

GÉNERO, MÁRGENES Y FEMINISMO: EL BANZAI DE GATA CATTANA EN EL RAP CONTEMPORÁNEO

GENDER, BORDERS AND FEMINISM: GATA CATTANA'S "BANZAI" IN CONTEMPORARY RAP

RESUMEN

El presente artículo expone y analiza tres fenómenos clave para comprender el *boom* del rap feminista español en la última década del siglo XXI: la eclosión de una nueva escuela edificada sobre las raíces ilustradas y radicales del pensamiento de Gata Cattana (Córdoba, 1991-Madrid, 2017), la relectura crítica de las «masculinidades marginales» que reúnen los arquetipos del rap y la trascendencia del concepto del *banzai* para el feminismo. Se abren nuevas reformulaciones en un cambiante panorama social, cultural y político, en el que las discípulas de Cattana innovan con la construcción conjunta de su peculiar épica subalterna, ya sea desde el escapismo de Las Ninyas del Corro, en *Onna Bugeisha* (2021), materialización de la guerrera heroica en la que se proyectaba la rapera; o bien, desde la introspección de Carmen Xía en *La Herida* (2022), una apuesta por la rabia y la memoria histórica como germen de la revolución.

Palabras clave: rap contrahegemónico, Gata Cattana, masculinidades, *banzai*, revolución feminista.

ABSTRACT

This article presents and analyzes three key phenomena to understand the Spanish feminist rap boom in the last decade of the 21st century: the eclosion of a new school built on the enlightened and radical roots of Gata Cattana's thought (Córdoba, 1991-Madrid, 2017), the re-reading of the "marginal masculinities" which constitute the archetypes of rap and the transcendence of the concept of *banzai* for feminism. This opens new reformulations in a changing social, cultural and political context in which her successors innovate with the joint construction of their peculiar subaltern epic, either from the escapism of Las Ninyas del Corro, in *Onna Bugeisha* (2021), through which the materialization of Gata Cattana as a heroic warrior was projected; or, from the introspection of Carmen Xía in *La Herida* (2022), which puts forth rage and historical memory as the germ of the revolution.

Keywords: counterhegemonic rap, Gata Cattana, masculinities, *banzai*, feminist revolution.

1 Bergische Universität Wuppertal, ORCID: 0000-0003-2255-0153, pinillaalba@uni-wuppertal.de. Los resultados de este trabajo forman parte de un doctorado financiado por la fundación alemana Studienstiftung des deutschen Volkes. DOI: 10.6035/asparkia.7091.



1. Introducción

En la segunda década del siglo XXI, coincidiendo con el cambio del paradigma sociopolítico y cultural, se va consolidando la nueva escuela del rap español. En el plano mediático se caracterizará por la deslocalización que permite Internet, la preferencia por el *streaming* sobre el lanzamiento de las maquetas físicas y la apertura temática y estilística, traducida en el interés por nuevos tópicos y mensajes (Sedeño y Guarino, 2021). Será esta última característica la que incentive a un grupo de raperas a tomar los micros para reivindicar su lugar en la escena cultural del rap como sujetos activos, bien irrumpiendo en un *underground* hasta el momento bastante masculinizando (Carrasco y Herrero, 2012), o bien generando espacios y dinámicas alternativas en las que desarrollar su arte.

Sin embargo, la entrada de las mujeres en el panorama del hip hop, algunas de ellas con textos marcadamente feministas (Hernández Romero y Fernando Maia, 2013; Sedeño y Guarino, 2021), es un fenómeno que no puede explicarse sin tener en cuenta el rol de la juventud en la coyuntura sociopolítica e ideológica que estaba experimentando España durante la segunda década del nuevo milenio. El recorte de las libertades básicas y la quiebra del estado de bienestar que trajo aparejada la crisis económica de 2008 impulsaron plataformas y reactivaron movimientos sociales en sectores de la juventud que, si bien no procedían de una escuela cimentada en los orígenes del hip hop, veían de primera mano motivos por los que protestar ante el incierto futuro que les esperaba. Así pues, teorías anticapitalistas como el altermundismo, el ecologismo, el feminismo y la antiglobalización confluían en la lucha callejera y en el arte urbano ofreciendo un valioso material crítico para estos raperos y raperas de la nueva escuela; quienes se mantenían fieles al *beat* característico del bombo y caja de los albores del género, gustaban del *scratch* o del *sample* y apostaban por la originalidad y riqueza retórica de las barras, al tiempo que adaptaban las temáticas al presente, dotando de nuevos significados la lucha antisistema y resignificando el imaginario de los sujetos y espacios implicados en el movimiento.

Dos acontecimientos políticos funcionan como detonantes de la eclosión del rap feminista: la manifestación multitudinaria de alcance internacional conocida como «El tren de la libertad» (2014) en respuesta al proyecto de reforma de la ley del aborto durante el gobierno del Partido Popular, que suponía un claro retroceso en materia de derechos para las mujeres, y a la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana (2015), coloquialmente conocida como «ley mordaza», un atentado constante al motor creativo del rap: la protesta verbal. Ambos hechos inyectaron al rap un componente antifascista aún más pronunciado, dado que se intensificó la vindicación por el cumplimiento de los derechos humanos y la denuncia masiva de la violencia institucional y policial hacia los estratos más vulnerables. Este descontento en lo musical alcanzó además gran cobertura mediática gracias a que partidos nuevos como Podemos empezaran a dotar de presencia televisiva a ciertos raperos hasta

el momento solo escuchados por minorías en los circuitos de rap político,² dando visibilidad asimismo a raperas que comenzaban su andadura, como La Furia o Efecto Doppler.

La irrupción de la politóloga Ana García Llorente (1991-2017), alias Gata Cattana, con el estreno de su primera maqueta *Los siete contra Tebas* (2012), metáfora del G7 contra el pueblo sufriente, inicia una nueva era para el rap protesta, que acabará influyendo en toda una generación que sigue de cerca su legado (Pinilla, 2022). El presente artículo ambiciona dos objetivos. Por una parte, pretende contextualizar el rap feminista español a través del análisis del espacio sociopolítico y mediático en el que surge, para lo que será necesaria la revisión crítica de nociones limitantes, como la de «masculinidades marginales». Por otra parte, buscamos llamar la atención sobre un ejemplo relevante de feminismo en el rap español: la potencialidad del tópico del *banzai* en Gata Cattana y las relecturas sobre este recurso presentes en la poética de varias raperas españolas que la toman como referente, como es el caso de Las Ninyas del Corro y Carmen Xía.

2. Allanando el terreno de la lucha

La pasividad de las autoridades y la impotencia civil ante la despreocupación por cuestiones que afectan a las mujeres como el feminicidio, la violencia sexual, el repunte en la precariedad y pobreza femenina ya habían introducido al feminismo en el debate público y en la escena musical *underground*, especialmente gracias al cruce que la lengua común permitía entre el feminismo latinoamericano y el español, así como al impacto mediático de movimientos como #NiUnaMenos³ o #UnVioladorEnTuCamino,⁴ inspirados en la música protesta de raperas que buscaban crear conciencia feminista.

