Demostrar más para ser una más: Mujeres y Hip Hop en el Estado español

Investigación y redacción:

Laura Carrasco y Luz Herrero

(Asociación Moradas)

Diseño y maquetación:
Luis HC
(Asociación Garaje de Magni)

Edición:
Asociación Garaje de Magni

Esta investigación se inscribe dentro del proyecto InterrapcionA 2012, financiado por la Mancomunidad de Servicios Sociales de Mejorada-Velilla y llevado a cabo por las entidades sociales que componen Federación Skadi (Asociaciones Moradas, Garaje, Magni y Contratempo).

ÍNDICE

1. Prólogo....4

2. Introducción....6

3. Marco teórico I: mujeres y música....8
- 3.1. Introducción, planteamiento y contextualización....8
- 3.2. Las mujeres en la música....11
- 3.3. Música y poder: la teoría de las dos esferas....13
- 3.4. Música y género: feminismos....16
  - 3.4.1. Feminismo de la igualdad....16
  - 3.4.2. Feminismo de la diferencia....17
- 3.5. La cuestión del canon....19
- 3.6. Consecuencias del patriarcado en el ámbito musical....21

4. Marco teórico II: mujeres y Hip Hop....24
- 4.1. ¿Qué es el Hip Hop?....24
  - 4.1.1. El graffiti....24
  - 4.1.2. El breakdance....25
  - 4.1.3. El rap....26
  - 4.1.4. Dj y producción musical....26
- 4.2. Los orígenes del Hip Hop....28
- 4.3. Breve introducción acerca del Hip Hop en el Estado español....30
- 4.4. Las claves del Hip Hop....32
  - 4.4.1. El ámbito callejero y la protesta social....32
  - 4.4.2. La pertenencia y la representación....35
  - 4.4.3. El egotrip y la competición....36
- 4.5. Escenarios Hip Hop y mujeres en el Estado español....39

5. Las entrevistadas....44

6. Encuentros, conversaciones, voces....50
- 6.1. Historias de vida: vínculos e identidades....50
- 6.2. Relaciones de pareja....64
- 6.3. La crew....68
- 6.4. Ser mujer en el Hip Hop: demostrar más para ser una más....72
- 6.5. Relaciones entre las mujeres dentro del Hip Hop: de la rivalidad a la sororidad....78
- 6.6. El egotrip y la competición....82
- 6.7. La calidad y el flow....88
- 6.8. La pertenencia y la representación....90

7. Conclusiones....98
- 7.1. La calidad del Hip Hop responde a un modelo de representación masculino....98
- 7.2. Estrategias de afrontamiento....102
- 7.3. Propuestas de actuación y algunas experiencias....104

8. Bibliografía....106

9. Anexo I: festivales de Hip Hop en el Estado español en 2012....114

10. Anexo II: Festival Internacional InterrapcionA 2012....120

11. Anexo III: glosario de términos....126

1. Prólogo

Los trabajos sobre el consumo cultural y las consecuencias que tiene en la creación de las identidades contemporáneas han sido uno de los campos de investigación más apasionantes que se han abierto dentro de los estudios sociales desde los años sesenta. Sin embargo, esa visión no abunda en la investigación española, sobre todo si se trata de aplicar una perspectiva de género a un producto cultural propio de las generaciones más jóvenes.

Plantear una perspectiva de género en la cultura popular sigue siendo un desafío. En un momento en que los y las jóvenes tienden a pensar que la discriminación no existe, y menos en las manifestaciones culturales que consideran propias, afirmar, como hace este trabajo, que el Hip Hop sigue siendo de hombres, puede resultar un argumento poco aceptable. El consumo cultural es una declaración de lo que queremos ser. No es una elección circunstancial y sin consecuencias para la construcción de la identidad personal y colectiva. Se consume una música, una ropa, una apariencia en concordancia con el grupo al que queremos pertenecer, y en contra de aquellos grupos con los que no deseamos que nos asimilen. En este sentido, el consumo cultural es un campo de batalla de gran simbolismo y que tiene importantes consecuencias en la vida delas personas.

El Hip Hop se ha definido a sí mismo como un estilo musical callejero, que se otorga el derecho de llenar el espacio público de voces reivindicativas que pueden hablar desde la subjetividad y las identidades subalternas alejadas de la cultura mainstream. Este estilo ha conseguido, sin embargo, un gran éxito, hasta el punto de que seguramente pervivirá en la Historia de la Música como uno de los estilos musicales más característicos de los inicios del siglo XXI. Un estilo en el que, sin embargo, las mujeres tienen dificultades para que su voz sea incluida y reconocida.

Por desgracia, este hecho no es extraño porque en el fondo reproduce un ambiente cultural general en el que las mujeres siguen estando infrarepresentadas. Desde la alta cultura a la cultura más mediática, pasando por la alternativa, las mujeres tienen que seguir luchando por ser visibles y reconocibles.

Uno de los valores de este trabajo es que pregunta a las mujeres de forma directa sobre su experiencia en el Hip Hop y no se limita a interpretar cómo se habla de ellas en este tipo de cultura. Las mujeres hablan de lo que los elementos positivos que le aporta la pertenencia a un grupo hiphopero, pero también de las contradicciones que les generan.

Todo texto creativo es un texto representativo, por lo tanto, no corresponde nunca de forma total y absoluta con la realidad. “Yo, soy otro” decía en un poema Baudelaire. Cuando alguien canta, escribe o habla de sí mismo, en realidad está haciendo un ejercicio enunciativo del tipo “yo digo que yo...”, de tal forma que la identidad personal no se expresa sino a través de una construcción lingüística.

Este trabajo tiene, además, el valor de reflejar las estrategias de resistencia de las mujeres en entornos que le son hostiles. Dar voz a quienes no la tienen debería ser uno de los objetivos de la investigación social. En este sentido, este trabajo deja hablar a las mujeres desde su experiencia para confirmar, una vez más, que todavía hoy no les resulta nada fácil integrarse de forma visible y valorada en los entornos masculinos (y por lo tanto prestigiados), pero sobre todo para dejar constancia de las resistencias activas que ponen las mujeres a dejarse someter al papel de meras espectadoras de la experiencias masculinas.

Asunción Bernárdez Rodal.
Profesora titular del Departamento de Periodismo III y Directora del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid.

2. Introducción

En 2012, Asociación Moradas recibe el encargo de participar en la organización del **Festival Intercultural Interrapción**, dedicado a la música rap. Ese año el cartel estaría compuesto íntegramente por mujeres, una apuesta por la reivindicación de su papel en la cultura Hip Hop, y pasaría a denominarse InterrapcionA. Nuestra aportación a InterrapcionA debía consistir, entre otras cuestiones, en elaborar una investigación sobre el papel que las mujeres juegan en el panorama Hip Hop en el Estado español.

En nuestro imaginario personal, entendíamos el Hip Hop como un movimiento cultural liderado por hombres jóvenes, cuyo machismo (explícito e implícito) nos hablaba de una cultura urbana de gran calado social internacional, pero que eliminaba el protagonismo de las mujeres.

Desde nuestra posición de no pertenencia al Hip Hop, partíamos del supuesto de que las mujeres dentro del movimiento eran escasas y que, o bien transigían con una identidad fuertemente **masculinizada**, o admitían posiciones **sexualizadas** en otras disciplinas más "delicadas" (cercanas al R&B o al Soul). Es decir, creíamos que aquellas mujeres que no aceptaban los modelos impuestos desde una óptica patriarcal (raperas masculinizadas o coristas sexualizadas) eran rechazadas con argumentos tales como "lo que esa hace no es rap", "no saben clavar las rimas", "tienen la voz demasiado aguda", etc. Nos parecía evidente que era el varón sobre quien recaía la **legitimidad** tanto de establecer patrones de calidad artística, como de juzgar en relación a dichos valores la pertenencia o no a la primera línea del Hip Hop. Así pues, nuestra hipótesis inicial de trabajo planteaba un constructo dicotómico de pertenencia al movimiento "**rapera masculinizada/corista sexualizada**".

Pero el viaje ha resultado tener para nosotras más sorpresas de las que esperábamos. A lo largo de todo este proceso, en que hemos tenido la oportunidad de explorar las diversas formas de construcción de la identidad femenina dentro del movimiento Hip Hop en este país, las mujeres nos han demostrado cómo la complejidad de los fenómenos culturales de que son protagonistas van más allá de los resultados previstos.

Ellas no sólo "están" en los espacios de Hip Hop, sino que están desde su propia identidad, y en ocasiones a pesar de ella. Están porque quieren estar y porque creen que deben hacerlo. E incluso están cuando parece que no se les espera.

Interpretar desde una **perspectiva feminista** todas estas conversaciones no sólo ha constituido para nosotras un trabajo fascinante, sino que ha resultado un honor conocer de primera mano las dificultades, proyectos, ilusiones y expectativas de mujeres que, si bien no están exentas de presiones y conflictos, deciden seguir adelante con tesón, ganas y fuerzas renovadas en cada dificultad. Además, nos ha dado la posibilidad de conocer experiencias concretas de grupos de mujeres, sororidad y apoyo mutuo que demuestran, una vez más, que las mujeres se siguen abriendo camino en mundos patriarcales a pesar de las dificultades y que, cuando irrumpen, lo hacen para quedarse.

Con este trabajo hemos pretendido narrar historias de mujeres luchadoras, teniendo en cuenta la calidad de los encuentros, el contenido de las conversaciones y las voces de las protagonistas, desde una perspectiva feminista. Una perspectiva que, a pesar de los ataques y los recelos que despierta todavía hoy, sigue siendo tan necesaria para la construcción de una sociedad crítica y cada vez más libre de opresión.

Madrid, noviembre de 2014.

3. MARCO TEÓRICO: MUJERES Y MÚSICA

3.1. INTRODUCCIÓN, PLANTEAMIENTO Y CONTEXTUALIZACIÓN

De manera introductoria y muy resumida, haremos una breve reseña sobre conceptos generales que hemos utilizado para construir el marco teórico de esta investigación, con el objetivo de que queden claros a lo largo de la lectura del texto.

Utilizaremos el concepto de **género** para referirnos a la diferencia de roles sociales y culturales entre hombres y mujeres. Esto es, a diferencia del **sexo**, que es biológico, el género es construido culturalmente y, por lo tanto, puede variar y ser modificado (Lamas, 1996).

El concepto de **patriarcado** o **sistema patriarcal** lo utilizaremos para referirnos a un sistema estructural vigente en todas las sociedades que, de una manera u otra, establece los roles de género y es preeminentemente desfavorable a las mujeres, a las que otorga un papel desigual con respecto a los varones. Sus consecuencias más acuciantes son la violencia de género, la diferencia de salarios entre hombres y mujeres y la división sexual del trabajo, entre otras. Es decir, este sistema establece la **opresión hacia las mujeres** como base para su procedimiento (Molina, 1995).

Cuando hablemos de **igualdad** no nos estaremos refiriendo a la igualdad como identidad (mujeres y hombres no somos idénticos), sino que nos estaremos refiriendo a la equidad en cuestión de derechos de manera real y efectiva. Como hemos visto más arriba, las mujeres están en una situación de desventaja social con respecto a los hombres, por lo que hablar de igualdad nos llevará a la denuncia de situaciones de injusticia (Jiménez, 1995).

Con respecto a la **división sexual del trabajo**, será un término que utilizaremos para denominar el reparto social y culturalmente establecido de las ocupaciones laborales que son adecuadas para las mujeres y las que son adecuadas para los hombres. Tiene como consecuencia la concentración de mujeres en los trabajos de cuidados y de ámbito doméstico tanto remunerados como no remunerados, así como trabajos sexuales y reproductivos (Amorós, 1995).

Según el Diccionario de la Real Academia Española (2001), el **feminismo** es, en su primera acepción, una doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres. Su segunda acepción se refiere al feminismo como al movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres.

Es decir, el feminismo es un movimiento que trabaja en pos de la igualdad real y efectiva entre los sexos, defendiendo que las mujeres tienen la misma capacidad y derechos que los varones, y llamando la atención sobre situaciones de desigualdad para poder cambiarlas.

Sería muy pretencioso intentar hacer en este marco teórico un recorrido por las mujeres dedicadas a la música en la Historia, dado que además, no es el tema que nos ocupa. Sin embargo, no sería justo no echar un vistazo atrás para hacer una fotografía del papel que han jugado las mujeres en los distintos ámbitos de la producción e interpretación musical, para llegar a entender mejor las consecuencias que esto ha tenido en la actualidad en la música contemporánea y, en concreto, en el Hip Hop.

Desde este punto de vista, no podemos obviar que la Historia ha jugado un papel fundamental para conformar el presente y no podemos dejar de tenerla en cuenta. Asimismo, debemos destacar que la Historia ha sido escrita desde el punto de vista masculino que sostenía (y sostiene) un sistema patriarcal, silenciando a las mujeres y relegándolas a espacios no elegidos. En este sentido, la Historia de la Música no es menos. Por ello, para este análisis tendremos en cuenta sobre todo los contextos sociales y culturales de las distintas épocas, con un denominador común: las mujeres (Amorós, 1995; Manchado, 1998; Mayayo, 2003; McClary, 1991; Ramos, 2003).

Las mujeres han participado en la música, pero han sido excluidas del reconocimiento público utilizando diferentes argumentos: incapacidad, no conveniencia, torpeza, etc. En su participación tendremos en cuenta

no sólo las formas "oficiales" de música, sino también las músicas domésticas, populares, eróticas, etc., que es donde las mujeres han tenido mayor protagonismo (Citron, 1994; Macarthur, 2002; Ramos, 2003).

Por otro lado, desde la crítica feminista, desarrollaremos la **teoría de las dos esferas**. Ésta también influye en la participación y en cómo y cuándo las mujeres han hecho música, explicando cómo los hombres han estado relacionados con la esfera de lo público y las mujeres con la esfera de lo privado y las consecuencias de esta segregación, también en la música. Por otra parte, la teoría de la división sexual del trabajo, y otros elementos teóricos, completan la crítica desde una perspectiva de género de la opresión hacia las mujeres (Amorós, 1995; Martínez, 2011).

En tercer lugar, haremos un recorrido por diversos feminismos y los aplicaremos a las teorías de la música. Trataremos fundamentalmente el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia, destacando sus propuestas en la música. Y por último, expondremos algunas consecuencias que dichos planteamientos han tenido en las mujeres y en su participación en la escena musical actual.

3.2. LAS MUJERES EN LA MÚSICA

El origen de la palabra "música" procede de la denominación de las **musas**, las hijas de Zeus, que inspiraban las actividades creativas e intelectuales, según la mitología griega. Es decir, la música se vinculó directamente a las mujeres ya desde la antigua Grecia. La música era una forma de convergencia de las personas alrededor de un evento social o cultural (juegos olímpicos, ceremonias religiosas, etc.). No podemos hablar de la música como un hecho aislado, sino que tenemos que tener en cuenta el contexto social y cultural del momento en el que se desarrolla. Así, las formas de vestir, las formas de estar y de relacionarse están influidas por la música. Además, al estar la cultura y el arte directamente relacionados con la sociedad y ser influyentes en ella, no es casualidad que las mujeres hayan tenido menos representación en la cultura y el arte y, en concreto, en la música (Citron, 2000; Martínez, 2011; Correa, 2008).

El concepto de música de la antigua Grecia perduró en el tiempo y llegó hasta la Edad Media. Sin embargo, a las mujeres se las mantuvo relegadas a un segundo plano, considerando que hacían música "ligera". La tradición oral ha sido un elemento de transmisión de la historia de los pueblos y, así, las mujeres han sido un claro referente en estas tradiciones, sin olvidar las tradiciones musicales orales. Es decir, a través de las madres y las abuelas, las criaturas han entrado en contacto con sus primeras melodías, asociadas al calor del regazo materno y constituyendo la primera lección musical de toda persona. Ejemplo de ello son las **nanas**, las **canciones populares**, etc. Por otro lado, las mujeres, además de canciones de cuna, también cantaron y tañeron instrumentos en el desempeño de tareas domésticas y relacionadas con trabajos cotidianos (Correa, 2008; Ramos, 2003).

Un aspecto a destacar dentro de la música hecha por mujeres es el importante contenido de complacencia sexual hacia los varones. En la antigua Grecia, utilizaba a las mujeres para complacer tanto musical, como sexualmente a los hombres. Cuando los hombres adquirían ciertas cotas de poder y comenzaban a hablar de "cosas de hombres", estas mujeres eran expulsadas de las reuniones (Manchado, 1998).

Otro de los papeles desarrollados por las mujeres ha sido el de musa, como apuntábamos antes. Las mujeres de los músicos servían como inspiradoras de la música y composiciones de sus hombres, en la antigua Grecia, así como en el Romanticismo. De este modo, se atribuyó la **fuerza creativa** a los hombres y la **fuerza receptiva** a las mujeres (Reginfo, 2009).

Las grandes composiciones, en términos históricos, fueron las realizadas por los hombres. Ello no nos debe resultar extraño, dada la poca formación musical que se les permitía recibir a las mujeres y porque las composiciones femeninas han sido infravaloradas, en pro de un **canon** también masculinamente establecido (Citron, 2000; Macarthur, 2002). El sistema patriarcal se ha encargado de valorar como música culta la realizada por los varones y como música tradicional la elaborada por mujeres, atribuyéndole a esta última un papel secundario. La Historia ha sido narrada y contextualizada desde lo público, espacio que ha sido reservado a los hombres, olvidándose de contar lo doméstico, donde las mujeres han tenido mayor protagonismo (Carrasco, 2013; Manchado, 1998).

En definitiva, las mujeres han hecho música "útil" al patriarcado, es decir, para complacer sexualmente a los hombres, desempeñar las tareas reproductivas donde los hombres no participaban (crianza de las y los bebés, cocinar, coser, etc.), o llorar a sus muertos, tarea que no estaba bien vista si la realizaban varones. La relación de las mujeres con la música ha sido establecida en la esfera de lo privado porque así ha sido dictaminado desde el sistema patriarcal (Manchado, 1998; Macarthur, 2002).

Sin embargo, dentro de estos contextos también ha habido mujeres que han desafiado el orden establecido y han sido subversivas, haciéndose un hueco en la escena musical de cada época. Así podemos encontrar muchas compositoras, cantantes, o músicas destacadas.

3.3. MÚSICA Y PODER: LA TEORÍA DE LAS DOS ESFERAS

La **teoría de las dos esferas** es un modelo que divide los espacios de los hombres y las mujeres en dos esferas: la privada (o doméstica) y la pública (o política). Está demostrado que, en un número importante de culturas, las mujeres han permanecido en espacios domésticos o privados, mientras que los hombres se han movido en la esfera pública. Esta división de grupos sociales entre mujeres y hombres ha tenido como consecuencia que las cuestiones físicas, psicológicas y sociales han diferido entre los dos sexos, en cuestiones como la división sexual del trabajo, y han separado a las mujeres y a los hombres en diversos contextos culturales (Amorós, 1995; Post, 1994).

La división sexual del trabajo va de la mano de la teoría de las dos esferas, ya que ha definido qué trabajos pueden desarrollar las mujeres y cuáles los hombres. Así, las mujeres han resultado mucho peor paradas, debido a las estructuras patriarcales de la mayoría de las sociedades, ya que se ha dado por hecho su inferioridad e incapacidad en lo referente a ciertas tareas que implicaban salir del ámbito doméstico para ocupar el espacio público reservado a los varones. La esfera privada ha englobado actividades en el ámbito de las tareas domésticas, alrededor de la vida familiar, dentro y fuera de la casa. En muchas culturas, este mundo ha ocupado la mayor parte del día de las mujeres involucradas en las tareas del hogar. Además de estas tareas diarias, las mujeres han adquirido responsabilidades en eventos familiares, como las bodas, los nacimientos, bautizos, comuniones y muertes (Amorós, 1995).

La esfera pública incluye actividades realizadas fuera del ámbito del hogar. En general, están involucradas personas de fuera de la familia y son actividades desarrolladas en grupos más grandes que los familiares. La esfera de lo público está mayoritariamente ocupada por hombres. A pesar de que las mujeres pueden estar presentes, son los hombres los líderes principales y los que toman las decisiones (Manchado, 1998; McClary, 1991; Post, 1994).

En palabras de Ana Amorós (1995:257): "Por encima de todas las diferencias que puedan existir entre las diversas sociedades, puede cons-

tatarse una distinta apreciación social de lo que constituyen las labores femeninas y las masculinas. Ello se corresponde con el hecho, de validez prácticamente universal, de que las mujeres tienen mayor responsabilidad que los hombres en el cuidado y crianza de los hijos y en las ocupaciones domésticas, mientras que los hombres se dedican más a las tareas extradomésticas, que comprenden desde el ámbito económico y político hasta el religioso y cultural".

A pesar de la diferenciación de las dos esferas en la teoría, en la práctica no está tan claro el límite. Estas esferas conviven en un continuum, no tanto en una simple oposición binaria. Es decir, sobre todo en los últimos tiempos, las mujeres ocupan un espacio también en lo público y los varones en lo privado. Es por eso que las desigualdades son cada vez más sutiles (Post, 1994).

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. En muchas sociedades, el tiempo de ocio y disfrute musical de las mujeres ha estado limitado. El patriarcado, como estructura social que ha relegado históricamente a las mujeres al espacio privado, ha limitado el acceso de las mujeres a la música, como parte de la esfera pública. Y todo esto ha dado como resultado la restricción musical para las mujeres y la libertad para los hombres, así como la dominación de la producción e industria musical por parte de los hombres, y la subordinación por parte de las mujeres (Manchado, 1998; Ramos, 2003).

Pero las mujeres también hicieron música fuera del ámbito privado. Las mujeres han sido las principales intérpretes de música para los funerales (las plañideras). No obstante, estas representaciones musicales también tienen que ver con la vida privada (aunque estén desarrolladas en lugares públicos), como son los eventos relacionados con el **ciclo de la vida** y el espacio religioso: nacimiento, boda y muerte. Este tipo de canciones son a menudo interpretadas en reuniones de mujeres para apoyarse entre ellas en tiempos de cambios, por lo que tampoco tienen un fin lúdico, como tiene la música interpretada por varones.

Una de las diferencias más significativas entre hombres y mujeres es la posibilidad real de tocar un instrumento. Las mujeres cantaban mientras hacían una tarea doméstica o cuidaban a los niños y las niñas, mientras que los hombres han tocado un instrumento en su tiempo de ocio, cuando han tenido las manos libres para poder tocar. Es decir, en general, las mujeres no se han podido permitir tocar un instrumento porque "han tenido las manos ocupadas". En el caso de que tuvieran el tiempo y la posición social necesaria para tocar un instrumento, el instrumento más numeroso tocado por mujeres fue el piano (Post, 1994).

3.4. MÚSICA Y GÉNERO: FEMINISMOS

Como breve introducción a los antecedentes históricos por los que surge el feminismo, se destacará la Ilustración. Con la Revolución Francesa (1848) aparece el concepto de **igualdad** ligado al concepto de **ciudadanía**, entendido como igualdad de posibilidades de participación y de derechos para todos los hombres. Sin embargo, se excluyó a las mujeres de este concepto, considerándolas inferiores y no dejándolas acceder a la vida política y pública. Esto no impidió que las mujeres se hicieran oír y lucharan por el reconocimiento de sus derechos (Molina, 1995).

En la siguiente etapa histórica, el posmodernismo, ya en el siglo XX, se deviene en una deconstrucción de todos los conceptos, también de los conceptos del feminismo trabajados en la Ilustración que defendían los mismos derechos para las mujeres y los hombres. El posmodernismo se replantea y cuestiona su validez, si bien para autoras como Celia Amorós desde el feminismo no es posible hablar de posmodernismo, porque no ha tenido Ilustración (Amorós, 1995; De Miguel, 1995). El posmodernismo se ha cuestionado también nociones en torno a la música, ha deconstruido el significado de canon musical, obra de arte, autonomía del arte, etc. (Ramos, 2003).

Así, a día de hoy, podemos hablar de algunas corrientes feministas y sus aportaciones a la música, como son el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia.

3.4.1. FEMINISMO DE LA IGUALDAD

Esta corriente del feminismo, que engloba otras muchas, asegura que, más allá de las diferencias biológicas, el resto de las diferencias entre mujeres y hombres son construidas culturalmente y que, por tanto, pueden ser modificadas. Son **antiesencialistas**, es decir, afirman que no hay una "esencia mujer" que prevalece a pesar de la construcción cultural y la Historia. Inciden en que las diferencias entre hombres y mujeres, que se dan bajo el paraguas del patriarcado, han sido transformadas en desigualdades sociales, económicas, laborales, políticas, etc. Su principal objetivo es la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres, porque de esa manera se eliminará la opresión y la marginación de las mujeres y podrán participar con los mismos derechos en las diferentes estructuras sociales. Sin embargo, el feminismo de la igualdad no pretende homogeneizar a todas las mujeres, sino que reconoce la diversidad de las mujeres y los hombres y, teniendo eso en cuenta, lucha para la consecución de iguales derechos (Jiménez, 1995). En palabras de Citron (1994:17): *"Elsewhere I have suggested that while we might isolate certain tendencies that could be part of a female aesthetic, I have found no specific language, style, or dynamic that every woman utilizes. Such tendencies depend on variables of culture and individual disposition and could also be utilized by men. Moreover, women are not raised in `pure´ female culture and will tend to express, at least in part, aspects of masculine culture that they have internalized".*

"En otro lugar he sugerido que, si bien podríamos aislar ciertas tendencias que podrían formar parte de una estética femenina, no he encontrado un lenguaje específico, estilo, o dinámica que sean compartidas por todas las mujeres. Tales tendencias dependen de las variables de la cultura y la disposición individual y también podrían ser utilizados por los hombres. Por otra parte, las mujeres no son criadas en la cultura pura hembra y tenderán a expresar, al menos en parte, los aspectos de la cultura masculina que han internalizado" [traducción propia].

