

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Género y Comunicación

Mujeres raperas en el campo de la cultura hip hop quiteña

El discurso en las letras de las canciones desde un enfoque de género

Patricia Fernanda López Moreno

Tutor: Santiago Cabrera Hanna

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	--

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Patricia Fernanda López Moreno, autora de la tesis intitulada “Mujeres raperas en el campo de la cultura hip hop quiteña: El discurso en las letras de las canciones desde un enfoque de género”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Género y Comunicación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

23 de septiembre de 2025

Firma: _____

Resumen

El objetivo de esta investigación es entender cómo las letras escritas e interpretadas por las mujeres raperas conforman una resistencia contra las representaciones patriarcales de la feminidad, la sexualidad y el poder masculino plasmadas en las canciones de los primeros raperos en Quito. La metodología empleada es el análisis del discurso en las letras de las canciones de algunos raperos y las entrevistas personales que profundizan en los procesos de vida y creación artística de cuatro mujeres raperas: Caye Cayejera, Roja MC, Kamikaze MC y mi propia experiencia como Pat Artemiss.

Este estudio concluye que desde la experiencia de las mujeres se construye un discurso femenino capaz de desafiar al discurso patriarcal, gestando un espacio crítico y emancipador en el que las voces femeninas del rap quiteño encaran a las restricciones y condiciones impuestas a las mujeres. Como autoras y productoras, usamos el discurso en las letras de nuestras canciones para revelar la objetivación de los cuerpos femeninos, denunciar los estereotipos de género mediante los que se pretende definir nuestras existencias y reclamar la agencia femenina dentro de un espacio musical y cultural predominantemente masculino desde sus inicios.

Palabras clave: música, comunicación, autor, productor, mensaje, patriarcado.

A todas las mujeres raperas, cantantes, escritoras, creadoras y soñadoras.
Que expresemos nuestro mensaje sin límites ni barreras, con autonomía y en conjunción
con el sororo rugir de nuestras existencias y de las almas de nuestras hermanas que ya
no están o no pueden contar su historia por diversas circunstancias y opresiones.
Que seamos la voz que agencia contra las injusticias y las letras de las canciones con un
mensaje de emancipación.
Hip hop, vida y libertad.

Agradecimientos

La presente investigación es el resultado de un proceso íntimo profundo que me permitió enfrentar una serie de adversidades personales para llegar a cumplir este importante objetivo académico.

Primeramente, me agradezco a mí misma, porque he aprendido a valorar cada esfuerzo que realizo por lograr mis metas.

Agradezco a mi familia, por sus consejos y amor.

A mi madre, por entender la complejidad del estudio y motivarme desde la niñez a cultivar mis conocimientos a través del importante recurso de la lectura.

A mi padre, por ayudarme a sostener y culminar mi proceso estudiantil.

A mi hermano, por ser una fuente de incentivo en mi vida.

Una mención especial a todas y cada una de las mujeres de mi linaje familiar. A mi madre, mis abuelas y mis tías, porque al recordar sus experiencias encontré fundamentales enseñanzas femeninas.

Gracias a mi tío Mauricio, a quien considero como mi hermano mayor. Aunque su partida dejó un gran vacío, aprendí a recoger las cenizas que resultan del duelo para reconstruirme como una persona más fuerte y consciente.

Gracias a las mujeres raperas Caye Cayejera, Roja MC y Kamikaze MC, espero que se mantengan haciendo música y expresándose sin miedo.

A mi tutor Santiago, gracias por ayudarme a construir la presente tesis. Las observaciones y consejos respectivos me han permitido ser más crítica para evolucionar en el ámbito investigativo y personal.

Compañeras, profesores y profesoras, como mención especial, agradezco sus cumplidos respecto a las primeras letras de mis canciones de rap que compartí en nuestros espacios de aprendizaje.

Y finalmente, gracias hip hop, por ser una fuente de inspiración y presentarme a mis hermanos de esta cultura. Me has otorgado la posibilidad de escribir libremente mis letras y transmitir mi mensaje a través del rap.

Tabla de contenidos

Glosario	13
Figuras y tablas	15
Introducción.....	18
Capítulo primero La cultura hip hop y el elemento MCing en Quito	23
1. La llegada de la cultura hip hop y el elemento MCing a Quito.....	24
1.1. El origen del hip hop quiteño	24
1.2. Los cuatro elementos del hip hop.....	26
1.3. La primera etapa del hip hop quiteño	28
1.4. Los medios de difusión del hip hop quiteño.....	39
2. La transformación en la segunda etapa del hip hop quiteño	41
2.1. La construcción del macho rapero.....	42
3. Tipología de las primeras letras de las canciones del hip hop quiteño.....	44
3.1. La denuncia social	45
3.2. La objetualización del cuerpo femenino	47
3.3. La aprobación de la cultura de los vicios.....	56
3.4. La legitimación del poder masculino	58
Capítulo segundo Las MCs mujeres que escriben, rapean y trastocan.....	63
1. Los inicios transgresores del hip hop femenino quiteño	65
1.1. La importancia del mensaje femenino.....	65
1.2. Ser mujer rapera	69
2. Tipología de las canciones de rap femenino quiteño	75
2.1. La legitimación del mensaje político femenino	75
2.2. La experiencia del hip hop femenino	82
2.3. El feminismo latente.....	84
2.4. Las luchas de los pueblos originarios.....	90
2.5. El relato de las experiencias personales	93
Conclusiones.....	96
Obras citadas	100

Glosario

break. Anglismo referente a la sección instrumental rítmica y repetitiva de una canción de rap, en la que predominan los ritmos de percusión, sin melodías destacadas.

CD. Abreviación referente a los Discos Compactos.

cachar. Expresión quiteña que significa entender algo o conocer a alguien.

chamo. Expresión quiteña que se refiere despectivamente a un niño.

casete. Soporte analógico que se utiliza para grabar música y escucharla en los reproductores de casetes.

crews. Anglismo referente a las tribus, equipos o agrupaciones de hip hop.

cyber. Anglismo que hace alusión a pequeños lugares donde se cobra un valor por la utilización de la computadora y el internet.

Emcee (MC). Anglismo que significa *Master of Ceremony* (maestro de ceremonia). Nombre por el que se conocía a las personas que animan al público en sesiones de discjokeys. En la actualidad se les llama MC a los escritores y vocalistas de rap.

fashion tv. Anglismo que se refiere a las mujeres que son modelos famosas de la televisión.

freestyle. Anglismo utilizado dentro de la cultura hip hop para referirse a las improvisaciones verbales con las que un rapero crea rimas de manera espontánea, sin un guion previo.

gheto. Término que proviene del italiano *ghetto*. En el pasado se usaba para referirse al barrio judío de Venecia. Actualmente, se define como un barrio o zona en que vive aislada una minoría, normalmente marginada.

grafiti. Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente. Se trata de una adaptación del italiano *graffito*, que a su vez proviene del verbo *graffiare* que significa arañar o rayar.

grupies. Anglismo que se refiere a las mujeres que siguen a sus ídolos hombres de la música con la intención de tener relaciones sexuales con ellos.

guagua. Palabra del idioma quichua que significa niño, niña o bebé.

hate. Anglismo que significa odio por alguien o algo.

man. Anglicismo que se utiliza como expresión informal quiteña para referirse a un hombre en singular.

rap. Nombre de la música creada dentro de la cultura hip hop.

skater. Anglicismo que se refiere a la persona que practica skateboarding, deporte conocido por utilizar la patineta, y que se comporta, viste y practica un estilo de vida basado en su pasión por el skate.

stand. En el contexto de las presentaciones musicales es un anglicismo que hace referencia a un espacio o soporte técnico respecto a un evento.

tagging. Anglicismo también conocido como *writing* que significa escritura.

underground. Anglicismo que se refiere a los movimientos, manifestaciones culturales o expresiones artísticas que no están de moda y se contraponen a la tradición, canon establecido o cultura oficial.

Figuras y tablas

Figura 1. Afiche de convocatoria para artistas publicado por la página de Facebook oficial “Festival Ghetto”, el 8 de noviembre de 2024.	34
Figura 2. Ocho integrantes de la agrupación Equinoxio Flow, posan para la portada de su álbum “Crème de la Crème”, 1998.....	37
Figura 3. Tres integrantes de la agrupación Equinoxio Flow, posan en una fotografía publicada el 22 de octubre del 2023 como un anuncio de concierto con el texto del nombre de su álbum “DE LA TRIBU” lanzado en el año 2000.....	37
Figura 4. Fotografía de Tzantza Matanza (arriba) y Equinoxio Flow (abajo). Fuente: Collage de Andrés Sánchez.	38
Figura 5. Fotografía de la agrupación Quito Mafia e imagen de la portada de su nuevo sencillo “KING MOTA” publicadas en la página oficial de Facebook “Quito Mafia”, el 9 de junio de 2024.	39
Figura 6. Captura de pantalla del videoclip oficial de la canción “Like This”, publicado por “Jeronimo Albornoz” en la plataforma de YouTube, el 21 de enero de 2008.	40
Figura 7. Captura de pantalla del rapero Gordox Perax, observando a la mujer que actúa como su víctima en el videoclip oficial de la canción “Entre el bien y el mal” publicado en la página de YouTube “Equis FE EN EL CAOS”, el 18 de agosto de 2008.....	54
Figura 8. Captura de pantalla de mujer que actúa como una víctima inmóvil en el videoclip oficial de la canción “Entre el bien y el mal” publicado en la página de YouTube “Equis FE EN EL CAOS”, el 18 de agosto de 2008.	54
Figura 9. Captura de pantalla de Gordox Perax, simulando que apuñala a la mujer que actúa como su víctima inmóvil en el videoclip oficial de la canción “Entre el bien y el mal” publicado en la página de YouTube “Equis FE EN EL CAOS”, el 18 de agosto de 2008.	55
Figura 10. Captura de pantalla de la protagonista de la historia cediendo ante la actitud de su agresor como estrategia previa a defenderse en el videoclip oficial de la canción “Puro estereotipo” publicado el 4 de julio de 2013 por el canal oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.	76
Figura 11. Captura de pantalla de la rapera Caye Cayejera en el videoclip oficial de la canción “Puro estereotipo” publicado el 4 de julio de 2013 por el canal oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.	76

Figura 12. Captura de pantalla de Roja MC en el videoclip oficial de la canción “PEDAZOS DE PAPEL”, publicado el 31 de julio de 2018 por el canal oficial “Roja MC” en la plataforma de YouTube.	78
Figura 13. Captura de pantalla de Kamikaze MC en el videoclip oficial de la canción “ACOSO”, publicado el 4 de julio de 2013 por el canal oficial “KAMIKAZE MC” en la plataforma de YouTube.	79
Figura 14. Captura de pantalla de Pat Artemiss en el videoclip oficial de “Rapeando (Mc Pat & Original Fonk)”, publicado el 8 de abril de 2024 por el canal oficial “CRAZY VITO” en la plataforma de YouTube.	81
Figura 15. Captura de pantalla de Roja MC en el videoclip oficial de la canción “Somos mujeres, somos Hip Hop”, publicado el 11 de diciembre de 2013 por el canal oficial de “SUDAMERICA” en la plataforma de YouTube.	82
Figura 16. Captura de pantalla de Caye Cayejera, en el videoclip oficial de la canción “Somos mujeres, somos Hip Hop”, publicado el 11 de diciembre de 2013 por el canal oficial de “SUDAMERICA” en la plataforma de YouTube.	83
Figura 17. Capturas de pantalla en las que aparece un cartel con la frase: Respeta lo que soy y alado, la rapera Roja MC en un estrado con micrófono, del videoclip oficial de la canción “Bendición de ser mujer”, publicado el 13 de mayo de 2013 por el canal oficial “RimaRojaenVenusTV” en la plataforma de YouTube.	88
Figura 18. Captura de pantalla de la cantante Caye Cayejera rodeada de mujeres con capuchas moradas que sostienen carteles con nombres de personas que murieron durante el Paro de Octubre en el videoclip oficial de la canción “Octubre volverá”, publicado el 11 de octubre de 2020 por la página oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.	91
Figura 19. Captura de pantalla de mujer indígena de piedra en el videoclip oficial de la canción “Octubre volverá”, publicado el 11 de octubre de 2020 por la página oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.	92
Figura 20. Captura de pantalla del estampado con la palabra HIP HOP en la parte de atrás de la camiseta sin mangas que utiliza Kamikaze MC en el videoclip oficial de “Digan lo que digan”, publicado el 4 de julio de 2018 por el canal oficial “SUDAMERICA” en la plataforma de YouTube.	94
Tabla 1	33

Introducción

Escribir es la capacidad de traducir los pensamientos y sentimientos en palabras que permiten transmitir un mensaje para comunicar perspectivas e ideas, posibilitando su perpetuación en el tiempo. En el ámbito musical, este mensaje se combina con la melodía, traduciendo los sentimientos y emociones de su autor en una canción. La voz interviene como una herramienta para que el mensaje de la canción pueda llegar a los oyentes y conectar con el amplio abanico de sus emociones. Este es el gran vínculo entre la escritura y la música.

Escoger analizar el discurso en las letras de las canciones dentro del ámbito de la cultura hip hop quiteña tiene un significado personal como autora y productora de letras originales en este entorno artístico local de la ciudad en la que nací y crecí hasta la actualidad. El rap es un género musical que genera la trasmutación y la catarsis constante de las experiencias sensitivas y mentales de sus autores. Por ende, escribir puede considerarse como una forma de desahogo, que al ser pronunciada por la herramienta de la voz, ayuda a expresar en libertad las diversas opresiones que atraviesan a las vidas de las mujeres tanto en el ámbito público como privado. Convertirse en MC femenina significa ser letrista de la propia historia, acompañarse y abrazarse con las palabras. Establecer el propio espacio musical, es una vía para compartir con los demás.

Contemplar al rap como una poderosa herramienta emancipatoria para las mujeres, es el resultado de las voces femeninas que rompen el silencio con decisión, manifestándose a través del discurso en las letras de las canciones. Al nombrar las experiencias mediante el lenguaje, las mujeres consiguen representarse y construirse como sujeto y práctica dentro del discurso femenino que hace frente al discurso patriarcal. Este discurso se encarga de reforzar los estereotipos a través de sus prácticas sexistas y misóginas. A raíz de esto, las mujeres que son atravesadas por múltiples violencias en sus cuerpos, la represión y la marginación, consiguen reescribir sus historias como sujetos visibles y resistentes ante toda opresión sistémica.

Las preguntas investigativas son las siguientes: ¿Cuáles son los orígenes de la cultura hip hop y el elemento MCing en Quito? ¿Cuáles son las reglas no dichas de esta cultura musical y cómo se construye un hombre rapero a partir de ellas? ¿Cuál es el discurso en las letras de las canciones de los primeros raperos quiteños? ¿Cuáles son los cimientos del hip hop femenino? ¿Cómo se construye una mujer rapera? ¿Cuál es el

discurso en las letras de las canciones de las raperas quiteñas? Por tanto, los objetivos específicos de esta investigación son: reconstruir el proceso inicial de la cultura hip hop quiteña y el elemento MCing; identificar las normas implícitas que rigen esta cultura y analizar cómo estas influyen en la construcción del sujeto masculino rapero; examinar los discursos presentes en las letras de los primeros raperos quiteños; indagar en las bases del hip hop femenino quiteño; entender cómo se constituye la identidad de la mujer rapera; y analizar los discursos en las letras de las canciones femeninas desde un enfoque de género.

De modo que, la presente tesis está integrada por dos capítulos. El capítulo primero a modo de contextualización, indaga en el origen del hip hop quiteño, a través de la recopilación de información en las investigaciones de los autores Chávez (2018) y Picech (2016), con el objetivo de estructurar una especie de genealogía referente a la producción del género musical dentro de este territorio específico. También incluye consideraciones sobre la obra reactualizable de Benjamin (2003), adapta la reflexión de Bourdieu (1995) acerca de las reglas de la obra de arte para comprender a las reglas que edifican a la cultura hip hop quiteña y entiende cómo se construye la identidad en esta cultura a partir de los conceptos de Altamirano (2002).

Luego, desarrolla un breve acercamiento a los cuatro elementos del hip hop e introduce al MCing como un elemento relevante que utiliza las letras originales y la herramienta de la voz para transmitir las letras de las canciones de los raperos al público. Por consiguiente, conforma dos etapas históricas del hip hop quiteño. En la primera etapa, identifica al hip hop como una contracultura que mantiene sus propias normas éticas basadas en su relacionamiento con otros grupos marginales de la sociedad y la ancestralidad andina. Así que, resulta en la construcción de un discurso en las letras a partir de la temática de las desigualdades sociales y la territorialidad que organiza a la cultural hip hop quiteña. Más tarde, tras producirse una transformación, aparece la segunda etapa del hip hop en Quito. Durante este cambio de performatividad, los raperos se apropian de temáticas diferentes a las planteadas en su inicio. De modo que, la lírica se desplaza hacia la objetualización de los cuerpos, las experiencias masculinas en relación a las mujeres y el erotismo, su entorno, confrontaciones entre hombres raperos y un acercamiento al relato de los vicios, las fiestas y los excesos. Este proceso deriva en la construcción del macho rapero que debe cumplir las reglas no dichas en el campo del hip hop para comprobar su autenticidad como hombre y rapero.

Para entender más a fondo estas dos etapas, profundiza en el lenguaje sexista que refuerza la condición histórica de las mujeres en el marco del análisis del discurso. Parte

de una perspectiva crítica con base en las reflexiones de Butler (1997) que entiende el lenguaje como un espacio de producción y disputa de significados vinculados al poder y la identidad. Asume que el discurso no es únicamente un medio de comunicación, sino un acto performativo que configura sujetos y relaciones de poder. Complementa esta mirada con Bourdieu (1995) que permite entender la manera en que la dominación masculina se naturaliza y reproduce mediante esquemas simbólicos inscritos en las prácticas discursivas, reforzando las jerarquías de género. Así mismo, incluye las consideraciones de Lagarde (2005) con su análisis de los cautiverios de las mujeres como clave para problematizar las formas en que la cultura y, en este caso, las letras de canciones, delimitan y normativizan los roles femeninos. De acuerdo con este conjunto de perspectivas, se aborda el corpus de las letras de las canciones no solo como un repertorio estético y artístico musical, sino como un campo discursivo donde se negocian y reafirman relaciones de poder y estereotipos de género.

Por consiguiente, a partir del análisis del discurso en las letras de las canciones escogidas, formula una tipología de las primeras letras de las canciones del hip hop quiteño. La selección del repertorio musical masculino que aborda, responde a la necesidad de indagar en las letras de las canciones que, si bien en su etapa de surgimiento, incorporaron un corte crítico y social, se encuentran matizadas por un corpus lírico marcado por la reiteración de narrativas asociadas al poder masculino. Este repertorio inicial, caracterizado por una carga simbólica densa en torno a la performatividad del género, reproduce —en muchos casos de forma acrítica— estereotipos vinculados a la dominación, la virilidad hegemónica y el control sobre otros cuerpos. La decisión de incluir este conjunto de canciones obedece a la intención de observar los desplazamientos y tensiones discursivas que experimentan los cantantes raperos en sus trayectorias artísticas. De este modo, problematiza no solo el contenido explícito de las letras sino también las estructuras simbólicas que operan en el fondo del repertorio. Por lo que permite una lectura más compleja sobre las formas en que el género se construye, negocia y representa en el ámbito musical del hip hop quiteño.

En efecto, por último, clasifica cuatro temáticas principales: la denuncia social, la objetualización del cuerpo femenino, la aprobación de la cultura de los vicios y, finalmente, la legitimación del poder masculino.

Luego, en el capítulo segundo, realiza un acercamiento a las MCs mujeres que escriben, rapean y trastocan. Como parte del enfoque metodológico, introduce las entrevistas personales realizadas a las tres cantantes seleccionadas por la amplitud de su

trayectoria y la riqueza de sus repertorios musicales, en los que abordan de manera original diversas temáticas relacionadas con su experiencia de vida como mujeres. La elección de estas participantes responde a la necesidad de articular voces que, desde la creación artística, problematizan y resignifican los discursos en torno al género. Asimismo, incluye mi posicionamiento metodológico y teórico. Reconociendo que, en tanto investigadora, creadora, autora y productora, no me sitúa desde una neutralidad absoluta, sino desde un lugar de enunciación que asume la reflexividad como principio, de modo que el análisis discursivo de mis propias letras no se constituye en un ejercicio subjetivo, sino en un esfuerzo crítico y riguroso en diálogo con otras voces artísticas y con el marco conceptual que orienta la investigación. En función de estas referencias, consigue una aproximación a los inicios transgresores del hip hop femenino quiteño. Describe la trayectoria de las tres mujeres raperas autoras y productoras de sus obras que han desarrollado su recorrido artístico en Quito e incluye mi trayectoria como una cuarta artista, para conectar la importancia del mensaje femenino y la experiencia de ser mujer rapera.

De manera que, para entender más a fondo los cimientos de la inclusión femenina en el campo del hip hop quiteño, explora las estrategias líricas que crean las mujeres para transmitir su mensaje a través del lenguaje. Por ende, realiza un análisis del discurso en las letras de las canciones escogidas que ayudan a formular una tipología de las primeras letras de las canciones de rap femenino quiteño. En consecuencia, clasifica cinco temáticas principales: la legitimación del mensaje político femenino, la experiencia del hip hop femenino, el feminismo latente, las luchas de los pueblos originarios y el relato de las experiencias personales.

El énfasis en las letras es fundamental, ya que permiten entender el discurso y su mensaje, siendo un recurso metodológico clave. Ayudando a conocer cómo se han transformado estos dos aspectos a lo largo del tiempo, según la perspectiva de quien lo escribe y expresa. La escucha activa a Caye Cayejera,¹ Roja MC² y Kamikaze MC,³ mediante entrevistas personales y la articulación de sus testimonios al ser representantes raperas de Quito, ayuda a entender las diferencias entre el discurso masculino y el femenino en las letras de las canciones del ámbito de la cultura hip hop quiteña así como sus prácticas en este contexto.

¹ Caye Cayejera es el AKA de la rapera ecuatoriana Cayetana Salao.

² Roja MC es el AKA de la rapera ecuatoriana Mariela Salgado.

³ Kamikaze es el AKA de la rapera ecuatoriana Camila Egas.

Esta investigación trata, por tanto, sobre el discurso en las letras de las canciones y la trayectoria de las MCs escogidas desde un enfoque de género, profundizando en el proceso creativo y personal durante el camino por la libre manifestación e inclusión como mujeres a través del rap.

Capítulo primero

La cultura hip hop y el elemento MCing en Quito

Este capítulo orienta a comprender los aspectos fundamentales que conforman a la cultura del hip hop en Quito desde sus inicios. En principio, realiza un acercamiento al origen a través de la recopilación de información en las investigaciones de los autores Chávez (2018) y Picech (2016). El objetivo es estructurar una especie de genealogía referente a la producción del género musical hip hop dentro de este territorio específico. Incorpora apreciaciones de Benjamin (2003) acerca de la obra reactualizable. Reformula el análisis de Bourdieu (1995) sobre las normas que rigen la creación artística e interpreta la manera en que se forma la identidad cultural utilizando los planteamientos de Altamirano (2002).

Este apartado también ofrece una revisión sintética de los cuatro pilares que conforman la cultura hip hop, con énfasis en el MCing, entendido como una práctica central que utiliza la expresión vocal para articular y transmitir al público los discursos líricos elaborados por los raperos. Dando paso a dos etapas históricas del hip hop quiteño.

En la primera etapa se identifica al hip hop como una contracultura que mantiene sus propias normas éticas basadas en su relacionamiento con otros grupos marginales de la sociedad y la ancestralidad andina. De manera que, resulta en la construcción de un discurso en las letras a partir de la temática de las desigualdades sociales y la territorialidad que organiza a la cultural hip hop quiteña.

Más tarde, se produce una transformación en la segunda etapa del hip hop quiteño. Durante este cambio de performatividad, los raperos se apropian de temáticas diferentes a las planteadas en su inicio. Entonces, la lírica se desplaza hacia la objetualización de los cuerpos, las experiencias masculinas con relación a las mujeres y el erotismo, su entorno, confrontaciones entre hombres raperos y una aproximación a la historia de la fiesta, los excesos y vicios. Este proceso culmina en la configuración de una masculinidad rapera que se ve obligada a adherirse a las reglas no dichas. Estas normas implícitas dentro del campo del hip hop, tienen el propósito de reafirmar el reconocimiento del artista como sujeto masculino y como representante legítimo dentro del ámbito del rap.

Para entender más a fondo estas dos etapas, parte de una perspectiva crítica del discurso, entendiendo el lenguaje como un espacio de disputa simbólico donde se configuran identidades y relaciones de poder. A partir de Butler (1997), asume el carácter performativo del lenguaje, mientras que Bourdieu (1995) permite comprender cómo la dominación masculina se reproduce mediante prácticas discursivas naturalizadas. Asimismo, se retoman los aportes de Lagarde (2005) sobre los cautiverios para problematizar los roles impuestos a las mujeres desde la cultura. De manera que, a partir del análisis del discurso en las letras de las canciones escogidas, examinadas no solo como expresión artística, sino como discursos que refuerzan estereotipos y jerarquías de género, formula una tipología de las primeras letras de las canciones del hip hop quiteño. Finalmente, clasifica cuatro temáticas principales: la denuncia social, la objetualización del cuerpo femenino, la aprobación de la cultura de los vicios y, por último, la legitimación del poder masculino. El conjunto de estas temáticas cimenta la base de la cultura hip hop quiteña que luego, será el campo cultural del que se volverán partícipes las mujeres raperas.

