



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**‘Bitches & Sisters’: Los
estereotipos de género en
la música rap**

TESIS DE MÁSTER

**ADRIANA FERNÁNDEZ
LLANEZA**

**Directora: Dra. Esther Álvarez
López**

Oviedo, julio de 2015

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a./D. Adriana Fernández Llana

D.N.I.:

TÍTULO: 'Bitches & Sisters': Los estereotipos de género en la música rap

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Música, Rap, Género, Popular, Hip Hop, Feminismo.

DIRECTOR/A: Dra. Esther Álvarez López

1. Resumen en español

A pesar de que no es la única práctica cultural que evidencia un carácter misógino y sexista como fiel reflejo de la sociedad machista que la configura, la música rap en tanto discurso postula de manera habitual una serie de imágenes estereotipadas y esencialistas que delimitan la femineidad a través de una intensa opresión y cosificación del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres. A través del desglose de diversas referencias líricas tanto de artistas masculinos como de artistas femeninas, analizaremos las causas, características y posibles resoluciones a tal compleja problemática.

2. Resumen en inglés

Although it is not the only cultural practice that shows a misogynist and sexist nature as a true reflection of the macho society that shapes it, rap music as a discourse routinely postulates a series of stereotyped and essentialist images that define femininity through intense oppression and objectification of women's bodies and sexuality. Breaking down several lyrical references made by both male and female artists, we will analyze the causes, features and possible solutions to such a complex problem.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS
DE MÁSTER/PROYECTO DE
INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.:

Fdo.:



Máster Universitario Género y Diversidad



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

D./ Dña Adriana Fernández Llana, con DNI _____ estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 1 de julio de 2015

Fdo.:

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña./D Adriana Fernández Llaneza,
con D.N.I. , como autora/autor de la Tesis de máster/Proyecto
de investigación profesional titulada/o: 'Bitches & Sisters': Los
estereotipos de género en la música rap, por medio de este documento
expresa su autorización para que dicha obra sea utilizada con carácter no
lucrativo y con fines exclusivos de investigación. Deberán respetarse, en
todo caso, los derechos que le asisten, establecidos en el Real Decreto
Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de
la Ley de Propiedad Intelectual y en particular, conforme a su artículo
14.3º, el de que sea siempre reconocida su condición de autora/autor del
trabajo, con inclusión del nombre y la referencia completa de la fuente,
cuando se proceda a la reproducción directa o indirecta del contenido o de
las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 1 de julio de 2015

Fdo.:

ÍNDICE

Introducción	2
CAPÍTULO 1: “As Nasty As They Wanna Be”: Construcciones de la femineidad negra a través del rap de los hombres	5
1.1. <i>Background</i> histórico-cultural del hip hop: la retórica e hipérbole del Rap como contra-discurso	5
1.2. Sexismo y rap: patrones de comportamiento de los roles de género	9
1.3. Construyendo la femineidad negra: las imágenes controladoras fundacionales	12
1.4. Imágenes controladoras actuales: el subtexto del rap como garante de las representaciones estereotipadas femeninas	14
1.5. Análisis de una muestra concreta: “Bitches & Sisters”, de Jay-Z (2002)	17
CAPÍTULO 2: “Da Baddest Bitch”: Artistas femeninas y la asimilación de roles hipersexualizados	21
2.1. “Fuck that, bitches don’t deserve to rap”: historia de la participación de las mujeres en la música rap	23
2.2. Lil’ Kim y Foxy Brown: las chicas malas del rap	26
2.3. Nuevo milenio y la consolidación de nuevas figuras: Nicki Minaj	30
2.4. “Big Momma Thang”, de Lil’ Kim <i>featuring</i> Jay-Z y Lil’ Cease (1996)	32
CAPÍTULO 3: “Who You Callin’ a Bitch?”: Artistas femeninas y la creación de contra-discursos de género en la música rap	36
3.1. “Ladies First”: Queen Latifah	38
3.2. “Lyte as a Rock”: MC Lyte	39
3.3. <i>Supa Dupa Fly</i> : Missy Elliott	41
3.4. Análisis de una muestra concreta: “U.N.I.T.Y.”, de Queen Latifah (1993)	43
Conclusiones	47
Bibliografía, filmografía y discografía	49