3.4.2. FEMINISMO DE LA DIFERENCIA

Este planteamiento teórico afirma que las mujeres y los hombres somos distintos en esencia, por **naturaleza**. Destaca que la Historia se ha escrito desde un punto de vista masculino y patriarcal, y que son las mujeres las que ahora tienen que escribir su propia Historia. No abogan por el reformismo del sistema patriarcal, sino que proponen la creación de un sistema alternativo, paralelo al patriarcal, en el que las mujeres se apoyen las unas a las otras y creen redes de apoyo femeninas. Afirman que hay una esencia femenina, que prevalece a pesar de los contextos históricos y sociales, y abogan por rescatar las formas y tareas prototípicamente femeninas para revalorizarlas. Desde este punto de vista, y con respecto a la música, se proponen rescatar los cantos tradicionales femeninos, como las canciones de cuna, las canciones para los muertos,

las canciones domésticas, es decir, la música de tradición oral. Sostienen que la primera música que escuchan los seres humanos proviene de sus madres, que les cantan canciones de cuna cuando son bebés y es ahí cuando empieza la socialización musical de las personas, siempre de voces y manos femeninas. Esto se continúa con los balanceos de las madres al arrullar a sus bebés así como, ya más mayores, en los juegos que le van enseñando a la criatura, que van acompañados de su particular melodía. También se destaca el tañido de instrumentos en las tareas domésticas y cotidianas (Manchado, 1998; Echeverri y Sánchez, 2007).

3.5. LA CUESTIÓN DEL CANON

Se denomina **canon** al conjunto de aquellas características que hacen que algo sea bello, armonioso. Para considerar algo como bello universalmente es necesario utilizar la subjetividad de alguna persona o grupo de personas, con una posición dominante, que luego traslada a la sociedad la idea de belleza (de canon) como universal, verdadera y neutra. Así, el canon ha sido establecido desde la subjetividad masculina. Es decir, el sistema patriarcal ha establecido los límites entre "buena" y "mala" música. Sin embargo, desde los textos, las creaciones, las críticas de arte, se ha considerado el canon como algo neutro, aplicable a todas las creaciones (De la Villa, 2013).

El canon es algo que tiene una tremenda influencia social, en tanto que establece la perpetuación de las ideologías de los grupos dominantes y las normas. Pero no es algo puro, inocente, sino que responde a diferentes intereses sociales, económicos y comerciales. Por tanto, y para perpetuar las situaciones de dominación, las obras que no son consideradas "buenas" por el canon son excluidas, omitidas e ignoradas (Citron, 1994). Así, se han adoptado diferentes estrategias para la exclusión de las obras realizadas por mujeres en el espectro musical. Por ejemplo, se ha negado el acceso a la formación musical de las mujeres y, cuando han podido acceder y hacer sus propias creaciones, se ha considerado que hacían géneros "menores", o se ha criticado su falta de originalidad y, por lo tanto, sus obras han sido menos publicables ya que se les ha otorgado mucho menos **estatus profesional** (Ramos, 2003).

En las sociedades patriarcales los hombres tienen el acceso al capital material, así como a la acumulación de **capital simbólico** que les da estatus frente a otros. Uno de los elementos que otorga más estatus es la disposición de mujeres. En palabras de Bourdieu (1998:19): "Las mujeres solo pueden aparecer en él [en el orden social] como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento de capital simbólico poseído por los hombres". Por eso, cuando se habla de canon, las mujeres no han tenido reconocimiento público de sus obras, pues eso constituye una cuestión masculina. "Si nadie recordaba a una com-

positora brillante, no es porque no las hubiera, como está demostrando la historiografía en las últimas décadas, sino justamente porque no han formado parte del canon" (Ramos, 2003:65).

Para Cusick (1998:39), el hecho de que las mujeres hayan hecho música diferente de la música que han hecho los hombres no tiene origen en una causa biológica o natural, sino que "la obra de las mujeres puede ser diferente de la de los hombres en su codificación de género [...], puesto que el género es un sistema de relaciones de poder pensado para dar diferentes experiencias de la vida a los hombres y a las mujeres".

Al no ser protagonistas de la creación y ejecución musical y artística, las mujeres han sido mayoritariamente receptoras de la música y el arte. En este sentido, hay varias líneas de investigación en desarrollo actualmente que apuntan a la profundización de la **teoría de la recepción**.

3.6. CONSECUENCIAS DEL PATRIARCADO EN EL ÁMBITO MUSICAL

Como ya hemos señalado antes, la Historia se ha escrito desde un punto de vista masculino, por lo cual ha sido muy difícil para las mujeres acceder a la creación e incluso interpretación de la música. Nochlin (2007:18, obra original publicada en 1971) en su artículo "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" reflexiona sobre las razones por las cuales las mujeres no han accedido a la producción artística, incluyendo la creación musical: "Pero en realidad, como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento en que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado en ambos casos tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes".

Y es que la música, como parte del sistema, también es constructora y conductora de estereotipos y opresión a ciertos sectores sociales, como cualquier expresión artística. En este sentido, no podemos dejar de destacar que la música es un arte contextualizado en su tiempo y en su estructura social. Es decir, la música también contribuye a la reproducción de unos estereotipos vinculados al sistema económico y social vigente. Mulvaney (1995:1) lo expresa así: "Música es comunicación, y ya sabemos que la comunicación, sea a través del lenguaje o de otros sistemas simbólicos, es epistémica, es decir, es un medio a través del cual conocemos cosas, es fuente de conocimiento, y es a través también de estos "lenguajes" que construimos nuestra realidad social".

La construcción del género dentro de las sociedades occidentales ha estado muy marcada por la oposición binaria hombre/mujer. En este

sentido, los hombres han tenido una situación de poder y privilegio, que ha infravalorado y relegado a las mujeres a un segundo plano, en muchos ámbitos sociales, también en la música (Ramos, 2003; Manchado, 1998; Macarthur, 2002; McClary, 1991). El mundo musical es **forjador de realidades sociales**, no es un lenguaje o sistema simbólico que sea neutral, como ninguno lo es. Además, el hecho de ser mujer determina la trayectoria profesional de las que se dedican a la música.

Y es que "las únicas recomendaciones segregadas que encontramos en la literatura existente sobre educación artística se centran precisamente en demostrar, de modo más o menos patente, más o menos latente, la incapacidad de las mujeres de desarrollar un trabajo intelectual o creador independiente, o la recomendación para las mujeres de actividades ligadas al ámbito relacional, de cuidado o subalterno, siempre en torno y a tenor del único sujeto reconocido: el hombre occidental de clase media" (López-Fernández, 2012: 15).

Por último, destacaremos una encuesta que realizó Manchado (1998), en la que preguntaba a algunas mujeres si creían que las ellas tenían una forma diferencial de componer música, y si el hecho de ser mujer había afectado a su desarrollo musical profesional. Las respuestas son múltiples, pero tienen un denominador común, el continuo intento de etiquetar a la música que hacen como "música de mujeres", presuponiéndoles unas características determinadas (suavidad, dulzura) y englobándolas en la misma categoría musical, con la etiqueta de género, sin tener en cuenta sus particularidades.

"[En los estudios musicológicos] la conclusión a que se llega es que, en la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones" (Cabedo, 2009:2).

4. MARCO TEÓRICO: MUJERES Y HIP HOP

4.1. ¿QUÉ ES EL HIP HOP?

Pero, ¿qué es el Hip Hop? En inglés, "hip" significa "cadera", "hop" significa "saltar", por lo que el término evocaría una clara pulsión de movimiento, de baile, de acción. Básicamente, el Hip Hop puede definirse como un **movimiento urbano globalizado** (si bien con significativa capacidad para la adaptación de sentidos locales), de raíz crítica y juvenil, que está compuesto por disciplinas artísticas diversas pero de códigos expresivos compartidos (Berti, 2011; Garcés, 2011a; Norambuena, 2006; Vigara y Reyes, 1996).

En la actualidad, el Hip Hop se ha convertido en una cultura internacionalizada que, no obstante, se adapta a los diferentes contextos en que está presente, y que ha producido formas de expresión popular diversas (Berti, 2011; Garcés, 2011a; Gilbert y Pearson, 2003).

El movimiento reconoce como disciplinas a cuatro: la pintura (**graffiti**), el baile (el **breakdance**), el **rap** (MCs) y la música (**DJs**, producciones, beat-box) (Berti, 2011; Chang, 2005; Garcés, 2011a; Norambuena, 2006; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012). No obstante, autores como Reyes (2007 y 2012) afirman que en realidad las disciplinas se agrupan en tres campos: la **pintura**, la **danza** y la **música**.

4.1.1. EL GRAFFITI

El **graffiti Hip Hop** se caracteriza por constituir una disciplina plástica que se plasma en la totalidad del espacio urbano, ya sea a través de firmas (de sus autores o autoras), murales, o creaciones pictóricas representativas del lenguaje Hip Hop. El graffiti, como representación plástica, constituye una obra donde la visibilidad del graffitero o graffitera y su estilo es vital para el reconocimiento de dicho autor o autora (Norambuena, 2006; Reyes, 2012; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

Al graffitero o graffitera se le denomina "**writer**" ("escritor" en inglés). Los objetivos de los y las writers pasan por hacerse visibles en el espacio público (especialmente entre otras y otros writers), aumentar la calidad de su obra desde una visión no academicista o culta (arte popular), y reivindicar (y reapropiarse) el uso del espacio público. Los "**tags**" o firmas también forman parte del graffiti, y constituyen la huella que las y los graffiteros dejan por la ciudad, en un acto de identificación y expresión en el espacio público. También se pueden realizar graffitis a base de carteles, pegatinas o plantillas prediseñadas (Artium, 2009; Berto, 2009; Cambil, 2012; Canales, 2006; Norambuena, 2006; Reyes, 2012; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

El graffiti Hip Hop ha logrado transformar el imaginario estético de las ciudades de todo el mundo, y constituye en sí mismo una herramienta de modificación (y reivindicación) del espacio urbano. Precisamente el hecho de constituir una expresión artística reflejada en el espacio público al margen de la legalidad, hace que el debate acerca de su legitimidad sea una constante para administraciones locales y ciudadanía. Hoy día, hace tiempo que el graffiti en su conjunto ha irrumpido en galerías de arte y museos, hecho que también ha generado controversia dentro del movimiento, al romper en cierto sentido su espíritu primigenio de resistencia (Artium, 2009; Berto, 2009; Cambil, 2012; Canales, 2006; Norambuena, 2006; Reyes, 2012; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

4.1.2. EL BREAKDANCE

El **breakdance** (del verbo inglés "break": quebrar o romper; y "dance": baile o danza) es un estilo coreográfico o de baile caracterizado por una alta exigencia física, profusión de piruetas y contorsiones, y realizado sobre una base musical fuertemente rítmica de reminiscencias negras. Las personas que practican esta disciplina son llamadas "**breakers**". Es habitual que este tipo de baile se realice en lugares públicos, dentro de un corro formado por otras bailarinas y bailarines, personas aficionadas y curiosas, que animan a las y los breakers, que a su vez suelen retarse artísticamente entre sí. Pueden establecerse grupos de baile ("**crews**"), que ensayan y tienen un fuerte sentimiento de pertenencia (Álvarez, 2004; Berti, 2011; Gonçalves y Danièlle, 2006; Olivares, 2009; Reyes, 2007).

4.1.3. EL RAP

El **rap** es un género musical (o lírico, según diversos autores/as), que se caracteriza por crear letras de finalidad poética que son recitadas rítmicamente sobre una base musical generalmente "**sampleada**" (extraída de otra canción). No existe consenso a la hora de afirmar cuál es el origen del término rap, que puede ser un acrónimo del inglés Rhythm And Poetry, una derivación de un verbo inglés de significado "charlar" o una evolución del término rapsoda (trovador). El o la intérprete de rap recibe el nombre de "**raper**" (rapera o rapero en castellano) o "**MC**" (siglas en inglés de "Master of Ceremonies", "Maestro de Ceremonias" en castellano). Sus raíces van desde el Funk, el Soul, el Blues, el Góspel, hasta toda la tradición oral narrativa africana (griots). Las y los MCs constituyen en la actualidad la cara más visible del rap, y son numerosos los casos en que han llegado a convertirse en estrellas internacionales, no exentas de polémica, dado lo explícito y políticamente incorrecto de la mayor parte de sus letras (Álvarez, 2004; Gonçalves y Danièlle, 2006; Jiménez, 2012; Martínez, 2007; Reyes, 2007; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

4.1.4. DJ Y PRODUCCIÓN MUSICAL

La característica más identificable de la música elaborada por el movimiento Hip Hop es el "**sampleo**", técnica que consiste en escoger unos segundos de un tema musical ya existente y convertirlos en la base musical de un nuevo tema original. De hecho, la música del Hip Hop recibe infinidad de influencias, si bien la música negra en sus diferentes variantes es su fuente primordial (Gonçalves y Danièlle, 2006; Martínez, 2007; Reyes, 2007).

El o la **DJ** es la persona encargada tanto de la composición musical, como del acompañamiento a los platos del rapero o la rapera encima del escenario. Se ocupa de lanzar canciones de manera sucesiva y de coordinar la velocidad de diferentes discos (según ciclos de ocho, dieciséis o treintaidós beats). Algunos autores apuntan a que el origen de las y los Dj se localiza en Jamaica en los años sesenta del siglo XX, bajo el paraguas de un movimiento cultural denominado Sound System (Álvarez, 2004; Chang, 2005; Gonçalves y Danièlle, 2006; Martínez, 2007; Reyes, 2007).

De manera genérica, las y los seguidores del Hip Hop son denominados "**b. boys**" en el caso de los chicos o "**b. girls**" en el caso de las chicas. Autores como Reyes (2007) o Gonçalves y Danièlle (2006), se inclinan a pensar que el término tiene su origen en la expresión "break boy" o "breakbeatboy", que haría referencia a las y los primeros "breakers" de la ciudad de Nueva York (Estados Unidos).

4.2. LOS ORÍGENES DEL HIP HOP

Existe consenso a la hora de indicar el lugar de origen del movimiento Hip Hop: Nueva York (Estados Unidos), entre finales de los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo. Los primeros discos reconocidos como Hip Hop no se editarían hasta 1979, concretamente los de The Sugarhill Gang, bajo la iniciativa de una mujer, Sylvia Robinson, que reunió a los artistas del grupo y distribuyó su obra por las áreas de influencia de sus barrios (Camargo, 2007; García, 2006; Montoya, 2002; Ogbar y Prashad, 2005; Reyes, 2007; Vigara y Reyes, 1996).

Se señalan a los barrios de Harlem y el Bronx (suburbios neoyorkinos creados en el siglo XVI por inmigrantes europeos) como epicentro de la cultura Hip Hop, donde a lo largo de la primera mitad del siglo XX se establecería numerosa población afroamericana en situación de desventaja social y abandono por parte del gobierno local. Antes de la explosión Hip Hop de Harlem y el Bronx, géneros musicales como el Blues, el Jazz o el Soul bullían en sus calles, géneros estos que constituyen sus verdaderas raíces culturales. En estos guetos neoyorquinos también recalarán, a mediados de los años sesenta del pasado siglo, inmigrantes caribeños que aportaron al movimiento significativos elementos culturales (Camargo, 2007; García, 2006; Ogbar y Prashad, 2005; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012; Vivero, 2012).

Llegados los años setenta del pasado siglo, la situación social de estas barriadas era de emergencia social: sufrían alto nivel de desempleo y abandono escolar, tráfico de drogas, y la violencia que de todo ello derivaba. Como forma de denuncia de este estado, las y los jóvenes convierten en "resistencia artística" el Hip Hop, reivindicando la calle, desarrollando un ocio alternativo y haciendo visibles los derechos expoliados a través de la expresión artística popular. Varios autores y autoras apuntan a que sería el músico Afrika Bambaata quien emplearía por primera vez a mediados de los setenta el término Hip Hop como aglutinador de las diversas disciplinas preexistentes (Ahassi, 2008; Álvarez, 2004; Canales, 2006; Camargo, 2007; Montoya, 2002; Ogbar y Prashad, 2005; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

En los años ochenta del siglo XX, el rap se centrará en dar a conocer los problemas sociales de las y los jóvenes afroamericanos: la falta de oportunidades, las drogas, el racismo, etc. Public Enemy constituye uno de los grupos más representativos (y reconocidos dentro del movimiento) de esta tendencia de protesta social (Camargo, 2007; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

Durante la década de los noventa del siglo XX, el Hip Hop se popularizaría entre las poblaciones blancas de clase media de Estados Unidos y Europa. Las grandes discográficas comenzarían entonces a explotar ese nuevo filón, disminuyendo de manera significativa su espíritu de protesta. Esta situación se haría especialmente acuciante cuando el movimiento es globalizado definitivamente a través de la cadena televisiva MTV, videoclips, radios, etc., haciendo del "**gansta rap**" un estilo número uno en ventas. Este subgénero del Hip Hop está representado por artistas de gran éxito internacional, cuya imagen sugiere hedonismo, materialismo y sexualización de las relaciones hombre-mujer. Es el Hip Hop como práctica de consumo. El rap gangsta sigue siendo popular hoy en día, a pesar de que ha tomado una forma diferente según las exigencias del mercado han ido variando. No obstante, en el Hip Hop siempre quedarán voces contestatarias y valientes que continuarán propagando su mensaje crítico y antisistema (Camargo, 2007; Larsen, 2006; Montoya, 2002; Muñoz, 2013; Norambuena, 2006).

4.3. BREVE INTRODUCCIÓN ACERCA DEL HIP HOP EN EL ESTADO ESPAÑOL

En el Estado español, el movimiento Hip Hop parece surgir en la década de los ochenta del siglo XX por afán de calco de una cultura estadounidense que comenzaba a dejarse ver a través de los medios de comunicación, las películas, los discos, etc., y que encontraba un caldo de cultivo ideal en el fin de la dictadura franquista ("La Movida") y las ganas de la juventud de expresarse y crear sin tapujos (Camargo, 2007; Montoya, 2002). No obstante, autores como Reyes (2012) y Berti (2009) afirman que los primeros graffitis ("Autóctonos") pudieron aparecen en Madrid ya a finales de los años setenta, obra del writer Juan Carlos Argüello "**Muelle**" (1965-1995), sin que para él entonces existieran influencias estadounidenses previas.

Los primeros años del Hip Hop en España se mueven dentro del escenario cultural "underground", pero pronto la "moda Hip Hop" va ganando terreno entre las y los jóvenes, que visten como sus ídolos norteamericanos, y comienzan a graffitear las calles de las ciudades del Estado, en especial en Barcelona, Madrid, Alicante, Sevilla y Zaragoza. La influencia latina también se deja sentir entonces. En lo que al rap respecta, el municipio madrileño de Torrejón de Ardoz fue uno de sus pioneros, fuertemente influido por la base militar norteamericana que allí se encontraba, cuna de artistas hoy tan reconocidos como Frank-T o Chojin, y con un mensaje especialmente preocupado por los conflictos raciales y la xenofobia (Artium, 2009; Berti, 2009; Bojorquez, 2006; Brick, 2005; Camargo, 2007; Pujante, 2009; Reyes 2007; Toasijé, 2010; Vigara y Reyes, 1996).

En los años noventa del pasado siglo, tanto el graffiti como la música Hip Hop cuentan con amplia difusión pública (radio, televisión). En 1996 dos mujeres, Sonia Cuevas y Nieves Villar, fundan el sello discográfico **Zona Bruta**, que editaría a artistas fundamentales de la escena española como El Club de los Poetas Violentos (CPV) o Arianna Puello. De hecho, son varias las voces que apuntan a que fue el LP "Madrid, Zona Bruta" de CPV (1994) el que inició el camino de las producciones profesionales del rap español. Barcelona con 7 Notas 7 Colores, Zaragoza con Violadores del Verso, o Sevilla con SFDK, serán ciudades también imprescindibles en el imaginario rap del Estado español. Entre las mujeres, **La Mala Rodríguez** ha sido, probablemente, la MC femenina con más repercusión a n ivel nacional e internacional de los últimos años (Beri, 2009; Camargo, 2007; Pujante, 2009; Sutil, 2007; Vigara y Reyes, 1996).

Actualmente no sólo existen publicaciones, programas de radio o páginas web especializadas en Hip Hop, sino que el movimiento ha afianzado un amplio espectro tanto de público como de aficionados y aficionadas a cualquiera de sus disciplinas (Pujante, 2009; Reyes, 2007; Vigara y Reyes, 1996).

4.4. LAS CLAVES DEL HIP HOP

Nos parece fundamental profundizar en aquellas que creemos características propias del Hip Hop, para un posterior análisis desde una perspectiva de género. Hemos considerado estas cuestiones las siguientes:

- El ámbito callejero y la protesta social.
- La pertenencia y la representación.
- El egotrip y la competición.

4.4.1. EL ÁMBITO CALLEJERO Y LA PROTESTA SOCIAL

Tal y como hemos visto anteriormente, el movimiento Hip Hop nace con un afán expresivo de protesta, fruto de las situaciones de exclusión social que sufren en los años setenta del siglo XX amplias capas de la población afroamericana de Estados Unidos. Este afán de denuncia social genera una "rebeldía simbólica", una vía para la libertad metafórica, una resistencia comunicativa, que se plasma tanto en las directas letras del rap, como en la reapropiación del espacio urbano a través del graffiti o el breakdance. La expresión artística se convierte, al mismo tiempo, en catarsis y altavoz de las y los invisibles, en un mecanismo de resistencia simbólica contra el sistema dominante que re-significará (y dota de valor) la identidad de las y los jóvenes procedentes de contextos excluidos. Tal vez por ello, en ocasiones ha interesado identificar al Hip Hop como un movimiento violento y/o antisistema (Alarcón, 2006; Félix, Sánchez-Piñol y Soto, 2007; Garcés, 2011a; Martínez, 2007; Norambuena, 2006; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012; Vivero, 2012; Uribe, 2011).

Dentro de este marco, la calle se convierte en un concepto que aglutina espacios de transgresión, campos de batalla y lugares para la expresión libre y reivindicativa. La calle es el contexto donde nace el Hip Hop, es su "lugar natural", pero también es el origen y escenario de la injusticia social, de la marginación y el abandono institucional. Desde el Hip Hop se "invaden" espacios públicos anteriormente depauperados, logrando su regeneración a través del uso ciudadano de los mismos. El Hip Hop reconvierte la calle en una oportunidad para la expresión y la resistencia, dignificándola y dotándola de singularidad y carácter, de

una nueva ciudadanía activa frente a las presiones capitalistas de control, comercialización y estandarización. A través del Hip Hop no sólo se participa activamente de esta resistencia, sino que se generan espectadores "involuntarios" de la permanente **performance pública** (y política) que constituye un corro de breakers, un graffiti, unas rimas lanzadas al aire en el parque (Ballaz, 2009; Berti, 2009; Dayrell, 2010; Félix, Sánchez-Piñol y Soto, 2007; Norambuena, 2006; Rossi, 2009; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012; Uribe 2011).

Así, la calle se convierte en la experiencia "**real**", en el verdadero espacio legítimo de protesta y expresión. Pero la calle, el gueto, también se puede mercantilizar. Autoras como Castro (2004), Camargo (2007) o Martínez (2007) apuntan a la perniciosa transformación de esta energía de protesta cuando la globalización y las clases dominantes entran en juego. Una vez que el Hip Hop se convirtió en una fuerza de transformación en los guetos (la periferia), la centralidad del sistema consiguió reorientar esa marginalidad incómoda, dotándole de un espacio de mercado donde expandirse económicamente, y adaptando de manera indirecta sus mensajes, que perderán su empuje antisistema. Como resultado de estas relaciones con el poder, ciertos sectores del rap no tendrán reparos en mostrarse abiertamente machistas, capitalistas o violentos. Este proceso de asimilación sería fácilmente ejemplarizado con el fenómeno del "gansta rap", rama del género rap que se caracteriza por glorificar las luchas violentas de capos de la droga o delincuentes organizados, y que se convirtió a partir de la década de los noventa del pasado siglo en producto de consumo de masas. Uribe (2011:1) lo resume del siguiente modo: "la maquinaria biopolítica [...], hace de las resistencias eslogan comercial".

