

CUANDO DECIR ES HACER. EL RAP DE MUJERES EN BOGOTÁ COMO UN ACTO PERFORMATIVO²⁰².

Lorna Ramirez Torres²⁰³

Investigadora independiente

lorna.ramirez@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1084>

RESUMEN

Este artículo presenta, desde una mirada etnográfica, el análisis sobre la relación entre el performance artístico y la acción política de tres mujeres cantantes de rap en Bogotá. Argumento que el canto del rap comprometido constituye un entramado donde se cruzan prácticas artísticas, musicales, sociales y políticas, desde el cual las raperas han construido sus identidades y han logrado reconocimiento como artistas, como activistas y como mujeres. Es en ese entramado donde las acciones discursivas, claramente representadas en las canciones, son también acciones políticas.

PALABRAS CLAVE: *Investigación musical; Rap; Género; Performance; Acción política*

ABSTRACT

This article presents, from an ethnographic perspective, the analysis of the relationship between the artistic performance and the political action of three women, rap singers in Bogotá. I argue that committed rap singing constitutes a framework where artistic, musical, social and political practices intermix, from which rappers have built their identities and have gained recognition as artists, as activists and as women. It is in that framework where the discursive actions, clearly represented in the songs, are also political actions.

Keywords: *Music research, Rap, Gender, Performance, Political action.*

202 Este artículo parte de la investigación realizada como trabajo de grado para la maestría en Sociología General, en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales - París, y tuvo como título "No nacimos para ser coristas. Procesos de construcción identitaria de tres mujeres cantantes de rap político en Bogotá. Una propuesta desde la sociología visual" (2011).

203 Investigadora independiente, antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia con maestría en Sociología General de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (École des Hautes Études en Sciences Sociales).

Introducción

El seguimiento de las trayectorias artísticas, los eventos musicales y las actividades cotidianas de los que hacían parte tres raperas bogotanas²⁰⁴, fue el punto de partida para conocer la forma como ellas se habían hecho un lugar en este terreno tan masculino y para entender el alcance de sus canciones, portadoras de contenido político y de carácter militante.

Entre 2009 y 2011 participé en diversas actividades con las tres MCs: presencié sus ensayos, conciertos y grabaciones en estudio; visité y compartí con ellas sus espacios cotidianos, como la vida familiar en la casa y el barrio; asistí a otras actividades laborales, como la realización de talleres o reuniones; tuve acceso a documentos que daban cuenta de su trayectoria artística, como afiches, escarapelas, *flyers* y publicaciones en redes sociales; recopilé su música y sus videos musicales, bien fueran aportados por ellas o encontrados en internet; y realicé entrevistas semi-estructuradas y charlas informales, las cuales fueron casi siempre registradas en video.

El trabajo de acercamiento al terreno de las *hip-hoppers*, imposible sin su complicidad, dio las bases para comprender que su compromiso no se restringía al campo artístico, sino que se extendía a otros ámbitos.

204 En este artículo, no identificaré expresamente las MCs que hicieron parte del estudio, aunque en otros textos lo he hecho. A lo largo del texto me referiré a las cantantes de rap de diferentes maneras, nominaciones comunes en el medio artístico: raperas, hip-hoppers, MCs.

Así, las frases *rapeadas* resultaban ser no sólo palabras enunciadas sino que se volvían acciones: *en escena*, mientras las canciones de las MCs estaban cargadas de un fuerte mensaje político y contestatario, la particularidad de los eventos en los que participaban, así como las maneras vocales y corporales con las que se presentaban, le daban completud a su enunciación; *fuera de escena*, en los ámbitos familiares, los círculos sociales y los terrenos laborales en los que se inscribían las cantantes, el hip-hop era parte esencial de su identidad.

A lo largo de este artículo, quiero centrarme en la descripción de cuatro elementos que *en escena* dan claves sobre el compromiso de las cantantes con su arte, con su público y con sus convicciones políticas: i) los temas de las canciones, ii) los lugares y condiciones para cantar, iii) las formas de enunciación, y iv) la postura en escena, los códigos corporales y vocales.

Como expondré, la noción de *performance* resultó muy apropiada para pensar este terreno, pues cruza tanto la idea de la puesta en escena, como la idea de la fuerza que tienen los enunciados para transformar la realidad, soportado en las vivencias.

Para tejer este razonamiento, fue necesario partir de la comprensión del rap como práctica y como experiencia: al reconocer que el canto de rap es un hecho musical, pero también cultural, social y político, las vivencias de las MCs en la calle, en la ciudad, entre sus colegas artistas y en el campo laboral cobran sentido; de esta manera sus trayectorias artísticas y de vida son conformadoras de

sus propias identidades y hacen parte de su compromiso político.

El rap como práctica y como experiencia

El rap: una práctica musical, social y cultural

La práctica musical del rap

Los elementos que caracterizan al rap como práctica musical, nos dan claves para entender la dinámica artística, creativa y social que en ella ocurre. El rap se puede definir como “un estilo musical con ritmo sincopado, sostenido en palabras más recitadas que cantadas, que pueden ser improvisadas o no” (Ramírez, 2016).

El ritmo sincopado está marcado por la manipulación de los vinilos o las pistas que hace el DJ²⁰⁵; para ello, construye audios de base a partir de *samplers*, que son fragmentos musicales extraídos y reintroducidos con ayuda de un mezclador en contextos musicales diferentes, ya sea de manera puntual, aleatoria o en bucle (Pecqueux, 2003, p.380). Así, el DJ es acompañante indispensable para quienes cantan rap.

Con el acompañamiento de la pista, la voz crea la melodía y el ritmo a partir de versos; así aparece un estilo rítmico particular para cada artista, conocido como el *flow*. La forma de interpretar las palabras enunciadas revela el dominio vocal y la creatividad del/la MC (Pecqueux, 2003, p.14; Boucher, 1998),

205 Abreviación de Disc-Jockey e inglés, que se refiere al pinchadiscos.

por lo que se ha dicho que el rap se emparenta con la poesía y la trova.

La improvisación, también conocida como *freestyle*, se considera parte esencial del arte: a través de ella se despliegan habilidades de los/las MCs como la agilidad mental y verbal. Al improvisar, se entrecruzan la capacidad creativa, la técnica vocal, la riqueza lingüística y el conocimiento sobre variedad de temas, incluidos los de actualidad.

Si estos elementos describen el rap en tanto música, otros permiten caracterizarlo como una práctica cultural y social. La revisión de la historia que dio origen al estilo musical ayuda a comprender tal dimensión.