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos quince años como oyente y consumidora de lo que comúnmente se denomina música negra, si bien adquiriendo una especial predilección por los subgéneros contemporáneos más populares (R&B y rap), cierta inquietud sacude habitualmente mis convicciones generando lo que Byron Hurt denomina “una conflictiva situación con la música que amo” (2006).¹ A pesar de que la práctica totalidad de las manifestaciones culturales hegemónicas evidencian una misoginia y un sexismo profundamente arraigados como fiel reflejo de la sociedad machista que las configura, resulta innegable eludir una de las principales problemáticas vinculada a tales subgéneros musicales, especialmente al rap más comercial: como veremos, el subtexto que le subyace postula una serie de imágenes estereotipadas y esencialistas que delimitan la femineidad a través de una intensa opresión y cosificación del cuerpo y de la sexualidad de las mujeres.

Tal coyuntura me facilita desde un primer momento poder determinar con claridad el objeto de estudio de mi futura disertación. Así, alentada por la amplia escasez de trabajos académicos que profundicen en lengua castellana al respecto, consideraré que sería interesante así como necesario analizar cómo y por qué la música rap erige unos modelos de representación de la femineidad que manifiestan un nocivo y denigrante maniqueísmo, categorizando sistemáticamente la condición femenina mediante una exacerbada dicotomía: por un lado, enaltece a aquellas mujeres que adoptan patrones de comportamiento normativos y tolerados (las serviciales *sisters*), mientras que por otro, menoscaba a aquellas que personifican atributos o cualidades consideradas negativas y deshonorosas (las infames *bitches*).

Lamentablemente, el discurso sexista asociado al rap comercial se encuentra en la actualidad lejos de ser erradicado o incluso atenuado; el resurgimiento de un intensificado *gangsta rap*, con ciudades como Chicago como caldo de cultivo, protagoniza titulares y foros de discusión con demasiada frecuencia. De este modo, en los últimos años hemos podido presenciar notorias y tumultuosas polémicas por la utilización de letras como “put Molly all in her champagne,² she ain’t even know it / I took her home and I enjoyed that, she ain’t even know it”,³ de Rick Ross o “I don’t

¹ Byron Hurt es un afamado director de cine estadounidense, reconocido especialmente por su trabajo documental en obras como *Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes* (2006) y *I Am A Man: Black Masculinity in America* (1997).

² *Molly*: MDMA.

³ “U.O.E.N.O.”, de Rocko *featuring* Rick Ross y Future (2013).

want your ho, just want that cookie from her / she tried to resist so I took it from her / how you gonna tell me no, you must not know who I am”⁴ de Rich Homie Quan. Pese a que este tipo de vejaciones suelen ser recriminadas por todos los estamentos sociales por unanimidad, no constituyen ni la primera ni desde luego la última situación en la que inaceptablemente se exhorta a una violencia contra las mujeres.

Por ello, si bien es evidente que el género que nos atañe constituye un excelente vehículo musical a través del cual articular contra-discursos que ayuden a posicionarse crítica y subversivamente frente a las estructuras hegemónicas de poder y dominación, su especificidad negativa debe ser analizada y criticada, combatiendo en todo momento la facilidad de permeabilidad que produce la música sobre sus oyentes y la banalización de la violencia que comúnmente se lleva a cabo a favor de un disfrute meramente artístico. A pesar de que la misoginia supeditada a su narrativa golpea a la totalidad de la colectividad femenina, he decidido hacer hincapié en la figura de la mujer afro-americana, principal damnificada de tal subyugación debido a la férrea restricción que experimenta de su agencia y autonomía a través de la vasta gama de mecanismos racistas, clasistas y sexistas articulados tanto por el rap como por la sociedad norteamericana en general.