La "cultura urbana" formará parte a partir de entonces del imaginario del diseño mundial, y pasará a ser un valor comercial más dentro del mercado globalizado, que además ayuda a la reproducción de las estratificaciones sociales. En ese contexto, las y los cantantes de rap gansta, enjoyados con oro y vestidos con carísima ropa de marca, representarán un ejemplo de éxito económico de la sociedad capitalista actual, sin desprenderse por ello de su imagen suburbial estereotipada, tan valiosa comercialmente hablando (Bojorquez, 2006; Gil, 2010; Gilbert y Pearson,

2003; Muñoz, 2013; Norambuena, 2006; Ogbar y Prashad, 2005; Pillai, 1999).

Siendo así que en el presente proceso globalizador (de comercialización capitalista) la resistencia periférica que supone la dignificación de la calle (del gueto) se convierte en un proceso de vaciado de contenido y valores, acaba por glorificarse una calle tergiversada, permanentemente hostil y violenta, una calle que es una "jungla" donde sólo sobrevive "el más fuerte". Una calle de encuentro masculino y batalla, donde las mujeres carecen de espacio. Se "**es real**" porque "**se es calle**", y no todos los colectivos sociales pueden serlo desde el nuevo imaginario de representación del Hip Hop de masas, donde el gueto queda reconfigurado como un escenario de la MTV, siendo desplazado desde la periferia al centro cultural de la industria musical. De este modo, el potente reflejo del Hip Hop estadounidense más comercial acabará minando el afán crítico del movimiento (Feixa y Nilan 2012; Félix, Sánchez-Piñol y Soto, 2007; Jiménez, 2012; Larsen, 2006; Pires, 2011; Rossi, 2009; Vigara y Reyes, 1996; Viñuela, 2010; YonLeau y Munoz-Laboy, 2008).

Por todo ello, urge revisar el espacio simbólico de la calle en el Hip Hop de masas, una calle eminentemente masculina, agresiva y en parte tergiversada, donde las relaciones afectivas o la solidaridad parecen haber desaparecido. En palabras de Berry (1994:187), siguiendo ésta diversos estudios sobre música popular contemporánea, la calle se muestra en estos imaginarios como "a place for males to explore freedom, rebellious practice, male bonding, and female pursuit. For women, however, the streets are dangerous, feared, and inappropriate. Women on the street are considered prostitutes, or whores, objects of male desire and dominance".

"Un lugar para los hombres para explorar la libertad, la práctica rebelde, la vinculación masculina y la persecución femenina. Para las mujeres, sin embargo, las calles son peligrosas, temidas, e inapropiadas. Las mujeres en la calle se consideran prostitutas o putas, objetos del deseo masculino y la dominación" [traducción propia].

4.4.2. LA PERTENENCIA Y LA REPRESENTACIÓN

En los discursos generados desde el Hip Hop aparece de manera recurrente el término "**representación**". Es habitual que las y los componentes del movimiento evalúen si se sienten representadas y representados en las letras y/o expresiones artísticas de otras personas, esto es, si se identifican con las producciones de otras u otros miembros del movimiento. La medida de identificación no es uniforme ni universal, pero sí suele coincidir con el grado de "realidad", de "**autenticidad**" que se perciba en el discurso creativo, y que se hace llegar a través del lenguaje, las letras, los valores, la ropa, etc. Aquellas personas que no logran ser percibidas como "reales" son despreciadas y catalogadas de "**toyacas**" (del término inglés "toy", juguete), personas que "juegan" a hacer Hip Hop sin que tengan una pertenencia real al mismo, sin que puedan representar a nadie que a su vez sea "real" (Jiménez, 2012; Norambuena, 2006).

De este modo, se van reconstruyendo grupos simbólicos de pertenencia, grupos de encuentro, grupos de identidad. No en vano, el grupo (o "crew" en inglés) constituye uno de los ejes vertebrales del movimiento, y es al mismo tiempo un lugar de creación colectiva y de pertenencia casi tribal, de hermandad, donde el respeto al mismo y los códigos de relación y creación ("estilo") son fundamentales (Dayrell, 2010; Larsen, 2006; Reyes, 2012). El grupo se convierte así en vehículo de representación y pertenencia, aunque también se puede sentir esta representación a través del discurso de un o una MC aislada, por ejemplo. Será el grupo, la comunidad del Hip Hop, la que evalúe el grado de autenticidad de un actor o actriz de Hip hop. En este proceso subjetivo se valoran códigos y adecuación al ámbito "calle" (rudeza, temperamento, destreza,...), ámbito este que es el inequívocamente Hip Hop. Una vez integrado este proceso de representación y pertenencia (a un grupo, a un barrio, a un territorio, a un movimiento), se hace posible otra de las máximas del Hip Hop: "el Hip Hop es un estilo de vida" (Alarcón, 2006; Ballaz, 2009; Berti, 2009; Rosa, 2007; Vivero, 2012).

No obstante, el afán de "búsqueda del estilo propio" tan presente por otro lado en el movimiento Hip Hop, deja también abierta la puerta a la articulación de modos de expresión alternativos y **resistentes** tanto a la homogeneización cultural como a las construcciones tradicionales de género (Muñoz, 2010).

4.4.3. EL EGOTRIP Y LA COMPETICIÓN

Con el desarrollo del Hip Hop entre las clases más desfavorecidas de la sociedad estadounidense, las y los jóvenes encuentran tanto un vehículo de expresión de frustraciones y protestas, como un medio para la identidad personal positiva y la reconstrucción de la autoestima. No sólo la pertenencia al grupo constituirá la fuente de su nueva identidad, sino que la **glorificación de las individualidades** pasará a ser una clave más de las producciones expresivas del movimiento. Las experiencias del sujeto (principalmente dentro de sus comunidades) serán fuente fundamental para la composición plástica, coreográfica o musical. Esta suerte de narcisismo, de egocentrismo, será denominada "**egotrip**" (del inglés, "viaje del yo"). Así, pasará a tener vital importancia para un b. boy o para una b. girl que sea capaz de sorprender, que se hable de ella, que tenga repercusión y reconocimiento dentro del movimiento (Dayrell, 2010; Reyes, 2007; Rosa, 2007).

Las y los breakers tratan de ser lo más aplaudidos posible en el corro, las y los más coreados, las y los más hábiles, ágiles, fuertes. Dentro del rap, las protagonistas serán las letras que narran las propias historias del o de la MC, así como sus puntos de vista y juicios acerca de otros u otras artistas, en un ejercicio creativo de relato meta-musical. La exaltación de la crew de pertenencia y de las propias habilidades artísticas (improvisación, técnica, rima, etc.) también es una constante del rap, y no serán pocas las ocasiones en que se emplee como recurso de auto-exaltación relatos sexuales de alto contenido machista, la ostentación del éxito económico o la fuerza física. No en vano, hay autores que consideran al egotrip como un subgénero temático dentro del rap (Camargo, 2007; Jiménez, 2012; Martínez, 2007; Reyes, 2007; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

En el caso del graffiti, el sólo hecho de auto-identificarse por medio de una firma ya constituye en sí mismo un acto de auto-exaltación de la individualidad, haciéndose visible en el ámbito público y en el movimiento Hip Hop. A lo largo del proceso, el o la graffitera reconquista el ámbito público y su propia persona. A partir de entonces, el alias escogido representará la nueva identidad graffitera. Las proezas logradas bajo dicho seudónimo dentro del "mundillo" (ya sea por calidad o cantidad) serán motivo de orgullo y motivación para continuar aumentando en presencia y relevancia artística (Norambuena, 2006; Perinat, 2005; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012; Vigara y Reyes, 1996).

Esta suerte de "auto-empoderamiento" (o estrategia de supervivencia), esta "pose" ruda, autosuficiente y eminentemente masculina, construye una expresividad masculina estereotipada incompatible con la expresión íntima tradicionalmente considerada femenina (Larsen, 2006).

Tras la exhibición, tras la exaltación del ego, llega la **competición**, llega la batalla. Cuando un o una breaker baila en el centro de un corro no sólo exhibe su valía, sino que espera que tras él otro u otra breaker muestre aquello que sabe, estableciéndose una competición entre ambos, una batalla expresiva que finalizará con vencedores y vencidos. Este hecho, extrapolable a todas las disciplinas del Hip Hop, genera una rivalidad en ocasiones focalizada en grupos concretos y mantenida a lo largo del tiempo. Para b. boys y b. girls este enfrentamiento constituye una fuente de motivación para la auto-superación y la auto-exigencia a través de la práctica (Ahassi, 2008; Larsen, 2006; Reyes, 2012:64; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

Entre las y los raperos los enfrentamientos toman forma de improvisaciones, las denominadas "batallas de gallos", donde las y los espectadores (miembros de la comunidad Hip Hop) serán los encargados de determinar qué rapero o rapera ha logrado una mejor ejecución de la improvisación, quién ha demostrado más habilidad con los juegos de palabras, quién tiene más "**flow**" ("fluir", en inglés, sinónimo de calidad y valía artística dentro del movimiento). También en sus letras se refleja este espíritu de competición, retando y avasallando de manera directa a las o los contrincantes musicales, incluso con apelaciones de una exageración manifiesta. Para las y los DJs, la oportunidad de competición llega en los campeonatos de mezclas, donde se reúnen para mostrar su amplio manejo de la técnica y el ritmo, por encima incluso de los temas musicales escogidos (Gilbert y Pearson, 2003; Jiménez, 2012; Martínez, 2007; Reyes, 2007).

De manera paralela, dentro del movimiento se irá generando una "jerarquía de prestigio" (Montoya, 2002), donde habrá personas más o menos posicionadas ("maestros o maestras") en función de los méritos subjetivos alcanzados.

García de León (2011:37) denomina "competir" como "la versión actual de pelear" y "la gran palabra de la masculinidad de nuestro tiempo". De este modo, la competición puede proporcionar la deseada (y viril) distinción en la esfera pública (Bourdieu, 1998). De hecho, hablando de Hip Hop, es interesante acudir al trabajo de Berry (1994:188), que destaca cómo los raperos a menudo menospreciaban la posibilidad de que una mujer hiciera rap lo suficientemente competitivo como para mantenerse en el circuito mainstream.

4.5. ESCENARIOS HIP HOP Y MUJERES EN EL ESTADO ESPAÑOL

En lo referido a la escena musical popular actual, es una evidencia que los hombres son quienes la dominan, definiendo sus normas y estándares de calidad (cánones) desde una perspectiva patriarcal. Así, el papel de la mujer suele reducirse a una representación estereotipada que incluye un modelo de mujer pasiva e infantilizada, pura, perversa, victimizada o reducida a mero objeto sexual (Berry, 1994). Para Larsen (2006), este hecho responde a la necesidad de emulación masculina que las mujeres dentro del Hip Hop han de adoptar, si lo que desean es ganar el respeto del público. Hoy, desde posturas progresistas de los ámbitos académicos y artísticos, la escasa visibilidad y/o participación de las mujeres dentro del movimiento Hip Hop está siendo debatida (Camargo, 2007; Garcés, 2011b; Hernández de Padrón, 2008; Herschmann, 2000; Pillai, 1999; Pires, 2011; Stoppa y Carvalho, 2009).

En el caso particular del Hip Hop producido en el Estado español, el papel público de las mujeres es sorprendentemente reducido. Sirva como ejemplo de la escasa visibilidad de las mujeres dentro de la escena Hip Hop un análisis de los carteles correspondientes a los principales festivales de Hip Hop del año 2012 (Anexo I). Revisando los doce festivales más relevantes de aquel año, observamos que 136 artistas en cartel fueron varones, mientras que sólo se pudieron ver sobre el escenario a cuatro artistas mujeres (entre grupos y solistas). De estas, una acompañaba a un varón (Fania Rodríguez con Klon Beats, Festival Viñarock, Villarrobledo), y otras pertenecían a un colectivo musical con diversos componentes tanto hombres como mujeres (Proyecto Diversidad, Festival Cultura Urbana, Madrid). La MC Mala Rodríguez y las Bundem Squad (grupo femenino de baile Funky/Hip Hop) fueron las únicas artistas que subieron al escenario sin acompañamiento masculino protagonista. Tanto La Mala Rodríguez como las Bundem Squad actuaron en el Festival Hipnotik (Barcelona).

Así, sólo el 25% de los festivales de Hip Hop analizados incluyeron en cartel a artistas mujeres, suponiendo el porcentaje de artistas femeninas respecto del total de artistas en cartel en España en 2012 un raquítico **2,94**%.

Durante dicho año 2012, las excepciones a esta triste regla fueron el **Festival Internacional InterrapcionA** (Anexo II), y la experiencia vivida en la sala Vivero (Málaga), donde la productora Mucha Calle organizó un festival en que las MC´s protagonistas fueron las mujeres (Desplante, Golfa Pérsica, Eskarnia, Viviane da Silva, y la DJ Ladyfreedom), mientras que los artistas invitados fueron varones (Sicario y Rayka, de Hablando en Plata).

En lo que se refiere a la publicación discográfica, cabe también destacar la iniciativa llevada a cabo en 2013 por Mujeres Libres CNT Zaragoza. Ellas realizaron un recopilatorio de música (de descarga gratuita) creada por mujeres del panorama del Hip Hop (entre otros), caracterizado por su combativa reivindicación de los derechos y la dignidad de las mujeres.

En 2014, Fondo de Mujeres Calala se ha propuesto financiar, desde un proyecto de micro-mecenazgo, un disco de rap feminista llamado "Femcees, flow feminista". En él participan artistas del Hip Hop de Latinoamérica, el Caribe y el Estado español, como son Efecto Dopler, Furia, Mai, BOCA de BABA, La Omega, BKC, Inessa, Phussyon, Krudas Cuben¬si, Rebeca Lane, Anita Tijoux y Caye Cayejera, algunas de ellas entrevistadas para esta investigación. Las claves de este proyecto son precisamente la lucha contra el hetero-patriarcado, a través de la difusión de un mensaje feminista en sus rimas. Además, se proponen la creación de un espacio femenino donde reivindicarse como mujeres que hacen Hip Hop con un estilo propio, sin adoptar los roles impuestos por el Hip Hop tradicional.

Experiencia pionera referente a la formación de un grupo musical de Hip Hop de mujeres fueron las BKC (Buena Konciencia). Este grupo madrileño (de Rivas Vaciamadrid), se formó a finales de los noventa del pasado siglo por tres mujeres, llegando a constituir una vía para la canalización de reivindicaciones feministas a través de sus letras y su forma de hacer rap.

En cuanto a crews formadas íntegramente por mujeres, destacaremos la creación de SRTA, compuesta por mujeres escritoras de graffiti. Según sus creadoras, es la primera crew en España integrada solo por mujeres

y, a pesar de que se deshizo, la experiencia tuvo consecuencias positivas en cuanto a la toma de conciencia del marcado carácter patriarcal del mundo del Hip Hop, así como la generación de un debate en torno a ser mujer dentro del movimiento.

Como vemos, las mujeres en el Hip Hop han producido y producen arte, aunque tanto la literatura académica en el Estado español como la producción y el discurso público del Hip Hop (festivales, medios de comunicación, sellos discográficos, etc.), parecen haberse ocupado de difundir exclusivamente el mensaje representativo de la masculinidad heterosexual, obviando otras formas de ser, producir y vivir el Hip Hop (Garcés 2011b; Gil, 2010; Pillai, 1999; Stoppa y Carvalho, 2009). No en vano, Larsen (2006) considera la masculinidad un rasgo propio del Hip Hop, una forma de auto-expresión del movimiento.

Así, si el Hip Hop es percibido desde la visión masculina heterosexual, será el planteamiento masculino el que se imponga como neutro (Bourdieu, 1998), quedando invisibilizadas las mujeres y las minorías sexuales. Este discurso masculinizado del movimiento es en esencia binario (hombre/mujer; espacio público/espacio privado; calle/hogar; artista/acompañante; productor/consumidora; fuerte/débil) y sitúa a las mujeres fuera de la omnipresente autenticidad del Hip Hop (Castro, 2004). En consecuencia, en el Hip Hop a las mujeres se les otorga generalmente el rol de "novia de", o de "**groupie**" (aficionada a la música de algún artista en particular, con el que habitualmente busca mantener relaciones sexuales), resituándolas así en el espacio privado y de sometimiento al varón.

La oposición hombre/mujer potencia el papel secundario de las mujeres dentro del movimiento, y reafirma como legítimos pseudo-valores negativos fruto de la separación por géneros. Si aceptamos tal estado de la situación, si no construimos un discurso alternativo, el Hip Hop se convertirá en un escenario hostil para las mujeres que deberán hacer frente no sólo a las dificultades a las que cotidianamente desafía en toda sociedad patriarcal (conciliación doméstica, maternidad, etc.), sino a las propias de la escena Hip Hop (Garcés, 2011b; Pires, 2011; Stoppa y Carvalho, 2009; YonLeau y Munoz-Laboy, 2008). En palabras de Varela

(2008:300): “la prohibición expresa a las mujeres de acceder a la cultura y producirla, significaba la prohibición de explicar la vida y explicarse a sí mismas”.

5. LAS ENTREVISTADAS

Con el fin de realizar un análisis en profundidad del discurso de las mujeres dentro del panorama Hip Hop en el Estado español, se realizaron entrevistas semi-estructuradas a veintiséis mujeres relacionadas con el movimiento, residentes en todo el territorio. La finalidad de dichas entrevistas era encontrar un discurso compartido y analizar cuáles eran las claves de su discurso, atendiendo a la naturaleza social (no individual o personal) del mismo.

Las participantes de la investigación fueron contactadas a través de diferentes vías:

a. Mujeres participantes en el proyecto InterrapcionA (Anexo II).
b. Mujeres presentes en Internet (redes sociales, webs, blogs, etc.), con producciones artísticas y/o profesionales relacionadas con el Hip Hop.
c. Mujeres conocidas a través de contactos facilitados por participantes previas (técnica de bola de nieve).

A continuación, desglosamos aquellos datos que hemos considerado más significativos a la hora de describir las características de la presente muestra:

- La muestra incluyó mujeres de todas las disciplinas del Hip Hop: pintura, danza y música (Reyes, 2007 y 2012), si bien no fue posible contar con la colaboración de mujeres DJs. La mayoría de ellas (quince) son o han sido MCs.

- Todas las mujeres participantes son mayores de edad (entre los 18 y los 41 años en el momento de realización de la entrevista), y su media de edad, media ponderada y mediana coincide en los 28 años. La moda se sitúa en los 25 años.

- Las MCs presentan una media de edad 3,74 años por debajo de la medida de edad general.

- Todas las entrevistadas cuentan con estudios obligatorios finalizados.

- Por encima de los 29 años, las mujeres entrevistadas guardan algún grado de relación profesional con el Hip Hop (no sólo personal), y presentan mayor nivel de estudios.

- El 53,84% del total de la muestra cuenta con estudios universitarios concluidos o próximos a concluir.

- La mayor parte de las entrevistadas tiene residencia estable en la Comunidad de Madrid (46.15%).

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LAS ENTREVISTADAS

Número	Edad	Estudios	Rol HH	Ciudad
E. 1	22	Licenciatura Ingeniería	MC	Vigo
E. 2	29	Diplomatura Educación Social	MC	Donostia
E. 3	26	Licenciatura Publicidad	Graffitera	Madrid
E. 4	41	Licenciatura Derecho	Abogada musical	Madrid
E. 5	25	E.S.O.	MC	Madrid
E. 6	21	FP Estética	MC	Madrid
E. 7	18	E.S.O.	MC	Madrid
E. 8	29	E.S.O.	MC	Madrid
E. 9	29	FP Imagen	Fotógrafa	Madrid
E.10	34	Licenciatura Bellas Artes	Graffitera	Vitoria

Número	Edad	Estudios	Rol HH	Ciudad
E. 11	39	Doctorado	Breaker	Barcelona
E. 12	24	FP Integración Social	MC	Palencia
E. 13	20	Diplomatura Educación Social	MC	Barcelona
E. 14	37	Doctorado Filología	MC	Mallorca
E. 15	41	Bachillerato	Graffitera	Barcelona
E. 16	32	Licenciatura Publicidad	Periodista	Madrid
E. 17	32	Licenciatura Publicidad	Manager	Madrid
E. 18	19	Bachillerato	MC	Alicante
E. 19	25	FP	MC	Vitoria
E. 20	26	FP Auxiliar de Farmacia	MC	Madrid
E. 21	25	Diplomatura Trabajo Social	MC	Málaga
E. 22	41	Diplomatura	Productora	Madrid
E. 23	28	Máster Filología	Periodista	Madrid
E. 24	28	Máster Comunicación	Periodista	Granada
E. 25	28	FP Sonido	MC	Vigo
E. 26	25	E.S.O.	MC	Barcelona

Edad de las entrevistadas

Edad media en años	Edad media ponderada en años	Moda en años	Media en años
28,61	28,54	25	28

Lugar de residencia

Lugar de residencia	Nº	Porcentaje (%)
Madrid	12	46.15
Barcelona	4	15.38
Vigo	2	7.69
Vitoria	2	7.69
Alicante	1	3.84
Donostia	1	3.84
Granada	1	3.84
Málaga	1	3.84
Mallorca	1	3.84
Palencia	1	3.84

Características de las entrevistadas desglosadas por roles

		Mc	Graffitera	Breaker	Profesional de sellos discográficos y/o equipos de artistas	Profesional de Medios de comunicación
Número participantes por roles en el HH		15	3	1	3	4
Edad Media		24.86	33.66	39	38	29.25
Nivel de Estudios finalizados o cursando	Secundaria	4				
	Bachillerato FP	6	1		1	
	Diplomatura	3	2			
	Licenciatura	1			1	
	Máster				2	
	Doctorado	1		1		1

6. ENCUENTROS, CONVERSACIONES, VOCES

6.1. HISTORIAS DE VIDA: VÍNCULOS E IDENTIDADES

La totalidad de nuestras entrevistadas se sienten (o se han sentido) parte integrante del movimiento Hip Hop. Para ellas, su adolescencia fue el periodo vital en que descubren la cultura Hip Hop (entre los doce y los diecisiete años mayoritariamente). No obstante, los modos en que ellas interpretan dicha atracción inicial distan mucho de ser homogéneos.

Muchas participantes del estudio se suman al movimiento al sentir cierta "seducción natural" por las diversas disciplinas que la componen. Ellas se encuentran por primera vez con el Hip Hop paseando por la calle, practicando deporte en sus barrios o escuchando un disco que alguien les presta casi por casualidad. Y el flechazo es inmediato, amor a primera vista.

La primera vez que entré en contacto con algo de Hip Hop fue con quince años. Al principio fue algo que descubres que resulta muy llamativo, en principio sólo es eso, porque era algo muy diferente en el ochenta y pico. Yo era "roller" (patinadora) e iba a Nuevos Ministerios a patinar. De repente empiezo a ver a los chavales con música que me llaman mucho la atención y les veía bailar y empecé a parar con ellos. El baile me llamaba la atención, la estética, pero especialmente la música (E.22).

Yo me crié en Torrejón de Ardoz, uno de los puntos calientes del rap en Madrid. Muchos siempre alardeamos de que fuese "La Meca del rap en España" y es que se bebía por todas partes: se escuchaba en coches, a través de la pared de tu vecina, en los parques. El hecho de que la base americana estuviese en Torrejón y pudieses escuchar emisoras americanas hizo que los chicos del barrio quisiesen ser como ellos, conducir los coches que tenían los americanos, vestir como ellos (E.9).

Me sentí atraída por las firmas de los tags de mi barrio, cuando veía una nueva me preguntaba quién era y si yo le acabaría después conociendo. Mi primer contacto sobre todo fue el graffiti (E.19).

Yo conocí el break yendo por la calle y viendo gente bailar por los portales y eso me llamó la atención. Entonces yo indago. Estoy hablando de tener trece o catorce años, no tenía más. Se unió a que en mi casa se escuchaba muchísima música, así que para mí era algo natural. Indago más, como me gusta la música, indago un poco más, me gusta el baile, porque en aquella época había que indagar, porque no se oía esta música como se oye ahora, lo hice de manera muy natural, y después voy conociendo el resto de los elementos de la cultura (E.4).

Empecé por un chico que dejó una cinta y me enganchó muchísimo, escuché la cinta cincuenta mil veces. Era CPV (Club de los Poetas Violentos). Tendría unos 16 años. Antes no sabía ni lo que era el Hip Hop. Esa cinta cambió toda mi vida, mis amigos, mi manera de ver el mundo (E.20).

Lo que más me atrajo fue la base. Yo notaba que no era lo mismo escuchar Mecano, por ejemplo, escuchar Hombres G, que era un grupo que ponía mi madre a escuchar otra cosa. Era... ¡el ritmo! (E.8).

Mi relación con el Hip Hop se inicia sobre los quince o dieciséis años, catorce a lo mejor, con el grupo de amigos. La zona de fiesta por donde salíamos ponían ese tipo de música, y desde chiquitita me gustaba pintar, desde el momento en que tuve ocasión de coger un spray aquello me enganchó (E.10).

Un día que quedé con un colega en su casa y escuché un disco de rap, el primer disco recopilatorio de rap español, yo no entendía nada no sabía cómo, no lo relacionaba muy bien, pero me llevé el disco para casa, porque me lo dejó. Lo escuché y entonces ahí dije "pero qué coño es esto", me tuve que escuchar todas las canciones una tras otra, y eran tres discos, los escuché la misma tarde y me quedé flipada (E.26).