Carácter social y político de los orígenes del rap

El rap²⁰⁶ es una herencia de las barriadas neoyorquinas donde vivían comunidades afroamericanas y de inmigrantes latinos, a inicios de los años setenta. En sus orígenes se reconocen 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 hip-hop 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

206 El origen de la palabra « rap » no es muy claro. Algunas personas dicen que es el acrónimo de Rhythm American Poetry o de Rhythm And Poetry (Grupo Liebre Lunar, 2010, p.57).

del rap y el baile de *break dance*. En este ambiente surgió también la figura del MC (*Master of Ceremony*), quien animaba las fiestas callejeras con rimas que narraban eventos locales (Boucher, 1998, p.35; Pereira, 2005, p.26). Estos componentes conformarían lo que hoy conocemos como *hip-hop*, un movimiento cultural que reúne música, baile y arte.

Entendiendo este contexto, es posible identificar los referentes que le dieron origen y que se consideran esenciales en el rap, más allá de la circulación geográfica y estilística que el género ha tenido: su referente africano, su carácter urbano y marginal, su naturaleza contestataria y su valor identitario.

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*²⁰⁷ africanos (Bazin, 1995, p.219).

En cuanto al **carácter urbano** en el que nació el rap, este no ha perdido vigencia: la calle y el barrio siguen siendo 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. Además, la **marginalidad** de los barrios donde se originó el rap, es similar a la de

207 Cantante, poeta y trovador de las historias locales tradicional en el África occidental.

los barrios donde sigue circulando en el presente, la cual sin duda determinó el tinte contestatario de las canciones. Las rimas de *The Last Poets* y la *Zulu Nation* militaban por los derechos civiles y eran una respuesta no violenta a la agresión cotidiana que se vivía en el barrio popular, y en adelante parece haber conservado ese espíritu. El rap de los orígenes no sólo representa la rebeldía frente a las formas dominantes de violencia —las pandillas o la policía, por ejemplo—, sino alza la voz contra la exclusión y la frustración de vivir en los márgenes de la sociedad (Boucher, 1998, p.52).

Por otro lado, el hip-hop, más amplio que el canto del rap, es considerado por sus miembros como un movimiento cultural con el que se **identifican**, por lo que de manera permanente se recurre a una delimitación de sus fronteras (lo que *es* o *no es* hip hop, por ejemplo). Sus participantes se sienten parte de una comunidad y evocan ciertos elementos distintivos como el estilo y principios de vida, la reivindicación social de sus orígenes, algunas posturas estéticas propias y una jerga específica (Bazin, 1995, p.17 ; Grupo Liebre Lunar, 2011, p.57). Así, el hip hop constituye un espacio de identificación —que puede ser cultural, étnica, racial o de género— para quienes se sienten parte de este (Boucher, 1998).

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*. Al respecto, la perspectiva

de Pecqueux²⁰⁸ (2007) nos ayuda a explicarla: el autor considera que cantar rap reúne un conjunto de habilidades artísticas en las que sobresale el acto de hacer música con la voz y, por lo tanto, esta es un elemento que se realiza para hacer posible el proceso de comunicación. En el rap, como en todas las prácticas de canto, la voz es aquello que se interpreta —como se interpreta un instrumento. Entendida así, esta es una fuente de transmisión de emociones y mensajes, para lo cual se emplean tonalidades, códigos lingüísticos, enunciados y formas de emisión particulares.

Pero además, la voz en el rap funciona como el puente a través del cual la rapera/el rapero establece un vínculo con su audiencia, lo cual se hará evidente durante la actividad de escucha, bien sea de un disco o en un concierto.

Es por ello que en la interpretación del rap no sólo cuentan las pistas y la voz, sino también otros elementos que no son exclusivamente musicales: si en el rap la música es inseparable de las letras, también lo es de los gestos y de los movimientos corporales; es una práctica donde voz y cuerpo se complementan y en la que estos son el vehículo para establecer un vínculo con el público. Desde esta perspectiva, el canto de rap se debe entender como un acto de comunicación verbal y no verbal.

La experiencia de cantar rap

Una vez entendido el rap como

208 Anthony Pecqueux estudia la práctica de producción y circulación del rap y las músicas electrónicas, encontrando coincidencia en ambos géneros por su carácter independiente y de autoproducción, entre otras características.

arte y práctica, quiero referirme a las experiencias que resultaron centrales para que las tres MCs entraran en este terreno y se hicieran un lugar.

Para las tres hip-hoppers a las que nos referimos, su entrada al mundo del rap ocurrió en un momento en el que pocas mujeres participaban de este movimiento, hacia finales de la década de 1990 e inicios de la del 2000; al cabo de más de 10 años de trayectoria, ya habían logrado un reconocimiento artístico en el medio.

En general el rap ha sido una práctica artística poco feminizada, incluso en los países con una industria del género musical más consolidada como Francia (Pecqueux, 2003, p.33; Jouvenet, 2008, p.30; Hammou, 2011) o Estados Unidos (Rose, 1994 ; Keyes, 2004). Por ello, frecuentar espacios con sus pares hombres, significó para las cantantes, por un lado, acercarse a sus códigos y en algunos casos apropiarlos, y, por otro, ser vistas en algunos casos como poco femeninas, al hacer actividades que socialmente se encasillaban en que eran exclusivas de los hombres.

En parte, el acceso a este mundo masculino estuvo dado por su cercanía a otras prácticas artísticas ligadas al hip-hop, como hacer grafitis, bailar *break dance*, escribir poemas o cantar músicas diferentes al rap. Además, la enumeración de influencias musicales variadas, de otros géneros, permite ver en estas MCs su « relación vocacional con la música en general » (Hammou 2011, p.2).

Un elemento que fue mencionado por las artistas, como determinante en su experiencia de inicio al canto de rap, fue la relativa autonomía que les brindaba

el hecho de poder hacerlo en solitario, sin necesidad de un grupo o de saber tocar algún instrumento. Como se ha mencionado, una de las ventajas del rap, al igual que de las músicas electrónicas, es que son fácilmente accesibles a los músicos porque no tienen tantas exigencias técnicas, en términos de equipos y conocimientos requeridos (Pecqueux 2003; Jouvenet 2008).

Al igual que lo señalé al referirme a los orígenes del rap, en la experiencia de las MCs era significativa la inscripción e identificación con un contexto urbano. “La calle” y “el barrio” aparecen en los relatos de las mujeres, tanto por ser escenario de sus historias de vida como por la inspiración que les ha dado para su arte. De allí que nombrar el barrio o la comunidad a la que se pertenece resulte tan importante en las canciones y durante los conciertos.

El acento que ponen las hip-hoppers para resaltar sus raíces barriales tiene correspondencia con el punto de vista de Jouvenet sobre el carácter creador que ofrece la marginalidad en el hip-hop (2008). Las experiencias difíciles no se ocultan sino que, por el contrario, son exaltadas por ser el contexto en el que las raperas pudieron hacerse profesionales. No olvidar esas raíces sociales da cuenta de la fidelidad que las cantantes le tienen a su gente, lo cual es apreciado como un valor entre las/los artistas del hip-hop.