Así, en aras de desarrollar un óptimo estudio de su opresión y supeditación musical, desglosaremos la problemática a lo largo de tres capítulos diferenciados. En primer lugar, nos interesaremos por el discurso expresado en la música rap por los artistas masculinos, procediendo a analizar la gama de imágenes negativas que éstos construyen de manera habitual en torno a la femineidad negra, degradada a mero objeto sexual. Mediante una serie de referencias líricas, analizaremos cómo estos artistas continúan reproduciendo los estereotipos culturales que históricamente han vapuleado y subordinado a las mujeres afro-americanas. Para ello, resultará de máxima utilidad el corpus teórico desarrollado por Patricia Hill Collins, en especial su teorización acerca de las imágenes controladoras fundacionales y cómo éstas moldean la sexualidad de la mujer negra a ojos de la cultura dominante, el hombre negro e incluso, en última instancia, la propia mujer.

A continuación, tras una breve aproximación a la historia de la participación de las mujeres en la música rap, nos detendremos a examinar la figura de las artistas femeninas que cooperan con la hipersexualización, la cosificación y el sexismo

⁴ “I Made It”, de Rich Homie Quan (2015).

presentes en este género musical al interiorizar y perpetuar las estereotipadas imágenes esencialistas construidas por los hombres. De esta manera, analizaré las características principales de tres exitosas artistas femeninas (Lil' Kim, Foxy Brown y Nicki Minaj), observando cómo éstas a través de sus explícitas y polémicas composiciones optan por adoptar patrones de comportamiento violentos y cosificantes que generan, en última instancia, numerosos cuestionamientos acerca de la viabilidad de un empoderamiento femenino mediante la implantación de tal modelo de representación de la femineidad.

No obstante, y como veremos en el último capítulo, la subversiva naturaleza inherente a la música rap proporciona la posibilidad de articular modelos de femineidad alternativos y provechosos meridianamente opuestos a aquellos definidos por la maquinaria patriarcal. Así, desde la propia eclosión de este estilo musical en la agitada década de los años setenta, podremos observar cómo las mujeres irrumpen en un espacio discursivo tan hipermasculinizado como el que nos atañe a través de la creación de significativos contra-discursos de género. El pertinente análisis de la interesante aportación musical de tres de las artistas femeninas más destacadas e incendiarias de las dos últimas décadas (Queen Latifah, MC Lyte y Missy Elliott) nos permitirá arrojar luz al respecto al examinar cómo optan por posicionarse unánimemente frente al menosprecio, la agresividad y la cosificación justificadas y normalizadas por el discurso misógino de los artistas masculinos.

La música rap, erigida como epítome de “the hidden voices of the oppressed” (Rose 1994, 19), logra visualizar con claridad la vasta gama de dificultades experimentadas particularmente por las mujeres afro-americanas en una sociedad tan marcadamente sexista y racista como la nuestra. Por ello, resulta un vehículo excepcional capaz no sólo de reprobador tales discursos denigrantes sino asimismo estimular e instar a una necesaria concienciación colectiva frente a estas prácticas. Así, a lo largo del recorrido analítico que vamos a iniciar, observaremos cómo son discutidas sus controvertidas políticas de género y cómo la música de las artistas femeninas diverge en dos posicionamientos aparentemente antagónicos que, si bien generan controversias, enriquecerán de cualquier modo su valioso contra-discurso.