También la pertenencia a grupos de iguales (donde existía cierta vinculación previa al movimiento) es un motivo de peso para iniciarse en la experimentación de las disciplinas, así como haber tenido contacto previo con la cultura negra (Soul, R&B, etc.).

Un par de amigas y tal, que pertenecíamos a grupos distintos, grupos de familia y tal diferentes, pero que coincidíamos en algunos momentos, nos sentimos atraídas por el rollo de la música, que en ese momento estaba bastante en

boga oficialmente. Montamos un grupeto, digamos, un poco apadrinadas, justo, porque eran todos chavales, por un grupo que se llamaba el Furgón del Mendigo, que había ganado en ese momento un concurso en Rivas (Rivas Vaciamadrid, Madrid), y tal. Y estos compañeros chicos, que eran amigos también, pues colaboraron con la parte musical, la parte de la producción (E.14).

Un evento importante fue que mis primos se pillaron un local y nos montábamos ahí nuestras súper fiestas, todo súper Hip Hop a muerte, y como que ya me veía muy metida en eso, que mi identidad estaba muy encajada ahí, era cien por ciento (E.7).

Desde muy pequeña me ha encantado la música, llevo haciendo radio desde que nací, pues me gustaba mucho la música pop y ahí fue derivando. Colaboraba ya desde muy pequeña, desde los once años con varias discográficas, entonces fue derivando al R&B, del R&B al Hip Hop y del Hip Hop a la escena del Hip Hop español (E.24).

Lo que me hizo sentirme atraída de inicio fue esa sensación. Yo escuchaba bastante Soul cuando era pequeña, pues eso, lo típico: Aretha Franklin, Whitney Houston... Lo típico. Y entonces recuerdo que en el noventa y seis más o menos, que yo debía de tener doce años, sonaba mucho en la radio "Killing me softly" y a mi madre le encantaba esa canción, porque ella la escuchaba de niña y le encantaba. Yo creo que incluso eso salió antes del noventa y seis. Entonces, yo cogía las cintas cuando aparecía en la radio y lo grababa y todo lo que tenía ese sonido me motivaba. Era como algo más allá del Soul (E.25).

Para ellas es muy relevante la creatividad que las diferentes disciplinas despliegan, así como su originalidad, que entienden rupturista respecto de lo que les ofrecía la cultura mayoritaria. Al mismo tiempo, el sentimiento de pertenencia que se genera es otro de los motivos fundamentales que explican este llamamiento.

Del graffiti me atrajo que tenía algo de mágico. A cualquier persona que le guste, estoy hablando como espectador, está acostumbrado a ver de cómo alguien se acerca a un lienzo con un pincel, o un lápiz, acerca el pincel, etc., decide con la mano qué va a hacer. El spray lo que tiene es que no toca, lo que hay entre la pared y el spray es la magia del aerosol que digo yo, y cuando controlas ya sabes cómo funciona. Cuando no, es alucinante ver alguien pintando la pared que, ya para empezar, es una cosa un poco rara. De hecho, la gente se queda mirando a la pared como castigada (E.15).

Al principio fue la música y luego me atrajo mucho porque me pareció un movimiento creativo, diferente a todo lo que había visto, un concepto artístico diferente a todo lo que había visto, esto que ahora se llama cultura urbana, esta manida expresión que pierde un poco el concepto, pero la cultura de la calle que nos pertenecía a nosotros. Algo cultural, creativo, que no venía impuesto por nadie, que se generaba por nosotros mismos en la propia calle (E.22).

En los primeros años de mi juventud, para mí fue algo grande. Por estar en Torrejón, donde siempre pasaban cosas. Tú querías ser parte de todo eso y estar rodeada de gente creativa (E.9).

Lo que más me gusta del movimiento es en el plano personal: hacer mis graffitis, escuchar un tema, lo que siento por dentro. Hace que las personas nos esforcemos, cojamos ganas y empeño en hacer algo que nos gusta, estás en un concierto y notas en el ambiente que todas estamos disfrutando con algo que nos nace, nos une (E.19).

El hecho de establecer contacto cultural desde lo vivencial y no desde lo teórico, también les facilita un acceso, en cierto modo casi intuitivo, que permite la reproducción del modelo cultural del Hip Hop sin necesidad de intermediación de conservatorios o el desembolso de grandes sumas de dinero en academias o materiales (con matices en lo referente al graffiti). Una mayoría significativa de las entrevistadas afirma haber experimentado con dos o más disciplinas o facetas artísticas del Hip Hop (breakdance, rap, graffiti, producción musical), y algunas creen que esta evolución fue necesaria para llegar a aquello que mejor saber hacer o más les llena.

Escuché la misma tarde y me quedé flipada, y me pregunté si yo podría hacer lo mismo, y creo que sí puedo (risas) (E.26).

Es muy importante cómo funciona a nivel de aprendizaje (el breakdance), y esto sí que no pasa en otros grupos o en otras formaciones, y es la horizontalidad

que es transversal que es parte de toda la cultura Hip Hop (E.11).

Comencé cantando y bailando, pero también de juntarme con gente y probar cosas a ver qué tal. Pero en general el break y MC (E.7).

Empecé un poco a mi bola. El Hip Hop comprendía un montón de las facetas que a mí me gustaba hacer: me gustaba mucho bailar, me gustaba mucho la música en general, y me gustaba mucho pintar. Y empecé a pintar, a hacer bocetos. El graffiti era una estilo que me encantaba y empecé por ahí, empecé por la parte de graffiti, a mi bola (E.1).

El ritmo de las bases, el scratch es una cosa que me volvía absolutamente loca, el break me volvía loca. Sobre todo el que daba vueltas con la espalda me parecía brutal ¿sabes? Cosas así, y sobre todo cómo comenzó el movimiento me parece increíble también el DJ, el MC presentando y luego ya el ritmo, rapear, el sentimiento reivindicativo de posicionarse. El tema del rap, eso sí también me mola, pero sobre todo el ritmo, el ritmo es brutal (E.8).

Yo creo que mi relación con el Hip Hop es total, intento probar todo lo que hay en la cultura, intento conocerlo. No sólo me defino como MC, la música es lo que más me llena, pero también he probado el graffiti, también me atrae mucho el baile, he bailado y he experimentado cosillas. También hace un par de años tenía un programa y empecé a producir algo, pero se quedó ahí (E.7).

Empecé en 2003 pintando, luego escribiendo pero no cantando y más adelante me dediqué a cantar esas letras que escribía (E.18).

Las entrevistadas aseguran que la oportunidad que brinda el Hip Hop, como vehículo de expresión de inquietudes y estados de ánimo, les animó a iniciarse y especializarse en ello. De hecho, entre las motivaciones que han llevado a nuestras entrevistadas al mundo del Hip Hop, tiene un espacio significativo el entender el movimiento como una vía de expresión personal, independientemente de la disciplina concreta que utilicen, como un modo de afrontar una realidad adversa, ya sea por cuestiones familiares, económicas o de singularidades no respetadas en sus entornos habituales.

Yo era muy conflictiva, en esa época estaba un poco perdida, tenía una familia desestructurada, mis padres se separaron, por eso me enganché a la música. Yo empecé a escribir y a desahogarme, y a sentirme bien (E.20).

Me atrajo verla como una forma de expresión diferente a lo que había, en un pueblo tan cerrado como el que vivo sonaba muy diferente a lo que yo hacía y, me dije, mejor, esto no es raro, es único (E.18).

A mí la verdad que esto me gusta porque de alguna forma puedes expresarte con un micro o pintando (E.21).

Yo empecé a escribir en el año 2003 cuando...me sucedió una cosa bastante desagradable en mi vida, hice como una carta especial para eso en forma de canción y a partir de ahí pues ya empecé a escribir y a escribir sobre mis cosas que me habían pasado y tal. Era como un psicólogo y vamos, como yo no hablaba mucho con la gente sobre mis cosas ¿sabes?, y además lo estaba pasando bastante chungo en estos años de escuela y tal, pues decidí hacerlo así, ¿sabes? Dije: bueno pues voy a escribirlo y me desahogo y fuera, ¿sabes? No tenía a nadie de confianza, digamos, nadie me creía muchas veces lo que a mí me pasaba, así que... El único que me creía era el papel y ya. Y nadie las leía, ¿sabes?, solamente lo escribía y ahí lo guardaba. Y luego las leía y ya. Y me servía como de psicólogo a mí misma (E.5).

Mi rap es sobre lo que me pasa, sobre lo que me preocupa, no necesito muchos escenarios, para mí es terapia (E.2).

Algunas participantes aseguran que el mayor valor del Hip Hop es su afán reivindicativo y de denuncia social, convirtiéndose el Hip Hop tanto en la herramienta que les ha ayudado a hacer llegar al espacio público sus reivindicaciones sociales, como en el movimiento cultural que mejor ha sabido representar sus valores (principalmente los relacionados con dar voz a las minorías y la denuncia de las injusticias sociales). Así, una de las entrevistadas (E.2) afirma que si bien *lo que más me atrajo fue la cultura en general, pero específicamente la respuesta artística, el punto de vista estético, el punto de vista del lenguaje acústico,* **también tuvieron un papel importante en su pulsión hacia el Hip Hop** *las normas y funcionamiento de la cultura, su vinculación política y sus valores.* **En esta misma línea se expresan otras entrevistadas:**

Lo que me hizo sentir atraída fue la oportunidad de decir lo que pensaba sin ningún tipo de tapujo. Vamos que... y la forma directa de poder reivindicar lo que está pasando y lo que estaba pasando en el momento. Como lucha social (E.12).

Me sentí atraída por el Hip Hop por la fuerza que tiene su mensaje y la cultura que en sí misma genera (E.16).

Del movimiento me atrajo el mensaje y la crítica (E.13).

Dando un paso más allá, mujeres como otra de nuestras entrevistadas (E.2) nos relatan cómo vieron en el Hip Hop la posibilidad no sólo de unirse a reivindicaciones sociales del movimiento, sino de aprovechar el espacio público para hacer llegar un mensaje político propio, en este caso feminista:

Yo siempre había pensado en escribir, pero nunca nos preguntamos los porqués, no lo hacemos, pensaba en escribir algunas letras hace tiempo. Luego, en la universidad conocí a una chica que también hacía conciertos y le dije "Tengo algunas letras también", y me dijo "Enséñamelas", y se las enseñé y me dijo "Jo, pues tengo un concierto, ¿por qué no te vienes?". Porque yo hago rap feminista, y ella me dice "Es un concierto para el veinticinco de noviembre que sería contra el maltrato a la mujer, contra la violencia machista, y vienes al concierto y me haces los coros" y comencé con una sala a lo bestia, una pedazo de sala , y así hice mi primer concierto, y cuando subí al escenario me crecí, y me dije es un lugar donde poder expresar y que la gente te está escuchando, porque a las mujeres no nos pasa muchas veces. Eso lo da el rap, el rap tiene mucho que ver con dar voz a las que no tienen.

Como resultado de estos diversos procesos de participación creativa en el movimiento Hip Hop, las participantes establecen en la actualidad diversos posicionamientos respecto de la relevancia y planos de influencia de dicha cultura en sus vidas. Así, para muchas de ellas a día de hoy el Hip Hop se ha convertido en "una forma de vida", que conglomera tanto implicaciones profesionales como personales y sociales, siendo complejo para ellas proyectar una imagen de sí mismas al margen del movimiento.

Desde los trece o catorce años que escuché mi primer programa de radio de rap, creo que el Hip Hop se ha convertido en una parte estructural de mi vida, una parte que ha vertebrado mi vida de una manera insospechada: porque a través del graffiti he conocido a la mayoría de mis amigos, he conocido a mi pareja, casi todos mis amigos forman parte del mundillo ya, trabajo a través del mundillo también, o sea mi relación es total, yo vivo rap 24/7 (veinticuatro horas al días los siete días de la semana) (E.3).

El Hip Hop es mi forma de vida: me dedico a ensayar con el grupo, con mis coristas, con el DJ, casi todos los días, para mirar, para hablar sobre futuros trabajos. Mi relación con el Hip Hop es a diario (E.18).

Amo al Hip Hop, llevo varios años dedicándome en Barcelona, de manera no profesional porque no tengo un disco editado, pero bueno, toda la relación que puede haber con el Hip Hop la tengo desde jovencita cuando empecé. Es una parte muy importante de mi vida (E.26).

Es difícil explicar mi relación con el Hip Hop, para mí lo es todo, es mi vida, porque lo conocí muy jovencita de manera como muy natural. Tengo un artista en casa, mi hermano es compositor, productor, locutor de radio. Todos mis amigos desde adolescente han estado influenciados por esta cultura, comparten esta cultura activamente y además muchas de mis parejas han formado parte de esto y dedicado profesionalmente. He formado parte de la cultura, la parte musical del Hip Hop, durante diez años, desde el noventa y ocho hasta el dos mil ocho. Ejerzo como abogada, pero sigo en contacto con el rap porque es mi vida (E.4).

El Hip Hop ha influido en la manera de relacionarme con la gente: amigos, pareja, en el sentido de que yo me doy cuenta de que todo lo que hago gira en torno a ello. Muy pocas cosas se desvían de lo que siento por la música y por el Hip Hop en concreto, tanto en amigos como en familiares, como en mis estudios (E.7).

El Hip Hop está en mi vida en general. En mi forma de expresarme, de comportarme, de hacer por la calle, incluso. Lo típico: caminas con ritmo. En todo un poco, es una filosofía de vida, una forma de pensar, una manera de actuar. Desde hace diez años hasta ahora, desde el dos mil dos o dos mil tres que lo conocí, fue eso (E.1).

Aparte de lucrarme del Hip Hop económicamente, creo en el Hip Hop. Entonces es la mejor forma de formar parte del movimiento porque no soy rapera, ni graffitera, ni DJ, ni breaker. Yo soy Hip Hop porque creo en él y cada día estoy relacionada con él [...]. El hecho de ser Hip Hop es algo que radica en el interior y va desde dentro hacia fuera [...], yo realmente me considero Hip Hop porque creo hasta la última palabra, creo que es realmente efectivo y que te hace pensar que realmente si quieres, puedes. Y es que el "Yes, We Can" es realmente lo que representa el Hip Hop hoy en día y creo en eso. Entonces por eso digo que soy Hip Hop porque es algo que va dentro de mí [...]. Yo no creo en las religiones religiosas, pero sí creo en que si hay algo que te hace sentir bien pues quédate ahí, y a mí el Hip Hop me hace sentir bien (E.17).

También han sido numerosas las participantes que afirman tener, a día de hoy, una vinculación directa con el Hip Hop a nivel profesional, primordialmente. En su caso, el Hip Hop es un medio de vida, si bien con más identificación personal que si ejercieran en otros ámbitos profesionales. Debido a la implicación emocional que estas profesionales tienen con el movimiento, estas mujeres han puesto en marcha proyectos que aúnan sus habilidades y medios personales con el compromiso con la cultura Hip Hop:

Me dedico a pintar y mi mundo es pintar. A veces haces cosas que no te gustan, pero sí, mi trabajo es con murales grandes y el spray está totalmente relacionado con el Hip Hop, al menos la herramienta. He tenido la suerte de trabajar con Zona Bruta y de estar en un montón de eventos pintando (E.10).

Mi relación con el Hip Hop es básicamente estar en el graffiti desde el ochenta y nueve. Empecé a pintar en el ochenta y nueve y conocí el Hip Hop a través del graffiti. Mi relación con el Hip Hop ha sido un poco paralela, tampoco desde fuera, pero nunca del todo metida. Fui de las pocas graffiteras que trabajaron en Madrid en Zona Bruta (E.15).

Mi relación con el Hip Hop es una relación larga y empezó como en los años ochenta, un poco con el boom de la cultura Hip Hop. Yo me acerqué más al tema del baile, al que se denomina b-boy. Y entonces fue una relación muy de contacto directo con la cultura, de relación directa con la cultura y ya en los años noventa comenzó a ser un objeto de estudio y análisis para mí. Y a partir de ahí derivó en proyectos de investigación y demás. Ahora estoy alejada, pero no tanto. Hasta el año dos mil he estado bailando y haciendo proyectos que tenían que ver con la práctica de la danza, incluso en proyectos de arte urbano. Con una compañera que yo tenía hicimos un trabajo de investigación en el ámbito escénico y de la danza que concluyó con una serie de funciones de un espectáculo que montamos de forma conjunta [...]. Hice un libro sobre la historia del Hip Hop y la incidencia en la sociedad físicamente. Luego aquí en España hice varios proyectos de investigación, me hice un doctorado también con el tema, el libro sobre graffiti, en fin, varias cosas (E.11).

Dedico bastantes horas a pintar graffiti, siempre que puedo, a diseñar tatuajes, abrimos un estudio al público para que chavales que no tienen donde grabar lo hagan por un "modiquísimo" precio. En mis letras intento plasmar temas sociales, dar mensajes sociales de colectivos desfavorecidos, ya que la asociación a la que pertenezco, Hip Hop Comprometido, trata de aunar los cuatro elementos del Hip Hop y meter temas sociales, porque si no, los chavales no se enteran de lo que pasa en su propio barrio. También hemos hecho talleres de graffiti callejero con menores latinoamericanos y con jóvenes en educación de calle o en riesgo (E.19).

Siempre he intentado apoyar a "noveles" en la medida en que un hueco en la parrilla radiofónica me lo ha permitido. El apoyo a festivales como el Sagerao Festival o pequeños bolos de la gente que está empezando son la verdadera razón de ser de todas las acciones que he intentado llevar a cabo. Al fin y al cabo, en eso consiste todo esto, ¿no?, apoyar a los que no tienen un respaldo de una multinacional o un gran plan estratégico de marketing (E.16).

Mi rol dentro del Hip Hop ha cambiado, al principio era un punto de vista más periodístico, y hacía entrevistas y ya está o hacía un programa de radio o lo que sea y ahora sí que ha cambiado en el sentido de que me llegan muchísimos discos antes de que les llegue a la gente, canciones antes de mezclar a veces, y de muchos grupos, incluso de gente importante, que me pide su opinión. Y de repente, en estos últimos años lo he notado, hace unos tres años lo he notado, entonces a veces soy partícipe de algunos discos o de cómo sacar un disco, a veces me han pedido opinión. En principio no tengo por qué tener nada que ver con eso. O de organizar eventos que a veces yo no tengo ni idea, pero sí que a veces me ha llamado gente de sitios, que no sé cómo tienen mi teléfono. Sí que ha ido

cambiando un poco, sin quererlo yo. Siento que ahora me valoran más como periodista (E.24).

No obstante, no siempre el interés de las participantes reside en vincular el Hip Hop con su ámbito profesional. Por el contrario, mujeres como una de nuestras entrevistadas (E.12) nos cuentan cómo sus aspiraciones profesionales futuras se dirigen hacia otra dirección: *No me gustaría dedicarme profesionalmente al Hip Hop. Estoy estudiando otra cosa y me gustaría dedicarme a eso,* **y otras (E.21) creen que el Hip Hop se disfruta más cuando se entiende como un entretenimiento, sin mayores pretensiones:** *Mi relación con el Hip Hop es a través de mi grupo, empezó en el dos mil uno, he estado grabando maquetillas, siempre he estado haciendo temas sueltos, no he tenido una continuidad, una constancia, presentamos uno o dos temas al año y conciertos, algunos años más, otros menos, en función del tiempo y de las ganas, ¿no?, y hoy en día no le dedico todo el tiempo que me gustaría puesto que tengo otras prioridades, tengo que ganar dinero, me lo tomo como un hobby y así lo disfruto más.*

Otras entrevistadas entienden que su etapa de pertenencia al Hip Hop ya ha pasado, ya se ha "superado" e integrado. El Hip Hop conforma un mundo del que felizmente fueron parte, pero ya no lo son.

Estoy en otros proyectos: mi casa, mi trabajo, otros proyectos, y tengo un poco apartada la música, no tengo esa necesidad de contar que me crié en Entrevías (barrio de Madrid). Ahora voy del trabajo a casa y no me apetece ni necesito escribir para relajarme, no tengo esa necesidad, y cuando la tengo la suplo de otra manera. Para mí el rap es agarrarte a algo, si no hubiera sido por la música no habría salido de mi barrio. Así me di cuenta de que había otro mundo. Ahora que ya lo sé, no tengo tanta necesidad (E.20).

Para mí fue una época muy bonita, pero con el tiempo miras a otro lado: tienes no sé cuántos años, vives en casa de tus padres, terminar la carrera, tomar una decisión de futuro: lo de ir a Francia, París, Berlín (E.23).

Mención aparte merecen dos participantes que afirmaron, no sólo encontrarse en una etapa en que el Hip Hop no es ya su forma de vida, sino que aseguraron situarse en una suerte de "disidencia del Hip Hop". Ellas creen que nunca constituyeron parte verdaderamente del "centro" del movimiento, aunque así pudieron considerarlo años atrás. Con el paso del tiempo, será su evolución personal, desde la inocencia hasta la "toma de conciencia", la que les lleve a hacer consciente la discriminación que sufrían por ser mujeres y/o por no compartir determinados valores. Esto generará en ellas un sentimiento de expulsión de facto del movimiento.

Creo poder decir que nosotras (su grupo musical) siempre nos sentimos parte hacia fuera, es decir, como otra vez en la periferia. Siempre nos sentimos parte pero es como si estuviéramos ahí, pero sin haber llegado nunca al centro del todo. Entonces, salir realmente era casi dejar de hacer la música que hacíamos. Era muy fácil porque, si no perteneces, si no estás dentro y no estás considerada como tal, si no te devuelven la imagen de que tú eres parte de ese movimiento, en realidad tú de lo que haces, que tiene que ver con ese movimiento, es utilizar una estructura musical y lírica que pertenece al movimiento, en cuanto dejas esta postura musical y lírica pues estás fuera del movimiento, sencillamente. Porque no compartes más (E.14).

Yo dentro del Hip Hop me inicié con total inocencia, era muy joven, y lo que me atraía era lo superficial: la estética, los ritmos, la fiesta, etc. Con el tiempo, te das cuenta de que hay cosas que como mujer chirrían: no eres reconocida igual, eres una anécdota, una excepción, o la novia de alguien. Después escuchas con detenimiento las canciones, y te das cuenta de que las mujeres sólo son tías buenas que adornan la vida de los raperos. Y ahí inevitablemente te alejas de manera progresiva, maduras. Además, te das cuenta de que es injusto de que dentro de un movimiento cultural, el hecho de ser mujer sea una anécdota, que tengas que buscar a otras mujeres con lupa. Recuerdo una ocasión, cuando ya estaba a punto de dejarlo, que a la salida de una sala de rap se montó una pelea inmensa por nada en particular, vinieron tres coches de policía, y detuvieron a dos amigos y a mi chico durante tres días en el calabozo. En ese momento me di cuenta de que estaba metida en un ambiente violento en el que no quería estar. Te preguntas, ¿pero qué hago yo aquí? La reacción tras abandonar definitivamente el Hip Hop, en torno a los veinticuatro años, fue de rechazo total a cosas como las apariencias, los egos o los discursos violentos. De hecho, hoy me interesa reflejar en mi obra artística a personas de manera sincera, sin pretensiones de ser lo que no son. A día de hoy, del Hip Hop sólo me quedan determinados gustos

musicales, cierto gusto por los ritmos, pero escucho música más Jazz, más melódica, nada ruda (E.9).

Cuando son preguntadas por su opinión acerca del movimiento en el Estado español en la actualidad, una respuesta muy habitual entre las entrevistadas es que es un movimiento muy cerrado, a pesar de la variedad de elementos que lo componen, que debería hacerle un movimiento mucho más abierto y tolerante. La mayoría afirman que el panorama rapero en el Estado español es pobre y que necesita una inyección de energía y nuevas figuras con creaciones nuevas, diferentes. Con respecto a las opiniones acerca del panorama rapero femenino, la opinión es casi unánime: está prácticamente muerto y necesita un empujón y referentes potentes, tales como los que en su día fueron La Mala Rodríguez o Ariadna Puello.

A veces, en el movimiento, la gente es un poco cerrada. Aunque se supone un movimiento de la calle, que es de las culturas más abiertas que puede haber, a veces somos un poco cerraditos todos y yo creo que podríamos abrir un poco las mentes (E. 24).

[El movimiento] tiene algunas ideas que son muy cerradas en lo que respecta al Hip Hop. Yo pienso que lo creamos nosotros mismos y que, teniendo una cultura tan enriquecida, somos súper cerrados (E.7).

Yo creo que era un movimiento cerrado, un movimiento en el cual había jerarquías, un movimiento en el cual había estamentos, en el cual había centros y periferias, en el cual las mujeres tenían un papel muy concreto, totalmente cuestionable para mí (E.14).

El movimiento Hip Hop creo que es bastante sectario a veces, somos como muy abiertos pero, de repente, nos meten cambios y somos todo lo contrario: súper cerrados (E.12).

La escena del rap español me parece que necesita un empujón (E.24).

La cultura Hip Hop es muy interesada, ¿sabes? Zona Bruta sacó a tíos todo el rato, sacó a Ari, ¿y a quién más de tías?, creo que a nadie más (E.8).