El rap como acto performativo

Pensar el canto de rap desde la perspectiva de los actos *performativos*

resultó acertado para buscar comprender la relación entre la práctica musical de las hip-hoppers y la discursividad desplegada en sus representaciones.

Performance y performatividad como conceptos clave

Al analizar la práctica del rap desde una aproximación que la centra en una acción *performática*, busqué darle tres sentidos: por un lado que en esta ocurre un *performance* vocal y verbal; por otro, que en su conjunto es también un *performance* artístico; y, finalmente, que a través de él se produce un *performance* lingüístico.

Performance es un vocablo inglés que difícilmente encuentra en castellano traducción en una única palabra: dependiendo del contexto quiere decir representación, desempeño, actuación, ejecución. Decido mantener a lo largo de este texto el término en inglés, pues atribuirle esos múltiples significados a la palabra resulta preciso para el tema en cuestión.

La acción de cantar rap se entiende como un ***performance* vocal y verbal**, en tanto las/los cantantes despliegan su habilidad para manejar la voz y para demostrar con agilidad sus capacidades verbales, sea al componer o al cantar. Esta noción de *performance* se basa en la idea de “tener un buen desempeño” en una actividad, de la misma manera que se habla del *performance* deportivo, por ejemplo, para indicar la calidad con la que se realiza la actividad (Carlson 2004 p.13).

También se entiende como un

performance artístico, en el sentido teatral que enmarca la puesta en escena de las/os raperas/os (Carlson 2004 p.25), bien sea frente a una audiencia en un concierto o frente a la cámara en una entrevista. Desde este ángulo, los códigos corporales y gestuales ocupan un lugar importante en la representación pública de las MCs.

Finalmente, en el canto del rap ocurre un *performance* lingüístico, aludiendo a la teoría de la acción comunicativa, particularmente a la teoría de los actos de habla propuesta por el filósofo J.L. Austin, con la cual se resalta la fuerza *realizativa* que tienen las palabras, más allá de ser simples enunciados (1996, p.47).

Desde esta perspectiva, entendemos que las palabras mencionadas por las raperas en diferentes situaciones discursivas (entrevistas, canciones, presentaciones) no sólo son portadoras del mensaje que enuncian, sino que portan en sí mismas una acción relacionada con su mensaje.

Cuando decir es hacer

Rapear es la acción esencial de las MCs; es su acto enunciativo más importante. La agilidad de sus versos y su *flow*, los movimientos y la *actuación* en el escenario, y las expresiones con las que se dirigen a su audiencia, conforman su *performance*.

Para caracterizar este *performance*, partí de la recolección de canciones de las MCs, la realización de entrevistas a ellas, la observación de sus presentaciones en vivo y la revisión de documentos que daban cuenta de su participación en eventos culturales y políticos.

Centrando la atención en el análisis de

contenido de las canciones, los lugares y condiciones donde se presentan, las formas de enunciación, y los códigos corporales y vocales que caracterizan el *performance* de las MCs, explicaré de qué manera las palabras que transmiten las raperas en su canto constituyen en sí mismas acciones de reivindicación política, social, cultural y de género, consecuente con el postulado de Austin de “hacer cosas con palabras” (1996).

Los temas de las canciones

Estudiando un conjunto de canciones de las tres MCs²⁰⁹, identifiqué los temas que aparecen de manera más recurrente en las canciones. Así, en los elementos discursivos evocados aparecen marcas relacionadas con la identidad social, la historia del rap o las posturas políticas, las cuáles describen los mensajes que las hip-hoppers quieren transmitir con sus canciones.

Los temas identificados en las canciones fueron²¹⁰:

- a. Ser hip-hopper, cantar rap e identificarse con el movimiento cultural.
- b. Música y arte como alternativas no armadas al conflicto político.
- c. Condiciones sociales e identidades de clase.
- d. Sobrevivencia cotidiana, injusticia

209 Las canciones analizadas fueron obtenidas por el aporte directo de las MCs, la búsqueda en plataformas virtuales de difusión de audio video (MySpace, Youtube ya Vimeo), y los registros audiovisuales de los conciertos y ensayos a los que asistí durante el trabajo de campo.

210 La relación entre las letras de las canciones y los temas identificados se indican con referencias numéricas, que no denotan valor de importancia ni de recurrencia.

- e. Contexto social y político regional y nacional.
- f. Contexto social y político internacional.
- g. Roles de las mujeres y sus condiciones de vida.
- h. Ideologías de izquierda vs. Ideologías de derecha.
- i. Medios masivos y manipulación de la información pública.
- j. Lucha social, protesta, contestación y conciencia.
- k. Exclusión y marginación social.
- l. Inoperancia del gobierno y atropellos de los agentes del estado.
- m. Identificación como mujeres, raperas, militantes.

[1] Las referencias a la actitud y formas de vida de quienes pertenecen al movimiento hip-hop son frecuentes, así como la mención de los límites de lo que las raperas consideran que debe ser el rap. En algunas canciones aparece la distinción entre lo que es el *verdadero* rap y el *falso*. La *acción* más allá del acto de cantar es un elemento que hace parte de su compromiso con el movimiento y con su gente.

*El mentiroso dice amar el rap
y no hace nada [1]
Somos hijos de la revolución
es el hip-hop
instrumento de cambio [2]
en lo que creo
y me moriré soñando.
Sé que para unos cuántos
la causa está perdida
y por eso creen que a la miseria [3]
no hay salida.*

*Habrán críticas
a estas sentidas líneas
pero hay dos mujeres que no militan
en las filas de la cobardía [13]*

*Este es el rap de las calles
el mismo que cambia
ficción por realidades
mi fidelidad, mi causa y mi vida,
mi arma para combatir
la injusticia [2]*

*Así es.
“Rap de las calles”, Por razones de estado, en concierto.*

[2] El rap se asume como una alternativa para la transformación social. Frente al contexto de conflicto armado en el que se encuentran inmersas, las MCs consideran el arte, la música y las actividades culturales como herramientas de lucha social, diferentes a la vía armada. De allí que se utilicen frases como “revolución sin armas”, “la música es mi arma”, o “lucha sin sangre”.

*No somos tantos
los que mantenemos
esta lucha
inagotable.*

*No olvido a los míos [3]
madres emprendedoras
mujeres líderes de esta causa [13]
no hay nada reprochable.*

*La revolución nunca jamás será con armas
[3]
hemos nacido libres
que el miedo y la violencia
no nos intimiden [5]*

*Nuestra lucha está escrita sin sangre y con
letra legible [3]*

*un puño fuerte
elemento no fungible.
“Clase obrera”, MC Seda, grabación en estudio.*

[3] Al poder de las élites políticas y económicas se opone el “pueblo”, “la clase trabajadora”, “la fuerza obrera”; para exponer esta relación de oposición, las MCs se refieren a las condiciones sociales y económicas (el monopolio, la explotación), y a los sujetos y sus identidades de clase (el trabajador, la burguesía).