En España, fue Gata Cattana quien supo traer al rap la indignación en este clima de revueltas internacionales con la publicación del alegato feminista *Lisístrata* (2015), símbolo internacional de cooperación gracias a la referencialidad a uno de los movimientos feministas que buscaban desmontar el prejuicio religioso del patriarcado

- 2 La instrumentalización del rap por parte de esta clase política formada por intelectuales y docentes universitarios fue una estrategia electoral de acercamiento a una población joven sedienta de cambios, que veía en el rap una verdadera épica subalterna con la que sí podían identificarse en oposición al anquilosado discurso de una política turnista que interpretaban como antidemocrática. Si bien ningún artista o texto de rap representa a ultranza el ideario de los partidos políticos, esta estrategia convocaba a los potenciales votantes de Podemos, ya fuera porque se veían reflejados en las historias de vida del rap o porque simpatizaban con la vulnerabilidad de sus personajes, al mismo tiempo que interpelaba a creadores del rap y aficionados, poniendo en valor un movimiento completamente desprestigiado por la oposición política y por la alta cultura.
- 3 El movimiento argentino de 2015 dio lugar a múltiples versiones desde los sectores más *underground* del reguetón, la cumbia y el rap. Esta cuestión, junto con el *leitmotiv* de la lucha por la despenalización del aborto, estará presente en la música, acompañando siempre al discurso feminista activista y teórico.
- 4 El colectivo Lastesis, compuesto por mujeres organizadas para transmitir teoría feminista a través de medios audiovisuales, serán el grupo chileno que musicaliza este himno con la canción *Un violador en tu camino* (2019).

colonizador, una referencialidad que la rapera introduce con el *sample* de la asambleísta ecuatoriana Rosana Alvarado en su interludio. En este tema quedaban claras las bases de una cuarta ola feminista transatlántica que ponía en relación a través de la cuestión reproductiva una lucha conjunta en el mundo hispanohablante, remontándose a los orígenes antropológicos del patriarcado tras el desplazamiento de la diosa madre (Lerner, 1990), al mismo tiempo que aludía a académicas como Silvia Federici en su *Calibán y la bruja* (2004), revisaba el mito de la vengadora en relación con el lolitismo de la película *Hard Candy* (2006) o mencionaba ensayos testimoniales marcados por las consecuencias del género y la precariedad para las supuestas mujeres privilegiadas europeas, como la *Teoría King Kong* (Despentes, 2018). La originalidad de Cattana consistía en canalizar a través del rap un discurso teórico, una potencialidad activista en forma de arenga, despertando el interés de la juventud desde el intelecto, sin por ello subordinar a las referentes locales. Este discurso inspiraría una visión universalista y regionalista, dotando de gran versatilidad al nuevo rap feminista que se iba fraguando en torno al mito construido sobre la artista tras su muerte. Su legado no solo funcionaba como inspiración de una nueva escuela consolidada alrededor del movimiento de indignados, del que también bebían grupos de gran impacto feminista como Ira Rap o Machete en boca, sino que congregaba a una nueva recepción formada y sedienta de justicia social que no se identificaba con ninguna corriente musical en boga.

Las peculiaridades de este movimiento abordan las tres dimensiones oratorias en las que las MCs vierten su perspectiva de género: *ethos*, *pathos* y *logos*. La coherencia o autenticidad entre la vida y a la obra (principio fáctico-ficcional o *ethos*) típica del *old school* se traduce en el rap feminista radical como el reconocimiento de las mujeres como sujetos emisores y receptores de los discursos. Partimos de la premisa de que mujeres y hombres reciben una educación de género diferenciada que articula prácticas de sumisión y dominación que operan más allá de los sentimientos personales o los deseos individuales del sujeto, devaluando las femeninas y reforzando las masculinas. Las raperas feministas influenciadas por Gata Cattana pretenden el desmantelamiento del patriarcado y la consecuente abolición del género; no buscan simplemente transgredir fronteras, sino que anhelan el desmantelamiento del sistema y su sustitución. A nivel conceptual y estilístico observamos dos reacciones ante esta turbulenta y desafiante época dentro del hip hop: la asimilación o la ruptura antisistema, de la mano de dos actitudes vitales: el hedonismo narcisista o el compromiso ético y comunitario. Desde un punto de vista formal, las raperas que se decantan por la segunda actitud comparten ciertos rasgos con sus coetáneos masculinos, la lucha contra el clasismo y el racismo, por ejemplo. Sin embargo, difieren en que estas no pasan por alto su contenido misógino, además, añoran saber académico y cultura popular, ilustrando así la parte más intelectual del movimiento con anécdotas y vivencias de sí mismas o sus conocidas y dando un formato artístico a la pena a través de la esperanza en la transformación, lo cual les permite aproximarse a un *pathos* feminista como forma de interpelar a la recepción a través de la identificación empática o el distanciamiento crítico. En este sentido, son partidarias del sabotaje al sistema y la protesta en las narraciones (*logos*), lo

que en el rap feminista se entiende como la deconstrucción de los mecanismos que fortalecen y legitiman el patriarcado, y fomentan así la denuncia de las nuevas formas de dominación misógina, aunque esto suponga menor rentabilidad de su arte.⁵ Esto lo logran gracias al trasfondo filosófico del feminismo ilustrado teórico, en su propósito de ser pedagógico, de iluminar a su recepción desde la ética, es decir, con la promoción de valores morales que persigan la empatía, la cooperación y la justicia social y ecológica.

Asimismo, la función de Gata Cattana como mediadora entre las raperas y los espacios artísticos del hip hop se produce tanto de forma disruptiva como integradora. Por una parte, destacan aquellas que entran desde fuera, generando alternativas y apropiándose de espacios vetados, esto es, desde agrupaciones paralelas ante la negativa que encuentran por parte de *crews* masculinas. De este modo conquistan espacios culturales a través la vindicación haciendo suyo un género que les es ajeno por tradición. Algunos de estos grupos son las gaditanas Agüita Toffana, colectivo surgido en un contexto de asociacionismo ante el descrédito por parte de sus compañeros varones, quienes en su canción *Como gatas* —nótese el guiño a la cordobesa—, vindican el siguiente verso: «No somos raperas, pero el rap también es nuestro» (2019). De cualquier modo, la mayoría de MCs femeninas comienzan su carrera por pares, tras sufrir episodios discriminatorios en las *crews* mixtas. Ejemplo de ello son las MCs Laüra Bonsai y Felinna Vallejo de Las Ninyas del Corro, que emplean este nombre artístico para construir su *ethos* oponiéndose así a una interpretación androcéntrica de su identidad artística: «La *ninya* iba a los corros pa' aprender y no para echarse novio» (*Booty Camp Click*, 2021), crítica al extendido estereotipo de la *groupie* o la acompañante que invisibiliza y sexualiza el trabajo de las creadoras, relegándolas a eterna minoría de edad ajena al impulso creativo, como musas o adornos (Carrasco y Herrero, 2012).

Por otra parte, esta reescritura de los espacios y tópicos del rap se produce desde dentro, generando rupturas y contaminando el discurso oficial. La inclusión de raperas feministas en espacios altamente masculinizados ha supuesto un cambio de paradigma y el caso más sólido es la entrada de *freestylers* femeninas en los circuitos de batallas de gallos, como la colombiana Marithea o la española Sara Socas. Sin embargo, la presencia de raperas en este subgénero resulta todavía en la actualidad anecdótica. En el resto de corrientes sí va existiendo cierto equilibrio que presiona a la industria y a la crítica cultural a desterrar la manida etiqueta de «rap femenino» e incluir la corriente *underground* feminista ya consolidada como giro consecuente del devenir del rap y no como subgénero periférico.

5 Estas dos dimensiones en las mujeres creadoras de la música urbana se alinean con la asimilación o la ruptura: frente a un empoderamiento individual, liberal o consumista, el propósito feminista de liberación colectiva contrario a un sistema opresor por razón de sexo, raza o clase. Si el uso lucrativo de la imagen canónica femenina es la norma, la figura de Gata Cattana se vuelve transgresora combatiendo el mensaje que la música urbana lanza a las jóvenes: la explotación del capital erótico, nuevo mandato de género de los patriarcados neoliberales modernos (De Miguel, 2021). Esta reacción al uso mercantilizado del cuerpo que siembra la cordobesa será recogida por su escuela, como afirman Las Ninyas del Corro en una de sus primeras maquetas: «Mis referentes solo sacan discos, no sacan sus caras» (*Cine de barrio*, 2021).