El panorama rap en España me parece que está copado por puretas y falta gente que haga cosas nuevas (E.7).

Por la experiencia que he vivido, creo que el panorama de Hip Hop femenino en España está muerto. Yo creo que no hay un referente femenino potente del rap español (E.23).

La escena del rap femenino en España creo que necesita un súper empujón y muchísimo apoyo (E.24).

El rap femenino yo creo que sigue siendo la gran asignatura pendiente en la escena del rap español (E.14).

6.2. RELACIONES DE PAREJA

La mayoría de nuestras entrevistadas considera la pareja como un factor importante de entrada, pertenencia o abandono del movimiento. En este sentido, las vivencias de las mujeres entrevistadas son diversas. Para algunas, el hecho de compartir la afición por el Hip Hop con sus parejas ha significado un nexo de unión entre ellos y un enriquecimiento en la pareja, al interesarse por el movimiento. Además, la pareja ha significado una vía de entrada fundamental a la hora de estar y permanecer en el Hip Hop.

El Hip Hop ha influido en mis relaciones de amistad y de pareja, en todo. Todos los novios que he tenido han estado relacionados con el Hip Hop. [...] Ahora no tanto, pero antes todas las personas que eran importantes para mí estaban relacionadas con eso directamente (E.1).

La relación de pareja más larga que he tenido ha sido con un chico que también pertenecía al Hip Hop, y la música fue un nexo de unión en común muy fuerte (E.9).

Mis relaciones de pareja siempre estuvieron muy influidas por el movimiento, siempre he buscado en mis parejas algo positivo, algo que aprender. Y la verdad es que con ellos viajábamos, íbamos a conciertos... No sé, un montón de experiencias que, si no hubiese estado con ellos, no las hubiese vivido o las hubiese vivido de otra forma. Lo mismo iba a escuchar rap a su casa, o íbamos a una acción o escuchábamos algunas letras, hablábamos del proceso (E.23).

El hecho de haber formado parte de la música ha influido en la relación, porque es lo que más nos ha unido. Ese fue el motivo por el que estamos juntos: nuestra pasión por la música. Es bonito tener a alguien con el que compartir, estar hasta las tantas cantando, componiendo (E.25).

[...] tengo la suerte de compartir escenario con mi pareja y música. Grabamos un trabajo juntos y entonces eso me ha ayudado mucho y también fue un poco el empuje que me ayudó a empezar. [...] me dijo que por qué no me hacía unos coros, porque me había oído cantar en mi casa. Y entonces me dijo que por qué no colaboraba. Entonces, a partir de ahí dije: "Pues mira, igual..." (E.12).

La persona que fue mi primer referente principalmente fue mi expareja, con la que estuve dos años, pero básicamente porque me introdujo en el mundillo más a fondo (E.13).

Yo tengo mis amigos y mi novio también que me aportan bastante en el sentido de cultura musical. [...] él me enseñaba los grupos, la música y ahí empezó todo (E.21).

Para otras, el hecho de pertenecer ambos al movimiento provocó complicaciones a nivel personal.

Mi primer novio era DJ, pero no me influyó para nada, es más, ni siquiera me apoyaba. Yo intentaba mostrarle algo y pasaba de mí (E.5).

El trabajo creativo también es un trabajo de ego, y yo creo que éramos dos egos muy fuertes trabajando. [...] querías que la persona que movía los cables y los botones supiera interpretar, en este caso, lo que yo quería o lo que yo le decía. [...] Pero la persona que al final tenía el control era él (E.14).

Mis relaciones de pareja dentro del movimiento me han llevado por el camino de la amargura. [...] Cuando tenías un novio que tenía que ver con el graffiti o con el rap en general y le dejabas tenías que aguantar que la gente hablara, luego que él a lo mejor se picaba si te ibas a pintar con otro tío, luego había tíos que pintaban, pero no querían que tú pintaras, luego si te enrollabas con algún rapero de mierda, se creían que te enrollabas con ellos porque te gustaba su música, aunque ni la conocieras. Tenía muchos problemas con eso (E.3).

En un festival que montaron unos amigos [...], en esa época estaba pasando un mal momento porque tenía un novio muy celoso, tenía que actuar con este amigo con el cual mi pareja se puso celoso, y bueno... digamos que lo tuve que dejar. Además de la gran inseguridad que yo tenía de por sí y las discusiones, por eso dejé de cantar con este amigo. La verdad es que me arrepiento mucho porque pienso que son cosas que nadie tendría que prohibir, y creo que no me van a volver a pasar (E.13).

Algunas relatan cómo, desde su rol de "novia de...", eran espectadoras del movimiento, si bien les hubiera gustado participar.

Los amigos de mi novio me aportaban fiesta y te hacían estar dentro del movimiento, si no, como mujer es imposible. Estos amigos me aportaban la posibilidad de estar conectada, de diversión. A mí siempre me fascinó estar dentro de ambientes en que la gente creaba tanto, ser espectadora de todo aquello me encantaba (E.9).

Él tenía bastante buena relación con gente de Nueva York, además gente muy mítica [...]. A mí me hubiera gustado formar parte de eso, pero a años luz (E.23).

Y, por último (aunque mucho menos numerosas), están las que no tienen parejas pertenecientes al Hip Hop o las que aseguran que la pareja no influyó en su entrada en el movimiento.

Nunca he tenido una pareja que perteneciera al mundo Hip Hop (E.11).

Yo estaba en el movimiento antes de estar con mi pareja. Eso lo reivindico: no me metió ningún tío en este movimiento (E.22).

En definitiva, las mujeres entrevistadas afirman, en su mayoría, que el hecho de que sus parejas pertenecieran también al movimiento Hip Hop ha sido algo muy positivo tanto para el enriquecimiento de la relación, como de manera individual. Les ha servido para generar un vínculo más fuerte al compartir aficiones. Sin embargo, algunas entrevistadas afirman que eran "espectadoras" y que les hubiera gustado formar parte activa del movimiento, en vez de mantenerse en los "márgenes", y que el hecho de ser una mujer les imposibilitó la pertenencia de manera autónoma. Se constataría así un déficit de representación y pertenencia de las mujeres al movimiento Hip Hop.

Por otro lado, también hay mujeres que han tenido experiencias negativas especialmente significativas, que hunden sus raíces en el sistema patriarcal de una manera más explícita, como son el sentimiento de posesión de sus parejas y los consecuentes celos y prohibiciones de la realización de determinadas actividades o determinadas compañías. Estas mujeres no han tolerado estas situaciones y, o bien se han escindido del movimiento, o bien han abandonado estas relaciones de pareja. En cualquier caso, no han aceptado la presión que suponían estas situaciones y les han puesto fin.

6.3. LA CREW

Uno de los puntos fundamentales en la cuestión de la pertenencia es el reconocimiento de participación dentro de una crew o grupo de afinidad. La pertenencia a una crew otorga reconocimiento del trabajo propio y, por lo tanto, la calidad del mismo. En definitiva, significa la inclusión dentro de un grupo de afinidad con el que compartir creaciones y aunar un estilo propio colectivo.

A lo largo de sus experiencias dentro del movimiento, las mujeres entrevistadas afirman, en su mayoría, no sentirse ni haberse sentido parte de una crew.

Las crew que había ya estaban formadas. Además, eran todas de chicos. Yo iba con ellas, pero nunca me he sentido parte de ninguna. Entonces, siempre he estado yo sola [...], tampoco me he sentido nunca cómoda (E.12).

Nunca me he vinculado a ninguna crew, se podría considerar que voy por libre en cuanto a que pienso y actúo conforme a mis ideales y mi propia moral (E.16).

Hoy no pertenezco a ninguna crew, aunque siempre será lo que me habría gustado, sólo estamos yo y mi DJ (E.19).

Las razones que aducen las entrevistadas para no pertenecer o haber pertenecido a una crew son varias. Fundamentalmente las razones se pueden englobar en cuatro:

- Que los grupos a los que han pertenecido no los consideran crew.

Con mi amiga sí teníamos una crew, pero no, no. Con los chavales con los que... Bueno, con mi pareja, él sí que llevaba tiempo pintando (E.23).

No pertenezco a una crew ahora mismo, y entonces tampoco porque más que una crew era mi familia. No es mi pandilla, pero sí. No sé (E.7).

Dentro de la crew, pues también suele haber graffiteros, breakers, suele haber pinchadiscos... Pero yo creo que tiene que ser mucho más amplio. Nosotras éramos tres y nuestros "coleguis" y tal, que con las bases colaboraban (E.14).

Mi grupo somos gente abierta, no es una crew (E.21).

- Que su pertenencia estaba condicionada a la de algún hombre.

Nunca he pertenecido a ninguna crew. Lo intenté, yo tengo algunas colaboraciones con un chico y decidimos montar una crew porque nos compenetrábamos muy bien y nos gustaba lo que hacía el otro, y al final lo dejamos estar porque estaba yo entonces con un chico, durante un año, que era muy celoso y tuve graves problemas a raíz de esto y no pude hacerlo (E.13).

Y si eres mujer no tienes valor por ti misma, es tu novio el que tiene prestigio o no, y en función de él tienes tú o no acceso a "la familia" (E.9).

- Que no están de acuerdo con la organización de las crew.

Una crew es un poco como una secta jerarquizada, donde hay un "hermano", porque ellos se llaman así entre ellos mismos, que dice a los demás lo que deben hacer y les convencen (E.9).

Nunca me ha gustado que me encasillen, yo siempre he dicho que yo tengo un estilo libre, puedo ser rapera, puedo ser flamenca, soy la misma, no pertenezco a ninguna crew, ni nunca he pertenecido tampoco, nunca he sido radical en ese sentido. [Las crew] parecen sectas un poco (E.21).

- Que no se sentían incluidas o representadas o que la crew las rechazó.

No. Bueno, sí, lo intenté [introducirme en una crew], pero nunca cuadró, ¿sabes? [...]. Yo siempre me he movido sola. Porque yo siempre me lo he tomado muy en serio, para mí escribir mi vida era algo más que decir que estoy sentada en un parque con los colegas tomándome una cerveza, para mí eso no tiene fundamento ni trascendencia alguna sobre los demás. Un mensaje nulo. Entonces eso me lo tomaba yo como que me faltaba algo, y no encontré nunca a las personas que de verdad me transmitieran lo mismo que yo intentaba dar a los demás (E.5).

[En las crew de chicos] me siento un poco fuera de lugar, pero aún así no me importaría. Pero como ya están formadas y demás (E.12).

En mi colegio había una crew y yo quería conocerles, saber qué era lo que hacían, qué pintaban. Y ahí me sentí rechazada [...]. Ese grupo era de chicos y yo me sentía igual que ellos, pero no me aceptaron de igual a igual, no me dejaron (E.19).

Por otro lado, hay una minoría de mujeres entrevistadas que sí afirman haber pertenecido a una crew, aunque ahora mismo aseguran no pertenecer.

He tenido dos grupos: uno que se llamaba Energy, con un senegalés, que estaba en Costa de Marfil, en el África Subsahariana, y hablaba francés. Esa fue la primera de todo (E.8).

Sí puedo decir que he pertenecido a una crew. A través del Hip Hop he conocido a más gente que en ninguna otra faceta de mi vida [...]. La primera crew en la que he estado se llamaba 8990, éramos gente del año ochenta y nueve, y noventa, éramos creo que seis colegas y esa fue la primera crew. Luego he estado en otros colectivos, en otras crews [...]. Con algunos pierdes el contacto, pero casi siempre a mi bola, colaborando con otros, pero con mi camino. [...] hace mucho tiempo que no estoy en ninguna crew presencialmente (E.1).

Ya no pertenezco a ninguna crew, cuando empecé mi crew era lo que fue después El Club de los Poetas Violentos. Con los que yo rulaba era con ellos. Al trabajar de manera profesional, ya no perteneces tanto (E.22).

También es minoritario el número de mujeres que afirman pertenecer en la actualidad a alguna crew.

Ahora pertenezco a una crew, La Calle Familia. [...] nos juntamos mucha gente en el estudio y después decidimos sacarlo como grupo. Surgió natural (E.20).

En mi crew soy la única chica (E.10).

Ahora pertenezco a cuatro crews [...], una es sólo de chicas, el resto son mixtas (E.15).

En definitiva, podemos concluir que la mayoría de las mujeres entrevistadas no se ha sentido ni se siente perteneciente a ninguna crew, por diferentes razones. En este sentido, algunas de ellas consideran que los grupos a los que han pertenecido no constituyen una crew. Un número importante de las mujeres entrevistadas afirman que no están de acuerdo con la organización de las crew, ya sea por la jerarquía interna impuesta o por la limitación que supone el encasillamiento en la misma. Otras achacan la no pertenencia a que estas crew no les representan, no se sienten identificadas por ellas e, incluso, se han sentido rechazadas por los miembros de las mismas. Especial mención, por su profunda raíz patriarcal, merece la razón que algunas de las mujeres destacan como obstáculo para la pertenencia, en la que algún varón, generalmente la pareja, hace de vía de pertenencia y/o abandono.

Estos motivos para no pertenecer al colectivo parecen constatar que los estándares de calidad dentro del movimiento son establecidos según patrones masculinos, que deciden qué es una crew y qué no. En general, se observa una voluntad de participación colectiva, ellas quieren pertenecer. Sin embargo, la realidad de la representación social de las mujeres, así como la forma de educación, nos indica, una vez más, que tienen que mostrarse cautelosas, ya que son más susceptibles de crítica debido a la asunción de roles que no les han pertenecido.

Sin embargo, las mujeres también hemos sabido, a lo largo de la Historia, luchar para cambiar las situaciones de injusticia en las que nos veíamos inmersas (De Miguel, 1995). Una experiencia destacable en este sentido es la creación de una crew compuesta únicamente por mujeres: *una crew de escritoras totalmente femenina. Es la primera en España de sus características. Somos mujeres que nos apoyamos las unas a las otras y hacemos algo que queda muy bonito, supongo. Nació hace unos tres o cuatro años, porque nos dimos cuenta una amiga y yo, al principio yo no notaba que hubiera ningún tipo de machismo por ser chica, pero cuando yo me vine a vivir a Madrid, aquí sí que había problemas [...]. Me di cuenta de que era un mundo muy machista y de que relacionarte con hombres, y con alguna mujer también, suponía un perjuicio. Tenías que escoger muy mucho la gente con la que te movías, qué cosas decías, qué te ponías, con quién salías, con quién entrabas, porque todo se sabe, todo el mundo te juzga. Nos dimos cuenta de que estábamos en un mundo muy machista y declinamos toda colaboración masculina. Una decisión consciente, muy criticada (E.3).*

6.4. SER MUJER EN EL HIP HOP: DEMOSTRAR MÁS PARA SER UNA MÁS

De manera generalizada, las mujeres entrevistadas aseguran que han tenido que demostrar más que los hombres para ser reconocidas por el movimiento. La evolución histórica de los papeles femenino y masculino así lo corrobora (mujer: espacio privado; hombre: espacio público). En la música, a los hombres se les atribuye la fuerza creativa y a las mujeres la fuerza receptiva (Reginfo, 2009). Así, cuando las mujeres se apropian de la fuerza creativa, el patriarcado las coloca en el punto de mira, cuestionando su calidad para no verse mermado.

Hay diversas causas en las que se pueden englobar los argumentos que nos ofrecen. En primer lugar, sienten que a ellas les están exigiendo más por el hecho de ser mujeres, por lo que se sienten forzadas a demostrar más. Además, aseguran que a las mujeres les cuesta más confiar en sí mismas, y tienen la autoestima más baja.

Una mujer tiene que demostrar el doble y eso sigue siendo a día de hoy. Hay muchísimo más auge de mujeres haciendo cosas, pero todavía no se lo creen, ni confían todavía (E.25).

Sí siento que he tenido que demostrar más por ser una mujer. Que alguna persona ha pensado que era menos válida que si fuese un hombre (E.17).

Yo tengo que hacer el doble, hacer que soy la mejor posible (E.18).

También está el hecho de tener que dar un poco más que si eres un hombre, [...] la gente dice: "Lo hace muy bien para ser una mujer" (E.26).

La mujer siempre ha tenido que atender a la conciliación, además de mujer eres madre, llevar la casa, las mujeres tenemos que llevarlo todo para adelante, las mujeres tenemos un doble esfuerzo en todos los aspectos, entonces hay que esforzarse más para hacerse notar y hay que tener incluso más constancia (E.21).

Posiblemente las mujeres hagan menos rap porque es más difícil, porque la escena del rap está configurada de tal forma que a nosotras nos exigen más. Es decir, un hombre lo tiene más fácil para ser él mismo [...]. Yo creo que las mujeres lo tenemos más difícil porque nos es más difícil confiar en nosotras mismas (E.1).

Por otro lado, algunas entrevistadas piensan que si las mujeres quieren triunfar en el movimiento, se tienen que ceñir a uno de estos dos modelos: o bien el que los patrones masculinos entienden como femeninos, o bien seguir los modelos masculinos, teniendo que asumir estos patrones como propios. Esto lleva a las mujeres a tener que negar su feminidad para ser reconocidas como válidas.

Mujeres como Dnoé, con un rap, un mensaje y una estética muy femenina, han desaparecido. Parece que no hay hueco para mujeres raperas que se comporten como tales (E.9).

Si eres mujer, te ves forzada a demostrar el doble del talento que tienes para conseguir el mismo recorrido que un hombre. [...] te encuentras siendo mujer que tienes que negar tu propia feminidad para que tomen en cuenta tu talento y eso es una forma de machismo muy sutil, que te viene a decir que si tú no sigues los roles que siguen los hombres no eres válida (E.3).

Parece que no hay hueco para mujeres raperas que se comportan como lo que son: mujeres. [...] la clave creo que está en que tratamos de imitar a los hombres, es inevitable, es un ambiente casi de hombres, sólo te relacionas con hombres. Después los hombres cuando escuchan a una rapera, no se la creen [...]. El rap es el elemento que más te expone, por lo que es más fácil que seas juzgada como mujer. Además, como se considera que no puedes ser ruda y creíble, tampoco tienes hueco (E.9).

Algunas mujeres entrevistadas aseguran haber recibido proposiciones sexuales durante el desarrollo de su afición o profesión dentro del Hip Hop. Mientras ellas pensaban que el interés mostrado por algunos hombres que se acercaban a colaborar tenía que ver solo con el Hip Hop, posteriormente comprobaban que las intenciones eran sexuales.

Sí, claro que he tenido proposiciones sexuales pero, aunque me cueste mil años más, llegaré, pero llego digna (E.5).

Cuando te relacionas con otros chicos del mundo del Hip Hop [...], como que hay "tiradas de caña". A veces parece que los chicos se interesan más, y hay veces que no te alaban por lo que tú haces, por un tema, ni por tus letras, sino que te alaban por acercamiento [...], hay veces que te tienes que plantear hasta qué punto le apetece hacer una colaboración contigo, y luego ver que no, que tiene otra intención (E.13).

Yo sí creo que la relación con los hombres dentro del Hip Hop es diferente que la relación con otros hombres fuera del movimiento. Creo que es algo complicado, porque a veces no sabes qué tipo de interés pueden tener, ahí es cuando cortocircuita un poco el rollo. No sabes si les interesa tu música, si quieren charlar contigo, si quieren otra cosa. [...]. A mí me ha pasado que hay un grupo de tíos que te critica, que te escriben y que intenten ligar contigo, y tú sabes perfectamente que ese tío te ha estado criticando en Twitter, por ejemplo. Podría contarte millones. Sí que entiendo que tiene que ver con el hecho de ser mujer, los tíos se columpian muchísimo con eso, sí (E.1).

Sin embargo, sí que podemos escuchar a algunas de las mujeres entrevistadas no conformarse con estos patrones o presiones, intentar desenvolverse en el Hip Hop de una manera distinta, que tenga más que ver con su propio enfoque como mujeres hiphoperas, aunque ello les haya valido el rechazo, la crítica destructiva y la invisibilización, tanto del público, como de sus compañeros.

Hace falta entender que no somos hombres, que somos mujeres, tenemos que perdonarnos a nosotras mismas, decir que esto es lo que digo y esto es lo que siento (E.3).

Necesitamos subir y decir que nosotras no somos las guarras de la minifalda. Pues yo sí, yo soy una guarra de la minifalda, no necesito encajar en los baremos masculinos para valer (E.2).

Hoy en día, si una chica canta lo van a ver mal, siguen siendo mentes cuadradas que no aceptan que una mujer pueda coger el micrófono y tenga más cojones y se ponga a cantar Hip Hop, por mucho que digan. A mí me parece muy falso, muy hipócrita todo (E.18).

Que las críticas a las mujeres por parte del público sean mucho más crueles sí que lo veo más. Es una sociedad súper machista [...], para mí esa base es inamovible. No es una cuestión solo de Hip Hop, es una cuestión de todo, así que requiere un cambio global. No existe en este mundo, en el star system, chicas que se dediquen al rap. Es en el rap donde mejor se puede ver esa extensión generalizada de falocentrismo [...], es una cuestión comercial, y de visibilidad, y entonces aquí todavía se acusa mucho más el tema del falocentrismo. Cuando hay dinero de por medio, es cuando más se nota la influencia, la imposición de los hombres (E.11).

"25 años de rimas" no habla de mí y habla de cosas que yo viví. No es por protagonismo mío, me habría gustado que me usaran como fuente de información, aunque no pongan mi nombre. De Madrid sólo hay dos personas que hayamos estado todos estos años en el movimiento Hip Hop a día de hoy ininterrumpidamente, desde el ochenta y cuatro hasta el dos mil doce. [...]En cierta manera, no te tienen tan en cuenta porque eres mujer (E.22).

Una de las barreras que he tenido que romper, por ejemplo, es ser mujer en el mundo del Hip Hop, porque mi blog no era exclusivamente de Hip Hop, es de varias cosas, es mío, de lo que me gusta, es de literatura, es de cine, es de otras expresiones de arte, es de rap, es de moda. [...] Llegó un punto en el que tuve que bloquear los comentarios, o sea, que hasta que yo no los apruebe no se publican (E.24).

Los tíos son los que más critican. Critican más a las tías, es como si les doliera que una tía fuese más conocida que ellos o que haga mejor rap que ellos. [...] hay movidas muy machistas, donde te llaman "putón", "a ver si tienes a alguien que te meta la polla en la boca", este tipo de cosas. Yo ahí veo el verdadero machismo (E.1).

Si bien las entrevistadas han sufrido críticas basadas en su condición de mujeres, no por ello creen legítimo recibir una valoración positiva solamente teniendo en cuenta su género. Por esta causa, algunas de las mujeres no quieren ser llamadas a festivales o trabajos por el hecho de ser mujeres. Ellas quieren participar en los festivales o ser valoradas porque son consideradas buenas, porque tienen un estilo propio. Sin embargo, los cánones masculinos del movimiento impi-

den que las mujeres puedan ser consideradas buenas desarrollándose en cualquiera de los elementos del Hip Hop, dificultando aún más la participación.

En el rap me ha pasado de estar con gente y que le puedas impresionar más porque eres una chica que rapea o de pensar que tampoco soy muy buena y de no prestarme ninguna atención. Lo veo muy extremista: o muy buena o muy mala. No me lo han dicho con palabras la discriminación por el hecho de ser mujer, pero sí me la han dejado ver con gestos (E.7).

Había sitios que sólo nos llamaban porque éramos mujeres, y esto era un caballo de batalla para nosotras. No queríamos ser llamadas de un sitio solo porque somos mujeres, sino porque tenemos talento. A nosotras nos llamaban de un festival exclusivamente femenino, pero no nos llamaban para ir a un festival normal porque éramos mujeres. De eso tratábamos de huir, a la vez que reclamábamos nuestro papel femenino. Era muy difícil reclamarnos como mujeres y no echar mano de la gente que nos reclamaba como mujeres, pero es que para nosotras era una antítesis (E.3).

Lo grandioso de nuestro sello es que todo el mundo sabe que somos tres mujeres, pero nunca nos han llamado un sello femenino, nosotras tampoco queríamos eso. Cuando yo entré a formar parte de este movimiento siempre he querido es ser una más (E.4).

No era la primera chica que pintaba, pero igual era de las primeras [...]. Éramos de las dos o tres primeras chicas pintando. Esto despertaba cierto... no morbo, pero sí que les llamaba mucho la atención, el hecho de ver dos chicas o tres. Puede ser que alguna vez hayamos notado un trato diferencial por el hecho de ser mujeres (E.23).

Sin embargo, algunas mujeres cuando hacen las cosas a su manera, sin presiones masculinas, se sienten mejor, se sienten ellas mismas, con una personalidad y talento propios.

Nunca había estado sola cantando yo, y la verdad me sentí mucho más cómoda que con ellos, una cosa muy rara, me sentí más a mi rollo, más tranquila, porque siempre me tengo que adaptar a ellos y este concierto era como mi rollo, lo hacía como me gustaba a mí, me movía a mi manera y la verdad me encantó (E.21).

