conurbano y la escena transterritorial de circulación en redes sociales y plataformas digitales .....	11
Por Lisa di Cione.	
Capítulo 2. Avatares del hip hop cubano en el paquete semanal: algunas consideraciones.....	25
Por Alejandro Zamora Montes.	
Capítulo 3. The Weight Champs: sinergias, resistencias y procesos creativos de un colectivo de raperos de Ciudad Juárez.....	42
Por Gerardo Quiroga Avila.	
Capítulo 4. “Les puede gustar la cultura pero no la gente del hip hop”: organización, políticas culturales y diferencia social en Quito.....	69
Por María Cecilia Picech.	
Capítulo 5. Da arena de luta a encruzilhada: poéticas intertextuales en el rap de Criolo Doido	95
Por Dário Ferreira Sousa Neto.	
Capítulo 6. La Triple F: Vínculos colaborativos basados en el deseo de cambiarlo todo.....	108
Por Francisca Muñoz Varas.	
Capítulo 7. Construcción de conocimientos y rap feminista en México: mujeres, narrativas y nuevos andares.....	122
Por Adriana Guadalupe Dávila Trejo.	
Capítulo 8. Narrativas de mujeres en el rap. El poder de la subjetividad artística a través de relatos biográficos.....	135
Por Ángela Garcés Montoya y Leonardo Jiménez García.	
Sobre los autores .....	166

## INTRODUCCIÓN

Este libro es el resultado de tres años de trabajo y productivos intercambios entre quienes formamos parte de la Red de Estudios Interdisciplinarios sobre Rap y Hip Hop (REDHIPHOP). Creado en el año 2020, este grupo nuclea a investigadores e investigadoras de diversas instituciones académicas de Latinoamérica y el Caribe que trabajan con la cultura hip hop. Desde la Cátedra Libre de Estudios de la Cultural Popular “Diego A. Maradona”, de la Universidad de San Isidro (USI), quienes formamos parte de la red presentamos este volumen de ensayos que abordan de manera interdisciplinaria, las prácticas, redes, asociaciones y economías de la juventud rapera de Latinoamérica y el Caribe. Destacamos la multiplicidad de enfoques que enriquecen este libro en su conjunto, teorías y métodos que provienen de diversas perspectivas dentro de las ciencias sociales como la semiótica, la comunicación, la historia, la antropología, la etnomusicología, la sociología y los estudios literarios.

Este año celebramos las cuatro décadas del surgimiento del hip hop en Latinoamérica, sin embargo, en este libro optamos por hacer un recorte temporal. Los escritos que compilamos abordan la generación de raperos y raperas que surgieron en la primera y segunda década del nuevo milenio y que, al día de hoy, continúan produciendo canciones y videoclips en sus redes sociales. De esta manera, damos continuidad a otras publicaciones realizadas previamente desde la Red (Biaggini, 2020; Abeille, 2023) donde realizamos un recorrido histórico del género desde sus orígenes en el barrio neoyorquino del Bronx, hasta su consolidación como escena en diversos contextos socioculturales de latinoamérica.

En términos generales, observamos que entre fines del siglo XX y principios del XXI, la aparición y rápida distribución de las tecnologías de la información y la comunicación, junto con el entorno que instauran para la interacción y los flujos de intercambios entre máquinas y personas, produjo una revolución en los diversos planos que componen las sociedades contemporáneas (Urresti, 2008). En este contexto de intercambio y democratización, cada vez fueron más los usuarios que crearon, recrearon e hicieron circular sus producciones en las redes, lo que dio origen a la categoría de “prosumidor” -acrónimo conformado por los conceptos productor y consumidor. Según García Canclini (2012), este nuevo actor adquirió un rol cada vez más importante en la reconfiguración del escenario social, económico y cultural a nivel global, producto de la revolución digital. En Argentina, este proceso se vio favorecido por cambios políticos y económicos que facilitaron el crecimiento del empleo y la recuperación del poder de consumo de las clases populares y medias.

Con la aparición de la Internet 2.0 y las redes sociales, entre ellas la creación de la plataforma Youtube en 2005 (Van Dijck, 2016), surgió una nueva generación de raperas y raperos a la que hemos denominado “juventud rapera 2.0”. Por un lado, identificamos como principal característica de este grupo de jóvenes -utilizamos aquí el término “juventud” como categoría sociológica y no desde una perspectiva biologicista- que utilizan las tecnologías digitales y las plataformas sociales para producir y distribuir su música. Por otro lado, lo que nos resulta significativo de este fenómeno es que esas grabaciones caseras han logrado popularizarse en las redes a espaldas de los medios masivos de comunicación, logrando que el rap se instale en el espacio público.

En el año 2005, la internet 2.0 comenzó a desarrollarse y a ofrecer nuevas posibilidades tecnológicas y comunicacionales que reconfiguraron hasta el día de hoy los sistemas de circulación y consumo de bienes culturales. En un primer momento, la brecha digital condicionó el acceso masivo a esta nueva tecnología, por lo que surgieron alternativas destinadas a brindar un servicio de mayor alcance. La aparición de los *cibers*, locales en los que se alquilaba por hora el uso de computadoras con acceso a internet, fue un factor de notable incidencia en las prácticas de las juventudes que no tenían acceso a internet en su casa y, por eso, se encontraban diariamente en estos recintos para compartir el uso de internet. Esta experiencia conformó un proceso de aprendizaje colectivo y colaborativo de conocimientos, contenidos y también la formación de ciertos gustos musicales afines.

Por otra parte, la plataforma Youtube permitió el acceso a los videoclips que antes se emitían únicamente por televisión y ofreció también acceso a otro tipo de contenidos como los tutoriales que facilitaron la formación autodidacta de la juventud rapera. Con estas herramientas, estas juventudes que compartían las mismas necesidades y se encontraban todos los días en el mismo sitio, pudieron gestionar sus carreras artísticas y, a la vez, desarrollar un nuevo lenguaje. En algunos casos lograron incluso montar un estudio hogareño de grabación (*home studio*), convocando al resto de sus colegas para participar colaborativamente de la experiencia. En suma, fue la diversificación de estos estudios hogareños en los barrios populares de toda Latinoamérica y el Caribe lo que dio origen a un movimiento social y cultural rapero que hoy en día trasciende incluso el universo de las redes virtuales y se afirma como un cambio de paradigma en la manera de producir y consumir cultura. Los capítulos que siguen ahondan en este fenómeno de los raperos y raperas 2.0 analizando diferentes cuestiones relacionadas con los usos de la tecnología, las formas de organización asociativas y en redes, la gestión cultural en

el vínculo entre los movimientos raperos y las administraciones públicas locales, la problemática del género y la dimensión literaria de las letras de rap.

En el capítulo 1, titulado “La producción independiente de hip hop en barrios populares del conurbano y la escena transterritorial de circulación en redes sociales y plataformas digitales”, Lisa di Cione analiza diversos casos de productores independientes de rap del conurbano bonaerense. Su investigación se enmarca en una teoría general de la mediatización del sonido orientada al desarrollo de una “musicología de la producción fonográfica” que permite reflexionar sobre las rupturas y continuidades entre la era analógica y la digital. Según la autora, la ampliación del acceso a las herramientas tecnológicas alternativas les permite a los jóvenes raperos obtener un producto funcional a los requisitos de las plataformas mediáticas: la “maqueta” aparece como un elemento fundamental en la cadena de producción.

En el segundo capítulo, “Avatares del hip hop cubano en el paquete semanal: algunas consideraciones”, Alejandro Zamora Montes estudia la reconfiguración de la juventud de La Habana (Cuba), a raíz del auge de las tecnologías de la informática y las comunicaciones y el consumo audiovisual informal por medio de una plataforma de índole comercial, tecnológica y cultural denominada “el paquete semanal”. El autor recorre los antecedentes del “paquete”, su sistema de distribución y consumo a través de redes establecidas a nivel nacional, su impacto a nivel sociocultural dentro y fuera de Cuba, las matrices relacionadas con el universo musical, así como algunas de sus derivaciones en otros “paquetes” especializados para distintas audiencias. Además, analiza el porqué de la escasa o casi nula presencia del rap/hip hop cubano en dicha plataforma en contraposición con otras variantes musicales como el reguetón/trap, y se adentra en algunos aspectos de los denominados efectos cognitivos a largo plazo de las diferencias en el uso, acceso y manejo de las competencias comunicativas de la comunidad hip hop.

En el tercer capítulo, “The Weight Champs: sinergias, resistencias y procesos creativos de un colectivo de raperos de Ciudad Juárez”, Gerardo Quiroga Avila analiza la incidencia de las tecnologías digitales en la industria músico-cultural y en los procesos creativos de un colectivo de raperos de Ciudad Juárez (México). Para llevar a cabo su estudio, el autor opta por una metodología cualitativa, con enfoque etnográfico, que le permite interpretar las percepciones de los participantes del colectivo sobre su quehacer artístico dentro de la industria cultural. Partiendo de un exhaustivo punteo histórico del surgimiento de la cultura hip hop a nivel global y local, Quiroga Avila concluye que el rap -entendido como un movimiento contracultural y de resistencia- siempre estuvo fuertemente vinculado al uso de la tecnología, en especial por parte de los djs (por su uso productivo y creativo de las tornamesas para mezclar sonidos existentes y

crear piezas musicales nuevas) y de los beatmaker (productores e ingenieros de sonido independientes). Por otro lado, el autor explica que la expansión de internet y las tecnologías digitales a comienzos del siglo XXI permitió un mayor volumen de producción, difusión y distribución de la música rap a menor costo. Pero especifica también que esa relación con la Cultura 2.0 no se produjo al margen de conflictos: en la última parte del capítulo, los raperos entrevistados por Quiroga Avila narran, con cierto tono de nostalgia, sus peripecias en la industria de la música como parte de una generación “crossover” que pasó del cassette, al CD, al Spotify. El autor observa que a pesar del uso asiduo que hacen estos raperos de las plataformas digitales, ellos también cuestionan la marcada aceleración de la industria dentro de un mercado global altamente competitivo, regulado por las lógicas algorítmicas de las principales plataformas de streaming musical.

En el cuarto capítulo, “Les puede gustar la cultura pero no la gente del hip hop’: organización, políticas culturales y diferencia social en Quito”, María Cecilia Picech recupera su investigación realizada en Quito (Ecuador), en el período 2013-2015, para reflexionar sobre el hip hop como práctica cultural en una ciudad cuyas políticas culturales giran en torno al turismo y la conservación del patrimonio. La autora analiza cómo se conformaron estos colectivos culturales a partir del año 2005 y reconstruye las complejas -y no menos problemáticas- relaciones que establecieron desde entonces con las administraciones municipales de la ciudad de Quito, en el marco de la generación de políticas culturales para la juventud. Según Picech, las experiencias organizativas de La Comunidad Hip Hop Ecuador y Lado Sur dieron origen a un vínculo con el Estado que favoreció la actividad cultural de los hiphoperos de la ciudad, mediante la negociación de políticas culturales que entendieron esta práctica cultural como un “aglutinante de los jóvenes” y no como una forma de delincuencia. Sin embargo, y a pesar de ser considerado “arte urbano”, la autora sostiene que los hiphoperos deben aún lidiar con el rechazo de la sociedad en ciertos espacios de la ciudad donde aún se los considera “indeseables”.

El quinto capítulo de este libro se titula “Da arena de luta a encruzilhada: poéticas intertextuales en el rap de Criolo Doido”. Allí, Dário Ferreira Sousa Neto indaga los procedimientos poéticos del rap brasileiro retomando la teoría de Vladimir Volochinov y el concepto de “signo ideológico” o “arena de lucha”. Desde esta perspectiva, se entiende al lenguaje como una “arena” donde se libra una lucha de clases. Según Nieto, la deslegitimación del rap y el no reconocimiento de su potencial poético se establecen como efecto de esa disputa. En contraste, él analiza la intertextualidad de algunos casos en los que los raperos brasileiros citan



pasajes de obras pertenecientes al canon literario, desplazando y desnaturalizando sus significados.

¿Cómo surge una liga de freestyle femenino? ¿Cómo se gestiona? ¿Qué particularidad existe en torno a la exclusiva presencia femenina? En el sexto capítulo de este libro, Francisca Muñoz Varas analiza la producción de la batalla de freestyle femenina “Triple F”, de la que participan raperas reconocidas de Argentina como Brasita, NN Winz, Lokura, Luzzia, Sophia y Vid Urbana. Su investigación se centra, por un lado, en la forma en que se construyen redes colaborativas dentro del freestyle desde una perspectiva de género; por otro, busca problematizar y visibilizar estas iniciativas dentro del ámbito del freestyle. Retomando a Becker (2008) y Giunta (2018), Muñoz Varas argumenta que los lazos de amistad, sororidad y compañerismo desempeñan un papel importante en la dinámica de la comunidad artística, en la producción y apreciación de la liga y las batallas de la “Triple F”. Este agenciamiento colectivo es presentado en el texto como *potencia feminista* (Gago, 2019), puesto que promueve el talento de las mujeres en un espacio seguro y equitativo para las competidoras.

En el séptimo capítulo, titulado “Construcción de conocimientos y rap feminista en México: mujeres, narrativas y nuevos andares”, Adriana Guadalupe Dávila Trejo reflexiona sobre las mujeres del hip hop en México desde una perspectiva feminista. La autora toma la experiencia y la escucha como ejes epistemológicos y metodológicos para explicar cómo la práctica y los discursos de las raperas mexicanas define la escena hip hop local: pensarse como feministas les permite crear redes de solidaridad y apoyo con otras mujeres desde los principios de un “feminismo de barrio”, tal y como ellas lo enuncian y lo viven. A partir de sus propias narrativas, Dávila Trejo describe las trayectorias y experiencias que las definen en el marco de las economías alternativas, donde autogestionan espacios para compartir su propia música.

En el último capítulo, Ángela Garcés Montoya y Leonardo Jiménez García analizan los relatos de vida de un grupo de raperas de la ciudad de Medellín para encontrar allí indicios de los procesos de subjetivación individuales y colectivos vinculados a la creación artística dentro de la cultura hip hop. Según los autores, las mujeres encuentran dificultades para ingresar en la escena artística del rap porque persisten allí estereotipos sexistas y patriarcales que las limitan en el acceso a espacios, recursos y tecnologías para la producción musical. Sin embargo, observan también que algunas de ellas logran mantener firmes sus propuestas artísticas a lo largo del tiempo y generan escenarios propiamente femeninos donde se valoriza la unión entre las mujeres, la confianza, la colaboración y el autocuidado.

Para finalizar, quisiéramos destacar cuál es el objetivo principal de quienes trabajamos en la Red Hip Hop: que sean las propias juventudes raperas las que se apropien de este libro como un aporte para provocar diálogos, intercambios e interpelaciones varias. Los dejamos entonces con los ocho trabajos que ya hemos introducido, esperando que las diversas lecturas produzcan y amplifiquen apropiaciones y debates sobre este fenómeno de escala global.

## CAPÍTULO 1

# La producción independiente de hip hop en barrios populares del conurbano y la escena transterritorial de circulación en redes sociales y plataformas digitales

Lisa Di Cione

Varios autores han estudiado a las culturas juveniles en la era de la “convergencia digital” y el *post broadcasting*. Dos proyectos de investigación radicados en la Universidad Nacional Arturo Jauretche entre 2013 y 2017, han constatado que el rap de producción local ocupa un lugar importante en las prácticas y consumos culturales de los estudiantes quienes, además, pueden ser considerados “prosumidores”. Su actividad se evidencia en los canales de Youtube y otras plataformas de *streaming*, donde comparten sus producciones audiovisuales y promocionan encuentros competitivos en espacios públicos de la zona.<sup>1</sup>

A comienzos del siglo XXI, Jesús Martín-Barbero (2003) señalaba una profunda transformación en las sociedades contemporáneas marcada por la “deslocalización” y “destemporalización” de los saberes respecto de los lugares tradicionalmente legitimados. En la actualidad, desde la periferia geográfica y discursiva, los jóvenes disputan los lugares de producción y los itinerarios de circulación, modifican su capacidad de apropiarse de objetos simbólicos y se convierten en sujetos del discurso.

En este capítulo analizo dos casos de estudio de la producción independiente de hip hop en barrios populares del conurbano bonaerense y su circulación en la escena transterritorial de circulación en redes y plataformas digitales. Los protagonistas de esta escena comparten la necesidad de alzar la voz y, ocasionalmente, evitar el uso de una infraestructura profesional costosa. La ampliación de acceso a herramientas tecnológicas alternativas les permite obtener un producto funcional a los requisitos de las plataformas mediáticas. Por lo general, estos “productores” trabajan a partir de “pre-mezclas” que, en la mayoría de los casos, resultan

---

<sup>1</sup> En esta línea de trabajo, Martín Biaggini (Ed.) (2022) reúne aportes sobre la “canción rap”, considerada un tipo específico de discurso poético de la cultura popular en el conurbano de Buenos Aires.

definitivas e instalan a la “maqueta” como elemento fundamental en la cadena de producción. Todo el trabajo se enmarca en una teoría general de la mediatización del sonido orientada al desarrollo de una “musicología de la producción fonográfica” que nos permite reflexionar sobre las rupturas y continuidades entre la era analógica y la digital.<sup>2</sup>

## El rap y su vinculación con el hip hop

En la introducción de una de las fuentes más citadas de la historia del hip hop, el legendario DJ Kool Herc enumera cinco “elementos” que conforman lo que considera una “cultura” o “movimiento artístico” con nombre propio: el dj, el MC, el bboy, el graffiti y el knowledge que refiere principalmente, a un saber “práctico”: la manera de caminar, de hablar, de vestirse y de comunicarse con la crew o comunidad (Chang 2014: 8). Según la *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, “hip hop” es un término organizador para los cuatro “elementos” de la cultura expresiva correspondiente a los diferentes “modos humanos de estar en el mundo”: retórica (*rap*), paisajes sonoros (*disc jockey*), cartografías visuales (*graffiti*) y movimiento corporal (*B-boys y B-girls*) (Pardué, 2014, p. 356). La comercialización masiva durante la década de 1980 en Estados Unidos ayudó a causar una fusión de los términos “hip hop” y “rap”. Actualmente, el “rap” se asocia con la práctica musical de la cultura hip hop que presenta a un vocalista, o “maestro de ceremonia” (MC), recitando letras sobre un *beat* o base rítmica creada mediante *beatboxing* (vocalizaciones rítmicas basadas en la capacidad de producir sonidos imitativos de instrumentos de percusión utilizando el aparato fonador); a partir de fragmentos de grabaciones comerciales preexistentes, o bien sobre *samples* digitales yuxtapuestos y manipulados por quienes se autodefinen como “productores” (Schloss, 2014, p. 5).<sup>3</sup> Estos “productores”, además de manipular fragmentos de audio, por lo general también rapean y tienen un papel fundamental en la creación de canciones: su trabajo implica supervisar y coordinar todos los aspectos técnicos y artísticos de la producción musical, como la elección

---

<sup>2</sup> Podemos estudiar la producción fonográfica como proceso y como objeto. El proceso de creación colectiva requiere un enfoque predominantemente etnográfico sobre las prácticas del estudio de grabación, proporcionando relatos directos a partir de entrevistas cualitativas. Esto facilita el acercamiento de los dispositivos técnicos en juego, necesario para la discriminación de parámetros en el fonograma. Asimismo, la mirada historiográfica es fundamental para delinear una cronología para organizar la serie y su participación en el reconocimiento social de géneros musicales, estudios de grabación y productores.

<sup>3</sup> Los *beats* son definidos como “*collages* musicales compuestos por breves segmentos de sonido grabado”. Scholss señala que junto con las rimas o “poesía rítmica” constituyen la parte musical de la cultura hip hop: “Esta división del trabajo se deriva de la música más antigua del hip hop, que consistía en actuaciones en vivo en que un dj tocaba las secciones más rítmicas de los discos populares, acompañadas por un MC (maestro de ceremonias) que exhortaba a la multitud a bailar, compartiendo información local y mostrando su propia habilidad con el micrófono. Cuando el hip hop se expandió a contextos grabados, ambos roles se volvieron más complejos: los MCs comenzaron a crear narraciones cada vez más comprometidas, utilizando ritmos y cadencias complejas. Aunque los djs continuaron haciendo música con bandejas giradiscos cuando tocaban en vivo, la mayoría desarrolló, además, otras estrategias para su desempeño en el estudio y éstas, eventualmente, incluían el empleo de sampleo digital. A medida que se extendieron estas técnicas, los djs se hicieron conocidos como ‘productores’” (Schools, 2014, p. 5).

de los sonidos, la mezcla, la masterización y, en algunos casos, la composición. Los productores suelen brindar orientación clave para concretar la idea de una canción y, ocasionalmente, colaboran en su difusión mediática.

Dado que el rap es una construcción oral rítmica, es importante que el verso mantenga una estructura, la cual debe seguir un metro y un *flow* definido como “la forma de fluir sobre el ritmo”. La mayoría de los autores ubican el origen del hip hop en el Bronx hace más de cincuenta años, pero reconocen una herencia ancestral africana que en la actualidad “conecta a todas las personas y las nacionalidades del mundo entero porque ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea” (Chang, 2014, p. 8). Hablar de hip hop en América Latina es un llamado a repensar su historia y ubicuidad. Esta práctica surge de una red compleja y dinámica de sonidos, imágenes y prácticas migratorias desarrolladas por la juventud creativa, arraigada en las calles territoriales, pero también con proyección global. La provincia de Buenos Aires en Argentina se ha convertido en un reconocido centro de producción de hip hop con características distintivas que merecen mayor atención.

Propongo trascender la idea de “música producida por jóvenes de sectores populares” y analizar, en cambio, la creatividad, la capacidad de gestión y de organización en función de una producción de rap diversa frente a una lectura simplista y homogénea del rap como “forma de protesta”. Es decir, comprenderlo como respuesta a la carencia y, fundamentalmente, como resultado de los límites de la pobreza (Del Valle Ojeda, 2019, p. 28).

### **Caso 1: Lucas Betancourt, alias “Martes 13”**

Lucas Betancourt (alias “Martes13”) es un rapero y productor del Barrio Ejército de los Andes, Ciudadela. Dice que hace música “desde que tiene memoria”, pero comenzó a trabajar en 2003 en un grupo de cumbia. El aprendizaje se dio en la práctica, a partir de la observación directa: “como no tenía instrumentos, me juntaba con los chicos, los miraba tocar. Yo quería aprender. De chico siempre tuve facilidad de todo lo que miro, observo rapidísimo, no sé por qué” (Lucas). Tocaba primero la guitarra y luego el teclado hasta que fue incorporando la técnica y el lenguaje de diversos instrumentos. Lucas comenzó a “producir” cuando aparecieron los programas informáticos para grabar y aprendió junto a un amigo de Fuerte Apache<sup>4</sup> que sabía

---

<sup>4</sup> Denominación con la cual se conoce popularmente el complejo habitacional del Barrio Ejército de los Andes en Ciudadela, oeste del área metropolitana de la provincia de Buenos Aires.

operarlos. En el 2006, mientras aún cursaba estudios secundarios, comenzó a grabar material de su autoría asociado con su amigo. Usaban una Pentium III de 256 megas de RAM:

Empezamos a grabar con un micrófono de PC, con el CPU debajo del brazo nada más. Terrible, teníamos que ir de acá para allá con el CPU para grabar. Y bueno, de a poco fuimos aprendiendo a producir, fuimos mejorando hasta que pudimos montar un estudio y volvimos a caer. (Lucas Betancorut, entrevista personal, 6 de mayo de 2023)

Pero también se volvieron a levantar y, en 2015, inauguraron oficialmente Harmony Studios, con el cual se mantuvieron en actividad hasta la pandemia del COVID-19. Hoy Lucas tiene 30 años y produce a los artistas importantes en la escena del oeste del conurbano bonaerense:

Estoy produciendo muchos artistas muy conocidos, bueno, a los pibes del Fuerte, los estoy grabando a todos, acá estamos representando al barrio. He grabado a muchos pibes de los barrios bajos, bajé a muchos barrios a dar una mano a los chicos. Recorrí muchas villas, para ayudar a los pibes a soñar, para mostrarles que no es todo lo que te muestran en el barrio, que el mundo se termina acá nomás. El mundo es gigante y una persona, o sea siendo constante y haciendo las cosas bien, en algún momento, a la corta o a la larga, se te da, o sea, hay que ser constante y prolijo, ¿no? (Lucas Betancorut, entrevista personal, 6 de mayo de 2023)

Trabajó con más de cuarenta músicos. Entre ellos, Ezequiel Matthyse, el ex campeón de boxeo que dejó el deporte por el RKT junto al líder de la llamada “cumbia 420”, más conocido como L-Gante A comienzos de 2023, cuando lo entrevisté, se encontraba trabajando en varios proyectos a la vez que daban cuenta de la red diversificada que comprende la escena del hip hop local:

Bueno, ahora estoy produciendo a Ezequiel Matisse, campeón de boxeo. Es el campeón Mundial de Boxeo, salió cinco veces campeón mundial. Ahora está juntándose con los chicos de la “mafia” de la “4:20”. Está con L-Gante. Estoy laburando un tema con L-Gante y él. Le estuve grabando a Fidel Nadal. Estoy grabando al Melliy, a Fenix, los pibes del F.A [sigla de Fuerte Apache]. Un montón. Vienen de todos lados a grabar... Ahora tengo a Flor de Piedra que están grabando un tema con Matthyse. Estoy trabajando un tema que tengo con un amigo de Mauri y Grupo Uno que era un grupo muy viejo y sacamos un “grandes éxitos” de lo que tiene. Vamos a sacar una nueva versión, digamos un *remix*. Tengo cualquier cantidad,

creo que más de cuarenta debo tener ahí en el catálogo. Terrible. (Lucas Betancourt, entrevista personal, 6 de mayo de 2023)<sup>5</sup>

Es importante destacar que estos productores son en su mayoría nativos digitales, quienes comenzaron su actividad con acceso a gran variedad de DAW (Digital Audio Workstation) populares como Pro Tools, Ableton Live, Logic Pro, y FL Studio. Puesto que es muy fácil conseguir versiones “pirata” de todas ellas, la elección depende menos del poder adquisitivo que de las preferencias y necesidades individuales de cada productor. Lucas Betancourt afirma:

Empecé a producir con un programa que se llamaba Cool Edit Pro II, creo que era. Un programa viejísimo. Y después de ese salté a otro que admitía un par de *plugins* (complementos), que era el Mix Craft. Y después empecé a usar FL Estudio, porque el FL Estudio tiene instrumentos virtuales y yo como no tenía instrumentos dije “ay, mirá” (tocaba el teclado) y dije: “ay, mirá, es como un teclado”. (Lucas Betancourt, entrevista personal 6 de mayo de 2023)

Esto último es significativo. La mayoría de los raperos que Lucas produce no tienen instrumentos propios y eso lo obligó a buscar el software más potente en cuanto a instrumentos virtuales. Su preferido es el FL Studio<sup>6</sup> (la abreviación de *Fruity Loops Studio*), una estación de trabajo de audio digital desarrollado por la compañía belga Image-Line Software en 1997. Funciona como editor de audio, secuenciador con soporte multipista y protocolo MIDI. Ofrece una interfaz visual automatizable consistente en un secuenciador basado en patrones con diversas herramientas para la grabación, edición y mezcla. El software es muy completo y tiene una cantidad de *plugins* (complementos) que permiten acceder a varios sintetizadores y cajas de ritmo, así como a los ecualizadores, procesadores dinámicos, efectos de retardo, saturación y modulación. Los “proyectos” finalizados en la DAW se pueden guardar en formatos compatibles con Microsoft y de código abierto. Las versiones más recientes tienen soporte para el formato FLAC.<sup>7</sup> Con el Piano Roll (un teclado virtual que reproduce cualquier sonido cada una de las notas

---

<sup>5</sup> Lucas Betancourt (Martes 13) refiere a la producción realizada entre febrero y marzo de 2023 de “Te choreaste mi corazón” trabajo colaborativo entre Ezequiel Matthyse y Fidel Nadal; “La jarra loca” de Ezequiel Matthyse con Dany Lescano y su Flor de Piedra (remix) y una versión para dj de “Donde estás narigón”. Grupo Uno (remix) con letra de Juan Bernabez y música propia.

<sup>6</sup> “De a poquito me fui expandiendo, comprando los instrumentos, esas cosas, pero bueno, para los músicos que no tienen instrumentos y quieren producir, el programa ideal para producir sería FL Studio, otro es el Ableton. Todos los que tengan instrumentos virtuales, para los que se les complica comprar su instrumento, su bajo, su teclado” (Lucas Betancourt, entrevista personal 6 de mayo de 2023).

<sup>7</sup> FL Studio guarda sus trabajos en el formato nativo.FLP. Cuando se completa un proyecto, canción o clip, estos pueden ser exportados a Microsoft WAV o MP3. Desde la versión 7, FL Studio empezó a soportar el formato OGG Vorbis de código abierto para algunos de sus *plugins* nativos, a partir de la versión 8 lo soporta como formato nativo (para importar/exportar), y a partir de la versión 12.4, tuvo soporte para el formato FLAC (Free Lossless Audio Codec). Es un códec de audio que permite compresión

activadas) y mediante el Step Sequencer, permite crear música basada en patrones rítmico-melódicos organizados en la ventana llamada *Playlist* (lista de reproducción) donde se pueden automatizar todas las operaciones de procesamiento de la señal realizadas.

Lucas compone sus propios *beats*<sup>8</sup>, la base rítmica de una canción de rap sobre la cual riman los raperos o MCs. También llamado “base de rap”, “instrumental” o “ritmo”, suele ser lo que marca la diferencia del éxito de una canción y es muy importante la elección del más adecuado para un determinado “género” o “estilo”: “Hago *beats* de cualquier género musical, no tengo problema con eso. Trabajo cualquier género, hago el instrumental que quieras. Hago mezcla, *mastering* e ingeniería en sonido. Hago todo el trabajo completo, como tiene que ser, para que quede bien prolijito” (Lucas Betancout, entrevista personal, 6 de mayo de 2023). Consultado sobre la forma de organizar su trabajo, responde:

Bueno, yo los turnos los manejo de cierta manera. Yo les digo, mirá, te querés venir a grabar, yo los turnos los tomo primero con anticipación. O sea, de acá a una semana o dos puede ser. Mi laburo empieza en el momento en que nos sentamos y le pregunto “¿Qué querés grabar vos? Mostrame qué querés grabar o a qué querés apuntar”. Yo lo que hago sería como un *coaching* musical. Voy complementándome con el artista para llegar al objetivo que está buscando. Siempre me tengo que complementar con todos los que vienen, me tengo que adaptar. Y bueno, yo empiezo a hacerle la pista, le hago una referencia ahí sobre la marcha, lo hago grabar, los ayudo a hacer la letra, les digo: “No, esto está mal. Hacelo así que te va a quedar mejor. Cantalo así” (porque yo también canto un poquito, entonces los voy guiando) y una vez que tengo las voces, después termino la pista. Edito todo y entrego el trabajo. Soy muy espontáneo en ese sentido, o sea, todo sobre el momento. (Lucas Betancourt, entrevista personal, 6 de mayo de 2023)

Sin embargo, siempre hay gente que llega con las pistas bajadas de Internet y quieren grabar sobre ese *beat* de distribución gratuita. También hay otros que le piden a él que les haga la pista en el mismo momento que llegan al estudio. En esos casos, Lucas se acomoda a las necesidades del cliente sin inconveniente:

Yo me puedo adaptar, si vos me decís haceme una pista en la estética de...no sé...Mambo Kid (son los que trabajan con los artistas de Puerto Rico). Yo puedo hacer cualquier tipo de *beat*,

---

de audio sin pérdidas. Es un formato de código abierto con licencia libre de derechos de autor y una implementación de software libre. Cuenta con soporte para etiquetado de metadatos, inclusión de la portada del álbum, y la búsqueda rápida.

<sup>8</sup> El *beat* es lo que “da vida a las canciones de rap”. Consigue que los oyentes se sientan conectados con la música y, cómo no, un buen *beat* te hace mover la cabeza ya que imprime un ritmo y una energía únicos a la canción. Esto ayuda a los MCs a transmitir su mensaje de la manera más efectiva. Por lo tanto, elegir el adecuado o crear un *beat* que se ajuste a la letra y al estilo del artista es esencial en la creación de una canción de rap (Yañes 2023: s/n).



pero tengo un estilo, saqué mi estilo en base a eso, pero lo puedo complementar con otras cosas o no, pero cada productor tiene un estilo en general. Siempre pasa eso. (Lucas Betancourt, entrevista personal, 6 de mayo de 2023)

Aunque reconoce que cada productor tiene un estilo propio, no es capaz de explicar con exactitud en qué consiste el suyo y admite que podría radicar en el uso de determinados *plugins*. Lucas define su sonido como “futurístico”. Consultado al respecto, señala que se trata de agregar alguna novedad al empleo de determinados ritmos o a los sonidos prefabricados de diversos instrumentos que suelen ser muy utilizados.

## Caso 2: Dey de Suburbio estudio

Las elecciones de género y estilo suelen tener un sesgo generacional que separa a los raperos más jóvenes de los productores más “ortodoxos”, quienes en ocasiones sienten haber traicionado sus preferencias estéticas en función de ciertos ideales. Eso es lo que ocurrió con Dey, productor de 34 años y responsable de Suburbio estudio de Villa Fiorito, Lomas de Zamora:

Yo tuve que pasar del rap al *reggaeton* para que la gente me conozca más e incluso ahora en el barrio me miran y dicen “ahí va el Dey” [...] Porque el rap no es rentable. A la gente no le gusta, la verdad. Salvo la gente que es ortodoxa. Igual muchos cerebros se abrieron. La gente se abrió un montón, los raperos que eran ortodoxos como yo. Hoy en día podemos hacer cumbia los raperos, pero metiéndonos para decir un mensaje. (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023)

Cabe recordar que a lo largo de más de medio siglo, la escena hip hop a nivel global ha incorporado una cantidad de “géneros”, “subgéneros” y “estilos” con características diferenciales en cada región.<sup>9</sup> Un estudio pormenorizado de éstos aún constituye una tarea pendiente y no es el objetivo de este escrito. En líneas generales podríamos decir que, especialmente en Latinoamérica, el surgimiento del Trap revolucionó la escena hip hop en la década de 1990.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> La prehistoria del hip-hop se remonta al impacto de la música jamaicana en Nueva York: “En la década de 1970, la cultura del *sound system* jamaicano migró a Nueva York y allí nació un nuevo ritmo —repetitivo y roto, aislado a partir de los breaks de discos funk— que, a la vez, reforzó la técnica de los djs, poco a poco convertidos en nuevos héroes de esta historia” (Blánquez y León, 2018, p. 739).

<sup>10</sup> El Trap es un subgénero musical del rap con origen en la década de 1990 en Atlanta (Georgia, sur de EEUU) y alcanza su mayor popularidad con el cambio de siglo. Se caracteriza por un empleo sistemático de instrumentos electrónicos (metales, maderas, cuerdas y sintetizadores), melodías y secuencias armónicas en modos menores, hi-hat en subdivisiones binarias o ternarias junto a otros sonidos subwoofer. Guarda una estrecha relación con el rap, con el cual suele confundirse a menudo, aunque sus métricas son considerablemente más simples, monótonas, pegadizas y algo más rápidas (140 bpm). Un aspecto distintivo es la presencia del Autotune de un modo que suele otorgar un aspecto “robótico” a las voces. Otra diferencia es el diseño sonoro del bajo, tomado de la caja de ritmo TR-808 modificada: ataque rápido modificado con un sustain y un release largos que recuerdan más a un bajo que al dispositivo original (actualmente disponibles entre los sintetizadores virtuales de la DAW). La temática de las letras trata

Tal como señalé anteriormente, la mayoría de los raperos con los que trabajan Lucas y Dey llegan al estudio con *beats* o bases musicales de uso libre bajadas de Internet, pero ellos suelen recomendar que utilicen pistas originales si buscan hacer algo de mejor calidad. Dey es un defensor del desarrollo del “estilo propio” aún en el modo de uso del DAW: “Vos lo descongestionás a tu manera. Yo aprendí a hacer de ese programa lo que se me antoja. Lo rompí de todas las formas, le busqué todas las vueltas hasta que decís ‘bueno, lo uso como quiero’, no como viene preseteado” (Dey, entrevista personal, 6 de junio de 2023).<sup>11</sup>

Dey no trabajó siempre del mismo modo:

Antes yo sampleaba mucho con vinilos. Samplear es sacar un pedazo de una canción. Por ejemplo, no sé, Django, empieza con [tararea]. Listo, agarro, lo copio, lo corto, lo pongo al Fruity Loop. A eso le hago una melodía [tararea] y voy haciendo un ritmo ahí, con batería, con bajo, con lo que le corresponda al beat, y se va construyendo algo desde otra subjetividad. (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023)

Las baterías suele hacerlas con un Nanopad, un controlador MIDI desarrollado por Korg. En palabras del productor:

La batería la hago a través de un nanopad, que sería un cuadradito que tiene varios botones cuadrados, de sensibilidad, y con eso meto [tararea ritmos]. Antes lo hacía con el teclado de la computadora. Por ejemplo, la nota Do es la Q y bueno, así tiene negritas, los números son las negritas. Y después tenés, desde la Q, el abecedario más grande, es Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si... Así empezamos componiendo. Ahora tenés un pianito, tocás un par de teclas ahí, tenés una guitarra. Igual todo el tema de producción musical no me gustaba a mí, yo no entendía lo que era. Me empecé a meter para experimentar, para poder cubrir, dejar de pagar y autogestionarme. (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023).

El proceso productivo comprende una serie de etapas y operaciones que no difieren sustancialmente de lo que ocurre en los estudios tradicionales durante el proceso de conversión de la música en fonograma (grabación, edición, mezcla y masterización):

---

sobre el tráfico de drogas, la lucha por el éxito social y la ostentación de la riqueza. Los productores Lex Luger y 808 Mafia se consideran los pioneros del Trap moderno. A partir de 2010, en Puerto Rico el Trap se extiende con características propias, vinculadas con el Reguetón y conocido actualmente como *latin trap* (Trap latino). Sus máximos exponentes son Bad Bunny y Duki, entre otros.

<sup>11</sup> Un ejemplo de la búsqueda de identidad propia es “Pibe de barrio”. F10rito Family, 3 de abril de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=eADYANOX5kY> (Acceso: 17/07/2023). Grabado en SUBURBIO ESTUDIO (Villa Fiorito), DEL BARRIOPRODUCCIONES (Morón) y PANA RECORDS (CABA) en Febrero y Marzo de 2020. También, “Ciudad de D10S RKT”. F10rito Family, 25 de abril de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ouoE2FIDTI> (Acceso: 17/07/2023). Buren (@agustin\_musimesi) Producción musical: Suburbio Estudio (@suburbioestudio\_crew) Beat: LEAN BEATS (@leanbeats\_). Producción audiovisual: FeerProd. (@feerprod.audiovisual).

Al producir para mí mismo o para otros, suelo seguir un proceso en etapas. Primero, me enfoco en la preproducción, donde se establece la visión general del proyecto, se eligen los sonidos y se crea un esquema básico de la canción. Luego, viene la grabación, donde se registran las voces y se capturan otros elementos musicales. Después, se realiza la edición y la mezcla, donde se ajustan los niveles de sonido, se aplican efectos y se logra un equilibrio entre todos los elementos. Finalmente, se realiza la masterización, que es el proceso de optimizar el sonido final de la canción. (Lucas Betancourt, entrevista personal 6 de mayo de 2023)

Pero en este caso, el productor adquiere todo el protagonismo y asume responsabilidades que solían distribuirse entre los músicos:

Las tareas en cada etapa de producción pueden variar, pero algunas de las principales incluyen: selección y diseño de sonidos, programación de ritmos y melodías, grabación y edición de voces, mezcla de pistas individuales, aplicación de efectos y ecualización, ajuste de niveles y panoramas, y masterización para obtener un sonido final cohesivo y de calidad. (Lucas Betancourt, entrevista personal 6 de mayo de 2023)

Aunque algunos han trabajado con discográficas, utilizan las redes sociales personales como principal medio de difusión. Sin embargo, lo hacen con bastante informalidad: suelen perder los celulares y con ellos las contraseñas de sus redes que luego no logran recuperar.<sup>12</sup> Aún así, albergan una variedad de productos audiovisuales que se diferencian por los modos de producción y co-producción. Se trata de categorías *emic* o “nativas” bastante inestables. Una de ellas es la de “remix” o “official remix” que no refiere a una nueva mezcla de una pista (*track*) o proyecto previo, sino a la reunión de varios raperos o músicos urbanos en la producción de un tema. También lo llaman “junte” o “feat”.

Es importante destacar que, como Youtube los obliga a subir los audios con imágenes, todo lo que se comparte en esa plataforma podría ser considerado un producto audiovisual. Sin embargo, hay diferencias: las categorías de “audio”, “mixtape”, “live sessions” o “beats free” refieren a producciones realizadas como “proyecto” directamente en el DAW o con los músicos tocando en vivo ya sea en el estudio o en algún evento público y, por lo general, van acompañadas de la expresión “Feat by” o con el nombre del productor y otros colaboradores.

---

<sup>12</sup> “Tanto Lucas como todos estos pibes y pibas son bastante informales. Una cosa que deberían mejorar es el cuidado de sus redes. Algunos pierden sus celulares y pierden sus cuentas de Youtube. Pierden sus contraseñas y no las recuperan. Es probable que en varios productores encuentres varios canales de Youtube”. (Martín Biaggini, 14 de junio de 2023, conversación personal)

En cambio, las categorías de “official video clip”, “official remix”, “video remix” y “video lyric” refieren a producciones audiovisuales que, por lo general, van acompañadas de la expresión “Shot by” e incluyen logos y tags de quienes han colaborado de alguna manera para la realización.

Cuando un productor se encuentra trabajando en un nuevo proyecto, suele compartir los adelantos bajo la categoría “preview” (avance o preestreno) con una imagen fija que suele estar cuidada y se realiza por encargo, porque es necesario que cumpla con determinadas características de calidad. En este contexto, el “demo” ha perdido su función de “muestra” previa a la grabación de un disco, tal como ocurría en el siglo XX, y se ha transformado en un producto más que alimenta la demanda de actualizaciones constantes en las redes sociales de los productores de hip hop. Esta tendencia no es exclusiva de los raperos de los barrios populares, sino que responde a la construcción de la audiencia en función de algoritmos y cantidad de visualizaciones. No obstante, según admiten los entrevistados, todavía se realizan demos o maquetas. Estas versiones preliminares de una canción se utilizan para mostrar la idea general de la canción, tanto a los artistas como a los productores, especialmente entre los más “ortodoxos” como Dey. Según su propio testimonio:

Lo que les digo a los chicos, cuando vienen a grabar, es que ese tema no sea un hobby. El primer tema, el segundo, el tercero, el cuarto, apuntar a que sea algo prolijo, algo lindo, que llegue, por lo menos hacerlo desde ahí. Después si llega o no llega, eso ya es otra cosa. Pero pensarlo no desde ‘ah, voy a maquetar’. Yo acá, en el estudio, no uso ese término, cuando me dicen ‘voy a maquetar algo’, digo no, hermano, si vas a maquetear, no vengas. Si querés venir a grabar, grabamos un tema, lo hacemos, lo producimos y lo masterizamos. Maquetar es casi lo mismo que un demo. (Dey de Suburbio estudio / Fiorito Family, entrevista personal 4 de junio de 2023)

Las “demos” o “maquetas” también pueden ser útiles para buscar colaboraciones o para obtener *feedback* antes de la producción final:

Las demos se hacen grabando las partes: un demo, para mí, como lo dice la palabra, es una “demostración”. Es una demostración de algo que puede salir. Desde ese demo, algo muy zarpado, en el sentido que, yo agarro ese demo, agarro las pistas, las voces y te saco un disco. O sea, hablar de disco, ya estamos hablando de algo profesional. Si vos me traés un demo todo crudo, capaz te digo “bueno, esto es un demo”, pero capaz que puedo transformarlo en disco. Cuando hablamos de demo es cuando no hay cambios, ya no se puede hacer un cambio. Te traen un demo y te dicen “bueno, tengo un demo de seis temas”, entonces son seis temas en

mp3, yo no puedo separar las voces, arreglarlas. Hay que volver a hacer la pista, hay que volver a grabar y vamos a hacer el disco. (Dey, de Fiorito Family, entrevista personal, 4 de junio de 2023)

### **Modelo de producción, autogestión y afirmación identitaria**

Si bien diversos estudios sitúan el origen del rap hace poco más de cincuenta años en el neoyorquino barrio del Bronx, resulta destacable que –en términos estructurales– no presente mayores modificaciones más allá de lo relacionado con el esperable desarrollo de la tecnología y las opciones que ello brinda. Supervive entonces hasta el día de hoy la figura de un vocalista recitando letras sobre una base rítmica muchas veces creada a partir de sonidos y/o ritmos sampleados, es decir, preexistentes.

En la escena latinoamericana, el rap ha evidenciado un constante desarrollo desde mediados de la década de 1990, manteniendo y reafirmando una continuidad discursiva. Esta sola instancia lo instala definitivamente como un objeto de estudio que amerita un análisis que vaya más allá de considerarlo como una música hecha por jóvenes de sectores populares. En ese sentido, es importante señalar que también propone un modelo de producción y autogestión, y desde ahí genera una forma de abordarlo, evidenciando de esta manera sus diferentes capas narrativas.

El impacto que ha tenido en una juventud que busca reafirmarse a partir de lo identitario, puede considerarse un efecto directo del replanteamiento de la historia latinoamericana propiciado por este género musical que busca reivindicar un discurso postergado en términos sociales, políticos y económicos. Surge entonces la importancia de la condición de “prosumidores” de quienes son exponentes del rap y/o hip hop. Esa doble militancia –donde el aspecto técnico no es abordado necesariamente desde una perspectiva profesional– permite un constante “ensayo y error” en la búsqueda de un público que no afecta lo principal, vale decir, un discurso que reivindica lo y a los postergados. En ese sentido, las eventuales deficiencias técnicas personalizan una estética sonora vehiculizada por la maqueta o el demo, producción –inicialmente en formato físico y actualmente digital– muchas veces con carácter definitivo y que suele responder a un concepto.

Si bien el constante desarrollo de las plataformas digitales de difusión y consumo de música han permitido una cada vez mayor presencia del género musical, el intercambio del formato físico de las producciones en presentaciones y diversas actividades ha permitido que se consolide el concepto de territorialidad que caracteriza al hip hop y que sus exponentes han

utilizado desde diferentes aristas. En efecto, replicar un discurso en sectores populares y apropiarse de ellos por medio de actuaciones o espacios físicos con nombres que remiten a su propia identidad es una de ellas. El auge del rap y el hip hop en las últimas décadas se ha visto consolidado indudablemente con el desarrollo de las plataformas digitales como Youtube y Spotify, las que han proporcionado diversas herramientas. Efectivamente, la construcción de un discurso/propuesta desde lo musical se realiza a partir de una especialización tecnológica y el uso de softwares que ven en los antiguos modelos de computadores 386 con procesadores Pentium III y el programa de edición Fruity Loops, las herramientas fundacionales para un género que igualmente tiene en la figura de productor un factor determinante.

En este contexto, podemos señalar que la tecnología –aun siendo precaria en un comienzo– con el tiempo ha propiciado un espacio de resistencia cultural en el que la narrativa del rap y el hip hop se encuentra inserta, validando nuevas formas y espacios de producción y registro sonoro. En ello, un factor cobra especial relevancia: los exponentes del género pertenecen a la generación “nativos digitales”, lo que facilita su acercamiento y manejo de los diversos softwares utilizados, instancia decisiva en el logro de un producto mejor terminado y/o que responda en buena forma a un eventual diseño sonoro.

El punto anterior también incide en las diversas categorías de producción que es posible encontrar, tanto en lo relacionado con lo sonoro como con lo audiovisual, aspecto que es abordado generalmente con productoras independientes. Lo mismo sucede con el uso de las redes sociales, principal vía de difusión de los registros y actividades realizadas por los exponentes, aún cuando puedan eventualmente responder al modelo más ortodoxo y trabajar con una discográfica. Lo anterior es claramente indicativo del carácter de autogestión presente en el género, a la postre decisivo en todo el proceso de producción y post-producción al momento de construir una audiencia en base a determinados algoritmos o cantidad de visualizaciones o reproducciones.

## **Bibliografía**

- Adams, Kyle (2015). The musical analysis of hip hop. En *The Cambridge Companion to Hip Hop*. pp. 118-134. Justin A. Williams.
- Biaggini, Martín A. (Ed.) (2022). *Jóvenes, identidades y territorios. La práctica del rap en el Conurbano de Buenos Aires*. UNAJ.

- Chang, Jeff (2014 [2011]). *Generación Hip-Hop* (Traducción del original *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*). Caja Negra Editores.
- Cragolini, Alejandra (2003). Marcadores identitarios inscriptos en el cuerpo y en la música. Articulaciones de lo sonoro y subjetividad en migrantes correntino residentes en Buenos Aires. En *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol 18: 179-187. Naya Buenos Aires.
- Del Valle Ojeda, María Ana (2019). El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires. *Everba*, enero, pp. 28-46.
- Di Cione, Lisa (2022). El rap como género musical: samplear o no samplear, esa es la cuestión. En Martín Biaggini (et Al) *Jóvenes, identidades y territorios: la práctica del Rap en el conurbano de Buenos Aires*, Capítulo 1, pp. 21-46. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Forman, Murray (2000). 'Represent': Race, Space and Place in Rap Music. *Popular Music*, 19(1), 65-90.
- Lena, Jennifer C. (2006). Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995. *Social Forces*, 85(1), 479-495.
- Mac-Coy, Austin (2017). Rap Music. En Jane Dailey (Ed.). *The Oxford Research Encyclopedia of American History*, 20th Century: Post-1945; Cultural History; Urban History. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.287> (acceso: 15/06/2023).
- Martín Barbero, Jesús (2003). Saberes hoy: diseminaciones, competencias y transversalidades. *Revista Iberoamericana de Educación*, 32, 17-34.
- Muñoz, Sebastián (2020). "Hacer lo que se tiene que hacer": Carreras artísticas y la articulación individuo/colectivo en el rap de Buenos Aires. *Revista Antropologías del Sur*, 7 (13), 133-152.
- Pardué, Derek (2014). Hip-hop (Introduction). En Horn, David (Et. Al) (Eds). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Volumes VIII-XIII Genres: Caribbean and Latin America, pp. 356-357. Bloomsbury.
- Plotkin, Pablo (2016). El Melly de Fuerte Apache: príncipe y mendigo del rap. *La Nación*, *Rollingstone*, 13 de mayo. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-melly-de-fuerte-apache-principe-y-mendigo-del-rap-nid1898421/> (Acceso: 17/07/2023).
- Rocha Alonso, Amparo (2020). De la plaza a las redes sociales: el *freestyle* en Argentina y su retoma virtual. En Del Coto, María Rosa y Varela, Graciela (eds). *Medios y Retomas II. Reescrituras y encuentros textuales. El campo de los efectos*. Buenos Aires: Biblos, págs. 197-216.