1. La llegada de la cultura hip hop y el elemento MCing a Quito

1.1. El origen del hip hop quiteño

Para comenzar, la obra artística que en este caso se refiere a la canción de rap compuesta por las letras provenientes del autor rapero que las enuncia, mantiene su unicidad que al igual que la obra arquitectónica a la que alude Benjamin (2003), “no es perenne y excluyente como la obra aurática, sino reactualizable y convocante” (Benjamin 2003, 16).

Al exhibirse y reproducirse por distintos medios, llegando a los oyentes, constantemente evoca a la obra original. Pero también, al ser una obra reactualizable, “no es posible habitar la obra [...] sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su ‘estado de partitura’, en el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre pre-existiéndose” (Benjamin 2003, 17). Entonces, la canción como obra, se reproduce a sí misma de manera imparables “como si fuese diferente en cada episodio de la vida humana al que sirve [...]” (Benjamin 2003, 17). La letra y la melodía en la obra musical reproductible y reactualizable, redefine la percepción de lo estético. Sin embargo, el público también participa en este proceso. Debido a la variabilidad de la época a la que

pertenecen los oyentes, aprenden a valorar “la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma” (Benjamin 2003, 21).

La sensibilidad que fue atribuida a la obra aurática en el pasado y que significó una especie de estado de pureza, ha sido sometida a inevitables transformaciones, dirigiéndose “centralmente a satisfacer la necesidad puramente mundana o terrenal de una experiencia estética” (Benjamin 2003, 18). Echeverría comenta sobre las reflexiones de Benjamín (2004), explicando que esta audiencia transformada, se somete a un Estado autoritario y se encuentra “manipulada al antojo de los managers de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia de la ‘industria cultural’ [...]” (Benjamin 2003, 25).

En principio, el rap plasmado en una obra musical, se vuelca a la idea de la politización del arte que en su momento, Benjamin (2004), consideraba una respuesta contundente para el fascismo que atravesó su propia existencia. Sin embargo, el rap puede pensarse como un intento artístico-musical cuyos orígenes también han estado sometidos a las transformaciones del tiempo, por lo que no podía estar exento de volcarse “dentro de un marco de acción manipulado directamente por la ‘industria cultural’ y su encargo ideológico” (Benjamin 2003, 26-27). Por ende, este capítulo construirá un tipo de genealogía que busca entender las modificaciones que las letras de las canciones de rap sufrieron a lo largo de su historia en el contexto quiteño.

A partir de la reflexión de Bourdieu (1995), acerca de las obras literarias, adaptando su perspectiva de este tipo de obra, pero en lo que respecta a la canción, se entiende que las letras componen a obras culturales originadas por sus autores en un contexto histórico, inscritas en la producción y trayectoria de su proyecto creador. Es fundamental adoptar una perspectiva crítica amplia durante el análisis del discurso presente en las letras de las canciones del contexto hip hop. También es importante considerarlas como manifestaciones autónomas dentro de su entorno cultural. Este enfoque, especialmente durante la interpretación interna de los textos, permite una comprensión más profunda tanto de las líricas como del mensaje que se construye a través de ellas. “trata al objeto literario como una entidad autónoma, sujeta a sus propias leyes cuya ‘literalidad’ o ‘poeticidad’ se debe al trato particular al que su material de base lingüístico está sometido, es decir a las técnicas y a los procesos que son causa de la preeminencia de la función estética del lenguaje [...]” (Bourdieu 1995, 293).

Todas estas dimensiones del lenguaje en cuanto al poema, también están presentes en el caso de las letras de las canciones. Para entender su discurso, primeramente, debemos entrar en contexto respecto a la cultura hip hop quiteña. Altamirano (2002), explica que la cultura actualmente se puede entender a través de conceptos como “‘identidades insurgentes’, ‘memorias colectivas’, ‘marcos de acción’, ‘repertorios discursivos’, ‘identidades narrativas’ (por nombrar solo algunas de la plétora de herramientas analíticas actualmente en uso) [...]” (Altamirano 2002, 35). También menciona a Thompson (1961), quien plantea que la cultura puede entenderse como una manera compartida de vivir. Esta perspectiva permite explorar cómo surgen y se desarrollan tanto los movimientos sociales como diversas manifestaciones de acción colectiva. La cultura afirma el orden moral de los grupos sociales, porque la sociedad mantiene dentro de este orden a sus “(reglas, límites, categorías, clasificaciones morales y cognitivas) si bien no todo se ajusta a este orden: lo que no se ajusta se convierte en raro, desviado, extraño, criminal” (Altamirano 2002, 36).

Según señala Chávez (2018), el surgimiento del hip hop ecuatoriano se dio inicialmente en Guayaquil, para luego expandirse progresivamente hacia la ciudad capital, Quito. En sus inicios, los raperos incorporaron el hip hop como parte esencial de su cotidianidad, utilizándolo como medio para canalizar sus inconformidades. En este proceso, desarrollaron un conjunto de símbolos, códigos y formas de expresión que les otorgaban una identidad propia. Estos componentes adquirieron una dimensión política y social, transformándose en una herramienta de visibilización para grupos históricamente marginados. Asimismo, la migración constante hacia Estados Unidos permitió que muchas personas entraran en contacto con los cuatro pilares fundamentales del hip hop —la música, los símbolos, la indumentaria y las relaciones sociales—, influyendo decisivamente en la configuración de esta cultura dentro del país.

1.2. Los cuatro elementos del hip hop

En el Documental “Equinoxio Flow” (Ecuavisa Internacional 2005), Kléver Yépez (C4), afirma que “cada cultura tiene sus expresiones artísticas, entonces, diríamos que el hip hop también es una cultura porque se expresa artísticamente mediante cuatro elementos” (Ecuavisa Internacional 2005, 2:14). El hip hop se estructura a partir de cuatro pilares fundamentales: el arte del *DJing*, la expresión vocal del *MCing*, la danza conocida como *Breaking* y el *Graffiti* o *Tagging* como forma de manifestación visual.

Maguiña (2018) se refiere al *DJing* como el primer elemento. Esta práctica surgió a partir del uso coordinado de dos reproductores de vinilo, los cuales eran manipulados directamente con las manos para intervenir y transformar el flujo de la música durante su ejecución. El objetivo principal era ampliar la sección instrumental conocida como *break*, que consistía únicamente en ritmos de percusión y carecía de melodías. Esto permitía crear una continuidad rítmica (Maguiña 2018). En la actualidad, el trabajo del DJ se realiza principalmente mediante pistas creadas con software de computadora. Esta herramienta permite desarrollar nuevas propuestas melódicas inspiradas en las raíces del hip hop. Al mismo tiempo, se integran ritmos contemporáneos, dando lugar a composiciones híbridas y formas innovadoras de expresión sonora. A pesar de estos avances, se mantienen los elementos esenciales que permiten a los raperos improvisar sobre la base musical o construir ritmos a partir de sus letras.

“El segundo elemento es el *MCing* (Maestro de Ceremonias), la palabra que se refiere a los raperos, también conocidos como *poets, wordsman o rhymers*” (Maguiña 2018, 26). Resulta interesante considerar el significado de *wordsman* en español (hombre de las palabras), para entender las referencias masculinas que tiene el término *MC* desde sus comienzos,

En los inicios del *DJing*, los DJs utilizaban los breaks de la canción para declarar su nombre y hacer algún tipo de aclamación al público. Por su parte, los MCs estaban a cargo de presentar al DJ, el acto principal. Sin embargo, con el paso del tiempo, los DJs tuvieron que volverse más creativos para avivar a la audiencia, dando mayor espacio de intervención a los MCs, quienes poco a poco ocuparon mayor tiempo en escena. (Maguiña 2018, 26)

El *MCing* es un elemento relevante en la presente investigación porque la palabra al usar a la voz, transmite las letras de las canciones de los raperos hacia su público.

El tercer elemento es el *Breaking*, originado por el *DJing*, al igual que el *MCing*. Maguiña (2018) explica que este baile empezó siendo un intento de imitación de las peleas físicas por parte de las pandillas,

El *Breaking* es la respuesta pacífica a las rivalidades y la violencia presente en la escena neoyorquina de los 70. Por ejemplo, el *Uprock*, una subcategoría del *Breaking*, fue resultado de confrontaciones entre pandillas. Este estilo se caracterizó por una mímica que emulaba movimientos de pelea y confrontación física. Muchas veces incluso usaban accesorios como pistolas, bates y cadenas. (Maguiña 2018, 28)

Finalmente, el cuarto elemento es el *Tagging*. “El *Tagging* es la realización de un dibujo creado, en su mayoría, de manera ilegal sobre propiedad pública” (Maguiña 2018,

30). Y aunque el tan famoso *Graffiti* se deriva del *Tagging*, la diferencia radica en que “el tag es una firma personalizada o estilizada, casi siempre de un mismo color y comúnmente de 3 letras o números. Los *tags* son cortos y breves porque deben ser hechos en el menor tiempo posible” (Maguiña 2018, 31). En la actualidad, es frecuente observar *tags* en muros de diversas áreas de Quito, los cuales constituyen formas representativas de expresión dentro de la cultura urbana del hip hop, que, aunque ha ido adaptándose a los cambios modernos con técnicas como el empapelado o las gigantografías, mantiene su cualidad y naturaleza de ser una expresión propia de este movimiento.

Los cuatro pilares del hip hop se articulan como un conjunto simbólico que posibilita su consolidación como una cultura distintiva, dotada de sus propias particularidades y manifestaciones diversas. Chávez (2018), cita a Salazar y explica que existen cinco expresiones musicales del hip hop que se desarrollan en Quito,

está el hip-hop comercial que trabaja en temas efímeros y transitorios como pasarlo bien, fumar marihuana, estar con mujeres, tener autos del año, etc.; el gansta rap que reivindica la violencia, enfocándose en la lucha de pandillas en donde lo principal es asumirse como alguien mejor que los demás y narrar historias de la vida conflictiva; por otro lado, también está el rap conciencia que tiene un carácter más político, caracterizándose por mostrar las problemáticas de nuestra sociedad y el hip hop hardcore, que muestra la realidad de una forma cruda, a través del uso de palabras obscenas [...]. (Chávez 2018, 17)

Por último, aparece el hip-hop andino, incorporando instrumentos típicos y combinando idiomas ancestrales como el quichua, aimara y mapuche en las letras de las canciones. Su objetivo es reafirmar la cosmovisión tradicional de los pueblos indígenas (Chávez 2018).

1.3. La primera etapa del hip hop quiteño

De manera general, se podría decir que en principio se procuraba realizar un *arte puro* para transmitir la inconformidad con el sistema y orden social establecidos. Estas características le conforman como una contracultura que consigue revelarse desde lo que podríamos llamar su propio arte puro, tomando en cuenta lo que menciona Chávez (2018),

Los autores que, desde las ciencias humanas, han abordado el mundo del hip-hop en Quito: Burneo (2008), Salazar (2013), Yépez Cerda (2014) y Picech (2016), coinciden en que sus marcos de interpretación parten de la comprensión de la cultura y de las relaciones sociales humanas como flujos simbólicos que se encuentran en movimiento: tensión, convergencia o divergencia social, provocando la re-significación constante de la realidad por parte de sus integrantes. Por otro lado, aunque las categorías de sub-cultura, contracultura, tribu urbana, cultura urbana o movimiento, también son discutidas, parece

existir un acuerdo en que el hip-hop debe ser comprendido más como una contra-cultura. (Chávez 2018, 95)

La realización del arte puro conlleva liberarse de la obligación de servir para algo, o de significar. Esto representa para los artistas, un descubrimiento de la verdad de su práctica y de su proyecto artístico. Implicando generar las condiciones que permitan el surgimiento de una nueva forma de creencia, que otorgue significado a la experiencia de vivir en ese mundo invertido que representa el universo del arte (Bourdieu 1995).

Sumado a esto, dentro del universo artístico, se encuentra latente la sensibilidad tanto del autor como del oyente. Adaptando la reflexión de Benjamin (2003) acerca de la transformación que experimenta la percepción sensorial a través de la historia, se puede entender la intención del mensaje en las letras de la primera etapa de las canciones de rap en Quito. A saber, es un intento por mostrar los trastornos sociales, permitiendo a los raperos expresarse a partir de estas transformaciones perceptivas que involucró la época de los noventa.

El hip hop en Quito, al asumirse como una manifestación contracultural, sostiene principios éticos que se fundamentan en su vínculo con otros sectores marginados de la sociedad y con la herencia cultural andina. Esta postura genera un quiebre con las narrativas institucionales y oficiales. Sumado a esto, desafía a las autoridades y a quienes buscan silenciar o excluir sus expresiones debido al carácter disruptivo de sus mensajes (Chávez 2018). Por ende, el significado de su esencia contracultural no solo se apoya en difundir su discurso y narrativa en “oposición a lo oficial, sino generar otro código de construcción cultural que permita delimitar un límite entre un ‘nosotros’ y un ‘ellos’, pero que también posibilite una puerta de entrada para quienes se encuentran en medio de ambos” (Chávez 2018, 96-97).

Al distanciarse del discurso dominante y adoptar una postura de denuncia social, el rap se configura desde una visión periférica que expresa las vivencias diarias y la inconformidad de sus intérpretes ante la crisis socioeconómica vivida a finales de los años ochenta e inicios de los noventa, periodo en el que este género musical logró consolidarse en el contexto ecuatoriano (Chávez 2018). Esta modificación implica que la obra, al estar también situada en la época de su reproductibilidad, debe insertarse en la modernidad a través de los medios que permiten su difusión. Por ello, este fenómeno determina la finalización del aura que hasta entonces, rodeaba a gran parte del arte musical quiteño. Dicha aura, vinculaba las obras a elementos específicos que determinaban su valor y belleza. Sin embargo, estos componentes respondían a los valores de la clase burguesa,

pues eran producciones concebidas desde sus intereses y destinadas a su propio consumo. “lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte” (Benjamin 2003, 44).

Simultáneamente, se produjo el descubrimiento de la propia verdad, que en los inicios del hip hop se manifestó a través de denuncias marcadas por una profunda carga personal. Por lo que este proceso implica una confrontación y oposición frente al poder dominante. Como señala Chávez (2018), dicha resistencia también permite la construcción de sentidos identitarios compartidos entre los integrantes del movimiento. Esto posiciona a la cultura hip hop como una contracultura fundamentada en los principios de un *ethos particular* que se opone a los discursos hegemónicos ciudadanos. Altamirano (2002) indica que toda cultura se estructura a partir de un conjunto de referencias simbólicas, “actuaciones culturalmente ordenadas [...]” (Altamirano 2002, 36).

Las referencias simbólicas a su vez, establecen un orden cultural específico. De modo que, definen reglas en base a su *ethos*, con el objetivo de ser respetadas por quienes forman parte de ese entorno. Se entiende al “*ethos* como el conjunto de normas/valores a través de las que un colectivo humano construye sus referencias simbólicas” (Chávez 2018, 84). En el movimiento de la cultura hip hop quiteña, el *ethos* se basa en el predominio de valores como la autogestión, cooperación y unidad, impregnadas en las primeras temáticas de las letras de las canciones y todas sus demás expresiones artísticas (Chávez 2018). Estos valores están inscritos en el Góspel del Hip Hop que es conocido como El Evangelio del Hip Hop o la Biblia del Hip Hop, escrito por KRS-One, un rapero afroamericano que enumeró y describió los mandamientos y prácticas que todo miembro de esta cultura debe cumplir.

Durante mis reuniones consecutivas mediante la plataforma de zoom con Jaime Figueroa y María Osejo, los dirigentes del Templo del Hip Hop en Quito, conseguí entender la gran importancia del Góspel del Hip Hop. Nos dedicamos a leerlo y traducirlo desde su idioma original del inglés durante más de un año, una a dos veces por semana. Cada mandamiento debía ser leído a consciencia y con detenimiento para que posteriormente pudiésemos reflexionar acerca del mismo y de su importancia en nuestra vida y el elemento del hip hop con el que estuviésemos implicados. La dinámica generaba un sentimiento de respeto, unión y familiaridad entre los integrantes de este no lugar, un espacio que debió darse a distancia porque la pandemia aún no terminaba oficialmente y también dado que algunos hermanos (como nos llamamos entre nosotros) residen en Guayaquil o sectores de Quito bastante distantes unos de otros. (López 2021, diario de campo)

Estos valores con una dimensión religiosa formada por un ethos y una visión particular del mundo, mantienen el objetivo de crear consciencia y fomentar la relación de unión entre los integrantes como también, con otros grupos marginados de la sociedad. Todos en conjunto, conforman la llamada Nación del Hip Hop, mencionada dentro del Góspel. Altamirano (2002) explica el rol que ejerce la cultura dentro de la vida humana, estando relacionada con la tradición que la considera como un espíritu en común. Especialmente denominada como una nación, dedicada a cultivar el intelecto humano entre otros varios aspectos altruistas y de índole espiritual. La cultura hip hop, así mismo, promueve una unión tanto ideológica como afectiva entre sus miembros. Altamirano (2002) relata que este tipo de correlación entre los miembros de un mismo grupo se dedujo tras un estudio de las pequeñas sociedades juveniles en 1926,

que tomaban la forma de microsociedades con sus reglas de obligación mutua y sus lazos de pertenencia. En ellas, la corporalidad y la unión afectiva de los miembros jugaban un rol primordial [...] Las cuestiones atinentes a las clases sociales y a la importancia del origen étnico, corporizadas en el territorio inmediato de las barriadas, las calles y las esquinas [...] las preferencias musicales, el gusto por ciertos objetos e indumentarias, interpretados como expresión de rebeldía y diferencia, o como la reivindicación de formas de vida alternativas. (Altamirano 2002, 46)

Dentro de la cultura hip hop quiteña, igualmente se observan estas preferencias en sus inicios, a través de los distintos elementos simbólicos que la componen, como el estilo de vida y la vestimenta. En particular, la ropa en el ámbito hip hop urbano quiteño adquiere un papel fundamental como recurso simbólico, mediante el cual los raperos elaboran su identidad, hacen visible su pertenencia colectiva y articulan formas de resistencia frente a los discursos dominantes. Más que un aspecto estético, la preferencia por prendas anchas y con diseños llamativos constituyen un lenguaje visual cargado de significados, en el que cada elemento del atuendo transmite una posición política determinada, una historia de exclusión o una reivindicación territorial. Al vestir de cierta manera, los raperos no solo se diferencian del resto, sino que también disputan el control del espacio público, afirmando su presencia en una ciudad que a menudo los margina. Según Picech (2016), esta dimensión actúa como una forma de apropiación del espacio urbano y de expresión política, revelando cómo lo simbólico se entrelaza con lo político en la cultura del hip hop local.

En cuanto a las canciones, la preferencia de temáticas juega un rol principal. Las líricas del rap, transmitidas a través del *MCing* —la voz de los raperos— reflejan

experiencias de la vida diaria que representaban e identificaban a los integrantes de la cultura hip hop al inicio. “en el rap, en la improvisación y en el contenido de las letras se encuentra una de las manifestaciones más evidentes sobre quiénes son, qué piensan, de dónde vienen y qué quieren decir [...] se utiliza el habla, como una herramienta de comunicación social, el mensaje es codificado de modo directo para quienes lo escuchan” (Chávez 2018, 92).

La irrupción de la cultura hip hop en la ciudad, propició el surgimiento de lo que, de acuerdo con Picech (2016), se reconoce como el primer colectivo de este movimiento en Quito: el grupo TNB. “En 1988 nació la primera agrupación de Quito, los TNB –The New Breed, La Nueva Raza–. Formado por jóvenes del sur y del norte, aglutinaron cerca de 35 miembros, en su mayoría hombres, muy jóvenes, mestizos, de sectores medios y bajos” (Picech 2016, 40). Por la profunda división territorial norte-sur, arraigada a los comienzos del movimiento en zonas sur y norte, como el barrio Turubamba y el Parque La Carolina, se produjeron pugnas y enemistades que marcaron el movimiento hasta hoy. Mientras que los del sur mantuvieron su nombre, los del norte, fundaron Tzantza Matantza, convirtiéndose en una de las agrupaciones ecuatorianas más reconocidas dentro de la escena local e internacional. Más tarde, se formaron las agrupaciones HHC de Solanda y Los Tales y Cuales, ubicados en el centro (Picech 2016). Sin embargo, estas tensiones disminuyeron paulatinamente. “No solo porque se llevaron a cabo experiencias organizativas dentro el Hip Hop y desde la institucionalidad que tuvieron como objetivo aminorar esas diferencias, sino también porque en el norte hay una gran cantidad de barrios populares. Como me dijo un entrevistado: ‘en el norte también hay sures’” (Picech 2016, 41).

El territorio ocupó un lugar central como espacio simbólico y material de construcción identitaria para los raperos. Más que una cuestión meramente geográfica, la territorialidad se manifestó como una práctica social a través de la cual los jóvenes de zonas periféricas resignificaron sus espacios. Permitiendo otorgar nuevos sentidos a barrios previamente estigmatizados y convertirlos en escenarios de expresión, denuncia y pertenencia. Según Picech (2016), el territorio funcionó como punto de enunciación desde donde se articulaban discursos de resistencia frente a la exclusión urbana y social, permitiendo disputar el sentido del espacio público y generar una cartografía alternativa de la ciudad, marcada por el orgullo barrial y la creación cultural. Posteriormente, se produjeron “los primeros pasos por fuera del underground del barrio, dado en el centro-norte de Quito [...] los festivales de música autogestionados tuvieron un rol importante”

(Picech 2016, 42). Pero también, el territorio significó una división entre los sectores norte y sur de la ciudad, que competían por la autenticidad de las expresiones del hip hop. “Es aquí donde se construye la idea de que los jóvenes del norte, los ‘aññados’, no pueden hacer rap porque no viven ‘lo duro’ de la calle” (Picech 2016, 41).

A continuación, se observa una línea de tiempo referencial respecto a los espacios de encuentro donde se reunían y socializaban los primeros raperos de la escena hip hop quiteña, durante los años 2000 (momento en que la escena se consolida públicamente) Presentando dos procesos paralelos: autogestión barrial e institucionalización progresiva.

Tabla 1
Línea de tiempo referencial respecto a los espacios de encuentro de la escena hip hop quiteña durante los años 2000

2005-2007: Primeras apropiaciones visibles del espacio público	Boulevard de la 24 de Mayo (Centro Histórico) Lugar icónico para los encuentros de crews y b-boys.	Parque La Carolina (Norte de Quito) Escenario de prácticas de freestyle y grafiti. Sitio de grandes festivales municipales que dieron cabida al rap.	
2008-2010: Consolidación de colectivos y casas autogestionadas	Casa del Gato Tieso (colindante a la Tribuna del Sur, barrio Chimbacalle/Sur) Ocupación autogestionada, nodo cultural, organización de ferias y conciertos.	San Roque (Centro - Occidente) Punto de encuentro del colectivo Zona Roja que mantenía conexiones con el Museo de la Ciudad para recuperación de espacios	La Gasca (Noroccidente) Barrio de reunión y circulación de jóvenes raperos.
2011-2013: Escena internacional y expansión barrial	Pisulí (Noroccidente) Escenario del concierto ONIX (2011). Barrio que se activa como referente del rap barrial.	Festival del Ghetto (Solanda, Sur) Hito de apropiación cultural y visibilidad pública. Reunió a múltiples crews como espacio popular del sur.	Casa de los Nina Shunku (Centro-Norte) Sitio emergente de organización y producción musical.
2014-2015: Institucionalización y nuevas plataformas	Parque Urbano Cumandá (antiguo terminal terrestre, Centro) Desde 2015, epicentro de conciertos y festivales organizados por el Municipio. Muestra la transición del rap desde lo marginal a lo programado oficialmente.	San Carlos – Parque Inglés/ “La Sexta” (Norte) Espacios de ensayo y organización del colectivo Galpón Urbano y la Comunidad Hip Hop Ecuador. Funcionó como sede de gestión cultural y articulación de redes.	

Fuente: Picech (2016)

Elaboración: Patricia López

Caye Cayejera (2024), Roja MC (2024) y Kamikaze MC (2024), comentaron en entrevistas personales acerca de la influencia dentro del ámbito musical del hip hop quiteño de agrupaciones como Tzantza Matantza. “Siempre sentía emoción al escuchar

su rap pesado con letras crudas y esos instrumentales que conforman un estilo con el que me identifico” (Roja MC 2023, entrevista personal). Según Caye Cayejera (2024), Tzantza Matanza es un colectivo musical cuyas composiciones destacan por su contenido político y crítico, especialmente en contextos clave de la historia nacional. “Se distinguen tanto por el contenido crítico presente en sus letras como por la elaboración rítmica que acompaña a sus composiciones” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). Kamikaze MC (2024), recuerda haber escuchado a Equinoxio Flow, TNB, La Nueva Raza, Tzantza Matanza, Xtintos, HHC de Solanda, Los Tales y Cuales, entre otros. Incluso ha compartido tarima con algunos de ellos en el sector del sur dentro del Festival Ghetto.⁴



Figura 1. Afiche de convocatoria para artistas publicado por la página de Facebook oficial “Festival Ghetto”, el 8 de noviembre de 2024.

En la última publicación de eventos realizada por la página oficial de Facebook “Festival Ghetto” (Festival Ghetto 2024), se encuentra el afiche de Convocatoria para artistas con la fecha de sábado 22 de febrero de 2025 en el Parque Lineal Solanda acompañado del mensaje: “¡Convocatoria abierta! Festival Ghetto 2024 busca raperos y grupos de rap que quieran mostrar su talento en el evento más grande de hip-hop del año. Si quieres ser parte, ¡inscríbete ya!” (Festival Ghetto 2024, frase de convocatoria). Su impacto ha sido importante dentro de la cultura hip hop local por lo que actualmente continúa activo.

⁴ El Festival Ghetto es un evento anual que celebra la cultura del hip-hop y la música urbana en Quito. La edición del año 2024 se llevó a cabo el 28 de diciembre en el Parque Lineal de Solanda, ubicado en la parroquia de Solanda, al sur de la ciudad.