La relación que tienen las mujeres con los hombres dentro del movimiento puede llegar a tornarse complicada. La tradicional "hipersexualización" y la negación de posibilidades hacia las mujeres por parte del sistema patriarcal han jugado un importante papel en este sentido. Las mujeres entrevistadas, en muchas ocasiones, no han podido gestionar estas situaciones, puesto que los hombres utilizaban las insinuaciones sexuales o la crítica más destructiva, llegando incluso a la descalificación personal, y la exclusión de sus productos de lo que se considera Hip Hop. Una de las maneras más habituales de defenderse y sostenerse el sistema patriarcal es la descalificación de las voces disidentes. En este caso, esto se traduce en insultos, amenazas, proposiciones sexuales o exclusiones del panorama hiphopero.

6.5. RELACIONES ENTRE LAS MUJERES DENTRO DEL HIP HOP: DE LA RIVALIDAD A LA SORORIDAD

En primer lugar, destacar que las mujeres somos seres complejos, al igual que lo son los hombres, de manera que las relaciones que se establecen entre nosotras son también complejas. Por ello, no podemos reducir las relaciones entre las mujeres, de éstas con los hombres o las relaciones entre hombres, a relaciones de amistad o enemistad de manera natural.

Las mujeres contribuyen también al sistema que las oprime, el patriarcado. En este sentido, es importante recalcar, aunque ya lo hemos venido apuntando, que lo que es considerado como relevante en la sociedad son indicadores de masculinidad: virilidad, fuerza, lo público, lo productivo. Las mujeres han simbolizado lo obediente, lo débil, lo oculto, lo reproductivo. Las mujeres se han visto relegadas al plano de lo privado, por lo que han tenido que encontrar a un hombre que les diera acceso al estatus social. Así, las mujeres rivalizamos por conseguir a ese hombre que nos da el pie para adquirir ese reconocimiento social y público. Esta forma de proceder se ha dado así a lo largo de los tiempos. Sin embargo, las mujeres ahora no sólo están saliendo de la esfera privada y cogiendo las riendas de su vida de manera autónoma, sino que también están poniendo en cuestionamiento las tradiciones y convenciones que el patriarcado ha establecido y han generado formas de resistencia individuales y colectivas, así como se han replanteado la manera de situarse ante el patriarcado y el poder establecido. Al salir a enfrentarse al mundo de lo público, las mujeres tienen más dificultades que los hombres para verse reconocidas. Ya no luchan por un hombre que les permite el acceso al reconocimiento social, sino que ahora son ellas las que buscan este reconocimiento. Y las dificultades aparecen enseguida.

Cuando hablamos de Hip Hop, muchas de las mujeres entrevistadas aseguran tener una mala relación con otras chicas del movimiento. Destacan comportamientos de otras mujeres que no entienden o no comparten, o a los que les atribuyen cualidades diferenciales con respecto a las de los hombres. Por ejemplo, la competitividad:

Yo siempre he pensado que las chicas tienen un componente de competitividad que los chicos no tienen entre ellos, pero en el día a día, ya no solo en el mundo del Hip Hop (E.13).

No hay el apoyo que a mí me gustaría que hubiera. Algunas sí te dicen: "Oye, tía, me encanta que estés en el rollo", pero también hay otras que quieren ser las únicas. Bueno, hay tirantez, sí (E.26).

Por otro lado, están las chicas que hablan de la relación que han tenido con otras mujeres como una relación muy positiva, de apoyo y solidaridad. Sin embargo, lo que se destaca sigue siendo la competitividad:

Ver a otras chicas que lo están trabajando y currando y luchando pues también te motiva a ti y es un poco rollo de "yo lo voy a hacer mejor" (E.12).

Sí había mujeres, no rapeaban, pero sí que bailaban. Me han influenciado para ciertas cosas, la mayoría éramos amigas. También había mucha competición, [...] casi competíamos por los chicos (E.7).

Yo creo que falta mucho compañerismo, hay mucha competición. A ver quién es la más guapa, la que está con más tíos, a ver quién se liga al raperillo de moda... (E.25).

Algunas entrevistadas aseguran que en los espacios integrados solamente por mujeres se sienten mejor que en espacios mixtos. Por otro lado, hay entrevistadas que aseguran que lo ideal sería que el espacio de los festivales u otros eventos estuviera representado al cincuenta por ciento, pero efectivamente no es así:

Creo que se tiene que trabajar para que, de algún modo, se demuestre que las mujeres pueden hacer lo mismo que los hombres donde sea: en el ámbito del rap, como en el ámbito de la vida en general. [...] cuando voy a los sitios y me dicen que diferenciarse de los hombres es hacer que nos separen más, yo pienso que algunos hombres ya están diferenciando [...], yo creo que la mujer lo puede hacer igual o mejor que cualquier hombre. Buscar la igualdad es buscar no diferenciarse (E.26).

Lo ideal sería hacer un cincuenta por ciento de hombres y mujeres en cualquier certamen. [...] algunas veces, cuando me han llamado [...], la mayoría de festivales eran por ser la mujer, que está bien, pero en un festival normal no existimos (E.15).

La sororidad se define como la solidaridad y el apoyo entre mujeres, entre hermanas (sor-), en un contexto patriarcal. Al asegurar algunas entrevistadas que no hay buenas relaciones entre ellas, el apoyo se hace complicado y ellas reclaman más unión, más solidaridad, en definitiva, más sororidad.

Yo pienso que debería haber más unión, más humildad, más... Deberíamos crear un colectivo aquí de mujeres (E.4).

Lo que hace falta es conciencia de las mujeres de lo que debe ser legítimo o no dentro del rap, y también más colaboración entre mujeres y más solidaridad (E.8).

Falta más apoyo entre nosotras (E.12).

Ayudaría que estuvieran más unidas, [...] que hubiera un "Vamos a formar un grupo sólo de chicas" (E.24).

Creo que hace falta más solidaridad. También hace falta más presión porque somos menos y todas las minorías necesitan gritar más para que nos escuchen (E.25).

Sin embargo, también hay entrevistadas que sí sienten que hay unión y fraternidad, aunque son minoritarias:

La relación que he tenido con las chicas es de fraternidad, no puede ser de otra manera (E.1).

En general, la relación entre mujeres la viví sana y bastante solidaria (E.9).

El análisis de las entrevistadas es lúcido en este punto: el Hip Hop es un ambiente masculino y masculinizado, existe una necesidad de crear espacios femeninos donde reivindicar otro tipo de feminidad que no sea la establecida por el movimiento como válida y crear nuevas maneras de hacer Hip Hop por parte de ellas.

No tiene una persona por qué ser machista, pero creo que en el Hip Hop se ha llevado eso muy a conciencia y está ahí. Creo que ninguna mujer ha dicho: "Vamos a abrirnos en esto, esto y esto" (E.7).

Tenemos que reclamarnos como mujeres sin ser hombres y conservar nuestras individualidades [...]. Hay muros duros e invisibles, pero indivisibles, estamos en un laberinto de paredes y techos de cristal en el que vemos la puerta, pero nos vamos chocando todo el rato (E.3).

Los cánones los marcan los varones. Ése es el problema. Por eso necesitamos referentes femeninos buenos y con éxito, que vayan desmarcándose (E.22).

Falta unión, si dentro de nosotras no nos apoyamos, nos comen y más si nos criticamos por la manera de cantar (E.18).

Entonces la Ari va y se sube al escenario, y dice que ella es una tía, que vivan las tías, pero que esas guarras nos joden porque no sé qué, y está diciendo lo mismo que un tío (E.2).

6.6. EL EGOTRIP Y LA COMPETICIÓN

Como hemos visto, la práctica de cualquier disciplina del Hip Hop requiere de ciertas dosis de individualismo y de ego: has de subir a un escenario a hablar de "lo que eres", has de taquear tu nombre por toda la ciudad, has de hacer la mejor pirueta del círculo con actitud desafiante...Por ello, no resulta extraño que para ser considerada una buena artista debas hacer gala de tu ego. Pero, ¿en qué medida? Y, ¿cómo afecta el género en este sentido? Según nuestras entrevistadas, dosis de autoconfianza y seguridad elevadas ("creer en ti") ayudan a que tu arte fluya y se transmita a tu público ("auto-empoderamiento").

Para ser una buena rapera hay que tener las cosas muy claras, tienes que creer en ti, lo de ser bueno o malo ya lo decidirá la gente (E.20).

Me fijo en la actitud con la que sale, si sale seguro al escenario, si sale diciendo aquí estoy yo, y ves que es alguien que se crece, y por supuesto en la musicalidad que tenga (E.4).

Para ser un buen rapero o una buena rapera creo que te lo tienes que creer, yo creo que es eso el ego. Forma parte del rap, tienes que creerte tú que puedes hacerlo bien para luego hacerlo bien (E.17).

El Hip Hop me ha aportado la actitud de, si me permites la expresión, antes cabrona que cordera, de luchar mucho, de guerrera, de convencerte de que te vas a comer el mundo si quieres, aunque cueste (E.4).

No obstante, ellas también destacan que la línea que separa la dosis de ego valiosa de la que es capaz de destruir la empatía con el público o con el resto de artistas es muy fina.

Tanto en el Hip Hop como en el graffiti hay ambientes en los que los egos de la gente chocan, pues esa es mi sensación, que todas tenemos que controlar el ego (E.15).

Falta muchísima humildad... Ya el ego está ahí, hay que agarrarlo a la fuerza y bajarlo ahí y pisotearlo un rato para que la persona vuelva a ser persona, en muchas ocasiones (E.5).

No pasa nada porque te critiquen, luego te das la mano, como luego te das de hostias, no pasa nada. Pero hay mucha arrogancia dentro del rap (E.8).

A mí me ha gustado el rap gansta, el más chulesco, estadounidense, porque de alguna manera es una abstracción de lo que no tenemos que hacer, sacar toda esa mierda, y decir que te voy a dar un tiro, también los más macarras de barrio de madrileños chulos, que luego dicen una típica frase machista que jode todo lo demás (E.2).

Si bien hay entrevistadas que no creen que la expresión de un ego exacerbado sea una característica eminentemente masculina, *Yo no creo que la pose del Hip Hop, el ego, la hombría, el demostrar que eres más que el otro, tenga un plus de dificultad para las mujeres, creo que también pasa en el rock [...]. ¿Por qué una mujer no puede tener un ego alto? (E.11),* **otras sí diferencian entre un ego que denominan "masculino" (o propio de los hombres) del experimentado por las mujeres, señalando al primero como un posible obstáculo para el trabajo conjunto y maduro entre artistas.**

El ego masculino que hay, mucho, que quiere decir que hay pocas mujeres, es un ego fiero, quiero decir, toda la gente de graffiti o del Hip Hop que conocen a mujeres que pintan, a mujeres, que bailan, o mujeres que bailan o que son DJ, no tienen ese ego masculino tan marcado (E.15).

Creo que ese machismo tan exacerbado se debe, aparte del sistema patriarcal y el machismo que hay en la sociedad, creo que siempre ha sido una actitud de agresividad, que el rap tiene mucha agresividad y mucha hombría. Entonces de demostrar: "Yo soy el mejor y yo tengo lo mejor y yo puedo conseguir a cualquier tía". Esa chulería (E.12).

Cuando estás al servicio de otras personas, hasta cierto punto tienes que cumplir sus expectativas dejando de lado tu opinión y la fotografía que empleaba tenía más de publicidad que de autor: mi papel era mostrar a gente a la que tienes que respetar porque hacen rap, tienen actitud y son malos. Yo tenía que vender la rudeza, la vida de la calle, convertir a mi fotografiado en una especie de faraón, de ser superior (E.9).

Ellos lo han hecho desde el principio [participar en el Hip Hop], había muy pocas mujeres en la escena y las mujeres tenían que hablar desde un punto de vista muy masculino. [...] Hay agresividad, hay mucha agresividad. La mujer, por naturaleza, no es tan agresiva, o tiene otro tipo de agresividad y a la hora de hablar una mujer, por lo general, es mucho más medida, porque nosotras no estamos en la onda de "chúpame la polla", porque suena horrible. Si lo dijera en una canción, sería algo que no viene a cuento, me estaría convirtiendo en algo agresivo. Masculino, al fin y al cabo. Y creo que los valores femeninos dentro del Hip Hop no han encontrado todavía su punto (E.25).

Como contrapeso, las entrevistadas hacen incidencia en la idea de ponderar la humildad como una característica humana que da valor añadido a lo que haces como artista. Además, ciertas entrevistadas creen que la "pose" de escenario no está reñida con una actitud más humana en lo personal, sin que esto merme tu honestidad ("sigues siendo real").

Para ser bueno en el movimiento tienes que tener talento (indispensable), actitud, te lo tienes que creer. Aunque tú tengas todas las inseguridades del mundo, tienes que subir ahí y demostrar que tienes claros tus principios, y tercero hay que ser humilde. Con humildad me refiero a que uno no puede pretender ser un artista de los noventa, no puede llegar a un hotel y destrozarlo todo, no puede exigir a los demás algo que tú no te mereces. Y es que eso es el pan de cada día. Y falta mucha humildad, la gente pierde el sentido de donde es, de donde ha venido, de donde ha salido y a donde va, que también es importante, tener una meta. La gente no tiene una meta, la única meta es competir o demostrar... y no. Hay muchas más cosas (E.25).

Hay que abrirse un poco a todos los cambios, hay gente que lo hace, no digo que no, por ahora lo que veo aquí en los conciertos, el ambiente del concierto hay mucho "postureo", mucha posturita, tú me entiendes ¿no?, se miran de arriba a abajo con aires de superioridad, mucho egocentrismo, yo la verdad ya rehúyo un poco de eso de yo, que a la mejor tú puedes vacilar en el escenario, como competir para vacilar, pero no se puede enfocar esa forma en la vida, mucha gente está haciendo eso, también yo empecé haciendo eso, también vacilando, pero es un tema que no hay que llevarlo al terreno personal, hay que saber meterse el papel y dejarlo, es que no lo aguanto. Vale, me parece estupendo: en tus temas haz todo lo que quieras, pero cuando te bajes del escenario por favor sé una persona normal, para mí pierde toda la credibilidad y pierde todo, ¿sabes?, es que ya no me interesa esa persona... Debería haber una diferencia entre lo que se ve el escenario y lo que se ve cuando bajas (E.21).

Del mismo modo que para las participantes existe un "ego positivo" y un "ego negativo", también el elemento competitivo presenta caras diversas. Por un lado, la competición representaría el revulsivo necesario para el crecimiento dentro del movimiento, para la evolución y la calidad de tu obra. Este tipo de competición no sería otra que "la que una lucha consigo misma", una suerte de motivación interna basada en el esfuerzo y el afán de superación permanente. Resulta especialmente significativo el consenso que al respecto se ha observado entre las mujeres entrevistadas, que apenas recalcan la importancia de la competición entre crews o con terceras personas, huyendo así de los símiles bélicos tan comunes dentro del panorama Hip Hop. De este modo, para la mayoría de ellas la competición se convertiría en una batalla con una misma dirigida al auto-convencimiento de tus propias capacidades ("si quieres, puedes"), una competición interna para alimentar un ego sin desarrollar.

Es cuestión de ganas, ambición y muchas horas (E.20).

Un buen entendedor de la cultura Hip Hop sabe que hay que cumplir unos pilares básicos: la competición contra uno mismo, el ser una roca ante los problemas y el procurar hacer las cosas lo mejor que uno puede en cada momento (E.3).

Con humildad me refiero a que tiene que haber competición, porque lógicamente cuando haces música estás "traficando" con algo muy tuyo, con tu interior. Entonces, para que no te haga daño el exterior, sí que tiene que haber competición, ciertas ganas de superación. Es más bien, una competición sana, como en la deportividad. Lógicamente quieres ganar, no quieres quedar de quinto. De segundo no está mal, pero de quinto, piensas que tienes que esforzarte más, que tienes que hacerlo mejor. Eso es superación (E.25).

Cada persona tiene unas metas y unos límites diferentes, y ahí es donde reside mi concepto de igualdad, el competir siempre que podamos con una misma y con

las cartas que reparte la sociedad, ahora tenemos unas cartas y antes teníamos otras (E.3).

Para las participantes, esta competición "sana" (aquella que ayuda a lograr lo mejor de ti), contrasta con otro tipo de competición, de naturaleza más conflictiva y proyectada sobre otros u otras, a la que en ocasiones califican de "infantil".

No estoy de acuerdo con la gente que por hacer rap se cree que está siempre por encima de los demás, o por hacer lo mejor, o porque te codeas con gente más importante, no sé... también como en todos los movimientos, o no sé si forma parte del rap pero está ahí, eso para mí es bastante negativo y no me gusta, me parece muy infantil, y es gente con una edad... Es que tú puedes competir, es como las carreras o cualquier deporte, hay competitividad pero todos somos compañeros ¿no?, deportivamente, como se suele decir (E.21).

También me parece que hay mucha competitividad, todo el mundo quiere hacer cosas, todo el mundo quiere formar parte de algo y tenerlo siempre ahí. Y tampoco le veo sentido. Veo que hay mucha más competitividad que amistad entre los propios MCs. Cierta envidia. Ese lado del rap tampoco me gusta. Cuando la gente adquiere ciertas cotas de poder, se agarran ahí para permanecer (E.7).

Algunas entrevistadas afirman que es en estas últimas situaciones descritas en las que aflora de forma más significativa el machismo, que puede desembocar en la exclusión de las mujeres dentro del ámbito Hip Hop. De hecho, al identificar el Hip Hop con el espíritu de competición, se hace inevitable que la construcción mental estereotipada de su discurso sea eminentemente masculina.

En el rap la competencia es más masculina, a pesar de que donde más se compite es en el break. Hay mucha competencia, menos en el propio grupo, pero sí que hay códigos también, palabras de respeto. Pero en el rap la cosa es dispersa, mucha ficción, pero incluso entre chicos. En el rap se notan más actitudes más machistas, es posible. Y en la parte de "peleas de gallos", la presión les hace sacar toda la vena machista que tienen dentro, comentarios como "Por qué no te vas a tu casa a lavar los platos" (E.11).

Con los hombres hay de todo, hay gente que te admira tu valor y fuerza de plantarte en el escenario y luego están los típicos que dicen que no vales nada por ser mujer, que lo ven como una competición, y yo creo que no es una competición, yo creo que no nos ayudamos o nos vamos todos a la mierda, he tenido hombres que me han respetado y chicos que me han dicho que yo cogiera la escoba en vez de rapear (E.18).

La actitud de competición creo que es algo que es innato en los hombres. Yo creo que el hombre en su día a día, en la época de la adolescencia, de la juventud, necesita enfrentarse a sus semejantes, con los hombres me refiero, para ver quién es más guay, quién es el más fuerte y quién es el más listo y quién es el más todo. Las mujeres no tenemos esa necesidad, normalmente no nos enfrentamos de esa manera, somos muy diferentes, somos mucho más cerebrales. Ellos son más de físico, de contacto físico, de amenaza, de toque, de puñetazo, de "Mira qué guay soy". Nosotras no tenemos esa necesidad. Entonces yo creo que el rap es esencialmente o sobre todo masculino por esa razón [...]. Las características de un buen rapero también las puede tener una mujer, las tienen muchas mujeres, simplemente que a lo mejor en el hombre es algo como más innato por el hecho del instinto animal, que hace que los hombres se enfrenten unos a otros por conseguir lo que tengan que conseguir. Es algo que es así y es así y fuera. Una mujer no lo necesita, pero que no lo necesite no quiere decir que también le guste hacerlo, sí que se puede conseguir, sí (E.17).

Cruzando este constructo acerca de los dos tipos de la competitividad con la teoría de las dos esferas, resulta significativo observar como las mujeres afirman alimentar su espíritu competitivo interno (ámbito privado, "de hogar") por considerarlo beneficioso, al tiempo que reniegan de la competitividad con otros u otras (ámbito público) por considerarla perjudicial tanto a nivel personal como en lo que compete en a su relación con el resto de personas que integran el movimiento.

6.7. LA CALIDAD Y EL FLOW

Determinar la calidad de una artista perteneciente al movimiento Hip Hop es un asunto multifactorial. No obstante, el movimiento emplea un término concreto para referirse al compendio que aglutina la presencia escénica, la originalidad, la habilidad discursiva, la conexión con el público, las ganas de progresar, etc. Es la palabra inglesa "flow". Si un o una artista de Hip Hop tiene calidad, se dice que "tiene flow". El flow sería, dentro del ámbito del Hip Hop, lo que en otros ámbitos culturales se entiende como "canon", es decir, medida que se establece para evaluar la calidad artística de una obra. Para las participantes de la investigación, la definición del término tiene diversas interpretaciones:

Para rapear bien tienes que tener flow. ¿Qué es el flow? Esa sería la gran pregunta de la tesis doctoral sobre el rap, en realidad. El flow es fluir. El flow en realidad es que la rima que estás haciendo esté funcionando en todo momento, que no esté trabada y que no sea una rima monótona, cadente. Luego tener chispa, es decir, que haya algo efervescente en lo que estás diciendo y que en algún momento rompas la pintura. Y después a mí me gusta que las letras digan algo, pero sobre esto ya para gustos los colores. Y luego hay otro factor que es: una vez que ya tienes eso hecho hay que salir a decirlo. Es la parte de la performance de aquello que has escrito (E.14).

[Un buen rapero o rapera] *tiene que tener actitud, flow, tiene que tener el talento de saber escribir bien y expresar bien, transmitir bien, o sea, que su mensaje llegue (E.12).*

Lo que me parece que tiene que tener un buen rapero para ser un buen rapero es flow, saber manejar, tener empatía con tu público y con aquellas personas que te puedan ayudar a llevar tu trabajo más lejos (E.23).

Eso de flow es lo típico que se dice: saber fluir sobre una base, saber adaptarte, da igual la base que tengas, saber moverte sobre la base (E.24).

Así que la pregunta parece obligada, ¿el flow, como canon que determina la calidad artística, responde exclusivamente a la subjetividad masculina? Si así es, ¿se puede afirmar que las mujeres tienen flow? Larsen (2006) apunta que hay algunas concepciones culturalmente arraigadas en el Hip Hop que constituyen un obstáculo para las mujeres a la hora de obtener credibilidad respecto de sus habilidades musicales. Analicemos, pues, algunos "componentes" de ese don llamado flow, y sus repercusiones en cuanto al género. Según las mujeres entrevistadas, el flow incluye habilidades musicales y rítmicas, originalidad, creatividad, puesta en escena, mensaje y empatía con el público.

Una de las mujeres entrevistadas (E.21) afirma: *Tienes que tener un flow que te diferencia de otras MC, para tener tu propia identidad y transmitir sus propias emociones,* **esto es, el flow implica tener un estilo propio, diferenciador que "transmita tus propias emociones", dicho de otra manera, que comunique aquello que en realidad eres, lo que la entrevistada E.10 califica como** *ganas con estilo propio*. **He aquí que hemos llegado a una de las que hemos considerado claves fundamentales del Hip Hop: "la pertenencia y la representación".**

6.8. LA PERTENENCIA Y LA REPRESENTACIÓN

Según las entrevistadas, la representación de una misma a través de su performance artística, el qué proyectas como artista y como persona al mismo tiempo, es lo que definirá si puedes o no ser considerada "real". Y "ser real" es elemental para poder ser respetada por el movimiento. De hecho, no existe una dicotomía entre vida y creación artística, la una ha de reflejarse en la otra. La impostura, sobre todo de tipo social (hablar de lo que no se es, de lo que no se ha vivido, de lo que no se conoce), es uno de los argumentos legítimos a la hora de criticar a una MC, graffitera, DJ o b-girl. Por ello, la búsqueda personal de la propia identidad y el relato fidedigno de la realidad son dos ejes sobre los que habitualmente pivotan las disertaciones de las participantes al respecto, y se refieren tanto a hombres como a mujeres:

[El flow] lo demuestras haciendo las cosas bien, con respeto, con educación. Para mí eso es el rap, básicamente. Chulería, posicionarse sabiendo cómo, no mentir (E.8).

Cada uno en nuestro aspecto tenemos que ser lo más reales que podamos, y aquí es donde entra el concepto que es tan del rap de lo real (E.3).

Es muy importante ser creíble contigo misma, si escribo un tema tengo que ser consecuente con los actos y cumplirlo, tanto que se habla del flow, de tener actitud, pues para mí esa actitud es la que es congruente entre lo que pienso y lo que hago, porque lo que digo es lo que hago, lo personal me parece lo más importante. Para mí, actitud es ser consecuente (E.19).

Para que alguien sea un buen rapero o una buena rapera tiene que buscarse a sí mismo y ver lo que le gusta, que le llene esto y se entregue a ello. Que no se entretenga en pensar si lo hace mal o bien, sino que pruebe lo que le gusta. Si es tu pasión, al final vas a estar orgulloso de ti mismo y te va a dar igual lo que diga el resto, y es lo que realmente renta: el sentirte bien y orgulloso de lo que haces. Entonces, ser uno mismo y ya está. Cierta honestidad (E.7).

Para ser una buena rapera o rapero tienes que tener sentimiento hacia la música. O sea, sentir la música de corazón. No porque seas un barriobajero, o sea, de un barrio malo o hayas tenido una experiencia que..., o eres de Las Barranquillas. Me da igual si eres de Las Barranquillas o eres de La Moraleja puedes ser rapero, no importa la clase social. Es sentir la música, narrar lo que vives o narrar lo que quieres cambiar, o sea, transmitir algo real, algo que vives (E.5).