- Schloss, Joseph G. (2014 [2004]). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop* (Music Culture). Wesleyan University Press.
- Seman, Pablo (2017) Géneros musicales, identificaciones y experiencias en el Conurbano: la periferia influyente. En Rodrigo Zarazaga, Rodrigo y Ronconi, Lucas (Comps.) *Conurbano Infinito: actores políticos y sociales entre la presencia estatal y la ilegalidad*. Siglo Veintiuno, pp. 241-275.
- Tijoux, María Emila; Marisol Facuse y Miguel Urrutia (2012). El hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?. *Polis* 11(33): 429-449.
- Yañes, Gio (2023). Bases de Rap ¿Qué es un beat en el rap?. *Tibetans*, 1 de febrero. <https://tibetansmusic.com/que-es-un-beat-en-el-rap/> (Acceso: 10/07/2023).



### **Avatares del hip hop cubano en el paquete semanal: algunas consideraciones**

Alejandro Zamora Montes

“La otra Cuba” es un término utilizado para referirse al submundo de consumos culturales que se han establecido en el campo cultural cubano, antes expresado de modo analógico y en la actualidad de modo digital. Entendiendo históricamente que el país fue primero colonia de España y luego neocolonia de los Estados Unidos, es evidente que –en el caso específico del segundo– aunque Cuba fungió como una suerte de laboratorio para su sistema neocolonial, no solo en el campo político y económico sino también simbólico, y aún en la actualidad se percibe el impacto de ese sistema semiótico en la nación cubana (expresado en conflictos de identidad, nostalgias anexionistas, colonización mental, ciertos ideales de “progreso”, etc.), también se han producido intercambios y préstamos culturales recíprocos entre ambos, así como una suerte de búsqueda o anhelo de consumo en el espectador cubano debido al aislamiento político y cultural que hubo con respecto a esa zona de Occidente. De los Estados Unidos permaneció hibernado –por generaciones– en el seno de la sociedad cubana el gusto por las historietas y los *westerns*, considerado por el gobierno revolucionario en sus primeros años como un rezago de banalidad y colonialismo del gobierno anterior, así como otras muchas prácticas culturales desarrolladas de modo subterráneo en el campo cultural donde por supuesto entra la devoción a la música, que ha transitado por diferentes escenas, entre ellas, la del rap. En el caso de este género musical resulta válido hacer mención de las moñeras y moñeros, el equivalente generacional de fieles amantes del sonido Motown, r&b clásico, new jack swing, y que en la actualidad son considerados los pioneros o antecedentes de la cultura hip hop en Cuba. Prueba de ello es que en los años setenta dicha escena implantó en las calles el estilo de baile *Soultrain*, cuyo nombre procede del famoso programa televisivo estadounidense producido y conducido por Don Cornelius. La referida serie audiovisual no se transmitía en la televisión nacional pero sí se consumía a través de emisoras radiales y antenas domésticas construidas de

modo clandestino por técnicos electrónicos, y en equipos reproductores de video con formato Betamax o VHS traídos del exterior por marineros mercantes. O sea, que el fragmentado acceso a productos culturales norteamericanos unido a la tecnología existente y al anhelo filosófico de búsqueda de lo prohibido durante esa etapa histórica produjeron un tipo de consumidor o espectador popular *sui generis*.

Han existido múltiples acercamientos culturales al universo informatizado a través del tiempo. La primera minicomputadora digital CID-201 en los años setenta (su antecesora no digital fue la Silna 999, elaborada artesanalmente en 1968 por los ingenieros Felipe Ramón Argüelles y Héctor Onofre en la Universidad Central Marta Abreu de Las Villas); los primeros videojuegos cubanos como *El laberinto del saber* (1988) de los programadores Yurguen Castillo y Manuel Montesino, elaborado en MS-DOS, y *Escorpión* (1989) de los programadores Jorge Miguel y Orestes Danys, quienes utilizaron para este fin la consola MSX-BASIC. *Caballo de Troya* es considerado el primer libro electrónico cubano realizado por el informático Víctor Ángel Fernández en 1993, y el rapero Osmel Francis Turner fue el autor de *Cubanos en la Red*, un libro de ciencia ficción escrito en el año 1997, cuyo eje central versa sobre un grupo de jóvenes cubanos que integran a su computadora un acelerador artesanal, provocando el surgimiento de un mundo paralelo. También es abordada la idea de ubicar 200 satélites de baja altura en órbita para crear una red propia: Hatuey-net. En la obra se maneja el concepto de interconexión entre usuarios por hiperterminales y de diferentes bancos de datos ubicados en las montañas de Cuba, conservados por un sistema de enfriamiento. Resulta interesante desde el punto de vista historiográfico el referido volumen, ya que en Cuba se pudo acceder oficialmente a la red Internet en 1996 a través de un enlace satelital, tan solo un año antes. No obstante, la imposibilidad de acceder de manera masiva a la diversidad de contenidos audiovisuales existentes a nivel global –más allá de los que podían ofrecer los canales oficiales– seguía estando latente, cambiando progresiva y drásticamente dicha circunstancia en el último cuarto de siglo con el incremento de equipos de reproducción a nivel doméstico, la compresión, la reproducción en formato digital, la posibilidad extendida de compartir información entre diferentes dispositivos a través del puerto USB, etc.

En el año 2011 hubo un acuerdo entre Cuba y Venezuela para el tendido de un cable submarino de fibra óptica con el objetivo de dar acceso a Internet de banda ancha, el cual mejoró un tanto la infraestructura anterior, pero el proyecto no obtuvo al final los resultados esperados, manteniéndose insuficiente la conectividad. Desde diciembre de 2018 acceden a navegación por Internet 6,7 millones de usuarios (un 60 % de la población cubana, aproximadamente), más de

1 millón de nuevos usuarios se conectan por telefonía móvil y existe una tendencia a su aumento, si bien la paulatina conectividad 3G y 4G también coadyuvó a la ralentización e inestabilidad de los servicios por problemas de infraestructura tecnológica a nivel nacional, sin contar las sanciones de los Estados Unidos a ciertos servicios en la Internet y el alejamiento de firmas de telecomunicaciones que buscaban invertir en Cuba, así como los elevados precios de la recarga/compra de paquetes que no compaginan con el exiguo salario de un trabajador promedio.

Cuba ocupa el puesto 182 con una velocidad media de descarga de 2,0 Mbit/por segundo, una velocidad de subida de 0,83 Mbit y en Internet móvil ocupa el puesto 145 con 4,3 Mbit/segundo de descarga. Al Internet de banda ancha en el periodo 2007-2021 solo pudo acceder un 3 % de la población, según el sitio web DatosMundial.com. El Estado cubano, como parte de la aplicación de la Política de Ampliación y Flexibilización del Trabajo por cuenta Propia autorizó el ejercicio de ciertas actividades para ser desplegadas por el sector privado, una de ellas fue la de comprador/vendedor de discos de CD y DVD.

Es en medio de todo este complejo escenario socio-tecnológico y político donde surge el fenómeno del paquete semanal. Los antecedentes del mismo fueron los bancos de películas, las cuales se alquilaban mediante casetes Betamax y VHS. Ante la obsolescencia de estos primeros formatos aparece luego la compilación de filmes nombrada “combos” en CD y DVD, las antenas parabólicas, así como otros modos clandestinos de obtener información generalmente foránea y de entretenimiento.

El paquete surge aproximadamente entre los años 2007/2008, y consiste en un compendio *offline* de contenidos múltiples –en su gran mayoría audiovisuales– almacenados en un disco duro de 1 terabyte con un costo inicial de 1 CUC, equivalente a 25 pesos cubanos, y se establece por todo el país a través de una curiosa y efectiva red de distribución. Las miles de carpetas o ficheros son organizadas por un programa informático creado a nivel nacional para tal efecto e incluyen videoclips, discografía en formato mp3, series (turcas, asiáticas, cubanas, estadounidenses, estas últimas generalmente extraídas de plataformas como Netflix, Amazon Prime o HBO), películas, documentales, animes, doramas, telenovelas, shows en español, revistas y libros electrónicos, software de diversa índole, deportes, tráileres de películas, series y documentales, canales de youtubers tanto nacionales como internacionales, publicidad insertada por pequeñas y medianas empresas, videojuegos, noticias y otros múltiples contenidos. Incluso ciertos programas televisivos oficiales se nutren del paquete, y algunos

directores de cine cubano “depositan” sus películas en el mismo para una mejor circulación de sus obras en el territorio nacional.

La mayoría de los medios de comunicación coinciden en que el primer rostro público de esta plataforma es Elio Héctor López (“El Transportador”) quien curiosamente en los inicios de este proyecto se apoyó en muchos djs de provincia para distribuir los contenidos que él y su equipo de trabajo generaban. Han existido y existen varias matrices o sedes que son las que obtienen los contenidos iniciales, y de las que luego se distribuye y fragmenta toda la información a nivel nacional por medio del contrato a mensajeros que siguen revendiendo los contenidos a otros compradores. Algunas de estas matrices se nombran Omega, *Estudios Odisea*, *ETRES Agencia Publicitaria* y *Crazy Boy*. La música internacional, aplicaciones, revistas musicales y videoclips son descargados de Internet por medio de la televisión satelital ubicadas en hoteles, embajadas, empresas privadas que han invertido en equipamiento tecnológico avanzado e instituciones gubernamentales con un ancho de banda mucho mayor que el que habitualmente se utiliza para la mayoría de las instituciones estatales.

Los contenidos referentes a música nacional se obtienen a través de promotores musicales asociados a los denominados estudios de grabación caseros o independientes. Vale aclarar que la figura líder de esta dimensión específica se nombra Abdel La Esencia, y en su página web se puede acceder a los contenidos que maneja (<https://abdellaesenciayestudiosodisea.com/>), aunque Eje Records también es otra entidad realizadora de videoclips y distribuidora del paquete en materia musical. En las provincias del Oriente cubano se denomina “cargue” en vez de “paquete” y los medios de transporte por los cuales se distribuye esta plataforma a nivel nacional varían desde trenes, bicicletas, aviones, carros particulares, autobuses interprovinciales y hasta personal médico. De alguna manera se intuye que dicho paquete ha creado desde hace algunos años una nueva y alternativa forma de generar empleo, y es considerado popularmente como el “Internet de los pobres”. Esta plataforma económica y cultural ha servido como soporte de almacenamiento de revistas electrónicas, algunas presentes en Internet y otras creadas específicamente para el usuario final del paquete. Con un diseño atractivo buscan atraer a audiencias jóvenes, y sin estar inscritas en el Registro de Publicaciones Seriadas con un código ISSN circulan bajo una filosofía de independencia estatal.

Además de la inclusión de revistas extranjeras existen magazines nacionales como Havana2Go! (creada para el sector del turismo); Apulpso (dedicada al mundo de las historietas); El Arca (dedicada al universo de las mascotas domésticas); Play Off (especializada en temática

deportiva); La Tinta (especializada en el universo del tatuaje); Negolution (mundo de los negocios); Maranata (revista de contenido cristiano), entre otras. Las especializadas en materia musical son Vistar; AM-PM; La Nave y BandEra. Existe una aplicación informática nombrada *Revistas de Cabecera*, creada para organizar y acceder a las actualizaciones de estas publicaciones seriadas independientes.

Como es lógico, al circular tantos paquetes por todo el país durante años era cuestión de tiempo que existiese una suerte de “filtrado” de sus contenidos con el objetivo de ganar audiencias. Tenemos el caso del *Paquetito*, una suerte de “paquete opositor” cuyos contenidos van destinados y son consumidos por personas abiertamente disidentes con el gobierno cubano. *La Mochila* o *Mochila para la familia* es un paquete oficial gratuito creado por el Joven Club de Computación y Electrónica con el objetivo de diseminar contenidos didácticos locales que busquen afianzar la identidad nacional: multimedias, películas, aplicaciones, deportes, humor, artes escénicas, literatura, artes plásticas, entre otros.

El impacto y presencia del paquete en la cultura popular a nivel nacional e internacional resulta evidente. *Picta* es una plataforma cubana online de contenidos audiovisuales creada por la Universidad de Ciencias Informáticas (U.C.I.), inspirada de algún modo en el paquete. Su isotipo imita al caracol Polymita Picta, oriundo de Cuba, y también busca la transmisión de elementos identitarios a través de series, películas, documentales y canales en su gran mayoría de corte nacional. Si bien existen tesis y artículos nacionales que abordan esta temática hasta el punto de proponer que sea analizado e integrado al sistema educativo cubano, al acceder a Google Académico pueden rastrearse igualmente artículos y tesis de diversas nacionalidades sobre esta plataforma tecnológica y cultural.

El artista cubano Nestor Siré y la artista estadounidense Julia Weist crearon un proyecto nombrado *The Archive Cuban Art News* en el Museo de Queens, consistente en una exposición a través de un año de paquete semanal (2017-2018) con el objetivo curatorial de analizar la marca país que ha resultado Cuba bajo el anhelo o demanda de contenidos basados principalmente en una economía sumergida, al tiempo que explora o presenta elementos que hablan de narrativas de resistencia cultural. Néstor Siré y Steffen Köhn son los creadores de *Paketown*, un videojuego consistente en el intercambio, copia y distribución de contenidos digitales en aras de la creación para el jugador o jugadora de su propio imperio mediático, siempre y cuando estos logren vencer a la competencia existente.

La canción *El paquete* pertenece a la reguetonera La Diosa, en colaboración con los artistas José Luis Cortés, alias El Tosco (ya fallecido, iniciador del fenómeno musical conocido

como la timba y Premio Nacional de la Música), El Magnífico y Los Principales. Cándido Fabré, otro gran maestro cultivador de la música popular bailable cubana también posee dentro de su repertorio musical un tema dedicado al paquete semanal.

### **El ethos hiphopero fuera del paquete**

Con todo lo expuesto anteriormente pudiera darse por sentado que los cultivadores del hip hop en Cuba no lo pensarían dos veces a la hora de aprovechar dicha plataforma para hacer circular sus contenidos; que tuviesen lugar los proyectos más enloquecidos y geniales con respecto a esta escena para que sus valores y esencias se difundieran de modo nacional y global; que existiesen cientos de revistas, sitios web, fanzines, conciertos, canales de aprendizaje con una multiplicidad de lenguajes ideoestéticos traducidos en ceros y unos...pero no sucede así. Desde hace algún tiempo, al interior de la comunidad hiphopera cubana suelen escucharse frases como las siguientes: “El rap cubano se ha quedado atrás” o “El rap en Cuba está anquilosado”. Las referidas expresiones —de evidente desasosiego— se han visto igualmente reflejadas en entrevistas a raperos o productores musicales, llegando incluso hasta los predios académicos mediante tesis que analizan el declive del movimiento de rap nacional desde una perspectiva interseccional.

Estas apreciaciones con rasgos apocalípticos tienen un basamento lógico y justificado. *Movimiento*, la primera revista cubana especializada en estos temas, sucumbió luego de once números, y aunque pudo salir publicado un número 12 compilatorio, hasta el momento no parece que exista una voluntad política para retomarla. Los festivales de rap fundados por el proyecto socio-comunitario “Grupo Uno”, que fungieron como importantes plataformas para visibilizar globalmente los cuatro pilares básicos de la cultura hip hop en Cuba, desaparecieron. Los simposios de hip hop cubano, espacios teóricos imprescindibles para el intercambio de miradas sobre temáticas relacionadas con el activismo, identidad, género, racismo, sexualidad, subalternidad, discriminación racial y empoderamiento social, perdieron enormemente en eficacia y visibilidad.

El empuje arrollador de los fenómenos musicales conocidos como reggaetón, trap, y sus variantes locales (reguetón repartero o morfa, timbatón, cubatón, reguetón farandulero), la pobreza de gestión emprendida por la Agencia Cubana de Rap para promocionar a las agrupaciones y solistas que conforman su catálogo artístico (nos referimos a los grupos que cultivan el rap ortodoxo) a través de todos estos años; así como la fragmentación, diáspora y

luchas intestinas de muchas/os de los exponentes de esta cultura de resistencia, parecen ser otros de los múltiples motivos que apoyan las opiniones de carácter público citadas al inicio.

Lógicamente, todas estas dimensiones traen aparejadas diversas interrogantes: ¿Cómo entender que el hip hop, una herramienta de transformación social que ha resultado ser tan útil para muchos jóvenes cubanos y que ha aportado valores positivos a la cultura nacional, haya cedido tanto terreno y se encuentre prácticamente en *off*? ¿Existe algún elemento unificador que permita analizar (de manera transversal) todo este conjunto de procesos de “desmantelamiento” cultural? ¿Qué estrategias alternativas esgrimir desde lo educativo y digital para reactivar las franjas aún salvables de esta fuerza creativa denominada hip hop, en Cuba? ¿Qué redes se tejerían? Con relación a este particular, las palabras de Víctor Fowler en el libro titulado *Rapear una Cuba utópica*, son seductoras, provocativas y dignas de análisis. El reconocido poeta y ensayista expresaba:

Creo que el rap puede ser una voz para intentar cambiar el esquema de ciertas tradiciones culturales afianzadas de forma negativa en las sociedades como el machismo, el sexismo, la homofobia, los fundamentalismos. Pienso que para lograr todas esas dimensiones, los cultivadores del rap en Cuba deben ser al mismo tiempo una fusión de filósofo y político. Te confieso algo que soñé, más que esperé, del rap en Cuba. Yo le decía en una ocasión a mi amigo Pablo Herrera: «brother, algún día tenemos que lograr la realización de un concierto de rap con textos basados en poemas de Lezama, en el teatro Carlos Marx». Y Pablo se reía. Pero yo volvía a mi sueño: «Esto hay que elevarlo, conservar la autenticidad de este arte junto con las herramientas que nos negaron. Esto tiene que ser como hizo Deep Purple, que tocó con la Sinfónica de Londres». Es decir, raperas y raperos cubanos en franca armonía con la Sinfónica Nacional. Ese debe ser el nivel desde el punto de vista estético: en el desarrollo escénico, en el manejo de las voces, en la apropiación de los instrumentos, etc. Los que hacen rap en Cuba deben ser como Simone de Beauvoir, Gramsci, Foucault y al mismo tiempo, ser Mozart, Bach y John Cage. Pero para lograr esto, el movimiento hip-hopero en Cuba debe alcanzar una mayor conciencia, estudiar quiénes son, por qué están ahí, a dónde van, adquirir sentido de misión, entender qué es lo que deben revolucionar, cuál es su función en las comunidades, cuál es su relación con la alta cultura, aprender a crear alianzas con los intelectuales, profundizar en su mensaje, contar la verdad... ¡toda la verdad! de esas comunidades en las que están, ya sea de sus tristezas o sus alegrías. (Zamora Montes, 2017, p. 338)

Evidentemente, para lograr el ambicioso sueño de Fowler y pertrecharse de esas herramientas antes negadas, las/los cultivadoras/es de la cultura hip hop en Cuba necesitan

continuar aumentando su riqueza espiritual, obtener acceso a información actualizada y emplearse a fondo para cultivar un sólido capital cultural que les permita absorber la incertidumbre en medio de un nuevo orden mundial caracterizado por el colonialismo de datos y relaciones de poder basadas en la construcción del conocimiento.

Dentro de los estudios comunicológicos existen los denominados efectos acumulados o efectos cognitivos. La tematización, la *agenda-setting*, la espiral del silencio, la producción de noticias como construcción social de la realidad y la *Gap Hypothesis* o Teoría del Distanciamiento devienen paradigmas que permiten analizar ciertos aspectos de la posmodernidad y el sistema de medios con un enfoque marcadamente sociológico. Con respecto a esta última epistemología comunicacional aparece citado en el volumen *Comunicología. Temas actuales*: “Cuando la introducción de la información de los medios de comunicación de masas en un sistema social se incrementa, los segmentos con un status socioeconómico alto, tienden a adquirir esta información de una manera más amplia que los segmentos socioeconómicos bajos” (Saladrigas y Serrano, 2006, pp. 101-103) o dicho de otra manera: existe un distanciamiento progresivo entre las clases altas y bajas debido a la adquisición de la información, ya que la misma contribuye a enriquecer el conocimiento y este último deviene factor esencial para la afirmación personal y también como mecanismo de control social. Si a ello se unen la brecha digital y el uso periódico de diferentes tipos de información resulta entonces evidente que un grupo social tendría mayores competencias operativas que el otro a la hora de manejar contenidos y tecnologías diversas, siendo los primeros interactuantes y los segundos, interactuados.

Pongamos como ejemplo del tema que nos atañe a los mismos cultivadores de géneros como el reguetón, trap y rap. Es posible que los primeros y segundos (mejor posicionados económica y estratégicamente en el campo cultural cubano) puedan utilizar con más facilidad la red Internet para colocar sus contenidos y acceder a información actualizada, así como crear redes alternativas de autogestión a nivel callejero: viralización de su música en el transporte público, inclusión de sus videoclips y entrevistas en negocios privados, CDs y DVDs, bocinas portátiles, convertir sus estudios de grabación independientes en modelos de gestión cultural, etc. Con ello asegurarían más nichos de mercado que aumentarían, como es lógico, sus ingresos económicos y el seguimiento masivo de un público joven, no solo a nivel nacional. Igualmente en sus estudios de grabación independientes poseerían versiones más avanzadas y con altas prestaciones de plataformas digitales de edición musical como *Cubase, Logic Pro X, Pro Tools, Ableton Live, Sonar y Serato DJ*, mientras que los terceros tendrían que bregar con versiones más antiguas del *FL Studio* (el conocido *Fruity Loops*), *Virtual DJ, Sound Force, Vegas*.



También podría suceder que algunos no cuenten con la alfabetización tecnológica que les permita conectarse a la WIFI o a datos móviles y poder descargar contenidos relacionados con su oficio. El resultado sería entonces complejo para ellos, ya que no sabrían cuáles herramientas ni en qué sitios digitales buscar de manera efectiva mientras se les agota su tiempo de conexión, que no resulta un servicio precisamente barato para la economía de los cubanos de a pie (con el ordenamiento económico en el país en enero de 2021, las cifras oscilan entre los 120 y 500 cup) según datos de ETECSA, y el paquete tiene un costo actual de 100 cup. Están los que no pueden tener ni lo uno ni lo otro en cualquiera de estos géneros, ya que no cuentan con la posibilidad de adquirir computadoras de escritorio, laptops, móviles, tabletas, o acceso a Internet para descargar tutoriales, videos de Youtube, documentales o libros actualizados, y dependen entonces de ahorrar centavo a centavo para que un productor musical (desprovisto también de información) les elabore dos o tres *beats* maltrechos que terminarán sonando arcaicos, porque ya las tendencias musicales que hasta ese momento estaban de moda, transitaron. Al final de la cadena se encuentran los que ni siquiera pueden hacer nada de lo anteriormente dicho, porque las difíciles circunstancias no se los permite, por mucho que amen la música.

Resulta válido aclarar que lo anteriormente expuesto no significa que no se tengan en cuenta las actitudes y aptitudes propias de cada cantante, productor musical o *beatmaker* a la hora de enfrentarse a estas tecnologías por avanzadas u obsoletas que sean, o que un *software* sea más importante que otro. Existe un respeto y libertad de acción ante la amplia gama de programas informáticos de grabación, producción y post-producción musical, así como la manera de adquirir capital cultural sea cual sea la clase social, pero es evidente que las condiciones, oportunidades o puntos de partida no son las mismas para todos, lo cual provocará que algunos se mantengan siendo alfabetos tecnológicos y otros analfabetos funcionales. Por tanto, es de esperar que el resultado final sea una brecha o distanciamiento insalvable, porque estarían marginados digitalmente. Y marginación es sinónimo de exclusión, de desarticulación cultural.

Hasta el momento, el único texto de corte nacional que ha intentado de alguna manera diagramar el comportamiento de las cifras en el terreno musical a partir de muestras parciales tomadas de varias matrices del paquete semanal en un periodo determinado aparece en la publicación seriada AM-PM, pero en el mismo no especifica el porcentaje de rap cubano, o no se quiso tener en cuenta dicha división en aras de mantener un equilibrio o búsqueda general a partir de los datos expuestos, aunque sí resulta significativo observar las cifras referentes al impacto del genero reguetón, así como las asimetrías relacionadas con la variable sexo. Según

cifras publicadas por el Banco Mundial, Cuba es el país latinoamericano que más invierte en educación (<http://datos.bancomundial.org/indicador/SE.XPD.TOTL.GD.ZS>), lo cual es un dato fascinante, pero también es cierto que en el *Joven Club de Computación y Electrónica* e incluso en las escuelas de música no se imparte a profundidad estos saberes.

No es difícil imaginar que debido a las nuevas tecnologías de la informática y las comunicaciones, la piratería, la desconcentración de los mercados y otros factores, exista una tendencia cada vez más decreciente en los ingresos de la industria musical a nivel nacional. Si en Cuba existen excelentes músicos y profesores, también jóvenes graduados de la Universidad de las Ciencias Informáticas, emprendedores, artistas y djs de todos los géneros musicales, los cuales constituyen un capital humano privilegiado... ¿Por qué no invertir en ellos cualitativa y cuantitativamente? Apostar por un capital humano eficiente significa apostar por un crecimiento económico a mediano y largo plazo. La música también se incluye dentro de ese concepto que muchos estudiosos denominan “marca país” o “imagen país”. ¿Cómo está representada en estos momentos la “imagen país” de Cuba en materia musical y cómo lo estará dentro de cincuenta, cien años, en un contexto cada vez más tecnocapitalista? El principal valor de la información consiste en dotar a los seres humanos de herramientas que incidan directamente en sus propias decisiones, puesto que el conocimiento deviene otra forma de riqueza en las sociedades postmodernas.

La Agencia Cubana de Rap (ACR) se creó con el fin de promover y comercializar el catálogo de artistas que formaban parte de la misma, pero fue una institución de nuevo tipo, que no sabía en su momento histórico cómo lidiar con estos géneros y estilos musicales de origen foráneo. Para más confusión, se trataba de comercializar una música elaborada no del modo tradicional, sino a golpe de *loops* y *samples*. En Cuba existe una tendencia mental marcadamente positivista en ciertos estamentos directivos a nivel de política cultural y ello impone en no pocas ocasiones límites con lo novedoso, subjetivo, audaz, transgresor. Igualmente existe una tendencia en las/los artistas del hip hop en Cuba a subvalorar o desconocer el lenguaje institucional y el ejercicio del Derecho. Ahora bien, independientemente de que todo acto conlleva riesgos, si los directivos y trabajadores de la Agencia Cubana de Rap, así como de las discográficas nacionales, hubieran tenido acceso a información y educación adecuadas, ¿se podría haber evitado cometer muchos actos de improvisación? ¿Existieran más fonogramas de rap en el maltrecho mercado musical cubano?

Según el investigador Joaquín Borges-Triana, la maqueta del primer álbum *A lo cubano*, fue presentada por “Amenaza” (así se nombraba anteriormente el grupo “Orishas”) en cuanta

discográfica cubana existía, y en ninguna le prestaron atención. Posteriormente, de este álbum fueron vendidas 400,000 copias en 23 países alrededor del mundo. Si las personas encargadas de dirigir las políticas culturales y los medios de comunicación masiva en Cuba supieran que los grandes artistas de la salsa cubana como Paulito FG, El Tosco, Irakere y Adalberto Álvarez rapearon en su momento, que el activista y productor Harry Belafonte se reunió once horas con Fidel Castro para conversar sobre hip hop y el resultado de este encuentro contribuyó (junto a otros factores como la profesionalización de las/los raperas/os) a la creación de la Agencia Cubana de Rap, si conocieran de los proyectos acunados por la cultura hip hop en Cuba con el noble propósito de ir a las prisiones, las visitas de raperas/os a los enfermos de cáncer, niños hospitalizados, si estuvieran al tanto de las canciones de rap en contra de las guerras y de la violencia hacia la mujer, a favor de las personas negras, del colectivo LGBTIQ+, etc.

¿Sería esta dimensión cultural mérito suficiente para que se proyectará alguna vez en la televisión cubana –sin censuras– el concierto ofrecido en el cine-teatro Acapulco por el proyecto *Créeme*, del pintor cubano Michel Mirabal y Vicente Feliú junto a reconocidos raperos cubanos? ¿Se dedicaría un concierto completo o un documental a los grupos “Trampa Explosiva” y “Primera Base”? (el primero cultiva el rap cubano desde 1990 y el segundo, desde 1993). Ambos han ganado importantes premios locales y nacionales. No son los únicos. ¿O tal vez pensar en una película o serie documental que muestre fehacientemente (con sus luces y sombras) el recorrido del rap nacional, con una mirada propia, emic? Hasta la actualidad, el único audiovisual que recoge con luces y sombras esas experiencias hasta un momento histórico determinado es *Cuban hip hop: Desde el principio*, de las realizadoras estadounidenses Vanessa y Larissa Díaz. Por otro lado, si los artistas del hip hop cubano esgrimieran herramientas desde una mirada proposicional y dialógica...¿En qué estamento cultural se encontrarían actualmente? Gracias a los cursos sobre la historia social del negro en Cuba impartidos por el intelectual Tomás Fernández Robaina en la Biblioteca Nacional José Martí, la denominada “vieja escuela” de rap cubano ganó mucho en capital cultural. Luego, esos saberes se vieron reflejados en los textos de las canciones de muchas/os maestras/os de ceremonia. Al mismo tiempo, muchas/os intelectuales se enriquecieron con la lírica rapera y acentuaron aún más sus conocimientos porque tuvieron una plataforma teórica desde la cual trabajar. Es decir, hubo intercambio, fluidez, retroalimentación.

Esa conexión o alianza hoy se ha perdido. El saldo actual podría derivar en la concepción errónea de algunos raperos de la “nueva escuela” que consideren a los intelectuales como entes densos e inalcanzables. Al mismo tiempo, algunos intelectuales podrían considerar que las/os

raperas/os son seres que están supeditados a un destino trágico, labrado por ellos mismos. Esto trae aparejado ruido en la comunicación, transmisión, unidireccionalidad. En cambio, si los hiphoperos cubanos tuviesen más noción de la historia por una voluntad personal de búsqueda y un “empujoncito” de las/los intelectuales, quizás existiría una exposición en el Museo de Bellas Artes dedicada al *graffiti*, la cual vaya transitando desde las pictografías en las cuevas de Punta del Este y el Indio, los *tags* de Silvano Schueg (El Chori), los “anaforamas” o “firmas” bantúes, los trabajos de Arte Calle, Puré, TTVV, Hacer, hasta las actuales obras de artistas como Glenda Noajed y Fabián López (2+2=5). Se elaboraría algún tema musical con fragmentos de la música de artistas considerados antecedentes populares del rap como Harry Lewis y Los Papa Cun Cun, e invitarán más seguido a los raperos a las academias y bibliotecas, sería espacio común que las *b-girls* y *b-boys* concertaran charlas sobre su arte en universidades cubanas. Si *Violente* (1987), del reconocido músico Edesio Alejandro fue una de las primeras óperas-rock realizadas en Latinoamérica, precedida de *La Biblia según Vox Dei* (Vox Dei, 1971); *Sudamérica o el regreso de la aurora* (Arco Iris, 1972); *Oh, perra vida de Beto* (Materia Gris, 1972); *Alturas de Macchu Pichu* (Los Jaivas, 1981); *Los motivos del lobo* (Jorge Elías Cárcamo, 1985), según los críticos... ¿No se pudiese pensar en crear una ópera-rap?

Ya la Compañía Rosario Cárdenas estrenó en el año 2013 una obra titulada *Tributo a El monte*, en homenaje a la antropóloga Lydia Cabrera, con la participación del Dj Iván Lejardi y el grupo de rap “Fuera de Norma”. En el año 2016, en la Gala de Premiaciones del programa televisivo *Cuerda Viva* participaron juntos la destacada agrupación de música coral “Vocal Leo” y el proyecto “Guámpara Music”, donde está incluido el grupo santiaguero de rap “Golpe Seko”. Los técnicos electrónicos fueron embajadores culturales al subvertir la frecuencia de los radios y crear antenas clandestinas para captar señales televisivas del exterior en los años 60, 70 y 80. ¿Y si se pensara en un concurso a nivel nacional donde confluyeran en franca armonía esos mismos técnicos con djs, beatmakers, innovadores, técnicos de sonido, programadores informáticos, productores musicales?

### **Creación de una carpeta especializada en cultura hip hop en el paquete semanal**

En el enjundioso texto titulado *Para saber del Paquete. Comercialización y consumo por cuenta propia*, de los autores Amado Alejandro Armenteros y Manuel Calviño, se pone en evidencia el carácter dual del Paquete Semanal (funciona como un fenómeno socializador y comercial). Por un lado presenta un espíritu mercantil y por el otro un perfil humanista ya que genera empleo, sociabilidad, pero lo más interesante es que fomenta un consumo de

entretenimiento con valor educativo al acceder a revistas y libros de ciencia, historia, música, deportes, etc. Entonces, si el Paquete Semanal es el Internet de los pobres, como bien se expuso anteriormente...¿Por qué casi no hay rap cubano en él, qué significa este abandono desde lo semiótico?

Salvo algún que otro videoclip de “Los Aldeanos”, una pequeña discografía dispersa en mp3, una promoción o video de “La Real y la Reyna”, Lando Lavarra o videos del proyecto Malcom Beybe, resulta prácticamente imposible constatar en el paquete semanal la existencia de contenidos que traten acerca del rap de factura nacional. Ello resulta interesante y doloroso a la vez, porque estamos hablando de un recorrido de más de 25 años de hip hop, cuya presencia en la cultura cubana es ineludible.

¿Por qué no aprovechar la alternativa de acceder a una plataforma que cada semana garantice la visibilidad a nivel nacional e internacional y que, por demás, prácticamente no lo brinda la televisión? ¿Por qué tiene que ser casi una gestión personal del creador del Paquete el incluir música rap? ¿Se trata entonces de una apatía o adormecimiento hip-hopero? ¿*Gap Hypothesis* paquetera, tal vez? Si bien existen algunos grupos sobre hip hop cubano en las redes sociales (La gente de la Moña de Cuba; Reinas del Potaje Urbano hip hop; Fuego de Poesías, U.R.B.E), el hecho de que no exista prácticamente hip hop cubano en el paquete semanal es una clara advertencia de que la brecha cognitiva y digital resulta cada vez mayor.

El dataísmo –evolución del colonialismo mediante la explotación de la vida humana y el comportamiento por medio de la extracción de datos– genera una nueva forma de dominación, nuevas víctimas y nuevas desigualdades (tal vez las hermanas Wachowski ya lo habían vislumbrado en *Matrix*). Según el volumen *Homo Deus: Breve historia del mañana*, el enfrentamiento entre el capitalismo y el socialismo tendría lugar no solo en el plano ideológico sino también en el digital, pues ambos se perciben como dos sistemas de procesamiento de datos en pugna.

Al abstraernos, supondríamos entonces que la ausencia digital de rap cubano en el paquete y la progresiva fragmentación de no pocos de sus actores en la esfera pública es consecuencia también de una lógica basada en la extracción de datos, utilizado *a posteriori* con el objetivo de crear un universo de posverdad, cuyo beneficio digital último sería lograr que siga imperando una lectura unidireccional de la escena hip hop en Cuba. ¿Quién se encarga de enrumbar de forma sistémica las políticas del recuerdo, la(s) memoria(s), con respecto a este género musical/cultura? En este sentido, cabría la posibilidad de subvertir dicha realidad por medio de políticas culturales profundas basadas en el conocimiento, la alegría, la participación y

solidaridad. Sabiendo de antemano que en un futuro el paquete semanal pudiese desaparecer o evolucionar por el complejo tema de la piratería y el derecho de autor, bien pudiera plantearse la comunidad hip-hopera cubana una estrategia emergente: crear de forma inicial una suerte de carpeta especializada en hip hop cubano, antesala de otro proyecto concebido a más largo plazo desde lo regional: un archivo digital latinoamericano y caribeño de hip hop. O sea, un fichero pensado a profundidad con videoclips, discografías, documentales, entrevistas, libros académicos y de ficción, revistas, folletos, fanzines, e-zines, sitios web, narrativas transmedia, tutoriales sobre cultura del sonido, conciertos en vivo, conferencias educativas que pudieran ofrecer intelectuales cubanos o foráneos sobre la importancia del rap latinoamericano, africano, caribeño, asiático, y su vínculo con otros géneros musicales. Podrían introducirse charlas de los propios protagonistas del hip hop a lo largo y ancho del país narrando sus experiencias de vida, maneras de rapear, grafitear, hacer *beat box*, proyectos. Podrían estar igualmente expuestas las opiniones de un público que guste o no de este género, porque eso sería un medidor valioso. Se pudiera también incluir textos y audiovisuales que traten sobre hip hop y cultura alternativa, hip hop y cocina, hip hop y lenguaje, hip hop e industria del entretenimiento, diccionarios y enciclopedias sobre hip hop, hip hop y empoderamiento social, hip hop y *spoken word*, hip hop e inteligencia artificial, hip hop y comunicación, hip hop y política, hip hop y pedagogía, hip hop y género, hip hop y sexualidad, hip hop y medio ambiente, hip hop y psicología.

¿Qué pasaría si además de todas estas dimensiones antes mencionadas, existiesen intermediarios culturales que fungieran como filtros críticos? Es decir, no crear censores, sino una especie de guerrilla semiológica hiphopera que no trate simplemente de ubicar desorganizadamente materiales de toda índole en una carpeta, sino de balancear democrática y pedagógicamente estos contenidos. ¿Por qué no crear un canal alternativo que narre temáticas hiphoperas desde el punto de vista de las microhistorias, de las fuentes orales? Existe en el paquete rap foráneo con dosis de *bling bling* y hegemonía. Un rap en no pocas ocasiones colonizador, el cual utiliza cuerpos fragmentados femeninos bailando *twerking*, y no precisamente un *twerking* empoderado.

Tiene derecho a existir dicho contenido, no se debe satanizar los consumos. Incluso tiene nombre y apellido: diversidad y mercado. Pero al propio tiempo, en esa misma plataforma se podrían ubicar materiales que aborden un hip hop positivo, con mensajes no sexistas, con interesantes historias de amor que narren experiencias enriquecedoras no exentas de altibajos, con canciones de rap que incluyan textos que ericen la piel porque devienen canto a la comunidad, a “los muertos de hambre históricos”, a la otredad, a la pedagogía (del oprimido), a

los jóvenes y no tan jóvenes, al Sur Global. Un rap que no esgrima un *flow* que muestre una sola historia, un solo camino, un enfoque vertical y decadente. Un rap humanista, esperanzador, nada panfletario, descolonizado, con lo mejor de ambos mundos, que nos haga creer que el camino recorrido ha valido la pena. Un rap genuinamente cubano, más allá de las guayaberas y las palmas. Un rap semanal. Tal vez de esta manera la frase lezamiana “Solo lo difícil es estimulante” basada en la utopía del intelectual Víctor Fowler Calzada no sea del todo irrealizable.

## Bibliografía

- Armenteros, Amado Alejandro y Calviño, Manuel (2016). *Para saber del paquete. Comercialización y consumo cultural por cuenta propia*. Disponible en: <https://www.alfepsi.org/wp-content/uploads/2016/01/alternativas-cubanas-en-psicologia-v4n10.pdf>.
- Álvarez Mosquera, Pedro (2012). *Identidad y language crossing: el uso de inglés afroamericano por raperos blancos*. Editorial Peter Lang AG.
- Álvarez, Sandra (2012). *El Simposio de hip hop cubano ha muerto*. Disponible en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/la-columna/229-sandra-alvarez/45249-negracubana>.
- Altercine. IPS. Fenomenología del paquete (Primera y segunda parte). Disponible en: <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/fenomenologia-del-paquete-primera-parte/> ; <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/fenomenologia-del-paquete-parte-ii/>.
- Ballester López, Amparo María (2014). *Silna, la computadora olvidada*. Disponible en: <https://verbi Clara.wordpress.com/2014/07/14/silna-999-la-computadora-olvidada/>.
- Borges-Triana, Joaquín (2008). *Concierto cubano finisecular: para un estudio de la música cubana alternativa*. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias sobre Arte. Editorial Universitaria.
- Castillo Trujillo, Olga y Matos Ortega, Sócrates Silvestre (2020). Una mirada desde la dimensión pedagógica al fenómeno sociocultural “el paquete”. Disponible en: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1729-80912020000100180](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-80912020000100180).
- Castillo, Arsenio Martiatu. *Pablo Herrera en el laberinto del hip hop*. Revista Movimiento no. 5, Mincult. p. 12.; María Matienzo Puerto: *La historia es no quedarse atrás*. Movimiento no. 6, Mincult. p. 13.

- Deivison, Faustino y Lippold, Walter (2019). *Colonialismo digital. Por una crítica hacker-fanoniana*. Editorial Boitempo.
- Exner, Isabel (2004). *Poderes y paradojas de una (sub-)cultura emergente. Observaciones acerca del movimiento de hip hop en La Habana*. Revista Temas. Disponible en: <https://docplayer.es/16151610-Poderes-y-paradojas-en-una-sub-cultura-emergente-observaciones-acerca-del-movimiento-de-hip-hop-en-la-habana.html>.
- Entrevista exclusiva a “El Transportador”, creador del paquete en Cuba. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FF35aLs4Sbg>.
- González, Marianela (2014). *Memoria flash en Cuba: el paquete por dentro, según El Transportador*. Disponible en: <https://cubainformacion.tv/cuba/20140819/57976/57976-memoria-flash-en-cuba-el-paquete-por-dentro-segun-el-transportador>.
- Harari, Yuval Noah (2016). *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Editorial Debate. Capítulo 11. La religión de los datos, pp. 439-473. Disponible en: <http://www.pratec.org/wpress/pdfs-pratec/Homo-Deus.pdf>
- Iglesias Utset, Marial (2010). *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. Ediciones UNIÓN.
- Mesa Rojas, Carla (2016-2017). *Industria Fonográfica Independiente en La Habana. Modelos de gestión cultural de Guámpara Music y La Oficina Secreta*. Trabajo de diploma. Licenciatura en Musicología de la Universidad de las Artes (ISA).
- Manduley López, Humberto (2015). *Hierba Mala. Una historia del rock en Cuba*. Ediciones La Luz. Holguín.
- Neugebauer Rhonda, L. (2013). *El libro electrónico en Cuba*. Disponible en: <https://notasbibliotecarias.wordpress.com/2013/08/02/el-libro-electronico-en-cuba-e-books-in-cuba/#:~:text=En%201993%20se%20deposit%C3%B3%20en,en%20Cuba%20virus%20para%20computadora>.
- Pérez Arencibia, María Lourdes (2009). *Una mirada al movimiento de rap cubano. Declive del movimiento de rap en Cuba*. Trabajo de diploma.
- Rodríguez, Jorge Enrique (2014). *El rap cubano no se mueve*. Disponible en: <https://cubadata.blogspot.com/2014/07/el-rap-cubano-no-se-mueve.html>.
- Recio Silva, Milena (2013). *La hora de los desconectados. Evaluación del diseño de “acceso social” a Internet en Cuba en un contexto de cambios*. Disponible en:



[https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20131219084535/Recio\\_Policy\\_Brief.pdf](https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20131219084535/Recio_Policy_Brief.pdf)

.

Siré, Nestor. PAKETOWN. Disponible en: <https://paketown.net/>.

Saladrigas, Hilda y Serrano, Manuel Martín (2006). *Comunicología. Temas actuales*. Editorial Félix Varela.

Suárez González, Emilio y De la Osa, Daniel (2021). *Arqueología (parcial y musical) del Paquete Semanal*. Disponible en: <https://magazineampm.com/arqueologia-parcial-y-musical-del-paquete-semanal/>.

Valdés Moreno, Dachelys (2023). *Explorando el Queer hip hop. Entrevista al investigador Alejandro Zamora Montes*. Revista Clave no. 1/2023. Disponible en: <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2023/10/25/presentacion-del-nuevo-numero-de-la-revista-clave/>.

Zamora Montes, Alejandro (2017). *Rapear una Cuba utópica*. Editorial Guantanamera.

Zamora Montes, Alejandro (2020). *El hip hop en la cultura cubana contemporánea*. La Jiribilla. Revista de cultura cubana. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/el-hip-hop-en-la-cultura-cubana-contemporanea/>.

Weist, Julia y Néstor Siré. *El paquete semanal*. Disponible en: <https://work.deaccession.org/el-paquete-semanal/>.

### **The Weight champs: sinergias, resistencias y procesos creativos de un colectivo de raperos de Ciudad Juárez**

J. Gerardo Quiroga Avila

“La fronte es nuestra, ¿si no de quién?,  
yo viajo libre como Graff en tren”.

Letra editada de Pok37-Mood frontera

La música rap requiere del uso de diversas herramientas cognitivas, técnicas, conocimientos, pero también necesita del uso de tecnologías, softwares, hardware, el manejo de redes sociales y plataformas de música, algo que ha ido evolucionando desde su surgimiento en los setenta. Esto ha cambiado los procesos de crear, producir y distribuir la música por parte de los raperos, requiriendo de ellos otros elementos que en años atrás no se necesitaban.

La investigación realizada partió de preguntarse qué es lo que está ocurriendo actualmente con el rap que se crea de manera dependiente por parte de colectivos, relacionando una sociedad mundializada en donde el uso de las tecnologías y el internet ha formado parte de las cotidianidades en las cuales se significa la música. Como punto de partida para el análisis se plantearon como fenómenos de estudio la industria músico-cultural y los procesos creativos.

Se plantea el término industria músico-cultural como la relación de diversas industrias conectadas a la música, desde la industria cultural clásica hasta las industrias culturales 2.0 que conlleva el uso del internet (Duarte, 2016). Se considera que esas relaciones han venido construyendo sinergias entre el desarrollo de la música y los tipos de procesos creativos que hay en ella. Dentro de estas se encuentran las distintas personas que realizan música, las creadoras de instrumentos, quienes innovan con tecnologías, las desarrolladoras de hardware musical y de softwares que permiten la creación de sonido y la grabación, al igual que los generadores de aplicaciones y de plataformas como Google o Spotify que permiten que la música siga desarrollándose, creándose, reproduciéndose y resguardándose.

Para adentrarse al problema de estudio, se utilizó una metodología cualitativa con enfoque etnográfico basado en la descripción/interpretación y la narración/escritura a través las percepciones, los sentires, las opiniones y los significados que compartieron el colectivo The Weight, ubicados en Ciudad Juárez, Chihuahua una ciudad fronteriza con Estados Unidos al norte de México. Las técnicas que se implementaron fueron la participación observante y la entrevista grupal que fueron realizadas a mediados del presente año; por lo tanto, más que buscar las discusiones teóricas, lo que se comparte forma parte de una sistematización y una interpretación de lo que fue resultando al acercarse con ellos y plantear los fenómenos de estudio.

El capítulo está dividido en cuatro apartados: en el primero se buscó argumentar la manera en que se llevan a cabo relaciones sinérgicas de la industria músico-cultural y los procesos creativos de la música, lo cual dio nacimiento a géneros y escenas musicales como el rap. El segundo apartado expone el contexto de Ciudad Juárez a través de su historia conforme el surgimiento del hip hop, y el rap en la localidad. El tercer apartado contiene parte de las interpretaciones que se generaron en la entrevista grupal, las cuales se fueron llevando a cabo inductivamente en torno a las resistencias que tienen sobre la industria músico-cultural y los procesos creativos que generan como colectivo The Weight. En el último, se encuentran las reflexiones finales.

### **Sinergias entre lo social y las industrias músico-culturales: el surgimiento del rap**

Hoy en día se puede explorar, escuchar, conocer y crear si se quiere distintos tipos de música gracias a las tecnologías y a los procesos creativos musicales que han ido resignificando las personas a lo largo de la historia. Ha sido el resultado de una sinergia que se ha creado entre las industrias y los mercados músico-culturales, los contextos, las personas que hacen música, junto con las que la consumen y escuchan. Pensar en estas relaciones permite partir de un análisis interpretativo sobre cómo se ha ido constituyendo un género y una escena musical —en este caso el rap—, pero, sobre todo, poder acercarse a cómo resignifican sus procesos creativos las personas que hacen música.

La historia de la música tiene diversos elementos y puntos importantes que requieren ser señalados desde la industria musical cultural y los movimientos culturales para poder conectar con el surgimiento del hip hop, que es en donde el rap se vuelve uno de elementos más importantes de la cultura. Partiendo de un breve recorrido de cómo va desarrollándose la música y las industrias músico-culturales, según Frith (2006), existen tres revoluciones de la música: cuando surge la imprenta, cuando se logra la grabación del sonido musical, y cuando se empiezan

a implementar las tecnologías con mayor fuerza para la creación musical. Actualmente se considera que se debe de pensar en una cuarta revolución, la del internet —y la cultura 2.0—, la cual permite visualizar qué está ocurriendo con la producción y reproducción de la música rap.

Thérberge (2006) refiere que el fin de la segunda guerra mundial y el comienzo de una nueva sociedad mundializada permitió que las diversas tecnologías que se desarrollaban alrededor del mundo influenciaran en la música; por ejemplo, en 1948 Estados Unidos como una estrategia de mercado musical, comenzó a sacar a la venta magnetófonos, lo cual causó que diversas personas pudieran experimentar con el sonido y las maneras de grabarlo. Este hecho se relaciona con cómo se comenzó a producir otros tipos de géneros musicales debido a las técnicas que se innovaron de pasar a grabar sonidos de 4 pistas, hasta 24 pistas ya en los años 70.