En sus primeras fases de integración, la cultura hip hop adopta una actitud de resistencia y cuestionamiento hacia la industria musical y los dispositivos que esta utiliza para ejercer control social. Definida concretamente como una contracultura, promueve la creación de un modelo social alternativo. “Transformar su música en un producto de consumo sin conciencia política y social, va en contra de sus reivindicaciones colectivas, ya que este elemento es fundamental para la difusión de sus valores éticos y de su visión del mundo, en donde su lucha por una sociedad más justa, solidaria, autónoma y crítica del sistema es inherente” (Chávez 2018, 88). En este sentido, el uso de la rima y la expresión verbal del MCing, se constituyen como componentes esenciales en el lenguaje del rap y facilitan que los intérpretes expresen y compartan sus experiencias personales plasmadas en temáticas recurrentes como la colaboración en el ámbito del hip hop, la capacidad de adaptación, la esperanza, pero también la exclusión y marginación.

Picech (2016) se refiere a Burneo (2008) que señala a los cultores de este género musical, como individuos con un estilo de vida que merece ser compartido y mostrado a los demás, creando códigos y símbolos propios. Por su parte, Chávez (2018) explica que de acuerdo con Burneo (2008), “El surgimiento del hip-hop en la ciudad de Quito nace simultáneamente en el norte y el sur por la influencia de un hip hopero estadounidense que pretendía consolidar el movimiento en la ciudad” (Chávez 2018, 6). Este acontecimiento incitó a peleas entre los hip hoperos. Debido a que, consagrarse como los primeros gestores del movimiento, representa un factor determinante en la construcción del status social dentro de la escena hip hop (Chávez 2018).

Sánchez (2018) señala que a mediados de los años noventa, se conforman grupos representativos del género en la ciudad que marcarían un antes y después respecto a la difusión de esta cultura. “Equinoxio Flow (Bronson, Batusay y De la Tribu), la Quito mafia (Tzantza Matantza, 38 que no juega, La Rabia, Arsenal) y los Hip Hop Cultos, son pioneros en el género y en abordar problemáticas sociales a través del rap” (Sánchez 2018, 3). Es en este momento, donde se manifiestan los tiempos de organización a los que se refiere Picech (2016), una búsqueda por unificar los *crews*. La consolidación de los *crews* llevó a un crecimiento de la cultura hip hop, específicamente en el sector norte de la ciudad, un espacio donde se podían identificar unos con otros.

Cabe preguntarse: ¿Hay entre el discurso de las letras de las canciones y tal situación social algo más que un encuentro fortuito? “Desde comienzos de la década de 1980 la investigación de la cultura popular en América latina apuntará a sus múltiples modos de existencia [...] se descubrirá en estos años que lo popular habla no sólo desde

las culturas indígenas o las campesinas sino desde la trama espesa de los mestizajes y las transformaciones de lo urbano” (Altamirano 2002, 54). El campo de la cultura hip hop resulta atractivo y acogedor no solo para quienes se sienten excluidos por considerarse parte de una clase social sin privilegios, sino también como sucedió en el campo poético que describe Bourdieu (1995), para todos los “miembros de las minorías estigmatizadas y repudiadas de las demás posiciones dominantes [...]” (Bourdieu 1995, 337). Por ende, se trata de personas que encuentran en el rap a un espacio de expresión para sus sentires y experiencias frente a la hegemonía que lidera y controla a los espacios sociales ciudadanos.

Dentro de este entorno, agrupaciones como Equinoxio Flow buscaron una unión para expresarse, manteniendo la visión de conformar alianzas de hip hoperos en la ciudad, pero también con la idea de expandirse luego por el país. Diego Mantilla (Bronson) relata un resumen de su historia en la entrevista para Sánchez (2017), “Empezó este boom del hip hop alrededor de los finales de los noventa [...] empezamos a rimar y así fue comenzando el Equinoxio Flow [...] se quedó básicamente en el norte de Quito y formamos cinco o seis grupos que hacíamos rap” (Sánchez 2017, 1:03).

Tras un tiempo, esta agrupación obtuvo la atención de mayor audiencia. Existen registros audiovisuales dentro de la plataforma de YouTube donde los integrantes de Equinoxio Flow aparecen durante transmisiones televisivas, por ejemplo, su presentación en el canal nacional Gamavisión como invitados a ser jueces en el programa “Báilalo” (Kelementoexf 2007), como parte del evento “Alfombra roja del rap ecuatoriano” (QUATRO eMeFe 2019) y su documental titulado “Equinoxio Flow 2019” (Ecuavisa Internacional 2005). Cabe incluir la reflexión en el texto de Altamirano (2002) respecto a la televisión y su impacto en la cultura popular, entendiendo la “complicidad de la televisión con las manipulaciones del poder y los más sórdidos intereses mercantiles [...] reforzando prejuicios racistas y machistas y contagiándonos de la banalidad y la mediocridad que presenta la inmensa mayoría de la programación [...]” (Altamirano 2002, 57).

Chango, Zar, Bronson, C4 y K-Elemento, como integrantes de la agrupación desde su configuración, permanecen unidos hasta la actualidad. El grupo está activo en la escena musical hip hop quiteña y mantiene su exposición mediática en redes sociales como Facebook e Instagram. Cabe mencionar que, a través de su larga trayectoria, los integrantes han sido y continúan siendo hombres. A continuación, se pueden ver dos fotografías de la agrupación, la primera es la portada del álbum “Crème de la Crème”

(JaRkOrRaP 2011), que por la época en que fue lanzado junto con los demás álbumes de este tiempo, característicos de la agrupación, mantiene una baja calidad de imagen a causa de que estaban elaboradas para ser impresas y puestas en las cajas de los casetes y CD's.



Figura 2. Ocho integrantes de la agrupación Equinoxio Flow, posan para la portada de su álbum “Crème de la Crème”, 1998.

Mientras que la segunda, es una fotografía de los integrantes del grupo De la Tribu que son parte de Equinoxio Flow, publicada en su página oficial de Instagram:



Figura 3. Tres integrantes de la agrupación Equinoxio Flow, posan en una fotografía publicada el 22 de octubre del 2023 como un anuncio de concierto con el texto del nombre de su álbum “DE LA TRIBU” lanzado en el año 2000

Fuente: Instagram oficial @exf_cru.

En la página oficial de YouTube se encuentran videos de presentaciones musicales que, aunque en sus títulos datan del año 2005, fueron publicadas oficialmente en la plataforma a partir del año 2020. Su primer video se titula “01 Guayllabamba Fest – Intro ZRE” y DLT (2005)” (Equinoxio Flow 2020). A continuación, están publicados nueve videos del mismo evento en donde interpretaron en vivo algunos de sus éxitos tales como

“Remix Sexo y Ron”, “Mujeres y Cocteles”, “Solo mis rimas”, entre otros. Entre lo más actual que data del año 2023, se encuentra un video de su álbum titulado “ZRE-Génesis (Primera Era)” (Equinoxio Flow 2023). También se observan varias canciones con la portada y audios del álbum De La Tribu, en celebración de sus veinticinco años de trayectoria musical y finalmente, su último video titulado “Equinoxio Flow @Festival Barrio 593” (Equinoxio Flow 2023).



Figura 4. Fotografía de Tzantza Matanza (arriba) y Equinoxio Flow (abajo). Fuente: Collage de Andrés Sánchez.

Por su parte, Quito mafia, de la que hicieron parte las agrupaciones Tzantza Matanza, 38 que no juega, La Rapbia y Arsenal, tiene en su página oficial de Facebook entre sus últimas publicaciones, el anuncio del estreno de la canción “Warriors in the Station” (Quito Mafia Facebook oficial 2024) y a continuación, un mensaje en conmemoración del cuarto aniversario de la muerte del rapero Marmota,⁵ anunciando el estreno de su canción “KING MOTA” (Quito Mafia Facebook oficial 2024).

⁵ Fausto Gortaire conocido por su nombre artístico como Marmota MC fue un rapero guayaquileño que formó su carrera musical con más de veinte años en Quito, reconocido en la escena del Hip hop ecuatoriano, se convirtió en un referente del rap.



Figura 5. Fotografía de la agrupación Quito Mafia e imagen de la portada de su nuevo sencillo “KING MOTA” publicado el 9 de junio de 2024 en la página oficial de Facebook “Quito Mafia”.

1.4. Los medios de difusión del hip hop quiteño

Durante esta primera época, se presentaron complicaciones con el acceso a la música rap, por eso “las vías de difusión fueron los préstamos de casetes o el trueque” (Sánchez, 2024). Por su parte, la televisión nacional e internacional tuvo gran influencia respecto a la audiencia y los programas radiales se convirtieron en principales difusores y expositores de este género musical con su particular estética. “Fueron importantes los programas musicales de MTV,⁶ y los de entretenimiento local como ‘Video Show’⁷ o ‘Sintonizando’⁸” (Picech 2016, 39).

Asimismo, los festivales organizados de manera independiente desempeñaron un papel fundamental en el proceso de visibilización del movimiento hip hop, permitiendo su transición desde los espacios barriales marginales hacia zonas del centro norte de la ciudad. De igual manera, las publicaciones, los fanzines de carácter independiente y los “programas radiales como el José Micrófono⁹, Boom Box del Disfraz,¹⁰ [...] El Galpón FM,¹¹ entre otros, constituyen pilares fundamentales para la consolidación de un movimiento juvenil en torno al hip hop en la ciudad” (Picech 2016, 42).

⁶ MTV era un canal originalmente estadounidense, su nombre hace referencia al acrónimo Music Television que en principio estaba dedicado a videos musicales y que se popularizó en los años noventa por su difusión de artistas con impacto a nivel global pero también a nivel local en sectores específicos del mundo.

⁷ Videoshow era un programa televisivo transmitido por Ecuavisa en el canal ocho durante los años noventa.

⁸Sintonizado era un programa televisivo transmitido por TC Televisión en el canal diez durante los años noventa.

⁹José Micrófono (DJ Mic) fue vocalista y DJ de las bandas ecuatorianas pioneras: 38 Que no Juega, Quito Mafia (hip-hop), Guerrilla Cliqua, (funk) y de la banda argentina Cartel de Quinquela (hip-hop con banda). Dirigió por años el espacio radial “Cultura Calle” en la Radio Pública de Quito 102.9 F.M., así como el programa Tumbao en Radio Pichincha Universal.

¹⁰Disfraz es el nombre artístico de Paul Moposita, vocalista del grupo Mugre Sur. Creó el programa radial Boombox 100.9 FM transmitido desde la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) desde hace ocho años.

¹¹Programa Radial Urbano transmitido por Pichincha Universal 95.3 Fm desde el Noroccidente de Quito.

Estos espacios fueron importantes para la construcción del carácter contracultural del hip hop quiteño, enmarcando la producción poética que implica el rap y la diversidad de género de quienes hacen rap. “La capacidad de los medios se mantiene a cargo de los hombres. Como resultado, no hay la misma cantidad de mujeres que de hombres en los espacios comunicativos. Sin embargo, en varias de estas plataformas se apostó por la incorporación tanto de voces femeninas como masculinas” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). Roja MC (2024) comenta que ha sido invitada a varios de estos programas e incluso fue parte del programa radial llamado Cultura Calle que se transmitía desde la radio municipal. Por su parte, Kamikaze MC (2024) recuerda las conversaciones que sostuvo en entrevistas con el rapero Disfraz cuando realizó el lanzamiento de su álbum debut. Denota el respaldo constante que ha percibido de él a lo largo del tiempo. La radio y la televisión se perfilan como dos pilares fundamentales para la exhibición y despliegue sobre el que dormitan las primeras obras musicales de rap en el ámbito quiteño.



Figura 6. Captura de pantalla del videoclip oficial de la canción “Like This”, publicado el 21 de enero de 2008 por “Jeronimo Albornoz” en la plataforma de YouTube.

El contacto del televidente con el videoclip rompió con la barrera de que las obras musicales solamente se escucharan desde las emisoras radiales y marcó una nueva experiencia auditiva, visual y sensorial. En efecto, abrió las puertas de una mayor expansión para algunas agrupaciones a nivel local e incluso con proyección internacional. Por ejemplo, encontramos la transmisión por MTV en el año 2008 del videoclip oficial de la canción “Like This” (Albornoz, 2018) del rapero Bronson, perteneciente a la agrupación Equinoxio Flow. Diego Mantilla, MC y productor musical miembro de esta agrupación, opina que la TV ayudó, pero no solo al rap, sino a muchos géneros musicales

que despegaron en los noventa. “Esto del hip hop no fue necesariamente por MTV [...] en Quito ya había bandas que hacían rap desde mediados de los noventa como ‘TNB’ pero el boom fue a finales de los noventa” (Sanchez 2024, párr.14).

Además de su presencia en los medios de comunicación tradicionales, el rap ha estado vinculado históricamente a espacios urbanos informales. Los parques, las calles y los lugares no habituales de reunión, ayudaron a politizar su mensaje. Esto sugiere que la obra en la cultura hip hop, debió encontrar su fundamento en cuestiones políticas, en lugar de tradiciones o rituales establecidos, sin perder su función al expresar de manera auténtica la realidad social. “Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (Benjamin 2003, 51).

2. La transformación en la segunda etapa del hip hop quiteño

Tras su primera etapa, el hip hop quiteño experimenta una mutación. Durante este cambio de performatividad, los raperos se apropian de temáticas diferentes a las planteadas en su inicio. Entonces, la lírica se desplaza hacia la objetualización de los cuerpos, las experiencias masculinas con relación a las mujeres y el erotismo, su entorno, confrontaciones entre hombres raperos y una aproximación a la historia de la fiesta, los excesos y vicios.

Los raperos usan códigos lingüísticos que recalcan las marcadas identidades de género, lo masculino frente a lo femenino. Respecto a los autores de las obras, “los enunciados de identidad guardan la memoria de las prácticas de autoridad que los instituyen que o como abyectos” (Butler 1997, 12), y pueden ser considerados también como “‘las formas de clasificación’ con las cuales construimos el mundo” (Bourdieu 2000, 8). Aquello que asumimos como lo esencial y que se naturaliza mediante la experiencia social, reposa en el inconsciente androcéntrico que desemboca en la construcción social de los cuerpos.

Para entender esta transformación, se indagará en el lenguaje que refuerza la condición histórica de las mujeres, por medio de las letras de algunas canciones subsecuentes en la historia del hip hop quiteño. “La condición genérica de la mujer ha sido construida históricamente, y es una de las creaciones de las sociedades y culturas patriarcales. El poder define genéricamente la condición de las mujeres” (Lagarde 2005,

35). El poder es vivido a través del propio cuerpo, se constituye como la base de la asimetría social, creando desigualdad y opresión genérica patriarcal. El significado del complejo machista para los hombres, tiene connotación directa con afirmaciones de éxito, propiedad y posesión, así como también con la violencia en todas sus formas contra las mujeres y contra los otros hombres, como sucede habitualmente con el alcoholismo (Lagarde 2005). Una vez dicho lo que antecede, se puede conectar esta condición genérica con la naturalización de los vicios (alcohol y drogas) y la incorporación del machismo dentro de los espacios del hip hop quiteño en su etapa de transformación.

2.1. La construcción del macho rapero

Bourdieu (1995) plantea que dentro del campo literario existe una disputa por establecer quién posee la legitimación para ser considerado un escritor. Al trasladar esta noción al contexto del hip hop, dicha pugna se refleja en la figura del rapero, cuya validación como auténtico MC, se convierte en un proceso clave dentro de esta cultura.

Los artistas del rap buscaban distanciarse de la categorización propia de la música popular con el fin de obtener legitimidad dentro del ámbito hip hop, ya que, en un inicio, el mensaje construido a través de sus letras se desarrollaba al margen de las convenciones impuestas por la industria musical y sus lógicas comerciales.

Después de su etapa de transformación, el género musical se empieza a conformar paulatinamente a partir de referencias masculinas. De ahí que, estas referencias se convirtieron en los ejemplos primarios de los cantantes que intentaron, mediante la escritura de sus letras, adaptar a su realidad los contextos sociales extranjeros, presentes en las canciones de artistas de hip hop internacionales. Tal acoplamiento desembocó en la creación de una cultura musical con características híbridas. Como resultado de esta adaptación, aparecieron las reglas no dichas para establecer y determinar quién pertenece o no a esta cultura. Al ser reglas implícitas, confieren poder a los hombres raperos, volviéndose parte esencial de su forma de actuar, relacionarse con los otros, escribir y verbalizar. Bourdieu (1995), señala que dentro del campo del arte existe una predisposición a “Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, [...] defender el orden establecido en el campo” (Bourdieu 1995, 334). Este poder, en el contexto patriarcal, se configura alrededor de la dependencia y la diferencia entre los géneros, donde los hombres dominan a las mujeres, quienes se perciben como dependientes de ellos.

A pesar de que en sus inicios el hip hop quiteño mostraba una clara inclinación hacia la denuncia de las luchas sociales, más tarde, surgieron otros discursos distintos. Su mensaje comenzó a asociarse con la aspiración al lucro y al consumo ostentoso, la alianza con los medios de comunicación masivos, la aceptación del sistema patriarcal y la internalización de las dinámicas comerciales establecidas. Para Guzmán (2020), es evidente la misoginia con la que está cargado este género musical y su tendencia a mercantilizarse siguiendo los estereotipos que asignan roles específicos a cada género como todos los demás parámetros propios del patriarcado, acorde a la partición binaria. Como señala Bourdieu (2000), esta división parece estar instaurada en el orden de las cosas y, en consecuencia, también en los cuerpos. “La división entre los sexos parece estar en el 'orden de las cosas' [...] para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas [...] como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos” (Bourdieu 2000, 9).

Los estereotipos que giran en torno a las mujeres, significan limitaciones y paradigmas que constituyen la fuerza de dominación del sistema patriarcal y se refuerzan a través del machismo. El discurso patriarcal construye y refuerza la figura del varón hegemónico, concebido como el auténtico hombre. En el contexto del hip hop, esta representación se encarna en la imagen del rapero viril. Para Arango (2020), se trata específicamente de un hombre que funciona a base de su sexualidad. Por ende, el rapero deberá ser, sentirse y verse como un hombre heterosexual agresivo que responde como ser reproductor y subraya su capacidad sexual a todo momento. Porque ser hombre no es algo que se da por hecho, constantemente debe demostrarse y exaltarse. “Derrida, plantea [...] a partir de la idea de performatividad: la identidad sexual no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas y teatrales del género; el género en sí mismo es una ficción cultural, un efecto performativo de actos reiterados, sin un original ni una esencia” (Butler 1997, 10).

Ser hombre rapero es entonces el esfuerzo constante e imparable por demostrar lo que no está dado por hecho como también su profunda relación con los vicios. “Se induce y se reproducen el tabaquismo, el alcoholismo y la drogadicción, y se difunden a la vez, las formas específicas de llevarlos a cabo. En la fantasía colectiva tienen el significado de ser vehículos que transportan al mundo del placer, de lo confortable, del éxito, del poder” (Lagarde 2005, 725). El poder adquisitivo también hace parte de esta demostración, las transacciones que se realizan como hombres y entre hombres son la prueba de su poder

simbólico y económico. También, se encuentra presente la idea de la mujer objeto “la mujer-cuerpo-para-el-placer-de-otros, reproducida por un conjunto de instituciones culturales y educativas” (Lagarde 2005, 597). Una mujer que debe ser defendida por su inferioridad, pero así mismo utilizada como un agente de placer por y para los otros.

En consecuencia, el macho rapero quiteño es un prototipo de hombre que se identifica con sus pares desde el cumplimiento del conjunto de reglas no dichas y la transgresión a las normas, “porque esto confiere a los hombres valor genérico, éxito, prestigio y rango: virilidad. El grado de machismo —como atributo positivo, se mide en parte por la capacidad de transgresión frente a la norma, de tomar ‘objetos’ de otros, y de vencer el miedo al interdicto, a la sanción y al castigo” (Lagarde 2005, 645). Por ende, este conjunto de características cimienta y prueba la virilidad de un hombre rapero, y a su vez, conforma su ser. Se convierte en la esencia desde la cual parte su posición, tanto genérica como musical, y compone su perspectiva y su visión de sí mismo y de los demás.

3. Tipología de las primeras letras de las canciones del hip hop quiteño

Ahora bien, diversas canciones surgiendo en el ámbito del hip hop quiteño durante su transformación histórica. Estas composiciones formaron parte del repertorio continuo de rap de las primeras agrupaciones representativas de la ciudad, tanto al ser escuchadas en los distintos medios de difusión como también durante los conciertos en vivo. La obra, en este caso, la canción y sus letras, presenta un contenido simbólico que se respalda en sus estrategias líricas. Bourdieu (1995), explica que las estrategias literarias que se usaban en la literatura, y que adaptadas a las obras musicales, las llamaremos estrategias líricas, comprenden el espacio que ocupan dentro del campo de producción, lo cual implica una dimensión estética, social y política. “Las estrategias literarias son elecciones que provocan un golpe tanto interno como externo” (Bourdieu 1995).

Por tanto, resulta crucial analizar las letras de las canciones de rap para comprender la simbología que transmiten a través de sus estrategias líricas, ya que forman parte de la construcción simbólica del mundo cultural del hip hop quiteño. Estas letras tienen el poder de influir en la percepción subjetiva de los oyentes, así como en sus comportamientos y formas de ver el mundo a partir del lenguaje. El lenguaje siendo un mecanismo socializado, de comunicación, representación y relación social, ayuda a crear una identidad grupal y cumple un papel constructor en nuestra vida. Igualmente, está cargado de subjetividad, obedeciendo a un espacio determinado y permitiendo perpetuar

las ideas. El uso del lenguaje implica un desarrollo cognitivo, social y afectivo (Arango 2020). Gracias al lenguaje podemos crear, nombrar y referirnos, así como también traducir nuestros pensamientos. Por medio de esta traducción a partir del MCing, los raperos consiguen crear un universo simbólico, su lenguaje agencia a través de lo que representa. El individuo se constituye dentro de un entramado simbólico sustentado en la lingüística estructurada por disposiciones de género que se imponen incluso antes del nacimiento y puede considerarse como un orden simbólico que conforma la estructura determinante al momento de producir nuestra subjetividad (Butler 1997).

A continuación, este apartado construirá una tipología propia del lenguaje utilizado en el discurso de las letras de algunas canciones tanto de la primera etapa como de la etapa transitoria de la cultura hip hop quiteña. Para ello, tomará como base la categorización de los cautiverios de las mujeres propuesta por Lagarde (2005) y el análisis del lenguaje opresivo por parte de Butler (1997). Tomando como punto de referencia estas reflexiones para entender las estrategias líricas que utilizan los raperos en la construcción de su discurso en las letras de las canciones seleccionadas. Como resultado, organizará cuatro bloques: la denuncia social, la objetualización del cuerpo femenino, la aprobación de la cultura de los vicios y la legitimación del poder masculino.

3.1. La denuncia social

El rapero Gersound, miembro del grupo MOSBEL, plasmó su mensaje contestatario en sus letras, “Gritemos Libertad y pintemos la ciudad con la sangre de quienes proclaman esclavitud hacia su hermano y reprimen con violencia al ciudadano. Gritemos Libertad aunque sea nuestra sangre la que tiña la ciudad’ [...]” (Chávez 2018, 92).

Por su parte, los TBN fueron pioneros en la escena hip hop local. “South American Hip Hop Empire” (TBN 2011), expresa su intención de que esta cultura se extendiera más allá de la ciudad de Quito. Su objetivo como movimiento era unificar a toda Sudamérica, “lanzando lírica distinta no criminal, ajá [...] Regresamos los verdaderos, los que nunca se rindieron, luchando contra viento y marea, estamos encendiendo esta nueva era [...] South American Hip Hop Empire, live in fire, que el Hip Hop del planeta no se vaya” (TNB 2011, 0:42). Mientras que en “Ciudad de Quito” (Tzantza Matantza 2005), denuncia las injusticias, abusos y crímenes en la ciudad, “Hay una guerra sucediendo allá afuera [...] mantenerte vivo es la prioridad primera, tiroteo en la acera, tu panita en sala de urgencias a causa de la violencia, todo el mundo lo vio, pero actúan con indiferencia

[...] ciudad de Quito, sirenas, gritos, narcotráfico apoderándose de mi distrito. Es algo trágico, ilícito [...]" (Tzantza Matanza 2005, 0:15).

En el mismo año, "Northside" (Xtintos 2016), expone al narcotráfico y la distribución de sustancias ilícitas que se dan dentro del sector norte de Quito, "Coto city, Agua Loca, El Comité, La Roldós, La Ofé, El Inca [...]" De este lado, el escenario tiene como pasa tiempo esquivar las balas de sicarios. Es la madrugada fiel testiga de estos actos de los capos y los factos, de cómo en contacto se convierten en esclavos, de cómo el narcotráfico asusta a adversarios y hasta aliados" (Xtintos 2016, 0:02). Las letras de esta canción describen la vida cotidiana de los hip hoperos quiteños, refiriéndose a la venta de productos ilícitos. También enuncian la manera en que se desenvuelven desde niños dentro de un contexto de violencia por el narcotráfico que llega a resultar en considerables réditos económicos mientras crecen. "donde narcos nacen, los niños desde muy pequeños se hacen y crecen viendo su hábitat natal subir de rango y sus pequeñas chozas convertidas en grandes palacios. Y ahora para ellos, nada es extraño. North side, north side, noth side! Represent el viejo style [...]" (Xtintos 2016, 0:50).

La apertura de consciencia y la unión entre raperos también es una temática que está ligada al contexto socio político e histórico de la cultura hip hop, como expresan las letras de la canción "Camino Táctico" (DeLaTribu 2000). "contacto divino, cuatro almas en un poético camino, pisando hasta el filo, sin perder el equilibrio porque la visión de estos mortales es encontrar el final de los finales más allá del infinito. Mi grupo es distinto [...] se hace camino al andar para superar cualquier dificultad [...] como de lugar, junto a rimas poderosas conquistar" (DeLaTribu 2000, 0:22).