Para que me respeten, mira yo soy una tía bastante tradicional para según qué cosas y yo pienso que es la coherencia, me explico, yo llevo un rollo, yo llevo una línea de actuación, tengo una manera de hacer las cosas. Pues tienes que seguir por ahí, o sea, no puedes decir "Uy, es que hoy soy graffitera", "Uy, es que mañana me he cansado de hacer esto y hago otra cosa", tienes que ser coherente con lo que haces, y luego tomarte esta historia en serio [...], yo me he tomado esta historia en serio, para mí lo que primaba era formar parte del movimiento, vivir el movimiento todo lo que podía y más, todos los elementos y lo demás era secundario (E.4).

Hay mucha gente que fantasmea en sus letras, que ni vive, bueno, que suelta mucha mierda por decirlo malamente, hay que tener clase a la hora de escoger las letras y las producciones sobre las que se rapea, y sobre todo no fantasmear (E.21).

Para ser una rapera de calidad, bajo mi punto de vista, tienes que ser una misma. Es lo más fácil del mundo, pero creo que muy poca gente lo entiende de verdad. Todo el mundo habla de ser real, "Yo soy real, soy puro", "El Hip Hop para mí no es una moda"... Pero luego se cortan el pelo como no sé quién o se tiñen el pelo como no sé quién, o se pone las botas de no sé quién, o canta como no sé quién, o si no sé quién habla de vender droga, ellos también. Pero ni siquiera venden drogas, igual viven con sus padres [...]. El rap es ser uno mismo, aprovechar la originalidad que te da ser tu mismo. Cada uno somos distintos, tenemos una originalidad propia, entonces, ¿para qué tenemos que copiar a los demás? (E.1).

[Un buen rapero/a] tiene que tener estilo también y no sé, ser fiel a sí mismo, o sea que no se le vea el plumero (E.12).

Un buen rapero tiene que tener buenas estructuras, tiene que saber de lo que está hablando, tiene que contarme algo que realmente entienda o haya vivido o tenga alguna cohesión con su vida, tiene que tener coherencia, coherencia,

fortaleza y competición, no puede haber otra. Es indiferente que sea mujer u hombre (E.3).

Lo que te hace ser un buen rapero o una buena rapera es el respeto a tu persona, el no mentir porque si mientes, mentirás en tus rimas y eso, respeto (E.8).

No obstante, precisamente porque "ser real" es condición sine qua non para ser reconocida una buena artista dentro del Hip Hop, ciertas entrevistadas sí señalan la necesidad de encontrar una forma de expresión que sea representativa de su identidad femenina. De modo contrario, ellas entienden que una artista femenina estaría recurriendo a una suerte de impostura, al representar sobre el escenario una masculinidad que no le pertenece, ya sea de modo consciente o inconsciente.

Cuando tú aceptaste que tú como mujer no vas a ofrecer lo mismo que un hombre porque no sientes igual, porque no tienes las experiencias iguales, creo que el error es pensar que nosotras tenemos que ofertar lo mismo que ofertan los hombres, creo que es un error porque nosotras no somos así, tenemos otra manera de entender la vida, es imposible tener la misma manera de ver la vida que un hombre, nunca jamás en mi vida, no tengo que reducirme a representar esos papeles cuando ni lo entiendo. Es como que si redujéramos todos los roles sociales a ser hombre o a ser mujer negra, pues yo no he sufrido lo que sufre la mujer africana, yo no puedo hablar de eso (E.3).

El contenido de las letras es muy masculino, [...] el gallo de los raperos, el "Mira, soy mucho mejor que tú, te pego dos guantazos, me tiro a tu hermana", pues, como tú comprenderás, eso a las mujeres nos cuesta digerirlo. Y escuchado por una mujer pues queda como poco creíble, yo es que no me lo creo mucho. A mí me viene una rapera de un metro sesenta y me dice que me va a pegar dos guantazos y me da la risa (E.17).

Si me gusta la moda y me gusta la alta costura y soy fan de Balenciaga o de diseñadores, me gusta y lo digo y no me importa. Y también me gusta el rap y voy a un festival, porque se han reído de mí a veces, vestida como me da la gana, porque nunca jamás me he vestido de rapera, me encanta la moda rapera, pero yo no me he vestido. Pues lo sigo haciendo, lo he hecho entonces y lo sigo haciendo ahora, y no creo que haya cambiado (E.24).

A la hora de escribir no pienso siendo mujer, o que no voy a hacer algo concreto porque soy una mujer y tengo que hacer algo que se corresponda con mi sexo. Simplemente lo que pienso, lo digo. Que, a lo mejor, muchas veces me centro en que soy mujer y me pasa esto, sí, pero supongo que es algo normal, es un pensamiento mío que lo tengo y que si lo quiero plasmar, lo plasmo [...], si eres una chica, rapeas como una chica. Si pretendes ser un chico rapeando, me cambiaría de sexo, me cambiaría de voz, pero yo no pretendo cantar como un chico [...]. No puedes pretender ver un gato que ladre (E.7).

Siguiendo este hilo, las mujeres nos aseguran que la empatía, el poder identificarse con la vivencia narrada por otra artista (lo que dentro del argot se denomina "sentirse representada"), es un elemento fundamental para seguir o no a una artista dentro del movimiento. En este sentido, algunas entrevistadas afirman "sentirse más representadas" por el Hip Hop hecho por mujeres ya que las historias que narran, desde el punto de vista de los sentimientos y las experiencias, también son las suyas. Este tipo de enfoques responderían a los principios del feminismo de la diferencia, que reivindican la revalorización de aquello que se entiende como "prototípicamente femenino", si bien yendo más allá de la tradicional temática romántica.

Es que una mujer tenemos vivencias diferentes, yo conozco raperas que ya son madres y sus experiencias de vida son muy diferentes a las de los hombres. El rap es hablar de lo que tú sientes y lo que tú vives. Yo el domingo estuve viendo a mi cantante favorita, que hace poesía, Slam, y lo que más me gusta de ella es que habla de ella en primera persona, de sus vivencias de lo que siente. Es más normal que a mí me llegue lo que está contando ella que un tío. A ellos les escucho para ver qué me aportan, pero lo que me hace sentir una mujer jamás. Ser diferente es una mujer que describe situaciones de las mujeres como ninguna otra, desde lo más profundo a las cosas más del día a día, a las que se enfrenta la mujer: habla del sexo de una manera súper explícita, nadie lo hace. La empatía, al igual que los tíos escuchan rap y se sienten representados, nosotras necesitamos eso también es así de sencillo, sentirnos representadas (E.22).

A mi público le gustan las letras que hablen de lo que les pasa a ellas también. Cuando una letra es real llega, no hace falta cantar de algo en particular. En realidad de lo que yo canto le pasa a todas las tías, otra cosa es que se hayan

dado cuenta (E.2).

El rap femenino tiene mucho que enseñar, no tenemos todavía la posibilidad de mostrar al público lo que tenemos que decir. Entre los hombres y las mujeres hay muchísima diferencia a la hora de pensar y eso se refleja mucho en las letras, muchísimo, una barbaridad. A mí me gustaría que llegara el día en el que nos igualemos a nivel artístico, hablando de rap. En todo, lógicamente, pero digo en el rap. Pero es complicado por lo que te comentaba antes: yo creo que a las mujeres como público nos interesa menos el rap, y nos interesará menos el rap porque normalmente o de forma genérica el contenido es muy masculino, entonces puede llegar veces que te aburra lo que están diciendo (E.17).

Así que, según nos cuentan las participantes del estudio, las mujeres dentro del Hip Hop se encontrarían ante un dilema de tamaño considerable. Para "ser reales" han de representar aquello que son, mujeres en su diversidad. En caso contrario, corren el riesgo de ser calificadas como impostoras, como "toyacas" ("de juguete") y, por lo tanto, excluidas del movimiento, "no pertenecientes" al mismo. Consecuentemente, si las mujeres quieren "pertenecer" al movimiento han de "ser reales" ("ser mujeres"). De este modo, el público que se sentirá "representado" a través de sus producciones artísticas será principalmente femenino. La cuestión es, ¿cómo llegar al gran público Hip Hop (mayoritariamente masculino) desde una sensibilidad eminentemente femenina? Es lo que llamaremos "círculo vicioso de la representación". La disyuntiva es compleja, y así nos lo reafirman algunas entrevistadas, que entienden que la conquista de un espacio dentro del Hip Hop es aún un trabajo por hacer, y que se debe ganar a diario, requiriéndose unas exigencias que van más allá de las que el Hip Hop reclama a los varones (estéticas, de honestidad, de esfuerzo, etc.).

Yo creo que a los tíos la imagen, si llevas unos pantalones tres tallas por encima y llevas ahí tus pintas de raper, da igual. Pero claro, si eras tía y te atrevías a salir pues algo más tenías que tener. No solamente bastaba con que hubieras escrito una letra que estuviera bien o que supieras transmitirlo y ser simpática o cantarlo mejor, no. Hacía falta algo más (E.14).

Que muestre su esencia, que no sea tan dulce o tan sensual como pueden hacerlo , que lo haga más duro, más a la cara, que digan verdades, lo que piensa, lo que dice ella misma, y que se crea que el rap en femenino está por encima, y que si crees que no te valoran como tú crees que deben que lo digas, y te defiendas, porque es muy fácil decir que está todo completamente superado, como yo no lo creo así, como creo que las mujeres no tenemos más difícil, lo voy a decir (E.26).

Hay que callar muchas bocas y que demostrar, y yo creo que eso, trabajar y seguir y ser constante y demostrar eso, que estamos a la altura de muchos y que hay muchas mujeres por encima de muchos que no son reconocidas. Aparte que luego de fondo hay un problema residual del sistema patriarcal que creo que afecta también a todos los niveles de la vida y también a la música (E.12).

Como ejemplificación de lo anteriormente descrito, valga el caso de las MCs La Mala Rodríguez y Ari, probablemente las dos únicas mujeres con éxito a escala nacional y reconocidas de manera unánime por el movimiento en el Estado español. Para nuestras entrevistadas, La Mala Rodríguez y Ari representaban una propuesta que sí supo conectar con la sensibilidad de la mayoría del público de rap. Resulta significativo que ese "algo" que las ha hecho especiales sea denominado "carisma", "fuerza", "chulería" o "agallas", reproduciendo la construcción tradicional del género masculino.

Todavía no he oído raperas iguales que La Mala o Ari, yo creo que no hay equivalentes. Yo creo que tienen un carisma impresionante, aparte de que eran muy buenas, que eso es lo más importante, al final eso es lo que cuenta, es que tienen un carisma impresionante. Y tenían letras, bueno, de hecho de ahí ha partido un poco el éxito de ambas, pero quizá La Mala más, mucha gente se ha sentido identificada con las letras de La Mala. Un carisma sin igual. Cuando digo que son muy buenas, me refiero a saber escribir, a no hacer rimas tontas ni fáciles, a saber cantar, a tener skill, no sé cómo explicarte... Talento, flow, no sé, todo en uno. Además, las dos y canciones que tenían gancho además, con estribillos fuertes (E.24).

La Mala tenía mucha chulería, yo no creo que tenga mucho talento, como otras, no. Pero yo creo que sabe potenciar muy bien lo que tiene y eso, pues, el valor, o sea, que le echó valor, ¿sabes? Dijo: "Aquí estoy yo y lo voy a hacer". Además, rodeada todo de hombres, porque era así. Me moló (E.12).

Cuando entre hombres hablan acerca de raperas, o les sorprende como en su día pasó con La Mala, o dicen que no tienen credibilidad, porque una mujer no tiene las "agallas" suficientes para rapear, para ser auténtica. Puede que tan solo La Mala al comienzo y Ari hayan podido transmitir eso al público Hip Hop (E.9).

La Mala yo creo que de alguna forma, siendo muy buena en lo suyo, porque tiene un estilo que no hace o que no hacía en ese momento nadie, incluso le habían salido unas cuantas imitadoras o por lo menos sucedáneos (E.14).

7. CONCLUSIONES

7.1. LA CALIDAD DEL HIP HOP RESPONDE A UN MODELO DE REPRESENTACIÓN MASCULINO

"La competición es contigo misma"

Dentro del movimiento Hip Hop, determinadas características de su cultura hacen más accesibles sus espacios de producción a hombres que a mujeres. Entre ellas, la glorificación de una calle (espacio público) hostil, violenta y de batalla. Una calle que pareciera lugar de encuentro exclusivamente masculino. Se "es real" porque "se es calle", y no todos los colectivos sociales pueden serlo. El discurso del ego y la competición es otra de las características del Hip Hop a analizar como barrera para la pertenencia femenina al movimiento.

Para las mujeres entrevistadas, este culto al ego dentro del Hip Hop puede llegar a ser denominado como "**ego negativo**", infantil y/o "masculino". La competición entre crews o con terceras personas se convierte así en un obstáculo para el trabajo conjunto entre artistas.

No obstante, para ellas también existe un tipo de "ego positivo", aquel que te reafirma en el mensaje "si quieres puedes", un ego que te ayuda a "creer en ti", y que no olvida que la humildad otorga valor añadido a lo que haces como artista. Esta competición sería en realidad una "**lucha contigo misma**", una motivación interna basada en el esfuerzo y el afán de superación.

Analizando estas dicotomías ("ego negativo/ego positivo" y "competición negativa/ competición positiva") desde la teoría de las dos esferas, el espíritu competitivo interno (privado, "de hogar", femenino) se considera beneficioso precisamente por parte de las mujeres, ya que alimenta un ego débil y ayuda a superarse de manera continua. En cambio, las mismas mujeres creen que la competitividad con otros u otras (pública, masculina), resulta negativa tanto a nivel personal como en su relación

con las personas que integran el movimiento, al romper el sentimiento de hermanamiento.

El círculo vicioso de la representación

La Historia del Arte oficial ha olvidado a las mujeres. A lo largo de los siglos, las mujeres han sido apartadas de la primera línea de la producción artística a través de diversos mecanismos: relegándoles a papeles de interpretación secundarios (coristas, enamoradas del protagonista); interpretando obras de autores masculinos; vetándoles la posibilidad de la producción artística; usurpando la autoría de sus obras; etc. El caso del Hip Hop en el Estado español no parece una excepción. No obstante, consideramos que los códigos propios del Hip Hop hacen necesario un análisis diferenciado respecto de otros movimientos artísticos.

A la pregunta "¿Puede una mujer practicar las diferentes disciplinas del Hip Hop con calidad?", nuestras entrevistadas responden sí pero, apostillan, ciertas claves del movimiento generan más dificultades a las mujeres a la hora de ser reconocidas como artistas con flow, ya que éste es un constructo que se genera desde una sensibilidad masculina y/o masculinizada.

Para empezar, es condición sine qua non para ser reconocida como rapera con flow comunicar aquello que en realidad eres, esto es, "ser real". No se puede ser una rapera con "calidad" si tu obra versa sobre experiencias, vivencias, formas de ver el mundo que no te han correspondido. En caso contrario, corres el riesgo de ser calificada como impostora, como toyaca (del inglés "toy", juguete), y ser excluida ("no pertenecer"). Por ello, la única manera de que una mujer que hace Hip Hop sea reconocida como "real", reside en la posibilidad de que su obra la "represente", en este caso como mujer (expresión representativa de su identidad femenina).

Una mujer cuya obra imposte una masculinidad que le es ajena nunca obtendrá el reconocimiento dentro del Hip Hop. Y es en este punto donde se produce lo que hemos dado en llamar "**círculo vicioso de la representación**": ¿cómo es posible llegar al gran público Hip Hop (ma-

yoritariamente masculino) desde una sensibilidad femenina?, o lo que es lo mismo, **si perteneces, ¿a quién representas?** La respuesta parece inequívoca: si como mujer perteneces al movimiento, sólo representarás al minoritario sector femenino dentro del Hip Hop, ya que sólo ellas podrán identificarse con la vivencia narrada por otra artista mujer ("sentirse representada").

La consecuencia inmediata del "**círculo vicioso de la representación**" se cristaliza en una "invisibilización" de facto de las mujeres, sus discursos y producciones dentro del movimiento. No obstante, las mujeres también reconocen haber experimentado y experimentar episodios de rechazo e, incluso, críticas destructivas e injustificadas hacia su obra y su persona.

Entrada, pertenencia y abandono: del no-sujeto al objeto

En el plano personal, el hecho de tener una pareja relacionada con el mundo del Hip Hop ha sido muy relevante e influyente para las mujeres entrevistadas. Al compartir la afición por el Hip Hop, estas relaciones han sido detonantes para la entrada, permanencia o abandono del movimiento. Asimismo, muchas de estas relaciones han manifestado complicaciones, que hunden sus raíces en el sistema patriarcal, tales como sentimientos de posesión, que tienen como consecuencia los celos o las prohibiciones. Por otro lado, especialmente importantes por lo significativas, son las mujeres entrevistadas a las que se les ha asignado el papel de "espectadoras" dentro del movimiento y se les ha negado la pertenencia y la representación en el mismo. En este sentido, se puede vincular esta negación de presencia y pertenencia a que la gran mayoría de las mujeres entrevistadas no pertenecen ni han pertenecido a una crew, bien porque no consideraban crew a los grupos que han formado o han pertenecido; porque su vinculación estaba supeditada a la de algún hombre, generalmente la pareja; por no estar de acuerdo ellas con la jerarquización de las crew; porque no se sentían representadas; o bien porque la crew las rechazó.

Como consecuencia de este "círculo vicioso de la representación", las mujeres han pasado de ser no-sujetos, a ser objetos. Desde los cánones masculinos y masculinizados que caracterizan al Hip Hop, las mujeres no están representadas y no pertenecen, se les priva de su calidad de sujetos y automáticamente se las convierte en objetos. Esto tiene consecuencias graves en las experiencias vividas por estas mujeres dentro del movimiento, que van desde la conceptualización más patriarcal de las relaciones de pareja, ostentando la violencia psicológica y simbólica, hasta las agresiones verbales y/o sexuales de sus compañeros o del público aficionado al Hip Hop, pasando por las proposiciones sexuales recibidas o por la hipersexualización de estas mujeres en la representación social y simbólica dentro del movimiento, por su condición de tales.

7.2. ESTRATEGIAS DE AFRONTAMIENTO

Sin embargo, las mujeres han querido pertenecer y ser representadas y, aunque el movimiento las ha rechazado utilizando múltiples estrategias, estas mujeres han dado lo mejor de sí mismas para ser consideradas y reconocidas. En este sentido, ellas se han esforzado mucho más y han tenido que demostrar más que cualquier compañero masculino.

Por eso, en numerosas ocasiones las mujeres se han ceñido a alguno de estos dos modelos: el que los patrones masculinos consideran como femenino o el que es masculino, teniendo las mujeres que hacer propios estos patrones. Esto lleva a algunas mujeres a negar su feminidad para sentir que son reconocidas como válidas. Dentro de este "círculo vicioso", la relación entre ellas se ha tornado complicada.

Históricamente las relaciones entre algunas mujeres han sido conflictivas en la lucha por un estatus social que les otorgaba un hombre bien situado. Esto ha sido transformado en generalización por un sistema patriarcal al que le interesaba que las mujeres no se alinearan en la lucha contra la opresión. Numerosos son los ejemplos históricos. Sin embargo, los tiempos han cambiado y, aunque no podemos obviar la trascendencia histórica, política y social de estas generalizaciones, sí podemos constatar que las mujeres están luchando por su independencia y autonomía. Ya no son ellos los que les otorgan a ellas el estatus sino que, cada vez más, son ellas las que buscan el reconocimiento de manera autónoma. Así, las mujeres dentro del Hip Hop han destacado que las relaciones entre ellas no son buenas y, sobre todo, que el panorama femenino está agonizando y necesita una inyección de energía. Echan en falta más apoyo externo, pero también más apoyo entre ellas (sororidad).

En este aparente callejón sin salida, las mujeres han luchado de muchas maneras por hacerse un hueco en el panorama hiphopero. Algunas han permanecido en la lucha y otras han optado por alejarse del movimiento por diferentes motivos. Las estrategias adoptadas, las podríamos resumir en las siguientes:

a) Escindirse del movimiento, desde la actitud crítica y la denuncia.

b) Separarse de las personas que las oprimen, fundamentalmente sus parejas, pertenecientes al movimiento.

c) Fundar crews compuestas únicamente por mujeres, estableciendo un espacio no-mixto, en el que auto-definirse, no sólo como mujeres individuales, sino como colectivo.

d) Hacer Hip Hop desde su propia singularidad, al margen de cánones tradicionales y masculinizados del movimiento.

7.3. PROPUESTAS DE ACTUACIÓN Y ALGUNAS EXPERIENCIAS

Para finalizar, y a modo de propuesta desde un prisma feminista, destacaremos que la forma en la que desde Moradas entendemos la fórmula para que se considere que la mayoría de las mujeres tienen flow, pasa por la deconstrucción de los cánones clásicos del Hip Hop.

Reconstruir un discurso alternativo de las mujeres dentro del Hip Hop no sólo requiere reconocer el trabajo de unas cuantas "elegidas" (como en el Estado español ha sucedido con La Mala Rodríguez o Ari), lo que García de León (2011) denomina "el éxito de las minorías", sino que obliga a escuchar y difundir la voz de todas las mujeres que constituyen y dan vida al movimiento, desde parámetros de análisis y expresión que superen los de la masculinidad heterosexual tradicional, y desmarcándose de la contraproducente visión pasiva de las mujeres a la que apuntan diversos estudios sobre mujeres y Hip Hop

La propuesta de las mujeres que han sido entrevistadas es clara: existe una **necesidad de crear espacios femeninos donde reivindicar otro tipo de feminidad** que no sea la establecida por el movimiento como válida y crear nuevas maneras de hacer Hip Hop por parte de ellas. Además, crear un espacio performativo que haga llegar un mensaje político feminista a la sociedad sería una manera de reivindicación especialmente empoderadora del colectivo.

No queríamos dejar de subrayar que algunas de estas propuestas ya han tomado forma desde algunos grupos de mujeres, como por ejemplo, la iniciativa "Femcees, Flow Feminista" (disco de música rap feminista) y Mujeres Libres CNT Zaragoza (recopilatorio de música creada por mujeres del panorama del Hip Hop, entre otros).

Además, se han formado varios **grupos de mujeres** (crews o grupos musicales), que han servido para afianzar la toma de conciencia y definición de lo que significa ser mujer en el movimiento, así como para la canalización de creatividad con contenido feminista. Destacaremos dos propuestas: SRTA (crew de escritoras de graffiti) y BKC (grupo musical), ambas experiencias en las que han participado algunas de nuestras entrevistadas. No obstante, han existido y existen muchos más proyectos artísticos dentro del Hip Hop que, día a día, construyen un mundo donde las mujeres tenemos espacio, voz y representación.

8. BIBLIOGRAFÍA

Ahassi, C. (2008). *Breakdance: Del performance urbano al agenciamiento corporal.* Tesis no publicada, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.

Alarcón, O. (2006). Vivir el hip hop. La emergente identidad político-cultural en jóvenes de clases populares en La Paz y El Alto. *Serie Anales de la Reunión Anual de Etnología*, Vol. 2, 131.

Álvarez, R. J. (2004). Bailando en las calles, nuevas sensibilidades en el espacio urbano. *Ensayos en Ciencias Sociales*, 1, 83-108.

Amorós, A. (1995) División sexual del trabajo. En C. Amorós (Dir.), *10 palabras clave sobre mujer.* Pamplona: Verbo Divino.

Artium. (2009). *A través del graffiti: de la pared a los libros*. Vitoria: Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Ballaz, X. (2009). El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano. En I. Markez, A. Fernández y P. Pérez-Sales (Coords.), *Violencia y salud mental* (pp.131-145). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría Estudios.

Berry, V. T. (1994). Feminine or masculine: the conflicting nature of female images in rap music. *Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music*, 183-201.

Berti, G. (2009). *Pioneros del graffiti en España*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Berti, G. (2011). Enunciaciones colectivas y lenguajes juveniles. Jóvenes en(red)ados. *Revista de Estudios de Juventud*, 93, 27-39.

Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Brick, A. (2005). *Investigación del hip-hop latino*. Tesis de licenciatura no publicada. UC Berkeley, California, Estados Unidos.

Cabedo, A. (2009). *Música, género y paz: anotaciones a partir de los estudios musicológicos feministas*.Universitat Jaume I, Castellón, España.

Cámara, D., Iacono, V. y Ladera, G. (2008). Las nuevas socialidades postmodernas: Aproximación a las tribus urbanas graffiteras. *Psicología Segunda Época*, Vol. 27, 2, 32-55.

Camargo, L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, 91, 50-58.

Cambil, M. E. (2012). Los graffitis y el espacio urbano: El "Niño de las Pinturas". *Quiroga*, 2, 10-29.

Canales, J. A. "Urban Art en el barrio Del Carmen de la ciudad de Valencia".*I Congreso Internacional Arte y Entorno. La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad*, Valencia (España), 2006.

Carrasco, C. (2013). El cuidado como eje vertebrador de una nueva economía. *Cuadernos de relaciones laborales*, Vol. 31, 1, 39-56.