3. Rap contrahegemónico y género

Uno de los aspectos que más llaman la atención a la hora de analizar las modalidades más exitosas del rap en cualquier contexto occidental es la existencia de unas características que producen en la recepción fascinación a la vez que rechazo. Desencadenan admiración porque suponen los atributos, conductas y cosmovisiones con legitimidad y prestigio en nuestro mundo: la ostentación del poder, la acumulación de ganancia en forma material, espiritual o cultural; pero también generan cierta reticencia en los sectores de población más concienciados con las nefastas consecuencias del capitalismo, el individualismo e imperialismo, ya que su realización conlleva necesariamente la subordinación y el empobrecimiento de otros.

Partimos de la premisa de que cualquier forma de patriarcado solo es posible si se sustenta en el género.⁶ Lejos de acercarnos a esa ansiada destrucción del patriarcado, masculinidades tóxicas y feminidades hiperbólicas, pueblan los contenidos culturales que diversifican el amplio espectro de las mismas, dando lugar a un extenso abanico de opciones que, lejos de deconstruir el género, lo dinamiza, dotándolo de posibilidades nuevas, readaptadas al mercado y bastante rentables. Raperas y raperos, como cronistas de su época, influyen en la construcción comunitaria de los estereotipos, describiéndonos a través de su estética —y su ética implícita— su relectura personal del género. Una perspectiva feminista serviría para dar una vuelta de tuerca a las construcciones manidas que se fundamentan en una feminidad enfatizada o una masculinidad exaltada, constructos bastante evidentes en la estética convencional del rap. Me encamino a pensar que la razón para esta evidencia deriva de que todas las corrientes del hip hop se asientan sobre unas «masculinidades marginales»,⁷ estas son formas de interacción de los hombres con las mujeres y de los hombres con otros hombres en las que los vectores interseccionales de la clase y la etnia imposibilitan el acceso de muchos hombres a la masculinidad hegemónica, lo cual influye en las cosmovisiones de lo que significa la masculinidad para una sociedad determinada. Connell extrapola esta noción al ámbito el gueto estadounidense así:

En un contexto de supremacía blanca, las masculinidades negras desempeñan roles simbólicos para la construcción de género de los blancos. Así, los grandes deportistas negros son ejemplos de fuerza masculina, mientras que la figura fantástica del violador negro desempeña un papel importante en la política sexual entre los blancos, papel muy explotado por la política de derecha en Estados Unidos. A la inversa, la masculinidad hegemónica entre los blancos sostiene la opresión institucional y el terror físico que ha contextualizado la opresión de las masculinidades en las comunidades negras. (Connell, 2003, p.121)

6 Empleamos aquí la noción de género desde el feminismo, como categoría sociocultural patriarcal, etnocéntrica y diacrónica, configurada en torno a la diferencia sexual (Lagarde, 1996), y no tanto desde la noción foucaultiana del dispositivo disciplinante, en tanto que nos interesa remarcar la situación de subalternidad completa de las mujeres en la jerarquía de poder, pues este sometimiento garantiza el correcto funcionamiento de todo tipo de sociedad, incluyendo los patriarcados contemporáneos neoliberales, progresistas, del relativismo cultural y afines al colectivo LGTBI.

7 Empleo el concepto desarrollado por R. W. Connell (2003) en su tipología de masculinidades.

La cuestión de la masculinidad marginal es especialmente relevante para el rap nacional por varios motivos. Las dinámicas de opresión clasista y racista narradas beben en la biografía de los sujetos protagonistas; sin embargo, estas no copian o reproducen códigos de conducta extranjeros, sino que se construyen desde los procesos de formación de masculinidades propias del territorio español, aquellas que congregan a colectivos diversos procedentes de minorías étnicas como el pueblo gitano, árabe y latino, los migrantes, las clases sociales más humildes o las tribus urbanas como los neoquinqüis.⁸ Si bien el rap se posiciona contra este tipo de supremacía, los transvases entre unas y otras son evidentes: al igual que en el ejemplo de Connell, en el imaginario de la masculinidad española hegemónica *paya* existe cierta envidia al patriarca gitano, por el respeto que posee dentro de la familia y el control que ejerce abiertamente sobre todas las mujeres y los hombres más jóvenes, al mismo tiempo que sobre él se construye un discurso de criminalización y peligro, en la figura del ladrón o del narcotraficante. El estigma viene reforzado por la situación de segregación que incita a la delincuencia, justificando e ilustrando así el propio tópico del «marginado-bandido». Por otra parte, las masculinidades periféricas se quejan de la violencia policial, del desamparo estatal, de la precariedad, de la impunidad de las élites y de otras formas de violencia institucionalizada hacia su comunidad, diseñando por su parte otro imaginario contrapuesto, el de una masculinidad hegemónica expropiadora y racista que sigue el tópico del cacique.

El concepto gramsciano de hegemonía ofrece interesantes perspectivas a la hora de distinguir entre unas formas de masculinidad basadas en la acumulación y otras que generan vergüenza en las dominantes,⁹ quienes deben proteger su estatus guardando las apariencias o, en el peor de los casos, incurriendo en estas prácticas de modo velado. En el hip hop esta pugna entre masculinidades posee su expresión más visible a través del *graffiti*, que en su origen era un asalto al mobiliario público que buscaba ocupar el espacio que las instituciones eclesíásticas, escolares o gubernamentales sí poseían para hacer uso de la cartelera y otras vías de promoción de sus actividades. El *breakdance* y las batallas de gallos también son dos artes escénicas que aglomeran a los fieles del hip hop en torno a la noción del conflicto, así se refuerzan las dinámicas internas de poder de los espectadores al mismo tiempo que el estatus social de los participantes permanece inmutable. Estas manifestaciones culturales tienen un efecto catártico en la masculinidad hegemónica: ayudan a la purificación de las pasiones más bajas de los hombres acomodados sin por ello sentirse desafiados, pues los cruces de clase y etnia de sus actantes nunca

8 La integración del rap en la idiosincrasia del barrio español, con su mezcla lingüística, dialectal y jergal, es la única forma de entender la pervivencia de un género importado y la renovación del mismo en la nueva escuela, dotando de nuevas significaciones a un discurso que va de la mano de los cambios sociales. En este imaginario, esa identidad híbrida que engloba todas esas «masculinidades marginales» posee ciertos rasgos comunes con los de los patriarcados primitivos que serán el sustrato temático y metodológico del rap convencional y que tienen como único hilo conductor su propósito de oponerse a una hegemonía masculina de índole nacionalista, blanca, burguesa y católica.

9 Me refiero a manifestaciones que rocen la ilegalidad o que tengan menor cabida en la ética social o religiosa de la sociedad en cuestión (la violencia, lo vulgar o lo escatológico).

pueden influir directamente en la desarticulación de sus privilegios. Este fenómeno retroalimenta ambos tipos de masculinidades, cuyos transvases operan así: la masculinidad hegemónica se realza de modo catártico en la espectacularización de la virilidad desarrollada por raperos de clases o etnias desfavorecidas, de quienes se espera que sean rudos y vulgares, es decir, que desempeñen formas de masculinidad primitiva menos refinadas pero necesarias para la construcción conceptual del resto de ellas.

Dicha entrega a las pasiones más varoniles como la competición, el control del cuerpo de las mujeres, la lucha física entre hombres o la ostentación de armas despierta una ilusión de poder que aproxima a estos sujetos a un ideal de hegemonía. Pese a no garantizar derechos comunitarios o mejorar las posiciones sociales, consuela gracias a las concesiones individuales que se establecen mediante la acumulación, ya sea en forma material o de reconocimiento. De esto se deduce que el mantenimiento de la masculinidad marginal no pone en peligro a la hegemónica y sigue constituyendo una amenaza muy voraz en los patriarcados culturales en los que la lucha obrera y/o antirracista suele desplazar o subordinar a la feminista.