A partir de los años sesenta, la música popular —entendida como esa que se recrea por la sociedad en su contexto social, cultural y político, no desde lo que representa para la industria musical— fue incluyendo el uso de más tecnologías, por lo que se comenzó a experimentar con los micrófonos, los altavoces y herramientas que permitían grabar el sonido; de esa manera fue como se crearon nuevos géneros musicales. Se señala al Folk, el Jazz, los Blues, el Funk y el Rhythm & Blues como los primeros estilos de música popular que se comenzaron a grabar en los sesenta (Théberge, 2006).

El surgimiento de nuevos géneros musicales y el comienzo de escenas musicales, se considera que son efectos sinergias entre las situaciones sociales, políticas y culturales que se vivían en cada contexto, con la búsqueda de la experimentación del sonido y el uso de nuevas tecnologías. Un ejemplo es la importancia que tuvieron los amplificadores y los altavoces para que la música llegara a más lugares. Se volvió un proceso músico-cultural que va desde la integración de bocinas en los automóviles, la comercialización masiva de transmisores de radio portátiles, el surgimiento de los Walkman de Sony en los 70, hasta el uso de la música en los lugares públicos como las discotecas y estadios deportivos (Scherzinger, 2018; Théberge, 2006).

Aunque el génesis del rap data de siglos atrás, pensando en las rimas y ritmos (sonidos y estructuras rápidas para hablar) que hacían personas provenientes de África, musicalmente en cuanto al sonido, proviene de la hibridación que se logró entre el uso de herramientas tecnológicas como los tocadiscos, los altavoces y los discos LP de música que se grababa en ese entonces de Soul, Blues, Funk y Disco. Dentro de su desarrollo también hay una estrecha relación con la situación contextual que estaba viviendo Estados Unidos en los años 70 con el

neoliberalismo, los ajustes político-económicos que estaba teniendo, las migraciones y la reestructuración urbana de Nueva York.

El contexto que se vivió a inicios de los 70 en Estados Unidos, estaba lleno de diversos movimientos sociales y culturales dentro de los cuales se considera que la música ha formado parte. El rap —junto con el hip hop— se plantea en este trabajo como un fenómeno que se construye a partir de un movimiento contracultural, ya que siguiendo los planteamientos de Dezcallar (1984) y de Milton (1984), las personas critican sus propias dinámicas y vivencias las cuales contienen creencias, valores y simbolismos de la cultura dominante. En esos años surge música alrededor del mundo que cobra relevancia para los distintos movimientos sociales y culturales que empezaban a resistir contra las imposiciones hegemónicas.

Rodríguez e Iglesias (2014), destacan que el hip hop se caracteriza por ser un movimiento que entrecruza lo cultural, lo popular, lo artístico, lo musical y lo político. La música que había en el movimiento comenzó a ser una herramienta de expresión y manifestación apegada a la búsqueda de resignificaciones que permitieran cambios sociales. Desde ahí, se comprende como una cultura que abarca la filosofía de vida, la identidad, el lenguaje y comportamientos que están en constante movimiento (Plazola, 2018).

Algunos de los detalles del surgimiento del rap con relación a la utilización y la resignificación de la música a través del uso de hardwares y softwares, recae en la historia de los Disc Jockeys (dj), término que surge en 1947 con la construcción del primer sistema electrónico con mesa de mezclas, que contaba con dos platos, luces, micrófonos, amplificadores y altavoces (Redbull.mx). Según Théberge (2006), el tocadiscos fonográfico o plato es importante, ya que se generaron técnicas innovadoras de mezcla musical. Los djs de los clubes y diversas fiestas fueron los que a través de sus procesos creativos fueron transformando la manera de disfrutar y mezclar sonidos y ritmos; se volvió un instrumento productivo ya que se resalta que el LP de 12 pulgadas se había desarrollado para ser tocado en los clubes en los setenta.

En el movimiento cultural hip hop existe lo que se conoce como la santa trinidad: Dj Kool Herc, Dj Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa, estos djs buscaron a partir de la música, la cultura y la fiesta, luchar contra el sistema neoliberal que se estaba manifestando en Nueva York, sobre todo el pandillerismo que estaba afectando a las juventudes de esos contextos (Chang, 2005). Cada uno de ellos contribuyó significativamente en la música y a que el hip hop resignificara la vida de muchas personas, lo que comenzó a expandir la cultura a través de las identidades y de formas de comportarse.

Dj Kool Herc acercó la cultura jamaicana de los Sound System, los cuales surgen en los años 50 en Jamaica donde los djs solían reproducir ska, rocksteady, reggae y el rhythm & blues, música que era prohibida por los gobiernos, pero la utilizaban como forma de reunirse y hacer protesta (Zuker & Toth, 2008). Según Devos (2006), Herc evolucionó la manera de mezclar música en las fiestas míticas que realizaba, buscaba distintos géneros que permitieran hacer bailar a la gente con mezclas de James Brown, Kool & the Gang o Curtis Mayfield, y los combinaba con música que comenzaba a ser popular en esos tiempos. Con eso, creó lo que se conoce como el “Scratch” y de ahí surgen los “Breaks” (tomar secuencia de alguna canción), lo cual revolucionó la manera de producir, ya que emerge lo que se conoce como “Sample” (Devos, 2006).

Por su parte, Dj Grandmaster Flash es reconocido por sus aportes en la ingeniería de sonido y de hardware, en donde recreó la técnica de Herc y permitió que la mezcla musical fuera más sencilla (Hebdige, 2014). Pero, sobre todo, es el primer dj reconocido que formó parte de la primera agrupación de raperos “Grandmaster Flash & The Furious Five”.

Por otro lado, Afrika Bambaataa fue quien impulsó a través de la música y el baile la búsqueda de paz y de comunidad en los barrios neoyorquinos. Construyó lo que se denomina la “Universal Zulu Nation”, que surge como resultado de la unión y el trabajo de distintas pandillas para erradicar las violencias; como refiere Sandín (2015), fue lo que le dio nombre y características más formales al hip hop. En cuanto a sus aportes a lo musical, Afrika Bambaataa fue uno de los primeros, al igual que Grandmaster Flash, en utilizar cajas de ritmos como la Roland T-808 (sacada a la venta en 1980). Es en ese momento donde el dj comienza a tener un rol más de productor e ingeniero musical, y ser lo que actualmente se le conoce como *beatmaker* (Hebdige, 2014).

Dentro de la misma historia del surgimiento del rap, el dj fue quien incluyó en las fiestas a un Maestro de Ceremonias (MC) o mejor dicho un “rapero”. Unos de los primeros reconocidos son Dj Hollywood y Coke La Rock, quienes, en fiestas, al momento que estaba mezclando el dj, mandaban saludos y hacían expresiones para animar. Esto sirvió para que se comenzara otro proceso creativo en la música, ya que el MC cobró relevancia al introducir lírica y vocalmente distintas narrativas sobre experiencias y vivencias.

Para finales de los años 70 ya había diversos MCs que comenzaban a sumar su proceso creativo y revolucionaron hacia lo que se conocería como música rap. Con la creación de la canción Rapper's Delight, el rap se acercó a las industrias músico-culturales y fue empezando a ser considerado ahora sí como un género musical (Hebdige, 2014). Con la canción “The

Message”, fue que todo el mundo consideró lo que el rap aporta como música, la capacidad de usar la voz para narrar y denunciar (Documental *Hip Hop evolution*, 2016).

A través de la historia del propio rap, según Johnson (2011), hay tres principales etapas: *The Early Era*, representada por las primeras canciones de rap, en donde se expresaba un posicionamiento contracultural sobre las maneras en las que se vivía, artistas como Grandmaster Flash & The Furious Five en el 80, o Run-DMC en el 84; *The Golden Era*, que clasifica lo que surgió del año 1986 a 1996, y se conoce como la era dorada del rap, aquí se genera una división del rap, el que se dirige a lo músico-industrial o el que sigue con la esencia de concientizar a través de las letras, como Rakim, KRS-One, De La Soul, A Tribe Called Quest, o la agrupación de Niggas With Attitude (NWA) que fue el traspaso a la siguiente etapa; el *Gangster Rap-mainstream* es la etapa que significó otras maneras de expresarse, pero también la que hace que alcance una expansión mundial.

Estas tres etapas permiten comprender cómo musicalmente fue cambiando el rap y los procesos creativos en sus distintas etapas, que mediante esas sinergias permitieron generar diversas vertientes y divisiones. Actualmente existen otras subdivisiones que se han manifestado a través del surgimiento de distintos procesos creativos y las hibridaciones culturales que se han manifestado a través de las dinámicas sociales que han surgido gracias a las industrias músico-culturales que, aunque han venido desconfigurando esencias, han permitido que se recreen otras. Esto se relaciona con el surgimiento de lo que se denomina la cultura industrial 2.0, ya que según Duarte (2016), se le denomina “2.0” debido al uso de softwares, del internet, las plataformas virtuales y las redes sociales envueltas en geopolíticas que recrea el rap.

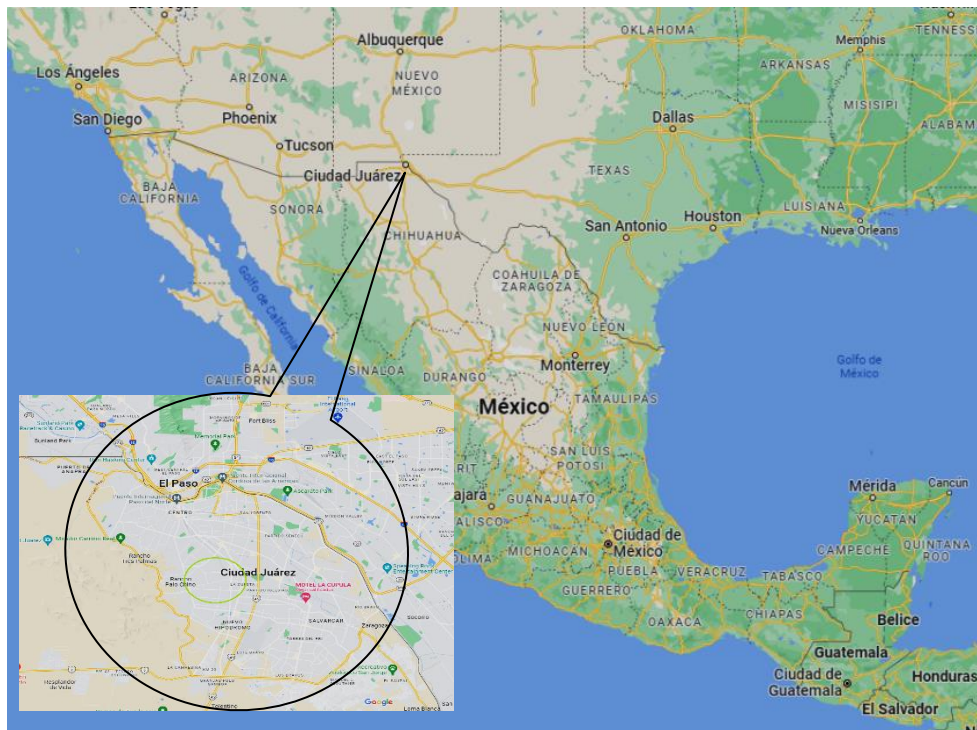
### **Acercamientos desde el hip hop a Ciudad Juárez**

En México, es posible relacionar lo que las migraciones y las industrias culturales — incluyendo la piratería— han permitido para el movimiento hip hop y el rap. La historia de su llegada al país se vuelve importante para poder comprender lo que actualmente está pasando entre las industrias músico-culturales 2.0 y la creación de rap en cada contexto. Se plantea que las sinergias que se han argumentado en los párrafos anteriores tienen una relación con cómo se ha ido recreando en cada espacio geográfico.

La investigación se llevó a cabo con el colectivo The Weight, Ciudad Juárez, Chihuahua (reconocida por varias personas como Juartioz) ubicada en la frontera norte con El Paso, Texas, en Estados Unidos. Según el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI, 2020) cuenta

con 1.512.450 habitantes y es la segunda frontera de México con mayor población, después de Tijuana, Baja California.

Para poder ubicar Ciudad Juárez desde la cultura hip hop y la llegada del rap a este contexto de México, compartiré parte de la historia que Freeman, Mc Crimen y Pok37, narraron en el trabajo de tesis que realice para mi maestría (Quiroga, 2020). Hacerlo de esta manera permite acercarse al contexto de una manera que se pueda visualizar el proceso que se vivió desde su comienzo como un movimiento contracultural en la ciudad.



**Figura 1.** Ubicación de Ciudad Juárez y de la zona que habita el colectivo The Weight en el mapa de México.

Elaboración propia, mapa obtenido de Google Maps.

Como en muchos de los contextos de México, la cultura hip hop comenzó a llegar por medio de los videos de Music Televisión (MTV) en la televisión satelital, que luego eran grabados en videocasete, pero también, fue gracias a personas —principalmente jóvenes— que regresaban después de pasar el verano en Estados Unidos y compartían música o cassetes de películas. Freeman refiere que el breakdance, el graffiti, y el djing fueron de los primeros elementos que llegaron a la ciudad.

Freeman, uno de los breakers con más de 25 años en la escena juarense, resalta que a partir del 88 y 89 comenzó a verse una fiebre de lo que era el breakdance y el graffiti en la ciudad. Sobre la música que se empezaba a escuchar, destaca a Mc Hammer y Vanilla Ice, al igual que la música house, el freestyle y el techno. Comparte que el dj fue uno de los elementos más



importantes que acercó la cultura hip hop a Ciudad Juárez, ya que comenzaron en la ciudad los primeros espacios con micrófonos abiertos para hacer rap.

Mientras eso ocurría en Ciudad Juárez, se debe señalar que las industrias músico-culturales del país comenzaban a recrear elementos de la cultura hip hop. Una etapa importante que dio comienzo al acercamiento y expansión de la cultura fue el programa *A todo dar!*, de la televisora TV Azteca (Canal 13). Bueno (2017), en una nota de la revista digital Redbull.com.mx, describe que fue de los primeros programas televisivos que permitió llevar a diferentes partes del país estilos de baile y la música que se utilizaba en el movimiento. En otra nota de la revista digital Vice.com escrita por Pineda (2014), resalta que el programa fue un semillero para la cultura hip hop, y sobre todo del rap que se empezó a crear en el país.

Dentro de esas apropiaciones, la industria musical mexicana comenzó a resignificar la música que se creaba en el país con el rap estadounidense, generando tonos y estructuras musicales similares. Un ejemplo es el caso de Caló, una agrupación que popularizaba ritmos semejantes a los de Afrikaa Bambaata. González (2018), de la revista digital Local.mx, resalta que uno de los primeros en apropiarse de los procesos creativos del rap en las industrias culturales fue Memo Ríos (MC Aplauso), que era comediante del Canal 2 (Televisa). En el año 1979 grabó una versión en español de la canción “Rapper’s Delight” de Sugarhill Gang, que la llamó “El Cotorreo”. Pineda (2014) destaca que a partir del 91 o 92 la cultura hip hop fue reconocida por la música, el baile y las vestimentas que cada vez más personas mexicanas iban adoptando.

Por otro lado, y en relación a lo que la música estaba creando en el país, es que los bares y discotecas que se encontraban en la avenida Juárez —ahí se ubica el puente internacional Santa Fe para ir a El Paso, Texas—, fueron de suma importancia para que las personas de Ciudad Juárez se empezaran a vincular con los capitales culturales que ofrecía el hip hop, ya que venían constantemente personas de Fort Bliss —campamento militar en El Paso— y de Las Cruces, Nuevo México, a compartir lo que estaba siendo la cultura en Estados Unidos (Quiroga, 2020).

Se destaca en mis hallazgos de tesis (Quiroga, 2020) que el rap, en sus inicios alrededor del 94 y 95, era algo más informal. Freeman comparte que el Sarawak fue una de las primeras discotecas que empezó a incorporar la dinámica del rap durante los eventos. Se invitaban a participar a las personas, quienes tenían que crear unas rimas, las cuales muchas de ellas expresaban las situaciones y la vida del barrio, apegado a lo que el Gangsta rap estaba generando. Destaca que, en los barrios de Juárez, la vida era salir a la esquina, poner el disco de Control Machete, de Cypress Hill y jugar maquinitas. Comparte que tiendas como Buddy y Red Zone fueron de las primeras que empezaron a comercializar ropa y otras mercancías del movimiento

hip hop entre 1998 y 1999, que fue un año después de que estuviera el boom de las crews de graffiti y de baile.

Según Freeman, para el 2000 o 2001, se comienza a terminar el auge del graffiti y el breakdance entre las juventudes juarenses, hecho que guarda relación con los problemas del narcotráfico. En ese desapego de los elementos, se señala que fue el comienzo del rap. Esto surge debido a las diferentes tardeadas y eventos que se iban recreando donde se escuchaba música apegada a la cultura hip hop. Ahí se comienza la integración de raperos, los cuales empezaban a notarse más debido a que había más acceso al movimiento cultural y, sobre todo, ya se podían comprar cintas de rap en inglés o encontrar alguna copia de videos que salían en MTV.

MC Crimen, que es otro de los raperos con más de 19 años de trayectoria, a sus 16 años comparte que fue cuando comenzó a acercarse a los eventos y a las tardeadas (Quiroga, 2020). A esa edad compraba casetes de rap que ya eran fácil de encontrar en los tianguis o que algún amigo del barrio compartiera una copia. Al querer comenzar a rapear, iba a los distintos lugares en donde se abría el micrófono y empezaba a conocer personas, dentro de esos conocidos se encontró a Big Man, con quien armó en el 2001 el proyecto de Funky Bless, una de las primeras agrupaciones de rap en Ciudad Juárez.

Ya para el 2005, cuentan que se veían más olas de jóvenes que se adscribían a la cultura hip hop (Quiroga, 2020). Es ahí donde emerge Pok37, uno de los principales integrantes del colectivo The Weight. Un poco sobre la historia que cuentan cuando empezaron como raperos a reproducir distintos elementos simbólicos identitarios y de comportamientos, es que tuvieron que pasar por una época de aceptación en la Ciudad; había una lucha con la escena de rock que estaba también con fuerza y ocupa más espacios, por lo que sus presentaciones las llevaban a diferentes lados, desde eventos de barrios hasta quinceañeras.

En el 2005, grabar una canción costaba alrededor de 800 pesos, y esto se volvía una problemática. Pero conforme se fueron integrando las dinámicas de la cultura 2.0, empezó la posibilidad de adquirir equipos de software y hardware para poder facilitar las autoproducciones. Eso fue lo que dio comienzo a más estudios caseros por parte de las personas de la ciudad, lo cual incitó a que hubiera más raperos en la ciudad. Pok37, señala que para el 2008-2010, había mucho rap, y, por ende, se llevaban a cabo más eventos de rap en la ciudad.

### **Discusiones sobre colectividad, resistencias y procesos creativos**

Parte del contexto histórico y un poco de la descripción de Ciudad Juárez en los párrafos anteriores fue con la intención de poder acercarse a cómo se dio comienzo a la industria músico-

cultural 2.0 en el rap de Ciudad Juárez, que es un fenómeno que inevitablemente se vive, desde la propia relación que hay entre las industrias musicales y culturales con la creación musical. Lo 2.0, como ya se explicó, se comprende desde lo que refiere Duarte (2006), en cómo las dinámicas culturales de la sociedad se conectaron y empezaron a cambiar debido al uso de la Web 2.0, a el uso del internet, el de las plataformas virtuales y el rol que juegan las redes sociales actualmente en la producción-reproducción de la música.

La descripción, la interpretación y el análisis de lo que compartieron The Weigh, donde se tuvo la oportunidad de llevar a cabo una entrevista grupal con Pok37 (33 años), Ablah (38 años) y Bomb-zai (27 años), se han hecho mediante dos vertientes: su percepción sobre el rap en la industria músico-industrial actual, y sus procesos creativos con los cuales resignifican distintas cuestiones personales y sociales.

Comparten que se conocieron a partir de compartir e interactuar diversos espacios donde se hace rap en la ciudad. Comentan que han pasado ya por la experiencia de otro colectivo que era el “Key Soynd”, el cual Ablah y Pok37 ya conformaban desde hace 7 años, allá por el 2015 cuando Ablah conoció a Pok37 en un concurso que se llamó “Rapeale por Juárez”. Fue un evento donde el gobierno empezó a invertir cuestiones culturales para darle la vuelta a la guerra contra el narcotráfico. Ahí Pok37 era juez. Sobre la experiencia, Ablah comparte:

De hecho esa fue la primera plataforma a nivel local que yo pisé dentro del rap de Juárez, y en ese tiempo yo tenía como que un alma más revolucionaria, brother, yo así como que estaba muy chairo por así decirlo. (Ablah, 38 años)

Pok37 comparte que la segunda vez que estuvo con Ablah en una fiesta fue cuando grabaron la canción de “Larga Vida al Key”. A partir de ese momento, decidieron juntarse a grabar y comenzar diversos procesos creativos juntos, ya que sumaron distintos hardware y software para grabar; “fue cuando fincamos esta madre donde estamos ahorita [...] y se armó el Key Sound” (Pok37).

Bomb-zai, por su parte, comenta que él pertenecía a otro colectivo nombrado “Indio Fino”, en donde plantea que era igual hacer música y lograr procesos creativos que representara a sus grupos, pero debido a cuestiones del destino ya no siguieron. Entonces, comparte que al ir al estudio de PH -otro integrante de The Weight-, fue donde conoció a Pok37, grabando su disco “Pan y Circo”. A partir de ahí comenzó a sostener una relación más cercana con él y empezaron los planes de The Weight. Sobre el comienzo de su relación amistosa y como colectivo Bomb-zai y Pok37, comparten el siguiente recuerdo:

Yo, conocí a Bomer así de que, se estaba planeando un atraco —se ríe Bomer—, ocupaban un conductor y un copiloto, y la persona en común entre los dos dijo: “ah yo conozco a un wey que se puede rifar”, y yo conocí esa noche a Bomer. Hicimos una junta para planear cómo iba a estar todo el huevo. Al final pues no se armó, otros se aventaron el disparo y ya, pero ya después de ahí empezamos a pistear. (Pok37)

Cuando empezaba a juntarme con él, ya tenían rato clikiando, platicando, grabando, y ya era de que yo tenía dos tres colaboraciones con Pok, y así, entonces, en ese proceso yo ya no sabía hacia dónde dirigirme, porque mucho de lo que sonaba, y que son como que, de mi ola, de mi edad, ya era apuntando al pop, o a lo que hacen ahora cyberpunk. (Bomb-zai, 27 años)

Dentro de la historia del significado de The Weight, Bomb-zai y Pok37 comparten que:

Hay como un significado que fue con el que empezamos, que era la bomba, el peso, este pedo de ser los pesados del rap local, por ejemplo. Y lo simbolizamos con eso, con una bomba, que era básicamente eso; empezamos a juntarnos entre varios que creíamos que era lo que sonaba por así decir más adecuado a lo que queríamos que sonara el rap local a futuro, y fue como empezamos. (Bomb-zai)

En realidad era [de] que nos empezamos a juntar, pero más que nada por gustos, o sea, no fue como que planeado de que me quiera juntar con los weyes que más rifan, ¿sabes? fue así como “ah ok”, [y] empecé a empatarme con este wey por sus gustos musicales, por sus gustos estéticos, por sus gustos de video, entonces nos empezamos a juntar nada más por eso, por un gusto. Al final todos teníamos el mismo gusto por la música por las texturas, los samples, esto y lo otro, y, empezamos a hacer música juntos, pero sin ningún nombre, ni ninguna intención, ya al final teníamos bastante música. (Pok, 37)



**Figura 2.** Logo de The Weight. Foto compartida por Pok37.

La intención de The Weight era sonar a una rap de los 90s, pero con calidad de una grabación y video del 2023. Resaltan que buscan dentro de sus procesos creativos que tengan la esencia de lo que les gusta, por lo tanto, trabajan en equipo para poder llegar a sonar como ellos quieren. Bomb-zai comparte que: “por ejemplo, si hago un Track yo, es [de] que lo mandó acá al grupo, y es de ‘a ver ¿cómo se escucha esto?’”. A partir de eso, entre todos se retroalimentan y se refieren que les faltó, sobre todo resaltando cómo es que querían sonar. Como refiere Pok37:

Si el cuerpo final [del] track, al final termina siendo el sello característico de la clika, no, se vuelve un Zord, el brazo de uno, el pie del otro, y se forma esto, y es el cuerpo como de The Weight, que es el sonido característico que tiene en cuestión de visuales, beats y producción. O sea, tú puedes escuchar una canción y ya tiene ese color de que "ah, la mezclo Pok" o " ah, este beat es de Aaron", "ah, el visual es de Aaron", porque incluso sus imágenes, [hasta] hace poco, [lo] que está usando el ahorita, tiene como ya esa característica que hace a veces, [se sabe] de quién es.

A pesar de eso, destaca Pok37 que ellos siempre estuvieron bien permeados de los procesos creativos y esto les ha permitido llevar a cabo un trabajo que alcance los niveles que se exigen actualmente. Destacan que es porque ya tenían su propia marca de *street wear*, ya tenían *film maker*, *beat makers*, ya estaban permeados de muchas cosas que en este tiempo se requieren. Ablah destaca que esa es otra característica de The Weight, que todos saben diversas cosas, desde producir, hacer videos, escribir, etc. “Tratamos de no estancarnos solamente en hacer una cosa [... de aprender un poco de todo” (Ablah).

Se considera pertinente comenzar por sus percepciones y opiniones sobre lo que está pasando actualmente con la industria músico-cultural, pensándolos como un colectivo juarense que resignifica las dinámicas que ocurren y se viven en el rap, para poder así pasar a profundizar en sus procesos creativos, los cuales según lo que comparten, se vuelven parte de las resistencias que ellos crean.

### ***Resistencias a la industria músico-cultural del rap***

Hay distintos elementos que surgen en los diálogos que se sostuvo con The Weight, uno de los más importantes es la manera en que se vive la música y se crea rap, ya que muchas de las tecnologías llevan distintas estéticas, modas y conductas que ellos vivieron hace años y las siguen viviendo, pero luego parece que están copiando. Por ejemplo, Ablah menciona que él creció en el tiempo donde se pensaba que se iba a acabar el mundo, al entrar los años 2000. Él

resalta que vivió todo el proceso de lo analógico a lo digital, comparte que empezó a grabar a sus 15 años de las grabadoras Fisher Price.

Pok37, conforme el traspaso de lo analógico a lo digital refiere que:

Wey, eso fue lo más vergas, en realidad fuimos un crossover de venir nosotros creciendo, no sé, tener 4 o 5 años y ver que nuestros abuelos todavía escuchaban un vinil, y luego de repente nuestros papás un casete, y luego a nosotros nos tocó el CD, y ahorita estamos rapeando con unos beats en USB, wey. O sea, fuimos el crossover, wey de toda esta conversión wey, de lo análogo a lo digital wey. Totalmente como dice Aaron, a mí me tocó grabar en una pinche grabadorcita así de que le pones el casete de Fisher Price, y luego ya de repente en un casete de cinta y luego después en una computadora, y así hasta tener un spot.

Pok37 comparte que la escena nacional de México influencia mucho en que tanto impacto pueden generar ellos al momento de hacer rap. Esto lo señala como otro de los principales problemas que han generado las políticas y las industrias musicales que se viven actualmente al momento de producir música.

Yo tengo dos teorías. Una es que, por ejemplo, las multinacionales siempre buscan cómo sofocar. Llega un punto aquí en México, no quiero decir nombres, pero que había artistas que estaban rompiendo cabronísimo, llegaron las multinacionales firmando cabrones que eran los que estaban en el top del rap, cuando el rap no tenía nada que ver con ellos; empezaron a firmar gente, toda esa gente, de cierta forma se apagó, se sofocó. (Pok37)

Otra, [la segunda], creo que esta es mucho muy en mi caso, yo soy una persona consciente totalmente, que yo sé que ahorita yo daría más si digo que [rimando] "estoy fumándome un leño", "prendiendo un pinche verde mientras tengo un sueño, que quiero llegar a lo alto" así [...] esa música es popular entre el ghetto; pero mi ética como rapero, no me permitirá hacer una canción así de simple, así de que "ah estoy con mi arma, voy a quitarte la vida, porque yo así crecí y no tengo otra salida", es música fácil, simplona para mí, wey. Pero yo estoy más apegado al arte, entonces mi ética no me deja hacer lo que yo sé que funciona, que sé que me puede sacar de pobre y darme un cantón, y darme dinero. Pero mi ética no me lo permitiría. (Pok37)

Por su parte, Bomb-zai, refiere que:

Yo sí estoy un poquito en contra de lo que está pasando a nivel global, en cuanto a la música ¿no?, la manera en la que se hace la música. Como dice Pok, yo creo que es esa la manera en

que sintetizaron todo, al hacer algo grande a hacerlo en un pinche USB y traerlo para todos lados. Yo creo que eso mismo incito, y está incitando a que la manera en que se hace música sea así: en chinga. Todos los días, todos los días yo veo por ejemplo Tik Tok, entras a Tik Tok y vez un wey que subió dos canciones, hoy ya subió tres canciones wey, ya te las está Rapenado en Tik Tok, ya está en las plataformas el vato, así en chinga vez su música ¿no? a mí, por ejemplo, si no me gusta, no creo que vaya por ahí el hecho de hacer arte, por ejemplo.

Pok37 y Bombzai expresan que la música ha cambiado a medida que:

Para mi todo perdió mucho sentido desde este pedo de la meta data, o metaverso, porque, yo soy amante de ver un poster en la calle, wey; de ver un flyer pegado en un poste, wey. O de la publicidad de mano a mano, de llegar a una fiesta y escuchar una canción y de tan head que eras wey que te daba vergüenza ir a preguntar ¿eh wey, quien ese ese rapero? para que no te fueran a decir, "a este wey no conoce de rap". Y luego llegar y buscar esa puta canción por días, por horas, en discos, tras discos hasta descubrir quién vergas era, wey. Ahora llegas tan pelada con Shazam, wey, o ya ves la etiqueta, o Tik Tok ya te lo recomendó, y siento que si se pierde un chingo de valor en todas las cuestiones. Porque en ese tiempo hasta te exigías de que "ah no me puedo ver tan débil y llegar a preguntar quién es ese rapero que suena bien vergas y yo no conozco"; cuando yo me considero un melómano. (Pok37)

Antes esperabas un disco wey hasta dos años. Salía un disco de Limp Bizkit y el disco era una novedad por un año y medio o dos años. Y ahorita no, es como que cada mes tienes que hacer un single, y asegurar que tu single sea un hit, porque si no, no lo van a consumir más de tres semanas. (Pok37)

Por ejemplo, yo creo que ese es el cáncer como decía ahorita, porque, por ejemplo, no tenemos una variedad de artistas ¿sabes? osea, tenemos a Bad Bunny, se fue Bad Bunny y llegó Peso Pluma, ¿y luego?, antes era de que estaban los Beatles, estaba Led Zeppelin al mismo tiempo, osea, había un chingo de weyes en el top haciendo música; pero era por eso porque tardaban tanto en hacer música. Ya tenían ellos un mercado, un público. (Bomb-zai)

Las dinámicas de la música y las maneras en que se produce se aceleran conforme se han ido integrando la industria tecnológicas y culturales. La música rap está pasando a diversas dinámicas que integran la propia rapidez con las que se vive el internet. Bomb-zai expresa que a él le preocupa que están desapareciendo distintos géneros musicales, ya que a muchos les están nombrando "género urbano":

Yo le decía a Pok una vez jugando, que dentro de 5 o 10 años ya ni siquiera [...] va a ver loops gigantes de a mira esta canción empieza con rap, y después se hace rap con pop y luego se hace pop con cumbia, y ya tú en esa canción, tú le vas a ir adelantando a la parte que más te guste, por ejemplo. A mí se me hace que a eso vamos a llegar. Porque va a estar muy [...] ahorita por ejemplo te encuentras [...] estaba viendo el otro día un dato curioso, en las canciones de Belinda y de Ximena Sariñana las que más escuchan es con los Ángeles azules, wey. Ni siquiera les gusta el pop [a las personas]. Les gusta el pop, pero que tengan cumbia, les gusta el corrido pero que sea con house”. (Bomb-zai)



**Figura 3 y 4.** Visual que utilizan en sus redes sociales para presentar uno de sus singles “los despiadados” y, por otro lado, la mercancía que producen. Foto compartidas por Pok37.

Bomb-zai comenta que es difícil poder tratar de hacer una lista sobre la manera en que la música ha cambiado, pero él podría resaltar dos puntos importantes: 1) la manera en la que se hace música, 2) la manera en que se vende música el día de hoy. Estos dos fenómenos se han vuelto parte de las problemáticas de hacer rap, sobre todo porque mucha de la música se está realizando a través de procesos creativos que se copian debido a las exigencias que se requieren para vender. Sobre eso, Pok37 resalta que:

Es que ya el público tampoco es exigente con la verdad. Ya puedes abrazarte de algo, y al día siguiente [...] Para empezar el público ahorita no mames, o sea, antes tú hacías una canción y decía el público, me llega o me impacta de alguna forma. Ahora no, todos saben todo wey, y tú haces una canción y lo primero que te cuestionan son las formas que o sea, “son gamborimbos”, “no tiene retórica”, “tus figuras retóricas, están bien pinches



choteadas”, cosas así, porque ya todos saben todo. O sea, una analogía bien pendeja, tú puedes ir a las segundas ahorita, y si tú ves unos Jordan y dices “¿Cuánto esos Jordan?”, los segunderos van a Ebay y lo buscan y dicen “estos son los retro 4 que usó Jordan en tal juego” y dicen “Valen \$8000”, en las segundas wey, es igual. Todo perdió ese pinche contacto con las personas.

El uso del internet y el acceso a distintas plataformas que se han recreado y transformado desde la entrada de la cultura 2.0 han afectado la música. Una de las principales herramientas que actualmente se usan para escuchar música son plataformas que son creadas por distintas compañías que actualmente tienen el dominio de la música, como Youtube, Spotify, Apple Music y actualmente Tik Tok. Pok37 y Ablah expresan lo siguiente sobre estas plataformas:

Ahorita es un producto totalmente diseñado, ahora tú te pones a hacer música y donde te tienes que enfocar son en los 15 segundos que vas a hacer tu cut, para Tik Tok, entonces tienes que buscar un gancho wey, que dure 15 segundos, que es lo que dura un Tik Tok y ese tiene que ser el gancho de tu canción. Pero también se volvió un problema porque, por ejemplo, [en] las multinacionales, los artistas están preocupados porque van a sus conciertos, y ya no les cantan sus canciones, la única parte que cantan es la que te conocen por Tik Tok. (Pok37)

Creo que algo que he estado pensando últimamente de lo cual no es un culpable, pero sí es algo que influye mucho, por ejemplo, con la entrada de las plataformas digitales, especialmente Spotify, que es la más escuchada en Latinoamérica; creo, que lo que ponga Spotify como top, es lo que se hace popular, o sea, a nivel Latinoamérica y ya no hay, como que ya no encuentras más, y eso es lo que le platicaba a Bomer. Por ejemplo, de que escuchas un [artista], ¿por qué? porque está en el top, y simon está perrote<sup>13</sup> y esto va a perdurar, y de repente llega otro se lo tumba, porque la misma plataforma lo puso por primero, entonces ya, otro. (Ablah)

Y también es un sentimiento inculcado a huevo, también hablábamos este pedo, o sea, por ejemplo, Spotify no se escucha en todo el mundo. Sí tú te pones a ver, o sea, hay países que ni siquiera aceptan Spotify, pero Spotify te pone rapero #1 a nivel global, y Spotify solo se escucha en Estados Unidos, Latinoamérica, algunos países europeos, que los venden como artistas principales. El consumidor más grande es en México, el D. F, la Ciudad de México, pero si Spotify dice que es del artista global, para el resto el artista global sí o sí. (Pok37)

---

<sup>13</sup> “Simon” es una expresión de afirmación, el “simon”, como sí...y “está perrote” es utilizado para decir que “está chido”.

Ablah refiere que la perspectiva occidental si influencia, ya que, si una persona manda la música a países de Europa, como Suiza o Alemania, o incluso China en Asia, está claro que las personas de allá no los conocerán: “Básicamente estamos limitados a lo que nos pueda ofrecer la élite que está distribuyendo ahorita la música, y eso es lo que está construyendo las generaciones que vienen” (Ablah). Destaca que tiene que ver mucho los mercados que hay ahorita, ya que mucha de la música empezó por sus discos y las ventas que realizaban.

Pok37 destaca que por mucho tiempo la música no era cuantificable de la manera que hoy se hace con las distintas plataformas de streaming y de descarga, “ni nos imaginamos en los plays que pudieron llegar a tener” (Pok37). Bomb-zai, por su parte, resalta que antes la música se cuantificaba por la cantidad de personas que asistían a los conciertos, pero también por las mercancías que la gente adquiría. Conforme la escena de rap en México, Pok37 comparte que él conoce raperos que ahorita no tienen para nada influencia en Spotify, pero que sí hicieron dinero con la venta de discos.

Lo que ocurre en la escena local de la ciudad y en mucha de la escena que hay en México es, según Bomb-zai, agrandar a lo que se está haciendo en la industria músico-cultural. Refiere que siempre se intenta imitar a otros raperos o el estilo de producción, la forma de hablar, la vestimenta, el comportamiento y la manera en que hacen sus presentaciones.



**Figura 5.** Portada de álbum de los despiadados donde aparecen Pok37 y Bomb-zai

Ablah refiere que lamentablemente no se tiene el criterio para definir qué es una copia o quién se está pareciendo a quién. Según Bomb-zai:

Es básicamente eso, la crisis y lo que me preocupa del rap local, que va a hacer eso. Que, para ser rapero, tienes que verte como un rapero, o tienes que hablar como un rapero. Entonces a mí se me hace demasiado, yo creo que el rap es un género musical, y al momento de hacer música no te debes de influenciar de otra música a mi ver. O sea, puedes entrar no sé, hoy en día te metes al estudio y dices: voy a hacer una canción, entonces te preguntas "bueno ¿qué quieres hacer?" "ah, pues mira quiero que suene a tal localidad, en esta tal temporada", "y vamos a hacer esto", "quiero hablar de esto y así". Pero no llegas, por ejemplo, "ah mira escuchaste la nueva canción de Santa Fe Klan, quiero una canción igual" y eso es lo que está pasando ¿no?, ya escuchas a morros con el mismo slang, con la misma estructura con la que hacen las armonías vocales en las tracks, en la manera de vestir, en la manera en que se suben a estar en vivo tocando.

Ablah expresa que la creación de contenido que hay hoy en día en las plataformas ha mal influenciado los procesos creativos dentro del rap, sobre todo por la existencia de contenido que sugiere "¿Quieres sonar a Santa Fe Klan?", y te salen videos de "Aquí tienes cinco tips para que tus voces suenen igual a las de Santa Fe Klan", o "Este es el nuevo truco que usa Anuel en sus voces". Por eso Ablah dice que las personas buscan sonar a otros.

Bomb-zai complementa que hay algoritmos que surgen cuando se está navegando en las redes sociales y en las plataformas virtuales que dicen "si te suscribes te voy a regalar 10 beats iguales a los de Santa Fe Klan". Otro ejemplo que mencionan son los "types". Por ejemplo, si te gusta Kendrick Lamar, ya nomás te metes a Youtube y pones "Type Beat de Kendrick Lamar", y te aparece una pista de algún Beatmakers que hace un beat en homenaje a lo que suena como Kendrick.

Como se puede notar, el acercamiento a la cultura 2.0 está generando diversos conflictos que influyen en los procesos creativos, pero también en la manera en que los géneros musicales conservan su esencia. Cada vez se construyen más dinámicas a partir del internet para poder producir y reproducir. Por ejemplo, Pok37 comparte un fenómeno que implica repensar cómo se pueden utilizar las plataformas a beneficio de un artista.

En Sudamérica hay un pedo bien cabrón, que hacen grupos wey, hay grupos de rap que se llaman así "Rap latino", "Rap sudamericano", que se llama "uno más uno" tú te metes a esos grupos de Facebook, y tu pones: "¿quién para?", no recuerdo el nombre, pero tu pones tu canal y luego dices: "ok", "suscríbete y me suscribo", tu pones tu canal y no sé 80 weyes se

suscriben en tu canal y pues otros 80 se suscriben al canal del otro, es como una tanda. Para alcanzar cierto tipo de suscripciones. Entonces tú dices "wey eso te quita todo el mérito", yo tengo 2000 suscriptores en Youtube wey, tengo 15 años con mi canal, wey. Pero son 15 weyes genuinos. (Pok37)

Como bien lo ha señalado el colectivo The Weight, la cultura web 2.0 —sumando la industria cultural— forma parte de las dinámicas sociales en las cuales se ven sumergidos al momento de crear música. Scherzinger (2018) señala que el internet, al igual que lo que representó el radio en su tiempo, es un espacio público que ha permitido la descentralización de la música. Esto ha significado que las personas puedan tener acceso a géneros, escenas, estilos y modas; dentro de la música, el formato MP3 y la programación P2P (peer-to-peer) a inicios de los 2000 fue lo que trajo a que se tuviera mucho acceso a la música. Como refiere el autor, la música de muchas de las bandas de rock famosas como Metallica, Nirvana, Pink Floyd, o el rap de Tupac, Dr. Dre, 50 Cent, Lil Wayne ya estaban en los grupos de piratería.

Pok37 comparte que todo lo que ha venido trayendo el uso de las plataformas virtuales y diversos softwares que lo "hacen todo", es una especie de cáncer, "ya que hay mucha estética que no se alcanza a ver". Destaca que, como rapero, y al formar parte de un colectivo, le hace sentirse frustrado ver cómo las redes influyen en las personas y muchas de las veces esto crea elementos negativos hacia lo que ellos están intentando crear, ya que los imitan con otros. Señalan que las modas tienen mucho que ver, ya que actualmente se está volviendo a usar lo que en los años 90 se utilizaba en Estados Unidos. Conforme eso, Ablah piensa que muchas personas mediante las redes sociales y el internet piensan que esa moda es de ahora, cuando se sabe que hace 20 años estuvo. Lo que diferencia es que "tú le encuentras sentido de pertenencia y familiaridad porque tú creciste con ello" (Bomb-zai).

### ***Los procesos creativos de su rap***

Varios de los elementos que permiten interpretar los procesos creativos que llevan a cabo a través de sus propios sentires y posicionamientos sobre lo que pasa en la producción y reproducción del rap se recrean de manera colectiva, pero hay otros procesos que surgieron de manera individual y que compartieron. Sobre el colectivo The Weight, algo que referían los tres, es que hay diversos elementos que forman parte de la propia exigencia que ellos se dan de manera colectiva. Ablah comparte que:

luego creo que una característica del colectivo "The weight" es tratar de ser siempre exigentes con lo que hacemos, no conformarnos, [es] decir: "no pues esto suena para mi parecer bien", y así tiene que salir. Nos damos retroalimentación entre nosotros mismos, y, de esa manera podemos alcanzar un nivel más alto; estamos en constante crecimiento porque no queremos conformarnos con nada más tener a lo mejor, material. Sino queremos tener material que sea, pues que se vea bien producido y que sea innovador.

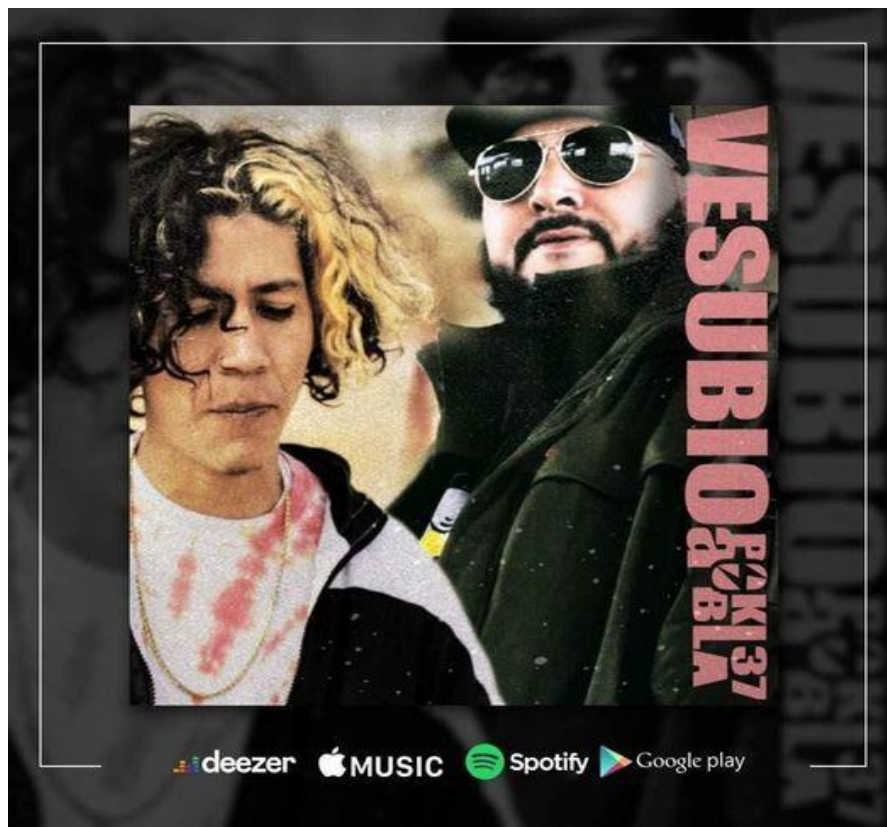
Lo que caracteriza el proyecto The Weight, según Bomb-zai, es que son multidisciplinarios a la hora de realizar algo. "Ha habido ocasiones en proyectos que tenemos, que a veces yo termino siendo el film maker, o termino dándole a todo el guión del video, o a veces me toca grabar, maquetarme yo solo" (Bombzai). Menciona que hay veces que Pok37 o Ablah, hacen un beat y lo mandan, o igual, un video, pero lo que sí resalta es que "tratamos de que mantenga una línea en cada proyecto que sale de nosotros, que ya tenga esta calidad o sello de la casa" (Bomb-zai). Con referencia a lo anterior expresa que:

"Cada video se tiene que ver así", "cada canción se tiene que escuchar así", "las letras van por este lado", incluso con cómo nos vemos, el hecho de cómo nos presentamos a cada show, cómo nos presentan, todo ese tipo de cosas. Creo que es lo que va haciendo que nos vayan al mismo tiempo que reconociendo en la escena local, al mismo tiempo nos van dando ese lugar de "ah mira ellos, parece que saben lo que hacen", están muy metidos en ese rollo de tener ese misticismo de artista y construirlo, pero no nomás con "pose" en Facebook, sino, de verdad dándole una inflación al concepto, al alter ego, al concepto, para que tenga una concordancia con lo que escribimos y con lo que escuchan ellos, de decir, "ah sí, sí parece que estos vatos están hablando con la verdad". (Bomb-zai)

Dentro de risas, comparten que Pok37 tiene la costumbre de cambiar el beat varias veces en la canción. Los procesos creativos del colectivo están relacionados con diversas reuniones que tienen en donde constantemente cambian las dinámicas en las cuales producen. Existen veces que cada uno construye sus letras y se comienzan a producir a través del colectivo según lo que quiera sacar cada uno; pero cuando se trata de producir algo en colectivo, se vuelve una especie de competencia sana con las maneras en que se exigen a ellos mismos distintos elementos:

The Weight exige como una fibra, una pulpa, no solo como el pedo de escribir de que estoy parado, frustrado. Necesitamos una fibra, es una característica de The Weight, que debe tener sí o sí, el hecho de no escribir por escribir, o sacarte rimas del culo y grabarlas. (Pok37)

Lo que dice el Bomer está chida, antes hicimos un campamento donde nos encerramos cinco weyes incluyendo a Rabia, pero está dentro de los cinco weyes y era como que: “vamos a escribir de este tema”, era de que “nadie va a enseñar su letra con nadie”, al final todos sacan su letra, y el wey que escriba más vergas pues escribió más vergas. La primera regla era esa, no se vale volver a escribir después de que miraste la parte del otro. Entonces se van y se encierran cinco weyes a lugares distintos y a escribir en verguiza para chingarte al otro” (Pok37).



**Figura 6.** Portada de presentación para redes sociales del single “Vesubio” por parte de Pok37 y Ablah. Foto compartida por Pok37.

El proceso creativo de cada uno permite dar cuenta de las maneras en que resignifican individualmente el rap. Cada uno entrecruza su proceso cognitivo en cuanto cómo significan lo que están creando y qué es lo que llevan a cabo para lograrlo. Bomb-zai expresa que:

Yo siempre he tratado de hacer la música que me gusta, que me gustaría escuchar, por ejemplo, que siempre ha sido como esta combinación que mantenga la esencia de lo que se hacía en los 90 en el rap, pero que tenga sonidos frescos, que llaman la atención ahora, porque pues yo soy el más joven del crew yo creo, y eso es lo que a mí me gusta. Por ejemplo,

la ola del trap fue la que a mí me llamó la atención, porque eran sonidos que se quedaban en la cabeza y, por ejemplo, eso aunado a las letras de los 90, que es lo que a mí me ha llamado la atención, y trato siempre de hacer eso. De alguna manera que se quede ahí.

Bomb-zai tiene alrededor de 5 años con su proyecto, sobre todo, lo refiere en tomarse en serio hacer música ya que se ha sumergido a los procesos desde cómo se hace la producción, cómo se hace un beat, las melodías, las animaciones, todo eso. Resalta que antes ponía un beat y rapeaba sobre ese beat; solo escribía encima de él: “si mucho hacía backs, si mucho hacía animaciones que pues era puro gritillo”.

En cuanto su proceso de escritura resalta que: “A mi siempre me ha gustado escribir bajo un tema, bajo un concepto, yo creo por eso y siempre lo he dicho, no sueno a rap porque si trato de meter en cada canción un concepto para que la gente pueda ser empática” (Bomb-zai). Cuando comenzó, comparte que sentía que una de las cosas que la gente valoraba era que la canción dijera algo sobre lo que les estaba pasando; lo señala como una especie de populismo que permite conectar con la gente. A través de eso comenzaba sus procesos de escritura, donde no le interesaban las barras igual que como le llaman la atención ahora.