1. “AS NASTY AS THEY WANNA BE”:⁵ CONSTRUCCIONES DE LA FEMINEIDAD NEGRA A TRAVÉS DEL RAP DE LOS HOMBRES

Como respuesta transversal a aquellas aproximaciones estructuralistas y positivistas que durante tanto tiempo han socavado un óptimo discernimiento de las implicaciones políticas y sociales inherentes a la música en tanto discurso (Viñuela 2004, 11), se desarrollan durante los ochenta y los noventa estudios académicos renovadores en torno a la música popular y a la construcción y difusión que en ella se realizan de las identidades de género, erigidas sistemáticamente sobre imágenes estereotipadas esencialistas, muchas de ellas interiorizadas y perpetuadas por las propias mujeres. De este modo, si concebimos la música como “discurso significativo a través del cual se transmiten, afirman y contestan modelos de organización social” (2004, 14), así como “discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe” (22-23), hemos de atender a una contextualización socio-política-cultural en aras de comprender la controvertida imagería de género presente en la forma musical que nos atañe, el rap. Si bien no es propósito de la presente disertación un estudio exhaustivo de la historia del hip hop como movimiento artístico subcultural, ni de los elementos meramente formales que conforman el rap, su articulación oral y etos discursivo, resulta necesario contextualizar de manera sucinta su eclosión y su especificidad como fenómeno y género musical. El subtexto del rap, a pesar de posicionarse crítica y subversivamente frente a las iniquidades de la cultura hegemónica, es evidente que ha generado, a su vez una fuerte opresión del cuerpo y de la sexualidad femenina. Como veremos, las imágenes que muchos artistas esbozan a través de sus letras continúan reproduciendo los estereotipos culturales que históricamente se han establecido en torno a la mujer negra: las fundacionales *Jezabels*, *mammies* y *welfare mothers* dan paso a las *freaks*, *gold diggers* y *baby mamas* actuales.

1.1. *Background* histórico-cultural del hip hop: la retórica e hipérbole del rap como contra-discurso

⁵ “As Nasty As They Wanna Be” es el título del tercer disco del grupo de Miami Bass, 2 Live Crew, publicado en 1989. Junto al rapero de Oakland, Too Short, 2 Live Crew son considerados el epítome de la cosificación sexual de la mujer en la música rap. Sus letras produjeron una gran controversia política a finales de los ochenta y principios de los noventa, generando una ardua guerra de demandas judiciales entre la American Family Association (AFA), el Estado de Florida y la banda.

En *Orfeo Negro*, Jean-Paul Sartre afirmaba que “a cada época su poesía; en cada época, las circunstancias de la historia eligen una nación, una raza, una clase para retomar la antorcha, creando situaciones que sólo pueden expresarse o sobrepasarse por la Poesía” (cit. en Fanon 2009, 127).⁶ Valiéndonos de tales palabras, podemos afirmar sin lugar a dudas que el rap se ha erigido (y continúa erigiéndose) como la poesía de la experiencia vivida de la juventud afroamericana contemporánea mediante su visualización de las “black voices from the margins of urban America” (Rose 1994, 2), “the hidden voices of the oppressed” (19). Entre la vasta gama de definiciones que permiten sintetizar correctamente las características inherentes a tal expresión musical, la etnomusicóloga Cheryl L. Keyes suscribe una de las más impecables. Para ella, se trata de “a musical form that makes use of rhyme, rhythmic speech, and street vernacular, which is recited or loosely chanted over a musical soundtrack” (2004, 1).

No obstante, todo acercamiento a la narrativa del rap no debe obviar su matriz originaria, el hip hop. El hip hop se constituye, en términos generales, como un movimiento subcultural formado por varios elementos artísticos: el *graffiti*, el *break dance*, el *DJing* y su vertiente musical, el rap. Tricia Rose, considerada la académica más eminente en el análisis de la cultura popular afroamericana, define a este movimiento como “a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community” (Rose 1994, 21). Así, la significación de las prácticas culturales afrodiaspóricas, junto a las difíciles condiciones de vida presentes en el Nueva York postindustrial, son esenciales en la eclosión de este movimiento.

El surgimiento del hip hop tiene lugar en el Sur del Bronx en la agitada década de los setenta, motivado por la severidad de intensas reestructuraciones socioeconómicas que afectaron enormemente al paisaje post-industrial y a las comunidades urbanas, especialmente a las afroamericanas e hispanas donde la discriminación racial agravaba la situación (Rose 1994). Las destructivas políticas de renovación urbanística, en su mayoría realizadas bajo la dirección del urbanista Robert Moses, desolaron muchas comunidades de minorías étnicas, reubicando a muchas de ellas en el Sur del Bronx (Rose 1994; Chang 2005). Por aquel entonces, el Sur del Bronx se hallaba totalmente devastado. El paisaje físico era fiel reflejo de la

⁶ Jean-Paul Sartre, *Orphée Noir*, citado por Frantz Fanon en *Piel negra, mascarar blancas* (Madrid, 2009), 127.

desesperanza y arduas condiciones de vida afrontadas por sus residentes: la pobreza generada por el desempleo así como el fuerte aislamiento de la sociedad estadounidense golpean su estructura social (Chang 2005).