Los artistas del rap incorporan en sus composiciones líricas las dinámicas y problemáticas sociales que, según manifiestan, forman parte de su experiencia cotidiana. Habitan espacios reales como simbólicos que les permiten un encuentro en común tanto para compartir anécdotas como perspectivas.

3.2. La objetualización del cuerpo femenino

Para comprender con mayor profundidad las letras de las canciones y los cautiverios que recrean, debemos pensar en la dimensión estética de su música, y cuestionarnos si su discurso representa “la visión del mundo propia del grupo social a partir o para el cual el artista habría compuesto su obra [...]” (Bourdieu 1995, 303).

El discurso puede aludir a una construcción ideológica, pero también estética, con propósitos claramente definidos; o manifestar una narrativa que colinda con otras dentro del campo cultural. “Ligado también a una *revalorización cultural* que es a la vez valorización de las mediaciones: de las diferentes temporalidades sociales, la multiplicidad de matrices culturales y los nuevos actores étnicos, regionales, de género, religiosos, generacionales” (Altamirano 2002, 55). Por lo que el discurso está dotado de un atributo estético, atravesado por las reglas estéticas y las reglas no dichas. Como se ha expuesto anteriormente, estas reglas pertenecen y construyen al hombre rapero. Este hombre utiliza sus estrategias líricas y el lenguaje sexista, que lo capacitan para reafirmar su poderío masculino y, por consiguiente, la inferioridad femenina. Esto se refleja en los cautiverios de las mujeres, que pueden reconocerse en las letras de algunas canciones pertenecientes a la etapa transitoria del hip hop quiteño.

En “Remix Sexo y Ron” (Equinoxio Flow, 2003), el uso de la palabra perras, es recurrente. Esta injuria se refiere a las mujeres que están dentro del escenario imaginario recreado en las letras de la canción. “Así es que me gusta a mí, sexo, drogas y un remix, tener perras sí [...] *We got out the girls crazies* [...] Llegó “la caliente” [...] me cogen, me tocan, no paran de moverse, el público está ardiente, cerveza, ron, es la combinación [...] Así es baby, quiero que muevas tu vientre naciente (Equinoxio Flow 2003, 0:54). La referencia a las mujeres consigue enmarcarlas como personas encargadas de dar placer. También deben disfrutar de la música de los raperos y demostrarlo a través de su cuerpo, su disfrute es por y para que los otros puedan observarlas y ser complacidos por ellas. “ya veo tus gestos, estás inquieta, deja la etiqueta, síguete moviendo. ¿Quién necesita que la atienda? Calma tus ansias [...] ¿Quieres más? ¡Atente a las consecuencias! ¿Cuáles son? ¡Es el son, son de la atención! Explosión, remix Sexo y Ron” (Equinoxio Flow 2003, 0:25). El cuerpo femenino es determinado como erótico, sexual y provocador, mediante el baile, el hombre presupone que la mujer lo necesita, lo desea, le insinúa sus ansias, sus ganas de estar íntimamente juntos.

“quiero ver a mis perros con las manos en el aire y a mis cachorritas avezadas para el baile a cien por ciento” (Equis FE EN EL CAOS 2016, 0:34). En la canción “Fiesta”

(Equis FE EN EL CAOS 2016) de la agrupación 38quenojuega, la palabra cachorritas se utiliza en referencia a las mujeres frente al uso de la palabra perros que nombra a los hombres, esta diferenciación retrata la desigualdad y subordinación de ellas frente a ellos.

“La combinación perfecta” (Equis FE EN EL CAOS 2016), de la agrupación La Rabia, tiene una mención directa hacia la modelo ecuatoriana Ginger de A todo dar,¹² un programa concurso que tuvo fama a nivel nacional en los años noventa. “No me muevo como la puta de Ginger en A todo dar” (Equis FE EN EL CAOS 2016, 0:53). Lagarde (2005) explica que el cautiverio denominado las putas (entre ellas, las prostitutas) se basa en el erotismo y el deseo femeninos que ha sido negado, prohibido y manejado como un tabú en la sociedad,

Las putas encarnan la poligamia femenina y son el objeto de la poligamia masculina (dominante). Entre ellas, las prostitutas son la especialización social reconocida por todos: su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad (históricamente lograda) de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas. (Lagarde 2005, 39)

Al nombrar a las mujeres de esta forma específica, los raperos pretenden estigmatizarlas como malas, fallidas e inadecuadas. Este posicionamiento masculino comulga con una marcada tendencia del rap a entrar en el campo comercial a partir del uso de determinadas estrategias líricas plasmadas a través del lenguaje opresivo y sexista, dado que “la debilidad más grande de este género musical es su misoginia y su tendencia para mercantilizarse y ser absorbido por el capitalismo, lo cual es lógico debido a que se ha dicho que patriarcado y capitalismo van de la mano” (Guzmán 2020, 81).

Desde sus inicios, el elemento MCing de la cultura hip hop ha sido utilizado y protagonizado por hombres que han demostrado su anhelo por destacar y llegar a la audiencia, el gran público del hip hop, pero que “cuyas dinámicas machistas y patriarcales, eliminaban el protagonismo de las mujeres” (Arango 2020, 12). Arango (2020) cita a Carrasco y Herrero, refiriéndose a las primeras impresiones de los hombres de la audiencia respecto a las mujeres dentro de la cultura hip hop latinoamericana,

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 transigía con una identidad fuertemente masculinizada, o admitían posiciones sexualizadas en otras 13 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

¹² A todo dar fue un programa concurso transmitido en Ecuador por la cadena televisiva TC Televisión que inició en el año de 1997 y finalizó en el año 2008.

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. (Arango 2020, 13)

Al aceptarse las actitudes machistas dentro del ámbito de la cultura hip hop, se produjeron limitantes sexistas. Arango (2020), señala que por dicha razón, a las mujeres se les designó roles de novias o *grupies*. Esto significó una inminente amenaza para la participación de las mujeres dentro de este espacio. Arango cita a Díez, “las mujeres han sido parte del movimiento desde sus orígenes, pero el discurso dominante ha mostrado únicamente a los hombres como triunfantes raperos, y a las mujeres como sus trofeos en unos videoclips que suscitaron y suscitan todavía polémica” (Arango 2020, 13).

En efecto, la elaboración del discurso retórico del hip hop local, evidencia una base de carácter machista. Se sustenta en normas que reproducen conductas patriarcales legitimadas desde su instauración en este territorio. Dichas prácticas se han arraigado en el uso del lenguaje, lo que ha sido fundamental en la conformación de las letras del rap local. “La violencia del lenguaje consiste en su esfuerzo por capturar lo inefable y destruirlo, por apresar aquello que debe seguir siendo inaprensible para que el lenguaje funcione como algo vivo” (Butler 1997, 27). El lenguaje opresivo influye y oprime en la medida que toma control sobre los acontecimientos y las experiencias vitales que representa. Tiene un poder nocivo y violento.

En “Bitchaz” (Equinoxio Flow 2003), la palabra que está incluida en el título y se repite constantemente en la canción, se refiere al anglicismo *bitches* que significa perras. Este insulto compara a la mujer con un animal y se iguala al término putas. Las letras describen el acto mismo que según Butler (1997), será realizado próximamente, como, por ejemplo, “la noche es joven y espero a las perras que vienen con mil pasiones” (Equinoxio Flow 2003, 0:36). Tal mensaje se interpreta como una amenaza latente. Butler (1997) sostiene que la amenaza funciona como una anticipación del acto. Al estar encarnada en el lenguaje, a través del habla —que constituye una forma de acción corporal—, la amenaza contiene de manera implícita la intención del cuerpo, es decir, aquello que podría materializarse en la realidad. Los propios raperos exponen su percepción de libertad total que implica una ausencia de límites en sus acciones. Afirman que esa actitud es más intensa con el transcurso del tiempo. El habla y su acción en sí misma confiere a la amenaza el comienzo de la producción de aquello que advierte

producir; sin embargo, no lo produce totalmente porque, en este sentido, el propósito del lenguaje es garantizar que la acción prevista se concrete en el futuro.

“ahora las chamas son tan fáciles como el primero de mayo, brodas. Flacas o gordas, a todas les encanta que las jodas, no me salgas con modas, yeah, vivo la vida como ningún otro [...]” (Equinoxio Flow 2003, 1:05). Asimismo, en estas letras, se evidencia una diferenciación social entre aquellas mujeres consideradas dignas de respeto por preservar una imagen de inaccesibilidad corporal, frente a otras que son desvalorizadas por la percepción de mayor disponibilidad de sus cuerpos.

El insulto es la primera forma de agravio lingüístico que aprendemos dado que su efecto es de menosprecio y desagrado, pero paradójicamente, el ser llamado por un nombre insultante conlleva una cierta posibilidad de existir en la sociedad. Existir, en este contexto sexista, está ligado al cuerpo y la sexualidad que vive y se desprende de él. Guzmán (2020), expone que la cultura dominante retrata a las actitudes misóginas como algo desviado y fuera de lo común, cuando son actos propios del sexismo que contribuyen a mantener el *orden social patriarcal*. Para Lagarde (1996), al encontrarnos en un mundo dominado por el patriarcado las mujeres se enfrentan a la subordinación social por la opresión a la que se subyugan, vulnerándose sus derechos y su vida. “El patriarcado es un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre” (Lagarde 1996, 52).

Las letras de “Live At Da Studio Freestyle” (Equinoxio Flow 2005), se refieren a otros hombres raperos como *pussy cat*, un término en inglés que hace referencia a la vagina de una mujer y al comportamiento débil o cobarde como el de un pequeño gato. “Nosotros seguimos haciendo música, mientras a ti te sigo viendo como *pussy cat*, *pussy cat*. En esto de rimar tengo la química, lógica, métrica, también la artística [...]” (Equinoxio Flow 2005, 1:20). Así, producen una comparación de estos hombres que no son considerados como tal porque son inferiores, débiles y tienen menos talento.

“Mis perros comiendo micros como hímenes. Llámalos *BellSouth* por superar tus límites. Siempre cometiendo lírica a los crímenes, en el templo rimando ya los artífices [...]” (Equinoxio Flow 2005, 1:32). Los come hímenes significa *nosotros podemos rapear*. El poderío del rap está en los hombres que se autodeterminan como los poseedores del talento, la capacidad vocal y las líricas. Dentro de discursos como el señalado, enaltecen la habilidad verbal de los raperos que son llamados *perros*. Sumado a esto, en el caso de la frase *comiendo micros como hímenes*, hacen una comparación

explícita de los micrófonos con el himen¹³ de las mujeres y metaforizando a la fluidez verbal masculina con el acceso sexual. Esta es una clara alusión al imaginario machista dentro del cual se rumora que el himen de las mujeres se rompe cuando tienen relaciones sexuales por primera vez. Como explica Bourdieu (2000), el poder sexual como símbolo de lo viril, se expresa por ejemplo en la idea de la desfloración de la novia, un acto que comprueba que el hombre es auténticamente *un hombre*.

“Se entiende que el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, y nombrable, concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora” (Bourdieu 2000, 13). Lo que implica una supremacía y reafirmación de esta supuesta virilidad masculina que se mide a través de la conducta sexual de los hombres. “En ese sentido, la virginidad y la monogamia de las mujeres son instituciones destinadas a la satisfacción de los intereses masculinos patriarcales, concretadas en la vida cosificada de las mujeres” (Lagarde 2005, 444). Entre las herramientas operativas de regulación del cuerpo de las mujeres a través de la historia se encuentran la virginidad —siendo el cautiverio de las monjas— y la monogamia. Considerados como instrumentos de condicionamiento que controlan los relacionamientos afectivos y sexuales de las mujeres. Al respecto, Lagarde (2005) explica que el modelo de *madresposas* aplica sujeción en los cuerpos, es una jaula y cautiverio que encierra a las mujeres e imposibilita su libre agencia y determinación.

“Y si algo es cierto es que nacimos para joder mentes. Y por mujeres, quiero probar las que usan lentes, pues según muchos, suelen ser las más ardientes. Claro, después de cuatro tragos, todas vienen con aretes” (Equinoxio Flow 2005, 2:29). Las letras recalcan que los raperos son tan buenos en el ámbito musical como en su desempeño sexual, mientras más mujeres vírgenes compartan intimidad con ellos, más hombres se sienten. “El mundo social construye al cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes” (Bourdieu 2000, 22). En efecto, el orden de género dicta que el cuerpo sexuado es poseedor de vagina o pene y esto determina el rol y comportamiento estereotipado del deber ser mujer u hombre. Los raperos comunican a los oyentes su concepción de las mujeres, impartiendo un mensaje que engloba a todos los cantantes hombres raperos: su experiencia y perspectiva en común respecto a las mujeres.

¹³ Himen se refiere al repliegue membranoso que reduce el orificio externo de la vagina.

En la canción “Adictos al Rap” (Equinoxio Flow 2005), los raperos dicen “no cambies todo lo que tienes tan solo por una chepa, comerte niñas también puede traerte problemas, por eso, a veces, yo prefiero las puñetas, así no hay broncas [...]” (Equinoxio Flow 2005, 0:27). Aun cuando en la primera parte de las letras citadas existe un intento por normalizar las relaciones íntimas con menores de edad, en el extracto siguiente se realiza una señal de alerta acerca de los conflictos que este tipo de vínculos generan para los hombres. Nuevamente, se usa la palabra niña, usando esta expresión de manera despectiva y como una forma de subestimar las capacidades y pasividad de las mujeres con base en su edad. “Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo, y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión [...]” (Bourdieu 2000, 19).

En “Esto es lo que soy” (Equinoxio Flow 2005), se describe una escena sexual de la mujer nombrada como *tu nena*, haciendo referencia a que mantiene un status de propiedad de un hombre. Poniendo énfasis en su función de proveedora de placer, esto involucra un nivel de posesión y propiedad de otro hombre que es considerado como un raperero inferior descrito como niño o chamo. “No solo soy un loco, soy un manicomio andando, no llames a tu nena que me la está chupando. No interrumpas niño [...] es verga, chamo” (Equinoxio Flow 2005, 0:56). El loco tiene un encuentro sexual con la mujer que pertenece al cautiverio de la loca, una mujer transgresora. “La fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada” (Bourdieu 2000, 20). Las mujeres al estar determinadas por el género deben obediencia por lo que transgredir las normas patriarcales significa traspasar los límites del poder social. Las locas que también son putas, entonces son pecadoras, pero así mismo perversas, desobedientes, infieles, detractoras de su naturaleza monogámica, eróticas y malvadas.

Para los hombres, todas las mujeres son consideradas como locas, esto se denomina la locura de la virilidad que junto con la locura de la enemistad que trata la situación de que para las mujeres todas las otras mujeres son y están locas “constituyen el paradigma político de racionalidad, o sea la locura patriarcal” (Lagarde 2005, 687-688). La locura erótica recae en las mujeres que encarnan al eros, es decir, el mal. En consecuencia, los hombres usan y cosifican sus cuerpos, porque su sexualidad erótica está dada por el placer de los otros y se limita a ayudar a la reafirmación de la virilidad

masculina y su perspectiva falocéntrica. “Quienes por voluntad o por compulsión no cumplen con su ser femenino son discriminadas políticamente y confinadas a la categoría de locas” (Lagarde 2005, 21).

En la canción “Boogie Shit” (Equinoxio Flow 2011), las mujeres son nombradas varias veces como culitos, niñas y nenas. “Nena contigo, solo se expresa, por eso brega y mis bolas besa. ¿Qué tú quieres? [...] Nenas y cervezas, llegó el *dream team* y ahí están las presas, cenicientas o princesas, la mierda, pues el envase no cambia la esencia, jodiendo siempre con demencia y consciencia, pues disfrutando, pero siempre alertas” (Equinoxio Flow 2011, 0:24). Las letras describen explícitamente una escena sexual de la mujer dando placer al hombre y exalta al falo como símbolo máximo de su virilidad masculina. Lagarde (2005), considera al falo como un símbolo patriarcal que representa el poder masculino, legitimado por Dios, lo que sacraliza al pene y excluye a las mujeres por no poseerlo. Según Lagarde, “los interlocutores exclusivos de la deidad son los hombres” (2005, 465), quienes detentan el poder absoluto e indiscutible otorgado por su virilidad. Bourdieu (2000), explica que esta virilidad define quiénes son dignos de recibirla (los hombres) y quiénes quedan excluidos permanentemente (las mujeres). De ahí que, todas las cosas del mundo se clasifican según las distinciones entre lo masculino y lo femenino.

El recurso audiovisual acompaña a las letras de las canciones y representa mediante los videoclips aquello que se dice. Es importante señalar que los raperos utilizan una voz fuerte y directa a través del MCing. Los raperos eligen un tono de voz característico, mantienen una expresión en el rostro y especialmente en la boca al pronunciar las palabras, permitiendo que el mensaje de sus letras se proyecte. En consecuencia, definen su estética, técnica y estilo lírico.

Gordox Perax (2008), utiliza una voz ronca y profunda que produce una sensación lúgubre y oscura al escuchar las letras que pronuncia. Esta atmósfera sonora es acompañada por las imágenes. En el videoclip oficial “Entre el bien y el mal” (Equis FE EN EL CAOS 2008), aparece con una capa de color negro y una capucha tapando su cabeza. Tiene maquillado su rostro de color blanco, sus labios de color negro y alrededor de sus ojos está pintado un antifaz igualmente negro. Frente a él, vemos a una mujer joven con aspecto pálido y sangre en su boca, recostada sobre una piedra. En el performance, Gordox Perax (2008) simula apuñalar a la mujer con un cuchillo de gran tamaño, mientras interpreta su rap. “La rima es nuestra disciplina, mi nombre es Pluma Asesina, represento al clan y un verdugo para los que molestan y no sé dónde están, estarán con su mamá,

ellos sueñan con la fama pero se orinan en la cama [...]” (Equis FE EN EL CAOS 2008, 2:41).

Las letras y las imágenes de este fragmento pueden interpretarse como un claro reflejo de las dinámicas de poder patriarcal y la objetivación de la mujer en las primeras etapas de la cultura hip hop quiteña, particularmente en sus representaciones más agresivas. En este caso, el personaje principal, que se autoatribuye la identidad de Pluma Asesina, utiliza su voz profunda y el maquillaje para simbolizar un poder oscuro, casi inhumano, mientras simula la violencia hacia una mujer.



Figura 7. Captura de pantalla del rapero Gordox Perax, observando a la mujer que actúa como su víctima en el videoclip oficial de la canción “Entre el bien y el mal” publicado el 18 de agosto de 2008 en la página de YouTube “Equis FE EN EL CAOS”.



Figura 8. Captura de pantalla de mujer que actúa como una víctima inmóvil en el videoclip oficial de la canción “Entre el bien y el mal” publicado el 18 de agosto de 2008 en la página de YouTube “Equis FE EN EL CAOS”.

Esta mujer, representada de manera pasiva y vulnerable, como víctima inmóvil, sufre una agresión explícita que refleja no solo una dominación física, sino también la dominación simbólica. Por ende, refuerza una representación estereotipada y deshumanizada del rol femenino, donde su presencia se limita a ser un objeto pasivo, un cuerpo que sufre y es controlado. La violencia, en este contexto, no solo se muestra como un acto de fuerza, sino como un atributo de poder masculino que es glorificado tanto en la narrativa del videoclip como en las letras de la canción. El uso de la violencia como metáfora de poder y superioridad masculina se alinea con las estructuras patriarcales que

reducen a la mujer a un papel pasivo, cuya función parece ser la de ser agredida, dominada y en este caso, asesinada.



Figura 9. Captura de pantalla de Gordox Perax, simulando que apuñala a la mujer que actúa como su víctima inmóvil en el videoclip oficial de la canción “Entre el bien y el mal” publicado el 18 de agosto de 2008 en la página de YouTube “Equis FE EN EL CAOS”.

Las letras de la canción, al referirse a la Pluma Asesina y a la disciplina del rap como una forma de control, pueden leerse como una afirmación de la masculinidad de los raperos basada en la violencia. Este tipo de representación en los medios de la cultura hip hop no solo se encarga de perpetuar la objetivación de las mujeres, sino que también refuerza la idea de que la virilidad se construye a través de la agresión, el control y la humillación de la mujer. “La masculinidad patriarcal exige de ellos la agresividad, la fuerza y la violencia, y conforma un contexto que favorece la realización de lo que en esta cultura se considera delito” (Lagarde 2005, 645). Conviene resaltar que la mujer cautiva es retratada como indefensa, parece un cuerpo inerte incluso antes de ser apuñalada y asesinada por el verdugo,

A las mujeres se las incapacita incluso para la defensa física, y en el terreno ideológico, no se las asocia con la violencia. Sin embargo, son parte de estos fenómenos. En ellos se concretan la ventaja y la prepotencia socialmente construida para los hombres, así como las nulas posibilidades de respuesta de las mujeres quienes no han aprendido a canalizar su agresión de manera violenta y destructiva. (Lagarde 2005, 648-9)

Las mujeres están cautivas porque son consideradas una propiedad, y por consiguiente, un objeto. Como explica Lagarde (2005), la sociedad y la cultura se apropian de su cuerpo, existen por la mediación de los otros. Yacen presas “en torno a la propiedad de que son objeto, es decir, a las diversas formas de apropiación que hacen la sociedad y la cultura, por la mediación de los otros, de su cuerpo y de su subjetividad, de su autonomía” (Lagarde 2005, 643). El discurso, en las letras citadas, revela al cuerpo de la mujer intervenido y controlado por sus cautiverios. “El cuerpo de la mujer es el espacio

del deber ser, de la dependencia vital y del cautiverio, como forma de relación con el mundo y de estar en él, como forma de ser social mujer y de la existencia de las mujeres particulares. Cada cautiverio es a la vez, dialécticamente, espacio de opresión y de libertad” (Lagarde 2005, 174).

3.3. La aprobación de la cultura de los vicios

Lagarde (2005), analiza la manera en que los vicios configuran la cultura adicta. “combinando los poderes, fumando con estos manes, los que en la calle sobresalen con distintas tonalidades. Ruidos y explosiones en la mente, reflexiones que hacen que vuelva a la realidad, dame un trago, esto no puede pasar” (Equis FE EN EL CAOS 2016, 0:49). En la canción “La combinación perfecta” (Equis FE EN EL CAOS 2016), se ejemplifican los ritos sociales del alcohol, tabaco y drogas camuflados como un vínculo colectivo. Por medio de estos actos, se crea la ilusión de acceso a diversión, placer y lazos o pactos afectivos con los otros (Lagarde 2005). Así mismo, la frase “yo tengo despacho para poder enrollarlo, fumarlo, con los panas disfrutarlo [...]” (Equis FE EN EL CAOS 2016, 0:58), acerca del consumo de marihuana, está relacionada con la perpetuación de la cultura adicta.

En la canción “Fiesta” (Equis FE EN EL CAOS 2016), se expone que la fiesta y una botella de alcohol son el combo necesario para olvidarse del sufrimiento, “en el bolsillo ases, son los paces y enlaces, son las nenas y parces, una botella de aliada [...] fiesta, si lo quiere por qué no lo manifiesta y olvidarse de sufrir” (Equis FE EN EL CAOS 2016, 2:44).

Sin embargo, es necesario mencionar que respecto a la generalización de las adicciones, existe una diferenciación entre los hombres y las mujeres consumidoras porque “las mujeres deben fumar, beber y tomar chochos, pero con 'moderación', nada peor que una mujer borracha” (Lagarde 2005, 725).

Las letras de “Adictos al Rap” (Equinoxio Flow 2005), señalan el libre acceso a los cuerpos femeninos por parte de los hombres. Además, resalta los efectos de poder que ofrecen los vicios. “Son tantas cosas tan dentro de mí, destrozando el team, fumar varetas, follarme a las modelos de *fashion TV*. Estoy aquí, pensando en cómo conquistar el mundo, quinceañeras, cuarentonas, llegar a su culo. No seas cojudo, debes escoger tu propio rumbo” (Equinoxio Flow 2005, 0:11). La poligamia masculina, junto con el abuso de sustancias ilícitas, adquiere un significado de prestigio y despilfarro tanto económico como sexual, “tanto erótico como procreador” (Lagarde 2005, 455). Los raperos también

muestran su deseo por consumir alcohol y drogas, al igual que acceder a los cuerpos de las *fashion TV*, las mujeres menores de edad y adultas. Sin importar la edad, la existencia femenina está delimitada por su función sexual y la satisfacción que genera en el hombre. “como siempre ocurre en una relación de dominación, las prácticas y las representaciones de los dos sexos no son en absoluto simétricas” (Bourdieu 2000, 18).

Los hombres se muestran como invulnerables y duros dentro del ámbito del hip hop quiteño, planteando su búsqueda por demostrar su capacidad de fuerza para desempeñarse con soltura o autoridad en circunstancias o situaciones radicales, desbordadas o exageradas como las que se presentan en la cultura de los vicios. “¿Qué estoy haciendo? [...] después de años he experimentado resultados en mi cerebro, someterlo a duras pruebas como borracheras, drogas y perras, he llegado a la conclusión de que necesito más, con mis *hommies* en mi rincón, me sumerjo en alcohol” (Equinoxio Flow 2011, 1:53). Detrás del alcohol yace una búsqueda de reafirmación masculina simbolizada por el pene. Freud (1900) desde el campo psicoanalítico, expuso que la ingesta de bebidas alcohólicas se conecta a la afirmación de la identidad sexual masculina y el poder.

Por ende, beber, sostener el vaso lleno de licor con la mano y el exceso de estas acciones, simulan una expansión o extensión del falo. Esta asociación fálica con el consumo desmedido de alcohol está correlacionada directamente a las ansias de dominación por espacios o situaciones que se mantienen latentes en la psiquis de los hombres y que les genera la sensación de obtención de supremacía, reputación y validación.