Algo que resalta actualmente de su proceso creativo es que se guía por los coros, refiere que una vez que tiene el coro puede estructurar la letra de la canción. Comparte que, para él, el coro es el gancho de toda la canción. Destaca que conviviendo con PH, le mencionó que “si tu coro no pega, o no les gusta los primeros segundos, esa canción no va a ser un hit”. “En ese tiempo era lo que yo buscaba: tratar de hacer música que a la gente le gustara, porque yo estaba un poco desanimado en que la gente de aquí no consumiera sabiendo que había mucho talento”. Aunque él siente que ya cambió la manera en la que hace música, expresa que ya no es tan creativa como él la sentía antes, porque mucho de lo que escribe es de lo que acontece, sobre todo en el momento que le pasan las cosas trata de escribirlas.

Por su parte, Ablah comparte que él creció con familiares que son músicos, por lo cual él siempre se fijó en la música que escuchaban. Ellos le aconsejaron que diversificara los estilos, sin importar el género que fuera:

Entonces bajo esa idea yo siempre me fui nutriendo desde que estaba chavo ¿no?, a los 15 años empecé un proyecto por juego con otro amigo, el cual consistía en grabar, tipo grabábamos en casetes, pudimos encontrar la manera de grabar en casete, pero nomas duré como dos años (Ablah).

Después de eso, Ablah relata que se fue a Estados Unidos, fue ahí donde comenzó a escuchar Rock, Metal, incluso Grunge ya para el 2000. Después de eso, relata que cuando regresó a Juárez se interesó por seguir escuchando rap:

Yo crecí con los clásicos, Cypress Hill y Control Machete, en español, y algo de lo que era la Costa Oeste, lo que todos conocemos como Snoop Dogg, Dr. Dre, siempre lo tuve bien palpable. Pero no me empezó a llamar la atención para yo hacerlo, hasta empecé a ver la ola que estaba creciendo en México, como Eptos, T-Killa, Adrián, entonces de ahí yo me di cuenta de que si ellos podían hacerlo, pues yo también.

Ablah menciona que al principio, cuando empezó a rapear, su proceso creativo se basaba principalmente en la observación social debido a que había estudiado sociología. “De esa manera yo trataba de escribir y terminaba escribiendo con una línea en particular que era básicamente como redactar una noticia, brother”. Refiere que después, ya él como productor, dio nacimiento a su EP, ya que comenzó a concentrarse en que sus canciones fueran más metafóricas.

Mucho de lo que yo canto, muchas veces no se refiere a lo que yo siento o a lo que yo deseo, o a lo que yo soy, sino más bien trato de acumular [algo] de cada una de las personas que conozco, o de cada una de las situaciones que veo un conjunto y de esa manera poder, en cierta manera, que a todos les toque ¿si me entiendes? pero también que me satisfaga a mí, entonces, en cuestión de escritura, pues manejo temas muy diversos. (Ablah)

Como productor de audio creo que, para mí, lo que me funciona es sentarme en el estudio, escuchar la canción. Yo manejo únicamente en samples, yo no sé nada de teoría musical, brother, yo no sé mucho sobre ritmos, yo no sé mucho, yo simplemente [...] yo crecí con la idea, brother, de que yo nunca podía, o nunca iba a poder hacer música. Yo veía a mis tíos que eran músicos, al igual siempre pedía que me enseñaran, entonces yo pensaba que la música era para seres super dotados, para seres que en realidad nacías con eso, que aunque te esforzaras con eso no lo podías hacer porque necesitabas un talento nato.

Ablah, al igual que Bomb-zai, destacan que desde que conocieron a Pok37, se tomaron más en serio hacer rap. Por su parte, Ablah menciona que él comenzó a aprender los procesos que requerían los softwares y hardware: “ya empecé yo a tratar de producir lo mío, no me quería atener a alguien”, eso lo llevó a experimentar y a cambiar el sonido que hacía a través del trabajo con el *sampling*. Para él, hacer rap es sentarse, cortar dos o tres *samples* y empezar a moverle, a partir de ahí ya nace un *loop* de cuatro barras, ya de ahí empieza a generar una idea hacia dónde



va a ir enfocado. Refiere que a veces le puede tomar una semana hacer una canción, a veces hasta un mes, es según cómo llegue la inspiración.

Pok37 resalta que parte de su proceso creativo ha pasado por diversos elementos del hip hop, ya que debido a que estuvo moviéndose de casa a diferentes colonias, fue como conoció el breakdance, el graffiti, y cuando se acercó adonde actualmente, fue que conoció a Mc Crimen y Steve, ellos venían de torreón y fue de esa manera que él empezó a rapear.

A través de su experiencia por los años, Pok37 comparte que, dentro de su resignificación y proceso creativo que actualmente está siguiendo a través del colectivo, la intención fue hacer un contragolpe, o una antítesis a lo que ya había en Ciudad Juárez, sobre todo en sus producciones, ya que refiere que él se sentía que sonaba muy viejo para ser de los nuevos, pero por su edad, es relativa a los nuevos como para ser de los viejos. Esto lo ha llevado a colaborar y empezar con el colectivo.

Comparte que dentro de sus procesos creativos está el escuchar de todo tipo de música y a través de eso se inspira para crear un beat. Muchos de sus *samples* son de distintos géneros musicales y los utiliza para luego recrear lo que él quiere. Comparte que el gusto por toda la música fue debido a que su papá es melómano. Entre los sentires sobre sus procesos creativos comparte que:

Pero algo característico mío es desde siempre, hoy se usan las barras, [pero] en mis tiempos era las metáforas, así le decían a el rap de ciencia; hablar de cosas que nadie hablaba o temas rebuscados que nadie tocaba, pues ese es mi fuerte, tocar a capela, rapear más para las conciencias. Y mis letras no son muy constructivas, pero me gusta que puedas escuchar una rima y digas, "verga, no la hubiera dicho otro wey", ese es mi pedo como rapear a las conciencias es lo que me gusta un chingo. (Pok37)

Pok3 comparte que su proceso creativo se amolda a sus necesidades y tiempos muertos. Menciona que antes, a sus 17 a 19 años, se la pasaba "full, todo el día, día y noche en el estudio, pero aun vivía con mis papás, o sea, yo no tenía que preocuparme de nada". Destaca que años atrás podía escribir todo el tiempo, pero desde que tuvo a su hija señala que: "mi proceso creativo fue el que cambió. Yo me acuerdo [que] cada vez que me subía a una ruta [al transporte público], yo me acuerdo que era ir viendo las caras de las personas; imaginarme qué venían pensando, qué estaban pensando. Era escribir sobre eso".



**Figura 7.** Foto de Álbum de Atemporal, uno de los más recientes del colectivo The Weight, donde participó Pok37, Manhy y Lucky7. Foto compartida por Pok37.

## **Reflexiones finales**

En forma de reflexiones finales de lo que se fue encontrando en las descripciones e interpretaciones hechas por The Weight, se encuentra que la música tiene una estrecha relación con diferentes industrias que controlan lo político, lo económico y lo cultural. A través de eso se han constituido sinergias que han permitido la evolución y el desarrollo musical en la sociedad. La mayoría de los géneros musicales pueden vincularse a algún tipo de sinergia que les ha permitido desarrollarse y evolucionar; tal es el caso del rap, el cual a través de sus 50 años de historia han emergido diversas vertientes musicales que muestran los diferentes procesos simbólicos sociales que tiene.

Sin muchas de las tecnologías no habría el rap que se puede escuchar y crear actualmente, ya que su producción requiere de hardware y software, los cuales hoy en día son más fáciles de acceder. Esto se debe de pensar en la democratización de la música, lo cual se vuelve otro fenómeno importante de estudio ya que el acercamiento de las tecnologías a por ejemplo pueblos originarios, ha permitido que a través del rap se compartan conocimientos y sabidurías.

Por lo tanto, se considera que se debe pensar el rap desde procesos creativos en diferentes situaciones y dinámicas sociales, esto permitirá una mayor descripción e interpretación de sus interacciones simbólicas. No es lo mismo acercarse a los procesos creativos y lo que significa la industria músico-cultural de personas que habiten en otra parte de Latinoamérica, en Estados Unidos, en África o en Asia.

El diálogo que se fue generando con The Weight, lo fueron llevando hacia sus resistencias con lo que está pasando actualmente en el rap, debido a las industrias musicales. Se encuentran diferentes inquietudes conforme a cómo se tiene que ser multidisciplinario y tener conocimientos de las diferentes plataformas para poder llegar a ser reconocidos. Destacan que ellos ven impedimentos en estar ubicados hasta la frontera norte, porque mucha de la música se centraliza y la música que ellos generan no se da a conocer. Esto hace pensar en cuáles son los límites que las plataformas musicales permiten para desarrollarse como raperos.

Entre los procesos creativos, encuentro diversas significaciones importantes sobre lo que significa el rap actualmente, sobre todo cuando la música se está perdiendo en lo que se conoce como un mismo “género urbano”. The Weight genera la reflexión de que es necesario voltear a ver cómo muchos de los procesos creativos musicales —no solo en el rap—, están siendo una especie de algoritmo que replica diversos estilos, flows y esencias musicales.

Lo que está realizando The Weight, al buscar sus texturas y sus propias estéticas a través de los conocimientos y gustos que tienen cada uno de los integrantes del colectivo, es pensar en distintas maneras de resistir mediante los procesos creativos que cada vez se recrean al producir rap. Formar parte de un colectivo les permite tener críticas constructivas al igual que impulsos, los cuales les permiten seguir mejorando en lo que están realizando.

Por último, pero no menos importante, se plantea que el acercamiento a las realidades que viven los raperos en las dinámicas actuales del internet y las plataformas virtuales, desde este enfoque, permitirá comprender hacia donde se estará dirigiendo el rap —al igual que otros géneros musicales— con los desarrollos tecnológicos que cada vez se integran con más fuerza.

## **Bibliografía**

Chang, Jeff (2005). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. Saint martin's Press.

Devos, Jan (2006). *The evolution of Hip-Hop Culture*. KATHO.

Dezcallar, Rafael (1984). Contracultura y tradición cultural. *Revista de Estudios Políticos*, 37, 209-237.

- Duarte, Rodrigo (2016). Industria Cultural 2.0. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3 (3), pp. 90-117.
- Frith, Simon (2006). La industria de la música popular. En, Frith, S., Straw. W, y Street, J. (Eds). *La otra historia del Rock*, pp. 55-85. Ediciones Robin.
- Hebdige, Dick (2004). Rap and Hip-Hop: The New York Connection. En Forman & Neal, *That's the Joint! The hip hop studies reader* (pp. 223-233). Taylor & Francis.
- Johnson II, Maurice L. (2011). A Historical Analysis: The evolution of commercial Rap Music (trabajo de grado). The Graduate School, Florida State University Libraries.
- Milton Yinger, John (1984). *The promise and peril of a world turned upside down*. The Free Press.
- Rodríguez Álvarez, Alberto; Iglesias Da Cunha, Lucía (2014). La cultura hip hop: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa. *Teor. educ*, 26 (2), 163-182.
- Sandín Lillo, Joan (2015). El hip hop como movimiento social y reivindicativo (trabajo de grado en licenciatura). Universidad Politécnica de Valencia.
- Scherzinger, Martin (2018). Toward a History of Digital Music: New Technologies, Business Practices and Intellectual Property Regimes". En: Cook, N., Ingalls, M., Trippet, D. (Eds.), *Cambridge Companion to Music and Digital Culture*. Cambridge University Press.
- Théberge, Paul (2006). Conectados: la tecnología y la música popular. En Frith, S., Straw. W, y Street, J. (Eds). *La otra historia del Rock*, pp. 25-51. Ediciones Robin.
- Plazola Meza, Eduardo (2018). Significado y prácticas en la escena del rap en los Valles de Jalisco, México. *Córima, Revista de investigación en Gestión Cultural*, 3 (5), pp. 1-28.
- Quiroga, J. Gerardo (2020). Siendo rapero en Ciudad Juárez: resignificaciones y afrontamientos en la sociedad del riesgo (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Zuker, Laura Frasco; Toth, Fernando (2008). La génesis del hip hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

#### *Páginas Web*

<https://www.local.mx/musica/inicios-rap-mexico/>

<https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

<https://www.vice.com/es/article/rzxx78/a-todo-dar-del-concurso-televisivo-a-semillero-del-rap>

#### *Audiovisuales*

Wheeler, D. & Bascuñán, R. (directores) (2016). Hip-Hop Evolution [Netflix].

### **“Les puede gustar la cultura pero no la gente del hip hop”: organización, políticas culturales y diferencia social en Quito**

María Cecilia Picech

Este mundo no es para ti, este mundo es de universitarios graduados que han sido amaestrados [...] Este mundo no es para ti, este mundo es de blancos, de curas, de mojígatas puras [...] Este mundo no es para ti, al presidente le vale mierda que nos muramos de hambre, a la iglesia le vale mierda nuestras almas.

Este fragmento ocasionó la ovación de los presentes, esa tarde de febrero, en la liga barrial “Batallón Chimborazo”, al sur oeste de Quito. A la frase, el rapero de *Resistencia Lírica Fuerte* le añadió el reclamo de que el hip hop no es valorado, ni por las autoridades ni por la sociedad en general, como una expresión artística de la ciudad. Manifestó que los *hoppers*<sup>14</sup>, identificados como delincuentes, se los vincula más a actividades vandálicas que culturales. Dos situaciones ocurridas ese día le daban peso a su reclamo. Una había sido el altercado con la Policía Metropolitana cuando comenzada la actividad de graffitis, hubo que detenerla por no poseer la autorización correspondiente. La otra sucedió cuando unas 70 personas, que esperaban realizar un torneo de fútbol, subieron el sonido de sus equipos de música, superponiendo y tapando el rap con una cumbia. Esto generó descontento entre los asistentes y organizadores, que debieron apurar las presentaciones para terminar lo antes posible.

En este evento se concentraron varias de las disputas y negociaciones que las agrupaciones de hip hop quiteñas llevan adelante desde que la Comunidad Hip Hop Ecuador funcionó como modelo de gestión cultural y acción ciudadana en la ciudad: 1) la validación social de la expresión en pos de ser reconocida como un estilo de vida “diferencial”, y 2) el reclamo por

---

<sup>14</sup> *Hoppers*, hoperos, hiphoperos o hiphopas son términos utilizados para referirse a los cultores de algunas de las manifestaciones del hip hop. Aunque cada uno de ellos tiene una significancia particular (KRS One, 2009), en este escrito los utilizo de forma indistinta, porque así han aparecido en el trabajo de campo realizado.

la falta de espacios y reconocimiento institucional a una práctica que cada día es más representativa de las vivencias locales. Lo que aquí se está disputando no son solo los sentidos, sino los modos posibles de habitar los espacios públicos, el reparto de los recursos del Estado y las posibilidades de autonomía de las prácticas culturales en Quito.

Llegado a Quito a mediados de los años 80, el hip hop y su gente fue configurando sus sentidos y prácticas, asociado a juventudes de barrios populares, vandalismo, pandillas juveniles, delincuencia, tráfico de drogas y ociosidad, inscripto en una larga historia de construcciones de “diferencias” sociales, económicas, étnico-raciales y espaciales en la ciudad (Grimson, 2011). Los prejuicios y temores que suscitan los hiphoperos en la sociedad quiteña se anclan, principalmente, en la pertenencia territorial, de clase, raza, edad y género de sus cultores. Ser varón, joven, mestizo, afrodescendiente, indígena y/o “longo”<sup>15</sup>, condensa sentidos sociales históricos que sobrepasan la práctica misma.

El lapso de tiempo escogido para la investigación (2005-2015) inicia a mediados de los 2000; siendo éste el momento donde se dan las experiencias organizativas que comienzan un proceso donde la gestión y la incidencia política de los colectivos de hip hop adquiere mayor relevancia. Además, coincide con la apertura del marco político nacional y municipal, donde las prácticas culturales empiezan a ser utilizadas como herramientas sociales para el manejo de las diversidades y el trabajo con poblaciones segregadas y/o en situación de riesgo. Para la investigación realicé un mapeo de actores, lugares y eventos relevantes de la escena local, explorando especialmente los modos de relacionamiento, institucionalización y prácticas de autonomía, que los colectivos culturales desarrollaron con las administraciones municipales.

En este capítulo reúno los aportes y hallazgos realizados en la Tesis de Maestría en Antropología de FLACSO Ecuador, titulada “Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip hop en la ciudad de Quito, en el período 2005-2015” (Picech, 2016). Allí comienzo a pensar a la práctica en su vinculación con las políticas culturales, movida por el anhelo de “ver más allá de la práctica misma”. Intentando correrme de los estudios que esencializan las identidades, busco comprender las dinámicas de relacionamiento que pautan los sentidos de las manifestaciones culturales en una ciudad, como lo es Quito, fuertemente marcada por políticas de patrimonialización y mercantilización de la cultura para el consumo turístico.

Inicio este escrito con un breve punteo de la perspectiva teórica-metodológica que guió la investigación, donde reflexiono sobre el lugar que ocupé como investigadora, mujer cis,

---

<sup>15</sup> De uso popular para significar a los indígenas y mestizos de la sierra. Aunque se utiliza de forma despectiva es reivindicada por el grupo musical *Mugre Sur* como un concepto de autoidentificación y valoración.

extranjera y blanca-mestiza, en una práctica que se caracteriza a sí misma por ser “cerrada”, masculina y fuertemente local. Luego, describo los inicios del hip hop en Quito, y el proceso a partir del cual se conforman los colectivos culturales, a la vez que repaso las políticas culturales y el marco político que avaló las vinculaciones de éstos con las administraciones municipales del período. Esto inauguró una doble dimensión de pertenencia identitaria en la práctica del hip hop, al conformarse como acción cultural posible de los jóvenes de la ciudad, alentada a la vez que delimitada por leyes, programas y regulaciones municipales, negociando y/o disputando sentidos y prácticas de lo político y el derecho a habitar la ciudad.

Quisiera dedicar esta recapitulación del trabajo realizado esos años en Quito a Marmota aka Mota aka Motamix, rapero, productor y gestor cultural, quien fue un actor clave para que esta investigación pueda desarrollarse. Que descanses en paz y que tu legado siga reproduciéndose y expandiéndose, en pos del crecimiento y fortalecimiento del movimiento hip hop ecuatoriano.

### **Perspectiva teórica metodológica**

La perspectiva metodológica utilizada en esta investigación se basó en la tarea de construir conocimiento antropológico, entendiendo las acciones humanas como “urdimbre de significados” (Geertz, 2003). Para ello, utilicé un paradigma cualitativo con enfoque interpretativo y etnográfico, donde la “situación de campo” fue esencial para comprender el “recorte de lo real” (Guber, 2004). Mi búsqueda teórica-metodológica y mi involucramiento en la práctica, como rapera y gestora, me llevaron a repensar “las condiciones socio-históricas” que posibilitaron y limitaron la investigación, considerando el rol que ejercí como investigadora en tanto “productora cultural” (Bourdieu y Wacquant, 1995, pp. 32-33).

La investigación estuvo guiada por la concepción que define a la cultura como un “campo de batalla” (Grüner, 1998, p. 23). Siguiendo a autores que recuperan la densidad política de la misma (Grüner, 1998; Williams, 1994, 2009; Hall, 1997), consideré necesario replantearme las bases desde las que se abordan las investigaciones sobre prácticas culturales juveniles. Estudiadas, por lo general, desde una perspectiva culturalista que las analiza sin referencia a mediaciones sociales, históricas y político-económicas (Grüner, 1998: 27, 28; Williams, 1994), me centré en el estudio de las disputas y negociaciones de la práctica en un campo de relaciones sociales (Roseberry, 1998). Decodificadas o interpretadas en este marco, las prácticas culturales fueron las vías de acceso a los sentidos de pertenencia e identificación, así como a los direccionamientos que las regulan y pautan (Hall, 1997, pp. 2-6). Considerando a los sentidos

producidos, contruidos e intercambiados dentro de un proceso cultural hegemónico, que es “continuamente renovado, recreado, defendido y modificado” a la vez que “resistido, limitado, alterado y desafiado” (Williams, 1997: 134), delimité y caractericé al hip hop en Quito, entendiendo que éste es un campo configurado, histórica y espacialmente.

Las técnicas de investigación empleadas fueron: 1) entrevistas semi-estructuradas a hiphoperos, gestores culturales y funcionarios municipales; 2) observaciones participantes en eventos artísticos, reuniones de colectivos y encuentros con funcionarios; 3) revisión de documentación: a) pública, donde se evidencian políticas culturales municipales y nacionales; b) audiovisual, de difusión de los colectivos; y c) producida en medios masivos de comunicación, como vía privilegiada a los valores sociales, en tanto productos culturales que reflejan, transmiten y construyen imágenes de los grupos sociales (Perkins en Frigerio, 1991).

En cuanto a mi lugar como investigadora, el trabajo de campo estuvo fuertemente atravesado por mi condición de extranjera, mi fenotipo étnico-racial y mi autopercepción como mujer cis, posicionando la investigación con una mirada parcial y situada (Haraway, 1995) de lo sucedido en Quito. A diferencia de la exhibición de prácticas artísticas “autóctonas”, donde el público es mayoritariamente extranjero —europeo y estadounidense sobre todo—, los eventos de hip hop se caracterizan por ser extremadamente locales. Mi condición foránea, siendo argentina, de tez clara, rubia<sup>16</sup> y alta - pasé muchas veces por “gringa” y me solían hablar en inglés —provocó una ambigüedad en los comportamientos, que se tradujo en, por un lado, encantamiento y disposición a la seducción, y por ende a la charla—, y por otro, rechazos, sospechas y negaciones que tensionaron mi sentir y pertenencia a la práctica.

A pesar de que en los últimos años, cada vez más mujeres rapean, bailan y grafitean<sup>17</sup>, la presencia de éstas en los eventos seguía —al menos por esos años— supeditada, por lo general, a ser “acompañantes de”; siendo raro ver un grupo de mujeres solas en los conciertos. En este marco, mi cualidad de extranjera se coalicionó con mi condición de mujer blanca-mestiza heterosexual. La verbalización expresa de la “diferencia” étnica-racial del hip hop en Ecuador<sup>18</sup> y las miradas inquisitivas fueron una constante durante el trabajo de campo. ¿Qué es lo que estaba haciendo yo allí? Pasada la sospecha inicial y puesto en marcha el proceso de

---

<sup>16</sup> Las construcciones raciales se definen en el marco de las naciones y las regiones (Segato, 2007). En Argentina, puedo no ser definida como rubia —recuerdo una anécdota en la que al ir a comprar un champú para cabello claro, la vendedora me recordó que yo no era rubia—, y en Ecuador, claramente sí lo soy.

<sup>17</sup> En 2013 se constituyó el colectivo “Somos mujeres somos hip hop”, una agrupación cultural que aglutinó a una docena de raperas y activistas de la cultura. A pesar de su corta vida, tuvo alto impacto en la escena local y latinoamericana, convocando a Roja Mc, Black Mamma, Audrey Funk y Rebecca Lane, entre otras.

<sup>18</sup> En una ocasión asistí a un concierto, acompañada por mi pareja, argentino y de tez clara, donde un varón afrodescendiente le gritó a la cara —a él, no a mí— que el hip hop era de negros.



acercamiento —donde debí demostrar que no tenía vínculos con organismos estatales ni propósito administrativo y/o de control—, el extrañamiento se transformó en sorpresa, respeto y admiración ¿Por qué me interesaba estudiar lo que pasaba en Ecuador? Mi interés se tradujo, la mayoría de las veces, en revalorización de la propia práctica, apertura y confianza.

El hip hop quiteño se estructuró así como un campo local, masculinizado, racializado y subalternizado, donde las miradas y apreciaciones externas —Municipio, ONG, investigadores, etc.— eran buscadas y deseadas, a la vez que repudiadas y rechazadas. A pesar de las relaciones institucionales inauguradas, el hip hop en Quito se reivindicó a sí mismo autogestivo, y parte del *underground* cultural de la ciudad, con una fuerte vinculación con las experiencias autogestivas comunales y las vivencias de segregación de los jóvenes en los barrios populares. Configurándose, de este modo, como una práctica cultural signada por la exclusión, la precariedad y la escasez de recursos de sus cultores.

### **Hip hop en Quito: pertenencia y organización**

*Tomamos algo de allá, para poder decir cosas que están pasando acá. Estamos todavía en ese proceso* (Disfraz, conversación personal, 3 de abril 2015).

A partir de investigaciones previas (Burneo, 2008; Tingo Proaño, 2010; Salazar Estacio, 2013; Yépez Cerda, 2014) y el trabajo de campo realizado, entendí que el hip hop llegó a Quito a mediados de los 80. Los medios de comunicación jugaron un rol fundamental: videoclips televisivos, casetes y revistas fueron vías principales a través de las cuales los ecuatorianos se acercaron a la música y estética del hip hop. Fueron importantes los programas musicales de MTV y los de entretenimiento local como *Video Show* o *Sintonizando*. Otro elemento clave fue la migración masiva de ecuatorianos a Estados Unidos durante los 60 y 70, y el turismo de clase media en los 90 (Burneo, 2008, pp. 41-43).

Más allá de las conexiones mediáticas y/o migratorias en el ingreso y desarrollo del hip hop en Quito, los adeptos coincidían que en el ámbito de la ciudad se impulsaron procesos que lo caracterizaron particularmente. Si bien la práctica tuvo mayor acogida primero en Guayaquil, las adhesiones generadas en Quito durante la década de los 90 propulsaron una fuerte impronta local. Mientras que en la ciudad puerto las apropiaciones estuvieron vinculadas estrechamente a las industrias culturales, con exponentes como Vanilla Ice y Fernando Mejía, en la sierra se asentaron procesos que buscaron superar la mera imitación inicial, produciendo códigos y

símbolos propios (Salazar Estacio, 2013, pp. 17-19). Así, se desplegaron modos de vivir la práctica a través de la organización en colectivos y/o crews culturales, en relación con los movimientos sociales existentes y la territorialidad de la ciudad (Cano, comunicación personal, 3 de noviembre 2014).

En 1988 nació la primera agrupación quiteña, los TNB —The New Breed, La Nueva Raza—, formado por jóvenes del sur y del norte, aglutinaron cerca de 35 miembros varones, muy jóvenes, mestizos, de sectores medios y bajos. Conjuntamente, se gestaron dos lugares emblemáticos del hip hop en la ciudad, que luego fueron reconocidos como las cunas de la práctica en Quito: el barrio de Turubamba, al sur y el Parque de la Carolina, al norte (Burneo, 2008, pp. 42-44). Con base en la línea imaginaria —pero profundamente real e histórica— que divide la ciudad en norte y sur, los TNB se separaron replicando esa contienda y evidenciando diferencias que marcaron al movimiento. Mientras que los del sur se quedaron con el nombre, los del norte fundaron *Tzantza Matantza*, una de las agrupaciones ecuatorianas más reconocidas dentro de la escena local e internacional. Luego, surgieron los HHC de Solanda y los Tales y Cuales en el centro (Burneo, 2008, pp. 52, 53).

Esta división dio cuenta de que lo que se disputaba eran sentidos de la práctica y la legitimidad o no de quienes se manifestaban con la expresión. Se construyó la idea de que los jóvenes del norte, los “aniñados”<sup>19</sup> no pueden hacer rap porque no viven “lo duro” de la calle (Motamix, comunicación personal, 22 de abril 2015). Aunque la mayoría de los entrevistados asintió que las tensiones entre el norte y el sur tuvieron peso a la hora de conformar la escena local, fueron muchos los que consideraron que las mismas se habían atenuado. No solo porque en el norte hay una gran cantidad de barrios populares, sino porque se realizaron acciones, desde las experiencias organizativas, para aminorar confrontaciones.

Si bien Burneo (2008) nombra ocho escenarios en los que se desarrolló el hip hop quiteño<sup>20</sup>, me detuve en lo que llamó “tiempos de organización”, enfocado en la experiencia de La Comunidad Hip Hop Ecuador. Conformada en el año 2004 como organización cultural autogestionada, buscó impulsar y valorizar la cultura hip hop en Quito, a la vez que frenar las agresiones y contiendas entre dos crews del norte de la ciudad: Quito Mafia y Equinoccio Flow.

---

<sup>19</sup> Este término se utiliza en la ciudad de Quito para hacer referencia a las personas de una posición socioeconómica media alta o alta, o con actitudes y comportamientos asociados a esas clases.

<sup>20</sup> 1. Las pandillas juveniles; 2. “la nueva música ecuatoriana” con *Tzantza Matantza* como referente; 3. la conformación de crews culturales al norte, como Equinoccio Flow y Quito Mafia; 4. la conformación de la primera organización de hip hop Ecuatoriano: Comunidad hip hop Ecuador; 5. Lado Sur que terminó de conformarse en la Asociación Cultural Juvenil hip hop Lado Sur con fuertes vínculos con el Municipio; 6. los barrios del centro, con grupos como Tales y Cuales, Estrategia y Klika Ecuatoriana; 7. grupos de los barrios Carcelén, Comité del Pueblo y Carapungo, conformado por jóvenes afrodescendientes provenientes del Valle del Chota y Esmeraldas; y 8. las mujeres con poca pero creciente participación (Burneo, 2008).

Aunque no se logró el objetivo, la Comunidad asentó la necesidad de organizarse para “unificar el movimiento” y gestionar eventos para la cultura local. Llegaron a ser entre 50 y 60 miembros: la mayoría provenientes del norte de la ciudad, varones jóvenes, mestizos, de sectores medios y universitarios (Burneo, 2008, p. 74). Los espacios de encuentro y reunión oscilaban entre la pista de skate del Parque La Carolina, la Sexta, el Parque Inglés en San Carlos y las viviendas particulares de sus miembros.

Guiados por los principios organizativos de la *Universal Zulu Nation*<sup>21</sup>, establecieron estatutos y reglamentos que pautaron el funcionamiento interno del colectivo (Motamix, comunicación personal, 22 de abril 2015). Sin obtener —por decisión propia— reconocimiento legal, los hoperos quisieron hacer de la Comunidad “algo serio”. Realizaron registros en actas de cada encuentro y/o reunión e implementaron mecanismos de lealtad, como la firma de un juramento al momento de incorporación (Psicosis, comunicación personal, 29 de abril 2015). Si bien replicaron una estructura jerárquica, hacia los últimos años, examinaron modos de conducción y participación más horizontales como “el micrófono de la verdad” en asambleas.

Los propósitos políticos de la Comunidad fueron: 1) desestigmatizar al hip hop frente a la sociedad ecuatoriana en su conjunto; y 2) demostrar al Alcalde de Quito —Paco Moncayo en ese momento—, que los hoperos son artistas y que, como tales, necesitan “apoyos” de las instituciones gubernamentales. La creciente presencia de la cultura en la ciudad justificaba el pedido de financiamientos y espacios para el hip hop (Comunidad hip hop Ecuador, 2005).

Creemos que es una necesidad para todos que nos apoyen las identidades, porque cada vez hay más gente que se nos une, cada vez seguimos creciendo y vamos a seguir creciendo. Entonces por eso estamos buscando apoyo de entidades también. (Comunidad hip hop Ecuador, 2005)

La Comunidad inauguró la posibilidad de reunirse “con tus amigos y hacer algo” (Motamix, comunicación personal, 22 de abril 2015). De forma autogestionada —con poca “ayuda” de instituciones hasta el 2007— se organizó el primer “Foro Nacional de hip hop”, y hasta el tercer “Concurso Nacional de Graffiti”. Aquí se comenzaron a explorar ideas y acciones que presentaban al arte como herramienta social para la gestión cultural, a la vez que se crearon espacios de reflexión de la propia cultura. Esta perspectiva estuvo marcada por los vínculos tejidos con organizaciones de hip hop en Cuba, Venezuela y Bolivia. Las conexiones con Hip Hop

---

<sup>21</sup> Grupo internacional dedicado a la concientización del hip hop, formado y encabezado, desde 1973, por el pionero Afrika Bambaataa en El Bronx, Nueva York.

Revolución de Caracas, en el 2005, propició sentidos que ubicaron la práctica como “arma cultural de los pueblos frente al imperialismo”. En ese marco, se organizó el 18 de marzo de 2006, el primer festival “Hip Hop contra el Imperio”, con gran convocatoria frente a la embajada norteamericana<sup>22</sup> (Sapín, comunicación personal, 6 de diciembre de 2014).

A partir de estos posicionamientos, La Comunidad se vinculó con agrupaciones políticas y movimientos sociales de la ciudad, como Casa Puka Yana, un colectivo político de corta vida, conformado por la CONAIE<sup>23</sup>, asambleas barriales, Indi Media Ecuador, colectivos culturales como Quitu Raymi, Diabluma, así como agrupaciones punks y hip hop. Se organizaron eventos de discusión y debate —como los “Viernes de hip hop” y el “Cine hip hop”— que sentaron las bases para que la práctica se perciba potencialmente política.

La Comunidad fue concebida como un espacio: 1) de estudio e investigación; 2) de exploración política; y 3) catalizador de sentidos organizacionales, contribuyendo a que la práctica sea vista “con buenos ojos” por las instituciones y la sociedad. Sin embargo, la poca experiencia colectiva de sus miembros y la falta de una postura política delimitada, provocó numerosas tensiones dentro y fuera de la agrupación. Con rupturas, quiebres y peleas, La Comunidad se mantuvo vigente hasta el 2009, asentando no sólo un antecedente en la organización y gestión de la cultura, sino lineamientos de cómo, y en torno a qué, se desplegarán las disputas entre los adeptos. Las relaciones inauguradas con las instituciones gubernamentales —el primer vínculo con el Municipio fue en el 2007 con el “III Concurso Nacional de Graffiti”— marcaron un punto de inflexión a partir del cual el hip hop comenzó a ser tenido en cuenta como una “cultura joven alternativa” de la ciudad, a la vez que se acentuaron las “broncas” a su interior (El Parce, comunicación personal, 20 de junio de 2014).

De ahí en más, las relaciones con actores gubernamentales y no gubernamentales se multiplicaron. El festival “Mujeres hip hop”, realizado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el año 2008 con Arianna Puello como artista invitada, fue ideado por las mujeres de La Comunidad, con una gran convocatoria —2000 asistentes— y un “mensaje positivo en contra de la violencia de género” (El Parce, comunicación personal, 20 de junio de 2014). El mismo se hizo con el apoyo económico del Ministerio de Cultura —ganaron fondos concursables— y de UNIFEM Región Andina, de ONU Mujeres. A pesar de ser un “logro” de la Comunidad, paradójicamente, fue la

---

<sup>22</sup> La fecha hace referencia al 18 de marzo del 2003, día en el que Estados Unidos invadió Irak. Iniciada como propuesta desde Venezuela, se realizaron conciertos y foros en distintos países. En Ecuador, este evento fue gestionado por la Comunidad hasta el 2009; luego estuvo a cargo de diferentes agrupaciones que lo realizaron de forma discontinúa. Se editaron tres volúmenes del disco “Hip hop contra el Imperio”, recopilando canciones de artistas quiteños (Sapín, comunicación personal, 6 de diciembre de 2014).

<sup>23</sup> La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador es la organización indígena más grande del país.

última actividad realizada por la organización. El evento evidenció, por un lado, la importancia que el hip hop adquiría para las instituciones a la hora de realizar actividades de “concientización” juvenil sobre distintas problemáticas sociales. Por otro lado, reveló las posibilidades laborales y económicas abiertas con la gestión cultural, principalmente en la organización de eventos y conciertos financiados.

En el 2006, y con la experiencia de la Comunidad en los hombros, nació la agrupación Lado Sur, que aglutinó entre 100 y 150 jóvenes en la Tribuna del Sur en el Pintado, resaltando las diferencias históricas, espaciales y de clase de quienes viven a “espaldas del Panecillo”<sup>24</sup>. Decían representar al “verdadero hip hop”, “más de barrio, más de gueto”, a diferencia del “costado más político” de La Comunidad (Disfraz, comunicación personal, 3 de abril de 2015). Uno de los aspectos claves del colectivo fue la ocupación de un depósito abandonado en la plaza colindante a la Tribuna: la “Casa del Gato Tieso” se consolidó como recinto de la práctica y pautó un modo de accionar la organización cultural marcado por la apropiación de espacios públicos. Para conseguir los permisos de usufructo del lugar buscaron apoyo legal, y en ese proceso se conformaron como Asociación Cultural Lado Sur. Reconocidos como Centro Juvenil y registrados en el Ministerio de Cultura del Ecuador, pudieron acceder a las convocatorias que comenzaban a abrirse a la escena hoppera de la ciudad.

Ser una organización ya te permite acceder a algunas cosas. Entonces ya no eres solo una persona que pide una cosa, sino que eres una organización que necesita de un medidor de agua, de luz, de un convenio para utilizar, de los permisos del concierto. Entonces ya cuando íbamos a pedir un permiso no decíamos “yo soy Raúl García, necesito esto”. “Yo soy de la Organización Lado Sur, trabajamos con jóvenes, necesitamos esto”. Y es mucho más fuerte. (Rafer, conversación personal, 15 de abril 2015)

A partir de la legalización del grupo se consiguió gestionar espacios, eventos y acceder a convocatorias para financiamientos. Con este propósito, el colectivo tuvo que “golpear un montón de puertas”, aprender a manejarse con las autoridades y conocer las líneas de mandos de las secretarías y ministerios. Cartas, recomendaciones, certificaciones, llamadas, esperas, todos los artilugios legales fueron puestos en práctica para que se consideren las peticiones y los requerimientos de los jóvenes del sur. Ellos, en el camino, también aprendieron que era legítimo reclamar por espacios y auspicios para el desarrollo de sus prácticas culturales: “...porque

---

<sup>24</sup> Esta es una metáfora de uso corriente para referirse a las personas o a los espacios urbanos del sur de la ciudad; al sur de la Virgen del Panecillo —ubicada en el centro histórico de Quito—.

legalmente es nuestro derecho constitucional que tengamos fondos para hacer actividades como las nuestras” (Rafer, conversación personal, 15 de abril de 2015).

Del interés casi nulo de los inicios y el rechazo reiterado de los proyectos, el colectivo logró hacerse escuchar. Lado Sur se vinculó con diferentes organismos gubernamentales y no gubernamentales, quienes apoyaron distintas iniciativas culturales, conciertos, talleres y concursos. Ejemplos de ello fueron la cuarta edición del “Festival Internacional de Hip Hop”, en el 2010, donde se presentó el rapero Kurtis Blow de Nueva York, y la séptima edición, en el 2013, con Chip Fu de Brooklyn. La asociación supo conseguir, durante la administración de Barrera, un lugar en las agendas municipales para debatir temáticas referidas a juventudes en general, culturas urbanas y hip hop en particular.

Estas relaciones, si bien posibilitaron la concreción de ciertos proyectos, reafirmaron la fragilidad de estos vínculos, a la vez que el lugar subordinado de la práctica en las políticas culturales locales. Envueltos en un escándalo mediático, Lado Sur fue responsabilizado por el movimiento hip hop quiteño, de la aprobación de la Ordenanza 332 —art. 104, núm 7—, que sanciona al graffiti y reprime a los grafiteros. Puesta en circulación en junio del 2013; tiempo después de que se publicaron, en distintos periódicos, fotografías del Alcalde dándole la mano a un hiphopero, luego de firmar un acuerdo de “convivencia”. Se establecían los lugares autorizados para grafitear, comprometiéndose el Municipio a fomentar la cultura, con auspicios, talleres y espacios (El Telégrafo, 2011). Aduciendo “trucos políticos” —“De la Ordenanza no se habló en ningún momento” (Rafer, conversación personal, 15 de abril 2015)— Lado Sur sostuvo que fueron utilizados con fines publicitarios y estrategias electorales.

### **Marco político-cultural para el hip hop quiteño en el período 2005-2015**

Según García Canclini (1987, p. 26), el interés estatal en el área cultural, traducido en políticas que buscan orientar lo simbólico y obtener consenso para un tipo de orden social, se sustenta en el reconocimiento de su importancia como base de la hegemonía. Las políticas culturales, como parte de las políticas públicas, se implementan con el objetivo de tener un impacto en los procesos de significación, que pasan a estar mediados por las agencias gubernamentales (Grimson, 2014, pp. 10, 11), y la actuación del sector privado y del “tercer sector” —fundaciones, ONG, organismos internacionales— (Yúdice, 2009, p. 214). Como herramienta para “luchar contra los efectos de la exclusión y la desigualdad” (Grimson, 2014, p. 10), en tanto “recurso” que conlleva la modernización y democratización de las naciones, la cultura se definió como “instrumento de desarrollo” para gestionar identidades, enmarcando su

gestión en lógicas globales que reivindican la exaltación de las diversidades (Yúdice, 2002; 2009; Vich, 2006).

A la hora de estudiar los vínculos establecidos entre el hip hop y diferentes organismos estatales en Quito, el movimiento roquero se presentó como un antecedente inevitable. Con una fuerte presencia en la ciudad desde hace más de tres décadas, la cultura rockera es una de las más estudiadas por las ciencias sociales locales (Unda, 1996; Acosta, 1999; Muñoz, 2012, Dammert, 2014), a la vez que modelo para el estudio de las políticas culturales en la gestión y promoción de prácticas artísticas juveniles. En estos estudios aparece como un hito importante la creación del Ministerio de Cultura, por el Gobierno de Correa en el 2007, haciendo que el quehacer cultural y la producción artística adquieran una relevancia “nunca antes vista en términos de política pública en el Ecuador” (Muñoz, 2012, pp. 36, 37)<sup>25</sup>.

La importancia dada a la cultura se fundamentó en la aprobación de los derechos culturales de la Constitución ecuatoriana del 2008 (Muñoz, 2012), que en sus artículos 21 a 25 hace mención de los mismos, estrechamente vinculados a la posibilidad de manifestar libremente las “diferencias” culturales en el espacio público. Como parte de la iniciativa política de privilegiar a la cultura como ámbito fundamental para el desarrollo social de los pueblos, se hicieron dos propuestas: 1) la Ley Orgánica de Cultura<sup>26</sup> y 2) el Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013 y 2013-2017<sup>27</sup>. Con un fuerte eje en el derecho de “igualdad en la diversidad”, identidades plurales y la convivencia pacífica en los espacios públicos, la cultura obtuvo el rol desarrollador para promover y/o gestionar a las poblaciones “diversas” del país.

Tanto en la Constitución como en el Plan Nacional de Desarrollo, la juventud —con todas las dificultades que acarrea su conceptualización— fue definida como grupo de atención primaria, en tanto “motor” y actor protagónico de “la nueva sociedad” (Romero, Sáenz de Viteri y Santos, 2014, pp. 207- 209). En este marco y encuadrados en el “respeto a las diferencias”, las políticas culturales ecuatorianas con eje en las prácticas juveniles sintonizaron con el “mandato global de la política de la identidad” (Segato, 2007, p. 15). Desde la alineación a los principios promulgados por la UNESCO en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, en el 2001,

---

<sup>25</sup> Esto se vio reflejado en la duplicación del porcentaje invertido —mientras que en el año 2008 se destinó 0,246% del Presupuesto Total en el año 2009 se designó 0,496 % del mismo— (Sistema de Información Cultural del Mercosur, 2016), acorde a un período de “reposición del Estado” con el segundo *boom* petrolero.

<sup>26</sup> Nació de un proceso de consulta ciudadana realizada durante el 2009, en el que participaron gestores, artistas, colectivos y pobladores en general. Luego de un proceso de enmiendas y correcciones fue aprobada en 2016.

<sup>27</sup> Es un plan de desarrollo que se presentó para consolidar los proyectos políticos del “Plan para la Revolución Ciudadana” de Alianza País - movimiento político iniciado en el 2006 por Rafael Correa -. Se fundamentó en el concepto complejo del “Buen Vivir”, entendido como “la satisfacción de las necesidades” individuales y colectivas en concordancia con la “reconstrucción de lo público para reconocernos, comprendernos y valorarnos unos a otros – entre diversos pero iguales –” (Plan Nacional del Buen Vivir, 2009: 10).

Ecuador ligó el desarrollo de la diversidad cultural de los pueblos al uso del espacio público como derecho ciudadano.

Ante estas disposiciones, Quito se presentó como ejemplo paradigmático en lo tocante a la aplicación de leyes de inclusión y “respeto a la diversidad cultural”. En el 2004, la ciudad fue partícipe de la aprobación de la Agenda 21 de la Cultura, donde se aboga por la “centralidad de las políticas culturales” en los municipios, reconociendo la importancia de la cultura en “los procesos de desarrollo”, inclusión social, participación ciudadana y en el reconocimiento de su dimensión económica (Agenda 21 de Cultura, 2004, pp. 3-6). Bajo los parámetros que colocan a las ciudades como “punta de lanza en el desarrollo de los países” (Plan Equinoccio 21, 2004), se delinearon los planes de gobierno del Distrito Metropolitano de Quito, con una concepción de cultura vinculada fuertemente a “lo culto”. Priorizando así el valor de cambio frente al uso de las comunidades, la patrimonialización y el turismo se constituyeron en los ejes estratégicos sobre los que se proyectaron las políticas culturales, desde que la ciudad fue declarada “Patrimonio Cultural de la Humanidad” por la UNESCO en 1978.

En la Alcaldía de Paco Moncayo (2000-2009), Augusto Barrera (2009-2014) y de Mauricio Rodas (2014-2019), más allá de sus diferencias, la cultura fue considerada palanca para el desarrollo y los jóvenes “actores estratégicos” para su concreción (Rigail Arosemana, 2005). Una serie de políticas municipales buscaron promocionar las prácticas culturales juveniles en un marco de definición de derechos y de participación ciudadana, imbricadas a dispositivos de inclusión, seguridad y uso “responsable” de los espacios públicos. En este marco se abrieron y/o promocionaron espacios para las prácticas culturales de las juventudes, con énfasis en la actividad musical, a través de un aumento del número de festivales y organizaciones culturales, y mediante mayor auspicio a las mismas (Dammert, 2014, p. 78).

El hip hop tuvo un lugar relevante en estas políticas, tal vez en menor medida que el rock, pero con creciente incidencia y participación desde el año 2007, intensificándose en el período 2009-2012. Entre las instituciones municipales que trabajaron y/o se relacionaron con colectivos locales, se destacaron la Secretaría de Cultura, la Secretaría de Inclusión Social y la Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad. También, la Fundación Museos y la Fundación Patronato San José, mediante el programa “Inclusión Social Juventudes” (Patronato San José, 2014). A pesar de diferencias marcadas entre estos organismos, el hip hop fue considerado: 1) una cultura juvenil y una herramienta de inclusión y concientización para las juventudes; 2) un mecanismo estético para “mejorar la sensación de seguridad” en la ciudad —sobre todo a través



del graffiti—; y 3) una expresión que podía trascender los espacios de manifestación convencionales —la calle y el barrio—, y exhibirse en museos, centros educativos y culturales.

### *Periodización en el tratamiento municipal del hip hop quiteño*

A partir del trabajo de campo realicé esta periodización tentativa como escenario temporal para el entendimiento de las políticas, actores, eventos y procesos desarrollados en torno al hip hop en Quito durante el lapso de tiempo investigado 2005-2015.

1) Período 2005-2009: se dieron los primeros acercamientos de los colectivos al Municipio y viceversa, con el nacimiento de la Comunidad Hip Hop Ecuador y la apertura del Ministerio de Cultura. Los hiphoperos reconocieron que las “instituciones” empezaron a interesarse en la práctica como cultura “alternativa” de los jóvenes (El Parce, comunicación personal, 20 de junio 2014). Fue el “momento de auge” del hip hop quiteño (Burneo, comunicación personal, 17 de julio 2014), donde las actividades culturales se llevaron a cabo mediante la ocupación del espacio público sin “permisos” gubernamentales. Las vinculaciones se restringían a: 1) apoyos precisos para la realización de eventos concretos —tarimas, sonido, espacios, etc.—; y 2) persecución policial bajo el estigma social que vincula la práctica a actividades de pandillas y delictivas. En el 2007 fue asesinado Paúl Guañuna en manos de la policía<sup>28</sup>. Sin ordenanzas que pauten la actividad de graffitis, era generalizada la persecución a los cultores. El período corresponde al segundo mandato de Moncayo (2000-2009).

Por otro lado, se comenzó a utilizar las prácticas artísticas como “recurso” y “enlace” para “confrontar la exclusión y violencia” de sectores juveniles. Bajo esta política, se creó en el 2008 el CETOJ —Centro Tecnológico de Organizaciones Juveniles— en Turubamba, manejada por miembros de la “Nación Latin Kings” (Cerbino y Panchi, 2014), que inauguró esta visión luego replicada a los colectivos de hip hop. Esta mirada no era unánime, ya que varios sectores municipales consideraban que estos auspicios no hacían más que “incentivar vándalos y drogadictos” (Carranco, comunicación personal, 17 de marzo de 2015).

2) Período 2009-2014: se realizó un proceso de fortalecimiento de la intervención institucional en las prácticas culturales, acorde a las nuevas disposiciones nacionales sobre la cultura. Desde el Municipio se crearon y auspiciaron espacios para las expresiones artísticas,

---

<sup>28</sup> Cuando el domingo 7 de enero del 2007 apareció, al norte de Quito, el cuerpo sin vida de Paúl Guañuna, toda la comunidad hip hop quiteña se estremeció. Paul era un joven de 16 años que fue capturado por la policía cuando al estar grafitando el nombre de su crew —Mapagüiras— en una pared cerca de su casa (CEDHU, 2011). Amante del género musical y adepto a la cultura hip hop, su asesinato puso en evidencia el acoso policial cotidiano que los jóvenes calificados de “sospechosos” padecen en la ciudad de Quito. Varios hiphoperos acompañaron a los familiares en el reclamo por justicia, sentando un precedente en la lucha a favor de los derechos a la expresión de los jóvenes en el Ecuador (Geo Dos *feat* B-Maik, 2009).

como el Centro de Arte Contemporáneo, el Cumandá y el Museo de la Ciudad. El hip hop, reconocido como práctica de las juventudes locales, adquirió mayor relevancia y participación en programas y actividades destinadas a esta franja poblacional. En la Resolución Municipal 0028, del 2011, se estableció por ley el apoyo a las culturas urbanas, reforzando la transferencia de recursos a personas y colectivos dedicados a estas actividades (Guerra, comunicación personal, 16 de abril de 2015). La práctica se priorizó como vía de acceso a las juventudes de los barrios, y como recurso para activar reflexiones sobre distintas problemáticas sociales (Segovia, comunicación personal, 19 de noviembre de 2014; Vega, comunicación personal, 26 de noviembre de 2014).