El prolongado maltrato que sufre este entorno social resulta propicio para el nacimiento del hip hop como vía que posibilita a la juventud la adquisición de una identidad y un status social alternativo (Rose 1994). En la década de los ochenta, cuando la administración Reagan recorta los presupuestos en educación, de manera significativa en los planes educativos de música y arte, la juventud de los guetos comienza a rimar sobre ritmos mezclados a través de platos giradiscos (*turntables*) utilizados como instrumentos (Rose 1994). Originariamente, el hip hop surge como un conjunto de actividades artístico-culturales que los jóvenes más desfavorecidos desarrollan para divertirse en un entorno urbano que poco es capaz de ofrecer.

Si bien el hip hop y la música rap se inician como forma creativa de arte y entretenimiento, ciertos participantes⁷ vislumbran su claro potencial político como contra-discurso y forma de protesta contra la opresión llevada a cabo por las estructuras hegemónicas de poder y dominación (Forman y Neal 2004), así como fuerza pacifista capaz de concienciar sobre los peligros y efectos de las drogas, la violencia y la delincuencia que comienzan a azotar muchos barrios de la ciudad (Watkins 2005, 23). Muchos de estos artistas beben directamente de las fuentes culturales afroamericanas que les precedieron, influidos por las obras de literatos del *Harlem Renaissance*⁸ como Langston Hughes y Claude McKay, los discursos políticos de Malcolm X, Huey P. Newton⁹ y Martin Luther King y la obra de Gil Scott-Heron¹⁰, entre otros (Rose 1994).

A pesar de la condicionada y acotada participación de las mujeres en la creación de un movimiento que paulatinamente se transforma en una práctica cultural hipermasculinizada y, por tanto, sexista en muchos aspectos, es paradójicamente una mujer la que propicia el primer éxito comercial de la historia de la música rap. Sylvia Robinson, fundadora del sello discográfico independiente Sugar Hill Records, produce en 1979 el *single* debut de Sugarhill Gang, “Rapper’s Delight”, generando millones de ventas y haciendo que el mercado musical *mainstream* fije por primera vez su interés en

⁷ Afrika Bambaataa, DJ decisivo en el desarrollo de los primeros estadios del hip hop, crea en 1976 la Universal Zulu Nation, organización cultural cuya máxima premisa es la concienciación de la juventud afroamericana frente al influjo de las *gangs* que controlaban gran parte de los barrios más desfavorecidos de Nueva York.

⁸ *Harlem Renaissance* es el rótulo por el que se conoce al célebre movimiento artístico, principalmente literario, liderado por la comunidad afroamericana de Harlem durante las primeras décadas del siglo veinte (1920-1930).

⁹ Huey P. Newton fue un activista y revolucionario político cofundador de las Panteras Negras.

¹⁰ Poeta y músico de *spoken word*, célebre por su obra “The Revolution Will Not Be Televised”.

la música rap (Rose 1994, 56). De este modo, tras años de marginación cultural a manos del *establishment* blanco, el rap logra introducirse comercialmente de manera definitiva, alcanzando un éxito y una popularidad, aún siendo controvertida, que hasta el día de hoy no ha abandonado. Tras Sugarhill Gang, son Grandmaster Flash, Public Enemy, Run-DMC, MC Hammer, Salt'N'Pepe, entre otros, los encargados de generar ventas multimillonarias para este género musical.