*(...)
La única salida fue
arrodillarse ante al señor burgués, [4 | 3]
venderle el alma
por monedas que no le alcanzan
para saciar el hambre, [3]
y secar las lágrimas
de una madre soltera [13].*

*No es suficiente esa miseria
para calmar el hambre de sus hijos.
Y hoy le toca verlos metidos en el vicio,
robando, para hacer menor su suplicio [11].
(...)*

*Estas son rimas inspiradas en todos los
esclavos en silencio que bajan de las lomas,
a ganarse el pan diario, su sustento diario,
[4 | 7]*

*Desde Santa Rosa, el Rocío, el Guavio, las
mejores para los habitantes de estas lomas.
[11]*

“Esclavos en silencio”, Por razones de estado, MySpace.

[4] La sobrevivencia cotidiana se representa con el *trabajador* en su experiencia cotidiana, donde hay que hacerle frente a las condiciones difíciles

en las que se encuentran: se menciona el trabajo informal, el cansancio, las preocupaciones económicas. Algunas veces las raperas enuncian la desesperanza de que esos actores se vuelvan sujetos de acción, dadas sus condiciones de vida.

*Al declinar el día,
después de largas jornadas
de explotación continua,
inicia la inmigración en fila.
Las 6 p.m.,
los buses atestados de hombres
que ya no le temen a la monotonía
Perdieron el alma libre
cuando la familia les exigía:
dinero, comida,
arriendo, servicios.*

“Esclavos en silencio”, Por razones de estado, en MySpace

[5] La guerra y el conflicto armado sociopolítico de Colombia inspiran gran parte de las canciones de las raperas. Los actores armados (guerrillas, paramilitares, fuerzas armadas) y los efectos de la violencia (como el desplazamiento, el exilio, los asesinatos) están presentes en las líricas. También aparecen eventos de actualidad política en el país, como el Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos, los acuerdos humanitarios entre guerrillas y gobierno, o el pago de la deuda externa, por ejemplo.

(...)
*Y mientras tanto,
el pueblo humillado
sigue día a día regalando todo su trabajo, [3]
pague impuestos,
al gobierno,
Por ser explotado.
La educación tan sólo es de unos cuantos
privilegiados.*

*El resto solo aprende lecciones de esclavos.
Toda a causa de un libre tratado [5]
que consiste en venderle el alma al diablo.
El pago,
que nos devuelvan las cadenas perdidas
en la independencia
Para seguir paso a paso
al infierno de una colonia [8]*

“Por Razones de Estado”, Por razones de estado, en Youtube.

[6] Si el contexto socio-político colombiano es esencial para el rap de estas mujeres, también es necesario referirse al contexto mundial, para entender las dinámicas locales. Otras veces, los eventos ocurridos en otros lugares del mundo son evocados para mencionar las coincidencias de los procesos sociales y políticas y para evidenciar los lazos de solidaridad.

*La muerte apostó
industria armamentista
24 millones de niños víctimas de guerra
reclutamiento ilegal
el estado, la guerrilla [5]
¿hacia dónde llevarán?
Estados Unidos, Rusia, Alemania,
Francia, Reino Unido y China
vendiendo armamento
alimentando la guerra
y con esto
89 países tienen niños soldados
la violación más clara de derechos humanos
14 y 15 años
y la esclava sexual
16 países africanos,
la guerra comienza
8-4-2 millones de personas mueren de hambre
la cuenta no para.
Ahora cien países empobrecidos.*

“Muero por ti”, MC Diestra, en MySpace.

[7] Además de referirse a los estereotipos que se les atribuyen como cantantes, las MCs también denuncian las condiciones de vida y los roles sociales que se imponen a las mujeres. La desigualdad de oportunidades, el sexismo y la violencia a la que están expuestas, así como la marginalidad económica y social en la que viven, son algunos de los temas que emergen en sus canciones. Otras situaciones exclusivas de sus vivencias, como el embarazo y la maternidad, se representan desde la perspectiva crítica a la dominación masculina, principalmente. Esto, sin embargo no impide que en otras rimas evoquen el rol de la fortaleza y la autonomía de las mujeres, y la solidaridad con los hombres.

(...)
*Pero mujer nací
en un mundo pa´ machos
de hñevas, de pantalones,
de golpes, de maltratos
de infidelidades,
de irresponsabilidades
de guerras,
de multinacionales.
(...)
Pues mujer nací
en un mundo pa´ machos
para contradecirlos
y también admirarlos
para cuestionarlos y con amor mejorarlos
para unir mis manos a sus manos
y perdonarlos por la gran ignorancia
de la que sufren y sufrirán
durante años.*

“Nací mujer”, MC Diana Avella, álbum Nací Mujer, 2010.

[8] La oposición de las ideologías de izquierda y de derecha, se traduce en la mención al colonialismo y el antiimperialismo, en las críticas al sistema

económico dominante —el capitalismo, el neoliberalismo—, y en la denuncia de situaciones consideradas propias del fascismo, del nazismo o de las dictaduras.

*Mi conciencia pregunta
porqué los medios ocultan [9]
la ambición de un gobierno fascista
la muerte en silencio de muchos sindicalistas,
las formas ocultas al estilo nazi de
reclutamiento militar
la ausencia de educación y la presencia de
maldad. [12]*

“Acciones sin repuesta”, Por razones de estado, en MySpace.

[9] Los medios de comunicación masivos se presentan como otro poder, que está ligado a los intereses de los poderes políticos y económicos. Las hip-hoppers se refieren de manera despectiva a la manipulación de la información de estos medios, que hace posible el ocultamiento de “la realidad” social y política del país. Es también significativo que los medios masivos se exponen como los constructores de las representaciones estereotipadas y degradantes de las mujeres.

(...)
*A mí me parece que lo que la pantalla chica
me muestra
no es la verdad
que nos engaña con media hora de noticias
de farándula
donde no están
los que en la calle se alimentan de basura
y en su locura
convierten un fusil en su única armadura.*
“Acciones sin repuesta”, Por razones de estado, en MySpace.

[10] La descripción de los actores de las luchas sociales, los actos de rebelión, la importancia de la conciencia política y

la búsqueda de la autonomía y la libertad individual y social, también son tema de las canciones de rap. Muchas veces las hip-hoppers advierten las consecuencias fatales de estos actos, pero expresan su determinación para continuar haciéndolo ellas mismas.