Este período corresponde al mandato de Augusto Barrera (2009-2014) como Alcalde de Quito, donde se reforzaron las administraciones zonales al crear los Centros de Desarrollo Comunitario —CDC—, que buscaron descentralizar e institucionalizar la cultura en el territorio. Según los gestores entrevistados esto resquebrajó el accionar histórico de los procesos culturales comunitarios, al: 1) realizar una selección de las agrupaciones subsidiadas en relación con las simpatías y adhesiones; y 2) abrir CDC luego de haber expropiado o vaciado las casas culturales de los barrios. Se abrieron mesas de diálogo con jóvenes con el fin de establecer un programa de políticas públicas incluyente para esta población (Muñoz, 2012, p. 40). De este proceso se firmaron acuerdos, en el 2011, entre la Alcaldía y colectivos de hip hop, sobre el que se consolidaron las Ordenanzas Metropolitanas n° 0282 y 0332, que sancionan las expresiones artísticas en el espacio público.

3) Período 2014-2015: estos años corresponden a la etapa inicial de la administración de Mauricio Rodas (2014-2019), con un cambio en la dirección de la Secretaría de Cultura, promocionando programaciones y propuestas con una visión elitista e internacionalista del arte y la cultura, en detrimento de eventos y artistas locales (El Comercio, 2014). En cuanto a los vínculos con los colectivos de hip hop, siguieron los fondos concursables sin políticas específicas para el fomento de las prácticas culturales juveniles (Lucero, comunicación personal, 30 de marzo 2015). Las mismas se impulsaron desde la Secretaría de Seguridad con un Plan General de Prevención Integral y Convivencia Pacífica para trabajar violencias, crímenes y delitos (Campos, comunicación personal, 31 de marzo de 2015), y desde la Secretaría de Inclusión Social.

## De “pataletas” a hiphoperos

*Los pataletas mutamos, éramos pataletas ahora somos hiphoperos. (Factor, comunicación personal)*

Las experiencias organizativas de La Comunidad Hip Hop Ecuador y Lado Sur resignificaron al hip hop en Quito. La gestión de la propia cultura y los vínculos institucionales que comenzaron a tejerse, redefinieron la práctica que pasó a entenderse como “algo más que música”, configurando una nueva dimensión identitaria. El término “pataleta” o “patas sucias”, empleado de forma despectiva dentro y fuera de la práctica, fue utilizado para nombrar a jóvenes que usaban el atuendo característico del hip hop —pantalones anchos, de ahí el nombre—, sin una apropiación identitaria y sin la “conciencia social necesaria para reivindicar la cultura” (Factor, comunicación personal, 16 de abril de 2015).

El hip hop construyó su presencia en la ciudad como un modo de expresión y de “ser joven” que plasmó en lo estético —música, ropa, movimientos corporales y gráficas— la “actitud” y los valores necesarios para hacer frente a las dificultades de la vida en un contexto neoliberal de desocupación, privatización de espacios públicos y “desinterés” por las vías tradicionales de participación política (Reguillo Cruz, 2012). Definido como un modo de vivir y recorrer la ciudad, la adscripción a la práctica conlleva procesos de cambio a nivel personal-subjetivo y grupal-organizacional, vivenciados de forma conjunta e interrelacionada. Por cuestiones explicativas, las exploro por separado, sin embargo “ser hiphopero” se demuestra tanto en las actitudes personales y las acciones cotidianas, como en el trabajo y el esfuerzo por aportar al crecimiento de la comunidad hip hop a la que se pertenece.

### *Lo político/ subjetivo de la práctica cultural del hip hop*

El hip hop presentó la posibilidad para muchos jóvenes de “hacer algo” con sus vidas, frente al destino que la sociedad tiene programado para ellos, ya sea por su procedencia socioeconómica, pertenencia territorial y/o a los mandatos socio-raciales de la ciudad. Las fuertes objeciones a los aglutinantes sociales tradicionales, vividas en Quito hacia fines de los 90 y principios del 2000, suscitaron un contexto propicio para que muchos jóvenes encuentren en la práctica los fundamentos-guías de sus existencias. La música y el baile jugaron un rol fundamental, no sólo como medios expresivos, sino por sus capacidades para alterar el “mundo vital” de quienes lo escuchan, ejecutan o interpretan (De Nora, 2004).

Aduciendo procesos de valoración y dignificación de las propias palabras y cuerpos, se ponderó la auto-superación y auto-gestión que conlleva el hip hop, al enseñarles que, a través de la voluntad y el esfuerzo personal, se puede lograr “salir” de situaciones difíciles, signados por situaciones de pobreza o violencia en los barrios populares. Las “batallas” o competencias cumplieron un rol fundamental en la tarea de generar el carácter y personalidad necesaria para sobrevivir en ambientes hostiles. Como un “guerrero”, las destrezas y los aprendizajes se pusieron a prueba en la calle o sobre una tarima.

Concebido como “refugio” o “palanca”, el hip hop fue definido como una vía “sana”, “económica” y disponible de expresión y autoconocimiento ante las escasas posibilidades concretas. Frente a la vida que el barrio brindaba, el hip hop apareció como una actividad en la que ocupar el tiempo, la cabeza y el cuerpo. “Si uno consume pasta base, no puede bailar, cantar ni nada”, me decía un hopper del centro de Quito. Como parte de su idiosincrasia local, el proceso subjetivo implicó también despegarse de las actividades delincuenciales y de pandillas, como un recordatorio permanente de la “realidad cruda” que se vive en los barrios. Muchos de los referentes fueron encarcelados o asesinados —como Supremo de *Strategia*—, dejando en claro que “el barrio cobija, pero también mata” (Estrello, comunicación personal, 13 de enero de 2015).

Ya sea en la calle, las batallas, conciertos, talleres o en las fiestas, la “demostración” de las capacidades y la exhibición del “estilo” personal buscó respuesta, réplica y manifestación en lo colectivo. Es aquí donde el cambio subjetivo se expresó y multiplicó, donde los logros individuales adquirieron sentidos sociales. Este *feedback* con la comunidad fue fundamental para los hiphoperos, y es allí donde el “mandato neoliberal” de *hazlo tu mismo* —filosofía del emprendedurismo presente en el hip hop— se entretejió con la tradición más comunitaria y andina ligada a las *mingas*<sup>29</sup>, donde la suma de los trabajos individuales dan como resultado obras comunales. La concepción de Arendt sobre la política, entendida como el espacio público creado “entre” los sujetos (Arendt en Tapia, 2012, p. 9) se “hizo carne” en los practicantes quiteños, quienes así co-crearon los postulados que guiaron sus existencias.

### *Lo político/organizativo de la práctica cultural del hip hop*

Para los hiphoperos, las dos primeras organizaciones de hip hop en Quito: 1) fortalecieron la conciencia de los *hiphoppers* locales, al valorizar la cultura como factor aglutinante de los jóvenes de la ciudad; 2) posibilitaron relaciones con otros actores sociales —culturas

---

<sup>29</sup> Reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo común gratuito, como zanjas o limpieza de terrenos.

juveniles, movimientos sociales urbanos o actores institucionales, gubernamentales y no gubernamentales— que coadyuvaron a la consolidación de un movimiento social en torno al hip hop; y 3) plantearon las primeras políticas culturales, buscando posicionar al hip hop como práctica artística y no como “música de delincuentes”.

A partir de las primeras experiencias organizativas se desplegaron una enorme cantidad de organizaciones, con distintos niveles de convocatoria y capacidad de gestión. Aunque no había datos exactos, se estimó que para el año 2011 eran cerca de 150 agrupaciones (El Telégrafo, 2011), en las que predominaban: 1) crews o colectivos de artistas, con un propósito cultural donde se resaltaba el aporte de los cuatro elementos del hip hop; 2) colectivos políticos, que realizaban trabajos sociales y/o de base con jóvenes de sectores populares; y 3) colectivos de gestión o productoras, que elaboraban proyectos para conseguir financiamientos específicos para realizar distintas actividades y/o eventos. Muchos de los colectivos combinaban estos tres aspectos.

La mayoría de las agrupaciones eran independientes, con miembros móviles y jerarquías establecidas en relación con el grado de incidencia y trabajo de quienes se asumían líderes o conductores. A pesar de que aumentaron los apoyos y/o auspicios por parte de las instituciones estatales y privadas, para los entrevistados el movimiento se mantuvo autogestionado y *underground*. Al ponderar lo grupal como parte de la identidad hip hop se remarcó: 1) el sentimiento de comunidad con personas que escuchan lo mismo que uno y comparten valores en cuanto a cómo debe vivirse la cultura; 2) la necesidad de “hacer algo” que repercuta en la escena local, ya sea conciertos, eventos, talleres o trabajos socio comunitarios con sectores poblacionales desfavorecidos económicamente y/o en situación de riesgo —refugiados, hijos de trabajadoras sexuales, etc.—.

A través de las agrupaciones culturales, los jóvenes se inmiscuyeron en las problemáticas locales, buscando visibilización y reconocimiento (Fraser, 2008). Amalgamada a la tradición de movimientos sociales y gestión comunitaria, la práctica se reinterpreto como una expresión artística y cultural a través de la cual los jóvenes podían manifestar la protesta y el descontento social. Presentada como una opción identitaria con la cual reclamar atención a las autoridades y exigir respeto a sus derechos ciudadanos, se puso en cuestión los sentidos dominantes de qué es hacer política (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1998, p. 8), a la vez que se crearon nuevos. La adhesión a la práctica conllevó replanteos y cuestionamientos, en el “modo de vida” de los adeptos y en una visión del mundo que se construyó en relación/ tensión con aspectos culturales más generales y hegemónicos de la sociedad. Se propuso además, un modo de habitar la ciudad,

en redefinición a partir de relaciones, negociaciones y contiendas con las administraciones municipales, evidenciando los intereses que priman a la hora de gestionar los espacios públicos en Quito.

### **Gestión cultural y participación ciudadana**

Con los colectivos culturales, los hiphoperos desarrollaron un espacio de participación política desde el cual inmiscuirse en las problemáticas de la ciudad, disputar los dominios simbólicos asociados a la práctica (Hall, 1997, pp. 1-3) —ser “tratados como artistas y no como delincuentes”— e incidir en las políticas culturales destinadas a los jóvenes de la ciudad. La subjetividad encontró su campo de acción y potenciación en estas agrupaciones, que pasaron a ser catalizadoras de la construcción de un sujeto colectivo —los *hiphoppers*— con capacidad de pensarse como partes de la ciudad e incidir en ella como ciudadanos (Tapia, 2012, p. 11).

Reunirse a “hacer algo” con fines comunitarios, a través de “acciones concretas” (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1998, p. 6), retomó algo de lo creativo de lo político, entendido como “la plena participación comunitaria del acto fundacional” de lo social (Grüner, 2005, p. 77). Si bien los mecanismos más utilizados para evidenciar un reclamo o llamar la atención estatal fueron las marchas y/o protestas, encontré que los colectivos desarrollaron representaciones de lo político vinculados a la posibilidad de tejer redes de formación y contención comunitaria. Esto posibilitó, también, generar fuentes de ingreso económico, y explorar formas no convencionales de acción política a través del trabajo solidario con niños y adolescentes en barrios segregados de Quito .

Los fondos concursables para proyectos culturales, presentados por el Municipio como una vía “democrática” para la distribución de recursos estatales, abrió un panorama que tensionó las relaciones entre los colectivos. No solo puso en evidencia quiénes son los que tienen el poder de decidir cómo, dónde, cuándo y en qué condiciones se realizan los eventos financiados, sino que se denunciaron favoritismos, aduciendo “ser siempre los mismos” a quienes se les otorgan los financiamientos. Quienes lograron acceder a estas convocatorias fueron quienes cuentan con el trasfondo económico, educativo y cultural necesario para presentar un proyecto según las exigencias solicitadas. La mayoría de los hiphoperos seguían inmersos en los mecanismos de exclusión y discriminación que reproducen las desigualdades históricas de distribución económica y cultural de la ciudad. Así, las disputas entre agrupaciones no fueron solo en torno a sentidos, sino que se abrió una clara contienda por los recursos públicos y el reconocimiento institucional que su asignación conlleva.

Si bien estos concursos lograron visibilizar algunos proyectos que generaron mayor adhesión de la sociedad quiteña, los dispositivos de distribución se presentaron en oposición a las lógicas comunitarias y autogestivas de los colectivos culturales. Estos mecanismos de intervención empujaron a los grupos a abandonar la tradición autónoma y colectivista de agrupación para consolidarse como empresas productoras de cultura. El “proyectismo” se consolidó así como el modelo imperante para acceder a los recursos del Estado, erigiéndose como bien atesorado por los que “saben cómo hacerlo”. Los hiphoperos se vieron inducidos a abandonar su rol como gestores culturales y a constituirse como empresarios de la cultura.

A pesar de que el modo de vivir la cultura y la redefinición identitaria que conlleva el hip hop propuso modelos subjetivos de autovaloración y organización política, una serie de situaciones persistentes dieron cuenta del lugar subordinado del hip hop a la hora de “negociar” los sentidos, recursos y espacios de la práctica en el escenario cultural quiteño. Persecuciones policiales por el uso de “ropa ancha”; controles excesivos en los ingresos a los conciertos; ningún incentivo económico a las producciones artísticas que no se ajustan al modelo estético promovido; trabas y dificultades para realizar eventos comunitarios; negociaciones no cumplidas; proyectos apropiados y/o robados; ausencia de pagos en las contrataciones artísticas; presencia institucional “solo para las fotos”; ordenanzas que controlan y persiguen la práctica. Mientras que organismos estatales, fundaciones y ONG se presentaban como actores con peso e incidencia para regular los procesos políticos de la cultura, los colectivos de hip hop muchas veces solo debían acatar lo impuesto o rechazarlo. El hip hop se institucionaliza y mercantiliza o se invisibiliza y persigue.

### **¿Quiénes tienen derecho a la ciudad?**

En la construcción de la práctica en Quito, la ciudad aparece como el espacio decisivo en que se delinear tanto las posibilidades e incidencias de la expresión, como las limitaciones y controles que recaen sobre ella. A través del baile, el rap y el grafiti se instauró un modo de habitar la ciudad que evidencia la presencia de identificaciones juveniles que “se corren” de los lugares y modos de expresión deseables. Asociado a masculinidades jóvenes racializadas, a ciertos territorios de la ciudad no visitados por el turismo, y a contextos de violencia, delincuencia y drogadicción, el hip hop en Quito intersectó clasificaciones sociales que se encuentran reclamando derechos de habitar la ciudad sin ser perseguidos o mirados con recelo. Reveló, a su vez, el carácter público y político de una práctica cultural que no se ajusta a los patrones urbanísticos hegemónicos.

Para Thomasz (2013), las ciudades contemporáneas van vinculando progresivamente “el derecho a la ciudad” con el “derecho a la belleza”, como pre-requisito de la valoración de sus ciudadanos (Améndola, 2000 en Thomasz, 2013, p. 63). El concepto “derecho a la ciudad”, introducido por Henry Lefebvre en 1968, refiere al derecho político de todo ciudadano de hacer propia la ciudad, instaurando “un escenario de encuentro para la construcción de la vida colectiva”. Este derecho, reconocido en la Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad, en el 2001, es incluido en la Constitución del 2008, fundamentándose en tres ejes: un “ejercicio pleno de la ciudadanía”; “la gestión democrática de la ciudad” propiciada por una participación ciudadana; y “la función social de la propiedad”, basada en el “derecho individual” a la misma (Mathivet, 2009).

La asociación de este derecho con el “derecho a la belleza”, Thomasz (2013) lo argumenta en el imperativo contemporáneo de “resultar bellos, atractivos y agradables”. Recayendo no solo en “la configuración de los espacios urbanos”, sino también en la regulación del “acceso de los ciudadanos a ellos” (Thomasz, 2013, p. 63). Las ciudades, como “patrimonios a ser preservados”, institucionalizan un “mandato colectivo” de “embellecer y monumentalizar” los espacios, que recae tanto en el Estado como en la sociedad civil (Fiori Arante, 1996, pp. 232-234). Este fue el imperativo que los hiphoperos quiteños debieron acatar si deseaban visibilizarse y ocupar la ciudad con sus manifestaciones artísticas.

En la ciudad-patrimonio, la institucionalización de las prácticas fue condición *sine qua non* para cualquier expresión cultural que se exhibiera en la vía pública. El hip hop, criminalizado y discriminado, pasó a ser objeto de políticas culturales estatales, con la intención de generar apropiación por parte de los jóvenes y mayor aceptación de la sociedad civil. Estas políticas ampliaron los recursos económicos y los espacios institucionales disponibles para el desarrollo de talleres, eventos y conciertos, bajo los patrones de exhibición de la ciudad-patrimonio (Vega, conversación personal, 26 de noviembre de 2014). En esta perspectiva, se impulsaron tres representaciones del hip hop: 1) como vía de acercamiento a la población joven en la realización de campañas de concientización de diferentes tipos; 2) como medio para “recuperar” y “embellecer” la ciudad, “dándole vida” a los espacios públicos abandonados, a la vez que “mejorando la sensación de seguridad” (Campos, conversación personal, 31 de marzo de 2015); y 3) como una expresión artística de los jóvenes de la ciudad, que puede exhibirse en museos y/o en circuitos artísticos legitimados.

Galerías urbanas, “acuerdos de convivencia pacífica” y eventos donde se promovió la concientización en torno a los usos “correctos” de la ciudad-patrimonio, fueron algunas de las



estrategias desplegadas por el Municipio para reglar las maneras en que la práctica habita y se hace presente en la ciudad. Enunciado como una co-responsabilidad y una obligación de todos los quiteños, las “diversidades” culturales se promovieron en el espacio público siempre y cuando no contradigan estos mandatos. En esta dirección, el hip hop fue exhibido, gestionado y administrado como una manifestación “moderna” y “diferente” de las juventudes urbanas. Bajo narrativas de “inclusión” y “fomento a la creatividad” de los jóvenes de los barrios, los organismos municipales —y otras entidades— “apoyaron” y visibilizaron el hip hop, sin una intención expresa de transformar las condiciones estructurales de violencia y segregación en las que sus cultores se encontraban inmersos.

Está claro que no todas las expresiones fueron promocionadas institucionalmente. Por el contrario, solo fueron exhibidas aquellas que acataron las normativas vigentes, ajustándose al modelo de los circuitos artísticos; las demás fueron perseguidas por la policía, con una fuerte desaprobación de la sociedad civil que consideraba que éstas “ensuciaban” y “afeaban” la ciudad (Caldeira, 2010). Por otra parte, la rentabilidad —económica y política— que los organismos públicos y privados pudieron obtener de estas expresiones, no se tradujo necesariamente en un beneficio para los hiphoperos. La mayoría de las veces las participaciones artísticas no fueron pagadas o lo hicieron a muy bajo costo, dándose incluso situaciones en las que los artistas debieron pagar para participar de los eventos (Motamix, conversación personal, 22 de abril de 2015). Como me dijo uno de los entrevistados: “... es fácil explotarnos, porque ven algo muy rentable a bajo precio” (EseMismo, conversación personal, 1 de abril de 2015).

De este modo, la condición de “arte” atribuida a las manifestaciones no pareció ser una característica intrínseca a la práctica, sino que dependía de las circunstancias en las que eran exhibidas. Si las mismas se realizaban acatando las normativas de seguridad y bajo los mecanismos de presentación desarrollados por los organismos estatales, sí lo eran. En caso contrario, fueron consideradas expresiones vandálicas que no merecían el calificativo. Por ello, consideré que los vínculos que el Municipio sostuvo con los colectivos de hip hop, durante el período 2005-2015, se enmarcó en un esquema de relacionamiento ambiguo que, por un lado promovió y visibilizó la práctica, y por otro, la persiguió, restringió y controló.

La otra cara de la exhibición institucional del hip hop en Quito fue el control de la práctica y la persecución policial a sus adeptos. Este fue el rostro más conocido por los cultores y con el que primero se relacionaron en el tiempo. Desde su llegada a Quito, las distintas manifestaciones del hip hop fueron blanco de sospechas y hostigamientos. Los hiphoperos sabían que su estilo de vestir provocaba rechazo y temor en la sociedad, aún en los tiempos de la investigación. “De

pronto hay gente que está con gorra o vestida de cierta forma caminando de noche por la calle y la policía seguro va a parar... segurísimo...” (La Hora Nacional, 2015). La prohibición de reunirse en determinados lugares y las continuas requisas policiales por “portación” de estilo o “rostro”, daban cuenta del interés gubernamental en mantener el “orden”, “limpieza” y “seguridad” de los espacios públicos de la ciudad. Calificado como expresión vandálica de jóvenes “peligrosos” o “irreverentes”, el hip hop en Quito fue blanco, no solo de estigmas sociales, sino también de ordenanzas municipales y ordenamientos penales que deslegitimaron la práctica y criminalizaron a sus adeptos.

Presentada como “el otro lado” de la producción cultural quiteña, la de “los *wambras*<sup>30</sup> de los barrios”, se reconoció la riqueza de la práctica en un molde que exaltaba las diferencias culturales para su consumo y exposición. Como una manifestación “novedosa” y “colorida”, el hip hop fue subvencionado como herramienta de inclusión social y/o como “arte urbano”, siempre y cuando fuera ajustada y normada desde esas directrices. Por su parte, la mayoría de los hiphoperos quiteños debieron justificar —y aún lo hacen—, constantemente, su presencia “indeseable” en los espacios de la urbe. Como me decía un hopero de San Roque, refiriéndose al constante acoso policial que viven en sus encuentros: “Siempre que estamos reunidos nos vienen a botar (...) a veces hasta nos dicen ‘demuestren’ para ver si sabemos bailar o cantar” (Trobador Clandestino, conversación personal, 9 de marzo de 2015).

Lo público de los espacios, puesto en cuestión en la gestión institucional del hip hop en Quito, evidencia que el derecho a la ciudad es un privilegio de algunos pocos “incluidos”, no disponible para todos. Las experiencias de lo público se encuentran pautadas y establecidas de acuerdo a las diferenciaciones y clasificaciones sociales históricamente construidas en la ciudad. Ser negro o longo, de Turubamba, San Diego, Solanda o Carapungo —solo por nombrar algunos barrios—, sí cuenta a la hora de delimitar quienes tienen derecho a habitar y significar ciertos sectores de la ciudad —sobre todo el Centro Histórico o los sectores comerciales del norte de la ciudad—, sin controles ni requisas. Las “diferencias” culturales son promovidas como deseables en tanto puedan ser patrimonializables o mercantilizadas para su consumo turístico. Como me dijo un rapero en nuestros encuentros: “les puede gustar el hip hop con su “cara lavada”, pero no la gente del hip hop”.

---

<sup>30</sup> Joven en kichwa, utilizado de forma corriente en el habla quiteña.

## Bibliografía

- Acosta, Adrian (1999). El rock: ¿un movimiento social o un nuevo espacio público?. *Ecuador Debate* (42).
- Agenda 21 de la Cultura (2004). *Ciudades y gobiernos locales Unidos – Comisión de Cultura*. Ajuntament de Barcelona; Institut de Cultura. [http://www.sicsur.org/archivos/tratados/11112010084132\\_AG21\\_.pdf](http://www.sicsur.org/archivos/tratados/11112010084132_AG21_.pdf)
- Álvarez, Sonia, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (1998). Introduction: The Cultural and the Political in Latin American Social Movements. *Cultures of Politics, Politics of Culture. Revisioning Latin American Social Movements*, Sonia Alvares, Evelina Dangnino y Arturo Escobar (Ed.): 1-29. Westview Press.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995). *Respuestas por una Antropología Reflexiva*. Editorial Grijalbo.
- Burneo, Nancy (2008). *Agrupaciones juveniles y co-creación cultural: historia del hip hop en Ecuador*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Caldeira, Teresa (2010). Un espacio público cuestionado. Muros, grafitis y pichacões en Saõ Paulo. *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*: 115-137. Rúbrica.
- CEDHU – Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (2011). Caso Paúl Guañuna: muerte a manos de la policía – Enero 2007. [https://www.cedhu.org/cedhu\\_old/index.php/casosemblematicos/19-caso-paul-guanuna-muerte-a-manos-de-la-policia-enero-2007](https://www.cedhu.org/cedhu_old/index.php/casosemblematicos/19-caso-paul-guanuna-muerte-a-manos-de-la-policia-enero-2007)
- Cerbino, Mauro y Marco Panchi (2014). Jóvenes, violencias y subjetividades: El arte como recurso y enlace. *Reflexiones sobre la intergeneracionalidad en Ecuador. Una aproximación*: 193-203. El Telégrafo.
- Comunidad hip hop Ecuador (2005). *Todo tiene un comienzo*. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=xpeP6mL54nQ>
- Constitución de la República del Ecuador (2008). Artículo 21 al 25 - Sección Cuarta: Cultura y Ciencia. [https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4\\_ecu\\_const.pdf](https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_const.pdf)
- Dammert, Manuel (2014). *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa*. Tesis Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología. FLACSO, Ecuador
- DeNora, Tía (2004 [2000]). *Music in EverydayLife*. Cambridge University Press.

- El Comercio (11 de noviembre de 2014). "Quitonía requiere un escenario fijo para grandes conciertos". <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/quitonia-requiere-escenario-fijo-grandes.html>
- El Telégrafo (10 de junio de 2011). Grafiteros y Alcalde de Quito firman un acuerdo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/actualidad/1/grafiteros-y-alcalde-de-quito-firman-un-acuerdo>
- García Canclini, Néstor (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *Políticas culturales en América Latina*, Néstor García Canclini (Ed.): 13-27. Grijalbo.
- Geertz, Clifford (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial.
- Grimson, Alejandro (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *Políticas culturales en América Latina*, Néstor García Canclini (Ed.): 13-27. Grijalbo.
- \_\_\_\_\_(2011). *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.
- Grüner, Eduardo (2005). La tragedia, o el fundamento perdido de lo político. *La Cosa Política o el acecho de lo Real*: 69-114. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- \_\_\_\_\_(1998). Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek. *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Frederik Jameson y Slavoj Žižek: 11-64. Paidós.
- Guber, Roxana (2004 [1991]). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós.
- Fraser, Nancy (2008). La justicia social en la era de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de Trabajo*, 4 (6): 83 - 99.
- Frigerio, Alejandro (1991). Nuevos Movimientos Religiosos y Medios de Comunicación: La Imagen de la Umbanda en Argentina. *Sociedad y Religión*. Buenos Aires (8): 69- 84.
- Geo Dos feat B-Maik (2009). *Homenaje a Paúl Guañuna*. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=5icjY2sL0rk>
- Hall, Stuart (1997). Introduction. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, Stuart Hall (Ed.): 1-11. Sage Publications.
- Haraway, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*: 313-346. Ediciones Cátedra S.A
- KRS One (2009). *The Gospel of hip hop*. Power House Books; I am hip hop.

- La Hora Nacional (6 de noviembre de 2015). “La diversidad y el rechazo marcan el paso del hip hop”. *Sección: Underground*. <https://www.lahora.com.ec/underground/la-diversidad-y-el-rechazo-marcan-el-paso-del-hip-hop/>
- Mathivet, Charlotte (2009). El derecho a la ciudad: claves para entender la propuesta de crear ‘Otra ciudad posible’. *Diálogos, propuestas e historias para una Ciudadanía Mundial*. <http://base.d-p-h.info/es/fiches/dph/fichedph-8034.html>
- Muñoz, María Magdalena (2012). *Gestión cultural del rock metal en Quito: ejercicio de derechos culturales en Quito desde la experiencia del movimiento metalero*. Tesis Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología. FLACSO, Ecuador.
- Patronato San José. Secretaría de Inclusión Social, Alcaldía de Quito (2014). “Inclusión social de Juventudes. Casa Metro Juventudes”. <http://www.patronato.quito.gob.ec/inclusion-social-de-juventudes/casa-metrojuventudes.html>
- Picech, Maria Cecilia (2016). *Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip hop en la ciudad de Quito, en el período 2005-2015*. Tesis Maestría FLACSO Ecuador. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10469/9646>
- Plan Equinoccio 21 (2004). Quito hacia el 2015. *Plan Estratégico del DMQ*.
- Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural (2009). Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo – SENPLADES.
- Reguillo Cruz, Rossana (2012 [2000]). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Siglo XXI Editores.
- Rigail Arosemena, Alberto (2005). A los jóvenes, actores estratégicos del desarrollo. *La situación de la juventud. Miradas, definiciones y construcción de políticas públicas*, Francisco Cevallos Tejada (Coord.). Tomo 1. Sistema Integrado de Indicadores sociales del Ecuador –SIISE, Equipo de Investigación SIJOVEN.
- Romero, Paola, Fernanda Sáenz de Viteri y Francisco Santos (2014). El Buen Vivir y las políticas públicas para la juventud. *Reflexiones sobre la intergeneracionalidad en Ecuador. Una aproximación*: 207-221. El Telégrafo.
- Roseberry, William (1998). Social Fields and Cultural Encounters. *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, G. Joseph, C. LeGrand and R. Salvatore (Ed.): 515-524. Duke University Press.
- Salazar Estacio, Víctor Hugo (2013). *Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito*. Tesis previa a la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Central del Ecuador.

- Segato, Rita Laura (2007). Introducción. *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*: 15-36. Prometeo Libros.
- Sistema de Información Cultural del Mercosur (2016). *Presupuesto Cultural. Incidencia del presupuesto destinado a Cultura sobre el Presupuesto Total. Ecuador. Años 2004 a 2010. En porcentajes*.
- Tapia, Luis (2012). Prólogo. *Jóvenes, políticas y culturas: experiencias, acercamientos y diversidades*, Sara Victoria Alvarado, Silvia Borelli y Pablo A. Vommaro (Ed.): 7-13. CLACSO, Homo Sapiens Ediciones.
- Tingo Proaño, Fausto Alejandro (2010). Discursos sobre las dinámicas de inclusión /exclusión social de jóvenes de 19-24 años pertenecientes a las culturas urbanas-juveniles de punk y hip hop en la ciudad de Quito Ecuador. Tesis previa a la obtención del título de Psicólogo. Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito.
- Thomasz, Ana Gretel (2013). Derecho a la vivienda y derecho a la belleza en la ciudad de Buenos Aires. Construyendo el derecho a la ciudad. *Segregación y diferencia en la ciudad*, María Carman, Neiva Vieira y Ramiro Segura (Coord.): 61-82. FLACSO, Sede Ecuador: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO): Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda.
- Unda, Mario (1996). *Identidad y movimientos sociales: procesos de constitución del movimiento roquero en Quito – Proceso de introducción del rock en Quito*. Tesis de Licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Vich, Víctor (2006). Gestionar Riesgos: agencia y maniobra en la política cultural. *Políticas culturales: ensayos críticos*, Guillermo Cortés y Víctor Vich (Eds.): 45-71. Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Nacional de Cultura.
- Williams, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Las Cuarenta.
- \_\_\_\_\_(1994 [1981]). *Sociología de la Cultura*. Ediciones Paidós.
- Yépez Cerda, Santiago Ulises (2014). *La contracultura Hip-Hop: como movimiento social de la ciudad de Quito*. Tesis previa a la obtención del título de Sociólogo.
- Yúdice, George (2009). Política cultural. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (Coord.): 214-219. Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_(2002). El recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global. Editorial Gedisa.

### **Da arena de luta a encruzilhada: poéticas intertextuales en el rap de Criolo Doido**

Dário Ferreira Sousa Neto

Este capítulo busca analisar os procedimentos poéticos do rap brasileiro e, mais especificamente, os procedimentos intertextuais presentes no rap “Cálice” de Criolo Doido, como marcador de resistência ideológica dentro da cultura brasileira. Para tanto, pretende-se utilizar os conceitos de “signo ideológico” e “arena de luta” apresentada por Vladimir Volochinov em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* como base dessa análise. Considerando que diferentes classes sociais pertencentes à mesma comunidade semiótica se utilizam dos mesmos códigos de comunicação, Volochinov afirma que os signos ideológicos das diferentes classes sociais confrontam-se, tornando a palavra uma arena onde se estabelece a luta de classes. O rap no Brasil é circunscrito ainda hoje como cultura popular periférica em oposição às chamadas culturas eruditas. Um dos principais elementos que contribuem para essa oposição deve-se à linguagem do rap que se estiliza a partir das gírias e de outras expressões linguísticas das populações de baixa formação escolar nas periferias das grandes cidades. Desse modo a desqualificação linguística do rap e o não reconhecimento de seu potencial poético se estabelece como efeito dessa arena do *signo ideológico*. Em contrapartida, desde seu surgimento, o rap tem operado de modo potente procedimentos poéticos linguísticos e musicais como forma de evidenciar essa luta dentro da comunidade semiótica na qual pertence. Posto isso, pretende-se tratar do conceito de intertextualidade forjado por Julia Kristeva com base nos estudos bakhtinianos para compreender os procedimentos de apropriação dos textos literários brasileiros por alguns rappers e, com isso, entender os diferentes usos em seus versos como forma de reforçar uma poética de resistência e de denúncia do racismo brasileiro. Considerando a intertextualidade como uma mosaico de citações conforme Kristeva, as citações de trechos e textos das obras pertencentes ao cânone literário brasileiro nos versos do rap operam deslocamentos de sentidos para desnaturalizar e denunciar os modos de funcionamento da violência simbólica e física contra a população negra e periférica no Brasil.

Em 2011, circulou pelas redes sociais um vídeo do youtube com o rapper Criolo Doido em um boteco, cantando uma adaptação da música “Cálice” de autoria de Chico Buarque e Gilberto Gil. Nela, o rapper aparentemente opera uma paródia conforme a definição de Genette (2010). Nessa versão, o tema já não é a ditadura militar de 1964, distanciando-se do tema original, trata da cena de violência característico das favelas.

A música “Cálice”, conforme informam Oliveira & Sousa (2021), foi composta em 1973 e liberada apenas em 1978, período conhecido como anos de chumbo devido ao Ato Institucional nº 5. Os versos denunciam, por meio da relação intertextual bíblica, as condições de censura da Ditadura Militar. Garcia (2014, 131) desenvolve uma análise interessante dos modos de funcionamento da canção apresentada na voz de Chico Buarque e Milton Nascimento. Conforme afirma, a melodia inicia-se com um canto litúrgico para introduzir o refrão que estabelece a intertextualidade com a paixão de Cristo, quando no monte das Oliveiras clama a seu pai pedindo-lhe que afaste o cálice da amargura (Lc 22, 42). A expressão de súplica acentua o efeito de sofrimento como forma de evidenciar o clima daquele período histórico do Brasil.

Sem entrar nas especificações melódicas e de acentuação tônica que Garcia brilhantemente evidencia em sua análise, interessa-nos aqui o procedimento composicional dos versos operado na canção de Chico Buarque e Gilberto Gil. Nela, estabelece a paronomásia com a palavra “Cálice” e o verbo no imperativo “Cale-se”. Conforme o crítico, esse jogo enuncia e denuncia tanto os modos como os torturadores operam suas práticas de tortura fazendo “os torturados sangrarem, em que a resistência impõe a criação de políticas que serão silenciadas, no limite, com o assassinato dos que resistem”, como também a bebida alegoriza o processo de entorpecimento da sociedade, “como se estivesse embriagada, ou é simpática ou é neutra ou é indiferente ou é ambígua ou é ambivalente ou se sente impotente para reagir a tudo isso.” (García, 2014, p. 136).

Em Criolo, o cálice está ausente. O vídeo inicia-se com o rapper cantando à capela em um bar. Há, no fundo, ruídos de carros causando sons típicos de bares de periferia. A ausência do canto litúrgico identificado por Garcia na canção original dá um tom de improvisação no canto do rapper. A mimese supostamente paródica informa ao expectador a evidente intertextualidade com a canção “Cálice”. Se, na melodia e metrificação dos versos, a imitação fica evidente, no campo semântico opera-se a diferença e estabelece a força dos versos de Criolo. Ao verificarmos os versos do rapper que adapta a famosa expressão “Pai, afasta de mim este cálice” repetido três vezes na canção de 1973, temos o seguinte:



*Afasta de mim a biqueira, pai*  
*Afasta de mim as biate, pai*  
*Afasta de mim a cocaine, pai*  
*Pois na quebrada escorre sangue.*

A palavra “cálice” foi substituída pelas palavras *biqueira* (que na linguagem popular significa “boca de fumo, lugar onde vende drogas”), *biate* (referência às mulheres que se prostituem) e *cocaine* (corruptela da palavra “cocaína”). Essa substituição atualiza o tema central que o rapper quer tratar, isto é, se em “Cálice” os direitos políticos estavam comprometidos por conta do Regime Militar, no rap, os direitos humanos estão comprometidos por conta da Democracia Burguesa Capitalista.

A canção inicia-se manifestando a preocupação do trabalhador poder circular entre a casa e o trabalho sem tomar um tiro por conta de jovens que, em situação de dependência química, farão de tudo para manter seu vício. A temática das drogas manifesta-se no rap desde o surgimento desse gênero musical até os dias atuais. Citemos dois exemplos: o grupo de rap estadunidense *Public Enemy* lançou em 1988 o videoclipe do rap *Night of the Living Baseheads* que, conforme Rose (2021, p. 184) apresenta uma “[...] declaração nacionalista negra antidrogas que revisa o conceito central do filme de terror cult ‘Night of the Living Dead’, usando-o como uma metáfora para a maneira como as drogas podem se tornar uma forma de posse física”. O segundo exemplo refere-se ao rap “Um homem na Estrada” do grupo paulista Racionais Mcs cujos versos denunciam a chegada das drogas nas favelas.

Sendo abordada por perspectivas que superam e questionam a opinião comum referente a esse tema, a temática das drogas no rap torna-se lugar comum. Ao repetir o clamor bíblico em seu refrão, Criolo constrói um eu-lírico que luta contra um possível vício e, portanto, vítima da política de drogas efetivada no Brasil desde a década de 1970. Conforme pontua Moraes (2006, p. 126):

Se, por um lado, a transição da Ditadura para a “Abertura” manteve as práticas repressivas, houve, por outro, um deslocamento no alvo das instituições repressivas. Vera Malaguti Batista (Batista, 2003) e Nilo Batista (Batista, 2002) demonstram como se deu a substituição gradativa da figura do inimigo interno: o estereótipo do comunista, combatido pelo regime ditatorial dá lugar ao estereótipo do traficante/favelado, o qual corporifica todo o mal contra o qual a sociedade deve se unir.

O favelado visto socialmente como traficante e/ou usuário de drogas ocupa agora esse lugar do inimigo interno que precisa ser combatido. Desse modo, se Garcia (2014) identifica no jogo paronomástico de cálice duas personagens distintas, isto é, no verbo “cale-se” a personagem alvo direto da censura militar e no substantivo, a sociedade entorpecida e indiferente à realidade cruel e violenta do regime militar, em Criolo, a ausência da palavra funde essas duas personagens por meio do eu-lírico: na estrofe, o eu-lírico se afirma como trabalhador preocupado em circular pelo bairro para ir ao trabalho sem se tornar vítima dos usuários de droga e, no refrão, o eu-lírico ocupa esse lugar do viciado em situação dramática de tentar libertar-se do vício.

Esse duplo foco narrativo manifesto nos versos possibilita ao poeta evidenciar a complexidade temática das drogas, como também mostrar a complexa realidade dos efeitos das drogas nas favelas. É, portanto, esse deslocamento que se evidencia na relação intertextual feita pelo rapper Criolo Doido da canção de Chico Buarque e Gilberto Gil. Conforme Moraes, nas favelas opera o varejo do tráfico, enquanto o atacado circula em bairros de classe média alta. Desse modo, ao ter apoio da sociedade no famigerado combate às drogas, a ostensiva presença policial nas favelas torna-se útil para a “manutenção da ordem vigente” (Moraes, 2006, p. 119). O poema encerra-se, sintetizando essa dura realidade da violência estatal nas favelas, ao dizer: “Pois na favela escorre sangue”.

Conforme define Kristeva (2005, p. 68), a intertextualidade constitui-se em um mosaico de citações. Os versos de Criolo ao atualizar o poema de 1973, opera também a citação de diferentes outros textos que enunciam e denunciam a dinâmica da política de combate às drogas operada no Brasil desde o fim da Ditadura Militar e que dizima milhares de moradores de favelas. Desse modo, seu poema torna-se uma *encruzilhada* de citações textuais para operar os elementos poéticos em seus versos.

Achille Mbembe (2018, p. 300), ao tratar da obra de arte como uma “poética de raça” observa que a função da arte não é nunca representar, ela, ao mimetizar textos anteriores, embaralha e redobra a linguagem dos textos anteriores e, deformando-os, ela o conjura. Afirma ele:

De fato, na maior parte das tradições estéticas negras, só havia obra de arte onde, uma vez realizado esse trabalho de conjuração, a função ótica, a função tátil e o mundo das sensações se encontrassem reunidos num mesmo movimento visando revelar o duplo do mundo. Assim, no tempo de uma obra, era a vida cotidiana que era colocada em cena, livre das regras convencionais, sem entraves nem culpa.

Ao lermos o canto de Criolo pela perspectiva de Mbembe, vemos como o poeta atualiza a temática do cotidiano já presente em “Cálice” por meio dessa dobra intertextual à medida que embaralha os temas para fazer evidenciar que a democracia reconquistada com a Constituição Brasileira de 1988 não foi garantida às favelas, pelo contrário. Tendo como grande parte de sua população, a população negra, a violência oriunda da cultura escravocrata continua a organizar a vida desses sujeitos por meio de mecanismos e tecnologias atualizados.

Como afirma Mbembe, um dos traços característicos da arte em seu ato criativo é a violência e, para tanto, a transgressão dá-se por meio da mimese para operar a consciência de si no indivíduo e em sua comunidade e provoca-los à reação. Esta é a poética da raça que o filósofo camaronês identifica. Com isso, dois conceitos tornam-se importantes para compreender esse processo de construção dos versos no rap: o primeiro deles trata-se do que Pavel Medvedev definiu como “poética sociológica” e o segundo, refere-se ao conceito de “encruzilhada” operada por Luiz Rufino.

Para Medvedev (2012), o material da poesia “é a língua como sistema de avaliações sociais vivas” (p. 188). Desse modo, a poética sociológica tem como pressuposto a relação entre seu material linguístico, seu sentido e sua realidade para quem o crítico russo define como “avaliação social”, isto é, o poeta, em seu processo de composição, não escolhe as palavras a partir das formas linguísticas em sua virtualidade, mas escolhe os valores nelas contidos e, nessa escolha, ele compara, combina e escolhe suas possibilidades de sentido para estabelecer seu ato poético como ato social.

A palavra, como enunciado concreto, é por si só um ato social e, como aponta o crítico, torna-se inseparável do acontecimento de comunicação. Desse modo, como afirma: “a própria presença peculiar do enunciado é histórica e socialmente significativa” (p. 183). É essa atualidade histórica que constitui o que ele chama de “avaliação social” e que forma o material da poesia. Para Alfredo Bosi (2010, p. 136) a poesia vincula a fala poética com o campo de experiências do poeta e cujos temas avançam para

[...] reconquistar, de repente, a intuição da vida em si mesma. As figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto. Mas elas só assumem pleno sentido quando integradas em um todo semântico que dá a cada uma delas a sua "verdade", isto é, a sua *co-notação*.

Já afastado quase quarenta anos do contexto em que “Cálice” foi produzida, o rapper opera no seu campo de experiência enquanto jovem, negro, periférico e, constantemente, alvo

primordial das violentas abordagens policiais, a atualização entre passado e presente, entre poesia e realidade, para evidenciar que a democracia não alcançou as favelas de São Paulo. Deste modo, ele faz da palavra o que Volochinov (1999) define como *signo ideológico*, isto é, a indissolubilidade entre signo e situação social. Como pontua o crítico,

O ser refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*. [...] Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. (p. 46)

A produção poética de Criolo Doido é posterior à abertura democrática no Brasil e posterior também aos dois mandatos do governo do Partido dos Trabalhadores que, conforme Azevedo e Cifali (2015), tiveram pouco impacto no combate à violência policial nas favelas. Os autores apontam como principal obstáculo para o avanço de uma política de Segurança Pública no Brasil o populismo punitivo:

Os esforços por construir uma política de segurança pública comprometida com a garantia dos direitos civis e o controle da atividade policial, e voltada para a qualificação das funções de investigação policial e policiamento preventivo, têm sido desde então bloqueados pelo populismo punitivo e pela dificuldade política para enfrentar as resistências corporativas de estruturas policiais, muitas vezes corruptas e violentas. Durante a ditadura militar, os assassinatos políticos eram secretos, atos que o governo não podia admitir publicamente. Sob os governos eleitos, os homicídios praticados pela polícia em ações violentas e pouco profissionais nas periferias urbanas, quase sempre impunes, ganharam a legitimidade do apoio popular, com o propósito ostensivo de controlar a criminalidade em uma situação onde não há confiança na justiça, mas servindo na prática como moeda de troca nos acordos entre policiais e grupos de traficantes, caracterizando o que Misse denomina mercadorias políticas (Azevo e Cifali, 2015, p. 3)

Desse modo, o populismo punitivo somado a uma política de “combate às drogas” que, conforme pontua Moraes (2006), mascara uma forma de controle das populações periféricas vítimas das mais diversificadas violações dos Direitos Humanos perpetrado pelo Estado, transformam-se em material poético para que o rapper opere os deslocamentos de sentido necessários com o objetivo de atualizar em sua poesia o contexto da Ditadura Militar da canção de Chico Buarque e Gilberto Gil.

Desse modo, ao se apropriar do tema da repressão e violência militar presente em “Cálice”, Criolo Doido, transformando sua “avaliação social” em ato poético, refrata o signo ideológico da palavra “democracia” para evidenciar os jogos e interesses sociais presentes nela e, com isso, estabelecer o que Volochinov chamou de *índices de valores contraditórios*. Essa tensão que o rapper estabelece na mimese possibilita atualizar o cotidiano da canção de 1973 e mostrar, nos versos *A ditadura segue, meu amigo Milton/A repressão segue, meu amigo Chico*, do porquê nas favelas correm sangue.

Essa intertextualidade não se opera apenas como uma paródia na perspectiva de Genette (2010), mas como uma encruzilhada na perspectiva de Luiz Rufino (2019). Ao tratar da paródia em sua obra, o crítico francês evidencia três tipos diferentes: uma mais literal em que há uma modificação na dicção tradicional e no seu acompanhamento musical; a segunda trata-se de um desvio mínimo para alcançar um outro objeto e lhe dar novo sentido (esta segunda acepção, para ele, está próxima do sentido francês de *parodie*); e a terceira trata-se da transposição de um registro nobre para um registro mais familiar e, por vezes, vulgar (p. 28). Essas três formas de paródia têm em comum um procedimento de ridicularização e certa vulgarização do estilo nobre do texto parodiado. Citando Dumarsais, Genette define o conceito comum da paródia como uma imitação de um outro texto:

Tem-se a liberdade, acrescenta Dumarsais, de acrescentar ou eliminar o necessário ao desenho que se propõe; mas deve-se conservar a quantidade de palavras necessária para trazer à lembrança o original no qual se foi tomar emprestadas as palavras. A ideia desse original e a aplicação que se faz dele a um assunto menos sério forma na imaginação um contraste que a surpreende, e é nisso que consiste o divertimento da paródia. (Genette, 2010, p. 34)

No rap de Criolo há diversos procedimentos comuns que permitem o ouvinte/expectador identificá-lo como paródia da música “Cálice”: a imitação é evidente à medida que o rapper mantém a melodia e a entonação; há uma vulgarização, uma vez que não há presença de interlúdio do canto sacro, não há acompanhamento instrumental e o lugar de enunciação é um boteco na periferia, ao invés de um palco em algum teatro do centro. Contudo, não há riso, não há zombaria, mas há uma tensão e essa tensão é toda a força do poema.

Ao fazer uma revisão do conceito de intertextualidade e hipertextualidade em diálogo com Kristeva e Genette, Samoyault (2008, p. 11) afirma ser a memória o ato que a literatura faz sobre si mesma o elemento comum desses diferentes procedimentos que Genette buscou

especificar dessa intertextualidade a funcionar como um mosaico de citações. Para a crítica francesa, “os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto”.

Nessa perspectiva, o texto literário que opera a intertextualidade como memória da literatura precisa ser reconhecido como tal. Conforme pontua Cruz (2022, p. 11), apesar dos óbvios elementos estéticos no rap que nos permite identificar seus atributos literários, “[...] não faltam críticos literários e das artes em geral para invalidá-lo. Alguns não o identificam sequer como um gênero musical, e, apesar de ser um discurso arcaico, determinados intelectuais contemporâneos do mundo artístico nutrem esse pensamento”. Desse modo, o rap não é reconhecido como texto literário.

Não se trata apenas de reconhecimento por parte da crítica, mas o efeito ideológico que essa marginalização do rap tem para a maioria dos poetas de favela. Eles conseguem se ver como poetas no sentido *strictu sensu* da palavra? Eles se percebem como colegas de Drummond, Manoel Bandeira, Cecília Meireles entre outros? Obviamente não. Essa desautorização ideológica tem efeitos nos modos de produção da maior parte do rap brasileiro. A marginalidade literária é também vivenciada como marginalidade estética e marginalidade geográfica se consideramos que o rap da favela é feito na rua, nas esquinas, nos barracos, nos botecos, nas encruzilhadas. Portanto, no lugar de paródia, manifesta-se no rap de Criolo a encruzilhada que, conforme Rufino (2019, p. 18):

[...] versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem [...] que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital.