De entre la amplia gama de estilos y subgéneros que fueron desarrollándose tras la eclosión comercial del rap, sin duda es el *gangsta rap* el que articula la violencia, la criminalidad y la misoginia en su máxima expresión. Considerado el componente más polémico, sexista, homófobo y violento de la música rap (hooks 1994), el *gangsta rap* surge a finales de los ochenta y se populariza enormemente a principios de los noventa gracias a artistas de la costa Oeste como Ice-T y NWA (Niggas With Attitude). El descontento social aún respirable, evidenciado por el alto desempleo y el aumento en el número de encarcelamientos de la población negra e hispana, hace que el rap adquiera un tono de violencia política, promulgando explícitamente comportamientos y actitudes antisociales. Re-apropiándose de la imagería gángster de las novelas de Iceberg Slim y Donald Goines¹¹, así como de las películas *blaxploitation*¹² de los setenta, los *gangsta rappers* celebran mediante sus letras la vida al margen de la ley y el rechazo a las construcciones tradicionales de lo que legítimamente supone ser ciudadano norteamericano (Forman y Neal 2004). Este extremismo se agrava a mediados de los noventa gracias al éxito abrumador de este discurso, afianzando la misoginia y el uso de la violencia (muchas veces ejercida contra la mujer) como vía para exhalar autenticidad y masculinidad.

No obstante, resulta obvio que la misoginia no es propia exclusivamente de la música rap o, por extensión, de la cultura y sociedad afroamericana. Por el contrario, estas prácticas se limitan a reflejar un sexismo profundamente arraigado en la propia estructura cultural americana (Rose 1994, 15), ya que un “sexual and institutional control over and abuse of women is a crucial component of developing a heterosexual masculine identity” (16). Condenar el etos discursivo del rap por su influencia inmoral en el resto de la sociedad se infiere como algo insostenible: el sexismo del rap no infectó una sociedad que careciese de ello (15). Por ello, un gran número de académicas

¹¹ Iceberg Slim es un proxeneta (*pimp*) que adquirió notable éxito como novelista, especialmente con *Pimp*, publicada en 1967; Goines es un escritor afroamericano de novela urbana.

¹² Subgénero cinematográfico protagonizado por actores y actrices afroamericanos que visualiza la vida de la sociedad negra en los Estados Unidos de la década de los setenta.

y académicos han señalado la peligrosidad de una acusación tan simple por la alta carga racista que conlleva, útil en la demonización del hombre negro como amenaza interna al orden hegemónico preeminente. Si bien el sexismo que impregna prácticamente la totalidad de los discursos culturales populares (y no tan populares) se expresa a través de articulaciones menos explícitas y vulgares, la ideología y los patrones de comportamiento sexistas, misóginos y patriarcales que se glorifican en el *gangsta rap* reflejan la hegemonía de unos valores creados por el patriarcado capitalista blanco como parte de un continuo sexista necesario para el mantenimiento del orden social patriarcal (hooks 1994, 2).

A pesar de ello, no podemos obviar la nociva evidencia: el subtexto inherente al rap (si bien no en todos sus subgéneros) proclama semánticamente un constructo estereotipado de la identidad femenina negra mediante una violenta cosificación e hipersexualización de su idiosincrasia. En este ámbito, la dominación sexual, la violenta narrativa y el anhelo por la posesión material (a través de lujos y excesos) dan forma al status de la masculinidad negra; una masculinidad exacerbada (hooks 1994; Rose 1994) generadora de lo que podemos considerar la trinidad del *gangsta rap* o del rap más comercial, tal como explicita “Sex, Money & Murder” (1992), de Pooh-Man: “sex from your bitch / money from the crack / murder is a hobby that I had since way back”). En tanto sexista, el rap secunda un principio de homología, reflejando una realidad social visible en muchos ámbitos de la comunidad afroamericana: el machismo. Ya sea mediante la burda apología o a través del uso del relato (*storytelling*), las letras del rap dibujan una compleja situación. Confinada en un espacio que no le es propio, la mujer negra resulta doblemente subyugada debido a dos condicionantes: su raza y su género.