La canción “Boogie Shit” (Equinoxio Flow 2011), presenta un símbolo de igualdad entre hombres y mujeres respecto al nivel de alcoholización que las dos partes pueden llegar a tener. “Un ron con cola para las inquietas, esto está bueno como fiestas caleñas, no es en Holanda, pero es legal la hierba. Los joselitos de la puerta pa’ fuera, sigue la *party*, como hay ebrios, hay ebrias, y a esta hora es manos contra caderas [...]” (Equinoxio Flow 2011, 0:24). Pero como explica Lagarde (2005), en la cultura adicta, los otros, son sustituidos con la droga, el alcohol, y cualquier otro vicio que cumpla la función de “hipnotizador frente al dolor de las mujeres de no estar más constituidas por las vidas de los otros” (Lagarde 2005, 724).

Por lo tanto, la cultura de los vicios reproduce la opresión ampliamente. Al estar dentro de estas interacciones sociales y culturales, las mujeres experimentan una obligación respecto a “beber, fumar tabaco y marihuana [...] drogas, como pruebas de

autonomía, de madurez, de 'INiberación' [...]” (Lagarde 2005, 725). Y si no lo llevan a cabo son vistas como mojigatas, reprimidas, hipócritas o santurronas. “Un sesgo de progresismo, liberalidad y autonomía se atribuye al hecho de que las mujeres beban, al grado que en la actualidad en muchos grupos es un deber de las mujeres; de no hacerlo pasan por puritanas, conservadoras, sometidas” (Lagarde 2005, 723). De ahí que las mujeres alcohólicas en realidad son vistas como locas, fallidas e inadecuadas porque deben medirse y controlarse a diferencia de los hombres y su estrecha relación de virilidad y reconocimiento entre sí a partir de los vicios.

3.4. La legitimación del poder masculino

La detallada descripción de una escena violenta en las letras de la canción “La madrugada” (Equis FE EN EL CAOS 2016) de La Rabia perteneciente al disco Quito Mafia (compilado 1999-2001), expone la constante lucha de poder entre los hombres, en un intento permanente por reafirmar su virilidad y reconocerse unos a otros desde una jerarquía superior o inferior,

En la madrugada hubo una gran balacera, mucha sangre impregnada en la acera [...] el relajo comenzó por una morena chica que estaba rica, pasó por la esquina, todos los de esa pandilla empezaron a lanzarle morbosos piropos, nadie imaginó que no estaba sola, atrás venían unos treinta locos con sus pistolas [...] se oyeron tiros, cayeron varios en las calles de San Carlos, mi barrio [...]. (Equis FE EN EL CAOS 2016, 0:10)

Esta realidad mostrada y caracterizada por los mismos cantantes raperos, intenta representar a la cultura hip hop desde una visión netamente agresiva, combativa, sumamente violenta. Como menciona Lagarde (2005), la represión ocasionada desde el poder tiene como resultado a la violencia en una sociedad autoritaria en que los seres humanos son producto de los procesos sociales y culturales de la misma.

Desde la visión erótica del cuerpo de la mujer construido para y por los-otros, la canción elabora el relato de que el enfrentamiento comenzó por *una morena chica que estaba rica*, a continuación explica cómo una pandilla de hombres defiende a la mujer, arremetiendo con violencia hacia el otro grupo que le lanzó morbosos piropos. Se entiende primeramente que, “las mujeres se relacionan vitalmente en la desigualdad: requieren a los otros —los hombres, los hijos, los parientes, la familia, la casa, los compañeros, las amigas, las autoridades, el trabajo, las instituciones—, y los requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad” (Lagarde 2005, 82). La búsqueda del poder es fundamental en las relaciones conflictivas entre hombres,

ya que el poder se presenta como un elemento central en las dinámicas de opresión hacia las mujeres, manifestándose en diversas instituciones sociales y políticas.

“Negos” (Quito Mafia feat Kirubba 2001), presenta en sus letras la perspectiva del hombre rapero que percibe a las mujeres como su compañía y propiedad, ya sea de manera temporal, permanente, a corto o largo plazo. “Hablando con mi socio, haciendo mil negocios en la calle avanzando, ya sabes, voy rodando en mi nave de placeres, a veces ando solo, otras acompañado con un par de mujeres [...] sigamos recorriendo, queda un par de clientes [...] primero los negocios y después a joder, más dinero en mi bolsillo” (Quito Mafia feat Kirubba 2001, 0:24). Esta perspectiva refuerza la idealización patriarcal de la virilidad masculina: el dominio y el poder. Lo que se representa de igual manera en el poder adquisitivo: las transacciones, el dinero, los bienes materiales y la capacidad de hacer negocios.

Recapitulando, la utilización de estrategias líricas mediante el lenguaje sexista que construye las reglas no dichas del hip hop, permite a los raperos mostrar la importancia que tiene para ellos el reconocimiento con sus pares, sus experiencias, lo que consideran como esencial y su manera de vincularse mutuamente y con las mujeres. Recalcando que “Los artistas escriben para sus iguales o por lo menos para quienes les comprenden [...]” (Bourdieu 1995, 417).

Situando la atención en el elemento del MCing, encontramos la base lírica de las canciones que, mediante su voz, ha sido un recurso para los raperos, utilizado como su mayor y más potente medio de expresión hacia los oyentes,

el rap representa la expresión cantada dentro del Hip Hop. Su puesta en escena requiere de un MC (o maestro de ceremonias que es en sí la rapera o el rapero) y el flow (un cantar improvisado). Desde sus inicios el lenguaje que caracterizó al rap fue el de una denuncia ante el sistema hegemónico y los poderes fácticos (dinero, medios de comunicación y poder político). Sin embargo, con el transcurso de los años este cantar contestatario se transformó. (Lara s.f., 6)

A pesar de que el espacio del hip hop en los antecedentes de su primera etapa presenta la intención de expresarse desde un lugar reivindicativo en cuanto a la desigualdad social y económica, no consigue posteriormente escapar de los campos de producción cultural. Esto sucedió igualmente en la literatura y el arte en general a lo largo de la historia, que “ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias

externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político” (Bourdieu 1995, 319-321).

En consecuencia, el poder patriarcal atraviesa todas las esferas creativas del hip hop quiteño. Como explica Bourdieu (1995), según el principio de jerarquización externa que rige al campo de poder y económico, existe una primacía otorgada a los artistas que son conocidos y reconocidos por el gran público.

Por consiguiente, las letras de los raperos plantean mensajes personales derivados de los ideales, percepción y la posición adoptada por cada uno de ellos, que como este capítulo analizó anteriormente, se trata de un conjunto de reglas que conforman una manera común de expresarse al ser parte del campo del hip hop y construirse como hombres y machos raperos. En las letras se encuentran numerosas alusiones al estilo estadounidense del hip hop, incluso incluyen no solo palabras, sino oraciones completas en idioma inglés. Este estilo es característico de los inicios más antiguos de esta cultura a nivel mundial en el que prevalecía la misoginia dentro de las letras de las canciones de rap.

El examen de las letras de las canciones en la primera etapa revela que las agrupaciones de mayor visibilidad en la escena local orientaron sus composiciones hacia un repertorio temático de carácter social y político, en el que se expresaban las tensiones estructurales propias de la ciudad. Sus letras daban cuenta de la conflictividad barrial y la condición de marginalidad en que se desenvolvían, convirtiéndose en un recurso discursivo que, más allá de la expresión artística, configuraba un vehículo de denuncia y una forma de inserción y representación dentro del espacio urbano quiteño.

Luego, durante la etapa transitoria, los raperos empiezan a utilizar el recurso del lenguaje sexista que delimita y enjaula a las mujeres en un plano meramente sexual. El poder simbólico de las palabras que escogen, al ser explícitas, representan la partición social binaria y tienen el poder de lastimar a quienes nombran. Por eso, su lenguaje también puede considerarse androcéntrico y opresivo, ya que utiliza lo masculino como lo genérico para representar los cautiverios de las mujeres en sus letras, legitimar los vicios y el poder patriarcal. La repetición de palabras sexistas intensifica la carga simbólica de los estereotipos de género, construyendo a las mujeres dentro del discurso como cuerpos regidos por órdenes y mandatos masculinos.

El ámbito de la cultura hip hop quiteña realiza su inmersión en la cultura de los vicios durante la etapa transitoria. Los cuerpos femeninos son erotizados y oprimidos bajo el uso de sustancias, como refiere Lagarde (2005), respecto al erotismo dominante que

“recrea en su asimetría, la discriminación, la subalternidad, la dependencia y la sujeción de las mujeres. Es un erotismo de la opresión” (Lagarde 2005, 210).

Como resultado, la tipología realizada expone la visión del mundo de los primeros hombres raperos en Quito.

Finalmente, se debe considerar que el análisis realizado en este primer capítulo se pronuncia desde “un universo social más o menos alejado en el tiempo y en el espacio” (Bourdieu 1995, 454). Identificando que la escritura de las letras de las canciones, realizada por los autores hombres, inevitablemente se “inclina a conceder más crédito a la visión masculina, oficial y respetuosa de las convenciones y de las conveniencias, que a la visión de las mujeres, que tienden sociológicamente a poner en tela de juicio las verdades oficiales, es decir masculinas, y a las que el descubrimiento final dará la razón” (Bourdieu 1995, 475). Existe una tensión latente en la dominación masculina que impone a cada uno de los hombres una perpetua reafirmación de su virilidad.

El incentivo por fomentar un espacio cultural libre de convencionalismos heteronormados, impulsa a las mujeres a resignificar el ámbito del hip hop local. Deconstruir la idea de *ser hip hopas*, permite dar paso a la propuesta de un sitio cultural en el que todas las identidades alcen su voz de manera integral. El proceso es complicado y amerita encontrar o formar un punto medio equilibrado entre las tradiciones propias culturales y las necesidades de insubordinación respecto a la normativa sexo genérica, integrada en la historia del hip hop.

La intervención femenina con la toma del micrófono para expresarse es una figura simbólica altamente potente. Las mujeres no solo colaboran activamente como artistas, sino que encarnan a su género y las voces que han sido relegadas y silenciadas en el pasado. Las raperas ocupan su espacio porque es su derecho, porque se lo merecen. El objetivo intrínseco de este accionar por medio del rap, es ampliar la perspectiva del movimiento cultural y musical como presencias activas negándose a ser concebidas como entes pasivos. Tal como Benjamin (2004) refiere respecto al autor de una obra, al adaptarlo a este contexto, como autoras, las mujeres deciden no limitarse a la creación de contenido ideológico o artístico. Más bien, su mirada y orientación se dirige a abordar una transformación de las condiciones materiales de la producción cultural en toda su extensión. Al respecto, las mujeres raperas como autoras y productoras de sus obras musicales, así como colocan énfasis en el mensaje, también intervienen activamente en el cómo se producen, distribuyen y consumen sus canciones.

En consecuencia, las mujeres raperas promueven la modificación de los medios de producción cultural del hip hop quiteño, ayudando a cambiar la base estructural patriarcal planteada en el capítulo primero. Al adoptar una postura técnico-política, transforman su función como mujeres y raperas dentro de la cultura hip hop, usando conscientemente al rap como una herramienta crítica y emancipadora. Al ser raperas operantes, actúan, intervienen y transforman activamente los medios de producción cultural del hip hop quiteño para contribuir a su conversión por ser un espacio de auténtica igualdad e integración social y artística.

Capítulo segundo

Las MCs mujeres que escriben, rapean y trastocan

El presente capítulo, a modo de referencia, realiza un acercamiento a las MCs mujeres que escriben, rapean y trastocan por medio de entrevistas personales. Estas entrevistas permiten una aproximación a los inicios transgresores del hip hop femenino quiteño. Parte de la descripción de las trayectorias de tres artistas que han desarrollado su recorrido artístico en Quito e incluye mi trayectoria como una cuarta cantante, para conectar la importancia del mensaje femenino y la experiencia de ser mujer rapera.

Al indagar en los inicios de la cultura hip hop quiteña, tras escuchar las voces exclusivamente masculinas en las canciones, surge la pregunta: ¿y las mujeres raperas? A finales de los años 2000, la plataforma de YouTube comenzaba a ganar popularidad en el mundo. El entorno virtual facilitaba progresivamente el acceso no solo a la música, sino también a diferentes manifestaciones culturales y saberes. Asimismo, se experimentó el acceso a diversos contenidos que anteriormente se consideraban restringidos, debido al hermetismo y secretismo que los había rodeado durante mucho tiempo. Respecto al rap, las principales sugerencias que ofrecía el Internet, eran voces de hombres.

Por ende, era difícil encontrar opciones de cantantes que ofrecieran una contraparte frente a esta perspectiva netamente masculina. Existían, sí, pero se accedía a muy pocas producciones musicales, todas extranjeras, sin embargo, sumamente interesantes. En este lapsus empezaba a encenderse la llama interna de la identidad femenina musical, que históricamente había sido moldeada, opacada e incluso silenciada por los diversos factores sociales.

Como mujeres, escuchar a otra mujer pronunciar con su voz, palabras que describen lo que pensamos y percibimos de la vida, de los sentimientos, de las alegrías, pero así mismo, de las tristezas o los quebrantos, nos lleva a abrazar algunos temas musicales que se quedan impregnados en la memoria. La música salva, guía, cobija y acompaña con su mensaje en la mayoría de los procesos de la existencia.

Al reflexionar sobre cómo las mujeres reescribimos nuestra historia, es fundamental considerar que el rap se ha convertido en una poderosa herramienta de expresión femenina. A lo largo de la historia del hip hop, este género musical, originado en un contexto predominantemente masculino, se resignifica cuando las mujeres

decidimos utilizarlo como un medio de expresión de nuestras propias voces, sentimientos y luchas.

El rap, como forma artística y cultural, ha permitido a las mujeres crear un nuevo espacio en un ámbito donde, tradicionalmente, los hombres han sido los actores principales. De esta manera, la integración de las MCs mujeres, es más reciente en la línea temporal, se trata de voces emergentes. Las letras de rap ayudan a visibilizar el significado de ser mujer, la resistencia que implica serlo y la lucha constante por reivindicar la vida y los derechos femeninos. Es decir, es un acto político cargado de fuerza que impulsa hacia la reversión de las narrativas dominantes y el cuestionamiento de las estructuras de poder que históricamente han sido silenciadoras y limitantes.

Este conjunto de alusiones previas, impulsaron a la exploración y elaboración del segundo capítulo que indaga en los inicios transgresores del hip hop femenino quiteño. Al igual que profundiza en la importancia del mensaje dentro de las letras de las canciones de rap femenino y el significado de ser mujer rapera en las trayectorias de vida de Caye Cayejera, Roja MC, Kamikaze MC y de mí misma, AKA Pat Artemiss. En aras de explorar la integración de todas en este campo cultural y las experiencias obtenidas como mujeres y raperas a través de entrevistas personales. La elección de estas tres artistas quiteñas tiene conexión con el hecho de que son las primeras mujeres raperas que escuché durante el comienzo de mi acercamiento a la esfera musical del hip hop local femenino. Por ende, son referentes a nivel personal.

Para entender más a fondo los cimientos de la inclusión femenina como autoras y productoras que utilizan la herramienta del rap para hacer frente a los cautiverios de las mujeres en el campo del hip hop quiteño, indaga en las estrategias líricas creadas para transmitir el mensaje femenino a través del lenguaje. Parte del análisis del discurso en las letras de las canciones escogidas. Finalmente, formula una tipología de las primeras letras de las canciones de rap femenino quiteño. Como resultado, clasifica cinco temáticas principales: la legitimación del mensaje político femenino, la experiencia del hip hop femenino, el feminismo latente, las luchas de los pueblos originarios y el relato de las experiencias personales.

1. Los inicios transgresores del hip hop femenino quiteño

Constituyéndose como un lugar distinto a las lógicas patriarcales preexistentes, las mujeres como raperas y letristas de las canciones, se colocan en una posición diferente en el espacio social de la cultura hip hop. Bourdieu (1995), se refiere a que los autores de las obras, al ocupar diferentes posiciones, consiguen proveer de significados y valores diversos y opuestos a los que se emplean cotidianamente, porque caracterizan su propia obra respecto a su existencia habitual. Así es que el rap femenino quiteño puede observarse como un intento de revolución artística dentro del medio cultural del hip hop.

La connotación transgresora de las letras provenientes de las mujeres raperas, dota de un valor diferente a las canciones, convirtiéndolas en una respuesta ante las reglas no dichas del ámbito musical del hip hop quiteño. Las mujeres raperas habitan un lugar contrario a “la dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser (esse) es un ser percibido (percipi), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica” (Bourdieu 2000, 50), y a la sexualidad que “es un invento histórico, pero que se ha formado progresivamente a medida que se realizaba el proceso de diferenciación de los diferentes campos, y de sus lógicas específicas” (Bourdieu 2000, 75). Entonces, la transgresión es la construcción de la autonomía a partir de la desobediencia a todas estas normas genéricas impuestas por el poder patriarcal tanto dentro como fuera de la cultura hip hop quiteña. Traspasar estos aspectos significa una afirmación como mujeres y una redefinición de las propias vidas sometidas a un futuro prefijado que pretende arraigar las existencias femeninas a los estereotipos y su determinación social, cultural y política. Transgredir es desestructurar el ser de y para los otros (Lagarde 2005).

La visión femenina dista de la masculina, encarna el *ser mujer rapera* dentro de este sistema patriarcal y genera una visión contraria a la que se venía manteniendo desde los inicios de la cultura hip hop quiteña que antecede. Las experiencias como mujeres raperas son distintas. La búsqueda de autonomía como autoras y productoras de las obras musicales, orienta hacia una tendencia creativa diferente.

1.1. La importancia del mensaje femenino

Como se planteó previamente en el capítulo primero, el lenguaje tiene la capacidad de herir a través de las palabras que se emplean en la comunicación. Nombrar a los demás les otorga existencia. Al igual que les puede invalidar, como sucedía en el

caso de las mujeres mencionadas en algunos de los discursos presentes en las letras de las canciones escritas por hombres raperos.

Según Benjamin (2004), la orientación política de una obra está íntimamente relacionada con su enfoque literario. Al ser parte de un espacio-tiempo en el que “ciertas oposiciones, que en épocas más felices se fecundaban mutuamente, se han vuelto antinomias insolubles. Es así que ciencia, por un lado, y bellas letras, por otro; crítica y producción, cultura y política, siguen sentidos divergentes sin orden ni relación entre sí” (Benjamin 2004, 29), las mujeres raperas tratan de encontrar nuevamente el vínculo continuo entre la cultura y la política. Por esta razón, el mensaje que se pretende transmitir a partir de las letras, posee una facultad potente y poderosa para comunicar ideologías y pensamientos conscientes, que llegan directamente a los oyentes.

La obra musical lleva implícitas en su mensaje a estas dos tendencias que se relacionan entre sí. “Tretiakov distingue al escritor que opera del escritor que informa. Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente” (Benjamin 2004, 26). El mensaje tiene la capacidad de ejercer una influencia que no pasa desapercibida para las mujeres en el rap. Por lo tanto, se trabaja en su contenido, operando activamente en el proceso creativo previo como también en el desarrollo y difusión de la obra musical en totalidad. Existe una consciencia perenne acerca del valor de lo que se comunica y el impacto personal que reciben quienes lo escuchan. “Mientras tenga algo que decir, voy a seguir rapeando para que mi mensaje siga llegando a quien deba hacerlo” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). Es importante como mujeres el empatizar con los propios sentires y con los sentires que atraviesan a los demás. Existe un impulso artístico inevitable en compartir la voz propia para, a su vez, intentar ser la voz de los otros.

Caye Cayejera combina su creatividad musical con el activismo político, es vocera tanto de sus propias experiencias como también de las vivencias de los otros. Mantiene latente su empatía que le permite conectar a nivel personal y artístico con los demás.

Caye Cayejera debe su nombre a las prostitutas trans del Ecuador, cuyo espacio por excelencia es público. Comenzó su activismo en 2005, a través de la participación en distintos colectivoslésbico-feministas. Uno de ellos es Articulación Esporádika, cuya campaña por el cierre de las clínicas de deshomosexualización tuvo una gran repercusión en su país. Sus acciones (teatro, monólogos, etc.) se han enmarcado a menudo en el espacio público. También tiene una faceta de ponente y ha participado en eventos de carácter tanto académico como activista. Su incursión en el rap comienza en 2009, cuando crea el tema “Amores subversivos” para pedir en matrimonio a su pareja. Caye se autodefine como lesbiana, mestiza y proletaria. Considera el hip hop como una práctica subversiva que atenta contra el canon estético-artístico. Este terreno es el propicio para

llevar a cabo una deconstrucción del binarismo de género, así como para visibilizar otras sexualidades, otras identidades. (Díez 2016, 50-1)

Nació en la ciudad de Riobamba, en Yaruquíes. Se trasladó a Quito a los quince años en donde creó sus vínculos personales más significativos, sin embargo, continúa vinculada a pequeños proyectos en su ciudad de origen. “En su mayoría, aquellos espacios en los que he intervenido han estado dispuestos a la escucha. Las invitaciones que he recibido muchas veces han sido a partir de que a las personas les ha gustado mi estilo y mis líricas” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). Sin embargo, confiesa que como mujer rapera, debe negociar posibilidades de *stand*, de micrófono, de tiempo, de quién telonea a quién, quién va al final, quién cierra y qué estilos van primero. A pesar de las complicaciones, la disputa generada en el medio musical no es del todo negativa, porque permite luchar y ocupar estos espacios que pueden ser negados por el hecho de ser mujeres.

Roja MC (2024) ha realizado creaciones musicales más de la mitad de su vida. Empezó rapeando en Quito aproximadamente en el año 2002. Relata que acceder a la música en esa época no fue fácil, si se quería escuchar rap, debía buscar a alguien que accediera a compartir ese conocimiento. En aquel entonces ya existía el Internet, sin embargo, al no tener este servicio en su casa, se trasladaba al *cyber* para buscar información. A pesar de esto, recuerda que sí hubo gente dispuesta a compartir con ella, pero había una hostilidad general al respecto. “Mi encuentro con el rap significó darle música a lo que estaba escribiendo y para mí, era algo encantador, porque solía escuchar que los músicos no siempre componían sus canciones, pero con el rap es diferente. Por lo menos, yo pienso que tú necesitas escribir lo que vas a rapear y eso me enamoró. Así me vinculé con el hip hop” (Roja MC 2024, entrevista personal).

En nuestra entrevista personal, Kamikaze MC (2024) rememoró el primer tema de rap que escuchó a los nueve años: “Jump Around”, de la agrupación House of Pain al reproducir un casete de su madre, que también contenía rock y otros géneros musicales. Tras este suceso, comenzó a conectar con la escritura de sus propias letras. La Sarta Indígena es el primer grupo de hombres raperos que conoció. Su primer encuentro tuvo lugar en el Parque de la Mujer en Quito y se convirtieron en su apoyo más cercano dentro del ámbito del hip hop. Este grupo se dedicaba a grabar con instrumentales originales y a escribir sus letras. “Fue un buen recibimiento, me dieron apertura, beats y confianza” (Kamikaze MC, 2024, entrevista personal). Formó una agrupación con una de sus

compañeras de colegio en esa época y su primera presentación tuvo lugar en la Mitad del Mundo. Para ella, sus inicios fueron cómodos, ya que se sentía incluida y capaz de rapear libremente. Aunque en la mayoría de ocasiones, ha sentido que los espacios han sido abiertos a su música, con el paso del tiempo, recuerda escenarios en los que vivió la exclusión por ser mujer rapera.

En lo personal, como Pat Artemiss, en el año 2016 inicié mi camino tanto en el feminismo como en el canto. Este proceso gradual me llevó a realizar fotografías inéditas y ser parte de movilizaciones vinculadas a la lucha femenina y de las disidencias. También realicé mi primera presentación oficial en la Casa de la Música, junto al coro universitario del que formaba parte. Así mismo, en esta etapa me enfrenté a la hostilidad masculina, el abuso y el acoso al ser parte de dos proyectos musicales independientes de cantantes hombres a quienes acompañé como corista. De estas vivencias, surgieron memorias ligadas a la resistencia y la identificación de la violencia que en algún momento atravesó directamente a mi vida. Como también, el acercamiento y compañía de personas comprometidas que hacen frente a la estructura patriarcal, la misma que desde mi perspectiva, continúa igual o apenas transformada respecto a la de aquel tiempo.

A pesar de que estoy inmersa en la escritura desde la niñez y tuve la experiencia de crear canciones de otros géneros musicales anteriormente, este nuevo enfoque, me inspiró a elaborar mis primeras letras originales de rap. Compartí algunas de mis primeras composiciones más íntimas con mis compañeras, profesoras y profesores de maestría, inspiradas en las temáticas que aprendía día tras día durante mi formación académica y que impactaron de manera directa en mi crecimiento personal.

De ahí que, el mensaje que se plasma en las letras de las canciones como raperas y mujeres, permite que construyamos una manifestación propia de nuestros sentires y pensares. El rap funciona como un medio expresivo que nos acompaña en el camino emancipatorio. El hip hop es un espacio en el que recibimos lo que damos, de manera constante, es recíproco.

A partir del rap identifiqué a mi propia voz cuando atravesaba una de las etapas más oscuras de mi existir y la crisis de identidad, posiblemente más fuerte de mi vida, producto de los traumas experimentados en el pasado y la ansiedad que conlleva el duelo y la pérdida. El rap transmite mi mensaje.

He transitado momentos del camino en los que he experimentado el vacío y la confusión, sin un rumbo fijo o certero, buscaba la manera de canalizar mi frustración. Precisamente durante estos procesos transformadores y dolorosos he recordado, en varias

ocasiones, lo sanador que puede ser escribir y transmutar todo lo que atravieso durante y después de mis acontecimientos personales. Para, posteriormente, decirlo, cantarlo y, finalmente, compartirlo.