No lugar da bebida amarga:

*Como beber dessa bebida amarga  
Tragar a dor engolir a labuta  
mesmo calada a boca resta o peito  
silêncio na cidade não se escuta,*

A encruzilhada do rap devora e dobra a linguagem dos versos para transformar a dinâmica do trabalho em movimentação de desvio da morte:

*Como ir pro trabalho sem levar um tiro  
voltar pra casa sem levar um tiro  
Se às três da matina tem alguém que frita  
e é capaz de tudo pra manter sua brisa.*

Nesse engolir os versos da canção ícone de um tempo que passou, o rapper transgride os regimes de verdade da atual democracia para poetizar o drama cotidiano do sujeito trabalhador. Este já não é mais aquele que engole a labuta, mas o que na atualidade preocupa-se em manter sua vida. Ao enunciar tal preocupação, o poeta periférico evidencia o drama básico de seus iguais em manter um direito elementar: o direito à vida.

Se circunscreve nesse drama o que Achile Mbembe (2018b) conceituou como necropolítica, isto é, as formas tecnológicas e políticas para subjugar a vida do trabalhador ao poder da morte. Se, conforme evidencia Moraes (2006), a gestão das drogas no varejo, mascarada como guerra às drogas, permite cada vez mais o acesso ao uso de tóxicos a jovens socialmente excluídos das oportunidades educacionais e culturais, esse cenário cria nas periferias o drama moderno do trabalhador que se preocupa em sair para a labuta e retornar com vida. Enquanto sua preocupação gira em torno dessa manutenção de vida, este mesmo trabalhador não tem tempo de questionar suas condições de trabalho, nem lutar por melhor ajuste salarial.

Esta alegoria regorgitada pelo poeta evidencia a potência da encruzilhada em seus versos. Conforme afirma Mbembe (2018b, p. 71):

[...] propus a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”.

A encruzilhada como procedimento intertextual do rapper faz evidenciar esses “mundos de morte” que organizam as favelas/quebradas/periferias transformando seus moradores, conforme o filósofo camaronês, em “mortos vivos”.

E qual a necessidade de um termo novo para esse conceito forjado por Julia Kristeva —a intertextualidade? O primeiro elemento que se evidencia no vídeo é o boteco, nome presente nos versos do rapper. Para quem conhece os botecos nas periferias das grandes cidades, sabe que seu lugar é a rua e, muitas vezes, a esquina de alguma encruzilhada. São bares frequentados por

trabalhadores, pessoas de passagem e, principalmente, por pessoas que não se adequam à moral burguesa. Conforme pontua Sebadelhe (2016, p. 53), esses botecos, também chamados de botequins, pés-sujos, birosca de favela, bar-musical e outros, são lugares de sociabilidade. O autor cita trecho de documento do Arquivo Nacional que diz:

Os botequins, em toda a sua variação de atividades, eram locais de sociabilização e lazer das classes baixas, que se reuniam para cachaça, diversão e a conversa. Essas reuniões podiam resultar em movimentos revoltosos e planos de fuga, no caso dos escravos, mas habitualmente terminavam em discussões e brigas, associadas à bebedeira.

Em determinado momento da canção, o rapper afirma: *Os saraus tiveram que invadir os botecos*". Nesse verso, o poeta faz referência aos movimentos de saraus periféricos, iniciado por Sérgio Vaz em 2001, no Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo – SP, quando deu início ao *Cooperifa* – famoso sarau periférico de São Paulo (Nascimento, 2011, p. 110). Como destaca Nascimento, há um deslocamento da arte periférica que sai “das elites para os botecos de periferias”.

Da dimensão geográfica, propomos a encruzilhada como uma dimensão simbólica e poética, pois sendo lugar de encontros onde botecos costumam se estabelecer, a encruzilhada é também encontros de textos dos mais diferentes pertencimentos sociais e culturais sem qualquer distinção de valor. Nos versos de Criolo, cálice, cachaça, ditadura, biqueira, cocaine, tiros e sangue se misturam para evidenciar a complexidade da periferia. O rap, portanto, torna-se uma encruzilhada textual que se produz como transgressão dos valores dominantes para fazer evidenciar as múltiplas diferenças que movimentam cotidianamente as periferias.

Retomando o conceito de Rufino (2019, p. 46), a encruzilhada, ao rasurar os regimes de verdade que se impõem sobre os corpos colonizados, apresenta novos caminhos de possibilidades. Logo, ela não joga com a dicotomia, mas com a ambivalência enquanto princípio dialógico, polissêmico e polifônico. Se os espaços de legitimação do conhecimento como as instituições de ensino, as artes dominantes e, até mesmo, a literatura fecham-se monologicamente em torno desses regimes de verdade, o rap, como encruzilhada, escolhamba essas verdades e instaura na rua, na praça, na esquina, pontos de encruzilhadas textuais que permitam uma outra arena de luta.

Nesse sentido, Rose (2021, p. 157) define o rap como um palco contemporâneo para representar a dramatização dos que estão às margens do poder. Diz a autora:



O rap é, em muitos aspectos, uma transcrição oculta. Entre outras coisas, o rap usa a fala encoberta e códigos culturais disfarçados para comentar e desafiar aspectos das atuais desigualdades de poder. Nem todas as transcrições de rap criticam diretamente todas as formas de dominação; no entanto, um elemento amplo e significativo no território discursivo do rap está engajado em uma guerra simbólica e ideológica com instituições e grupos que oprimem simbolicamente, ideologicamente e materialmente os afro-estadunidenses. Dessa forma, o rap é um palco contemporâneo para o teatro dos destituídos de poder. Nesse palco, os rappers atuam em inversões de hierarquias de *status*, contam histórias alternativas de contato com a polícia e o processo educacional e desenham retratos de contato com grupos dominantes em que a transcrição oculta inverte/subverte a transcrição pública dominante. Frequentemente, fazendo uma crítica persistente às várias manifestações de poder por meio de piadas, histórias, gestos e canções, a narrativa social do rap encena a insubordinação ideológica.

Arena de luta, palco contemporâneo, o rap é uma encruzilhada simbólica, textual e geográfica em que a palavra dominante é retomada, descontextualizada e recontextualizada na cena das favelas para evidenciar o abandono, a miserabilidade, a violência e todas as agruras e desafios com as quais este sujeito favelado tem de lidar cotidianamente para sobreviver.

Não apenas Criolo, mas também Emicida em seu rap *Ismália*, evidencia esse procedimento ao retomar o poema homônimo de Alphonsus Guimarães e atualizar a cena brasileira de uma violência que não está mais no campo da subjetividade, mas pelas ruas, vielas, favelas, Guadalupes, Costa Barros e tantos locais no Brasil em que a violência policial dizima a vida de meninos cheios de futuros, de artistas musicais com suas carreiras profissionais consolidadas.

Também Djonga, em *MLK 4tr3v1d0*, atualiza o pagode homônimo de Jorge Aragão para reafirmar o lugar de pertencimento do rap na cultura brasileira e sua relevância para as juventudes periféricas ou ainda Xamã e o Estudante em *Pedras de Março*, ao atualizarem a famosa canção *Águas de Março* de Tom Jobim, cantado por ele e Elis Regina como forma de evidenciar o cotidiano de jovens negros favelados driblando os obstáculos e desafios das quebradas para não apenas sobreviverem, mas darem sentido à vida.

Os exemplos mais emblemáticos dessa encruzilhada textual se evidenciam em dois rap brasileiros: *Esu* de Baco Exu do Blues e *Canção Infantil* de Cesar Mc. No primeiro, personificando o Orixá *Esu* em eu-lírico do poema, o poeta convoca para seus versos a mitologia nórdica, grega, egípcia, católica, yorubá, como também a poesia de Arthur Rimbaud, os escritos de Machado de Assis e Guimarães Rosa para enunciar *Esu* como o senhor da palavra, o senhor do tempo e o pai

da poesia. César Mc, por sua vez, brinca com o imaginário infantil como forma de mostrar o que é ser criança na favela. Para tanto, suas encruzilhadas convocam tanto textos da música popular brasileira, como contos de fada dos Irmãos Grimm ou de Charles Perrault, bem como canções populares do universo televisivo que juntos funcionam no texto com ato de denúncia que encena a insubordinação ideológica diante do terror do racismo brasileiro.

Estes rap citados são apenas alguns dos milhares de rap que estabelecem a encruzilhada como forma de produzir rasuras nesse sistema ideológico dominante com seus regimes de verdade para propor novas perspectivas, olhares de favelados que transformam a encruzilhada simbólica da cultura brasileira em uma arena de luta na qual o signo ideológico é transgredido e seus sentidos são disputados poeticamente para fazer evidenciar essas terríveis realidades que insistem permanecer no Brasil.

### **Referências bibliográficas**

- Azevedo, Rodrigo Ghiringhelli; Cifali, Ana Cláudia (2015). Política criminal e encarceramento no Brasil nos governos Lula e Dilma: Elementos para um balanço de uma experiência de governo pós-neoliberal Civitas - Revista de Ciências Sociais, vol. 15, núm. 1, pp. 105-127.
- Bíblia de estudos de Genebra (1999). São Paulo: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil.
- Bosi, Alfredo (2000). O ser e o tempo da poesia. Companhia das Letras.
- Buarque, Chico; Nascimento, Milton. Cálice. Youtube, 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RzlniinsBeY&ab\\_channel=PatriciaPorto](https://www.youtube.com/watch?v=RzlniinsBeY&ab_channel=PatriciaPorto)
- Criolo. Cálice. Youtube, 2011. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A&ab\\_channel=RogeriadosSantos](https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A&ab_channel=RogeriadosSantos)
- Cruz, Ezequiel Santos (2022). O rap como literatura afro-brasileira: uma análise poética das canções do álbum de estreia do Grupo Opanijé, e Galanga Livre de Rincón Sapiência / Ezequiel Santos Cruz. Dissertação de Mestrado apresentada e defendida no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia-UFBA.
- Garcia, Walter (2014). Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan.-jun.
- Genette, Gerard (2010). *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Traduzido por Cibele Braga et. al. Edições Viva Voz.

- Kristeva, Julia (2005). *Introdução à Semanálise*. Traduzido por Lúcia Helena França Ferraz. Perspectiva.
- Mbembe, Achille (2018). *Crítica da Razão Negra*. Traduzido por Sebastião Nascimento. N-1 Edições.
- \_\_\_\_\_ (2018b). *Necropolítica*. Traduzido por Renata Santini. N-1 Edições.
- Medvedev, Pavel Nikolaevich (2012). *O Método Formal nos Estudos Literários: Introdução crítica a uma poética sociológica*. Traduzido por Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. Contexto.
- Nascimento, Érica Peçanha (2011). *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese apresentada e defendida no Programa de Pós-Graduação da FFLCH-USP. São Paulo.
- Oliveira, Flávia Cristina Candido; Sousa, Maria Margarete Fernandes (2021). "Cálice": uma análise das marcas linguísticas e intertextuais. *Afluente, UFMA/CCEL*, v.6, n.17, p. 90-110, jan./jun.
- Rose, Tricia (2021). *Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos*. Tradução de Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. Perspectiva.
- Rufino, Luiz (2019). *Pedagogia das Encruzilhadas*. Mórula Editorial.
- Samoyault, Tiphaine (2008). *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. Aderaldo e Rotschild.
- Sebadelhe, Zé Octávio (2016). Origens. In: Mello, P. T. de. *Memória afetiva do botequim carioca* [recurso eletrônico]. 1. Editora José Olympio.
- Voloshinov, Valentín (1999). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Hucitec.

### La Triple F: Vínculos colaborativos basados en el deseo de cambiarlo todo

Francisca Muñoz Varas

Este capítulo tiene como marco parte del trabajo de campo realizado para mi tesis de maestría en la ciudad de Buenos Aires durante el 2023. El mismo consiste en la observación participante de diversas competencias de freestyle de la ciudad, a las cuales fui llegando mediante una suerte de *bola de nieve*. Un día me percaté de una publicación en el instagram de Taty Santa Ana (host de reconocidas batallas) que decía “Vuelve la Triple F”. Rápidamente me dispongo a indagar sobre esta competencia que tenía fuera del radar, una liga de freestyle femenino que debe su nombre a esta misma característica que la hace primera y única en la Argentina.

Esta particularidad capturó inmediatamente mi atención e interés ya que tenía entendido que las ligas de freestyle femenino no eran muchas ni muy populares, por lo que me surgieron diversas preguntas frente a este posteo que indicaba el retorno de esta liga: ¿Cómo surge una liga de freestyle femenino? ¿Cómo se gestiona? ¿Qué particularidad existe en torno a la exclusiva presencia femenina? entre otras inquietudes, por las cuales resolví adentrarme en el tema y escribir sobre la Triple F.

Este capítulo busca, por un lado, analizar la forma en que se construyen redes colaborativas dentro del freestyle desde una perspectiva de género que, en este caso, desemboca en la creación de una liga femenina, y a su vez, problematizar y visibilizar estas iniciativas dentro del ámbito del freestyle. Para lo anterior, no solo asistí a todas las fechas de esta temporada, sino que también, mediante entrevistas semi estructuradas, pude ahondar en diversos puntos para nutrir el análisis.

En primer lugar, abordaré la Triple F desde su historia, objetivos y desafíos, para luego poner en relación estos elementos con otras experiencias similares, con el fin de tensionar la cuestión del género dentro del rap y la cultura hip hop. En segundo lugar, intentaré aproximarme a las teorías de Becker (2008) y Hennion (2002) para analizar las formas de organización, conformación de redes y dinámicas económicas de la liga, incluyendo en este último punto

algunas nociones sobre economía feminista. Y, finalmente, voy a proponer el concepto de *potencia feminista* desarrollado por Gago (2019) como elemento integrador y transversal e incluso *mediador*, entendido desde la sociología pragmática acuñada por los autores propuestos.

### **La Triple F**

La Triple F es la primera liga de freestyle femenina de alto rendimiento de habla hispana. Nace en el año 2019, según me comentó Taty Santa Ana (productora y host) en la entrevista: “nace como un sueño, dije che, soñé que teníamos...que hay una liga femenina como FMS”. La primera temporada tuvo lugar en el Centro Cultural Recoleta y constó de 5 jornadas, 5 competidoras preclasificadas y 1 clasificada en el día por jornada. Cada jornada contó con varios *rounds*, tales como batallas escritas, temáticas, de personajes y los clásicos minutos libres, entre otros. La propuesta consiste en que, a partir de estímulos variados, las competidoras se motiven y entrenen en busca de desarrollar su arte en diferentes facetas y de la mejor manera posible. Su formato busca sacar lo mejor de las competidoras, es por eso que las batallas son extensas. Para cada una de las jornadas se convocaron a distintos varones relevantes de la escena, así se completó la terna de jurados compuesta por Mirna y Tatu. Pasaron por la tercera silla: Juancín, Juan Ortelli, Daro Dos Santos, Pluzito y Dtoke. Las competidoras que conformaron el *rooster* del 2019 fueron Brasita, Roma, Saga, NN y Caty.

A partir de las conversaciones sostenidas con el equipo de producción de la Triple F, el lanzamiento de esta liga y su comunicación no quedó exento de críticas y comentarios, causó por un lado mucho interés pero también mucho revuelo y crítica indicando que eran feministas bajo una connotación negativa. Las acusaron de sexistas y de discriminadoras (como si no hubiese espacio para hombres freestylers). Esta primera temporada coronó a Brasita como campeona, posterior a eso no se realizaron más temporadas producto de la pandemia de Covid-19.

Ya para el 2023 se decidió volver con la liga, por lo que se lanzó la convocatoria por redes sociales indicando que, para clasificar, cada interesada debía enviar un video haciendo freestyle. Se recibieron más de 50 videos de mujeres freestylers de todo el país para formar parte y competir en la liga. Este año, la liga se planteó con un formato de alto rendimiento que combina las batallas escritas con freestyle. Si bien ya se realizaron las primeras 4 fechas planificadas, esta temporada consta de 5 jornadas, con 5 competidoras preclasificadas y 1 clasificada en el día. Y cuenta dentro del *rooster* a freestylers reconocidas a nivel nacional, en donde se destacan: Brasita, NN Winz, Lokura, Luzzia, Sophia y Vid Urbana.

El equipo artístico y de gestión está conformado por Taty Santa Ana, como presentadora y productora general; Tatu Franchi, como jurada fija y asesora de comunicación; Agus, como asistente de producción; Sista V, como dj encargada de las pistas y sonido; Mirna, como jurada fija y producción; y Johaina, como diseñadora y productora audiovisual. Todas son mujeres argentinas, cuyas edades oscilan entre los 24 y 42 años. Es importante destacar que todas ellas son amigas, el vínculo está muy afianzado y se estableció a partir del hip hop. Incluso Sista V y Agus son pareja hace varios años.



Figura 1: Foto cedida por el grupo Triple F

El equipo que conforma la Triple F define esta liga como un lugar de desafíos, encuentros y evolución. Es un espacio para que la voz de las mujeres cobre fuerza, valor y cuerpo. La Triple F es una organización con pilares fuertes, valores claros y sólidos, busca servir como caja de herramientas a todas las mujeres de la cultura hip hop. Se propone, además, como una red de contención y reflexión para poder empoderar los proyectos personales de cada una de sus participantes.

De acuerdo al propio relato de las productoras de la liga, ellas se plantearon la necesidad de generar un espacio para entregar herramientas, generar escuela y que las mujeres que buscan perseguir una carrera dentro del freestyle profesional puedan entrenar en un entorno seguro, sin hostilidad e instalarse en espacios mixtos donde suelen tener relegado su lugar. Es un espacio

donde no se juzga y se da un trato profesional contemplando la posibilidad de equivocarse y aprender, con el objetivo de poner de protagonista a las mujeres de la escena del freestyle.

Esta necesidad surge bajo su propio diagnóstico de la escena actual, ya que perciben que el mundo del freestyle es machista y que las mujeres no logran avanzar en las competencias en las cuales el reconocimiento y la visibilidad se lo llevan los competidores varones. Se reconocen como una liga femenina, más no feminista *per sé*, ya que creen que el asunto no pasa por esa definición, sino que quieren hacer feminismo mediante la liga, a través de la creación de este espacio para que, en palabras de Agustina, “todas brillemos”.

Este diagnóstico y postura establecida por las organizadoras no resulta casuístico. La historia del hip hop, del rap y del freestyle da cuenta de prácticas, objetos y códigos culturales propios donde predominan marcadores de masculinidad, situando a la mujer en una posición invisibilizada o violentada desde la misoginia y la hipersexualidad (Rose, 1994; Sanders, 1995). Así, se ha evidenciado mayor representación masculina en el ámbito del freestyle.

Esto resulta interesante de contrastar con otras experiencias y agrupaciones. En el libro *¿A dónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea* (Abeille et al, 2023) se profundiza en las barreras y dificultades que enfrentan las mujeres raperas al momento de intentar desarrollar una carrera musical. Por un lado, Vittorelli (2023) en su investigación narra las experiencias de una freestyler cordobesa en competencias con varones, que marcaron reflexiones y decisiones sobre qué espacios quiere habitar. Alude que sentirse cómoda en estos lugares es fundamental, y que este concepto se encuentra asociado a ser bienvenida, recibida y acompañada y que, por ende, el deseo de estar y frecuentar estos espacios incide en que las mujeres freestylers puedan desplegar su potencial.

Por otro lado, Picech (2023) en su capítulo “No hacemos rap femenino, somos mujeres haciendo rap: Hip-Hop, autogestión y género”, estudia el caso de la Concha Gorda Crew (un grupo de raperas de Rosario), en donde realiza un planteo similar al que me propusieron las chicas de la Triple F, ¿es una colectiva de rap femenino o son mujeres haciendo rap? En su trabajo, se inclina por la segunda, y pareciera que este tipo de definiciones son necesarias para posicionarse identitariamente, generar pertenencia y establecer *la esencia*, en el sentido de sentirse habilitadas a ser ellas mismas.

### **Redes colaborativas y sororas**

Retomando el caso de la Concha Gorda Crew abordado por Picech (2023), se hace presente un elemento que es considerado fundante de la cultura hip hop y que refiere a las

formas en que se organizan y asocian mediante la autogestión como forma de acceder a recursos, ocupar espacios y establecer sentido de pertenencia mediante sus propias prácticas (Muñoz, 2020). Así, al igual que la colectiva abordada por Picech (2023), la Triple F es una apuesta por la asociatividad y pertenencia para potenciar trayectorias individuales buscando generar y potenciar una estructura que promueva el desarrollo artístico de las mujeres en la escena, como red de contención y acompañamiento.

Así, tomo de Becker (2008) lo planteado en *Los mundos del arte* para situar a la Triple F como una liga de freestyle femenino en la que las organizadoras y productoras conforman una red cuya actividad cooperativa organiza, a través de su conocimiento e interés, los diversos quehaceres de la gestión de una liga de freestyle, produciendo trabajo artístico. Esta diversidad de operaciones, tareas individuales y roles, afectan la forma y el contenido del trabajo artístico, permitiendo otorgar valor al producto de estos esfuerzos.

Este enfoque discute la tradición dominante en la sociología del arte que define al trabajo artístico como algo especial en sí mismo, que surge de la creatividad de un artista particular, sin considerar las redes de cooperación que están detrás. Becker (2008) plantea que todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas, por medio de su cooperación, la obra de arte revela indicios de esa cooperación, afectando su producción y posterior consumo.

El hecho de que las organizadoras de la Triple F sean amigas y además cercanas a las competidoras, potencia aún más la retroalimentación constructiva y el apoyo emocional. Esta retroalimentación puede ser fundamental para el desarrollo y la mejora de la puesta en escena y el desarrollo de la Liga. Los lazos de amistad permiten una comunicación más abierta y honesta, lo que puede ser beneficioso para el artista. Retomando a Becker (2008), la relación entre la Triple F y los vínculos de amistad en los mundos del arte es significativa, ya que afecta la colaboración, la retroalimentación, las oportunidades profesionales y la influencia artística. Estos lazos sociales desempeñan un papel importante en la dinámica de la comunidad artística y en la producción y apreciación de la liga y en las batallas mismas.

Esto sugiere que la liga no solo es un espacio para competir, sino también una comunidad donde las mujeres comparten intereses, se apoyan mutuamente y colaboran en la promoción del freestyle femenino. Becker (2008) argumenta que estos lazos sociales son fundamentales para el éxito en el mundo del arte, ya que facilitan el intercambio de conocimientos y recursos. Sin embargo, aparece un elemento distintivo que va más allá de la relación de amistad que hay entre este grupo de mujeres, y es lo que se conoce bajo el concepto de *sororidad*.



Giunta (2018), en su libro *Feminismo y arte latinoamericano*, ofrece la siguiente definición de lo que es la sororidad: “cualidad o condición de permanecer a una hermandad entre mujeres que se alían para apoyarse y combatir la discriminación y los problemas compartidos por el hecho de ser mujeres” (Giunta, 2018, p. 270). A su vez, a esta definición le incorpora la particularidad de que en el mundo del arte la figura patriarcal del artista resulta compleja, y que bajo estas alianzas sostenidas se permite modificar las relaciones de poder sistémicas dentro de la cultura y las artes.

Becker (2008), en su trabajo, invita a pensar en todas las actividades que deben llevarse a cabo para que cualquier producción artística llegue a ser lo que es. Esta lista varía y puede surgir durante el mismo proceso de trabajo. La producción de la idea puede exigir una enorme cuota de esfuerzo y concentración, tal como me señalaba Taty Santa Ana, productora y host de la liga, “todo se hace a pulmón”, basado en la autogestión de los recursos, sponsors, alianzas estratégicas institucionales, e incluso los mismos aparatos tecnológicos que hacen posible el show. Muchas veces, esto se logra mediante favores o incluso, desde el mismo bolsillo de las organizadoras.

Si alguna de estas actividades o gestiones no se realiza, el trabajo tendrá lugar de alguna otra forma: si nadie lo apoya, se hará sin apoyo; si no se cuenta con los elementos específicos, se hará sin ellos. El hecho de no contar con esas cosas afecta de alguna u otra manera el desarrollo de la Liga. Dentro de las entrevistas realizadas, Agus y Taty Santa Ana me comentan que ha sido difícil la obtención de recursos por parte del sector privado; argumentan que el feminismo ya no está en agenda, que son otras las discusiones que se están dando en la esfera pública y que por ende a las grandes marcas (que sí sponsorean otras ligas), no les resulta llamativo invertir en el proyecto.

Taty ha comentado en reiteradas ocasiones que a ella le importa darles lo mejor a las competidoras: poder vestirlas, pagarles, hacerle regalos y que a partir de esto, ellas puedan también exigir este tipo de retribuciones en otros espacios o competencias. La ropa que Taty les consigue les ayuda a visibilizar la marca, para que ésta se interese en auspiciar a la competidora o incluso, bajo una lectura personal, para que las mujeres freestylers se sientan cuidadas, valoradas y potenciadas en su rol de artistas.

Es tal la determinación y convicción que tienen este grupo de amigas, que han tenido que financiar viajes, alojamiento y viáticos a competidoras del interior del país (no sólo porque les importa que ellas puedan competir tranquilas, sino porque también reconocen las barreras de acceso y visibilidad que tienen las mujeres que no provienen de Buenos Aires). Aún así, esto ha

implicado que un par de competidoras se hayan hospedado en las mismas casas de las organizadoras. Así, se van demostrando ciertas particularidades que una liga de freestyle femenino tiene conforme a los vínculos de sororidad. El carácter autogestivo podría reforzar y estrechar estos lazos.

Por otro lado, pese a la negativa de distintas marcas para auspiciar y financiar el evento, también se enumeran diversos logros obtenidos a partir del vínculo y cooperación con otros organismos e instituciones, como lo es el MICA. El Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA), consiste en una política pública implementada por el Ministerio de Cultura de la Nación que nace en el año 2011 y tiene por objetivo potenciar la producción, visibilizar y fortalecer las industrias culturales, generar empleos de calidad y promover la comercialización.

Dicho programa del Gobierno Nacional otorgó el reconocimiento que declara a la Triple F como de interés cultural por fomentar la participación y profesionalización de mujeres y feminidades en el desarrollo del hip hop argentino. Esto generó no sólo la visibilización y reconocimiento de la Liga dentro de la industria, sino que además les permitió contar con un presupuesto para la realización de una jornada en Tecnópolis, lo que les implicó contar con mayor cantidad de asistentes, equipos a disposición, difusión, pago de viajes a competidoras de provincias, entre otros elementos mediadores.



Figura 2: Fotografía cedida por @zurdoph

Para Becker (2008) es innegable la relación entre la artista, el vínculo cooperativo y el resultado final. Por lo que, para este caso en particular, es interesante observar cómo toda la gestión, producción y mediaciones (Hennion, 2002) tienen un impacto en el desarrollo y valoración de la Liga.

Pensar que estas cuestiones son abordadas por mujeres heterogéneas que se encuentran dentro del abanico de la interseccionalidad puede ser interpretada en clave feminista de varias maneras. En primer lugar, respecto a la construcción y roles de género: desde una perspectiva feminista, se podría argumentar que la participación del artista en vínculos cooperativos y su dependencia de los mismos a menudo refleja dinámicas de género preexistentes en la sociedad. Por ejemplo, si las mujeres freestylers se ven limitadas en su acceso a recursos, redes y apoyo, esto podría afectar la naturaleza y la diversidad de su performance como freestyler. Becker (2008) podría sugerir que las restricciones impuestas por estas dinámicas de género limitan la producción artística en sí. De no contar con el auspicio de MICA, la participación (o no) de las competidoras del interior, pudo haber sido diferente.

Por otro lado, las estructuras de poder que existen en la industria pueden limitar las oportunidades de las competidoras mujeres para participar en vínculos cooperativos, teniendo en cuenta que dependen de ellos de la misma manera que lo hacen los artistas hombres. Esto, a su vez, podría influir en los tipos de arte que se producen y se reconocen.

Revisión de la definición de éxito en el arte: una interpretación feminista podría implicar una revisión de cómo se define el éxito en el mundo del arte. En lugar de medir el éxito únicamente en términos de reconocimiento público o ventas, se podría considerar el éxito en términos de la capacidad de las artistas para expresarse y colaborar de manera auténtica, sin las limitaciones impuestas por las normas de género y las estructuras de poder existentes.

Construcción de redes inclusivas: es importante que las redes cooperativas feministas sean inclusivas y abiertas a una diversidad de voces y perspectivas. Esto significa incluir a mujeres de diferentes orígenes étnicos, culturales, socioeconómicos y de identidad de género. La diversidad en las redes puede enriquecer la producción artística y permitir que una amplia gama de experiencias y temas se reflejen en el arte. Esta es una consigna fundamental de la Liga. Por ejemplo, Sista V (dj y host de clasificatorias) se autopercibe como afroargentina, permitiendo no solo visibilizar su trabajo sino también su identidad.

En última instancia, el análisis y la formación de redes cooperativas feministas en el mundo del arte pueden ayudar a superar las limitaciones planteadas por Howard Becker. Estas redes pueden ser espacios poderosos para empoderar a las artistas y cambiar las dinámicas de

género en el hip hop y el freestyle, promoviendo la diversidad y la equidad en la producción y el reconocimiento artístico.

### ***Potencia feminista y freestyle en acción***

Retomando el punto anterior, resulta interesante incorporar algunos elementos de las teorías feministas no sólo para comprender las implicancias del quehacer artístico entre mujeres o la conformación de vínculos colaborativos. Por esto, traigo el concepto de *potencia feminista* elaborado por Gago (2019), que refiere a una teoría alternativa de poder que busca reivindicar la idea de que no sabemos lo que podemos hasta que experimentamos el desplazamiento de los límites heteropatriarcales. Es entender potencia como un contra poder desde una posición deseante y mediante el disfrute colectivo, es “una fuerza que empuja lo que es percibido colectivamente [...] que se expresa como deseo de cambiarlo todo” (Gago, 2019, p. 10). La potencia feminista no se limita a una simple afirmación de la igualdad de género, sino que impulsa una acción concreta y una agencia compartida.

Ahora bien, esta definición nos ayuda a entender los cimientos de la Triple F, de la cual se destaca la capacidad de las mujeres para unirse, movilizarse y ejercer su poder colectivo con el fin de desafiar las condiciones de género en la industria del freestyle, no solo entre las competidoras de la liga, sino entre toda la red de actoras que hacen posible y otorgan valor a cada jornada y batalla realizada.

La Triple F se sitúa desde la *potencia feminista* (Gago,2019) para redefinir su papel en la industria. A través de la organización y gestión de la Liga, la promoción del talento femenino y la denuncia de la discriminación de género, están ejerciendo su agencia de manera colectiva. Por ejemplo, proporcionando un espacio seguro y equitativo para las competidoras, dándoles lugar para aprender y entrenar, brindándoles ayuda económica cuando se puede, y siendo escuela para que las competidoras puedan tener mayores herramientas y recursos. Este tipo de iniciativas refleja la potencia feminista en acción, ya que las participantes están tomando medidas para cambiar activamente las normas de género arraigadas en la industria y al interior de la cultura hip hop.



Figura 3: Fotografía cedida por @zurdoph

### **El deseo de cambiarlo todo como mediación**

La articulación de una liga de Freestyle femenino implica la interacción y colaboración de diversos actores dentro de la industria musical, como las freestylers competidoras, hosts, dj, organizadores, productoras, fotógrafas, community managers, instituciones y audiencias. Éstas se unen y se organizan para construir y potenciar un espacio donde las mujeres son protagonistas, más aún en una disciplina que históricamente ha estado dominada por hombres. La interacción y colaboración de estas actoras constituyen un aspecto fundamental de la mediación.

Antoine Hennion (2002) se ha centrado en la mediación en el contexto de la música. Ha desarrollado una teoría de la mediación musical que se basa en la idea de que la música es mediada por una serie de factores, incluyendo la interpretación de los músicos, la recepción por parte del público y las tecnologías implicadas en todo el proceso. El autor sostiene que la música no es una entidad fija, sino que se construye a través de una serie de mediadores que influyen en la experiencia musical. Además, argumenta que la mediación musical no es un proceso puramente técnico, sino que implica dimensiones sociales y culturales.

Respecto a esto último, Hennion (2002) subraya que la música no existe en un vacío, sino que está inmersa en un contexto cultural y social. La mediación musical se ve influenciada por las normas culturales, los valores estéticos, las tendencias de moda, las identidades culturales y

las relaciones de poder. La música refleja y a menudo desafía las realidades sociales y culturales de su tiempo, y esta dimensión contextual es esencial para comprender su mediación.

El concepto de mediaciones propuesto por Antoine Hennion (2002) arroja luz sobre cómo diferentes elementos interactúan en la Liga de Freestyle Femenino. Las mediaciones se refieren a los elementos tangibles e intangibles que influyen en la experiencia estética y en la construcción de una comunidad en torno al freestyle. En este contexto, las mediaciones juegan un papel vital en la creación y mantenimiento de la Liga.

Las mediaciones en la Triple F pueden incluir elementos como la música utilizada en las competencias, la audiencia que sigue y apoya a las competidoras, los seguidores en las redes sociales y las plataformas tecnológicas que permiten la transmisión en vivo de los eventos. Estas mediaciones no sólo influyen en cómo se experimenta y se valora la liga, sino que también son fundamentales para la construcción de una comunidad de seguidores y la promoción de voces femeninas en la industria del freestyle.

La potencia feminista se manifiesta en la Liga de Freestyle Femenino como una forma de mediación poderosa. Este deseo de cambiarlo todo no solo representa una reivindicación de la igualdad de género, sino también una agencia colectiva que afecta y modifica las mediaciones dentro de la liga impactando en la cultura y en la industria musical, al desafiar las normas culturales y las barreras de género dentro del rap. Esto puede dar lugar a un cambio en la percepción de las mujeres en el rap y en la industria musical en su conjunto, así como el MICA contribuyó a este reconocimiento. Como tal, el impacto en la cultura y la industria es otro aspecto clave de la mediación.

La Triple F no es solo una competencia de freestyle, sino un espacio donde se construye un significado y una experiencia particular. Las participantes pueden utilizar sus letras y actuaciones para abordar cuestiones de género, desafiar estereotipos y expresar sus perspectivas y experiencias como mujeres, siendo un ejemplo de cómo la mediación musical puede involucrar la construcción de significado y la expresión de experiencias específicas.



Figura 4: Fuente imagen de @zurdoph

## Reflexiones finales

Mediante el análisis de la Triple F, no sólo he buscado otorgarle visibilidad y relevancia al proyecto como tal, sino que también intenté explorar la forma en que se organizan, interactúan y colaboran diversos actores dentro de la industria musical, destacando cómo estas actrices se unen para construir un espacio donde las mujeres son protagonistas en una disciplina donde son minoría. A través de esta dinámica, propuse el concepto de *potencia feminista* (Gago, 2018) que no solo representa una reivindicación de la igualdad de género, sino también una mediación poderosa que influye en la gestión y desarrollo de esta liga, que tiene por objetivo propiciar un espacio que, de otra manera, no podría darle lugar a muchas mujeres freestylers y raperas a competir, ensayar y generar redes.

Utilicé la teoría de la mediación musical de Hennion (2002) para describir cómo diferentes elementos, tangibles e intangibles, interactúan en la Liga de Freestyle Femenino. Hemos observado cómo las mediaciones, la música, la audiencia y las tecnologías, no solo influyen en la experiencia estética, sino que también desempeñan un papel fundamental en la construcción de una comunidad en torno al freestyle. Estas mediaciones actúan como un puente entre el arte, la cultura hip hop y la lucha por la igualdad de género, contribuyendo a la transformación de la industria y a la promoción de voces femeninas en el mundo del freestyle.

DeNora (2004) nos recuerda que la música es un ingrediente activo de la formación social y un recurso inseparable de sus circunstancias de producción. Esta perspectiva es fundamental

para comprender el papel que juega la Triple F y cómo ésta se conforma, ya que nos muestra que la música no existe en un vacío, sino que está inmersa en un contexto cultural y social. La potencia feminista y las mediaciones no pueden considerarse por separado de las condiciones de producción, las normas culturales y las relaciones de poder que influyen en la música y la cultura en torno al freestyle.

Este análisis nos recuerda que la música es mucho más que notas y letras, es un reflejo y un motor de cambio en nuestra sociedad. La Triple F es un testimonio de la fuerza y el impacto de las mujeres en la música y la cultura, no solo mediante la gestión colaborativa y sorora de la liga, sino también como un ejemplo de cómo la potencia feminista puede redefinir las normas y empoderar a las voces marginadas.

En respuesta a la pregunta que guía este libro, de cómo se organizan los raperos 2.0, la Triple F se organiza a través de la colaboración y las mediaciones en un contexto cultural y social específico. Este modelo de organización no solo desafía las normas de género en la industria musical, sino que también ejemplifica cómo la música y la cultura son mediaciones poderosas que reflejan y moldean nuestra sociedad. La Triple F es un testimonio de la agencia de las mujeres en la música y un recordatorio de que la organización va más allá de las estructuras formales para forjar un espacio de igualdad y empoderamiento.

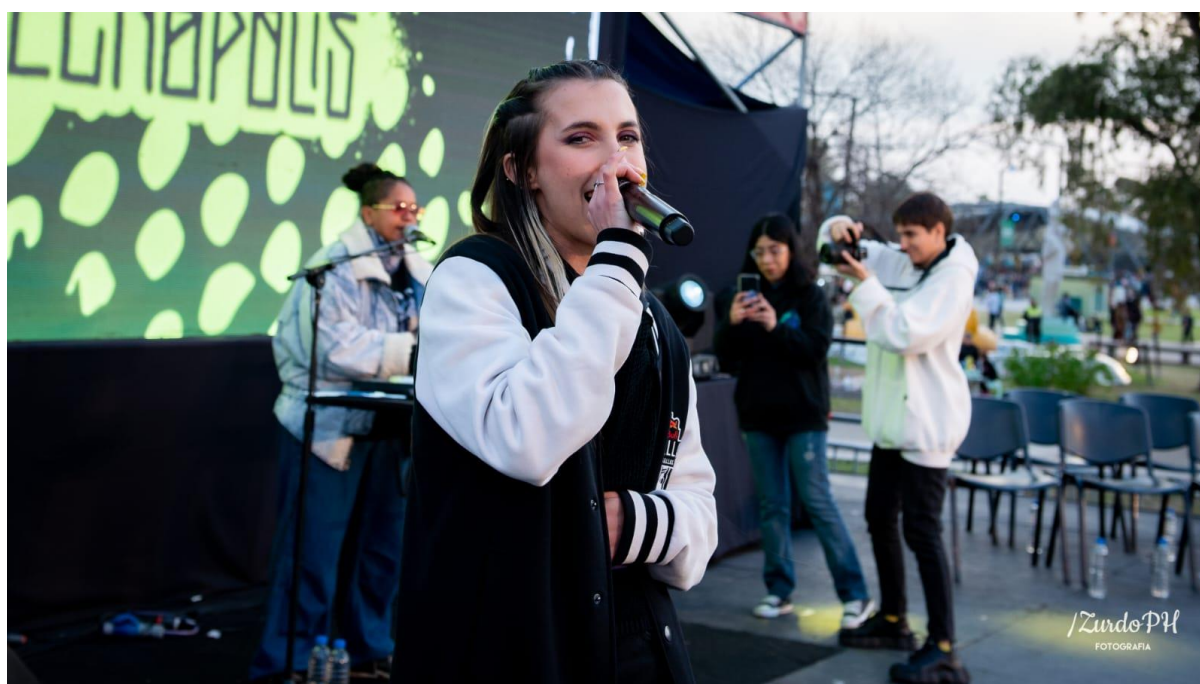


Figura 5. Fuente: Imagen de @zurdoph



## Bibliografía

- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes
- De Nora, Tia (2004). *Music in everyday life*. Cambridge U. Press
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón
- Guinta, Andrea (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Siglo Veintiuno Editores.
- Hennion, Antoine (2002). *La pasión musical*. Paidós.
- Muñoz, Sebastián (2020). "Hacer lo que se tiene que Hacer": carreras artísticas y la articulación individuo/colectivo en el rap de Buenos aires. *Revista Antropologías del Sur*, 7 (13): 133-152
- Picech, María Cecilia (2023). "No hacemos rap femenino, somos mujeres haciendo rap": hip-hop, autogestión y género. En Abeille, C. y Picech, M.C. (coords.) *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea (19-48)*. Editorial Leviatán.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. University Press of New England.
- Sanders, Bernie (1995). Masculinity and the Rap Lyrics. En *The Progressive* (pp. 22-24). The Progressive, Inc.
- Vittorelli, Lucía (2023). "Sé lo que sentís, entonces te apoyo": trayectorias de mujeres freestylers en Córdoba. En Abeille, C. y Picech, M. C. (coords.) *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea (91-118)*. Editorial Leviatán.

### **Construcción de conocimientos y rap feminista en México: mujeres, narrativas y nuevos andares**

Adriana Guadalupe Dávila Trejo

La efervescencia del hip hop no se dio solamente al inicio de su historia. Aquella mítica fiesta en agosto de 1973 apenas fue una chispa que encendería a generaciones futuras y pondría sobre la mesa algunas herramientas para tratar de interpretar el mundo desde la calle, con los amigos, reconociendo el cuerpo, alzando la voz, expresando en las paredes, subiéndole el volumen a la música que nos gusta y compartir todo aquello, incluso, como un acto político.

Distintos han sido los objetivos que el hip hop ha cumplido a lo largo de estos primeros cincuenta años en los que aparecieron importantes agrupaciones y artistas. Todos y todas se derivan según el elemento al que pertenezcan: MC, dj, graffiti, breaking, conocimiento, beatbox, emprendimiento, lenguaje, vestimenta, así como recientes e importantes aportes en términos de salud mental y bienestar.

Es de esta manera que las investigaciones desde las ciencias sociales no se han hecho esperar. Las posibilidades de hacer cruces teóricos y metodológicos que nos ayuden a entender y analizar la potencia que contiene el hip hop es extensa. Los proyectos que ahora se encuentran encaminados a extender los diálogos acerca de este movimiento son importantes y cada vez van en aumento.

Dentro de mi actual investigación planteada desde el rap feminista, en conjunción con la experiencia y la escucha como ejes epistemológicos y metodológicos, se han construido valiosas reflexiones colectivas de cerca con algunas raperas feministas en México. Su práctica y discursos traen como resultado la aparición de diversas temáticas que ayudan a analizar las perspectivas que se van articulando desde sus historias de vida frente a las significaciones que les brinda definirse desde el hip hop.

En el capítulo que ahora comienza, tengo la intención de compartir de manera general algunas nociones de la escena de rap en México. En esta ocasión, incluyendo de manera muy fina las críticas, actividades y gestiones de algunas de las jóvenes raperas feministas de varios

estados de la república mexicana. Con lo anterior, pretendo identificar las prácticas que tienen en conjunto con más mujeres para la producción de conocimientos y saberes que no necesariamente obedecen solo al hip hop.

Pensarse como feministas les permite crear redes de solidaridad y apoyo con otras mujeres desde los principios de un “feminismo de barrio”, como algunas de ellas lo enuncian y lo viven. A partir de sus propias narrativas, se podrá construir un diálogo que conecta sus trayectorias y experiencias que se extienden hacia economías alternativas, la autogestión de espacios para compartir su propia música, así como apropiarse y conocer sus conocimientos en la producción.

Este texto se construye a partir de la revisión bibliográfica de textos sobre hip hop en México, que me invita a construir una crítica respecto a la presencia de las mujeres en los estudios en torno al hip hop. Además, complemento con el análisis de entrevistas semi estructuradas y notas de mi propio trabajo de campo. Y como parte importante en la discusión y diálogos respecto al hip hop, desprendo otras críticas que se presentaron en el I y II Encuentro Internacional de hip hop, en el que las mujeres compartieron varias experiencias que resonarán en este trabajo.

### **El hip hop en México**

No es posible hablar del rap en México sin antes extenderme un poco sobre la llegada del hip hop al país. Es necesario hacer esas pausas porque ayuda a describir y contextualizar qué momentos históricos y políticos se estaban viviendo en la década de los ochenta y de qué manera repercutió en cómo llegaron los primeros discos, videos, ropa y demás mercancías a México.

Si recordamos que la aparición del hip hop se da a partir de 1973 (KRS One, 2009), pero que la producción y difusión comenzó a inicios de la década de los ochenta, es importante proyectar qué estaba pasando en México. Como consecuencias de la migración de retorno y las posibilidades que se tenían de viajar a Estados Unidos, muchos y muchas jóvenes en los 80 comenzaron a tener algunas nociones de lo que era el rap. Los discos, la vestimenta, los pasos de baile derivados del breaking o algunas palabras se conocían y se impregnaron en la cotidianidad de jóvenes que tenían familiares en Estados Unidos (Cortes, 2004; Mejía, 2014).

De tal manera que las apropiaciones y resignificaciones del hip hop se fueron dando conforme se conocía el breaking, la figura del dj, las técnicas en el graffiti y muy especialmente, en el reconocimiento del MC —o maestro de ceremonias— al tomar el micrófono (Bojórquez, 2004). De la fusión del MC con la música del dj nació lo que hoy en día se reconoce como el rap.

La presencia del rapero en el canto, el manejo del lenguaje, la elocuencia al hablar son aspectos que se tienen en consideración y se evalúan en el *rapper*.

En la frontera norte de México, el panorama también fue peculiar y existen algunos análisis que lo sustentan. En los noventa, con la aparición de varios grupos de música, en especial en el rap, este elemento del hip hop fue tendencia (Olvera, 2018). Tanto así, que tuvo éxito uno de los grupos más importantes de rap en español: Control Machete. En adelante, y con el apoyo que se le dio a su música en radio y programas de televisión, se contó con una mayor audiencia juvenil que les escuchaba.

Pero no solo se trataba de escucharles. Se trataba también de grabar su música, y posteriormente de producirse (Olvera, 2016; 2018). Con conocimientos básicos sobre edición y producción, muchos de los artistas locales que comenzaron sus carreras a inicios del 2000, fueron comprando sus propios instrumentos de grabación, y hoy en día cuentan ya con espacios más adecuados y estudios de grabación más profesionales.

La conexión con la frontera, la fusión de ritmos y la posibilidad de ir y venir a Estados Unidos permitió también la existencia del chicano rap (Mejía, 2022). Ese estilo musical incorporaba algunas palabras en inglés y en español. Fusca Mejía, como integrante de ese grupo, expone en su libro varias notas autoetnográficas que ilustran de manera muy fina el contexto que se vivía entre la migración y las políticas públicas que reforzaban más los lazos comerciales entre México y Estados Unidos.

Las narrativas que aún se recuperan de los inicios del hip hop en México ya están ahora guardadas en producciones bibliográficas cada vez más variadas. En el caso de Ciudad Juárez, por ejemplo, el b-boy Freeman Medina (2022) se ocupó de llevar a la inmortalidad a sus amigos, hermanos y principales colectivos en sus memorias. En su libro *Dueños de la calle* conjunta sus recuerdos y anécdotas con la historia del hip hop en aquella ciudad y las maneras en cómo fueron conociendo los elementos más sobresalientes como el breaking y el rap.

Hasta el día de hoy, el hip hop en México tiene más puntos para llevar a la discusión. Ejemplo de ello son las recientes investigaciones de las que se tienen registros con aspectos que se pueden leer desde el consumo y las resignificaciones de las escenas musicales (Dávila, 2019) en el que se conjugan las expresiones culturales y artísticas en Ciudad Juárez, aquellas que los colectivos traducen en estrategias de gestión.

Al encontrar un eje transversal que cruza a las juventudes con el hip hop, es importante destacar cuáles han sido las herramientas que las juventudes obtienen de él y lo llevan a otros espacios y conceptualizaciones. En estos tiempos en los que la precarización laboral, el

desempleo y otros factores atraviesan las juventudes, es valioso reconocer cómo los jóvenes están otorgando nuevas perspectivas desde la noción de trabajo (Cornejo, 2019).

Los métodos y las rutas epistemológicas con las que trazamos estas investigaciones permiten un amplio campo de análisis a partir de la recolección de datos que nos llevan a elaborar genealogías detalladas de personajes y colectivos que componen la historia del hip hop en regiones específicas del país (Ángeles, 2020), así como comprender la relación que existe con el breaking, los cuerpos, la danza y las concepciones del hip hop (Jiménez, 2019).

Ahora bien, una de las críticas más fuertes que ahora tiene no solo el hip hop, sino quienes nos estamos ocupando de elaborar y articular todos estos análisis, radica en pausar y señalar dónde están las mujeres en la historia del movimiento. Ellas existen y han existido desde el día cero, pero al momento de retratar estas narrativas, de planear trabajos de campo, de conectar teorías y exponer resultados, las mujeres han quedado en un papel secundario, cuando no debería de ser así.

### **Raperas feministas**

Como lo mencioné al inicio de este capítulo, mi actual investigación se centra en las mujeres raperas feministas en México. Cuando empecé a plantear mi proyecto, tuve a bien buscar bibliografía que me introdujera a los estudios en juventudes porque era mi intención observar, desde esas perspectivas, dónde se han dejado las narrativas de las mujeres jóvenes y en consecuencia, estaría en condiciones de posicionar sus voces en mis hallazgos actuales.

Cuando encontré textos de Maritza Urteaga (1996) hablando de las mujeres en las bandas juveniles como el punk o el rock, se desprendió una de las reflexiones más importantes en mis aportes antropológicos. Y es que una parte tiene que ver con mi ruta metodológica al entrevistar y llevar mis notas etnográficas a sus historias y la otra es la relación que hay con la manera en cómo las raperas con quienes estoy realizando la investigación se definen y cuáles son sus prácticas artísticas más allá de lo musical.

De ahí en adelante, y planteando mi mirada en el hip hop y en especial en el rap, conocí trabajos importantes como el de Diana Silva (2017) en el que relata la historia de Batallones Femeninos como una colectiva de mujeres raperas y activistas que se atreven a alzar la voz y dar acompañamiento a mujeres y familiares víctimas de la violencia en México. Con esa lectura y ese contexto de fondo, entendemos que el hip hop es productor de acciones, discursos y prácticas políticas muy específicas que tienen impacto en la sociedad.