El mayor obstáculo al rap feminista: el género

La mayor aportación de las raperas feministas, situando como pionera de esta escuela a Gata Cattana, será la de hacer visibles los rasgos de género dentro del hip hop y someterlos a análisis para reinventarlos, resignificarlos o desterrarlos. El rap se construye sobre estos elementos primitivos que las masculinidades de la élite no se pueden permitir por su carácter explícito, pero en cuyos cimientos se refuerzan y simbolizan los tópicos masculinos que generan admiración entre sus pares. El tema del ganador, por ejemplo, se materializa en la cultura hip hop a través de la competición,¹⁰ fundamento de modalidades como la batalla de gallos (*freestyle*) o la tiradera (*beef*). Si bien la violencia explícita está prohibida en estos combates, las rimas y la actitud corporal en el escenario han de hacer alarde de este recurso de imposición de respeto, que se consigue gracias a la puesta en práctica de estas dos técnicas: la exaltación del yo, generada a través del *egotrip*, conjunto de estrategias discursivas, interjecciones, figuras retóricas y descripciones que construyen la caracterización del *alter ego* del rapero como líder de su zona o mayor autoridad en la materia; y el descrédito del oponente, realizado a menudo a través del insulto ritualizado en expresiones fijas o fosilizadas.

El rap feminista cuestiona este principio sustituyéndolo por el de sororidad, noción que podríamos comprender en su dimensión inclusiva, pues el yo indivi-

10 La competición está instaurada en las visiones de la masculinidad dominante desde el comienzo del patriarcado, pues asegura a la tribu la entrega del poder a aquellos hombres que pudieran demostrar en la jerarquía que merecían este puesto al portar los atributos importantes para la caza, es decir, la fuerza física, la asunción de riesgo y las dotes para matar (Lerner, 1990). Así pues, la competición, la guerra o la lucha como fines para conseguir un medio de control, el poder, desarrollan en estas manifestaciones culturales el ritual primitivo que los conecta con unos orígenes sociales más atenuados en las dinámicas de masculinidad mayoritaria, en las que la subordinación y el control se llevan a cabo de manera simbólica.

dual se disuelve entre el «nosotras», creando un sujeto comunal que enuncia desde el grupo (Lanser, 1992). Este mecanismo aparece en la propia configuración de las pandillas, ya sea en dúos o tríos, pero fundamentalmente a través de narradoras comunales.¹¹ Asimismo, esta noción parte del destierro de la competición femenina, en tanto que las raperas se consideran «iguales» (Amorós, 1987), no más idénticas o intercambiables, fortaleciendo las actitudes de inspiración y trabajo en equipo, como observamos en el guiño de la MCs Felinna Vallejo al talento de su compañera, con el cual decodifica el *egotrip* a través de la vulnerabilidad y la admiración: «No tengo fe ciega en mí, pero en Laura sí» (*L.N.D.C.*, LNDC). Pero la noción de sororidad (no hermandad) también es exclusiva, pues se refiere a la interacción de mujeres con mujeres, estableciendo un dualismo inquebrantable: nosotras versus ellos. El principio de heroicidad no descansa en la destrucción del otro por la obtención del premio, la mujer (o por inversión, la aniquilación de la otra y la ganancia del hombre), sino que radica en una acumulación de conquistas para el feminismo que no son materiales, sino conceptuales. Así, la ocupación de los espacios vetados, la denuncia de las desigualdades o la movilización de la recepción aumentan el estatus de las raperas en el grupo al margen de la acumulación física.

Otra forma de subvertir el *egotrip* patriarcal, noción similar a la de *hybris*,¹² es la de instaurar la perspectiva feminista que coloque en el centro elementos discordantes como el cariño de la familia o los cuidados. Si bien en Gata Cattana encontramos ejemplos de un ego que pone en valor estas prácticas, como en *Hasta el final* (2017) o *Estoy bien* (2017), serán las raperas que siguen su estela quienes demuestren con más ahínco la reconversión total del yo individual en el yo comunal, popularizando temas que reflexionan sobre la salud integral del sujeto gracias a las buenas compañías como el *Tango der dinero* (2022) de Carmen Xía u otros temas que ponen en valor a las amistades protectoras por encima de los títulos académicos, como propone Tribade en el siguiente pasaje: «Lo siento mamá, nunca seré doctorada, pero mira qué bonita mi manada» (*Gaupasa*, 2017). Este cambio de paradigma que confirma el desplazamiento del individualismo inicial del *old school* por un giro

11 Son frecuentes las alusiones a un yo plural manifestado en el rap feminista mediante el uso de la primera persona del plural o de un singular simbólico que incluye a toda la comunidad. El uso más interesante de la narradora comunal aparece en el yo ancestral en el que las raperas se erigen para construir su épica de las subalternas al contradecir el principio de la formación del héroe basado en quien quita la vida y no en quien la otorga. Así pues, desplazan la concepción de la naturaleza cruel y destructora que habría promulgado la genealogía transgresora de Sade y Bataille (Puleo, 2003), apelando a una noción ecofeminista crítica de la naturaleza femenina, no en su dimensión externa o biológica como madre o fuente de vida, sino en la filosófica y revolucionaria, como creadora, es decir, fuente de ideas.

12 Me interesa retomar la relectura del concepto griego de *hybris* (prepotencia humana) que hace la filósofa ecofeminista Alicia Puleo (2019), quien la entiende como el antropocentrismo responsable de la crisis interrelacionada (moral, ecológica, pandémica, bélica etc.) en la que impera el deseo individual frente al bien colectivo sin la existencia de una ética que ponga límites al crecimiento desmedido a costa del maltrato de animales humanos, no humanos y ecosistemas.

comunitario queda de manifiesto en el guiño de LNDC al primer tema de Mala Rodríguez, al modificar su original *Tengo un trato, lo mío pa' mi saco* (2000) por *Tengo un trato, lo mío pa' mi barrio* (2021), donde ya notamos una prevalencia del colectivo sobre el individualismo característico del yo personal de los inicios del movimiento.

4. El grito *banzai* y la revolución feminista

Gata Cattana no solo ha trascendido en la historia del rap español como iniciadora de una escuela de rap feminista con repercusiones internacionales, sino que algunos conceptos de su poética han inspirado las narrativas y los imaginarios de raperas que subvierten desde sus posiciones alternativas los masculinizados códigos del rap. Uno de los tópicos más trascendentales y enigmáticos en la obra de la cordobesa es el *banzai*.¹³ Este vocablo da título a su trabajo más relevante, un disco conceptual en cuya escucha obtenemos los dos significados básicos del término: el ansia de eternidad filantrópica, desde una voluntad que indaga en la justificación de parte de la obra humana;¹⁴ y la noción de lucha honorable por una causa, significación que se explora en este artículo. Esta forma de combate, entendida desde el feminismo, arroja luz sobre nociones importantes acerca de la revolución feminista y el inconformismo ante una vida indigna, como segundo sexo.

El primer elemento que pone en tela de juicio es el de la violencia, prohibida para el sexo femenino y permitida en ciertas ocasiones a modo de defensa solo si peligra gravemente la integridad física de la persona. El *banzai*, sin embargo, es un ataque meditado, nacido de la voluntad de lucha desde la resignación ante una muerte inminente. Este elemento opera en el plano simbólico como analogía de la lucha de las mujeres contra la violencia machista y contra el ecocidio, presentándola como respuesta legítima al sufrimiento prolongado en tanto que el feminismo es la única lucha que procede de una situación de descrédito continuado que trasciende épocas históricas, razas, culturas y clases sociales, siempre abierta al fracaso,

13 Existen varias teorías acerca de lo que significa el vocablo japonés «banzai». No obstante, interesa la interpretación que Gata Cattana toma de la etimología de este concepto. Se trataría de un grito de júbilo, «*Tenno Heika Banzai*» (¡larga vida al emperador!), que los samuráis proferían antes de su inmolación cuando veían perdida la batalla, empleando su fracaso como muerte con dignidad o como ataque para causar bajas.