(...)
*El pueblo responde con piedras
combate
no quiere que lo gobierne nadie.*

*Subversivo
rebelde inquieto
luchando con nuestras mentes y cuerpos
destruiremos el imperio
no es una revolución sin causa
la causa
es la libertad de las palabras
del trabajo que construye
naciones ajenas
a la ignorancia.*

*La fuerza en este caso
no serán las armas.
Una república luchando con su tierra
con las mentes obreras en contra de la guerra
frenteando con mi propia vida
si es necesario morir
antes de verme vencida.*
“Himno en revolución”, Por razones de estado, entrega personal.

[11] Varias canciones son dedicadas a personas en situación de exclusión y marginalidad social: indígenas, exiliadas, desplazadas forzosamente por el conflicto, presas o enfermas terminales, por ejemplo.

*¿Dónde quedaron
los sueños lejanos?
La vida se pasa*

*aquí condenado
El mundo no entiende
la tristeza que se siente
al salir de mi tierra
por pensar diferente.*

*Este es mi destino
condenado al exilio
en una tierra ajena
comenzar desde cero.*

“Exiliados”, MC Diestra y DJ Criminal, en concierto.

*Tras las rejas
sólo recuerdos quedan
con mi mala suerte
pagaré siendo inocente
¿Porqué me encierran?
¿Porqué me condenan?
¿Cuál será mi culpa?
¿Cuál será mi culpa, cuál será mi pena?*

“Tras las rejas”, MC Seda, entrega personal.

*Una masacre, un genocidio
a eso nos acostumbró
el medio comunicativo
ya no se llora el dolor
ahora pasan desapercibidos.*

*Y ahora el tiempo
cuanto tiempo es necesario,
para cerrar acuerdo
cuantos indígenas
tienen que ser en este magnicidio*

Canción inédita, MC Diestra, en concierto.

[12] La denuncia a la corrupción de los gobernantes y al terrorismo de Estado ocupan gran parte de las líneas de estas canciones de rap. La mirada oficial de atribuir el conflicto colombiano a la

existencia de las guerrillas armadas es criticada por las raperas, para quienes las razones del conflicto son otras: la desigualdad económica y social, la corrupción y el robo de los recursos públicos por parte de los funcionarios del estado y las élites, el monopolio de ciertos sectores políticos, las deficiencias en la educación y la salud pública, la presencia de multinacionales que saquean los bienes de la nación y la estigmatización a la protesta social, entre otros.

*No hay tampoco esperanza
cuando se lavan las manos
los mandatarios,
y prestan cualquier obstáculo
para ejecutar
el intercambio
monetario,
no humanitario [5].
Para matar a sangre fría
y acusar al terrorista,
que así se llama todo aquel que no comparte
sus políticas (...)*

“Por razones de estado”, Por razones de estado, en Youtube.

[13] No es raro, además, que las raperas se autorepresenten en sus canciones como sujetos interlocutores que toman parte en las acciones, lo cual las ubica como participantes activas en los procesos de transformación social. Ya que su campo de acción es principalmente el hip-hop, destacan su rol como artistas y critican los roles tradicionales que se les atribuye como mujeres o como músicas.

*El día a día a veces me agota
la sangre la espero hasta la última gota
señoras y señores: abran paso que aquí vengo
yo
Bogotá, Medellín, el rap nos unió*

*unas potencias femeninas [13]
el campo de mujeres
cuidado que son andinas.*

*MCs de talla,
no nacimos para ser coristas, [13 |10]
si lo habías pensado
ya bórranos de tu lista.
Realistas
A la hora de escribir canciones
tráeme las hojas
yo relleno esos renglones.*

“MCs de talla”, MC Diestra y MC Jana, en Myspace.

Lugares y condiciones de enunciación

La experiencia de acompañar a las raperas a los ensayos y eventos artísticos permitió ver que sus actuaciones no siempre se realizan en escenarios concebidos para la presentación en vivo. Muchas veces ocurren en la calle, en auditorios académicos o en salas con acústica y condiciones técnicas limitadas o sin una tarima apropiada.

Como lo constaté en diferentes situaciones, en el caso de estas raperas la práctica del hip-hop sobrepasaba el *performance* musical, sin querer decir que esta no fuera importante. Considero que para las hip-hoppers el canto del rap, inscrito en otros contextos que no son exclusivamente musicales, hace parte de su compromiso político y social, al mismo tiempo que es un instrumento para *volver acción* eso que ellas dicen en sus canciones.

Un ejemplo de ello fue la presentación de dos de las MCs en el marco de un conversatorio organizado como respuesta

al asesinato de seis jóvenes en una localidad de marginal de la ciudad, y a la circulación de panfletos que había ocurrido a lo largo del país durante los últimos meses, en donde grupos autoidentificados como paramilitares advertían, a través de papeles impresos a “jóvenes, prostitutas, travestis, prepagos, expendedores y consumidores de droga, ladrones y homosexuales” que estaban en un periodo de “limpieza social” (Fernández y Otero, 2009). El evento convocado por una organización no gubernamental en un centro universitario, proponía reunir jóvenes de diferentes localidades y hacer un acto simbólico de “despanfletización” como manifestación frente a estas formas de violencia.

La participación de las raperas, entonces, era una manera de involucrar un sector de jóvenes de la periferia de la ciudad y de integrarlos en un espacio tan académico. Por su parte, para las MCs, estar allí, pese a las limitaciones técnicas y de tiempo, significaba manifestarse por una causa que apoyaban. Su presencia en otros eventos de este carácter, reafirman esta idea, como se ve en algunos carteles de sus presentaciones.

En estos contextos, el buen desarrollo técnico de una presentación se limita a garantizar que el mensaje de las letras llegue al público. Parte de el compromiso de las MCs pasa por adaptarse a las restricciones económicas de las organizaciones que las convocan o las contratan, aunque en ocasiones pareciera que su trabajo artístico fuera subvalorado.

Si bien, como mencioné, en algunos casos parte del público asistente a los conciertos no es una audiencia frecuente de rap, muchas veces las raperas logran



Imagen 1. En los afiches que publicitan los eventos, es posible observar que la participación de las raperas no se limitaba a eventos musicales.



Imagen 2.



Imágenes 2 y 3. Las raperas han sido partícipes de campañas contra la militarización, bien fuese a través de la defensa del derecho a la objeción de conciencia, o al rechazo de la presencia militar desmedida en las ciudades.

movilizar a miembros de su “parche”, como una manera de fomentar el proceso de creación de conciencia.