Las mujeres en el hip hop, cuando trabajan en colectividad y cumplen objetivos políticos al estar juntas, generan otras dinámicas, otras narrativas que potencializan sus voces y sus demandas (De la Peza, 2015; Viera, 2020). Comienza pues una fusión entre las posibilidades que les otorga el hip hop de la unión, el respeto, la lealtad y la colectividad, valores que se refuerzan y se comparten desde una postura feminista<sup>31</sup>.

Hay que reconocer que existe una deuda histórica con las mujeres por el reconocimiento de sus prácticas, de sus aportes en la historia, y de sus tareas en la actualidad, el feminismo brinda distintos caminos para poder replantear nuestras vidas y validar nuestras experiencias no solo desde la subjetividad, sino como un conocimiento preciso que nos hace conectar con otras mujeres y nos hace ser parte de nuestras propias luchas cotidianas.

Es aquí donde el activismo se hace presente también en esta dupla de hip hop y feminismos, observando cuáles son sus prácticas desde el acompañamiento, la voz, la palabra, los discursos y acciones que, por ejemplo, Batallones Femeninos o Mare Advertencia Lirika<sup>32</sup> han tenido en México (Villegas, 2019). Son estas acciones que sirven como guía a las raperas para cuestionarse qué hacer con su producción musical y qué tan compatible se es con una postura feminista.

Lo anterior se relaciona con la manera en como las nuevas generaciones de raperas en México construyen su propia historia dentro del hip hop, y no en paralelo, como muchos otros discursos en los medios lo han querido proyectar (Lara, 2018). El hecho de que sean ellas mismas quienes recuperen su historia, doten de sentido y objetivos políticos a su producción, su imagen y sus discursos, fortalece más el sentido de pertenencia y de apropiación al propio hip hop.

Estas nuevas generaciones de mujeres raperas que tienen como antecedentes a las raperas como Jezzy P, Ximbo, Batallones Femeninos, Mare Advertencia Lirika, Vicky MC y demás (De la Peza, 2014), tienen en sus trayectorias numerosos roles y saberes que socializan en sus historias y comparten con más mujeres. Con el activismo, talleres, cursos, acompañamientos, espacios laborales que conectan el hip hop con otros conocimientos, hay un aumento en el número de raperas en el país.

¿Cómo saber dónde están, quiénes son y qué están haciendo? ¿Qué estrategias se pueden implementar para identificarlas? ¿Cómo dar tratamiento a esa información para que sea de utilidad a futuras raperas e investigadoras jóvenes que quieran articular proyectos y propuestas

---

<sup>31</sup> Y en este sentido, no me refiero al feminismo entendido desde un solo discurso, sino de los múltiples posicionamientos que existen para llamarse y definirse como feministas.

<sup>32</sup> Mare Advertencia Lirika es una rapera feminista zapoteca. Es considerada una de las mujeres más importantes en la escena del rap en México por sus letras y posicionamientos políticos desde los inicios de su trayectoria.

artísticas? Podríamos hablar, tal vez, de un intento por hacer una cartografía de raperas como un objetivo a mediano o largo plazo que visibilice lo que hay detrás del hip hop (Dávila, 2023). Esa sería apenas una posibilidad, pero pueden existir más caminos.

Entonces, hablar del hip hop en México es involucrarnos en la investigación desde otros lugares, cuestionar y buscar con frecuencia otras narrativas que nos dirijan a nuevos hallazgos, que reconstruyan la historia del hip hop en el país y que a su vez se puedan contrastar con otras historias en otras regiones. Algo así sucedió en las dos ediciones del Encuentro Internacional Repensar el Hip Hop, espacio en el que nos dimos cita varios y varias hiphopas con la intención de dialogar, conocer y reforzar las conexiones en pro del hip hop.

En estos espacios pude comprender un poco más la relevancia del hip hop en nuestros días, pero también se hizo mucho más presente la voz de las mujeres que están en el movimiento. En el caso de México, puedo recuperar algunas narrativas que me hacen pensar en los múltiples caminos que están abriendo a partir de su quehacer como raperas que se viven en la colectividad y en los feminismos.

### **Otras escenas, nuevas voces**

Observando con cautela el apartado anterior, al menos en el ámbito académico, es indispensable cuestionar la producción bibliográfica que consultamos para referirnos a los fragmentos de la historia del hip hop en México. En esa búsqueda detallada, tuve a bien encontrar y reflexionar en lo que ya han escrito otras investigadoras, intentando resaltar las prácticas que las mujeres realizan en el hip hop.

Pero, a veces, no basta. Se requiere contrastar las conceptualizaciones y teorías que las investigadoras trazamos con las voces actuales de las raperas. Por lo que en este apartado quisiera plasmar algunos de los hallazgos interesantes que definí al escuchar a cuatro raperas en particular: Vicky MC<sup>33</sup>, Masta Quba<sup>34</sup>, Fémina Fatal<sup>35</sup> y La Cuervo<sup>36</sup>. Ellas son cuatro raperas

---

<sup>33</sup> Vicky MC es una rapera que duró casi veinte años despegada de la escena. Ella comenzó a inicios del 2000, aprendiendo y cantando con otros grupos de rap en su barrio. Al observar las dinámicas entre hombres, además de atender otros proyectos desde su juventud, puso una pausa y ahora está retomando su carrera musical en el rap.

<sup>34</sup> Masta Quba es una rapera feminista, gestora y tallerista del centro de México. En su producción musical tiene interesantes colaboraciones con Rebeca Lane y Audry Funk por mencionar algunas. Hoy en día radica en Europa, intentando dar giros y alcances distintos a su música y carrera profesional.

<sup>35</sup> Fémina Fatal es rapera feminista, fronteriza, gestora, tallerista y artesana. Su carrera inicia en Baja California Norte, en las ciudades fronterizas, intentando buscar a más mujeres raperas o freestylers en la región. A partir de ello propone un par de proyectos como los cyphers para reunir las, hacer redes y comenzar a fortalecer redes de mujeres en el hip hop. Además, pertenece a la colectiva de Batallones Femeninos.

<sup>36</sup> La Cuervo es rapera feminista, gestora, tallerista y dramaturga. A partir de la investigación, la música y el teatro comienza a introducirse en el hip hop, motivada por los gustos musicales de su hermano. De ahí que comience a cuestionarse que otras mujeres raperas existen, dónde están, quiénes son. Lo anterior cambió su mirada hacia el rap, proponiendo desde sus espacios proyectos para mezclar el rap con el teatro, además de colaborar en otros proyectos que tuvieran como centro las infancias.

que tienen trayectorias artísticas diversas, pero que resaltan algunos puntos en común que nos indican las maneras de entender y trabajar en pro de otras escenas en el rap.

A su vez, en sus narrativas encontraba sus propias estrategias para hacer presencia en espacios ocupados mayoritariamente por hombres. La crudeza de sus experiencias se mezcla con sus actitudes de lucha, reflexión y contención dentro de la escena.

Una de las primeras voces que llamaron la atención fue la rapera sonoreña Vicky MC, presente en el rap mexicano desde los inicios del 2000, representando el noroeste del país. Ella nos acompañó en uno de los conversatorios del I Encuentro Internacional de Hip Hop en 2022, en el que dialogó de manera virtual con la investigadora mexicana Nelly Lara y la rapera y activista Caye Cayejera desde Ecuador.

Una de las reflexiones que Vicky hace actualmente consiste en reconocer cuál es nuestro papel, no solo en el rap sino en la sociedad en general. Para Vicky es importante observar a la mujer dentro y fuera del hip hop. Ella, como una “feminista en construcción, en proceso” considera que es una gran motivación expresar lo que siente y poder construir mensajes con los que otras mujeres se puedan sentir identificadas cuando escuchan sus canciones.

Respecto al movimiento hip hop, la principal crítica de Vicky MC es que “se ha desvirtuado la cultura hip hop”, ya que la idea de pertenecer a la calle ha sido cada vez más confusa y lo expresó de la siguiente manera: “(la calle) no es lo único que hace al rap legítimo [...] hablar de nuestra experiencia en la calle es una oportunidad que tenemos para expresarnos con un mensaje positivo”. De esa manera, Vicky MC cerraba su participación apostando por crear un rap consciente, un rap con mensaje que emane de sus propias voces.

Otra de las raperas que estuvo presente en el I Encuentro fue Masta Quba, en una de las mesas de diálogo referentes al rap feminista. Ella, sumando a lo que Vicky MC expuso, articuló algunas críticas desde los espacios que ha ocupado. Con sus experiencias en la producción, pero también en espacios donde se practica el freestyle, Masta subraya lo violentas, discriminatorias, racistas e inseguras que son las escenas para las mujeres e infancias que siguen el hip hop en nuestros días.

Ante la clásica dinámica de freestyle entre los hombres y sus actitudes desde el ego cuando compiten con otros, Masta recordó a las mujeres que estaban escuchándola en el Encuentro lo valioso que es cuando una mujer encuentra su talento en el rap ya que, en numerosos casos, quienes lo hacen pueden sanar aquello que duele, desde la práctica, el entendimiento y el sentir.



Respecto a las posibilidades de que las mujeres ocupen estos espacios en el hip hop, mencionó dos importantes. El primero, los talleres: “existen áreas para ejercer el rap, que su historia es válida, que lo que están diciendo es importante, que sepan que podemos hacerlo”. Y en segundo, la producción: “mujeres que sepan que pueden producir, mujeres que sepan que pueden hacer de manager, que pueden hacer publicidad, mercadotecnia, detrás de los escenarios, detrás de otra rapera que puedan crecer”.

Los recordatorios constantes que Masta Quba hace respecto a la mujer y su presencia desde los inicios del hip hop, se han escuchado en múltiples voces de raperas dentro y fuera de México. En el II Encuentro Internacional de hip hop, en 2023, en uno de los conversatorios que se hicieron para hablar sobre las experiencias de las mujeres hiphopas desde la gestión y la colectividad, la narrativa de Fémina Fatal tuvo eco con lo que habían dicho en la edición anterior Masta y Vicky MC.

Y es que la trayectoria de Fémina, al vivir su carrera artística y de gestión en solitario y posteriormente al lado de un colectivo con un gran historial como lo es Batallones Femeninos, le ha sido más llevadero transitar por diálogos y acciones complejas si se trata de transgredir y posicionarse en escenas de rap en donde la mayoría de sus compañeros les demuestran su rechazo, apatía o múltiples violencias.

Para Fémina, hacer colectiva es rodearse de mujeres que han pasado por experiencias similares. Creer en sus historias o escuchar con atención cuando son narrativas distintas hace que haya un acercamiento más sensible y profundo hacia sus objetivos laborales, políticos y activistas. Hablar con frecuencia y reflexionar en conjunto qué se espera de ella siendo mujer en el hip hop la lleva a dar varias respuestas.

Hay cuestiones, hay limitantes y desigualdades, además de violencias varias. Pero también, existen posibilidades para generar espacios que son de su agrado y a partir de ahí, generar comunidad. En estos espacios, contruidos por más mujeres, se siente vista, avalada, se identifica y piensa las estrategias para llegar a más públicos, siempre sostenida por su colectiva.

En el conversatorio en el que Fémina participó, también estuvo de invitada La Cuervo. La reflexión sumaba a lo que se había dicho la edición anterior del Encuentro, y se hilaba también a lo expuesto en ese momento por las mujeres que estaban presentando en ese momento. Para La Cuervo, desde su historia personal, la crítica hacia el hip hop comenzó cuando intentaba descifrar el rap.

Si bien es cierto que ella tuvo un acercamiento con esta música mediante su hermano mayor, era necesario desprender esa necesidad de la aprobación masculina al momento de hacer

sus propios versos y sus primeros cantos. Para La Cuervo, el rap tiene códigos que nos permiten “hablar de quienes somos” y qué es lo que hacemos. Por eso, ella se define como una “mujer feminista que hace rap”.

Ante un mundo adultocentrista en el que se tienen imposiciones de cómo ser niño, niña, adolescente, joven y adulto, el hip hop para La Cuervo es una oportunidad de pensar y construir otras formas de estar en este mundo. Se sueña, pero también se lucha constantemente por pensar una “transformación social de raíz desde la ternura, el amor, el disfrute y el placer”.

Dentro de las actividades de los dos Encuentros de hip hop que van hasta ahora, cruzar y compartir fragmentos de pensamientos de estas raperas es importante por dos razones. La primera, es que sus perspectivas son valiosas y necesarias dentro del movimiento, en donde sea que exista el hip hop. Sus experiencias son canales que llevan al autoconocimiento y posibilitan las formas de trabajar en comunidad.

La segunda es que, al menos en el caso de México, existen y persisten prácticas machistas y violentas dentro de la escena hip hop que intentan minimizar las acciones que realizan las mujeres. Por lo que la gestión, la colectividad y las tareas diarias de crear sus propias escenas, fortalecer sus economías alternas y compartir saberes y conocimientos son pieza clave para difundir su trabajo.

## **Conclusiones**

Pretendo cerrar este capítulo con algunas anotaciones que puedan ser de validez, y otras que puedan funcionar como recordatorios. La primera, y la más emotiva, es que estamos en el marco de los cincuenta años del nacimiento del hip hop a partir de una fiesta. Pero considero que ese motivo no debería de nublar los contextos que había en aquellas décadas y que propiciaron un ambiente de tensión y pacificación a la vez.

Estas cinco décadas del hip hop nos han permitido entender al movimiento desde sus espacios del gueto, o del barrio, hasta el mainstream. En esos dos universos se esconden numerosas perspectivas, anécdotas, personajes, situaciones, demandas, creaciones, documentos y prácticas que dotan al hip hop de una conciencia, una potencia y una formalidad en donde quiera que se hable de él.

Sus elementos nos demuestran los principales pilares que lo han sostenido en estos años, elementos que van desde lo artístico, social y económico, siempre, con un principio de unidad y de reconocimiento al otro, de una participación solidaria y empática en nuestros territorios o espacios de acción. Son esos elementos los que son cuestionados y observados con el paso del

tiempo, a partir de sus propias transformaciones y alcances. Y sobre todo, cuestionados por distintas voces y dinámicas.

Es verdad. La presencia de la mujer en el hip hop se registra desde el día cero, pero ha sido relegada a ser la “amiga de”, “la mamá de”, “la novia de”, “la hermana de”. Existen las grafiteras, las djs, las raperas, las emprendedoras, las diseñadoras, las productoras, las b-girls que son referentes de las nuevas generaciones y que se han ocupado de subrayar sus nombres en la historia.

Y es una postura feminista lo que ha potencializado más esas búsquedas, esos nombramientos, esos reconocimientos. La tarea es, y siempre ha sido, visibilizarse, visibilizarnos. La mujer en el hip hop no es la excepción a la regla. Ha sido la norma, la media, la presencia. En sus narrativas se encuentran todas las mujeres que antes no habían sido enunciadas, las que se habían quedado en letras pequeñas, las que desaparecieron de las escenas conforme el tiempo pasó.

Las narrativas de Vicky MC, Masta Quba, Fémina Fatal y La Cuervo llevan en sí una secuencia generacional de cómo se están posicionando las raperas feministas. Vicky MC, cuando comenzó en la escena de rap, se encontraba rodeada casi en su totalidad de figuras masculinas que aún replicaban las formas de hacer y de entender el rap. Por eso es que, al volver la vista atrás en su propia historia, las preguntas sobre la calle y la expresión de quiénes somos son su respuesta ante lo que el rap significa hoy en día.

En ese espiral masculino, Masta continúa con el severo cuestionamiento de por qué todavía se mantiene el machismo y la violencia dentro de una práctica muy específica como el freestyle. Y más aún, sabiendo que está sostenido por grandes plataformas como Red Bull y que se tiene más acceso, sobre todo por parte de las infancias y juventudes.

Es por ello que en los espacios colectivos y de reflexión feminista han encontrado eco las preguntas de Vicky MC, las reflexiones de Masta Quba y el quehacer con las actuales raperas, una producción de rap que ya emerge con tintes feministas. Y no hablo de un feminismo académico, hegemónico o blanco, sino de un feminismo que se construye en comunidad, respetando las diferencias, pluralizando las voces, posicionándose en territorios diversos.

Por lo que, al escuchar a Fémina y La Cuervo, al sincronizar sus discursos con su música, sus iniciativas, reconocer su trabajo en colectivas y la diversidad que ahora se tiene respecto a los saberes de producción, de gestión, de luchas y el rompimiento de roles de género, ya están dejando marcados otros caminos que hacen cruzar y reforzar el hip hop con una postura política abierta y firme: va el rap de la mano con los feminismos.

Una rapera feminista va y viene en sus ancestras y se enfoca en trabajar de cerca con más mujeres en sus proyectos actuales, en tejer redes para lo que viene en el futuro. Enunciarse como feminista no es un paso sencillo, pero sí es un ejercicio liberador que sana, que acerca a otras mujeres y que se acuerpa cuando la vulnerabilidad las abraza. Una rapera feminista repiensa, va y transforma sus espacios de acción desde un trabajo colectivo y horizontal.

Afinar la escucha y reconocer sus voces en los Encuentros Internacionales de Hip Hop es apenas una invitación poderosa a mirar el mundo con otros ojos. Es más, es mirar al mundo con todos los sentidos. Es entretejer experiencias desde la palabra, la música, la voz, el sentir, la constancia, los cuestionamientos hacia la vida cotidiana y los roles impuestos que están ya en quebranto.

Una rapera feminista tiene firme la convicción de que, para llegar al conocimiento, hay múltiples caminos. Hay posibilidades infinitas para poner sus historias como centro y eje de su fuente inagotable de experiencias que se refuerzan, se reviven y se fortalecen conforme se comparten entre más mujeres. Es decir: más formas de definirse y vivirse como mujeres.

La gestión, el autocuidado, los emprendimientos y las economías alternas, la maternidad, el amor romántico, la sororidad son apenas algunos de los temas que las cohesionan y las mantienen en un constante fluir de reflexiones que dan forma a nuevos conocimientos, no solo para el hip hop, sino para ellas mismas.

## **Bibliografía**

Ángeles Villanueva, Alain (2020). La comunidad de raper(as) en Morelia, Michoacán. Un estudio de su trayectoria, batallas y el discurso oral de sus canciones. Tesis de doctorado. Centro de Estudios de las Tradiciones. El Colegio de Michoacán.

Bojórquez, Tiosha (2004). *De Boogie Down a Neza York, ¡hip hop no para! Del rap como un género de la poesía oral*. Tesis. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Chang, Jeff (2017). *Generación hip hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra.

Cortés Arce, David (2004). *Producción y difusión de formas simbólicas, hip hop en la Ciudad de México y zonas conurbadas*. Tesis. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM.

Cornejo Pérez, Aczel Fernando (2019). La cultura y el sentido del trabajo en la vida de jóvenes hiphoperos. Un análisis desde el trabajo social antiopresivo. Tesis de maestría. Escuela Nacional de Trabajo Social. UNAM.

- Dávila Trejo, Adriana Guadalupe (2019). *Las batallas de rap como estrategia de reconocimiento, consumo y tensión en la escena. Aportes y discusiones con raperos en Ciudad Juárez Chihuahua*. Tesis de maestría. Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia. UNAM.
- \_\_\_\_\_(2023). "(Posible) Cartografía de raperas en México: ¿Cómo mapear desde una perspectiva feminista?" En Abeille, C. y Picech, M.C. (Coords.) *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Editorial Leviatán.
- De la Peza, María del Carmen (2014). *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. Ed. Tintable- UAM.
- \_\_\_\_\_(2015). Mujeres trabajando: raperas y grafiteras deconstruyendo los fantasmas del cuerpo femenino. En *Nuevos Imaginarios. Cine 3D, videojuegos, música, series*. DeSignis Online No. 23 Julio-diciembre 2015. <http://www.designisfels.net/publicaciones/revistas/23.pdf>
- Durand, Jorge (2007). El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico. *Migración y Desarrollo*, (9), 27-43.
- Hernández Mejía, Nicolás (2014). Resignificación del hip hop en los jóvenes indígenas migrantes en la Ciudad de México. Un estudio de caso: la experiencia de Juan Sant. Tesis. Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales. UACM.
- Jiménez López, Enrique (2019). *El breaking en México: cruce de identidades entre la música y la danza*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza).
- KRS One (2009). *Gospel of the hip hop. The first instrument*. Power House Books; I am hip hop.
- Lara Chávez, Nelly Lucero (2016). La participación de las mujeres en la cultura hip hop en México. En *Lecturas críticas en la investigación feminista*. Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (Coords.) Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_(2018). Las mujeres y sus prácticas discursivas en la cultura hip hop en México: un estudio en torno a las manifestaciones de agencia y resistencia genéricas. Tesis de doctorado. Facultad de ciencias políticas y sociales. UNAM.
- Medina, Freeman (2022). *Dueños de la calle. Taggers y breakers de los 90*. Instituto Para la Cultura del Municipio de Juárez.
- Mejía Rosas, Erik (2022). *El chicano-rap en Monterrey. Orígenes, circulación y apropiación en la construcción de una escena musical 1989-2000*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Olvera Gudiño, José Juan (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*. Vol. 28. Núm. 56. Julio-diciembre. Pp. 85-111.
- \_\_\_\_\_(2018). *Economías del rap en el noreste de México*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Silva Londoño, Diana (2017). Somos las vivas de Juárez: hip hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 79. No. 1. México. p. 7.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (1996). Chavas activas punks: la virginidad sacudida. *Estudios Sociológicos De El Colegio De México*, 14(40), 97-118. <https://doi.org/10.24201/es.1996v14n40.848>
- \_\_\_\_\_(1996). Flores de Asfalto. Las chavas en las culturas juveniles. *Revista JOVENes*. Edición Cuarta Época. Año 1. No. 2.
- Viera Alcazar, Merarit (2020). Hacer colectiva desde la frontera: afectos en el activismo punk y feminista de Tarantella. En: *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*. Mónica Inés Cejas (Coord.) Universidad Autónoma Metropolitana. Editorial Itaca.
- Villegas Mercado, Linda Daniela (2019). ¡Vivas nos queremos! Feminist activism in Hip-Hop Culture in México: Batallones Femeninos and Mare Advertencia Lirika. Doctoral Thesis. Faculty of Arts and Social Sciences. University of Sidney.

### **Narrativas de mujeres en el rap. El poder de la subjetividad artística a través de relatos biográficos**

Ángela Garcés Montoya y Leonardo Jiménez García

En las grandes ciudades de Latinoamérica se puede reconocer la expansión y posicionamiento de géneros musicales *underground*<sup>37</sup> (García, 2008), como el ska, el punk, el gótico, el rock progresivo y recientemente el rap. Las rutas recientes de investigación sobre músicas urbanas evidencian prácticas de resistencia cultural, tanto a los procesos masivos de comercialización musical (Alabarces, 2008; Muñoz, 2009) como en la emergencia de formas de socialización y educación musical (Abe, 2009; Camargo, 2007; Dayrell, 2005). Es preciso enfatizar en resistencias culturales con enfoque de género, pues el concepto de género nos remite a la construcción social de las diferencias entre los sexos y por consiguiente a la constitución de identidades femeninas y masculinas. Reviste además un carácter relacional y específico en el tiempo y en el espacio. Nos permite no sólo visualizar el componente de dominación sexual en las violencias, muchas veces presente a través de representaciones simbólicas, sino también diferenciar entre los efectos de la violencia cotidiana sobre las mujeres, pues veremos cómo en las músicas *underground*, con énfasis en rap urbano, resulta urgente revisar los espacios y prácticas culturales que permiten y potencian la presencia masculina en la escena artística y al mismo tiempo invisibilizan o relegan el rol de mujer rapera al rol de corista, telonera, *fans*.

Resulta entonces necesario revisar las trayectorias subjetivas y artísticas de las mujeres en el rap, pues gracias a su vinculación con la música ellas descubren un gran “plexo cultural que reúne diferentes posibilidades sensoriales (audición, movimiento, ritmo) y también involucra cuerpo, emoción y memoria” (Garcés, 2014, p. 91). Consideramos que los relatos de las mujeres en el rap evidencian sus trayectos vitales con la fuerza de la subjetividad que relata

---

<sup>37</sup> Respecto de la música, se trata de bienes simbólicos a partir de los cuales se construyen y configuran identidades que atienden a la lógica de la diferencia y de la distinción; de donde se desprende la necesidad de reconocerse en ciertos géneros musicales, cuya propuesta estética y discursiva reivindica “lo auténtico”, lo cual suele ser entendido como sinónimo de “lo no comercial” o “lo no masivo”.

rupturas con el mundo familiar y doméstico, con su particular marca de simbolismos femeninos. Los relatos también evidencian disyuntivas culturales, que marca la calle y lo público como espacio marginal en la vida cotidiana de las mujeres. Cuando ellas se vinculan al rap descubren la “realidad barrial” que confronta y resignifica la vida cotidiana marcada por la guerra urbana en el contexto de Medellín y su Área Metropolitana.

Si consideramos la música como “plexo cultural”, también resulta claro que reúne una “síntesis emocional” incomparable con otras ofertas culturales, como cine, teatro y televisión. Como lo enuncia Pablo Vila: “La música es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que las personas utilizan en la construcción de sus identidades sociales. Así, sonido, letras e interpretaciones, ofrecen maneras de ser y comportarse, y también modelos de satisfacción psíquica y emocional” (2002, p. 40).

En la trayectoria artística del rap se evidencia una mixtura social y cultural, pues de un lado, se reconoce una herencia de las barriadas neoyorquinas donde confluyen comunidades afroamericanas y de inmigrantes latinos, a inicios de los años setenta; de otro lado, en sus orígenes se reconoce al grupo de músicos y poetas The Last Poets y al colectivo Zulu Nation liderada por Afrika Bambaataa, entre otros. Los primeros, sentaron las bases del rap, por sus versos poéticos y por el carácter contestatario de sus letras lanzadas en el espacio público; en la segunda, Bambaataa, proveniente de una pandilla del Bronx, logró vincular muchos jóvenes de estos barrios empobrecidos a los toques realizados en la calle con la manipulación de vinilos, la improvisación vocal-musical del rap y el breakdance. El origen de la palabra «rap»<sup>38</sup> no es muy claro. Algunas personas dicen que es el acrónimo de Rythm American Poetry o de Rythm And Poetry. En este ambiente surgió también la figura del MC (Master of Ceremony), quien animaba las fiestas callejeras con rimas que narraban eventos locales.

En la depuración del género rap, encontramos un estilo particular de rapear de los MCs que se caracteriza por una búsqueda de un estilo propio, que busca la autenticidad y la originalidad. Para conseguirlo se sirven de todos los recursos musicales que encuentran a su alcance, como la variación rítmica, la “dislocación” del acento tónico de las palabras, el uso estratégico del silencio, etc. El rap se caracteriza por utilizar una gran cantidad de información en cuanto a mensaje de texto se refiere, de manera que los espacios en silencio son escasos, pero

---

<sup>38</sup> El rap es la vertiente musical de la cultura hip-hop, integrada por el arte de rimar (con los MCs al micrófono), la aportación electrónico-instrumental (de la mano de los djs), el baile (Breakdance) y el elemento plástico (Graffiti) es hoy uno de los estilos con mayor aceptación y éxito de ventas en la escena musical de todo el mundo. Resulta emblemática la metáfora de Chuck D, MC de los célebres Public Enemy, que definía el hip-hop como “la CNN de la América negra”.



estratégicamente colocados en la canción, con la intención de conseguir el efecto deseado por parte del MC. Esto hay que relacionarlo con el *flow* del rapero (Martínez, 2010).

Es preciso aclarar que el rap es un componente artístico que conforma lo que hoy conocemos como hip hop, un movimiento cultural que reúne música, baile y arte mural. Entendiendo este contexto, es posible identificar los referentes que le dieron origen y que se consideran esenciales en el rap. El género rap ha tenido un claro referente africano, un carácter urbano y marginal y un componente político, por sus líricas contestatarias y su valor identitario (jóvenes de barriadas populares). El rap se ancla en una tradición estético-musical de la diáspora africana de Estados Unidos y el Caribe —muchas de las primeras figuras de los años setenta tenían origen antillano—, por lo que se emparenta con los cantos espirituales negros, las canciones de trabajo y las canciones de juego afroamericanas. En estas formas musicales, las rimas cantadas y los estilos poéticos evocan las tradiciones orales de los *griots africanos*.

El rap se caracteriza por ser un género urbano y su origen responde a serios conflictos sociales y raciales, por ello su escenario principal es la calle y el barrio popular; estos son los espacios de inspiración, aprendizaje, difusión y fogueo de las y los MCs; allí aprenden, practican y circulan su arte, y es en estos espacios donde logran reconocimiento social y artístico. Otro elemento clave del rap, es la marginalidad de los barrios, que estará presente en las líricas y en los paisajes de inspiración. Así, se entiende que la base temática del rapero-a es similar a la de cantante, poeta y trovador de las historias locales tradicionales en el África occidental, una base que sin duda determinó el tinte contestatario de las canciones. El rap es también una práctica cancionera y una práctica corporal. Una dimensión que no hemos tratado al describir el aspecto musical del rap, y que es central para entenderlo, tiene que ver con la idea de que es una práctica cancionera.

### **Marco contextual: las mujeres y su relación con la música rap**

Reconocer los trayectos vitales de las mujeres en el rap en Medellín implica rescatar sus voces y relatos biográficos. Las palabras, denuncias y sensaciones expresadas por las mujeres raperas de Medellín y su Área Metropolitana han sido recabadas gracias a la disposición de diversas mujeres que representan la escena hip hop de Medellín y se mantienen firmes en sus propuestas artísticas, a pesar de la marginación e invisibilidad del mundo masculino. En este sentido, interesa resaltar las trayectorias históricas y las acciones en pro del fortalecimiento del

rap de las artistas urbanas<sup>39</sup>, donde figuran en primer plano las de mayor trayectoria como Mary Hellen, Nana Morales, KarenF, La Fiera, Agua María y la investigación descubre las raperas emergentes Tamara, Catto Puentes, AlliiZon MC, Dima, Yemayá y también las renovadas agrupaciones artísticas como Misstikas, Nativas y Echando Fuego.

Es importante reconocer el papel de la mujer en las músicas urbanas, en especial el rap, pues se trata de un género musical posicionado y transmitido por los hombres y allí la mujer parece cumplir un papel marginal: como corista, telonera, espectadora; papeles que relegan su posibilidad de protagonismo y fortalecimiento de su trayectoria artística, encasillando su participación en el rol de transmisora y maestra, heredado de la relación de poder vigente en la música tradicional y folclórica, así lo enuncian Godoy y Subirats (2021):

No es nuevo que la música tradicional suele estar relacionada con las mujeres, por su vinculación a la vida diaria, las tareas del campo, con las relaciones sociales y familiares, con la religión y, en especial con las fiestas patronales. Además, su voz es audible, en la mujer que canta, que canta para sí misma mientras trabaja, sea en la casa, sea en el campo; que les canta a sus hijos para dormirlos o para jugar; que canta para amenizar las veladas. (p. 121)

Es claro que el canto de la mujer en los contextos tradicionales está asignado a espacios domésticos, familiares y personales. Valorar entonces la vigencia de las mujeres en la música rap, considerada una música callejera, visible y audible en los espacios públicos y en los tiempos nocturnos, parece para la mujer una distopía; pues el rap femenino exige una constante redefinición de su identidad femenina. Resulta clave indagar sobre la presencia de las *distopías críticas feministas* (Moreno, 2016) vigentes en los relatos de las mujeres en rap; pues consideramos los relatos como textos críticos que vinculan tres tipos de factores interrelacionados: el primero de ellos es la crítica directa al patriarcado reinante que se hace evidente en el principio distópico en sus relatos; en segundo lugar, está la realidad de autoconsciencia necesaria para reconocer las realidades utópicas que permiten la formulación de la distopía y evidencia las rupturas que realizan las mujeres para ingresar a la escena rap; y por último, la cantidad de masa crítica que permita la reacción necesaria para establecer una resistencia a la escena artística masculina y generar otros escenarios propiamente femeninos.

---

<sup>39</sup> Conocer las biografías de las raperas participantes de la investigación en <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-rap/>

## **Antecedentes de investigaciones sobre mujeres en el rap en Colombia.**

Respecto a las rutas de investigación realizadas sobre mujeres y rap a nivel local y nacional (Medellín-Colombia) es importante señalar que se hizo un ejercicio de rastreo de trabajos relacionados con los criterio de búsqueda *mujeres y género y musical rap*; y sólo se encontraron tres investigaciones que respondieran a este criterio, se trata de los trabajos de Reyes (2019) y Garcés (2011 y 2014), lo que indica la prevalencia de las representaciones masculinas en este ámbito musical en el campo de la investigación y la producción académica, y que se requiere seguir indagando por las formas en las que las mujeres se han ido vinculando al movimiento hip hop, pero de manera especial a la expresión artística rap.

En estas tres investigaciones hay un interés central en escuchar las historias de vida de mujeres pertenecientes a la cultura hip hop-género rap y conocer las luchas que han librado por ser visibles y reconocidas en la escena musical urbana. A su vez, estas investigaciones coinciden en reconocer que no hay aún una igualdad en la participación en la escena artística y generalmente son los hombres quienes acceden a espectáculos (conciertos, grabaciones y entrevistas profesionales) y las mujeres quedan relegadas a la figura de coristas, acompañantes y fans. Reyes (2014) se refieren a algunas condiciones históricas que han incidido en dicha situación:

Con respecto a la música, las mujeres y los hombres han jugado en desigualdad de condiciones. Por un lado, la clara orientación doméstica a la que fueron relegadas las mujeres y la orientación pública y política de los hombres, facilitaron que éstos pudieran dedicarse con mayor libertad a la música, dadas las posibilidades de viajar para las actuaciones, así como las posibilidades de reconocimiento público. Por el contrario, debido a la orientación familiar y doméstica de las mujeres, éstas han realizado música dentro de la esfera privada.  
(p. 15)

Las investigaciones también dan cuenta de cómo ha persistido una disparidad o desigualdad entre hombres y mujeres en relación con el acceso a espacios, recursos y tecnologías para la producción musical. Si bien en el contexto de la ciudad de Medellín en la última década se han creado casas y sellos de producción musical independientes o alternativos, lo real es que el acceso de las mujeres a estos espacios presenta una oportunidad menguada si consideramos la “brecha de género”. Ellos graban con mucha facilidad y a ellas les cuesta años lograr un sencillo.

Sobre el proceso de gestión artística para la producción de sencillos, demos o videoclips es bien compleja la situación para las mujeres; se evidencia que ellas tienen roles sociales y

culturales, como madre, hermana, hija que menguan su protagonismo como artistas; por ello son frecuentes las dificultades de tiempo para asistir a jornadas de grabación o encontrar productores que deseen colaborar y trabajar con mujeres raperas. El reconocido rapero y productor musical de la ciudad de Medellín, MC Lupa así lo expresa:

Si me preguntaran por la producción musical con mujeres raperas, ahí también es complejo porque de 10 discos que pueda sentarse uno a producir de agrupaciones o de personas, de esos 10 discos se hará uno de una mujer o dos, cuando mucho, la participación ahí en ese sentido es más bien poca. No son todos los casos, pero en la mayoría suele suceder, sobre todo que son las peladas más jóvenes y cumplen múltiples roles asociados a su vida familiar y social. (MC Lupa, entrevista 9 de febrero, 2021, Medellín)

Si indagamos por los escenarios de participación de gran formato, como festivales y conciertos masivos, se evidencia de nuevo la “brecha de género”, pues en la industria cultural es bastante evidente lo complejo que es lograr que proyectos de agrupaciones y proyectos de solistas raperas puedan acceder a conciertos, festivales y casas disqueras, situación que es generaliza en América Latina. Ante esta situación se evidencian acciones y movilizaciones de mujeres para denunciar esta situación y generar nuevos espacios artísticos alternos y contestatarios. Es el caso de Ruidosas Fest, la Matria, FemFest, proyectos de festivales musicales que buscan promover una industria musical más equitativa.

### **Antecedentes de investigaciones en Iberoamérica**

Si ampliamos la búsqueda para referenciar investigaciones en Iberoamérica que indaguen por el rol de la mujer en la cultura hip hop y la construcción de nuevas feminidades, que permitan reconocer los comportamientos y prácticas identitarias de las jóvenes hoppers, resalta el artículo “Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do movimento Hip Hop”; los autores Matías & Araujo (2014) reflexionan sobre las mujeres jóvenes raperas, considerando como las mujeres en el movimiento hip hop desestabilizan la dicotomía de ámbito público (hombre)/ ámbito privado (mujer), pues ellas para vincularse al movimiento comienzan a inscribirse en renovadas prácticas cotidianas, donde subvierte el espacio doméstico tradicionalmente asignado a la mujer. Por ello, Matias y Araujo presentan puntos de tensión entre los participantes del hip hop: “ellas a través de sus escrituras, su música, vídeos, muestran la producción cultural desde el Rap, estas mujeres llegan a los espacios de visibilidad, para poder desafiar y problematizar políticamente los discursos hegemónicos, proponen nuevas formas para pensar y tener voz, en una sociedad marcada por la invisibilidad de las mujeres” (p. 713).

Otros autores que indagan la relación entre la mujer y el hip hop, son Cardozo (2011); García, et al (2014); Garcés (2011 y 2014), pero resulta concluyente reconocer que en la literatura existente persiste la “disparidad de género”, así de nuevo resulta invisible o marginal el papel de la mujer en el hip hop. Así lo expresa Wivian Weber (2005)

Tanto nos trabalhos sobre o *hip hop* como nas pesquisas sobre juventude em geral, existe uma grande lacuna no que diz respeito à presença feminina nas manifestações. Se tomarmos como critério a literatura existente sobre o tema, poderíamos dizer que sim. Desde os primeiros estudos realizados por sociólogos da Escola de Chicago<sup>4</sup> e por integrantes do Center of Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham<sup>5</sup> aos estudos mais recentes realizados, entre outros, na Alemanha,<sup>6</sup> em Portugal<sup>7</sup> e no Brasil<sup>8</sup>, encontramos poucas ou nenhuma referência quanto à participação feminina nesses movimentos.<sup>9</sup> É comum encontrarmos publicações sobre juventude e culturas juvenis que compreendem a categoria juventude como um todo, ou seja, que não fazem uma distinção entre jovens-adolescentes do sexo feminino e do masculino. (p. 108)

Es posible reconocer que en la década del 2010 algunas mujeres Latinoamericanas asumen el reto de investigar sobre la presencia de las mujeres en la cultura hip hop, se trata de investigaciones puntuales pero significativas ante la ausencia de esta ruta de investigación, resaltamos a Nelly Narra (2016) y Carmen Peza (2012) en México; ellas indagan por las estrategias de las mujeres para enfrentar las relaciones de poder conflictivas y desniveladas que se dirimen en la escena del hip hop en México y reconocen el poder del rap femenino para confrontar el poder heteronormativo y patriarcal que las excluye de los espacios de creación y visibilidad pública y recrean nuevas formas de ser mujeres.

Sobre la participación de las mujeres en festivales y conciertos, contamos con la investigación que realiza el colectivo Ruido Fest, entre 2016, 2017, 2018, su muestra de análisis considera más de 3.000 artistas y bandas de Chile, Argentina, Colombia y México. Su resultado evidencia que la participación de las mujeres (solistas y bandas de mujeres) no supera el 10%. Este gráfico evidencia la significativa disparidad en la representación de géneros en el escenario.



Figura 1. Gráficos y estadísticas difundidos por el colectivo Ruidosa, Chile: <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina>

En la última década surge en España un sector muy prolífico de investigadoras y mujeres raperas que, conscientes de encontrarse en un género musical dominado por hombres, inician la tarea de crear y difundir canciones en las que por primera vez las experiencias y vivencias de las mujeres adquieren una posición central, resultan relevantes los trabajos de Berggren (2014), Gonçalves de Paula (2006), Lindsey (2015), Pinilla (2020), Vara (2022). Pero estas investigadoras constataron que las mujeres raperas pasan desapercibidas frente al gran público: figuras como Arianna Puello, Buenas Kon Ciencia, Mafalda o la propia Gata Cattana cuentan con una menor representación que sus compañeros varones en los canales de trasmisión de la cultura hip hop y son poco estudiadas en el ámbito académico.

### Los recursos metodológicos implementados en el proyecto

Desde la ruta de investigación, se asumió el complejo reto de recoger, ordenar, y compartir las narraciones de las mujeres en el rap y los escenarios correlacionales entre sus vivencias, su producción artística y la escena del hip hop local (la producción musical local, los procesos y expresiones de la cultura en Medellín) permitiendo el reconocimiento no sólo de sus trayectorias artísticas individuales, sino de las articulaciones, tejidos y conexiones que le han

permitido a las mujeres raperas participantes de la investigación construir una red de juntanzas en pro del fortalecimiento de su proyección artística, su cualificación personal (Garcés y Jiménez, 2022), y el empoderamiento de las mujeres en esa escena local en la que los grandes protagonistas históricamente han sido los hombres raperos.

Para hacer este reto posible, el equipo responsable de la investigación diseñó una ruta metodológica flexible que tuvo como eje articulador la adopción de características del paradigma sociocrítico de la investigación, que de acuerdo con Alvarado y García, tiene su fundamento en la construcción de visiones críticas de situaciones de la realidad social, promueve una forma de conocimiento centrada en la solución de problemáticas y realidades de grupos sociales, promueve procesos de autoreflexión del conocimiento de las comunidades y potencia la participación de los sujetos para que sean protagonistas de su propia transformación (Alvarado y García, 2008).

En consonancia con el paradigma sociocrítico, también se integraron al diseño recursos generalmente utilizados en el campo de los métodos etnográficos como lo son la cartografía social, las geografías disidentes, y recursos generalmente utilizados en los métodos biográfico-narrativos como lo son las líneas del tiempo, los relatos de vida, los círculos de la palabra y las narrativas sentipensantes, en una poderosa combinación e hibridación de recursos que potenció el diálogo de saberes entre las artistas participantes y el equipo de la investigación, que le dio un carácter dialógico-participativo a toda la ruta de trabajo de campo implementada en la investigación, y que transito en el desafío de asumir el escenario de la virtualidad como espacio para la mediación, el debate, la conversación y la construcción de nuevos sentidos y lugares del trabajo de campo en un periodo que fue determinado por el confinamiento y la imposibilidad del encuentro presencial.

Como resultado de la experimentación de las diversas técnicas y enfoques metodológicos que se abordaron, se potenció como resultado del proceso de hibridación metodológica la construcción del conjunto de relatos biográfico-narrativos centrados en las historias de vida de las mujeres raperas, de los que derivan resultados significativos como las líneas del tiempo de las trayectorias de vida, las trayectorias artísticas y los relatos biográficos <sup>40</sup> de cada rapera participantes de la investigación.

La vinculación en la ruta metodológica de técnicas interactivas de investigación asociadas a la cartografía social nos permitieron darle una dimensión territorial a las trayectorias artísticas

---

<sup>40</sup> Ver las líneas del tiempo y las trayectorias artísticas de las mujeres raperas en <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-rap/relatos-biograficos-narrativas-mujeres-en-el-rap/>

de las raperas participantes del proyecto. Emergen de la implementación de estas técnicas importantes lecturas sobre sus arraigos y tránsitos territoriales (lugares donde se vivió la infancia, el tránsito del campo a la ciudad, la vinculación con escuelas barriales de hip hop) y la producción de una potente herramienta de georreferenciación digital<sup>41</sup> de las zonas donde ha existido una mayor incidencia de cada una de las mujeres raperas (Garcés y Jiménez, 2022).

## **Una aproximación conceptual a los recursos y enfoques metodológicos explorados en la investigación**

Como lo expresamos en la introducción de este capítulo, para el desarrollo de la investigación se adoptó como marco ético y metodológico el paradigma sociocrítico (Alvarado y García, 2008) en una interacción con el uso de recursos propios de los métodos etnográficos y biográfico-narrativos utilizados generalmente en el campo de la investigación social. Presentamos a continuación algunos de los marcos conceptuales y reflexivos que se retomaron para contextualizar y abordar el diseño de las metodologías que implementaron en el ciclo de campo del proyecto: *La Cartografía Social*

Como lo expresa la socióloga Heidy Gómez, se comprende la cartografía social cómo:

Una herramienta que ha pasado de ser un proceso de reflexión y producción de conocimiento con y desde las personas, a convertirse en un acto político que busca la reivindicación del territorio, que más allá de lo geográfico, puede leerse desde distintas perspectivas como el cuerpo, la memoria y la violencia, entre otras.

En ese sentido, la representación del territorio vivido, habitado y percibido tiene múltiples formas de narrarse, estas van desde el texto, la imagen y los símbolos, las cuales permiten que aflore un abanico de posibilidades para su interpretación. (Gómez, 2020, pp. 33-34)

### *Cartografía social y mapeos interactivos*

Los investigadores Garcés y Jiménez (2022), autores de la estructura de contenidos de la plataforma transmedia relatos de mujeres en el rap en relación al sentido de las cartografía y mapeos interactivos nos expresan:

Esta técnica históricamente se ha utilizado principalmente como posibilidad de realizar representaciones objetivas de territorios en soportes en físico. Sin embargo, con el

---

<sup>41</sup> Pueden acceder al mapa georreferenciado de las mujeres raperas de Medellín y área metropolitana en: <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-rap/mapeo-narrativas-mujeres-en-el-rap/>



despliegue de los métodos etnográficos en las ciencias sociales la cartografía social ha adquirido dimensiones más subjetivas permitiéndonos construir sentidos de diversas nociones de territorios. En el contexto de la investigación, la cartografía nos permitió construir un sentido de ubicación territorial de los relatos y las vivencias de las mujeres raperas a partir de sus búsquedas artísticas en sus territorios de origen y posteriormente en el reconocimiento de los lugares donde ha tenido mayor influencia su proyección musical y sus procesos de articulación. (Garcés y Jiménez, 2022, p. 27).

### *Los relatos biográfico-narrativos*

Como lo expresan los investigadores Agudelo, Moncada e Hincapié, en relación al uso de las técnicas biográfico-narrativas nos expresan en relación a las técnicas de investigación biográfico-narrativas:

La investigación narrativa es una reivindicación respecto a la investigación clásica del valor de lo subjetivo, la restitución de la importancia de la experiencia única y singular. La primera característica, pues, es que no tengo que tener un universo de información. Si es una sólo persona, importa, porque es esa persona. Esto implica que, al ser uno de los métodos propios de las ciencias sociales, en contraposición al enfoque positivo, no tiene la pretensión de establecer reglas generales, leyes universales ni constantes transhistóricas. La aspiración es más bien validar lo que le pasa a una persona en concreto. Y, por último, se vuelve emancipadora porque al recuperar voces, da visibilidad a las luchas minoritarias. En las historias de cada una y cada uno de nosotros hay pequeñas grandes luchas que nos dan cuenta de la manera en la que los seres humanos construimos la relación con el otro pero también la manera en la que cada uno y cada una apuesta por hacer del mundo un lugar mejor. (Agudelo, Castaño e Hincapie, 2021, p. 66)

A su vez, en relación al mismo concepto de relatos biográfico-narrativos Garcés y Jiménez en el micrositio narrativa de mujeres en el rap, en el ítem de descripción de recursos metodológicos nos plantean que los relatos biográficos nos permiten acercarnos a la comprensión de los acontecimientos más significativos en la historia de vida de las personas, reconociendo en sus trayectorias los altibajos que definen el sentido de la vida misma. Alegrías, tristezas, sueños, derrotas, triunfos, encrucijadas, laberintos, contradicciones, salidas, decisiones, son todos estos elementos que cobran especial relevancia en la producción del relato de una vida y que conectan con el sentido de las subjetividades del ser y el existir (Garcés y Jiménez, 2022, p. 3).

### *Los relatos de vida*

En relación a la conceptualización de los relatos de vida como técnicas de investigación, la profesora Garcés también afirma:

En relación con las consideraciones metodológicas propias de las ciencias sociales, se considera que los relatos de vida hacen parte de una metodología de “corte hermenéutico”, que permite conjuntamente dar significado y comprender las dimensiones cognitivas, afectivas y de acción de los sujetos. Por ello, en los relatos de vida de los y las jóvenes, interesa rescatar la narración propia del sujeto individual en sus tránsitos hacia la juventud, las grupalidades y la vida de barrio, donde resulta esencial la narración de sí. (Garcés, 2022, p. 80)

### *Las líneas del tiempo*

Como lo plantean Garcés y Jiménez en la sección de referentes metodológicos del micrositio web Narrativa de Mujeres en el Rap:

Las líneas del tiempo permiten construir una representación visual de aquellos hitos o momentos más significativos en la vida de las personas, permitiendo recoger y representar por periodos de tiempo aquellos acontecimientos significativos de los que dan cuenta los sujetos a través de sus relatos. Generalmente las líneas del tiempo se empiezan a construir a partir de una pregunta que activa los relatos y la posibilidad de recordar y visualizar los hechos más trascendentes. Las líneas del tiempo nos permiten reconstruir el panorama histórico de un proceso o de una persona identificando hitos y reconociendo a profundidad contextos, sujetos, vivencias y prácticas. (Garcés y Jiménez, 2022, p. 3)

### *Circularidad de la palabra*

Según lo planteado por la Corporación Cultural Atabanza en el diccionario Minga del Pensamiento Polifónico (2020) se comprende la circularidad de la palabra como:

Canal de circulación de saberes y experiencias generadas dentro y fuera del espacio formativo. En este espacio se desmitifica la jerarquía del conocimiento, comprendiendo que el mismo se constituye desde la participación de Activantes y Motivantes en un ejercicio de diálogo, basado en el afecto y la cocreación.