14 Esta lectura está presente en muchos poemas como «Tu oficio, poeta» (2019) y se vincula a la necesidad de romper la dicotomía trascendencia/inmanencia consolidada tras la instauración del patriarcado. El *banzai* de eternidad se fundamenta en el deseo de «dignificar la especie» a través del arte comprometido. Desde una óptica feminista subvierte el mandato de maternidad que obliga a la mujer a permanecer en el área de los cuidados, ya que en ningún patriarcado es posible la compatibilidad absoluta entre la dimensión profesional o artística y la familiar; pero desde el ecofeminismo la interpretación del verso es bastante más desesperanzadora, pues implica la carencia de herramientas que poseen los poetas ante la proximidad de un colapso de la especie humana, cegada por su *hybris*.

pues puede desarticularse a cada inestabilidad política o económica.¹⁵ ¿Qué hacer ante semejante perspectiva de triunfo? Una acción conjunta diferente a la *hybris* codiciosa por el capital o por la acumulación de recursos o territorios, una *hybris* que entienda la dignidad de las mujeres, que reconozca que su voluntad de poder es distinta a la de la guerra de los hombres, lleva implícito un halo de justicia poética, de cumplimiento de lo prometido en la Ilustración y en las revoluciones sociales. Son las voces y actos de las mujeres cansadas de un pacifismo impuesto las que anhelan la autonomía del ser, de sus cuerpos y de sus mentes.

El ataque *banzai* es un grito previo a la batalla, con la disposición de la entrega absoluta, como nos señala Gata Cattana: «Todos lo pensáis, pero nadie lo hacéis,¹⁶ yo soy un misterio / El nuevo milenio me ha pillado en medio, gritando *banzai*» (*Banzai*, 2017). Un grito que mezcla la resignación con la posibilidad de fracaso, sin que la dignidad mengüe por ello. Para Gata Cattana, el honor o el orgullo de luchar por los derechos propios, el deseo de honrar a su estirpe, implica convertirse en creadora, ambicionar la Trascendencia que el patriarcado pretende vetar para las mujeres al distraerlas con la Inmanencia. La necesidad de desprender la sexualidad de la mujer del entramado de valores y tradiciones patriarcales es el primer paso hacia el verdadero honor universal, sustentado en los principios morales de autonomía y libertad.

Un segundo elemento que cabe tener en cuenta es el matiz de desesperación, como ese «dejarse ir» que envuelve al *banzai* y posee implicaciones literarias muy sugerentes. En el *track* de Gata Cattana esto se reelabora a modo de catarsis lograda a través de la escritura del rap y de su ejecución performativa: «Yo me destruyo, en cada una de estas, / cuando lo escribo, / cuando lo grabo», ahondando en el significado de eternidad del arte, pues el producto queda inmortalizado a través de la grabación, al mismo tiempo que fomenta el autocuidado que reside en el poder terapéutico de la literatura. Sin embargo, esta noción del *banzai* no llegará a convencerle, pues si bien atañe al plano individual basado en la identificación, el uso de la obra de arte para expirar la toxicidad de las pasiones no consigue una agitación social del público. En su poética este desplazamiento se evoca a través de las metáforas del agua que empapa los cuerpos, cuanto más fría, más impasible, menos comprometida con una causa: «Agüita del suelo que cae, / llevo pa' mi niño que

15 Esta tesis aparece también en uno de los ensayos que tratan la dominación femenina publicado póstumamente con el título *Acerca del hembrismo y otros delirios*: «Supongo que ustedes, los míos, todos eruditos y estudiados, entenderán como legítimo que un colectivo (o sector de la población) que es brutalmente oprimido y represaliado por el Estado aplique cierta resistencia y/o, en el más digno de los casos, se subleve contra dicho Estado. Partimos de esa base y de que la violencia aplicada en ambos casos no es ni siquiera comparable, en tanto que en un caso podríamos considerarlo autodefensa, mientras que en el otro caso se dispone de la violencia legítima, de la impunidad y de todos los medios para acabar con el contrario» (Gata Cattana, 2021, p.67).

16 Este giro agramatical podría pretender incluir a la recepción, agitándola para que despierte del letargo y la alienación, pues en tercera persona, en lugar de la segunda, quedaría diluida desde una perspectiva del testigo. La autora pretende incluir al público, salir de la narrativa personalista y volver discurso comunal su obra.

viene / hecho un incendio [...]». Este *track* es la búsqueda de una significación del *banzai* que trascienda el victimismo y la épica de la queja, tan frecuente en la literatura y música popular. El *banzai* colectivo que propone se basa en un plan sigiloso, estudiado, un distanciamiento para el ataque sorpresivo que surge del análisis previo del panorama, que ha de iniciarse con la toma de conciencia, primera fase para despertar el compromiso feminista.

Por último, el grito de lucha surge como resultado de la rabia, instrumento motorizadora que cumple la fase de armarse de valor para ejecutar el plan. Este misterioso pasaje muestra una alegoría en la que el hielo es el estadio antecesor de las injusticias sociales que van experimentando las mujeres, elemento que va calentándose paulatinamente debido a la toma de conciencia y pérdida de la ingenuidad de la infancia, momento en el que se aprecian las consecuencias de la educación en el mandato de género:

Y yo que era aguanieve he acabado ardiendo,
 nunca estoy todita cuando te quemo,
 nadie te quema, como yo lo hago,
 pero me sale muy caro, pero, pero me sale muy caro.
 estoy degustando mi veneno,
 mis agujones y mis disparos [...]
 (*Banzai*, 2017)

El agua, en forma de lluvia, es el impulso apaciguador de la artista, que dirige la rabia hacia los demás: «Nadie te llueve, como yo lo hago, pero me sale muy caro», apagando las pasiones de su generación encendida, aquellas que brotan sin un plan, sin una proyección, con las consecuencias nefastas que esto conllevaría. En el acto de acabar «ardiendo», el fuego (la rabia) es el único poder transformador que hace posible la comprensión de la dominación, siendo este el primer paso para iniciar cambios. Esta pedagogía reside en el acto de «incendiar a otros», que nos recuerda a la alegoría de la caverna platónica, en un continuo iluminar con el fuego de la razón al resto, situándose en el punto de mira en un momento histórico de «mordazas» a la libertad de expresión y al feminismo.¹⁷ En esta dimensión del *banzai* es de especial importancia el poder divulgativo y ejemplarizante del rap. El fuego, por otra parte, es imagen del pensamiento crítico fundado en un impulso empático que obedece a una causa. Si esta se aplaca (con agua), las generaciones quedan alienadas, sumisas y conformistas, sin posibilidad de reacción; pero si esta se alimenta, es posible lograr un cambio, pues no brota como pasión cegada por lo irracional, sino en su justo equilibrio (fuego y agua). Por otra parte, el fuego es aquello que enciende, que «envenena», una transformación que no deja indiferente, como indican las múltiples alusiones a tópicos de la mujer-insecto, reino animal donde las hembras suelen desempeñar los roles de dominio, como vemos en los

17 Si bien esta canción en su contexto posee una interpretación ligada a la ley mordaza, en nuestros días parece más aplicable a la dictadura digital, al pensamiento único y a la cultura de cancelación que imposibilita en muchos casos el diálogo dentro del feminismo.