Castro, O. (2004). Cuando el centro del sistema absorbe a la periferia: la evolución del rap a través de la semiótica de la cultura. *Revista Electrónica Entretextos*, 4.

Chang, J. (2005). La chispeante odisea del hip-hop. *Mondialogo*, 1.

Citron, M. (1994).Feminist approaches to musicology. En S.C. Cook y J.S. Tsou (Eds.), *Cecilia reclaimed. Feminist perspectives on gender and music*, Illinois: University of Illinois Press.

Citron, M. (2000). *Gender and the musical canon*. Illinois: University of Illinois Press.

Correa, E. (2008). La coeducación a través de las mujeres músicas en la historia contemporánea. *Revista digital de innovación y experiencias educativas*, Nº 24, pp. 1-9.

Cusick, S. (1998).Feminist theory, music theory and the mind/body problem.En Krims, A. (Ed.) *Music/Ideology resisting the aesthetic*. G+ B Arts international.Citado en Ramos, P. (2003). Feminismo y música. Introducción crítica. Madrid: Narcea.

Dayrell, J. (2010). Juventud, Socialización y Escuela. *Archivos de Ciencias de la Educación*, 4, 15-34.

De Miguel, A. (1995). Feminismos. En C. Amorós (Dir.), *10 palabras clave sobre mujer*. Pamplona: Verbo Divino.

De la Villa, R. (2013). "Crítica de arte desde la perspectiva de género". *Investigaciones Feministas*, Vol. 4, 10-23.

Echeverri, D.G. y Sánchez, M. (2007). Presencia y esencia de la mujer en la música. Santander (1900-1970). *Revista de Santander*, Vol. 2, 56-63

Feixa, C. y Nilan, P. (2012). *¿Una juventud global? Identidades híbridas, mundos plurales. Seminario Niñez, Juventud y Consumo*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Consumidor del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo de Chile.

Félix, C., Sánchez-Piñol, E. y Soto, A. (2007). *Cultura Hip-Hop: ¿Una ciudadanía cultural emergente?* Tesis de licenciatura no publicada. Universidad Casa Grande, Guayaquil, Ecuador.

Garcés, Á. (2011a). Juventud y comunicación Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y Pensamiento*, Vol. 30, 58, 108-128.

Garcés, Á. (2011b). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales*, 39, 42-54.

García de León, M.A. (2011). *Cabeza moderna/ Corazón patriarcal*. Un diagnóstico social de género. Madrid: Anthropos.

García, J. P. (2006). *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Gil, F. (2010). El "éxito negro" y la "belleza negra" en las páginas sociales. *La manzana de la discordia*, Vol. 5, 2, 25-44.

Gilbert, J. y Pearson, E. (2003). *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, drum´n´bass y garaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Gonçalves, P. y Danièlle, P. (2006). *Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

Hernández de Padrón, M. I. (2008). Un recorrido nómada: un encuentro con el hip-hop y el gótico en París. *Fermentum*, 52, 259 – 277.

Herschmann, M. (2000). *O Funk e Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Jiménez, A. (1995). Igualdad. En C. Amorós (Dir.), *10 palabras clave sobre mujer*. Pamplona: Verbo Divino.

Jiménez, J. (2012). El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. *Pragmalingüística*, 20, 164-182.

Lamas, M. (1996) Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. En Lamas, M (Comp.) (1996) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).

Larsen, J. K. (2006). *Sexism and Misogyny in American Hip-Hop Culture*. Tesis no publicada, University of Oslo, Oslo, Noruega.

López-Fernández, M. (2012). Apuntes para una educación artística desde la igualdad, en AAVV. *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Mujeres en las Artes Visuales.

Macarthur, S. (2002). Feminist Aesthetics in music. Connecticut: Greenwood publishing group.

Manchado, M. (1998). Música y mujeres. *Género y poder*. Madrid: Horas y HORAS.

Martínez, I. M. (2007), La estética del rap francés. *Enlaces*, Vol. 7, 5.

Martínez, S. (2011). El género de la música en la cultura global. *Revista TRANSRevista transcultural de música*, 15, 1-14.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.

Molina, C. (1995). Ilustración. En C. Amorós (Dir.), *10 palabras clave sobremujer. Pamplona: Verbo Divino*.

Montoya, E. (2002). Graffiti Hip-hop: una plaga de artistas. *Política y Sociedad*, Vol. 39, 2, 361-375.

Mulvaney, B. M. (1995). *GenderDifferences in Communication: AnInterculturalExperience*. Citado en Martí, J. (1999). Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. *RevistaHorizontesAntropológicos*, 11, 29-51.

Muñoz, G. (2010). De las culturas juveniles a las ciberculturas del siglo XXI. *Educación y Ciudad*, 18, 19-32.

Muñoz, G. (2013). Consumo (¿o más bien pro-sumo?) en el siglo XXI. *Question*, Vol. 1, 37, 20-30.

Nochlin, L. (2007). *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (Cordero, K y Sáenz, I, trad.) En Cordero, K y Sáenz, I (comp.). (2007). Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte. México: Universidad Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género. (Obra original publicada en 1971).

Norambuena, M. P. (2006). *El arte marginal como propuesta reaccionaria del hip hop y su posibilidad de transgresión al sistema*. Tesis no publicada, Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

Ogbar, J. y Prashad, V. (2005) Ritmo negro, máscara blanca. *Mondialogo*, 1.

Olivares, M. (2009). El anglicismo en el campo de la música en las revistas juveniles. *Revista Lindaraja*, 23, 1-22.

Perinat, L. (2005). Firma y graffiti. *Graphos*, 54, 22-36.

Pillai, S. (1999). Hip-Hop Guayaquil: Culturas viajeras e identidades locales. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Vol. 28, 3, 485-499.

Pires, T. (2011). Entrevistada en Cerbino, M. (2012). Antropología, ciudad y jóvenes: un diálogo con Teresa Caldeira. *Íconos: Revista de CienciasSociales*, 42, 137-149.

Post, J. C. (1994). Erasing the Boundaries between Public and Private in Women´s Performance Traditions. En S.C. Cook y J.S. Tsou (Eds.), *Cecilia reclaimed. Feminist perspectives on gender and music*. Illinois: University of Illinois Press.

Pujante, B. (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 17.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22ª ed.) Consultado en *http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae*)

Ramos, P. (2003). *Feminismo y música.Introducción crítica*. Madrid: Narcea.

Reginfo, J. P. (2009). Consideraciones del rol de la mujer en occidente. *Revista El Astrolabio*, Vol 8, Nº 1, pp. 84-92.

Reyes, F. (2007). Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana. *Revista de Estudios de la Juventud. Culturas y Lenguajes Juveniles*, 78, 125- 140.

Reyes, F. (2012). Graffiti. ¿Arte o vandalismo? Pensar la Publicidad. *Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 6, 53-70.

Rosa, C. (2007). La cultura rap: comunicación y lenguaje de los bordes. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4, 1-9.

Rossi, E. "Hip Hop en japoñol: emigración latinoamericana y música urbana en Japón". *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, Río de Janeiro (Brasil), 2009.

Stoppa, E. A. y Carvalho, N. (2009). Hip-hop, "lazer" y ciudadanía en la periferia de la ciudad Polis. *Revista de la Universidad Bolivariana*, Vol. 8, 22, 1-15.

Sutil, M. Á. (2007). *Los hijos secretos del funk. Conversaciones con Violadores del Verso*. Zaragoza: Zona de Obras.

Tijoux, M. E., Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Vol. 11, 33, 1-16.

Toasijé, A. (2010). La africanidad de España memoria y reconocimiento: La memoria y el reconocimiento de la comunidad africana y africano-descendiente negra en España, el papel de la vanguardia panafricanista. *CIEA7*, 25, 1-29.

URBAN DICTIONARY. [en línea]: diccionario automatizado sobre términos urbanos. [fecha de consulta: 28 Octubre 2014]. Disponible desde: http://es.urbandictionary.com/.

Uribe, J. J."Cuerpos y Hip Hop Bogotano: entre la gestión del miedo y del placer. Lectura en clave biopolítica".*IX Congreso Argentino y IV Latinoamericano de Educación Física y Ciencias*, La Plata (Argentina), 2011.

Varela, Nuria (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Vigara, A. M. y Reyes, F. (1996). Graffiti y pintadas en Madrid: Arte, lenguaje, comunicación. *Revista Espéculo* UCM, 4.

Viñuela, E. (2010). El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización. *Trípodos*, 26, 15-28.

Vivero, L. (2012). Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, Vol. 19, 33, 71- 87.

YonLeau, C. y Muñoz-Laboy, M. (2008). "Ellos son personas que saben lo que está pasando en la calle. Hip-Hop, Identidades Sociales y Agencia de Jóvenes Latinos en Nueva York". *I Encuentro latinoamericano y del Caribe la sexualidad frente a la sociedad*. Ciudad de México (México), 2008.

9. ANEXO I
FESTIVALES DE HIP HOP EN EL ESTADO ESPAÑOL EN 2012

FESTIVAL HIP HOP POR PALESTINA

Torremolinos (Málaga), marzo 2012

1. El Maskeh
2. Producto de una Semilla
3. La FRAC
4. Poorhouse Rockers Soundsystem
5. Little Warrior
6. El Mono
7. Murianafobia
8. Roock Jack
9. Juho
10. Keyo
11. Ijah
12. Little Pepe
13. Jefe de la M
14. Narko
15. El Puto Largo
16. Los Chikos del Maíz
17. Capaz

MUSICLAND FESTIVAL

Madrid, abril 2012

1. Violadores del Verso
2. SFDK
3. Duo Kie
4. Falsalarma y Foreign Beggars
5. Juaninacka
6. Agorazein
7. Guante Blanco

VIÑA ROCK

Villarrobledo (Albacete), abril 2012

1. Gordo Master
2. Ivan Nieto
3. Duo Kie
4. Nach
5. Alberto Gambino & Kung- Fumetas
6. Shabu
7. ExèrcitD´Alliberament Musical (Eam)
8. Mitsuruggy
9. Putolargo Y Legendario
10. La Puta Opepé
11. Morodo
12. Foreign Beggars
13. Los Chikos Maiz
14. Chille Mc
15. **Fania Rodríguez y KlonBeats**
16. Beroots Bangers
17. Ziontifik
18. Sicario
19. SFDK
20. El Chojin
21. Fyahbwoy

BOA FEST

Rivas Vaciamadrid (Madrid), mayo 2012

1. CPV
2. Swan Fyahbwoy
3. Sho-Hai & Xhelazz
4. Hablando en Plata
5. Crew Cuervos
6. Los Chikos del Maíz
7. Rayden
8. Sharif

ZARAGOZA HIP HOP

Zaragoza, junio 2012

1. Sho Hai
2. Alberto Gambino
3. Iván Nieto
4. Los Chikos del Maíz
5. Sharif
6. Fuckin Maniacs

RAP CON BANDA

Rivas Vaciamadrid (Madrid), junio 2012

1. Kase O. + Jazz Magnestim
2. Kultama + The Butaman Band
3. Rapsusklei + The Flow Fanatics

CULTURA URBANA

Rivas Vaciamadrid (Madrid), junio 2012

1. Nach
2. Capaz
3. Hombres Púa
4. Chacho Brodas
5. Gregtown
6. **Diversidad**

MONEGROS DESERT FESTIVAL

Desierto de los Monegros (Huesca), julio 2012

1. Wu-Tang Clan
2. Violadores del Verso
3. Swan Fyahbwoy y Dope D.O.D.
4. Falsalarma
5. PsychoRealm

FAT FESTIVAL

Málaga, agosto 2012

1. Elphomega
2. Hablando en Plata
3. SFDK
4. Shabu One Shant
5. Little Pepe
6. Murianafobia
7. Arufe
8. Judah
9. Agorazein
10. Manto
11. C. Tangana

ENVIVO

Rivas Vaciamadrid (Madrid), septiembre 2012

1. Violadores del Verso
2. Morodo
3. Nach
4. La Excepción
5. SFDK
6. CPV
7. Falsalarma
8. Cookin' Soul,
   Mucho Muchach, Mbaka
9. Rapsusklei
   &The Flow Fanatics
10. Duo Kie
11. Shotta,
12. Swan Fyahbwoy
13. Gordo Master
14. Dremen,
15. Kultama and
    The Buntaman Band
16. Alberto Gambino
    & Kungfumetas
17. Iván Nieto
18. Chacho Brodas
19. Rapvívoros

FESTIVAL HIPNOTIK

Barcelona, septiembre 2012

1. Rapvívoros
2. Rosa Rosario
3. Fina Hipnotik
4. Mc Battle
5. The Louk
6. Chulito Camacho
7. Hermano L
8. Tosko
9. Mr Rango
10. Sr. Wilson
11. Chronic Sound
12. **Bundem Squad (breakers)**
13. Sharif
14. Lírico
15. **La Mala Rodríguez**
16. Tito
17. Santo
18. Rapsusklei
19. Shotta
20. Griffi
21. Tremendo
22. Swan Fyahbwoy
23. DjDr. Faust
24. Dj Big Mic
25. Fresh Daily
26. Dj Chavez and Shone
27. Chema Ama

MICROFEST X

Santiago de Compostela (La Coruña), noviembre 2012

1. Tote King &Shotta
2. Swan Fyahbwoy
3. Iván Nieto
4. Watios
5. Alberto Gambino & Kungfumetas
6. 96ers

10. ANEXO II
FESTIVAL INTERNACIONAL INTERRAPCIONA 2012

UN POCO DE HISTORIA

Interrapción inicia su andadura como **Festival Internacional de Hip Hop por la Fusión** y **Solidaridad entre Culturas** en el año 2006. A lo largo de sus nueve ediciones, han sido muchas las causas sociales que han justificado la razón y esencia de este festival. La sensibilización por la convivencia interculturalidad, el apoyo a la reconstrucción de Pisco y Haití tras sendos terremotos, o proyectos de desarrollo comunitario en Candeal (Salvador de Bahía, Brasil), han hecho de Interrapción un festival esencialmente social.

Durante todos estos años, Interrapción ha contado con la colaboración desinteresada de muchos artistas para llevar a cabo proyectos

Festival internacional de Hip Hop
por la educación, la cultura y la transformación social

como el documental "Creando escuelas", el musical "Crisol: contra la mercancía de colores", el libro "La historia de un Haití esperanzado y un Occidente hipócrita" o "Un fin de principios". En total, Interrapción ha contado con la participación de más de 20.000 personas, sesenta grupos y artistas, y más de cincuenta medios de comunicación, que han apoyado siempre las causas sociales a las que se pretendía dar visibilidad en cada edición.

¿QUÉ FUE INTERRAPCIONA?

InterrapcionA constituyó un proyecto social y educativo compuesto por un Festival de Hip Hop y diversas actividades que lo completaron a lo largo de 2012. InterrapcionA fue posible gracias a la colaboración entre la entre la Mancomunidad de Servicios Sociales Mejorada-Velilla y la Federación SKADI de Madrid, además de la colaboración desinteresada del colectivo joven Contratempo.

Tras un largo proceso de reflexión, esta nueva edición de Interrapción significó una renovación, porque ya no solo se celebró un festival en un momento puntual del año, sino que se convirtió en un proyecto de formación y dinamización social a través del Hip Hop mucho más completo. Así, se puso el foco sobre la cuestión de género, una de las grandes lagunas de todos estos años de actividad. 2012 nos animó a abordar este nuevo reto, el de las mujeres dentro del movimiento Hip Hop, siendo ellas las que tomaron el testigo de la representatividad en InterrapcionA. Un planteamiento, coherente y equitativo, que hizo justicia a la historia de este festival de marcado cariz social. Interrapción fue Interrapcion**A**, para:

Asumir la deuda de Interrapción con la equidad de género.
Avanzar hacia una cultura Hip Hop reflexiva y autocrítica.
Apoyar la inclusión de valores femeninos en el circuito artístico.
Afianzar una regeneración social real,
que incluya la perspectiva de género.
Apostar de una vez por todas por ellas, su cultura y su RAP.

OBJETIVOS DE INTERRAPCIONA

- Reformular la acción puntual de Interrapción hacia un proyecto de múltiples acciones formativas y sociales interconectadas.
- Promover un modelo coherente y responsable con la perspectiva de género.
- Generar un proceso continuo de formación y participación de jóvenes de la localidad de Mejorada del Campo (Madrid) a través del colectivo Contratempo, como futuros y futuras responsables de este proyecto.
- Apostar por artistas coherentes con la causa social promovida.
- Promover un modelo de gestión artística coherente y responsable con la financiación pública.

ACCIONES DE INTERRAPCIONA

Interrapción evolucionó de una actividad puntual a un proyecto integral que implementó diversas acciones durante al año 2012 con la perspectiva de género como eje vertebrador. Las acciones se resumen en:

- Intervención en centros educativos.
- Formación específica para jóvenes sobre perspectiva de género.
- Jornadas profesionales sobre mujer y Hip Hop en al marco del proyecto InterrapcionA.
- Desarrollo de investigación sobre mujeres y Hip Hop en el Estado español.
- Elaboración de la revista "Paréntesis".
- Grabación y difusión del cortometraje "Pantone".
- Concurso de jóvenes productores Talenthots.
- Tema musical "Es la hora".

Todos los materiales pueden visionarse en la página web:
www.asociaciongaraje.es

EL CARTEL INTERRAPCIONA 2012

El Festival InterrapcionA se celebró el 30 de junio de 2012 en el Recinto Ferial de Mejorada del Campo, con un cartel que contó con las principales representantes del Hip Hop internacional.

- **MC Melodee** (Holanda)
  http://www.mcmelodee.com/ // @mcmelodee
- **Eternia** (Canadá)
  http://therealeternia.tumblr.com/ // @therealeternia
- **Gabylonia** (Venezuela)
  http://gabylonia.net/ // @gabyloniarap
- **La Revenge** (España)
  http://larevenge.org/ // @larevenge
- **Syla** (España)
  http://www.myspace.com/syla53/ // @syla_st
- **Wöyza** (España)
  http://www.woyza.es/ // @woyza
- **Desplante** (España)
  http://www.hhgroups.com/artistas/desplante/ // @desplante
- **Cherisse** (España)
  http://cherisseblanco.com/ // @CherisseBlanco
- **Larah Fémina** (España)
  http://www.larahfemina.com/ // @Larahfemina
- **Zeidah** (España)
  http://www.myspace.com/zeidahbcn // @zeidahrealdama
- **Garzía** (España)
  https://es-es.facebook.com/garziaconz/ //@garzía_
- **Zeta Drastyka** (España)
  http://zetadrastyka.blogspot.com.es/ // @zetadrastyka

LAS ENTIDADES ORGANIZADORAS

Federación SKADI, entidad organizadora de InterrapcionA, agrupa a diversas entidades sin ánimo de lucro, que comparten un posicionamiento ideológico, filosófico y metodológico afín en su forma de concebir la educación. Entre las asociaciones que la conforman, tuvieron especial protagonismo en InterrapcionA Asociación Garaje de Magni y Asociación Moradas.

ASOCIACIÓN GARAJE DE MAGNI

Constituida en 2009 e inscrita en el Registro Regional de Asociaciones de la Comunidad de Madrid con el número 31.059, tiene actualmente su sede en Madrid. Garaje está conformado por profesionales de la intervención social, el diseño, y las tecnologías de la información y la comunicación.

http://www.asociaciongaraje.es/

@_garaje_

https://www.facebook.com/asoc.garaje

ASOCIACIÓN MORADAS POR LA INCLUSION SOCIAL FEMENINA

Constituida en 2011 e inscrita en el Registro Regional de Asociaciones de la Comunidad de Madrid con el número 32428, tiene actualmente su sede en Madrid.

Moradas es una entidad que centra sus esfuerzos en el desarrollo de proyectos de formación, investigación e intervención social con perspectiva de género.

asociacionmoradas@gmail.com

11. ANEXO III
GLOSARIO DE TÉRMINOS

B-gril/b-boy: Abreviatura del inglés "breakbeat-boy/girl", jóvenes que bailan al ritmo de los breakbeats. También se aplica para referirse a las y los breakers (Gonçalves y Danièlle, 2006).

Backstage: Parte trasera del escenario no expuesta al público, por ejemplo, camerinos, oficinas, servicios improvisados para artistas, materiales, etc. (Olivares, 2009).

Beat: Del inglés "pulsación" o "ritmo".

Breakdance: Del verbo inglés "break" (quebrar o romper), y del sustantivo inglés "dance" (baile, danza). Disciplina de baile propia del Hip Hop, de gran exigencia física y acrobática. Empezó a practicarse a finales de los años setenta del pasado siglo en el barrio neoyorkino del Bronx (Olivares, 2009).

Breaker: B-gril/b-boy. De manera específica, persona que baila breakdance (Gonçalves y Danièlle, 2006).

Crew: Del sustantivo inglés "grupo" o "equipo". Agrupación de escritores/as de graffiti, breakers, MC o DJ que se unen por afinidad y producen obra conjunta (Dayrell, 2010).

Disc Jockey/Dj: Del inglés "pinchadiscos", persona que se encarga de poner las canciones por medio de discos de vinilo. Hace que las canciones parezcan sucesivas una tras otra al coordinar la velocidad de los "beats" de discos diferentes. Los disc jockeys de Hip Hop se caracterizan por ejecutar el "scratching". También mezcla las bases musicales para que rapeen los MCs sobre ellas (Gonçalves y Danièlle, 2006).

Egotrip: Exaltación del ego típica del movimiento Hip Hop ("Me, myself and I") (Reyes, 2007).

Femcee: Mujer que rapea. Equivalente femenino al MC, pronunciado "Emcee" (En Urban Dictionary).

Flow: Del inglés "fluir". Término empleado por los y las miembros del Hip Hop para referirse al estilo y la maestría de las y los artistas en el escenario (Cámara, 2008).

Freestyle: Término inglés, literalmente "estilo libre". Improvisación artística dentro del Hip Hop, según las diversas disciplinas (Gonçalves y Danièlle, 2006).

Graffiti: Del italiano. Pintura dibujada ilegalmente en espacios públicos urbanos. Se realiza mediante el uso de aerosoles o pinturas, especialmente muros. Pueden elaborar palabras e iconos alusivos al movimiento Hip Hop u otros términos como nombres de grupos de rap o la firma del grafitero (Gonçalves y Danièlle, 2006).

Gansta rap/gánster: Miembro de una crew de estilo mafioso, o que exalta dicho estilo. Este estilo nace en Estados Unidos y se populariza internacionalmente los años noventa del pasado siglo. Se caracteriza por el elogio al dinero, la violencia y el éxito social (Olivares, 2009).

Hip Hop: Del inglés. Literalmente "cadera" y"saltar, brincar". Término definitorio de la cultura de finales de 1970 e inicios de 1980, que absorbió la práctica del graffiti como la conocemos hoy en día, además del break y la música rap y DJ. Nace en el South Bronx de Nueva York (Félix, Sánchez-Piñol y Soto, 2007).

Hiphopero: Perteneciente o relativo al Hip Hop.

Hopper: Hombre o mujer artista con alto desempeño en uno de los cuatro elementos del hip hop: Mc, break, dj, graffiti (Garcés, 2011a).

MC: Abreviatura del término inglés "Master of Ceremonies" (Maestro de Ceremonias). Persona que rapea junto a los DJs. También denominados raperos o raperas. Otras versiones apuntan a la abreviatura "Microphone Controller" ("Controlador del Micrófono") (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

Old School: Término inglés, literalmente "Vieja Escuela", referido al primer periodo histórico del Hip Hop (S.XX).

Rap/rapper: Elemento musical vocal principal de la cultura Hip Hop. Sinónimo de MC. En español su sintagma verbal es "rapear" (Gonçalves y Danièlle, 2006).

R&B: Abreviación de la expresión del inglés "Rhythm and Blues", literalmente "Ritmo y Tristeza", que se refiere a un género musical melódico característico de la música negra.

Scratch/es: Del inglés "arañar". Efecto sonoro que logra un DJcuando rasca un vinilo varias veces en el sentido opuesto al que el gira el plato habitualmente (Gonçalves y Danièlle, 2006).

Samplers: Fragmentos de otras canciones empleados para construir una base sobre la que rapear.

Tag: Firma del escritor o escritora (de graffiti). Pintada en la pared con la que se identifica a la persona que la realizó. Forma elemental del graffiti. Suelen ser monocromos (Hernández de Padrón, 2008).

Toyaca/o: Del inglés "toy" (juguete). Se nombra así a quien"se vende", o realiza una producción dentro del Hip Hop considerada de baja calidad o ajena a la naturaleza del movimiento. También "MC de juguete", "falso", "de mentira" (Norambuena, 2006).

Underground: Del inglés "bajo tierra". Se refiere a aquellas expresiones artísticas mantenidas al margen del reconocimiento público, independientemente de su calidad. Puede aparecercomo un modo de resistencia a la comercialización social (Cámara, 2008).

Videoclip: Grabación de vídeo que se emplea para promocionar una canción. Su duración puede variar, aunque es común que sea de tres minutos y medio (En Urban Dictionary).

Writer: Del término inglés "escritor/a". Aquél o aquella que escribe graffiti Hip Hop. Sinónimo de graffitero/a (Félix, Sánchez-Piñol y Soto, 2007).