1.2. Ser mujer rapera

Así como los escritores a los que se refiere Bourdieu (1995), se volcaron hacia un reforzamiento de su autonomía frente a las exigencias y delimitantes burguesas, las mujeres raperas también “refuerzan su autonomía respecto a las demandas externas [...]” (Bourdieu 1995, 199). En consecuencia, la dominación que ejercen los hombres patriarcales sobre las mujeres se ve cuestionada y enfrentada mediante las estrategias que crean las subordinadas, destinadas a transformar las relaciones simbólicas entre los sexos. “Éste es un campo de acción inmenso que se encuentra abierto a las luchas feministas llamadas a ocupar así un espacio original, y perfectamente asentado en el seno de las luchas políticas contra todas las formas de dominación” (Bourdieu 2000, 15). El discurso femenino en el rap, encara a las masculinidades de dominación, construyéndose como una voluntad política que crea “estrategias destinadas a cambiar el estado de la correlación de fuerzas materialistas y simbólicas entre los sexos” (Bourdieu 2000, 14).

Sostenerse como mujer dentro de las burbujas masculinizadas de la producción cultural en general, y específicamente en el ámbito del hip hop, es un desafío. Estos espacios tienden a cerrarse, generando una gran endogamia, mientras que existen otros entornos donde simplemente no tenemos cabida. “Ser mujer en este campo musical ha sido y sigue siendo complicado. La producción underground o del gheto, dentro del hip hop tiene sus propios circuitos y artistas, los cuales se rotan entre ellos” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). A esto, debemos sumarle la situación de que el hip hop underground tiene más complicaciones para lograr por ejemplo, un puesto en festivales de música grandes como el Quito Fest.¹⁴

Al asumir el rol de autoras y productoras, comúnmente nos encontramos angustiadas tanto por las estructuras sociales que intentamos trastocar como por las diversas limitaciones que nos atraviesan como mujeres y raperas. “no sorprende que la comprensión por parte del escritor de su condicionamiento social, de sus medios técnicos y su tarea política tenga que vencer enormes dificultades” (Benjamin 2004, 32). La introspección en la música y el arte, ayuda a que nos conozcamos mejor a sí mismas. El

¹⁴ El Quito Fest es un festival anual de música independiente que se celebra en Quito, Ecuador, desde 2003.

compromiso con lo escrito, verbalizado y transmitido, siempre está presente como un lineamiento de responsabilidad con la propia creación y su proceso.

No me considero una persona que entra al estudio, escribe cualquier cosa y suelta lo que sea que haya surgido. Me gusta escribir y tomarme tiempo para hacerlo, asegurarme de que lo que estoy escribiendo está bien. No me refiero a que si está bien en el sentido de cómo estoy rapeando, sino en que si yo siento que es genuino lo que estoy escribiendo y si transmite lo que yo soy. (Roja MC 2024, entrevista personal)

El relato de perspectivas personales y vivencias en las letras, permite la utilización de estrategias líricas que sustentan y estructuran el lenguaje del rap femenino. Por ende, se consigue construir los fundamentos del mensaje que queremos transmitir como raperas. Varias mujeres raperas evitamos hacer apologías a los vicios o a cualquier factor que incite a algo dañino. Asimismo, asumimos y practicamos en nuestras vidas lo que escribimos y decimos. Sumado a esto, nuestro mensaje está vinculado a la consciencia de clase, las desigualdades sociales, la discriminación y la marginación. “mientras el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” (Benjamin 2004, 33). Nuestras palabras deberán entonces estar acorde a nuestras acciones, prácticas y modos de vida. En ese sentido, tendemos a ubicarnos dentro del proceso de producción de nuestra propia obra. “Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores [...]” (Benjamin 2004, 43).

En nuestro rol de MCs, atravesamos procesos de transmutación y reinvención. A veces, optamos por una escritura más dura y combativa; otras ocasiones, nos movemos hacia expresiones más libres, marcadas por una fuerte carga sentimental. Kamikaze MC (2024), comenta que necesita y disfruta de la fuerza que le otorga la escritura de sus experiencias. A pesar de haber sido criticada por su estilo directo y enérgico, tiene claro que el rap no apaga su dulzura o ternura al dirigirse al público, el cariño, carisma y suavidad siempre están presentes tanto en sus letras como en la tarima. “Pero no todo es fuerza, también implica compartir, reír, mirar a los ojos del público” (Kamikaze MC 2024, entrevista personal).

Descautivarnos implica mantenernos fieles a nuestras emociones, creando desde la autenticidad e independencia, tanto al poner en palabras nuestras ideas como al decirlas y compartirlas. Tal como plantea Lagarde (2005), se trata de un proceso con urgencia

vital para imaginar y construir nuevas posibilidades inclusivas. Esto amerita un compromiso colectivo de mujeres y hombres que trabajen activamente para dismantelar las estructuras opresivas, recordando la premisa primordial de que,

Eliminar el patriarcado no implica la instauración del matriarcado. Por el contrario, nuestro deseo de explicar el mundo y de transformarlo se concreta en la posibilidad, ideada desde el feminismo, de ser mujeres y hombres en procesos *de-liberadores*, capaces de inventar futuros y de vivir presentes democratizados por deseos afines y por esfuerzos compartidos, a partir del respeto a la semejanza y a la diferencia en libertad, así como a la integridad de cada quien. (Lagarde 2005, 22)

La ampliación de este universo posibilita la integración de todas y todos, por la intervención de las propias mujeres tanto directa como simbólicamente en los espacios que componen al mundo. En nuestra visión creativa, raperas y raperos compartimos los mismos espacios por igual, sin distinción de género ni ningún otro tipo de diferenciación. Lagarde (2005), explica que hemos aprendido lenguas y desarrollado los saberes, aptitudes y habilidades que se nos negaron por mucho tiempo y todo esto ha develado el entramado que conforma nuestros cautiverios permitiéndonos construir diversas identidades y alternativas nuevas en la sociedad, la cultura y la política. “Esos recursos femeninos, expandidos hacia el conjunto de la sociedad y la cultura, quizá ya contribuyen a desarticular la opresión genérica y tal vez incluyen ya parcelas de libertad” (Lagarde 2005, 24).

Roja MC (2024) considera que en sus inicios no era sencillo rapear siendo mujer, le encantaban los conciertos de La Batu,¹⁵ siempre la miró como un referente y cree que muchas raperas comparten su sentir al respecto. También escuchaba a Maesa¹⁶ de Guayaquil. “Éramos pocas, apenas en el año 2010 aproximadamente, me pude encontrar con más mujeres, durante un encuentro que se realizó. Yo estaba todavía rapeando con los muchachos de mi agrupación de ese tiempo” (Roja MC 2024, entrevista personal). Relata que llegaron a un lugar en donde pudo encontrar más mujeres. Se sintió muy feliz, ahí conoció a Miliana de la Tropa Mota Loca.¹⁷ Otro encuentro que recuerda es un concierto llamado Mujeres al micro¹⁸ que sucedió aproximadamente en el año 2007.

¹⁵ La Batu es reconocida como la primera rapera ecuatoriana, pionera en introducir el rap en el país.

¹⁶ Maesa es una destacada rapera guayaquileña que ha dejado una huella significativa en la escena del hip hop ecuatoriano.

¹⁷ Tropa Mota Loca es una agrupación ecuatoriana de rap y hip hop originaria de Quito, reconocida por su estilo único que fusiona elementos del *reggae*, *hardcore* y *dancehall*.

¹⁸ Evento realizado en la ciudad de Guayaquil que promovió la participación y visibilidad de las mujeres en el ámbito del rap y el hip hop. Este evento buscaba empoderar a las artistas femeninas,

Posteriormente, junto a Venus,¹⁹ fomentaron el encuentro que se llamó *Somos mujeres, somos Hip Hop*.²⁰ Gracias a este evento, buscaron y reunieron a mujeres raperas, en todo sector de la ciudad de Quito.

A pesar de que las carteleras siempre estaban llenas de hombres y que entre varios grupos masculinos, había apenas uno o dos grupos de mujeres, este proyecto marcó la diferencia al ser una iniciativa propiamente femenina en el campo cultural del hip hop quiteño. Finalmente, el evento reunió a doce mujeres de distintos países. Juntas, crearon un recopilatorio de doce temas musicales. Además, se incluyó una colaboración conjunta. Cada una de las integrantes grabó su sección de la canción compartida. Así como también, escogieron un sitio representativo de su localidad para filmarse e integrarlo al videoclip oficial. Todo esto, como gesto simbólico de una conexión femenina en América Latina. “Siempre tuve esa atención de acercarme al hip hop y usar esa herramienta con mi voz como mujer, siempre lo vi así. Aunque no hubieran tantas mujeres, cuando había oportunidad, buscaba integrarme a esos espacios” (Roja MC 2024, entrevista personal).

Caye Cayejera (2024), relata que le gustó la música desde su juventud y que practicaba el *freestyle*. Aproximadamente en el año 2008, inició su desarrollo creativo en el rap. Se sentía motivada por una necesidad escénica, resultado de su inmersión temprana en el teatro. La teatralidad le permitía articular su crítica a través del cuerpo, y al descubrir el rap, sintió que podía hacerlo con más fuerza, lo cual le resultó muy efectivo para seguir explorando su expresividad. Posteriormente, en el año 2009, empezó a tener presentaciones en la ciudad de Quito, en barrios del sur y en el Valle de Los Chillos.

Sumado a esto, explica que para entender cómo se realiza la vinculación de las mujeres a través del rap, es necesario identificar que es bastante diferente a como lo hacen los hombres. Ellos mantienen una demostración de habilidades y una competencia constante por su *gueto*. En cambio, las mujeres buscan expresarse de una manera que dista del lenguaje masculinizado. “Las mujeres en la mayoría de ocasiones nos damos la mano para que una suba a escena después de la otra, diferenciando nuestras dinámicas en el hip hop” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal).

brindándoles una plataforma para expresar sus talentos y perspectivas. La audición tuvo lugar en el sur de Quito y se seleccionaron a dos representantes para cantar en el evento, Roja MC fue una de ellas.

¹⁹ Venus Castillo es una rapera quiteña que junto a Mariela Salgado (Roja MC), fundaron el colectivo de hip-hop femenino Rima Roja en Venus. Ambas artistas decidieron unir sus talentos en el año 2010 para crear un proyecto musical que fusiona rap con influencias de reggae y R&B, manteniendo un enfoque lírico de conciencia social y empoderamiento femenino.

²⁰ “Somos mujeres, somos hip hop” fue un proyecto que buscó empoderar a las mujeres en la escena del hip hop, promoviendo la igualdad de género y la colaboración entre artistas femeninas. Iniciado por las raperas Venus y Roja MC de Ecuador.

En cuanto a su audiencia, ha encontrado un grupo de seguidores compuesto por niños, niñas y adolescentes, además de madres cuyas hijas e hijos también la escuchan. Por esto, ha tenido que censurar su lenguaje, ya que le agrada mucho ser escuchada por un público joven. Aunque en general la escuchan más mujeres, también reconoce tener seguidores hombres y observar un público masculino numeroso durante sus presentaciones.

Kamikaze MC (2024) también reconoce tener un público mayoritario de mujeres que escuchan su música. Asimismo, recuerda que varias niñas y niños se han acercado a saludarla junto con sus padres durante eventos realizados en distintos puntos de la ciudad: norte, sur, valle y centro. Sin embargo, también recibe el apoyo de los hombres, y sus colaboraciones son, en su mayoría, con raperos. Ellos invierten en su música y suben los videoclips a sus canales oficiales.

Respecto a las presentaciones en vivo, el público femenino suele ser menor con relación al masculino. Roja MC (2024) identifica que sus oyentes mayoritariamente son hombres y reconoce que las carteleras siguen estando cargadas de presencia masculina y una minoría femenina. Por este motivo, en el año 2014 decidió unirse a la iniciativa del evento *Somos Mujeres, Somos Hip Hop*. “Fue a propósito, no porque no confiáramos o no creyéramos en el talento de los compañeros que rapean, sino porque queríamos que ellos también notaran y percibieran lo que nosotras vemos siempre: carteleras repletas de caballeros” (Roja MC 2024, entrevista personal).

La función organizadora de las mujeres raperas como autoras y productoras dentro del orden sistémico, hace frente directo a las reglas que pretenden marginar y desplazar nuestras presencias a una posición secundaria. “La tendencia es la condición necesaria pero nunca la condición suficiente de la función organizadora de la obra. Ésta exige además que el escritor tenga un comportamiento capaz de orientar e instruir; un comportamiento que hoy más que nunca es necesario exigir” (Benjamin 2004, 49).

Durante este proceso, tendemos a que nuestro mensaje sea válido y nos represente, evitando su enmarcación en el plano propagandístico o de moda, más bien buscamos que nuestro trabajo artístico tenga un carácter operativo y organizativo respecto a nuestras obras musicales, a los oyentes y al impacto que podemos generar en ellos. “Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado” (Benjamin 2004, 49). Como mujeres raperas también convocamos a la comunidad hip hop para que se oriente hacia

esa misma función organizadora, siendo actores que toman posición respecto de su papel en este campo cultural.

2. Tipología de las canciones de rap femenino quiteño

En efecto, las mujeres construimos nuestro rap desde un lugar históricamente considerado como minoritario. Estemos o no plenamente conscientes de ello, todas nos ubicamos bajo las mismas reglas sistémicas. En este caso, al estar conscientes, manifestamos la necesidad de que nuestro mensaje sea escuchado. Firmes, nos negamos rotundamente a ser juzgadas, relegadas o invisibilizadas por ser mujeres. Nuestro discurso en las letras de las canciones es una afirmación identitaria. También significa desobediencia, persistencia y lucha contra las diversas violencias que nos atraviesan.

Es importante entender la relación entre la sexualidad y la cultura, tal como explicó el primer capítulo. Esta asimetría desfavorece a las mujeres. Alude directamente a la colonización de los cuerpos. Como resultado, se considera lo sexual como algo salvaje o instintivo que debe ser moderado e incluso prohibido mediante la regulación del cuerpo de la mujer. “La relación entre sexualidad y cultura ha sido ideológicamente enfocada como una relación entre lo inferior y lo superior, lo natural y lo civilizado, o como lo animal frente al progreso humano” (Lagarde, 2005, 81).

A continuación, se construirá una tipología propia del lenguaje utilizado en el discurso de las letras de algunas canciones de rap femenino quiteño. Tomando como punto de referencia a las estrategias líricas que utilizamos las raperas en la construcción de nuestro discurso en las letras de las canciones seleccionadas. El análisis se organizará en cinco bloques: la legitimación del mensaje político femenino, la experiencia del hip hop femenino, el feminismo latente, las luchas de los pueblos originarios y el relato de las experiencias personales.

2.1. La legitimación del mensaje político femenino

“No son absolutos men” (Caye Cayejera 2012) y “Puro Estereotipo” (Caye Cayejera 2013), son dos canciones sumamente potentes por sus líricas. Se trata de temas musicales imponentes respecto a su posicionamiento político femenino mediante la crítica hacia el sistema patriarcal y el machismo vigente hasta nuestros días. El videoclip oficial de “Puro estereotipo” (Caye Cayejera 2012), destaca al haberse convertido en un referente dentro de la escena musical femenina de hip hop local y por alcanzar audiencia internacional. La narración audiovisual muestra a Karla y Vicente, dos personas con una larga amistad, pero a la que Vicente intenta transformar en una relación romántica en

contra de la voluntad de Karla. Cuando ambos se encuentran en su carro, él decide llevarla a un parque desolado. Mientras se escucha la voz de Caye Cayejera,

La norma moldeando cuerpos para el mercado, guion establecido, obligados a actuar, funcionales a un sistema que logra controlar el meneo de mi cuerpo para erotizar, la fuerza del hombre para controlar. Géneros rígidos, perfecto mecanismo, deseos y placeres fijos, ¡puro estereotipo! [...] sé que me he convertido en la enemiga que ha venido a quitarle la manía al machito que anula mi autonomía [...] en el margen yace la esencia salvaje/chantaje, boicot, sabotaje al patriarcado, que se baraje. (Caye Cayejera 2012, 0:29)

Finalmente, la historia nos recuerda la importancia de las técnicas de autodefensa para las mujeres, ya que estamos expuestas e intervenidas por las diversas violencias de género que se presentan tanto en la esfera cotidiana personal e íntima como en los ámbitos sociales externos.



Figura 10. Captura de pantalla de la protagonista de la historia cediendo ante la actitud de su agresor como estrategia previa a defenderse en el videoclip oficial de la canción “Puro estereotipo” publicado el 4 de julio de 2013 por el canal oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.



Figura 11. Captura de pantalla de la rapera Caye Cayejera en el videoclip oficial de la canción “Puro estereotipo” publicado el 4 de julio de 2013 por el canal oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.

La cantante ocupa el mensaje de sus letras como una vía discursiva para interpelar a las masculinidades de dominación. Reflejando el deseo de motivar a las mujeres a unirse, coordinar acciones y desafiar todo elemento opresivo. Al denunciar la violencia machista, se posiciona en contra de las relaciones de poder inmersas en el discurso

patriarcal y el control estructural. Manifiesta su postura como feminista para combatir las diversas violencias que son mecanismos de dominación sobre el cuerpo de las mujeres.

Caye Cayejera (2024), también considera que dentro de los espacios de difusión se mantiene lo que denomina como una tiranía de género, respecto a la desigualdad y el poder tirano masculino que minimiza el trabajo de las mujeres. Afirma que se ha mantenido firme con su mensaje a pesar de haberse generado disputas, lo asume como algo positivo porque del debate y la confrontación nacen nuevas perspectivas. “El significado de disputar los contenidos a través del rap en los espacios de creación del mismo rap, en los conciertos y los medios de difusión masiva del arte, es importante. El cuestionamiento del uso del lenguaje y de qué estamos hablando nos ayuda a construir un mejor mensaje para transmitirlo en la tarima” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal).

Para las mujeres raperas, hacer música es una necesidad política que permite trastocar. Dentro de la cultura del hip hop y específicamente en las clasificaciones del rap, se vuelve un reto siquiera intentar encasillarse porque la mayoría de mujeres consideran que hacen rap y punto. Al igual que los raperos en general que están en la misma línea o por lo menos, con quienes, las mujeres intentan construir y sentir esa paridad. Teniendo en cuenta que, la realización artística femenina se basa en el sentido del mensaje y los valores como mujeres partícipes del hip hop.

“Al pensar en hip hop comercial o Gansta rap, no me identifico. Yo no comulgo con ese tipo de producción musical que le hace juego a la industria capitalista, a la forma de objetivizar y sexualizar a las mujeres, los animales, o a cualquier otro ser que no sea el hombre blanco burgués que busca fama, mansiones y carros” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). Por eso, su mensaje nace desde los paros, las movilizaciones sociales indígenas, en contra de la minería, a favor del agua y de todas las manifestaciones feministas y LGBTI que ha sido parte. Es complicado clasificar su estilo como rap consciente, especialmente porque ella misma considera que la conciencia está presente en toda expresión poética y en cualquier creación artística independiente que debe ser compartida a los otros.

Al inicio del videoclip oficial de la canción “PEDAZOS DE PAPEL” (Roja MC 2018), se observa a Roja MC (2018), usando un vestido con diseño camuflaje en color rosado, morado y verde claro, lleva el cabello peinado en dos secciones recogidas hacia atrás y usa gafas de montura negra. Dirige su mirada a la cámara, muestra sus característicos gestos faciales y mueve sus manos mientras dice,

Pedazos de papel controlan este mundo que ha perdido su rumbo, miseria alrededor nos sumerge muy hondo, guarda tu corazón y respira profundo [...] lo que nos comemos está enfermo y alterado, animales maltratados, estamos envenenados, ¿Cuándo entenderemos que el dinero no se come? No serán suficientes las medidas que proponen, gobiernos que se deben al poder que los mantienen. ¡Entiende que el cambio que quieres de otros no depende! [...] rescatemos el concepto, revolución interna, fuerte. (Roja MC 2018, 1:04)

La revolución interna que propone Roja MC (2018) es enérgica y capaz de concientizarnos sobre la responsabilidad que tenemos de mejorarnos a nosotras mismas. Nos encontramos frente a un sistema establecido que está perdiendo cada vez más la atención tanto en los valores humanos como en el desarrollo de nuestras mentes y cuerpos. Nos recuerda que es necesario reinventarse, cambiar y mejorar, evaluar lo que consumimos, vemos, escuchamos, reproducimos; porque es parte de la vivencia que experimentamos como mujeres hip hoperas.



Figura 12. Captura de pantalla de Roja MC en el videoclip oficial de la canción “PEDAZOS DE PAPEL”, publicado el 31 de julio de 2018 por el canal oficial “Roja MC” en la plataforma de YouTube.

La música nos invita a drenar emociones y crear letras a partir de nuestras vivencias como mujeres y la experiencia que conlleva estar y resistir en este mundo. “Sabes, eso es lo bueno del rap. Te mueves, escribes y dices lo que sientes en libertad” (Roja MC, 2024).

Kamikaze MC (2024), comenta que experimentó *hate*²¹ y críticas, al inicio de su trayectoria musical. A causa de sus letras y temáticas. En el videoclip de la canción “ACOSO” (Kamikaze MC 2013), se observan una serie de fotografías, en dos de las cuales Kamikaze MC (2013), aparece sentada en un parque. Está vestida con una camiseta negra de mangas largas y un pantalón de tela jean color celeste. Como accesorios, tiene una gorra negra con visera hacia atrás y unos aretes largos con un adorno blanco en forma

²¹ El “hate” (odio, en inglés) se refiere a una actitud o sentimiento negativo hacia alguien o algo, caracterizado por el desprecio, aversión o animosidad.

de círculo al final. Su mirada está dirigida directamente hacia la cámara mientras se escuchan las letras de su canción,

Quiero caminar tranquila por la calle sin que ningún perro me ladre, silbidos, aullidos de mentes enfermas, morbo mental de esta sociedad que no despierta. No es abstracto lo que yo te digo, comunes historias como la que te voy a contar. Ella, una pequeña niña de ocho años, abusada en el hogar por un miembro de la familia. Ella no entendía lo que pensaba, lo que sentía, angustias que le aturdían. Quedó embarazada, ella, una pequeña obligada a dar a luz como en la cruz, crucificada. Relatos que no serán contados, amordazados los labios. Extintos valores del patriarcado que han vivido negando el papel de la mujer. (Kamikaze MC 2017, 3:44)

Para construir su mensaje, actualmente se enfoca en sus vivencias personales, pero en sus inicios, se interesó por denunciar temas como el acoso y abuso, impulsada por historias de personas que le rodeaban como la de una niña que había sido violada en su barrio. También se basó en experiencias de otras mujeres cercanas que habían sido abusadas de diversas formas.



Figura 13. Captura de pantalla de Kamikaze MC en el videoclip oficial de la canción “ACOSO”, publicado el 4 de julio de 2013 por el canal oficial “KAMIKAZE MC” en la plataforma de YouTube.

“Calma asesina” (Roja MC 2021), es parte del segundo disco como solista de Roja MC. En esta canción narra los hechos violentos suscitados durante las protestas de finales del año 2021. “Tenía amigos que estaban ahí. Me contaban cómo estaban pasando. Sufrí mucho, me sentí muy mal por no poder estar junto a ellos. Recuerdo que hablábamos y lloraba” (Roja MC 2024, entrevista personal). Aunque para ese momento se había trasladado a vivir en el exterior, este suceso la marcó. Se horrorizó al enterarse de la violencia policial, así como también, que en las manifestaciones hubo gente que perdió sus ojos entre muchos otros acontecimientos estremecedores. Se identificó tanto que escribió estas letras,

Nos quieren en paz, pero tres metros bajo tierra, la sobrepoblación, un índice que los aterra. Nos quieren alineados, estrategias de mercado, nos quieren calmados, eso

conviene al estado. No es esa calma externa en medio de la tormenta, es la calma normada con la que juega el sistema. No te preguntes, no te cuestiones, no investigues, no razones, mantente en lo usual y no salgas de lo habitual [...] sin pena se siembra la muerte, con represión tiñeron de sangre las avenidas, se lavaron las manos, gobiernos genocidas, amparados por la prensa corrupta y vendida. (Roja MC 2021, 1:57)

Escribir desde el dolor o las vivencias de los otros, brinda la oportunidad de convertirnos en un portavoz de quienes no pueden expresarse. Entre las canciones más significativas de Roja MC por la potencia de su mensaje político, también destaca “No nos van a callar” (Roja MC y Venus 2013). “Hoy no nos van a callar, nuestra voz hoy queremos alzar, el ego hay que frenar, inocentes sufriendo ya están [...] Los niños lloran, la paz fugaz y las ratas con billeteras repletas mientras madres atormentadas por sus hijos claman, ¿acaso esta es la única salida para enfrentar la vida?” (Roja MC y Venus 2013, 0:12). Estas letras contienen un mensaje contestatario. Se trata de la primera canción que grabó junto a la rapera Venus. Al vincular lo que ambas proponían, consiguieron crear su dúo de mujeres raperas Rima Roja en Venus.

“Sistema Capital” (Kamikaze MC 2017) ofrece una perspectiva de la rapera respecto a lo absorbentes que llegan a ser las necesidades creadas e impuestas por este sistema en el que vivimos, mayormente en las ciudades. Las letras se enfocan en el mensaje principal sobre la desconexión de lo humano, a causa de la fijación por lo material. “De la gente que no ama, que no pone valor a sus palabras, que no hace nada más que ver el reloj, prender el televisor, no sienten el sensor, el tiempo está pasando” (Kamikaze MC 2017, 2:30), porque como asegura, “nadie puede escapar del sistema capital, imitan la capacidad de tu propio bienestar, imponen teorías de lo que es tu libertad” (Kamikaze MC 2017, 1:23).