últimos versos. El aguijón de insectos como las avispas, las abejas o los mosquitos se parece al *banzai*, ya que este no es un ataque por cercar un territorio o acumular riqueza, sino que tiene ese matiz desesperado, la picadura ante la muerte inminente, la resistencia honorable hasta el final.

Proyecciones en el rap feminista contemporáneo

La recepción artística del *banzai* propuesto por Gata Cattana es muy diversa y sigue en proceso; sin embargo, me interesa destacar dos apropiaciones del término, que de modo magistral enriquecen y recontextualizan este tópico. Me refiero a dos trabajos significativos en el panorama cultural actual, el LP *Onna bugeisha* (2021) del dúo barcelonés Las Ninyas del Corro (LNDC) y el LP *La herida* (2022) de la rapera-coplera gaditana Carmen Xía.

Las primeras dotan de estética universalista a este abstracto concepto materializándolo en una figura corpórea, la de la *onna bugeisha*, la mujer samurái entrenada en el Japón feudal para proteger a su familia y su hogar. La personificación de una luchadora que emplea su cuerpo como arma de combate ambiciona dos propósitos. Por una parte, se apropia del tópico masculino del protector desde la narrativa factual de una tradición lejana, conectando tradición y feminismo; por otra parte, establece y suma en una genealogía de mujeres con agencia, que se nutren de las estrategias de un patriarcado que las subestima para desarticularlo, protegiendo a las suyas y guardándose las espaldas unas a otras con un ataque sigiloso, como indican en el *track* introductorio del disco: «Sudor y lágrimas son enseñanzas, / mis *geishas* son *kunoichis* disfrazadas,¹⁸ / sin miedo a morir si es por mis camaradas» (*Dharma*, 2021). Una de las menciones a estas guerreras lleva el título de un personaje histórico, Tomoe Gozen, *onna bugeiha* protagonista de la epopeya del *Cantar de Heike* (s. XIII), con el que el grupo construye su épica subalterna ambientada en motivos de la animación japonesa.

Este LP dota al *banzai* de dos rasgos fundamentales para su pervivencia en el imaginario cultural español: el gusto por el universalismo y el escapismo. El primer parámetro se aprecia en sus líricas que combinan pasajes en español e inglés, primer elemento que contradice los códigos puristas del *old school* español e internacionaliza aún más su estilo. Los rasgos que LNDC confieren al *banzai* y a su reescritura en el espacio son especialmente destacables en el videoclip de su tema *Onna bugeisha*, en el que se nos presenta una ciudad oriental en animación manga, trasunto de Barcelona, en la que se oponen los espacios: un centro, que carece de todo protagonismo, clara referencia al carácter marginal de las artistas; y una pe-

18 Nótese la conversión del ser para otros: las mujeres prostitutas que ofrecen un servicio sexual y de entretenimiento (la *geisha*) a un ser para sí y para otras, a la mujer que vive para la protección de las suyas, a las mujeres-ninjas (*kunoichi*) de la imaginería japonesa. La MC se refiere al potencial de las mujeres luchadoras que son categorizadas por el patriarcado neoliberal por su apariencia física como posibles escorts y hace alusión al contexto de *sugardating* y prostitución blanqueada al que son tentadas continuamente las jóvenes occidentales. El mismo mensaje lo repite la MC Laura Siyahamba: «Como dijo Bonsai, somos *kunoichis*, no *geishas*» (*Auras*, 2022).

riferia, con casas bajas, similares a un pueblo, en las que se nos irán descubriendo dinámicas más tradicionales, que emplearán las raperas para fortalecer la conexión entre su origen y algunos motivos culturales andaluces.¹⁹

El siguiente plano nos presenta un espacio más acotado, el parque, seguido de la introducción de los dos avatares que identificamos con las MCs Felinna Vallejo y Laüra Bonsai. El *egotrip* aparece resuelto en el videoclip a través de los atributos de ambas: Felinna se transforma en gato negro, mientras que Laüra queda referenciada en el árbol bonsai que riega otro personaje, aludiendo así a los motivos del agua y la gata que toman de Cattana.²⁰ El estribillo melódico y *letimotiv* que irá repitiéndose a lo largo de todo el tema: «We are running away, we're running» nos conduce a su *banzai* particular, de una existencia marcada por el prejuicio y por la situación precaria económica que las lleva al dilema de gran parte de la juventud española: quedarse o abandonar el barrio en busca de un futuro mejor.

Observamos otro foco espacial: los dos personajes están meditando y entrenando, acciones que tienen lugar en la casa. El ámbito privado aparece como refugio y reparación, pero la actitud de las guerreras en la calle también es distendida; en ella funcionan como figuras de autoridad cumpliendo el *ethos* del rap a través del cariño sin tener que recurrir al terror o la subyugación. En la canción observamos cómo la sororidad ha sustituido a la competencia, cómo la *crew* no está masculinizada, sino que es paritaria y atípica, compuesta por individuos totalmente ajenos al mundo del hip hop. Mujeres de distintas edades, personas mayores y niños pueblan el imaginario barrial de las raperas; algunas de ellas bailan flamenco y sostienen abanicos, para reforzar la ascendencia andaluza que articula su identidad subalterna. La plaza funciona en el videoclip como lugar colectivo en el que surgen las dinámicas de apoyo, subvirtiendo las connotaciones de miedo y vulnerabilidad de los descampados desiertos. Estas jóvenes no temen salir de noche porque están entrenadas y vigilantes, dispuestas a atacar a cualquiera que las desafíe, desde la marginalidad o desde la hegemonía: «Aún preparadas pa' la próxima reyerta, que hay quien viene por merienda cuando son tiempos de siesta».²¹

Un momento cumbre en el videoclip es la entrega por parte del *sensei* (maestro) de la catana a las *ninjas*. Esto nos introduce dos elementos significativos: la preparación para la vida fuera del barrio ha de llevarse a cabo dentro de este, a través de la máxima de «LNDC es religión» es la forma de empoderamiento que el grupo

19 La predilección por el inglés por parte de dos raperas bilingües catalanas resulta excepcional en la escena de rap feminista actual, ya que, pudiendo emplear su lengua regional, se aferran a la lengua originaria del rap (el inglés) y a la que sienten propia, el castellano, como modo de reivindicar una identidad no-catalana.

20 En otro de los temas del disco observamos esta disyuntiva y su necesidad de lograr el equilibrio: «Dualidad es fuego-agua» (*Santorini*, 2021).

21 Las metáforas inspiradas en las vivencias cotidianas combinadas con un producto mental son frecuentes en el *logos* de estas raperas. No solo confieren valor a la cocina, tradicionalmente territorio de mujeres, sino que señalan la versatilidad humana que no excluye el ámbito intelectual del inmanente. Otro ejemplo en el mismo *track* a propósito del impulso pedagógico de su mensaje desde la metáfora culinaria sería: «Entramos en tu coco y removemos tus entrañas / no todos digieren bien la dieta mediterránea».

encuentra para desterrar el opresivo aparato patriarcal que a través de la mitología y religión constriñe a las mujeres, la blasfemia que implica considerarse ellas mismas religión para sí y su recepción subvierte el propio concepto de sororidad exclusiva, en el que se ven así en la cumbre: «surgidas del corro para arrebatarse el podio» (*Dharma*, 2022). Las *ninyas* están dispuestas para el combate, cargadas de argumentos, entrenadas, han vigilado el panorama desde la plaza y ya cuentan con la catana que han heredado de la rapera cordobesa, el pensamiento crítico, pero, además, poseen escudos contra el prejuicio. Contra la xenofobia y el clasismo, son guerreras que defienden los rasgos folclóricos y las prácticas culturales de sus antepasadas, reelaborando del concepto del honor, tan importante para el ataque *banzai*: «*working* de noche y de día / las nietas de aquellas que migraron de Andalucía. Vallejo y Martínez, sangre y familia representando a charnegas de periferia».