1.2. Sexismo y rap: patrones de comportamiento de los roles de género

Como hemos visto, la degradada imagería en torno a la femineidad negra presente en el rap se ve influida por una fuerza social de mayor envergadura, capaz de generar un concreto arquetipo de masculinidad culturalmente valorado. Esta masculinidad hegemónica es definida como “el conjunto de actitudes y prácticas que perpetúan la dominación masculina heterosexual sobre las mujeres” (Weitzer y Kubrin 2009, 5). Así, como vía de legitimación ideológica, esta masculinidad “requiere la aceptación de actitudes que cosifican a las mujeres, prácticas que las subordinan y la reprobación de todo hombre que adopte una orientación equitativamente igualitaria entre géneros y todo tipo de orientaciones sexuales” (Connell y Messerschmidt 2005, 832).

Patricia Hill Collins (1990) considera al rap una de las “imágenes controladoras” contemporáneas más utilizadas a la hora de subordinar a la mujer negra. La narrativa hipersexualizada que los hombres plasman posibilita una reivindicación de su virilidad, comúnmente debilitada a través de mecanismos racistas y clasistas demarcados por la maquinaria capitalista blanca¹³ (Rose 1994). Tras su auge comercial, la degradación y la cosificación despectiva de la mujer se han convertido en una práctica habitual dentro de este género musical. Así, y de manera general, podemos señalar tres temáticas recurrentes por las que el rap denota sexismo: la cosificación y degradación sexual mediante el uso de vulgarismos, el recelo de la peligrosidad seductora de la mujer y, por último, la dominación y explotación de su cuerpo y de su sexualidad.

Líricamente, uno de los recursos que tiene el hombre como vía por la que obtener respeto frente a sus iguales es la utilización de un lenguaje descalificativo hacia la mujer. De este modo, se ensalzan como *playas* o *pimps*¹⁴, es decir, explotadores de la figura femenina económica, sexual y sentimentalmente (Weitzer y Kubrin 2009, 12). Como ataque verbal, el uso de etiquetas misóginas como *bitch*¹⁵, *hoe* (o *ho*), *whore* y *slut*, entre otras, evidencian una representación de la mujer como prostituta. Versos como “bitches ain’t shit but hoes and Tricks / lick on these nuts and suck the dick¹⁶” así como “I treat a bitch like a ho, a ho like a slut / a slut like a nut, ‘cause I really don’t give a fuck¹⁷”, constatan la variedad de términos despectivos con los que vanagloriarse de la posesión material de la mujer. Asimismo, conductas masculinas no reprobadas, especialmente la homosexualidad, pueden verse feminizadas mediante el empleo de estos mismos términos como solidificación de la masculinidad hegemónica (“I don’t like pussy niggaz, and you might be a pussy nigga / and if you a pussy nigga, you better protect yourself ‘cause we gonna kill these pussy niggaz¹⁸”). Tal cosificación sexual construye una exhortación viril a través de la cual rehuir el compromiso y la monogamia de una relación estable. Por el contrario, las mujeres deben ser utilizadas sexualmente y desechadas con rapidez: “so we can never be a couple hun, fuck love / all I got for hoes

¹³ Tricia Rose postula que, de manera significativa, la habitual inestabilidad económica y la disfuncional organización socio-familiar presente de manera habitual en la comunidad negra aleja a los hombres de la idea tradicional de masculinidad, esto es, erigirse como proveedores y salvaguardias de su familia (1994, 171).

¹⁴ *Playa* es la abreviación *slang* (argot coloquial) de la palabra *player* (jugador). Un *playa* se caracteriza por su talento y habilidad para cautivar y seducir a las mujeres. Un *pimp* es un proxeneta; metafóricamente también suele aludir a un hombre que “posee” el acceso sexual a una gran cantidad de mujeres.

¹⁵ *Bitch* adquiere, sin embargo, una significación menos peyorativa con el paso de los años, llegando a simbolizar la figura de la pareja perfecta. “Me & My Bitch”, de Notorious B.I.G. (1994) ensalza tal imagen (“but you was my bitch, the one who’d never snitch/love me when I’m broke or when I’m filthy fuckin’ rich”).