La intención en las composiciones musicales genera conexión y empatía con quienes nos escuchan. Tendemos a vivir de prisa e ignorar los acontecimientos que parecieran no afectar directamente a nuestras vidas. El rap se ha convertido en mi facilitador para llamar la atención de los oyentes respecto a aquello que considero, nos está deshumanizando. Es mi canal de enunciación y producción discursiva. “Rapeando” (Pat Artemiss alias MC Pat y CRAZY VITO 2023), es una canción que realicé junto al rapero CRAZY VITO.²² “Alabada sea la palabra sin filtro, en tu consciencia lentamente me infiltro, quisiera que se suiciden las apariencias y que nos definan solo nuestras vivencias. ¡Rap, rapeando quisiera decirlo todo, a mi único y complejo modo! Ra, raros

²² CRAZY VITO es un rapero y productor musical ecuatoriano. Es considerado uno de los principales exponentes del Hardcore Hip Hop en el país.

los tiempos que nos tocó vivir, la humanidad se está olvidando de sentir” (Pat Artemiss alias Mc Pat 2023, 2:12). De esta canción surgió mi primer videoclip oficial realizado en colaboración con mi amigo rapero, con quien he descubierto la hermandad que construye la base del ethos de la cultura hip hop.



Figura 14. Captura de pantalla de Pat Artemiss en el videoclip oficial de “Rapeando (Mc Pat & Original Fonk)”, publicado el 8 de abril de 2024 por el canal oficial “CRAZY VITO” en la plataforma de YouTube.

Este el inicio de mi contacto profundo, involucramiento y compromiso con el rap. Mantengo la atención al escribir mis letras. Conservo mi escucha activa con las mujeres raperas. Ellas trastocan mi mente con su mensaje, y sé, que consiguen este efecto en las demás personas que las escuchan. Y también, presto atención a los raperos de mi ciudad, muchos de ellos están comenzando a deconstruirse o por lo menos, a cuestionarse. Otros tantos se mantienen arraigados al discurso patriarcal.

Como refiere Bourdieu (1995) respecto al trastocamiento y los cambios que se generan internamente en el campo artístico, que en este caso, se producen dentro del campo musical del hip hop quiteño, las mujeres nos presentamos con una voz que busca ser autónoma. Mostramos nuestra perspectiva tanto de la propia vida como del mundo que nos rodea. Entonces, manifestamos una ruptura política con ciertas expectativas y normas de producción vigentes en el campo musical. “Además, las obras más innovadoras tienden, con el tiempo, a producir su propio público imponiendo sus propias estructuras [...]” (Bourdieu 1995, 376-377).

A partir de la música, realizo una catarsis emocional. Mis letras declaran lo que pienso y siento. Como letrista de mi historia, represento a la niña, joven, adulta y mujer que, a lo largo de cada etapa, ha trabajado por mejorar y mantenerse firme en su esencia. Mi mensaje batalla y hace frente a las exigencias sistémicas, machistas y opresoras, como también realiza un llamado a la empatía, los valores y la identidad. Para lograr sostenernos en un mundo de paradojas y confusión, necesitamos ser críticos.

2.2. La experiencia del hip hop femenino

Roja MC (2024) asegura que, el hip hop siempre permanece presente, incluso si por largos períodos no está rapeando en un escenario. El rap es su herramienta para drenar lo complejo y difícil; es parte de su esencia y estilo de vida. “escribiendo, somos libres, no lo hacemos por dinero. Lo estoy viviendo más que nunca, es más que real en mi vida y me hace sentir bien” (Roja MC 2024, entrevista personal). Nunca quiso que el arte dejará de ser arte para convertirse en un bien material, un servicio o un producto, por eso actualmente se siente muy contenta de mantenerse en su línea y seguir experimentando la emoción de escribir originalmente cada una de sus canciones.

El videoclip oficial de la canción “Somos mujeres, somos Hip Hop” (SUDAMERICA 2013) publicado en la plataforma de YouTube el 11 de diciembre de 2013, recalca la unión de las mujeres raperas. Tanto Roja MC como Caye Cayejera hacen parte de esta canción, cada una con su estilo y mensaje, promoviendo la consolidación del movimiento hip hop femenino.

Al inicio, en el fondo de la escena se muestra una pared con dibujos de grafiti, se observa a Roja MC (2013) vestida con una camiseta negra que tiene un logotipo blanco en el centro y un overall²³ de tela jean. Como accesorios utiliza unos aretes en forma de aro, característicos de la moda hip hop femenina. Mueve sus manos y realiza gestos faciales, conforme rapea,

Vamos, levántate, mujer. Levántate, de la vida no te dejes sorprender, despierta, la mente alerta, resistencia, la calle une a las damas, el hip hop marca su esencia [...] desde el Ecuador aliadas, la fuerza omega no para, puro estilo en el microphone, suenan las *ladies*, ponle on [...] las damas unidad proclaman, no paran, guerreras blindadas con lírica armadas, hip hop conectadas. (Roja MC 2013, 0:40)



Figura 15. Captura de pantalla de Roja MC en el videoclip oficial de la canción “Somos mujeres, somos Hip Hop”, publicado el 11 de diciembre de 2013 por el canal oficial de “SUDAMERICA” en la plataforma de YouTube.

²³ Overall es un anglicismo que se refiere a una prenda de vestir de una sola pieza.



Figura 16. Captura de pantalla de Caye Cayejera, en el videoclip oficial de la canción “Somos mujeres, somos Hip Hop”, publicado el 11 de diciembre de 2013 por el canal oficial de “SUDAMERICA” en la plataforma de YouTube.

Más adelante aparece Caye Cayejera (2013). Al fondo, se observa una pared distinta con dibujos de grafiti. Ella está vestida con un pantalón negro y una blusa rosada sin mangas, que tiene un logotipo negro en el centro. Dirige la mirada hacia la cámara, frunce el ceño y pronuncia sus rimas. “Pura fuerza descomunal que desata, fundamento que da la pauta, somos el legado de las abuelas, su sangre corre por nuestras venas, pero no, no te equivoques, no nos provoques [...] Te llenamos de alegría y cada vez que hace falta luchamos por la vida” (Caye Cayejera 2013, 2:11).

Este proyecto tuvo impacto. Por ello, los comentarios negativos, en su mayoría emitidos por hombres, no tardaron en aparecer. Cuando las mujeres decidían organizarse entre ellas, surgía la polémica y la disyuntiva. Kamikaze (2024) recuerda que, en esa época hubo mucho odio expresado por el simple hecho de ser todas mujeres. “Cuando los hombres se reúnen para hacer lo mismo, tienen la libertad de estar en grupo, en masa, todo el tiempo y nadie les dice nada” (Kamikaze 2024, entrevista personal).

Espacios de reunión y consolidación como el fomentado por este proyecto ayudaron a visibilizar las perspectivas femeninas dentro de la cultura hip hop local, así como a permitir que las mujeres se conocieran entre sí para fortalecer sus vínculos como raperas quiteñas y latinoamericanas. Este acontecimiento tuvo lugar en un espacio-tiempo en el que había muy poca cantidad participativa de mujeres en las disciplinas de esta cultura, particularmente en el *MCing*.

Roja MC (2024) comenta que, tanto en las presentaciones de los conciertos, como en las sesiones de *freestyle* que se realizaban tras el término de los mismos; solía compartir con los raperos hombres. Igualmente, ellos eran la mayoría entre los asistentes. No obstante, en contadas ocasiones compartía el escenario con otra mujer rapera y solo veía a dos o tres mujeres entre el público, quienes generalmente acompañaban a algún hombre. “Cuando sucedía, era una experiencia positiva el poder encontrar mujeres que

estén cerca. Me sentía acompañada de cierta manera. Incluso cuando rapeaba, me daban confianza” (Rojas MC 2024, entrevista personal). Durante esta misma época tuvo la oportunidad de hacer una canción con la agrupación colombiana llamada Las esfinges y entre sus conversaciones conectaron en el hecho de por qué mantuvieron su vestimenta ancha durante muchos años,

Entonces, coincidimos y nos reíamos porque entendimos que teníamos que usar no solo la vestimenta que es parte de la ideología dentro del hip hop. Más allá de eso, como mujer, comprendimos que vestíamos ancho porque no queríamos ser nada más observadas en el escenario como un objeto para la mirada de la gran cantidad de hombres que eran nuestros espectadores. El objetivo era que no estén fijándose en algo más que no sea nuestro rap. (Rojas MC 2024, entrevista personal)

La vestimenta que elegimos, entonces, es un símbolo que nos permite equipararnos con los hombres en el escenario, de manera que solo nuestro talento y rimas sean lo que el público reciba y valore. Pero así mismo, se convierte en una insignia de protección ante la mirada masculina, lo que ha significado históricamente, un gran desafío para la integración de las mujeres en la cultura hip hop.

Al respecto, si bien las raperas podríamos masculinizar nuestras temáticas e incluso nuestra propia personalidad para agradar a los ideales patriarcales, decidimos hacer del rap una herramienta de pronunciación personal que no busca la aprobación sistemática, sino más bien, declarar, manifestar e incluso resignificar nuestra propia existencia femenina frente a los cautiverios que son las jaulas de nuestra esencia creativa, física y mental.

2.3. El feminismo latente

“Mando yo-28S” (Caye Cayejera 2016), desarrolla una crítica a la maternidad impuesta. “La maternidad es un complejo fenómeno socio-cultural que se caracteriza porque la mujer realiza algunos procesos de la reproducción social. El conjunto de relaciones, acciones, hechos y experiencias de la maternidad que viven las mujeres son definitorias de la femineidad” (Lagarde, 2005, 248).

La empatía con las mujeres por tener acceso libre y seguro sin restricción de decisión sobre sus propios cuerpos, establece el mensaje central en estas letras. Lagarde (2005) señala que el aborto se considera un homicidio dentro de la cultura. “Culturalmente, se concibe al aborto como un daño criminal, homicida, que la madre infringe a su hijo: es la muerte. En esta concepción, la mujer embarazada ya es madre, el

feto ya es hijo, y el aborto es un homicidio” (Lagarde, 2005, 756). Así es que, el discurso principal de Caye Cayejera (2016), gira en torno a la criminalización injusta de las mujeres y los prejuicios que aumentan el tiempo de las condenas en la cárcel, atentando a sus derechos, garantías fundamentales y libre albedrío. “¿Qué es lo que pasa? Mujeres encarceladas. Te fuiste de huevadas o es que no entendiste nada. Aquí estamos tucumanas, mexicanas, salvadoreñas, ecuatorianas. La manada está despierta, disidentes del sistema, ya basta de condenas. Barricada feminista con Caye Cayejera” (Caye Cayejera, 2016, 0:09).

Lagarde (2005) explica que se estigmatiza a las mujeres que eligen abortar. Se las denomina locas y malas, porque atentan contra la moral y el feto, considerado a este último, como lo más indefenso dentro del sistema. Se ha creado el imaginario de que la completitud de una mujer está en la maternidad como objetivo de vida. Al negarse a su maternidad, se la considera condenada a ser infeliz. Al decidir sobre su cuerpo, está irrespetando y yéndose en contra del dominio natural. “la mujer sale del dominio natural y se apropia de su cuerpo y de su identidad. Por lo menos en ese aborto, dejó de estar subsumida en *los otros* y en la maternidad” (Lagarde, 2005, 756). Las mujeres, en su totalidad, se ven determinadas por los otros. “La dependencia vital de las mujeres se plasma en los otros: ellas viven por y para los otros en una relación asimétrica, ya que los otros-personas sólo viven con ellas. Para ellas, los otros son el núcleo del sentido de la vida y el límite de su existencia personal y genérica” (Lagarde, 2005, 249).

Principalmente, la demanda feminista al Estado, por parte de Caye Cayejera (2016), evoca una petición de reparo y justicia para las mujeres acusadas de delito por abortar. “Las ideologías dominantes lo censuran y castigan a quienes participan en el acto. Sin embargo, es el camino destinado a las mujeres que no quieren llevar a término su embarazo” (Lagarde, 2005, 757). A su vez, las mujeres que deciden abortar atraviesan distintas opresiones, recordando la interseccionalidad como un punto importante para comprender la problemática que enfrentan, siendo mujeres y estando condicionadas por diversos factores sociales. La mayoría no puede acceder ni a la información sobre métodos preventivos de embarazo y, aún más grave, no pueden obtener dichos métodos. Por ende, las mujeres sin acceso económico, ideológico, por factores religiosos, prohibición expresa y otros mecanismos de censura, solo tienen a su alcance el aborto, aunque sea considerado un crimen.

Deja de llenar las celdas con mujeres inducidas a la vergüenza, sin herramientas, sin defensa correcta. ¿Qué es lo que pasa? Embarazos complicados, abortos espontáneos,

todos son considerados asesinato. Prima más el prejuicio que el derecho humano. ¿Qué está pasando? ¿Qué está pasando? Despenalización social, ¿despenalización del aborto ya! No, que mi cuerpo no se norme, no. Así como todos, en mi cuerpo mando yo, en mi cuerpo mando yo. (Caye Cayejera 2016, 1:35)

Rehusarse a la maternidad y mostrar esta transgresión es considerado como una negación al mandato patriarcal de ser de y para los otros. La apropiación del cuerpo de una misma, significa una transgresión a toda norma. Esto conlleva el enfrentamiento con el poder represivo y opresor ejercido por las figuras masculinas sobre la mujer; es decir, esos hombres que se proclaman dueños tanto del cuerpo femenino como de su fecundidad (Lagarde, 2005). Caye Cayejera (2016) interroga esas condiciones y relaciones normativas de lo femenino que no permiten separar la maternidad del erotismo y que dan paso a los abortos clandestinos. También realiza un llamado a la consciencia y al valor sororo implícito en la exigencia de los derechos de la mujer, para evitar el autocastigo, la culpa o la argumentación en contra del aborto basada en la peligrosidad del mismo. “Las mujeres que se apoyan en la peligrosidad del aborto para obtener algo, se autocastigan, pagan culpas y reparan, atentando contra su vulnerable constitución corporal y subjetiva” (Lagarde, 2005, 759).

La fortaleza sorora, proviene de las mujeres desobedientes y locas, unidas y conscientes. “La cultura reconoce como negativas a las mujeres que no cumplen con su deber dictado desde la racionalidad patriarcal” (Lagarde, 2005, 770). La fuerza de la unión femenina que emerge en defensa frente a actos injustos y punitivos, está ligada a nuestra historia desde tiempos ancestrales y posee un enorme poder transformador. “Porque es más conveniente someterla al sistema que la condena a ser madre, sea como sea, a no tomar consciencia de su cuerpo. No vaya a ser que ella vea que es poderosa, energía misteriosa, acción sorora, por todos lados brota; somos tejedoras y, si nos unimos, todas juntaremos estrategias poderosas contra la culpa y el miedo” (Caye Cayejera, 2016, 4:00).

Caye Cayejera (2024) relata que terminó cantando sobre feminismo a través de otros temas, primeramente intentó verlo desde el movimiento LGBTI, luego pensó en su experiencia al venir de una tradición familiar de izquierda y cercana a los pueblos. “Vivas nos queremos” (Caye Cayejera 2016), expone a la violencia como el resultado de la negación a lo femenino que refuerza el control y poder masculino. Como se ha reiterado con anterioridad, el rap de Caye Cayejera, apuesta por un discurso de denuncia que

interpela al orden patriarcal, demostrando la violencia sistemática hacia la mujer y exigiendo justicia para todas las mujeres violentadas, sin distinción alguna.

La canción encara a la evidente misoginia con la que actúan los hombres desde la reafirmación viril y el ejercicio del poder sobre lo pasivo-femenino. La rapera da cuenta de los feminicidios que hasta el año 2016 habían hecho eco en la sociedad ecuatoriana y alertado a las mujeres de la creciente violencia misógina que seguiría aumentando de manera imparable en los años posteriores. Denuncia el silencio e inacción de un Estado desinteresado e indiferente hacia la vida de las mujeres y que cumple el papel de encubridor con los agresores femicidas. Sus letras constituyen una voz feminista en búsqueda de justicia y reparación de daños. “Que asuman que no son capaces de acusar a un gusano. La fraternidad es de largo patriarcado, no vamos a aguantarlo ¡Ya no tenemos miedo! Escuadrón feminista contra todo encubrimiento” (Caye Cayejera 2016, 0:23).

Dentro de los casos con mayor impacto mediático en Ecuador, encontramos al denominado femicidio de Karina del Pozo, en concordancia con la ley del país. Su resonancia fue tal, que generó las primeras pautas para que en el país se pudiera reconocer que los hombres matan por odio a las mujeres y que ese odio proviene del hecho de ser mujeres. En las letras se enuncian a varias víctimas,

¡Ni una menos, bien vivas nos queremos! Así por Lucía, mi hermanita, Andrea, Karina, queremos justicia, todas, tantas hermanas asesinadas por nada. Por nada nos callamos, aquí estamos quienes las lloramos. En su ausencia honramos, convocamos y marchamos. Aquí cobran vidas todas nuestras muertas, sus ausencias son presencias, ya no tenemos miedo. (Caye Cayejera 2016, 3:07)

El femicidio ha sido una temática de varias de las canciones de Caye Cayejera, ella se expresa en contra de la violencia a las mujeres, a favor de las sexualidades diversas, honra la diversidad de género y sexual de las existencias en *Abya Ayala*.²⁴ “Como mujer vivo el enojo de estar en una sociedad que constantemente nos menosprecia, que todo el tiempo me obliga a estar justificándome, mostrando que soy buena o sigo el dictamen, eso a mí me rebasó y así es como empecé a buscar mi propio arte” (Caye Cayejera 2024, entrevista personal). La rapera menciona que sus primeras letras son explosivas a causa de esta indignación, porque siente que como mujeres vivimos en hermetismo y que en un

²⁴ Abya Yala es un término originario de las lenguas indígenas, especialmente del pueblo Kuna, que significa ‘tierra madura’ y hace referencia al continente americano antes de la colonización. Es utilizado por los pueblos originarios para reivindicar su identidad y conexión con la tierra.

momento dado todo esto la llevó a explotar y manifestarse a través del discurso en las letras de sus canciones.

El acceso a la salud y la disposición libre sobre el cuerpo, son vistos como privilegios a los que pueden acceder solamente ciertas mujeres, bajo estrictos condicionamientos. Su discurso refleja un llamado de esas mujeres en busca de justicia, como también la acción frente a los actos de violencia sistemática que han acabado con tantas vidas. Como expresa la cantante: la exigencia de *la abolición de este enfermo patriarcado*.

En contexto con la resistencia femenina latente, “Bendición de ser mujer” (RimaRojaenVenusTV 2013) es una canción que Roja MC (2024), considera que fue realizada en un tiempo en el que no había el boom feminista actual, por lo que estas líricas causaron incomodidad dentro de ese contexto.



Figura 17. Capturas de pantalla en las que aparece un cartel con la frase: *Respeto lo que soy* y alado, la rapera Roja MC en un estrado con micrófono, del videoclip oficial de la canción “Bendición de ser mujer”, publicado el 13 de mayo de 2013 por el canal oficial “RimaRojaenVenusTV” en la plataforma de YouTube.

“Recibimos un montón de baldazos, de crítica muy negativa por parte de varios hombres que hacían rap” (Roja MC 2024, entrevista personal). En su canción, reflexiona sobre estas críticas y la manera de desenvolverse siendo mujeres y raperas, utilizando la potencia de sus letras y la fortaleza de su actitud femenina en el hip hop,

Hay muchos mal llamados ‘hombrecitos’ por ahí, que desprecian tu fuerza, ilusos, absurdos, olvidan que durante nueve meses en un vientre femenino sintieron abrigo, refugio seguro y ahora la boca se llenan diciendo ‘yo soy el duro’, levantando el puño. Huecos, acomplejados, pero bien paradas en la lucha, sin pretextos, sin excusas, levantamos bien las manos y guerreamos, el hip hop es mi instrumento. Mi verso, enlace perfecto, al tiempo completo, exacto, melódico, armónico, rítmico, lógico, ¡te deja atónito! ¿Te preguntas por qué? Solo obsérvame, qué bendición de ser mujer. (RimaRojaenVenusTV 2013, 0:41)

La rapera considera que es una canción que ha marcado mucho de lo que personalmente quería transmitir en la música. Recuerda que varias mujeres le escribían para contarle que se identificaban con lo que decía y que, de alguna manera, se sentían

motivadas y empoderadas. Por eso, es una canción muy especial tanto a nivel personal como musical.

Asegura que en sus temas siempre e inevitablemente está presente la vulnerabilidad del ser mujer con base en el género. Como, por ejemplo, su contraposición a la exigencia de pararse fuerte y condicionarse como mujer trabajadora y empoderada que está privada de dejarse sentir frágil y vulnerable. “Al hablar sobre todo de cuestiones introspectivas, yo menciono algo que tiene que ver con mi género, con la manera en que puedo ser vista por mi género o catalogada por mi género, en una frase o una oración entera, siempre estará presente” (Roja MC 2024, entrevista personal).

Por mi parte, en la canción “Soy lo que digo” (Pat Artemiss 2025), que es parte de mi primer EP llamado Anarquía Mental, describo la fortaleza que nos compone como mujeres en la actualidad. Enfatizo en que nadie puede negarnos nuestra libertad de manifestación tanto en la música como en todo aspecto de nuestra existencia. “Me pongo firme frente a todo opresor, es la era de las mujeres decididas con vigor. Si se despierta inconsciente tu cobarde temor es porque pisamos fuerte, nada nos causa dolor. Aunque la oscuridad intenta adoctrinarme, ahora soy consciente, nadie puede dominarme, nadie puede dominarte, porque expresarte es arte” (Pat Artemiss 2025, 1:15).

Buscarnos y encontrarnos a sí mismas en nuestra propia voz, nos ha traído hasta el hip hop. Como mujeres empezamos un viaje trascendental desde que nacemos, llegamos al mundo con sin número de parámetros que pretenden regularnos. En ocasiones, experimentamos un extraño alejamiento de nuestro cuerpo y sus experiencias, nos cohibimos, nos limitamos, pero también nos desatamos y gritamos, caemos y nos levantamos como lo expresamos mediante nuestro rap.

El análisis comparativo de las experiencias recogidas muestra que, pese a la diversidad de trayectorias, las tres entrevistadas comparten una comprensión del arte musical como vehículo de lucha y resistencia social, donde el hip hop se erige como un espacio simbólico y práctico de denuncia frente a las desigualdades. Todas integran en su discurso una conciencia de género que atraviesa tanto sus producciones musicales como su cotidianidad, en un ejercicio que combina creación artística y militancia. No obstante, las formas de implicación directa respecto a la militancia, adquieren matices. En algunos casos las mujeres raperas se vinculan con un activismo feminista interseccional asociado al monitoreo de políticas públicas; en otros, con la defensa del hip hop como estilo de vida contrahegemónico y la afirmación de la identidad como mujeres raperas; como también con el trabajo comunitario y barrial, donde se conjugan prácticas pedagógicas,

talleres y atención directa a problemáticas de violencia y exclusión. Cada una aporta a su manera.

Algunas mujeres raperas optamos por mantener un perfil bajo o cierta neutralidad en relación con la identificación directa con el feminismo, aun cuando en la práctica cotidiana lo vivamos y lo apliquemos. Este posicionamiento responde a la tensión existente dentro del movimiento hip hop, donde persiste el estigma que puede generar disputas directas con nuestros compañeros, a lo cual se suma la conciencia de que gran parte de nuestros oyentes son hombres. Frente a esta situación, surge la aspiración como mujeres y artistas por alcanzar una libertad plena que no condicione el apoyo recibido, ni en el presente ni en el futuro, sino que permita mostrar nuestra autenticidad y expresar lo que pensamos sin miedo. Con ello, se mantiene la intención de contribuir al proceso de deconstrucción de los raperos que reconocemos como hermanos en el hip hop, incentivándolos a cuestionar la lógica patriarcal que perpetúa el poder, la opresión y la violencia en este espacio personal, cultural, creativo y artístico.

2.4. Las luchas de los pueblos originarios

Caye Cayejera (2024) reflexiona sobre los pueblos originarios que también son espacios donde existe sexismo. Por ende, al considerarse lesbotransfeminista,²⁵ dialoga con las otras luchas porque no pueden ser separadas,

Las luchas tienen que estar acompañadas, somos gente de esta tierra, somos gente que vive, respira y come aquí. Es importante explicar cómo la capacidad de vida es política y la manera en que las mujeres por vivir unas debilidades y las personas LGBTI por vivir ciertas desventajas y violencias, hemos articulado formas creativas y transformadoras muy potentes frente a las desigualdades y las opresiones de este mundo. (Caye Cayejera 2024, entrevista personal)

La rapera expresa que la marcha del agua en el año 2013 al igual que algunos otros eventos importantes a nivel personal, que sucedieron en esa época, conformaron la motivación por la que realizó su EP llamado Manténganse, integrado por seis temas. Sus temáticas giran en torno al movimiento social, la defensa de los territorios y la Cordillera del Cóndor por su posición contra la explotación minera. “Manténgase le digo a usted que sin su fe, yo no podré. Mucho consumo apaga lo puro, somos el pueblo parándose duro, derribando muros, duro el puño, juntos, cosechando el futuro. Pueblo Huaorani, Shuar,

²⁵ Lesbotransfeminista es un término utilizado para describir una corriente dentro del feminismo que busca incluir y reconocer tanto a las mujeres lesbianas como a las personas trans, con una perspectiva que promueve la inclusión y el respeto de las identidades de género y orientaciones sexuales diversas.

Taromenane y Tagaeri, que su lucha no se detenga, es más, se fortalezca” (Caye Cayejera 2014, 0:21).