El *banzai* adopta una postura diferente en la reinterpretación de Carmen Xía, pues en su imaginario aparecerá reapropiado desde la introspección, preferiblemente desde la contextualización cercana, en la memoria histórica local, generando así una propuesta antagónica a la de LNDC. Para ello empleará el dialecto andaluz a través del que dota de *ethos* a su discurso, asumiendo también una grafía alternativa, la EPA,²² como distintivo que la engloba en una escena de andalucismo estético desde la que forjan su identidad creativa gran parte de los artistas andaluces. En *La herida* (2022), asistimos a un disco conceptual que gira en torno a su peculiar concepción del *banzai* feminista, que la artista ve posible a partir de la lucha organizada instaurada en torno al concepto de la rabia. La aportación de Xía consiste en situar en la geografía y la historia andaluzas a sus referentes, ampliando esta extensa lista de mujeres ilustres que otros himnos feministas surgidos del rap ya habían iniciado, como el citado *Lisístrata* (2015) de Gata Cattana.

Xía reformula los códigos del *old school* como el *egotrip* y la protesta de clase impregnándolos de una mirada feminista inspirada en el trabajo de las folcloristas (flamencas y coplistas) con el fin de apropiarse de las músicas ancestrales que el patriarcado había empleado para difundir sus valores en la educación no formal que ameniza las prácticas cotidianas de trabajo u ocio. Para Carmen Xía el rap andaluz no puede entenderse separado de la tradición subalterna que compone el imaginario cultural y tradicional de Andalucía, presente en la riqueza del sustrato étnico gitano, morisco, sefardí y negro, así como tampoco del componente de clase y subordinación que determina la dicotomía entre el campesinado rural, expropiado de sus tierras, y una clase enriquecida a costa del trabajo de los desposeídos, en cuyo epicentro coloca a las mujeres, las más perjudicadas por las formas de esclavitud moderna.

La proyección de la violencia que pretende no irradia desde el cuerpo, como la *onna bugeisha*, sino que procede de la mente, de otra de las formas tradicionales de resistencia por parte de las mujeres. Este *banzai* también es un ataque sigiloso, meditado, usado por la maquinación a la que las mujeres habían de acudir en el

22 Grafía alternativa que busca homogeneizar las hablas andaluzas, consiste en la transcripción fonética de algunos de sus sonidos. Para más información véase: <https://andaluh.es/epa-2/>.

patriarcado, aquella que se fraguaba en conjunto, en el gineceo o en el aquelarre. El concepto de venganza aquí adquiere una dimensión épica de justicia poética y convierte así en heroínas a tantas que lucharon por mejorar su propia vida y a la vez la de otras. Esta noción que se aparta del individualismo cobra sentido en Xía a través de la puesta en valor de una figura referencial para el rap feminista: Giulia Toffana,²³ la inventora del «aqua toffana», una pócima que difundió entre las mujeres que desearan acabar con sus matrimonios concertados asesinando al esposo. Xía no solo rememora al personaje a través de la mención al grupo de rap Agüita Toffana, que encontró su origen en ella, sino que rastrea la presencia de personajes similares en la historiografía andaluza:

Ana de Jódar,²⁴
toffana andaluza,
 condenada por la Santa Inquisición,
 dicen que es bruja,
 la ley católica asfixia y estruja,
 tradición centenaria,
 Ana, coge muñeco y aguja.
 (Carmen Xía, *La herida*, 2022).

El ataque *banzai* peculiar de esta hechicera es para Xía «tradición centenaria», con lo que nos abre el camino de un legado de mujeres rebeldes que actuaron con violencia ante el abuso patriarcal mediante el desarrollo de estrategias efectivas para no sucumbir a la destrucción de su autonomía y su libertad. En nuestra actualidad este grito desesperado procede del hartazgo ante el androcentrismo, la feminización de la pobreza en el sur y la necesidad de respuesta de una juventud asolada por la expropiación de los recursos, el reparto desigual y la explotación de los cuerpos; un grito que se aferra al folclore regional como acto de resiliencia, no desde la pasividad, sino desde la amenaza del error que supone subestimar a las mujeres. Los referentes de la música de Xía no solo son mujeres relevantes para la lucha anarquista y republicana, sino también aquellos personajes corrientes que sostienen los triunfos de otros, en un segundo plano invisible y silenciado: las cuidadoras. Se trata de un honor que nace del uso del arte como vía para expresar la lamentación: «*Orguyoça* eternamente a mis ancestras por convertir arte y dolor en la memoria de mi tierra» (*Orguyoça*, 2022), pero que quiere materializarse en una lucha con beneficios tangibles.

La narrativa de Xía es un intento no solo de deconstruir el género esbozado por

23 Esta figura ha causado fascinación también a otras raperas españolas, como las IRA RAP en *La ira de Toffana* (2016).

24 Alquimista andaluza del siglo xvii, fue juzgada por la Inquisición por hechicería. La práctica del vudú aparece mencionada en los archivos así:

En su casa contaba con un variopinto arsenal de materiales a propósito para realizar sus conjuros y hechizos y para atar la voluntad de las personas que quería o se le encomendaban. Allí había desde estampas de los santos a alguna piedra preciosa, cabellos humanos, azufre o figuras de cera con el cuerpo atravesado por agujas [...]. Así sabemos que en una ocasión enseñó ciertas cosas a una mujer por si deseaba matar a su marido y que se fuese secando poco a poco (Amezcuza, 1987, p. 62).

un patriarcado hegemónico que exotiza e hipersexualiza a las mujeres andaluzas, sino también de arremeter contra las masculinidades marginales, estableciendo un rap inspirado no en los grandes maestros del hip hop español, que solo retroalimentan su trabajo a través de aportaciones masculinas, sino en coplistas como Marifé de Triana, Lola Flores o Rocío Jurado, y en la rapera Gata Cattana, dos componentes de una misma esencia: «Rapera coplera, misma rabia, mismo llanto»; pues ese pueblo errante al que Gata Cattana cantaba en *De la tierra* (2016) es el mismo que Xía denomina «felah menkub» (campesino sin tierra), vocablo morisco para referirse a esos pueblos que la rapera en su particular épica retrata así: «Esta es la historia de una comunidad migratoria, / del buche vacío / y la dignidad sudatoria», una resignificación de los subalternos, «desheredados del nuevo orden mundial», como diría la cordobesa. La migración aparece tematizada con maestría en el tema «Iha de mi çangre» (2022), una colaboración con la rapera catalana Bittah de Tribade, quienes se cuestionan con ironía la expresión «trabajo dignificante» desde una perspectiva marxista: ¿cuál es una lucha digna?, ¿qué es autodefensa y qué violencia proyectada en un sistema que mata, culpabiliza a las mujeres y no legisla en consecuencia?, ¿qué se considera robo en un sistema que explota a quien menos cobra y cuya riqueza se llevan otros? o ¿qué honor existe en quien se deja humillar y no se rebela contra ello? Para Xía, el *banzai* también es un acto colectivo, si bien ha de emplearse la rabia para despertar a una generación mancillada y expropiada, a la que dirige este imperativo: «Que te enfades, coño, que te dé coraje, que te enfades» (*Iha de mi çangre*, 2022).

5. Conclusión

Las raperas españolas de los inicios concebían sus narrativas desde un yo personal, eran cronistas de su época, mostraban desde la perspectiva de la testigo las historias de vida de personajes tipificados o de sí mismas. Con el advenimiento de la cuarta ola feminista, asistimos a la normalización del rap compuesto por mujeres que no solo trasladan experiencias particulares, sino que indagan en la dimensión estructural de la desigualdad que sufren, buscan los puntos en común con sus compañeras internacionales y construyen genealogías situadas o universales. La tarea de las raperas feministas no se constriñe al marco de acción contra una masculinidad hegemónica, sino que se diversifica hacia la lucha contra las masculinidades periféricas que coexisten en el tejido sociocultural del barrio español. Esto lo harán modificando el concepto de heroicidad y *egotrip* al desplazar el discurso y la performance a la abolición del patriarcado, por ende, buscando no asimilarse o establecerse en el sistema para mejorar el estatus individual, sino destruyéndolo desde las raíces.