Es concebida como una práctica continua en la que el conocimiento se construye colectivamente. Tanto activantes como motivantes cuentan con experiencias relevantes que aportan a la construcción y por tanto a la participación circular. (Atavanza, 2020, p. 71)

### *Metodologías dialógico-participativas*

Como lo afirma la trabajadora social e investigadora Viviana Ospina en el diccionario del pensamiento polifónico (2020), en relación a las metodologías dialógico-participativas afirma que:

Las metodologías dejan de ser lineales y determinadas rigurosamente por un paso a paso a seguir, para convertirse en procesos que conjugan pedagógicamente los ritmos y dinámicas propias de sus participantes, sin dejar de lado la intencionalidad y los principios que la orientan y que se constituyen en sus horizontes de sentido. Los momentos que guían el proceso, serán entonces momentos flexibles en donde la creatividad emerge de la mano de los pensamientos, discursos, narrativas y prácticas de los sujetos, como condiciones de posibilidad. (Ospina, 2020, p. 78)

### *Narrativas sentipensantes*

La Fundación Proterra en el Diccionario del Pensamiento Polifónico (2020) en relación al concepto de narrativas sentipensantes nos plantea que:

Las narrativas sentipensantes son construcciones orales o escritas que relatan experiencias, sentires y prácticas cotidianas de las comunidades. El carácter sentipensante de las narrativas denota aquello que viene de los sentidos, las emociones, el cuerpo y las memorias individuales y colectivas. Es a partir de ellas que se puede reconocer, visibilizar y potenciar los saberes locales como fuente de conocimiento y comprensión de las múltiples realidades sociales y ambientales en los territorios. (Proterra, 2020, p. 79)

Partiendo del reconocimiento de los marcos conceptuales que definen todos y cada uno de los recursos metodológicos que se integraron al diseño metodológico de la investigación y que se implementaron aplicando los principios del diálogo de saberes, la construcción colaborativa, la generación de nuevos sentidos del saber en el marco de la coproducción de relatos de historias de vida de las mujeres raperas, veamos ahora cómo se aplicaron las metodologías y cuáles fueron las principales reflexiones que se generaron a partir del análisis de los resultados de los recursos implementados.

### **Narrativas de apropiación social de los relatos de las mujeres en el Rap en Medellín y el Área Metropolitana**

Como estrategia de apropiación social de los conocimientos, las narrativas generadas en el marco del proyecto hacen un aporte significativo para que el movimiento hip hop local,

gestores culturales, artistas y ciudadanía en general, puedan tener un conocimiento más amplio sobre la riqueza, la diversidad, la cualificación y la impactante trayectoria que han tenido las mujeres en el rap. Se destacan como resultados narrativos y estrategias de apropiación social generados en el proyecto los recursos que describimos a continuación:

### *Micrositio Cartografía Interactiva de Mujeres en el Rap*

El micrositio *Cartografía Interactiva de Mujeres en el Rap*<sup>42</sup> fue diseñado y producido como un micrositio independiente albergado en el dominio del sitio web del Centro de Estudios Pomote<sup>43</sup> a manera de repositorio de memoria de los desarrollos del proyecto, pero con la intención central de convertirse en una plataforma de preservación y divulgación de los relatos de vida y las trayectorias artísticas que fueron protagonistas en la investigación. (Garcés y Jiménez, 2022).

El micrositio es el primer proyecto de plataforma virtual de la ciudad de Medellín que está centrado en el reconocimiento de las trayectorias de las mujeres en el rap, así que a largo plazo puede consolidarse como un recurso narrativo indispensable para artistas e investigadores del ámbito académico que deseen profundizar en ejercicios de estados del arte sobre mujeres y rap en la ciudad de Medellín y el Área Metropolitana.



Figura 2. Diseño pieza gráfica . Lanzamiento plataforma web Cartografía Interactiva de Mujeres en el Rap: Autoría Yurilena Velásquez López -2022

### *Serie Podcast Memorias Sonoras – Relatos de Mujeres en el Rap*

<sup>42</sup> Conocer el micrositio en <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-rap/>

<sup>43</sup> Conocer sitio del Pomote en <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/>

La serie podcast fue el primer producto narrativo del proyecto que se consolidó como resultado del primer ciclo de entrevistas conversacionales virtuales que se realizaron en el periodo de confinamiento. Como resultado narrativo, la serie es fundamental ya que le permite a los oyentes conocer con mayor profundidad los relatos de vida de las artistas que participaron de las conversaciones online, y a la vez conocer más detalles sobre cuál fue el contexto histórico, las realidades territoriales en las que se abrieron camino las trayectorias artísticas de las raperas.

La serie también permite reconocer las reflexiones más íntimas de las artistas en relación a cómo comprender su lugar como mujeres en la historia del hip hop local, cuáles han sido las condiciones, determinantes, exigencias y situaciones de exclusión que han vivido en un movimiento en el que las prácticas patriarcales y machistas han sido una constante.



Figura 3. Diseño pieza gráfica. Lanzamiento serie Podcast Memorias Sonoras. Autoría Yurilena Velasquez L. 2022

### *Mapeo interactivo – Mujeres en el Rap en Medellín y Área Metropolitana*

El mapeo interactivo de Mujeres en el Rap<sup>44</sup> en Medellín y Área Metropolitana se construyó como una sección indispensable del micrositio del proyecto, que le ofrece al público en general una mirada georeferenciada sobre los territorios de influencia y las zonas de origen de las artistas participantes del proyecto. Gracias a las potentes herramientas de interactividad que nos ofrece la plataforma Ushahidi<sup>45</sup>, los usuarios pueden navegar por el mapa y hacer zoom en la ventana de información sobre la trayectoria artística, videos y canciones emblemáticas de las mujeres raperas. El mapeo se concibió como una herramienta libre y abierta que puede animar a la participación de otras raperas en una segunda fase de la investigación que deseen

<sup>44</sup> Acceder al mapeo interactivo en <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-rap/mapeo-narrativas-mujeres-en-el-rap/>

<sup>45</sup> Conocer más de plataforma Ushahidi en <https://www.ushahidi.com/>

autogestionar sus contenidos para hacer más amplio el mapa de mujeres raperas en Medellín y Área Metropolitana, y quizá con una proyección de mapeo en toda Colombia.

### ***Hallazgos: del telescopio al calidoscopio***

Si consideramos una mirada de investigación orientada por el *telescopio*, reconocemos en especial notas y crónicas periodísticas, que dan cuenta de la escena artística y reportan una baja presencia de las mujeres en el género rap. Se destacan entonces las siguientes condiciones de la escena musical, donde las mujeres están ausentes y su figuración es bien reducida.

El rap en Colombia logra ya una larga trayectoria de 40 años y figura a nivel internacional con fuertes exponentes locales, todos ellos hombres, que reivindican la vida de barrio, y encuentran en este género la posibilidad de incursionar en una escena artística alternativa, que abrazan como estilo de vida individual y grupal. Pero esta ruta artística no se compadece con la trayectoria de las mujeres en el rap, pues se reconoce como un género hegemonícamente masculino y con visos de misoginia. Veamos un reportaje en el contexto de Colombia

El género rap musical, al igual que muchos —por no decir todos, si acaso con muy pocas excepciones—, es hegemonícamente masculino y la imagen de la mujer dentro de la estética y las líricas es para nada favorable. Pensemos en la polémica formada hace un par de meses con el nuevo álbum de **Métricas Frías**, en el cual **Akapellah** como colaborador del disco lanza, sin titubear, esta línea imposible de pasar por alto: “confieso que adoro la misoginia, el arte de incendiar las vaginas de las niñas”. ¿Por qué sólo nos escandalizamos con este tipo de machismo “evidente”? ¿Por qué nunca se dijo nada, en 2009, por frases de **Alcolirykoz** como “Oremos por las almas en pena de los que siguen buscando pegar haciendo rap de discotecas, pa' nenas”? ¿Será que si Akapellah no hubiera dicho expresamente la palabra *misoginia* no hubiéramos dicho nada? ¿Por qué no hemos cuestionado a **Crudo** cuando dice, en ‘Desvaneciendo’: “yo nunca me comí una puta, capaz que sí pero no me cobraron”. (Trujillo, 2020)

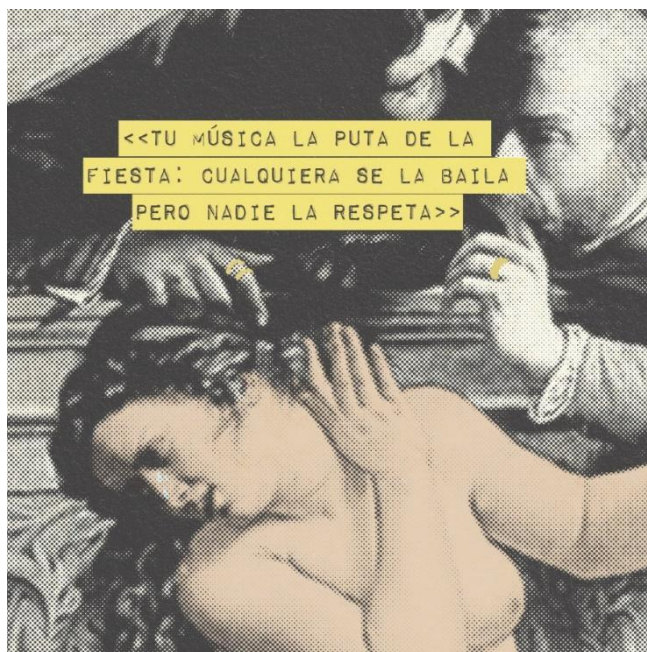


Figura 4. Tomado de: Cartel Urbano. 2020

Estas líricas que evidencian una misoginia explícita, y logran pasar y rodar en la escena musical sin mayores cuestionamientos, nos evidencian que la escena rap, recurre a estereotipos femeninos, ampliamente difundidos y aceptados en nuestra cultura colombiana, sin afrontar mayores críticas sociales, pues desde los raperos más pequeños hasta los más reconocidos, son pocos los que no han sido reflejo de un machismo socialmente aceptado. La periodista Daniela Trujillo revisa las líricas de raperos reconocidos en Colombia, buscando enunciados explícitos de machismo y misoginia, y logra poner en evidencia tres líneas recurrentes:

**la mujer como representación de los males del mundo.** Una Pandora, Eva o Helena sale disparada de las barras enunciadas, mujeres culpables, puntos distractores. Los focos de pelea se resumen entonces en las drogas, el territorio o las mujeres.

**la mujer hipersexualizada y además juzgada por la propia hipersexualización.** Es una imagen típica que se refuerza con adjetivos atributivos o sustantivos socialmente considerados como negativos: perra, zorra, fácil, buscona, interesada, mujerzuela, puta... la lista podría continuar eternamente.

**la mujer-madre como cuidadora.** Promueve los roles de género tradicionales y patriarcales, que mantienen sumisa a la mujer-madre que vela por el bienestar de sus hijos y resalta a su vez su capacidad de perdón -como madre o pareja femenina-.

En las líricas el contenido feminista es altamente criticado, porque incomoda, porque al igual que ciertas voces en las calles o en la academia o en la casa, no las quieren oír. (Trujillo, 2020)

Asumir una mirada orientada que transite *del telescopio al calidoscopio*, reconoce el poder de la subjetividad y su posibilidad de la construcción de sí, como una acción del sujeto en transformar su vida e incidir en su entorno, revisando y cuestionando los estereotipos de género asignados a la mujer. Por ello en nuestra investigación resulta clave valorar la subjetividad vigente en los relatos de vida de las mujeres en el rap, para reconocer fracturas, rupturas, disidencias, propias de trayectos de vida femeninas dispuestas a la confrontación social y la recreación de sí mismas.

En nuestra investigación reconocemos subjetividades femeninas que evidencian malestares y transgresiones respecto de los órdenes hegemónicos, como familia, sexismo y patriarcado, estos trayectos vitales los reconocemos bajo la categoría *tensión existencial*, pues se trata de mujeres raperas que se resisten a los estilos de mujeres dispuestas a copiar el orden y figuras impuesto por el mercado y generando críticas directas al sistema de consumo. En esta ruta acudimos a la reflexividad como categoría analítica, y se entiende como conciencia de la complejidad social, aplicable a todos los aspectos de la vida social; así que acude al enfoque crítico, sin ser un proceso exclusivamente racional si no, dispuesto a valorar dinámicas del orden emocional, sensitivo y volitivo (Gleizer, 1997), acorde a los relatos de vida de las mujeres en el rap.

El caleidoscopio también nos permite revisar las diversas *formas de agrupación* de las mujeres en el rap. De un lado, se evidencia una crítica a las formas organizativas de la producción y difusión musical, vinculadas a un orden machista, que reproduce el sexismo primario; así que las mujeres acuden a juntarse reconfigurando modalidades de unión entre mujeres, basadas en valores de confianza, colaboración y autocuidado. Esta ruta de agrupación la veremos enunciada como “juntanzas”, que son flexibles y cambiantes, pero forman proyecto que dan sentido a la vida artística de las mujeres en el rap.

Y no podemos dejar de describir cómo llegan las mujeres al género rap, una pregunta que persiste entonces en los relatos biográficos será ¿A qué edad llega la música rap a tu vida, y cuál es la vía posible según tu existencia? De nuevo hay que reconocer que se trata de trayectos subjetivos que van aportar fuertemente a la construcción de sí, y se entiende como un proceso azaroso y ampliamente diverso, pues responde a las condiciones sociales, culturales y subjetivas de cada mujer. Veamos algunos relatos:

**Nana Morales:** como a los 6-7 años viajé al Chocó porque a mi papá le salió un trabajo allá entonces toda la familia se mudó allá, ahí fue ese cambio cultural en el cual me sentí muy identificada, adaptarse a una cultura completamente diferente, sus ritmos, sus bailes, sus



juegos eran muy cantados y musicales, a mi me encantaba. Fue muy importante para mi, era un ir y venir, porque en vacaciones venía a Medellín y luego volví a estudiar. Muy marcada con los ritmos de allá, porque vivimos 7 años, y ya al volver a Medellín empecé a buscar esos ritmos, porque aquí la cultura era muy diferente, aquí estaba era el rock en español, que también me gustaba, pero yo quería mis tambores, mi música de negra, y empecé a buscar y encontré primero el reggae, y me fui metiendo, y poco a poco fui encontrando ese camino del rap. [...] Por otro lado, yo también escribía, pero nunca pensé que eso se iba a volver música, yo lo hacía más como ejercicio, juegos, era como el diario de una niña que luego se convirtieron en canciones, pero eran canciones que guardaban mis emociones y sentimientos personales.

**Tannia:** Mi caso es particular porque yo no soy de la ciudad, soy del oriente antioqueño, de Sonsón, es un pueblito donde hay muchísima cultura y siempre la ha habido, pero yo comencé más o menos a los 9-10 años, a escuchar a los raperos del pueblo con un grupo de teatro, y solo había una rapera mujer, recuerdo que le decían “La Mamba”. En ese tiempo yo era una niña rebelde, me volaba de mi casa para irme a los eventos y conocer un poquito porque me llamaba la atención, pero por estereotipos de la familia y todas las cosas que uno escucha negativamente de la cultura raper, para mi no era fácil legalizar ese gusto que tenía, era supremamente difícil, más por ser un pueblo también.

Comienzo a hacer obras de teatro musicales, en una de esas hice la representación de un rapero, recuerdo que la primera canción creo que fue “Ángel guardián” de ZPU, que me tocó interpretar y yo quedé matada porque era la única forma legal, porque estoy escuchando una canción y no me pueden decir nada porque era para mi presentación, era mi excusa. A partir de ahí empecé clandestinamente a escribir, y hacer las cosas como creía dentro de mi que se hacían, pero yo no tenía ni idea de como entrar en un bombo, en una caja, en un golpe, no sabía absolutamente nada.

Si precisamos el contexto de creación de músicas urbanas en versión rap, es posible distinguir el entrelazamiento de elementos estéticos, sociales y culturales. Así lo precisa Muñoz: “En primer lugar, cuestiones estéticas, es decir cómo se hacen las instrumentales, cómo se rapea y cuáles son las temáticas de artistas y seguidores. En segundo lugar, cuestiones sociales, relativas a qué tipo de público sigue más a cierto artista o grupo musical y a qué tipo de clivajes se asocia (clase, género o generación)” (Muñoz, 2014 p. 127). En la categoría “tensión existencial” evidenciamos en los relatos de las mujeres en el rap de Medellín, un lugar común, al momento de ingresar a la escena musical; se trata de búsquedas de apertura y liberación del rol

femenino preestablecido en el espacio doméstico y comunitario, que obliga a las mujeres a permanecer en casa, en situación de encierro; y sobre todo inocentes y ausentes de la vida pública. Surge entonces para las mujeres raperas las primeras rupturas con sus formas de socialización familiar, pues empiezan a transitar y vivir la calle, como espacio de descubrimiento y renovación de sus vidas domésticas. Esta situación es relevante en el relato de AguaMaría<sup>46</sup>, veamos:

En mi adolescencia descubro sonoridades urbanas que me permiten salir del cascarón de la adolescencia; entonces hago un tránsito espacial, emocional y sonoro, donde descubro la calle y la noche, dimensiones vedadas en mi vida familiar. Para mí las músicas urbanas son puentes de liberación expresiva, que van del rap, al *rock and roll*; ambos son la voz de la calle, la voz del barrio. Pues en la calle reconozco la denuncia de la realidad urbana que permanece oculta en los espacios domésticos.

Si seguimos observando la categoría “tensión existencial” asociados a los clivajes propios de cuerpo, género y generación, relevantes en los relatos de las mujeres raperas, se evidencia que ellas viven en su adolescencia las primeras rupturas con los espacios domésticos y en especial con las relaciones de poder que instaura la familia. Así narra Tania<sup>47</sup>, -a la edad de 14 años- las tensiones que vive en su hogar, pues le prohibían acercarse a un género como el rap por considerarlo gremio masculino; así que se refugia en el teatro, donde elige personificar a un rapero y así logra de forma vedada, aprender sobre el género rap. A partir de ese momento se dedicó a escribir sus líricas de forma clandestina y empieza a incursionar en la escena rap de su municipio; luego, este tránsito que va de la soledad al barrio se convertirá en su trayecto vital.

La tensión existencial de las mujeres en el rap también se refleja en la expresión y atuendo del cuerpo femenino; pues se considera un ambiente rudo y masculino y para ingresar a la escena, es preciso pasar por un proceso de ocultamiento y mimetización, que obliga a las mujeres a camuflarse o parecer hombre; así lo narra Lineth Alarcón (La Bruja):

En mi pueblo antioqueño Sonsón, cuando tenía 12 años en Sonsón, era apenas una adolescente y descubro en rap en una emisora nacional; comienzo a rimar en la soledad de mi cuarto, y cuando decido salir a la calle me camuflaba con la ropa de mi padre o de mi hermano, y por esa imagen me gane la chapa en mi familia de la “inmostrable”; figura que

---

<sup>46</sup> Ver @aguamariamusic en Instagram y Facebook. En Youtube: María Isabel Hurtado Mejía.

<sup>47</sup> Ver Tania Buitrago Rojas en Instagram: @buitragotannia

tomando un estilo de oscuridad y enigma; así en la escena artística era conocida como “La malvada Bruja”, apodo que terminó acortándose a “La Bruja”.<sup>48</sup>

Veremos en la categoría de *formas de agrupación* que resulta relevante considerar el enfoque de género, pues, las mujeres marcan una diferencia cultural y política, tanto al producir sus líricas, como en las formas de configurar la escena artística. Ellas promueven sentidos de emancipación y también de agrupación, con amplio sentido de pertenencia y arraigo territorial. Estas posturas de género en el rap son relevantes en Latinoamérica, pues inauguran procesos de organización con matices diversos. En perspectiva feminista, Santos y Sunega (2009) reconocen formas de organización de las mujeres en el hip hop, como un “movimiento dentro del movimiento” que constituye una estrategia de las mujeres raperas con conciencia feminista para ocupar espacios anteriormente masculinizados.

Resaltamos en este sentido, una tensión en vigente y muy sentida que expresan las mujeres en sus relacionamientos con las casas de producción musical y los estudios de grabación. Se trata de espacios altamente masculinizados, de un lado porque los productores son hombres con larga experiencia en la escena musical urbana; pero también ellos ejercen relaciones de poder y dominación, pues las mujeres deben luchar contra relaciones de acoso y seducción, que menguan y fracturan las relaciones profesionales. En los estudios de grabación se evidencia fuertes estereotipos de género, visibles en los relatos biográficos de las mujeres en rap; miremos algunos enunciados que recuerdan las mujeres: “la mujer debe ser representada por el hombre para poder surgir”, “si no tienes un hombre al lado, tendrás que luchar con un acoso permanente”, “la mujer debe conformarse con ocupar su rol de corista o telonera”. Estos estereotipos reproducen la relación de dominación y prevalencia de lo masculino, que somete a la mujer a expresiones de pasividad, silencio y control. Entendemos entonces que los estudios de grabación son espacios en tensión y disputa, donde las mujeres deben empoderarse y marcar posiciones de diferenciación y respeto tanto de su música como de sus cuerpos y emociones.

A su vez, Zanetti y Lanes (2009) reconocen un nuevo feminismo asociado a la potencia de expresión de la mujer en el hip hop, que confronta el sistema patriarcal y la lógica machista vigente en la vida cotidiana; reconocemos entonces espacios de socialización de la escena rap en Medellín que son propiamente masculinos, como la calle, la noche, los bares. Estos espacios empiezan a ser conquistados por las mujeres raperas, gracias a acciones de gestión cultural y artística, basadas en la cooperación entre mujeres, para ganarse espacios asignados a los

---

<sup>48</sup> Lineth Alarcón Franco. Instagram: lineth\_labrujatox

hombres. Resaltamos la propuesta de acción directa y toma de espacios realizada por dúo *Echando Fuego*<sup>49</sup>, dispuesto a realizar batallas de lyricas, flow y ritmo en los bares de Medellín.



Figura 5. Tomado de: <https://www.facebook.com/Echando-fuego-104627145665498>

Las temáticas presentes en la producción musical de mujeres en el rap, vigente en Medellín y su Área metropolitana, también evidencian un gran calidoscopio, tanto en la producción individual, pues cada mujer se reta a explorar varias temáticas que van de temas íntimos y personales —como vida amorosa, infidelidad, desamor, soledad, depresión—; temas políticos —educación, marginalidad económica y social, crítica social— y temas feministas —violencias sobre las mujeres, reivindicación de organización y movilización feministas. Una línea de creación musical se refiere a la educación popular y la reivindicación de la vida cotidiana, cómo lugares donde reposa la revolución social y la reivindicación de la dignidad humana. Resaltamos dos canciones, “Saberes” de Yemaya, y “Tierra en los pies” de AguaMaría.

La canción “Saberes”<sup>50</sup> nos cuenta Yemayá que nace primero en su paso por la universidad pública, donde hacía parte de un colectivo enfocado en la educación popular, para que otros y otras jóvenes de Medellín y zonas aledañas ingresaran a la universidad pública; allí buscaba criticar y cuestionar ese saber único, hegemónico que es ese saber producido por las

<sup>49</sup> Echando Fuego, dúo conformado por Tamara Gómez (facebook.com/Tamara0395) y Catto Puentes (facebook.com/Catto.Puentes), ver: facebook.com/Echando-fuego

<sup>50</sup> Yemaya, Canción “Saberes” (2019) Shama Joo de Monkylaz, <https://www.youtube.com/watch?v=K3abs4rGIMk>

academias, o por las instituciones avaladas por el estado, pero nosotros producimos saberes en todas las esferas y campos de la vida social, en la comunidad, en el barrio, con las amigas, amigos tertuliano, en todo relacionamiento se produce saber, entonces es cuestionar la lógica de esos saberes hegemónicos y lineales y que también hay otros saberes: los saberes de las comunidades que profesan, los saberes de las mujeres feministas, muchos saberes.

Me condenaron a ser nadie [...]  
Me dicen que la educación es progreso  
Y que estudiara algo para obtener ingresos  
Que U pública es pa los pobres  
Y de mi vereda sólo dos tuvimos acceso  
De las Universidades públicas salen profesionales  
Que pasan por encima de las poblaciones  
Y sus conocimientos

Más tesos los indígenas, los trabajadores sindicalizados  
Estudiantes que hacen trabajo comunitario  
Estableciendo el vínculo Universidad-Barrio  
Vengo de una vereda y me identidad de clase  
Mi identidad la construí acompañando la barriada obrera

La canción "Ríos de Tinta"<sup>51</sup> también responde a esa crítica al sistema capitalista, para reconocer la fuerza vital de la espiritualidad y indagación interior, que puede encontrar sintonía con la música, para depurar ego y dejar de estar al margen; su videoclip recupera entornos y aires campesinos, considerados espacios que restituyen la vida bajo otros valores: amor, calma, soledad.

Ríos de tinta ríos de gente  
Ante la rabia siempre sonriente voy  
Ser importante de poco sirve  
Mejor no serlo y saber marcharse

---

<sup>51</sup> Backing Rap, "Canción Ríos de Tinta" (2021). María Isabel Hurtado Mejía "Aguamaría" - MC/Voz Marcela Forero Martínez - Bass/Coro Cristian Mejía "La Flamme" - Batería Sergio Gil Castañeda - Guitarra/Coro.  
<https://www.youtube.com/watch?v=eKfba-i3jjA>

Que tu cuerpo peque que nos critique  
Historia de locos, llenos de ego  
Que estúpidos  
Nunca ser un buen prototipo  
Saltar la margen romper la norma

Volveré a ver con los ojos del alma  
Y dejar de ser autómatas  
Música para el alma  
Musicar para al amar  
Oxigenar la culpa  
Y volverse calma

Algunas mujeres en el rap consideran que es urgente atacar el discurso androcéntrico dominante en el seno del hip hop mismo y unirse en esa ruta, a la difusión y posicionamiento del feminismo. Esto supone enunciar en sus canciones denuncias frontales que evidencien la dominación sobre las mujeres, que se ejerce bajo los visos del patriarcado.

La artista Diana Avella<sup>52</sup> al referirse a su canción “Pero nació mujer” reconoce que “en el hip hop las mujeres encuentran el espacio más adecuado para confrontar el estereotipo de mujer promovido por la publicidad y la sociedad de consumo, que privilegia imágenes sexistas y denigrantes de la mujer. Por eso yo siempre me denomino feminista. Eso ocasionó muchos rechazos y que el movimiento me nombrara “señora feminista rapera”; pero también me ha permitido abrir una puerta para instalar el feminismo en el rap”.

Otra vertiente interesante que reconoce la importancia de empoderar a las mujeres revisando las condiciones de dominación que instaura el patriarcado, responde a la emergencia de producción y creación musical con modalidades alternativas, evidentes en sus juntanzas. Resaltamos Los trayectos musicales de AguaMaría<sup>53</sup> pues son bien diversos. en su adolescencia se acerca a sonoridades urbanas, que le permiten “salir del cascarón”; en ese tránsito espacial, emocional y sonoro descubre la calle y la noche, dimensiones vedadas a la vida infantil. Parece

---

<sup>52</sup> Diana Avella Artista, rapera colombiana, licenciada en Lengua castellana y madre. Ha trabajado desde el rap durante 17 años con importantes distinciones como el reconocimiento de la AECID a las 53 colombianas que cambian el mundo, el Premio Subterránea a la mejor artista de hip hop y ha hecho giras por diversos países. Trabaja por la defensa de los derechos de las vidas de las mujeres en sus canciones, con el LP “Nació Mujer” de 2010; forma parte de la Red Latinoamericana y del Caribe UNETE en contra de la violencia hacia las mujeres. Ver <https://www.facebook.com/diana.avella>

<sup>53</sup> Canta autora, integrante de la banda musical la Backing Rap, rol dentro de la banda: vocalista- rapera. También tiene su propuesta musical como AguaMaría: @aguamariamusic Correo: [aguamariamusic@gmail.com](mailto:aguamariamusic@gmail.com) en Instagram, Facebook y Youtube como: @aguamariamusic

que las músicas urbanas son para AguaMaría puentes de liberación expresiva, que van del rap, al *rock and roll*; ambos son para ella la voz de la calle, la voz del barrio. Pues en la calle descubre el poder de la denuncia entendida como una realidad urbana que permanece oculta en los espacios domésticos, asignados a dimensión femenina.

Aunque AguaMaría crece en el Sur (Caldas), tiene claros vínculos con el rap urbano, y su capacidad de fluir, le permite ver el rap sin conflicto con lo femenino y lo masculino, se acerca a ese ritmo de manera tranquila. Así, a sus 15 años, se acerca a la escena musical del corregimiento La Tablaza (ubicado entre los municipios de Caldas y La Estrella); en ese rincón urbano-rural hace parte de una apuesta llamada “Batallón Cloak”, espacio de creación colectiva, que le permite empezar a leer, escribir y rimar líricas urbanas en versión rap.

Luego aparece en su vida la guitarra acústica, así descubre la potencia musical de descarga del rock and roll y nace el proyecto “La banda del infierno azul”, gran mezcla de lo acústico, lo campesino y lo urbano. Cuando se acaba la banda solo queda grabado un EP llamado Olor a soledad. Es entonces que AguaMaría sigue su tránsito sonoro en soledad, nace su primer EP como solista, llamado “Claroescuro” que se guarda hasta el 2019, para ser grabada junto a la Corchea Negra Taller Musical, los Laboratorios de Producción Sonora y la Red Catul<sup>54</sup>. Así que “Claroescuro” es resultado de la introspección y el viaje que desde el canto que ameniza el camino de una artista situada en su presente vital. Es un trabajo colaborativo en torno a las composiciones de AguaMaría. Se trata de una apuesta electroacústica, enriquecida por otros instrumentos, que con una auténtica lírica contrasta el verde que nos ampara con la ciudad que nos embiste.

### **Claroescuro**

No se si comenzar por los acordes o por la melodía

Ya luego entenderé que esta Nación nació cansada

No se si comenzar por las despedidas

Esta canción salvó mi vida.

---

<sup>54</sup> Red CATUL en Medellín está integrada por 16 equipamientos culturales entre Casas de Cultura, Unidades de Vida Articulada, Teatros y Laboratorios de Producción Sonora; es un proyecto de la Secretaría de Cultura Ciudadana y la Subsecretaría de Arte y Cultura de la Alcaldía de Medellín, en alianza con Comfenalco Antioquia. Las Casas de Cultura nacieron en la década de los 90, como respuesta a la ola de violencia que se vivió durante esos años. En el año 2014, las Casas de Cultura empiezan a trabajar bajo un modelo de red articulada. El proyecto involucra artistas, organizaciones de base y colectivos que generan espacios de cocreación, cogestión y responsabilidad compartida, para la formación y el fomento de experiencias de aprendizaje libre y colaborativo, reconociendo la diversidad de sujetos, comunidades y territorios. A su vez, se apuesta por la defensa de prácticas y saberes populares como formas de expresión y comprensión legítimas de la realidad social. <https://www.edcities.org/proyectos/medellin-red-catul-aqui-vive-la-cultura/>

Cuando me siento perdida entre melodías me encuentro  
Lo más grato de existir en que en cualquier momento muero  
Consumiendo el hoy como si este fuera el último lugar en que estoy  
Lugar en que soy

## **Conclusiones**

Nuestro acercamiento a los relatos de mujeres (biográficos y autobiográficos) para conocer la escena rap de Medellín y su Área Metropolitana, ha querido servir para visibilizar la trayectoria artística y subjetiva de las mujeres que actualmente se nombran como “mujeres raperas”, que ponen en evidencia una serie de prácticas micropolíticas de construcción de subjetividades para emancipación de la mujer; algunas desde posturas feministas que reclaman formas de relacionamiento, basadas en equidad y reconocimiento de la diferencia; otras que acuden a denunciar formas de opresión y discriminación en los espacios y dinámicas artísticas, al criticar el sistema sexo género, vigente en los circuitos de producción musical y también en la escena artística urbana.

Si revisamos la escena rap en Latinoamérica se reconoce como un estilo masculino con poca presencia femenina; este reporte es igualmente recurrente en la ciudad de Medellín, que se declara como la “capital del reguetón”, un género fuertemente rentable a la industria discográfica, pero que le hace fuerte daño a los géneros urbanos emergentes y también al folklor; pues, de un lado invisibiliza las músicas diversas de Colombia, como la cumbia, el vallenato, el bullerengue; pero también le resta valor a la producción musical del género rap. Sólo para nombrar un dato contundente, en Medellín existen tres emisoras radiales dedicadas al reguetón, y sólo hay una emisora nacional que difunde los géneros urbanos en general. Con este panorama, la música rap creada por mujeres, pasa a ser un género menor, invisible y poco difundido en la escena urbana. No resulta entonces sorprendente que sean muy pocas las raperas que han conseguido figurar en la escena artística, en un paisaje musical tan intensamente masculinizado y una industria musical rentable para el mercado, pero sin intención de democratizar la creación musical que surge “desde abajo”.

Al poner en relación las búsquedas artísticas con los trayectos subjetivos de las mujeres vinculadas al rap, es imprescindible pensar la creación de sus líricas asociadas a su contexto barrial y popular; por ello, si bien es importante aprender la rima, saber rapear e improvisar; resulta sustancial que esas rimas versen sobre la vida cotidiana (subjetiva, grupal y barrial), que avanza en las posibilidades de generar “subjetividades emancipadas” (Acosta, 2017) con



“arraigos territoriales” (Garcés, 2010). Solo así, el rap se considera un ámbito de arte popular bajo la modalidad de “resistencia táctica de actores sociales para hacer frente a la marginación” (Tijox y Urritia, 2012). En ese sentido, es posible también nombrar los territorios sonoros del rap en su dimensión contracultural, para referirnos a aquellos espacios de resistencia para los subalternos, marginados e inconformistas, pues generan esferas alternativas en las sociedades frente a las culturales dominantes.

## **Bibliografía**

Agudelo, Alexandra, Castaño, Carlos, Hincapie, Adriana (2021). Técnicas de investigación biográfico-narrativas: una apuesta por la producción emancipadora de conocimiento. P 65-77. En experiencias vivas. Publicación seriada #2. Centro de Estudios Pomote Universidad Autónoma Latinoamericana.

Agudelo, Alexandra y Jiménez Leonardo Ed (2021). Pluralismos epistemológicos. Nuevos desafíos de la Investigación y la Sistematización de Experiencias. Fondo Editorial Unaula

Garces Montoya Angela y Jimenez Garcia Leonardo (Editores) (2020). Circularidad de la Palabra. En Minga del Pensamiento Polifónico. Diccionario Colaborativo. Colección Minga. Red Bien Común.

<https://pomotecestudios.unaula.edu.co/2020/12/06/minga-de-pensamiento-polifonico-diccionario-colaborativo/>

Alvarado, L y García, M. (2018). Características más relevantes del enfoque socio-crítico: su aplicación en investigaciones de educación ambiental y de enseñanza de las ciencias realizadas en el Doctorado de Educación del Instituto Pedagógico de Caracas. Publicado en Revista Universitario de Investigación Sapiens. Universidad de Caracas.

Abe, Daudi (2009). Hip-hop and the academic canon. *Education, Citizenship and Social Justice*, 4. Pp.25-37.

Aceves, Jorge (2001). Experiencia biográfica y acción colectiva en identidades emergentes. *Espiral*, 7(20). Pp. 11-38.

Acosta, Gladys. (2022). Metodologías en Diálogo de Saberes para la investigación colaborativa y la Coproducción de Conocimientos. Memoria metodológica en el caso de la investigación comunicación, juventud y ciudadanía. En L. Jiménez y A. Agudelo. *Pluralismos epistemológicos. Nuevos desafíos de la investigación y la sistematización de experiencias*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana.

- Alabarces, Pablo (2008). Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Transcultural de música*, 12.
- Berggren, Kale (2014). Hip hop Feminism in Sweden: Intersectionality, Feminist Critique and Female Masculinity. *European Journal of Women's Studies* 21(3): 233-250. DOI:[10.1177/1350506813518761](https://doi.org/10.1177/1350506813518761)
- Bolívar, Antonio y Domingo, Jesús (2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología*. La Muralla.
- Camargo, Laura (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, 91.
- Dayrell, James (2005). Juventud, grupos culturales y sociabilidad. Comunicación, solidaridad, democracia. *Jóvenes*. 22, pp. 118-137.
- Denzin, Norman (1989). Biografía y ciencias sociales. *Cuadernos de Ciencias Sociales: Historia Oral e Historia de Vida*, 18, pp. 81-96.
- García, María; Gonçalves, Nitschk y Dutra; Tholl (2014). Conductas sexuales en el cotidiano de adolescentes y jóvenes de la cultura hip hop. *Enferm*, Florianópolis, 23(1), pp. 16-33.
- Garcés, Ángela (2014). Resistencia estética juvenil. Derivas masculinas y femeninas a través del hip hop. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*. 33, pp. 93 -114. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/586>
- \_\_\_\_\_ (2011). Juventud y comunicación Reflexiones sobre prácticas comunicativas resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y Pensamiento*, 58, pp. 108-128.
- \_\_\_\_\_ (2011b). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín. *Estudios Sociales*, 39, pp. 42-54. <https://doi.org/10.7440/res39.2011.04>
- \_\_\_\_\_ (2010). *Nos-otros los jóvenes: polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Sello Editorial Universidad de Medellín.
- \_\_\_\_\_ (2021). Relatos de vida: enfoque y método de interpretación comprensiva. P 79-85. En *Experiencias Vivas*. Publicación seriada #2. Centro de Estudios Pomote Universidad Autónoma Latinoamericana.
- Garcés, Ángela y Medina, José David (2008). Música de resistencia hip hop en Medellín. *Question*. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación, 13, pp. 119-131.
- Garcés, A., Garavito, Y., Jiménez, D.L. (2021). Serie podcast Memorias Sonoras. Relatos de Mujeres en el Rap. Coproducción UNAULA Y Universidad de Medellín. <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-hip-hop/serie-podcast-narrativas-mujeres-en-el-hip-hop/>

- Garcéz, Angela y Jiménez, Durango Victor (2022). Informe de investigación Cartografía Social y Virtual de Mujeres en el Rap. Caso Medellín y Área Metropolitana. Disponible en repositorio institucional UNAULA sección Centro de Estudios POMOTE. <https://servicios.unaula.edu.co/basesdatos/registro.php>
- Gómez, Hincapie. (2020). Cartografía Social. En Minga del Pensamiento Polifónico. Diccionario Colaborativo. Colección Minga. Red Bien Común. <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/2020/12/06/minga-de-pensamiento-polifonico-diccionario-colaborativo/>
- García, Daniel (2008). El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el rock. *Nómadas*. 29, pp. 187-199.
- Gleizer, Marcela (1997). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Godoy, Joan y Subirars, María Angels (2021). La dimensión social, musical y literaria de la mujer en la canción y el romance tradicional y popular. En *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Editado por M. A. Zapata Castillo; N. Botella y J.J. Yelo Cano. 99-115. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Gonçalves, Paula (2006). "Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia". Tesis Doctoral, València: Universitat Politècnica de València. <http://riunet.upv.es/handle/10251/1953>
- Lindsey, Treva (2015). Let Me Blow Your Mind: hip hop Feminist Futures in Theory and Praxis. *Urban Education* 50 (1), pp. 52-77. doi:[10.1177/0042085914563184](https://doi.org/10.1177/0042085914563184)
- Martínez Cantón, Clara (2014). Innovaciones en la rima: poesía y rap. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (8). <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>
- Matías Rodríguez, María y Araujo Meneses, Jaileila (2014). Jovens mulheres: re-flexões sobre juventude e gênero a partir do movimento hip hop. *Revista Latinoamericana de Ciências Sociais, Niñez y Juventud*, 12(2), pp. 702-715.
- Moreno, María Paulina (2016). El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica. *Escritos*, 52 (24), pp. 185-211.
- Muñoz Sebastian (2014), Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. En *Revista Resonancias* vol. 22, n°43, julio-noviembre 2018, pp. 113-131 <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/407/286>

- Lara, Nelly (2016). La mirada cinematográfica en torno a las mujeres que hacen rap. En Mujeres.net <https://www.mujeresnet.info/2016/08/la-mirada-cinematografica-en-torno-a-las-mujeres-que-hacen-rap.html>
- Ospina, Viviana (2020). Metodologías dialógico-participativas. En Minga del Pensamiento Polifónico. Diccionario Colaborativo. Colección Minga. Red Bien Común. <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/2020/12/06/minga-de-pensamiento-polifonico-diccionario-colaborativo/>
- Peza, Carmen (2012). Mujeres trabajando: raperas y grafiteras deconstruyendo fantasmas del cuerpo femenino. *De Signis*, 23, pp. 105-116
- Pinilla Alba, Susana. (2020). Identidad y disidencia sexual en el rap feminista queer: un análisis narratológico de “Lisístrata”, de Gata Cattana. *Descentrada* 4(2). <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe118/12559>
- Proterra, Fundación (2020). Narrativas Sentipensantes. En Minga del Pensamiento Polifónico. Diccionario Colaborativo. Colección Minga. Red Bien Común. <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/2020/12/06/minga-de-pensamiento-polifonico-diccionario-colaborativo/>
- Reyes, Pricila (2019). Prácticas comunicativas y de creación de sentido de mujeres raperas en la escena bogotana. Tesis en Comunicadora social. Pontificia universidad Javeriana. <https://tinyurl.com/2pdnku56>
- Ruidosa Fest (2018). ¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios artísticos en Latinoamérica? Buenos Aires, Argentina. Marzo 6, <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina>
- Tijoux, María; Facuse, Marisol y Urrutia, Miguel (2012). El hip hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?. *Polis, Revista latinoamericana*, 11: 429-449.
- Trujillo, Daniela (2020). La nueva era del rap: el rap de siempre una mirada al machismo en el rap nacional. En Cartel Urbano, <https://cartelurbano.com/opinion/la-nueva-era-del-rap-el-rap-de-siempre-una-mirada-al-machismo-en-el-hip-hop-nacional>
- Santos, Atiely y Sunega, Fernanda (2009) Hip hop Mujer: experiencias de organización. En *Jóvenes feministas presentes*. Fundação Friedrich Ebert. UNIFEM. Pp. 86-91.
- Sitio web: Narrativas de Mujeres en el Rap. Centro de Estudios Pomote UNAULA. Acceso 16 de enero de 2023, <https://pomotecestudios.unaula.edu.co/narrativas-mujeres-rap/>

- Vara López, Alicia (2022). Viajes temporales, cósmicos y poéticos en el rap de Gata Cattana. *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44, pp. 144-172.
- Vila, Pablo (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*. 2, pp. 115-145.
- Weller, Wivian (2005). A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Estudos Feministas*. 13(1), pp. 107-126.
- Zanetti, Julia y Lanes, Patricia (2009). Jovens no feminismo e no hip hop na busca por reconhecimento. En *Jóvenes feministas presentes*, 104-113. Fundação Friedrich Ebert.

## Sobre los autores

**Lisa Di Cione** es Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes con orientación en música (FFyL, UBA). Cursa el Doctorado de Teoría e Historia de las Artes en la misma Facultad. Prof. Adjunta de la Cátedra de Estudios de Músicas Populares (UBA) y Prácticas Culturales (UNA). Beneficiaria de la I Convocatoria de Proyectos de Preservación y Salvaguarda del Patrimonio Sonoro y Audiovisual. Programa Iberoamérica Sonora y Audiovisual 2019. Investigadora del Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega', Ministerio de Cultura de la Nación. Actual Coordinadora del Grupo de Estudios de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF).

**Alejandro Zamora Montes** es Licenciado en Comunicación Social y Máster en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe y Cuba. Desde hace años se dedica al estudio de la cultura hip hop en su país, Cuba. Autor del libro *Rapear una Cuba utópica. Testimonios del movimiento hiphopero* (Editorial Guantamamera, Sevilla, España, 2017). Prologuista de *Paredes pintadas, La Habana* (primer libro sobre grafiti y arte urbano en Cuba). Autor, junto al historiador del arte Jorge Luis Montesino Grandías, de la Primera Exposición-Archivo de hip hop Cubano realizada en la Biblioteca Nacional de Cuba. Textos suyos aparecen en revistas como *Cuban Studies*, *Bibliotecas. Anales de Investigación*, *Clave*, *Movimiento*, entre otras. Radica actualmente en España, donde cursa sus estudios doctorales.

**Gerardo Quiroga Ávila** Originario de Ciudad Juárez, Chihuahua, frontera norte de México. Egresado de la Maestría en Ciencias Sociales para el Diseño de Políticas Públicas por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma de Nayarit, estado donde actualmente vive. Hiphoppa, interventor comunitario y gestor cultural; realizando distintas intervenciones, curadurías y eventos culturales.

**María Cecilia Picech** es Antropóloga, gestora cultural y rapera argentina. Ha realizado su tesis de maestría en Ecuador (2016), sobre el HH como elemento organizativo de las juventudes en Quito, y se encuentra realizando sus estudios de doctorado sobre la misma temática en la ciudad de Rosario. Participa de la red de estudios de HH y ha dado talleres de rap en Rosario y Quito. Como cantante, formó parte del dúo femenino de reggae, dancehall y hip hop Mati&Sista (2008-

2016), luego en Ecuador cantó con Venus Mc, con quien participaron de 100 Woman de la BBC (2016) con el tema “Nuestro Desafío”, que relata la problemática de género de las mujeres latinoamericanas. Actualmente forma parte de la Concha Gorda Crew, un colectivo de mujeres e identidades feminizadas de la ciudad de Rosario (Argentina).

**Dário Ferreira Sousa Neto** es Doutor em Literatura Brasileira pela USP, professor Adjunto de Literatura Brasileira na UFMS – Campus do Pantanal, Especialista em Machado de Assis, membro do grupo de pesquisa “Literatura e Tempos Sombrios”, Coordenador do projeto de pesquisa “De Exu a Machado: encruzilhadas machadianas no rap brasileiro”, Coordenador do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência no curso de Letras Português e Espanhol – Licenciatura e no curso de Letras Português e Espanhol – Licenciatura do Câmpus do Pantanal – UFMS.

**Francisca Muñoz Varas** es Licenciada en Sociología, Título Profesional de Socióloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2018). Diplomada en Gestión Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2020). Diplomada en Raza, Género e Injusticia de la Universidad Nacional de San Martín (2021), Tesista de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural de la Universidad Nacional de San Martín. Estudiante de la Maestría en Curaduría en artes de la Universidad Nacional Tres de Febrero. Cursos en Participación Cultural (2020), Arte y espacio público (2021) e Introducción a la Curaduría (2021). Participa de la gestión de proyectos sociales y culturales públicos y privados.

**Adriana Guadalupe Dávila Trejo** es Licenciada en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua. Maestra en Antropología por la UNAM, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) en Morelia, Michoacán. Actualmente, cursa el Doctorado en Antropología en la UNAM. Ha participado en proyectos relacionados al desarrollo artístico, cultural y participativo de infancias y juventudes en instituciones como Secretaría de Cultura del Estado de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Juventud y el Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA). Pertenece a grupos de trabajo relacionados a música y Hip-Hop.

**Ángela Garcés Montoya** es Doctora en Comunicación. Historiadora y Magister en Estética-Culturas Latinoamericanas contemporáneas de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora Asociada en la Universidad de Medellín. Investigadora del grupo Comunicación, Organización y Política, clasificado por COLCIENCIAS A1. Líneas de investigación Comunicación y Culturas

juveniles; Comunicación y Buenos Vivires. Proyectos relevantes *Culturas juveniles en contextos contemporáneos; Mediaciones musicales juveniles; Territorios sonoros: Escuelas de hip hop en Medellín. Colectivos de comunicación en Medellín, Comunicación para los buenos vivires*. En la línea de investigación Comunicación y Culturas juveniles cuenta con las siguientes publicaciones: *Nosotros los jóvenes. Polisemias de las músicas urbanas* (Garcés, 2010); *Participación Política juvenil* (Garcés y Acosta, 2013). *Juventud y comunicación. Expresiones de consumo y resistencias estéticas* (Garcés, 2017). Además, ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, entre ellos: Territorios sonoros. Resistencia artística, política y pedagógica en las Escuelas de hip hop en Medellín (Revistas Izquierdas, 2022); Educación social en movimientos juveniles de arte urbano. Escuelas de rap en Medellín (Revista Colombiana de Educación, 2023); El diálogo de saberes en comunicación: reconfiguraciones de la formación y de la investigación (Revista Anagramas, 2017); Culturas juveniles en tono de mujer (Revista Estudios Sociales, 2011); De Organizaciones a colectivos juveniles Panorama de la participación política juvenil. (Revista Última Década, 2010); Músicas de resistencia: hip hop en Medellín (Revista La trama de la comunicación, 2008)

**Leonardo Jiménez García** es Comunicador Audiovisual del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid Maestría de Educación y Derechos Humanos de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Investigador en las líneas de Comunicación y Metodologías de Investigación en Diálogo de Saberes. Director del Grupo de Investigación Pluriverso de la Escuela de Posgrados de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Desde el año 2021 se desempeña como director del Centro de Estudios con Poblaciones, Movilizaciones y Territorios -POMOTE de UNAULA y se ha dedicado al desarrollo de investigaciones en diálogo de saberes con comunidades y procesos sociales de Antioquia, Cundinamarca, Boyacá y Tolima que abordan reflexiones sobre la memoria, las metodologías participativas, los territorios y la sistematización de experiencias.

### **Coordinadores de la edición**

**Martín Biaggini** es Profesor en Historia (ISSJ), Licenciado en Artes Combinadas (UNLA), Magister en Educación y Medios (UNSaM), Doctorando en Ciencias Sociales (FLACSO). Coordina el Área de Estética en el Programa de Estudios de la Cultura (UNAJ), es coordinador general de las Jornadas Internacionales de Arte, Cultura y Política (PEC) que se realizan anualmente desde el 2015, es co-coordinador del Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos y coordina la Cátedra de Estudios de la Cultura Popular Diego A. Maradona (USI) desde el año 2020.



**Constanza Abeille** es Doctora en Teoría de la Literatura (UAB), Máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales (UAB) y Profesora y Licenciada en Letras egresada de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja como docente en la Universidad Nacional de Rafaela, en la Universidad Nacional de Rosario, en la Universidad Católica de Santiago del Estero y en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Se dedica a la investigación en el área de los estudios culturales sobre escenas musicales y medios sonoros. Produce el podcast TDK90s junto a Martín Parodi. Participa de la Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y Hip Hop y toca el bajo.

La **Red de Estudios Interdisciplinarios de Rap y hip hop** es una red de investigadoras e investigadores conformada en el año 2020 que funciona como proyecto permanente capaz de articular líneas de investigación, promover eventos académicos, motorizar espacios de edición de trabajos, coordinar espacios en eventos ya consolidados, circular investigadores formados y en formación, abierta a las incorporaciones, colaboraciones y vínculos con investigadores formados y en formación del país y el extranjero, a fin de constituir una trama interdisciplinaria y plural.