Formas de enunciación

Algunos estudios sobre el rap se han enfocado principalmente en el análisis de

los contenidos de las canciones y en las marcas de lenguaje que, desde el análisis discursivo, indican el compromiso social y político de los raperos y raperas, bien desde las reivindicaciones de la identidades sexuales (Keyes y Rose), de las identidades raciales y culturales (Rose y Krims), o de las identidades



Imagen 4. También han participado en actividades que reivindican el carácter público de la salud, la educación pública, el bienestar de los trabajadores, y la unión de las mujeres, tanto en movilizaciones de carácter barrial, como en local y nacional.

sociales (Pecqueaux y Jouvenet). Una coincidencia de estos enfoques es señalar que las letras de las canciones son portadoras de marcas del lenguaje, con las cuales las/los cantantes se posicionan como portavoces que pone en cuestión a la sociedad, a la vez que reafirman las condiciones sociales, de género, de sexo, de raza, con las que se sienten identificadas/os.

En el caso de las raperas bogotanas identificamos tres marcadores de lenguaje en sus formas de enunciar. Por un lado, encontramos el uso de la primera persona para significar que ellas están involucradas en las acciones que evocan en sus discursos o para apropiarse del rol de una tercera persona, y enunciar su subjetividad.

*Claro que sí, aquí me tienen dándole de
frente a mi destino
haciendo parte del proletariado,
explotación sin buena remuneración,
disfrazada, cansada,
para poder ser aceptada.*

“Clase obrera”, MC Seda, en estudio.

*Es por eso que tanto deseo mi muerte
aunque cruel le suena,
“Póngase en mis zapatos” -decía.
No cree que sería justo
cuánto dolor en mi agonía*

¡Permítase la muerte digna!

*“Fe sin esperanza”, MC Seda. Transmitida
vía e-mail.*

En esta misma vía, se encuentran las marcas de lenguaje que establecen una oposición entre un *ellos/as* y un *nosotros/as*. Como una forma de establecer los

límites no sólo musicales sino ideológicos del hip-hop.

Al estudiar la voz del rap, el sociólogo Anthony Pecqueaux menciona que la “*performatividad* del rap” es la estrategia enunciativa que el rapero utiliza para relacionarse con su público:

*‘Je te rappe’ serait la formulation
qui désignerait au mieux l’enjeu
spécifique du rap, c’est-à-dire ‘je
parle de ce que je fais (ou je parle et
le fais) et je t’adresse cela’. En ce sens
la performativité du rap est adressée
à l’auditeur, et c’est en cela qu’elle y
est centrale ; c’est pourquoi, à travers
l’étude de la voix, c’est la relation
entre rappeur et auditeur qui est
progressivement mise en évidence
(2007, p.143).*

Según el autor, la oposición ellos/nosotros se inscribe en una moral política del rap, que en el caso de las raperas se expresa en varios sentidos: establece una relación con la audiencia, enfatiza su desempeño como autora-intérprete en su actividad de cantar, establece una distancia con los otros (quienes son diferentes a las MCs, a la gente del movimiento y a la audiencia a la que se dirigen). Esta oposición es, a la vez, una reafirmación del sentimiento de comunidad.

*Y usted tranquilo
hundido en la pena
de tantas injusticias
del pasado al futuro
solo está la pesadilla.*

*“Acciones sin Respuesta”, Por razones de
estado.*

Por otro lado, también distinguimos en las presentaciones públicas un elemento discursivo que permite a las raperas acercarse a su público: se trata de las introducciones hechas a las canciones, antes de comenzar a rapear. Son intervenciones breves, en las que resumen el sentido de su canción, acercándolas a las realidades de su audiencia, y estrechando su lazo con esta.

MC Lucía Vargas: ¿qué tal les pareció eso? Bueno, se siente la música y la buena energía del parche, ¿no? Bueno, la siguiente canción (...), demostrando que los Djs también cantan, que no rapean, pero que cantan y que cantan bacano. Esta canción es dedicada a todas aquellas personas que se tuvieron que ir de Colombia. Yo creo que este sitio ha visto muchas personas que los tuvieron que exiliar de acá para que no los mataran. En especial para toda la gente que parchó acá y que parchó en el *Piso 3*²¹¹. Para todos los colombianos exiliados en el mundo entero. Ahí va...²¹².

MC Diana Avella: Buenas tardes la gente que está en la media torta. Energía, buena energía para los que vinieron. Para los que creen en el arte como la única forma de resistencia, de transformar sus vidas y nuestras vidas. Esto se llama *Por razones de estado*.

211 Espacio social y cultural ubicado en el centro de la ciudad, que funcionó hasta mediados de la década del 2000.

212 Concierto realizado en el centro social en junio de 2009 en el centro cultural El Salmón Cultural.

MC Lucía Vargas: Va, en la incursión, Diana Avella, Lucía Vargas. La gente que está acá... está haciendo frío, pero frescos que esto se calienta con música, con arte, ahí va.

MC DA: El rap nace como una forma de denunciar las injusticias sociales, en el Bronx, en Nueva York. Y se va por todo el mundo enseñándole a la gente a resistir, a hacer revolución con música. Hoy estamos aquí reivindicando esa raíz del hip-hop, del hip-hop revolucionario y contestatario. Esto es *Por razones de estado*²¹³.

Finalmente, encontramos la introducción de samplers al inicio y al final de la canción, como un recurso discursivo adicional; corresponden a discursos de carácter político, tomados de medios de comunicación, de personajes icónicos de la sociedad, o de políticos, entre otros.

Esto es Lucía Vargas, MC Diestra, desde el parche de la KM5, desde el parche de Kennedy, también

Voz de lideresa indígena:

«...poner 120 detenidos, muertos, para que hoy usted se hubiera sentado con nosotros a dialogar, y a decir y a desmentir lo que usted ha dicho. Lo digo, con todo respeto. Señor presidente, porque llevo la sangre indígena, llevo la sangre

popular de Colombia, de quienes sufren la indignidad aquí. Y hoy le vamos a decir la verdad a nuestro país ».

[Canción]

Voz de lideresa indígena

«... esta guerra señor presidente no nos pertenece. Esta guerra es de ustedes de las clases politiqueros de este país, que se la inventaron, y que nosotros los pueblos no queremos ser parte ni queremos participar en ella ».

Bueno esto fue un *intro*, esto es lo que está pasando con la resistencia indígena en Colombia, ¿no?

Canción inédita, MC Diestra. Concierto.

El uso de samplers puede, eventualmente, desplazar el discurso de las raperas. Es una manera de transmitir un mensaje, con una clara intencionalidad política, pero que al no ser enunciado por ellas no las hace completamente responsables de ese discurso. Esto es comprensible, teniendo en cuenta que en algunos casos ese compromiso político había significado para las raperas amenazas a su vida:

L: De qué hablas tu en las canciones?

MC. Bueno, mis canciones hablan de la situación social-política de Colombia, tratan sobre, en lo personal, sobre lo que he vivido en el ámbito de la música. (...) realmente estoy buscando interiorizar más la música; antes era muy política, pero creo que ese no...

L: ¿Has cambiado el tono político, dices?