La canción “Manténganse” (Caye Cayejera 2014), hace alusión a los pueblos indígenas y sus orígenes ancestrales. Se enfoca en la potestad de resistencia que deben tener estos pueblos para mantener su soberanía ante las amenazas de ser subsumidos por los patrones occidentales impuestos. “Ustedes, quienes tanto tiempo han sufrido el despojo de sus territorios y saberes valiosos, hoy los saludo, abrazo, añoro, sé que su rezo es más poderoso. Nuestros ancestros vienen de lejos, me movilizo haciendo más peso, ¡juntos, cambiaremos esto!” (Caye Cayejera 2014, 1:00).

Tras la llegada de lo político de la tierra a su vida, conectar con los pueblos ancestrales de este país y las luchas sociales, le ayudaron a escribir otros varios temas musicales, entre los que destaca “Octubre volverá” (Caye Cayejera ft Ilyari 2020). Motivada por su participación en espacios feministas, especialmente en las marchas y paros. “Me dice que ahí baja alegre caminante, repleta de carteles, le mete coraje. Rodante y ardiente la llanta se enciende, flama insurgente pa’ que te rebeles” (Caye Cayejera ft Ilyari 2020, 0:39).



Figura 18. Captura de pantalla de la cantante Caye Cayejera rodeada de mujeres con capuchas moradas que sostienen carteles con nombres de personas que murieron durante el Paro de Octubre en el videoclip oficial de la canción “Octubre volverá”, publicado el 11 de octubre de 2020 por la página oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.

El videoclip musical “Octubre volverá” (Caye Cayejera Caye Cayejera ft Ilyari 2020), fue producido por Sunday Lab (2020), Gabriela Giacometti se encargó de la dirección, guion y montaje. En la página oficial de Facebook de la productora se encuentra la publicación realizada el 15 de octubre de 2020 en la que el equipo de producción expresa la intención de la realización de esta obra audiovisual. “A través de nuestro arte queremos honrar al pueblo que lucha por sus derechos frente a un Estado que es injusto y violento” (Sunday Lab 2020).

Tras las protestas indígenas suscitadas en razón del descontento con las decisiones del gobierno en turno, se generó un trastocamiento en el activismo visual. Caye Cayejera (2020), describe los elementos que utilizaban los protestantes para manifestarse y defenderse. “Me dice que ahí baja alegre caminante, repleta e’ carteles, le mete coraje [...] escudo de cartón, baby molotov, barricada contra toda opresión” (Caye Cayejera ft Ilyari 2020, 0:39). En el contexto del paro, también se produjo un registro fotográfico que se hizo viral en internet, se trata de una mujer indígena de la provincia de Cotopaxi a la que el fotógrafo David Díaz, herido por un perdigón y cojeando, logró captar mientras subía por una calle del centro histórico de Quito.



Figura 19. Captura de pantalla de mujer indígena de piedra en el videoclip oficial de la canción “Octubre volverá”, publicado el 11 de octubre de 2020 por la página oficial “Caye Cayejera” en la plataforma de YouTube.

Dorotinsky y Lozano (2022), sostienen que los “monumentos dedicados a enaltecer la figura del indígena histórico [...] la consagración por medio de la piedra, supuesta para enaltecer y dignificar el tema tratado, operó como un congelamiento político que afectó la representación de los pueblos indios vivos en los países americanos con una gran población indígena” (Dorotinsky y Lozano 2002, 28). La fortaleza de esta indígena es representada en el videoclip por una actriz con vestimenta típica indígena y cubierta de color gris que se asemeja a una mujer indígena de piedra entre el polvo y el humo que cubría a las personas protestantes. Su presencia se combina con imágenes de paros indígenas filmados en baja calidad. Esta secuencia es acompañada de la voz de la cantante Ilyari.²⁶ “Ya sabemos quiénes fueron, guambrito. Ya sabemos dónde están, ay, guambrito. Ellos solo dan la orden, guambrito y nos mandan a matar, ay, ¡guambrito!” (Caye Cayejera ft Ilyari, 2020, 1:45). La mujer indígena de piedra, al moverse, levantar

²⁶ Ilyari Derks Bustamante es una cantautora, actriz y gestora peruano-holandesa radicada en Ecuador.

sus puños en símbolo de lucha y sostener con sus manos a un limón igualmente piedra, nos recuerda la firmeza y valentía de las mujeres racializadas durante el paro.

2.5. El relato de las experiencias personales

Al adentrarme en las letras de nuestras canciones más íntimas, identifico que son críticas, se fomentan desde una intención privada, particular y propia. Cada mujer tiene sus perspectivas, pero a la vez, todas compartimos sensaciones y experiencias en común. En consecuencia, conectamos unas con otras a partir de nuestro mensaje enmarcado dentro del campo del hip hop, que a su vez, nos ayuda a auto determinarnos como mujeres raperas.

“Confía” (Pat Artemiss y CQbeats 2024), es parte del álbum recopilatorio llamado Rappers. Sus letras hacen mención a mi manera de sentir la música hip hop. Medito para consolidar mis lazos musicales más intrínsecos como artista creadora y productora de mi obra. El rap canaliza mi capacidad de invención. Confío en mi sabiduría e imaginación al momento de escribir, como también en mis decisiones y posturas ideológicas durante el transcurso de cada día de mi existencia. “A veces pienso que esto no va para ningún lado, me siento y medito para abrir más mi consciencia. La melodía de los días es un buen hip hop, sentada al borde del abismo, sin miedo ni temor. Yo quiero volar como un cohete a la vida que mi corazón promete” (Pat Artemiss y CQbeats 2024, 1:35).

“Ecdisis” (Roja MC 2024), es una canción que Roja MC (2024) cuenta que escribió tras la muerte de su progenitor, cuando sintió la inspiración después de un año de no haber podido crear. De repente, esta canción surgió y le sirvió como terapia,

Nací para ser guerrera, el mantra que decían mis temas, las penas solo son debilidad. Se llevan en silencio, se sufren en soledad, sobre todo si eres hembra en esta sociedad, sobre dosis de normalidad, cotidianidad, bomba a punto de estallar, buscándome en esas cenizas que quedaron en el piso donde mi viejo se fuera, él que me dio la vida y en mis brazos la perdiera (Roja MC, 2024)

Como mujer y rapera, las letras de esta canción me atraviesan personalmente porque me recuerdan a un duelo profundo que viví hace unos pocos años. Como mujeres, se nos ha relegado a experimentar los duelos, las tristezas y los dolores, en absoluto silencio. Presionadas a sostenernos solas, a sí mismas, sin apoyo, pero siempre estando por y para apoyar a los demás, a los otros, con la condición continua de negarnos a nosotras mismas lo que se nos exige dar. Roja MC (2024) comparte un intenso viaje a sus adentros más íntimos e intrínsecos a partir de la narración detallada de su duelo.

Las canciones poseen un poder que, lejos de ser punitivo o impositivo como el que conocemos dentro del orden social establecido, es más bien un *poder poético*, cala en lo hondo de la mente, sacando a flote diversas inquietudes sentimentales. Agita, impacta e impresiona, provoca una conmoción en nuestro fuero interno, tal como las letras de esta canción impactaron en mi psiquis al escucharla.

La canción y el videoclip oficial “Digan lo que digan” (SUDAMERICA 2018), son significativos para Kamikaze MC (2024). Recuerda que en la época que lo escribió, tenía conflictos con su familia porque les inquietaba el tema de las drogas en el contexto del hip hop. No les gustaba que estuviera implicada en este ámbito. “Entonces hice un tema rebelde: ‘digan lo que digan’, porque igual voy a seguir haciendo rap” (Kamikaze MC 2024, entrevista personal). Al inicio del videoclip se observa a Kamikaze MC con diferentes prendas de ropa pero manteniendo el estilo urbano. En especial, destaca el plano detalle de una blusa sin mangas con diseño de camuflaje militar en color gris, blanco y negro, con un estampado en la espalda de la palabra HIP HOP.



Figura 20. Captura de pantalla del estampado con la palabra HIP HOP en la parte de atrás de la camiseta sin mangas que utiliza Kamikaze MC en el videoclip oficial de “Digan lo que digan”, publicado el 4 de julio de 2018 por el canal oficial “SUDAMERICA” en la plataforma de YouTube.

La canción reafirma su compromiso como rapera al igual que mujer, asegurando que se mantiene en el underground de la escena musical independiente. “Dime tú, ¿cuánto te han cobrado? Dime tú, ¿cuánto has pagado? Si el rap no tiene precio y no puedes comprarlo. Raperitos con el ego por el firmamento, no aterrizan los pies, solo creen en ellos, banalidades como miden la profesionalidad de cuántos *views* o *likes* puedas alcanzar, yo me mantengo en el *under*, en el underground” (SUDAMERICA 2018, 0:51).

En las letras de Pensares Anónimos (Pat Artemiss 2025) busco darle vía de comunicación a todos mis pensamientos silenciados respecto a cómo me siento en soledad, lo que medito desde mi individualidad y mi relacionamiento con la sociedad actual y los cánones que intenta imponernos. Conseguí darles voz a mis ideas mediante

esta canción que es mi primer *single*²⁷ como Pat Artemiss. “omniabarcante la sensación de no encajar, barca sola flotando en medio del mar. Así es mi cabeza y sus eventos canónicos, haciendo que escriba pensares anónimos. Y en la palestra del mayor hedonismo comparto mi angustia lanzándome al abismo” (Pat Artemiss 2025, 1:11).



Figura 21. Captura de pantalla de Pat Artemiss cantando en el videoclip oficial de “Pensares Anónimos”, publicado el 10 de agosto de 2025 por el canal oficial “Pat Artemiss” en la plataforma de YouTube.

Al prestar atención a las obras musicales y el discurso en las letras mencionadas, como también a las voces de las raperas respecto a sus experiencias en las entrevistas personales, pude explorar sus recorridos artísticos más a fondo. Al mismo tiempo que, revisé mis propias composiciones, motivaciones e intenciones. Ese ejercicio me ayudó a reconocer un enlace y sintonía de pensamientos e ideas mutuos. Comprendí que no empatizamos con las reglas y normas del discurso patriarcal, queremos transgredirlas de una u otra manera. Ya sea directamente con el uso de palabras específicas o simbólicamente, dándole una vía comunicativa a nuestros sentimientos, prácticas y vivencias como mujeres.

Al finalizar esta categorización, entiendo que somos mujeres, autoras, productoras, cantantes, letristas y raperas. Nos movemos artísticamente en la escena underground quiteña, auto gestionamos nuestro arte y esto representa también una forma de resistencia en nuestras vidas. Nuestras letras nos han ayudado a forjar los cimientos de un futuro equitativo dentro de la cultura hip hop local. Este camino reivindicativo está en pleno desarrollo pero pretende crear un panorama más prometedor e integral para todas nosotras como para las mujeres raperas que nos anteceden y las que vendrán, tanto en la cultura hip hop como en todo ámbito social privado y público.

²⁷ Anglicismo que se refiere a una canción publicada de manera individual.

Conclusiones

Para concluir, respecto a las primeras temáticas de las letras de las canciones de hip hop quiteñas, como se había indicado anteriormente, sus denuncias sociales e intenciones de expansión como movimiento musical en la primera etapa, permitieron la construcción de un sistema lingüístico propio y característico de esta cultura ligada a su cosmovisión y ethos. El sistema lingüístico de una obra contiene una estructura autorreferencial que, a su vez, produce códigos líricos específicos basados en las convenciones de sus autores; es decir, productos culturales que tienen propiedades lingüísticas y en efecto, un modo propio de ser tanto escritas, como expresadas mediante el MCing y por consiguiente, escuchadas por los oyentes.

Las letras de estas canciones mantienen una misma génesis, considerando el contexto, sitio y ubicación social en el que se generaron y del que sus creadores eran partícipes. En este sentido, las temáticas predominantes son la marginalidad social, la violencia en la ciudad, los sentires íntimos frente a la desigualdad y la crítica hacia el sistema establecido.

Luego, durante la etapa transitoria, se genera interés por otras temáticas. Los contenidos que los hombres raperos escogen, refuerzan los estereotipos y validan las diversas formas de violencia patriarcal. Para realizar esta construcción simbólica, disponen del lenguaje sexista como parte esencial de sus estrategias líricas. En efecto, adquieren el poder de dañar a partir de las palabras. El discurso que expresan coloca a la mujer en una posición subordinada frente al hombre. El cuerpo de la mujer, según esta perspectiva, no se ve como un ser autónomo, sino como una construcción social cuyo valor está determinado por roles tradicionales de feminidad, impuestos por el orden patriarcal.

La utilización de palabras insultantes tanto en idioma español como en inglés, aluden al poder masculino y refuerzan la idea de la dominación del hombre. Este poder es genitalizado y fálico, haciendo del coito un acontecimiento supremo a realizarse por los hombres. La eyaculación es la prueba final de la virilidad masculina. Los hombres raperos en la etapa transitoria cumplen las reglas no dichas del hip hop para comprobar su virilidad constantemente. Entonces, su forma de relacionarse es delimitada por los vicios y la búsqueda permanente por mostrar quiénes son considerados como hombres más talentosos y fuertes, así como quiénes son considerados débiles y faltos de talento.

En consecuencia, el cuerpo de las mujeres se siente amenazado y agredido al ser nombrado por las palabras del lenguaje sexista que recrea sus cautiverios, sus jaulas. Porque al ser nombrados, los cuerpos de las mujeres toman existencia, todas las mujeres están cautivas: madresposas, monjas, putas, presas y locas, entonces todas las mujeres son incluidas, nombradas, amenazadas y agredidas por el lenguaje sexista. Por ende, el poder patriarcal atraviesa todas las esferas creativas del hip hop quiteño.

Posteriormente, la labor de escritura y expresión de las MCs mujeres se constituye de manera contestataria, nos volcamos hacia lo político en razón de las problemáticas sociales. También tenemos la capacidad de adentrarnos en nuestra psiquis, permitiendo que salgan a flote nuestros pensares, posiciones ideológicas y emociones.

Nuestras letras agencian una transformación resignificante del espacio cultural del hip hop quiteño, mostrando que es necesaria e importante la intervención femenina para saber qué tenemos que decir y cómo lo queremos decir. Las nuevas ideas y perspectivas siempre traen consigo una metamorfosis inevitable del campo cultural, tanto interna como externamente. Pero esta propuesta femenina no implica una pérdida de la admiración a la llamada *vieja escuela*. Recordamos a las raperas y raperos que nos anteceden, de hecho, es parte de la cultura hip hop el mantener presente las enseñanzas y mensajes del antiguo rap con el que muchas veces llegamos a conectar e identificarnos por su mensaje crítico y por todas las disciplinas artísticas que se desprenden del mismo.

Mediante la música, logramos reconstruir nuestra identidad como mujeres y raperas, así también, liberamos nuestros cuerpos de las imposiciones y funciones que otros les asignaron. Nos identificamos unas a otras, logrando construir un *nosotras mujeres, nosotras raperas*, nosotras autoras, nosotras productoras, nosotras escritoras, nosotras artistas visibles y con una voz propia que abraza el hip hop.

Las obras musicales resultantes llevan un contenido discursivo femenino propiamente simbólico que implica una dimensión estética como también social y política. A partir del discurso en las letras de las canciones, conseguimos visibilizarnos y representar los tantos momentos de impacto y trascendencia en nuestra propia vida como la de las demás. Las palabras en nuestras letras son un instrumento de auto enunciación y reivindicación. Se piensan como una apertura a la posibilidad de agencia presta a interpelar al poder en sus variadas manifestaciones que ejercen dominio en todas nosotras.

Las raperas expresamos opiniones personales, posiciones políticas y experiencias como mujeres frente a los pactos patriarcales previos en el campo del hip hop quiteño como en todos los ámbitos públicos y privados de nuestras vidas. Creamos letras que

hacen frente a los cautiverios de las mujeres como a los mecanismos que oprimen a todas las minorías sociales. La lucha simbólica que realizamos, se opone a la sistematización que promulgan tanto agentes como instituciones de producción musical masiva, enfocados más que en el mensaje, en el factor económico y sus réditos a corto y largo plazo. Esto no quiere decir que todas quienes somos parte de la escena hip hop underground, no tengamos el objetivo de vivir del rap, que en muchos momentos del proceso pareciera ser un sueño o una utopía, teniendo en cuenta que a la par de buscar distintas metas musicales, luchamos por mantener nuestra autonomía como mujeres, artistas y creativas.

Finalmente, a través de este ejercicio de reescritura, nos construimos como nueva identidad, cuestionando y desmontando a la representación tradicional del género. Al utilizar el rap como vía de discurso, conseguimos, de alguna manera, feminizar un espacio que históricamente nos ha sido ajeno, pero lo hacemos desde una perspectiva crítica y transformadora. Cada palabra, cada verso, se convierte en una declaración de intenciones y emancipación, en una manera de desafiar las expectativas que la sociedad tiene sobre lo que una mujer debe ser o decir. Aunque incipiente, la inclusión femenina empieza a abrir espacios significativos.

De este modo, el rap se configura como un lugar de resistencia, no solo ante las limitaciones impuestas por el sistema patriarcal, sino también, contra las barreras dentro de la misma cultura hip hop. Este proceso forma poco a poco una narrativa propia que contribuye a una mayor visibilidad y legitimación del hip hop femenino. Entendemos que los cambios se encuentran en desarrollo y nos mantenemos firmes en la exigencia de transformación para lograr igualdad con nuestros pares hombres raperos. Y aunque muchos de ellos en su subjetividad, creen que quedarán sometidos ante el deseo o poder de las mujeres, por lo que están alerta, ya que en la desigualdad reside el núcleo de su poder activo, sabemos reconocer la existencia de hombres raperos dispuestos a apoyarnos y acompañarnos en el camino musical y la apertura que implica ser bienvenidas e integradas.

La emancipación de las mujeres está en proceso, aunque conlleva un sin número de dobles cargas y condicionantes, al construir nuevas teorías y lenguajes, las mujeres tejemos el camino reivindicativo de la experiencia musical femenina. Nuestras letras y nuestras voces más que ser algo útil, se han convertido en agentes de consciencia y de llamado al cambio como también exigencia por la libre expresión de los sentimientos, la fragilidad del ser y toda emoción que nos compone. Hip hop es parte de nuestras vidas y

de nuestro poder contestatario y emancipatorio que aún continúa en proceso. Como mujer, investigadora y rapera, espero que las letras femeninas nunca dejen de ser escritas y los sentimientos jamás dejen de ser expresados tanto en la música como en todos los campos culturales y artísticos de la sociedad.

Obras citadas

- Arango, Daniela. 2020. “Lenguaje sexista en las batallas de freestyle rap”. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación y Lenguaje.
- Albornoz, Jeronimo. 2018. “Like This”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V-geRjf8I1k>.
- Altamirano, Carlos. 2002. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F: Editorial Itaca.
- . 2004. *El autor como productor*. México, D.F: Editorial Itaca.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- . 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- Butler, Judith. 1997. *Lenguaje, poder e identidad*. España: Editorial Síntesis.
- Caye Cayejera. 2020. “Octubre volverá”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lhjAwcL30rI>.
- . 2016. “MANDO YO – 28S”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qWe5F8pY6e4>.
- . 2016. “Vivas nos queremos”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rsekhw8ZQqU>.
- . 2014. “Manténganse”. Ecuador. Spotify.
- . 2013. “Puro estereotipo”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=e5VW7jhlF9E>.
- DeLaTribu 2000. “Camino Táctico”. Ecuador. MP3.
- Díez, Carmen. 2016. “Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera”. *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*.
- Chávez, Manuel. 2018. “Los imaginarios urbanos en diferentes miembros de la cultura hip-hop en Quito: Espacios de encuentro e identidades contraculturales”. Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/15570/Santiago%20Ch%C3%A1vez%202018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

- CRAZY VITO. 2024. "Rapeando (Mc Pat & Original Fonk)". Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=73-gc2DLUrc>.
- Dorotinsky, Deborah, y Rían Lozano. 2022. *Culturas visuales desde América Latina*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ecuavisa Internacional. 2005. "Documental Equinoxio Flow". Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=x5XnyRuGX1I>.
- Equinoxio Flow. 2023. Publicación de fotografía de tres integrantes de la agrupación como un anuncio de concierto con el texto del nombre de su álbum "DE LA TRIBU" lanzado en el año 2000. Instagram oficial @exf_cru. https://www.instagram.com/exf_cru/.
- . 2011. "Boogie Shit". Ecuador. MP3.
- . 2003. "Bitchaz". Ecuador. MP3.
- . 2003. "Remix Sexo y Ron". Ecuador. MP3.
- . 2005. "Live At Da Studio Freestyle". Ecuador. MP3.
- . 2005. "Adictos al Rap".MP3. Ecuador.
- . 2005. "Esto es lo que soy". Ecuador. MP3.
- Equis FE EN EL CAOS. 2008. "Entre el bien y el mal". Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=50NCL2BVhCM>.
- Festival Ghetto. 2025. "Convocatoria para artistas". *Facebook*. 8 de noviembre. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=590763200289142&set=gm.477333855349401>.
- Freud, Sigmund. 1900. *Volumen 5 (1900-01) La interpretación de los sueños (segunda parte) Sobre el sueño*. Amorrortu editores.
- Guzmán León, Nathalie Catherine. 2020. "hiphAp: los elementos de la cultura hip hop desde las voces, lxs cuerpxs, la visualidad y el conocimiento de mujeres y su apropiación en espacios públicos-urbanos en la ciudad de Quito". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7460/1/T3257-MEC-Guzm%C3%A1n-Hiph.pdf>.
- JaRkOrRaP. 2011. "Equinoxio Flow - La Creme De La Creme Mixtape (1998-2006)". *JARKORRAP*. 10 de mayo. <https://jarkorrap.blogspot.com/2011/05/equinoxio-flow-la-creme-de-la-creme.html>.

- JQUATRO eMeFe. 2019. “Equinoxio Flow 2019”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FXoEz-l719Q>.
- KAMIKAZE MC.2017. “Sistema Capital”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iuW26B6CdI8>.
- .2017. “ACOSO”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o7lWds3ROwA>.
- Kelementoexf. 2007. “2006 Equinoxio Flow en Gamavisión”. Video de YouTube, a partir de una presentación en el canal televisivo de Gamavisión. <https://www.youtube.com/watch?v=-y8MlzuOx9s>.
- Maguiña, Alejandra. 2018. “The Birth of Hip-Hop”. Universidad San Francisco de Quito: Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas.
- Lagarde, Marcela. 2005. *Los cautiverios de las mujeres, siglo XXI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- .1996. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. España: Horas y Horas.
- Lara, Nelly. s.f. *El feminismo y los estudios culturales: un diálogo pertinente para reflexionar la comunicación en México*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Equis FE EN EL CAOS. 2016. “38quenojuega – Fiesta”. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ABRRhWIZEU4&list=RDABRRhWIZEU4&start_radio=1.
- .2016. “La combinación perfecta”. Video de Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=5t-rGWIYpTw&list=RD5t-rGWIYpTw&start_radio=1.
- .2016. “La Rápbia - La madrugada”. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HEgu3I5S7lc&list=RDHEgu3I5S7lc&start_radio=1.
- López, Patricia. 2021. “Diario de campo: Reuniones del Templo del Hip Hop”. Quito.
- Pat Artemiss. 2025. “Pensares Anónimos”. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zRjAd724hd4&list=RDzRjAd724hd4&start_radio=1.
- . 2025. “Soy lo que digo”. Ecuador. Spotify.
- Picech, María. 2016. “Prácticas culturales disputadas: Los sentidos del Hip-Hop en la ciudad de Quito en el periodo 2005-2015”. Tesis de maestría, FLACSO, Ecuador.

- <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/9646/2/TFLACSO-2016MCP.pdf>
- Quito Mafia. 2024. “Estreno de KING MOTA por el cuarto aniversario de Marmota”. *Post de Facebook*. 9 de junio. <https://www.facebook.com/photo?fbid=1009771700712014&set=a.236922624663596>.
- . 2016. “Estreno Warriors in the Station”. *Post de Facebook*. 7 de abril. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0zYe4X5tNtjvtXp1BZUuVtdwXuVpnu5JzVNaujwc7Gx8PbwUY8k4qbwGbpR8qdAkel&id=100050375805194.
- Quito Mafia feat Kirubba. 2001. “Negos”. Ecuador. MP3.
- Rappers, CQbeats, Pat, 2024. “Confía”. Ecuador: WAV.
- RimaRojaenVenusTV. 2013. “Bendición de ser mujer”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eDrUQ24vt7I>.
- Roja MC. 2021. “Calma Asesina”. Video de YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gPqTI2_-1Ak.
- . 2024. “Ecdisis”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C1-wznLNN2U>.
- . 2018. “PEDAZOS DE PAPEL”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=T4utqAifReo>.
- Sanchez, Andrés. 2017. “Bronson cuenta los orígenes de Equinoccio Flow y el hip hop en Quito”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8gcE-oW6D6Y>.
- . “La Industria del Hip hop en Quito: ¿De dónde viene el Hip Hop?”. Accedido 20 de marzo de 2024. <https://vasanchez2.wixsite.com/misitio-1/historia>.
- Sánchez, Víctor. 2018. “Escenas alternativas emergentes: Hip hop en Quito”. Universidad de las Américas: Facultad de comunicación y artes audiovisuales.
- SUDAMERICA. 2018. “Digan lo que digan”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rnr98c4nZdU>.
- . 2013. “Somos Mujeres Somos Hip Hop”. Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g8v1fBb8rW8>.
- Sunday Lab. 2020. “Publicación anunciando el estreno de videoclip musical “Octubre volverá”. *Post de Facebook*. 15 de octubre. <https://www.facebook.com/sundaylab.studio/videos/octubre-volver%C3%A1/3749250208426787/>.
- TBN. 2011. “South American Hip Hop Empire”. Ecuador. MP3.
- Tzantza Matanza. 2005. “Ciudad de Quito”. Ecuador. MP3.

Xtintos, 2016. "Nothside". Ecuador. Spotify.