Es en la nueva escuela de las epígonas del *old school* en la que la proyección e influencia de Gata Cattana será más notable, ya que en este terreno se dan las características necesarias para movilizar a un grupo de creadoras conscientes de la opresión interseccional que reciben, siendo el género la desigualdad estructural de base que las vincula. Construyen su *ethos* desde la oposición a la mercantiliza-

ción de su cuerpo y de su imagen, poniendo el foco en la estética de sus narrativas comprometidas con una causa, que a menudo es la construcción identitaria de una experiencia de vida-otra, a caballo entre la lucha de clase y de etnia. Defender el arte comprometido con una causa implica el rechazo al uso lucrativo del cuerpo aliñado a un estándar industrial que busca despertar el erotismo masculino, si bien ello no implica dejar de experimentar con la estética o con las posibilidades que la propia imagen y la escenificación del videoclip permiten a la hora de articular el mensaje y su proyección en forma de discurso. Las discípulas de Gata Cattana toman de su maestra este respeto al género del rap y a su poder transformador de realidad y lo emplean en su vertiente estética desde la resistencia, pero también en una dimensión ética —en pro de una pedagogía contra el odio— y política, mediante la exigencia del cumplimiento efectivo de los derechos humanos.

El talento creativo de la rapera cordobesa, la riqueza de sus referencias y su capacidad para escudriñar las raíces de la opresión está influyendo a esta nueva escuela de rap feminista en dos sentidos: como precursora de una escena que resignifica los masculinizados rasgos del rap convencional desde un enfoque estructural centrado en la comunidad y no en la narrativa individual, y como introductora de un concepto revolucionario, el *banzai*, que se ha convertido en la aspiración estética y conceptual de muchas de sus coetáneas y discípulas. Desde el arte, la propuesta del *banzai* al feminismo radica en la revisión del tópico de mujer pasiva o «ser para los demás». Su idea de acumulación se entiende como la suma de las fuerzas de todas, a modo de toma de conciencia del potencial que reside en los cuerpos y mentes de las mujeres, ya sea como luchadoras contra la indefensión aprendida materializada en *onna bugeisha* o como brujas situadas en el territorio. Este es un convencimiento que arroja a la revolución feminista un grito esperanzador y catártico que alimenta y sacude a la recepción de la poeta eterna, en cuyo rap se encuentran los cimientos de la juventud insurgente.

Referencias

- Agüita Toffana. (13 de noviembre de 2019). *Como Gatas* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zq3SXEUDGQ8>
- Amezcuá, Manuel. (2013). Hechiceras e Inquisidores en Villanueva del Arzobispo en los siglos XVI y XVII. *Argentaria*, (2), 4-8, 59-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7479232>
- Amorós, Celia. (1987). Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 128(503), 113-127.
- Carmen Xía & Bittah. (18 de marzo de 2022). *Iha de mi çangre* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3a3sg54z3AU>
- Carmen Xía. (4 de diciembre de 2020). *Orguyoça* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=302CayNAXZM>

- Propaganda Pel Fet. (2022). *Carmen Xía. La herida*. <http://ppf.cat/index.php/es/artistas/carmen-xia>
- Carmen Xía. (17 de marzo de 2022). *Tango der dinero* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eNngQo6F1Lw>
- Carmen Xía. (18 de marzo de 2022). *Rapera Coplera* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mrPQYyd7xcY>
- Carrasco, Laura y Herrero Casado, Luz. (2012). *Mostrar más para ser una más: Mujeres y Hip Hop en el Estado español* [Investigación, Asociación Moradas].
- Cattana, Gata. (2012). Los siete contra Tebas [EP]. El Ventanal records.
- Cattana, Gata. (2015). Lisístrata [Canción]. En *Anclas*. La Cucaracha Estudios.
- Cattana, Gata. (2017). Banzai [Canción]. En *Banzai*. D. Unison.
- Cattana, Gata y Johanson, Scarface. (2017). Hasta el final [Canción]. En *Banzai*, D. Unison.
- Cattana, Gata. (2017). Estoy bien [Canción]. En *Banzai*. D. Unison.
- Cattana, Gata. (2019). Tu oficio, poeta. En *La escala de Mohs*. Penguin Random House.
- Cattana, Gata. (2020). *No vine a ser carne*. Penguin Random House.
- Colectivo Registro Callejero. (26 de noviembre de 2019). *Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino"* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>
- Connell, Raewyn. (1995). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Miguel, Ana. (2021). *Ética para Celia*. Penguin Random House.
- Despentes, Virginie. (2006). *King Kong Théorie*. Éditions Grasset et Fasquelle.
- Federici, Silvia. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Hernández Romero, Nieves y Fernando Maia, Ari. (2013). Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños. *Musiker: cuadernos de música*, (20), 207-253.
- Lagarde, Marcela. (1996). El género. En *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia* (13-66). Editorial Horas y Horas.
- Las Ninyas del Corro. (1 de octubre de 2021). *Onna Bugeisha (Prod. Esse Delgado)* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3rNBxF46rRQ>
- Las Ninyas del Corro. (2021). Dharma [Canción]. En *Onna bugeisha*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro. (2021). Santorini [Canción]. En *Onna bugeisha*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro. (2021). L.N.D.C. [Canción]. En *Onna bugeisha*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro. (2021). Cine de barrio [Canción]. En *#SKIT2020*. RoomLab Estudi.
- Las Ninyas del Corro y Free Sis Mafia. (2021). Booty Camp Click [Canción]. En *#SKIT2020*. RoomLab Estudi.

- La Tuerka. (13 de junio de 2013). *FURIA - Aborto retrospectivo - Tuerka rap* [Archivo de vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZjEHGds2T90&lc=UggO2TR_n0pW6XgCoAEC
- Lanser Sniaders, Susan. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press.
- Lerner, Gerda. (1990). *La creación del patriarcado*. Editorial Crítica.
- Marqués, Juancho y Cattana, Gata. (2016). De la tierra [Canción]. En *The blues*. El Hombreviento.
- Pinilla Alba, Susana. (2022). La obra total de Gata Cattana: Composición y recepción del rap en la era transmedial. En Pastor, Sheila; Paniagua, José Antonio y Gómez Teresa (Eds.), *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea* (123-136). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Puleo, Helda Alicia. (2003). Moral de la transgresión. Vigencia de un antiguo orden. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, (28), 245-251. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/issue/view/32>
- Puleo, Helda Alicia (2019). *Claves ecofeministas para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Plaza y Valdés Ediciones.
- Sedeño Valdellós, Ana y Guarino, Virginia. (2021). *Transmedialidad, álbum visual y videoclip musical. Estudio sobre el rap femenino negro y su corporeidad: Janelle Janelle Monáe y Tierra Whack* [Estudio, Universitat Jaume I]. <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2021.22.15>
- Siyahamba, Laura y Bonsai, Laüra. (2022). Auras [Canción]. En *Μοῦσα*. Prod. Esse Delgado.
- Slade, David (Director). (2005). *Hard Candy* [Película]. Lionsgate, Vulcan Productions, Launchpad Productions.
- Tribade. (2019). Gaupasa [Canción]. En *Las desheredadas*. RoomLab Estudi.

Recibido el 7 de enero de 2023
Aceptado el 19 de julio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 87-106)]