No le he cambiado, sino que ya no soy tan, tan literal en mis canciones, sino más poética, ya. Ya no es tan dicente, tan directa la cosa. Porque también acá cuando uno canta cosas muy directas también se arriesga muchísimo y pues, nosotros, pues yo ya tuve problemas por ser tan directa, entonces prefiero como ocultar un poco las cosas sin necesidad... tampoco no decir la verdad de lo que está pasando.

L: ¿Problemas por qué ?

MC: Porque, existen muchas amenazas a grupos musicales que tratan los temas políticos, sociales, y pues en el ámbito político y social. Nuestro grupo ha estado bastante fuerte apoyando a jóvenes, a los sindicatos, a la FEU, y pues estos grupos han sido bastante amenazados por los grupos armados acá en Colombia, entonces nosotros también hemos tenido ese tipo de amenazas, por ese lado.

Puesta en escena y códigos corporales y vocales

Se ha afirmado que el rap es un género visual (Jouvenet, 2006, p.47). Ver a las mujeres en el escenario y no sólo escucharlas, permitió observar sus gestos, sus movimientos corporales y el manejo que hacían del espacio, los cuales se asemejaban muchas veces a los de sus colegas hombres. Frente a esta impresión, una de las MCs hacía referencia a sus inicios:

(...) porque el hip-hop que se estaba haciendo marcaba un estilo tan

213 Concierto Bandas Emergentes, realizado en espacio de conciertos de la ciudad la Media Torta el 18 de marzo de 2010. Hacía parte de un conjunto de actividades de reflexión y crítica frente a la normalización de la guerra y la violencia en Bogotá, entre las cuales hubo un taller de formación musical en los meses anteriores al concierto.



Imagen 5. Las tres MCs durante sus presentaciones

femenino que las chicas cantaban super suave, superbonito, y no se qué y no se qué [impostando una voz aguda y suave]. Supersuave (...). Pero entonces ya cuando yo comencé a meterle como toda mi fuerza, como toda mi energía, a asumir ese papel que no quiere decir que quería parecerme a un hombre, sino a asumirlo como a una mujer berraca, una mujer que se embarracó y que quiso cantar, con la voz que tenía, con esta voz que tengo, que dios me dio, supergruesa, super dura, hacerlo, a cantar, a cantar como hablaba.

Desde la experiencia de asumir roles que a uno supuestamente le tocaban. Entonces yo empecé a asumir roles pues que los puede asumir una mujer, pero que supuestamente no era tan visto... no era tan común en esta sociedad, en un bar, con los pelados, con la gente. Eh... entonces empecé a asumir el hip-hop como un reto, como “soy una mujer, lo estoy haciendo, y no soy la única”... porque habían varias que ya venían vinculadas pues a un proceso como de hip-hop, pero eran eso o

las coristas de un grupo de cinco hombres, o la nena que cantaba supersuavecito: “yo hago hip-hop y yo canto real hip-hop” [imitando tono suave]. Era un estilo así, no te miento, entonces para mi eso también me pareció como muy... “¿porqué tengo que cantar con ese estilo? Porque si yo tengo esta voz, canto súper grueso, puedo cantar como hablo, canto súper grueso, y creo que no suena mal, suena bien. Y también porqué no puedo expresarme, desfogarme, emberracarme, pues, y hacerlo de una manera contundente y fuerte”. Y a mí me parece que uno para cantar algo tiene que sentirlo. Y es eso, ¿no? Yo no puedo cantar algo que me duele y no me digan... “ay es que me duele [voz suave]”... Me duele y lo asumo y lo estoy cantando como tal. La interpretación para mí es muy importante en el hip-hop. Cómo tú lo interpretas y cómo tú lo cantas y cómo tu lo demuestras en una tarima, eso es básico (MC 2, entrevista).

Así, *el performance* corporal y vocal de las raperas no se debe interpretar como una reproducción sistemática de

los códigos de los raperos hombres, sino como una estrategia para ingresar en un terreno dominado por ellos.

L: Hace un momento me decías que comenzaste a cantar en *Medidadores*. ¿Cuál era el lugar de las mujeres en el hip-hop en ese momento?

MC 1: Pues, había mujeres que llevaban un resto de tiempo cantando, pero en ese entonces había un fenómeno que eran los festivales pequeños en todas las localidades. Había muchos festivales en Engativá, en el sur, en Suba... y uno recorriendo esos festivales se podía dar cuenta que el talento femenino era muy poco, o sea muy pocas niñas cantando. Y en esos festivales yo canté, y tuve la oportunidad de conocer que ya no están, pues porque tuvieron hijos, y les quedó muy complicado seguir cantando (Entrevista).

Performatividad de las mujeres en el rap

Al describir y caracterizar la práctica musical de las MCs desde su

presentación en escena, es innegable que en su trayectoria artística no ha sido irrelevante el hecho de que sean mujeres.

Hay que recordar que para la época en la que las MCs que mencionamos entraron al rap bogotano, ninguna mujer *se había hecho lugar* como solista o había hecho parte de agrupaciones exclusivamente de mujeres, por lo que no conocían una experiencia exitosa previa a la suya. En ese sentido, se enfrentaban a un público que estaba acostumbrado a ver y escuchar hombres en el escenario.

El uso de estos códigos “masculinos” para acceder a la escena hip-hop también responde al hecho de que las raperas habían tenido a lo largo de su trayectorias musicales una socialización intensa con hombres que hacen hip-hop; esto podría suponer un aprendizaje tanto de las formas vocales como de las corporales, desde sus códigos. No obstante, no quiero decir con esto que las MCs han hecho una incorporación acrítica de tales códigos o que no se hayan cuestionado este aspecto.

Para ellas, ha sido necesario asumir ciertas actitudes en el escenario para obtener la aceptación de su audiencia :

Yo siempre fui muy bien recibida en los parches y de hecho cuando llegué al hip-hop fue igual, o sea, me recibieron muy bien. Y yo nunca he tenido problemas como con encuentros de tipos que me hagan como que “venga, usted”... Yo siempre me he parado en mi lugar ¿sí?, yo me sé dar mi sitio, entonces yo creo que también está en la actitud que tenga la mujer frente a una cultura, a pesar de que haya muchos hombres y la actitud que la mujer emplee y que ejerza su liderazgo

“este es mi campo, y también lo hago muy bien”. Porque uno tiene que ser como muy profesional y muy seguro. Si uno empieza: “hay, es que me da pena cantar delante de los tipos”. ¡No! Yo digo: “yo vengo y canto” y puede haber 200 tipos y pueden ser todos hombres, pero pues eso es lo que yo hago, y no tiene que como que... dudar, titubear, sino que “yo estoy segura de lo que estoy haciendo”. Yo creo que eso también depende como de la nena que se pare... (MC 2, entrevista)

La fuerza en la voz y la postura corporal con determinación de las raperas en el escenario son valorados por ellas, no tanto porque se asemejen más a la manera como los hombres hacen rap sino porque es una manera de contraponerse a los roles estereotipados que se le atribuyen a las mujeres (voz suave, movimientos finos) y a las cantantes (coristas de voces melodiosas). Pese a la subversión del rol sexual que puede significar el acto performativo de cantar, ellas no escapan a las formas de dominación masculina que construyen las relaciones sociales dentro del hip-hop:

uno como mujer le toca estar lastimosamente en parche de manes que son muy machistas también como que la nenita es la de la esquina, o la que hace los coros, o es la niña que se acuesta con todo el parche... si, es como muy subvalorada, no es tan tan la nena que se hace sentir con sus palabras, casi no se ve eso.

(...) pero yo creo que la mayor cosa está en como uno ser una buena persona y así le va bien en la vida. Uno puede ser rapera, pero puede ser una mujer que sea mala gente,

envidiosa, humillante, despectiva, y no le va a ir bien, al igual que un hombre. Si un hombre es así no le va a ir bien en la vida. Bueno, entre comillas, porque vemos en Estados Unidos, el rap de EU... pues no todo, pero el rap comercial, que en verdad es una degradación de la mujer, pero allá les gusta y las mujeres se aguantan, porque las mujeres allá ya fueron educadas como objetos, pero acá no, acá las cosas son muy distintas. Acá una mujer se hace sentir o se hace valer y creo que ahorita eso se ha cultivado bastante (MC 3, entrevista).

Si para las raperas llegar al escenario exige tener una actitud determinada, ganar reconocimiento como artistas y mantenerse en la escena local exige tener un comportamiento adecuado. Este comportamiento servirá para “salvaguardar” la reputación sexual y para hacerle frente a los prejuicios que les atribuyen como mujeres y cantantes.

Mucha gente piensa “ah, como usted es una mujer, eso es fácil”. ¡No! Eso no quiere decir nada. El talento y el deseo de hacer las cosas no tiene sexo. Es una cosa que existe en los seres humanos, o no.

Y sobre dificultades... pues los inconvenientes no están sólo en el hip-hop, sino en la sociedad, y es el hecho de pertenecer a un medio que nos ataca simbólicamente, físicamente, emocionalmente. Los hombres son súper machos. Y defienden mucho eso de ser hombres. Porque dicen: “Sí, esa nena es tremenda, una dura, la chimba,

pues”, pero al momento de establecer una relación cercana, de amistad o de negocios, siempre vas a notar una diferenciación en la manera de tratar a las mujeres (MC 1, entrevista).

Algunas veces, los prejuicios a los que se enfrentan operan en una vía diferente a la subvaloración directa como artistas, pero que se fundan en la misma idea de la diferenciación sexuada:

(...) Es que en el hip hop pasa eso. Por el hecho de ser mujer y de subirte a una tarima te aplauden y “hay qué chimba” se subió la vieja... y “hay que no sé qué”. Pero la vieja lo puede hacer súper mal y te aplauden como quien dice... ay, es como el niño que se sube a cantar a la tarima y aplaudámoslo porque hizo su esfuerzo. Es lo mismo con la mujer (...) Creo que hay que quitar un poquito eso también, que en Colombia el hecho de ser mujer no quiere decir que tienen que validarnos todas las cosas malas o feas que hagamos, no, eso también hay que comenzar como a tenerlo muy claro en el hip-hop colombiano. (MC 2, entrevista).

Conclusión

Abordar la práctica musical de tres mujeres cantantes de rap bogotanas a partir de su trabajo en escena, aporta elementos para entender la manera como las raperas intervienen políticamente su mundo social a través de un acto performativo que integra el lenguaje, la puesta en escena y la postura vocal y corporal.

Las letras contestatarias de sus canciones y críticas frente al orden sexual, político y social dominante, son frases con un poder transformativo —enunciados realizativos, en términos de Austin—, a la luz de que se enuncian frente a un público de manera comprometida, o de que se inscriben en espacios no exclusivamente musicales, en acciones de protesta y de reivindicación política.

El manejo del cuerpo y de la voz, muchas veces cercano al de sus pares masculinos, lejos de ser una imitación acrítica de lo que hacen los hombres, ha sido una estrategia de acceso a espacios poco feminizados y una manera de subvertir los estereotipos de lo que socialmente está acordado que corresponde a las mujeres —como tener una voz aguda o movimientos delicados.

Las nociones de *performance* —y *performatividad*—, apropiadas para esta investigación desde la dimensión vocal, artística y corporal, permitieron articular tres aspectos centrales para el caso del hip-hop femenino bogotano: la historia del género musical, las prácticas artísticas y profesionales de las MCs, y los procesos de identificación política, social y de género.

Bibliografía

Austin, J. (1996). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado de http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf

Bazin, H. (1995). *La culture hip-hop*. París : Desclée de Brouwer.

Bianciotti, M. C. y Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad

epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, No.19 julio-diciembre, 119-137

Boucher, Manuel. (1998). *Rap. Expression des Lascars*. Significations et enjeux du rap dans la société française. París : L'Harmattan.

Carlson, Marvin. (2004). *Performance : a critical introduction*. London : Routledge.

Keyes, C. L. (2004). *Rap music and street consciousness*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press.

Fernández, C. H. y Otero, S. “Panfletos y Limpieza Social. Efectos mortales y no mortales”. *Revista Cien Días*. Agosto 2009/ No.67. Versión electrónica. Recuperado de <http://www.cinep.org.co/node/717>

Grupo Liebre Lunar (2010). *Soñando se resiste. Hip-hop: en la calle y al parque*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía de Bogotá.

Hammou, K. (2011). *Comment endosser le faisceau de tâches d'auteur-e-interprète? Le cas des rappeuses dans la France des années 1990*. Documento de trabajo inédito.

Jouvenet, M. (2006). *Rap, techno, électro: le musicien entre travail artistique et critique sociale*. París: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Krims, A. 2000. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge : Cambridge University Press.

Pecqueux, A. (2003). *La politique incarnée du rap*. Tesis doctoral de Sociología, bajo la dirección de Fabiani, J.L. no publicada. École de Hautes Études en Sciences Sociales. París.

Ramírez Torres, L. C. 2011. *Nous ne sommes pas nées pour être choristes. Processus*



*de construction identitaire de trois femmes
chanteuses de rap politique à Bogotá. Une
proposition à partir de la sociologie visuelle.*

Trabajo de grado para la maestría en
Sociología General, bajo la direction de
Friedman, D. no publicada. École de Hautes
Études en Sciences Sociales. París.

Rose, T. (1994). Black Noise. Rap music
and black culture in contemporary America.
Wesleyan University Press. University Press
of New England. Hanover and London.