¹⁶ “Bitches Ain’t Shit”, de Dr. Dre *featuring* Snoop Dogg, Tha Dogg Pound y The Lady of Rage (1992).

¹⁷ “Pimpin’”, de Big Tymers (2002).

¹⁸ “Pussy Nigga”, de Lil’ Jon & The East Side Boyz (2003).

is hard dick and bubblegum”.¹⁹ La imagen metafórica del *pimp*, a su vez, se dibuja con frecuencia como alabanza a tal libertinaje sexual: “I’m a pimp by blood, not relation / y’all still chase them, I’ll replace them”.²⁰

Una segunda temática recurrente en tanto sexista es el recelo hacia la figura femenina como amenaza inmanente al bienestar personal y, sobre todo, económico del hombre. La mujer es vista como *femme fatale*, propensa a atrapar, traicionar, explotar y destruir al hombre (Weitzer y Kubrin 2009, 16). Su personalidad es tildada de fría, hipócrita y calculadora a través de una figura concreta, la *gold digger*²¹, tan sólo interesada en el hombre por su fortuna y posesiones. Así, una de las más populares y a la vez polémicas canciones del neoyorkino Jay-Z advierte de tal amenaza: “many chicks wanna put Jigga’s fists in cuffs, divorce him and split his bucks / just because you got good head, I’mma break bread / so you can be living it up”.²² Por ello, su recomendación es contundente: “you know I, thug ‘em, fuck ‘em, love ‘em, leave ‘em... but I don’t fucking feed ‘em”. Definitivamente, Jay-Z elude ser un proveedor económico a largo plazo limitando su interés a lo meramente sexual.

Por último, la consumación de la cosificación y dominación sexual del hombre sobre la mujer se ejemplifica a través de la explotación del cuerpo femenino. La reiterada figura del *pimp* o *mack* como inductor a la prostitución para así vivir de las ganancias de la mujer se halla ampliamente extendida en la música rap²³. La explotación sexual resulta legítima en tanto escalera hacia el éxito personal y un status social elevado. Valiéndonos de una de las canciones de más éxito de la pasada década, “P.I.M.P.”, podemos escuchar:

I ain’t that nigga trying to holla cause I want some head

I’m that nigga trying to holla cause I want some bread

I could care less how she perform when she in the bed

Bitch, hit that track, catch a date, and come and pay the kid

Look baby this is simple, you can’t see

You fucking with me, you fucking with a P-I-M-P.²⁴

¹⁹ “7 Minute Freestyle”, de Big L *featuring* Jay-Z (1995).

²⁰ “The World Is Filled”, de Notorious B.I.G. *featuring* Puff Daddy y Too Short (1997).

²¹ La caza-fortunas es una de las construcciones de la femineidad negra más habituales.

²² “Big Pimpin’”, de Jay-Z *featuring* UGK (1999); *Jigga* es uno de los sobrenombres de Jay-Z.

²³ Sinónimo de *pimp*.

²⁴ “P.I.M.P.”, de 50 Cent (2003).

50 Cent claramente ratifica cuáles son sus intereses hacia las mujeres. Lejos de buscar una aproximación que le proporcione sexo, su inclinación es simplemente económica: desea lucrarse a costa de ellas.

Por todo ello, observamos cómo el contenido lírico de un amplio número de canciones de rap²⁵ posibilita la construcción de imágenes despectivas en torno a la figura femenina como salvaguardia de los tan estrictamente delimitados patrones patriarcales. No obstante, para una correcta comprensión del fenómeno que nos concierne, debemos reparar en la negativa imaginaria predecesora sobre la mujer negra. Las construcciones estereotipadas de género que prevalecen en el rap contemporáneo hallan su arraigo en las representaciones tradicionales que históricamente han demarcado la femineidad y la sexualidad de la mujer afroamericana: las imágenes controladoras fundacionales (Hill Collins 1990).

1.3. Construyendo la femineidad negra: las imágenes controladoras fundacionales

Históricamente, numerosas estructuras han moldeado los constructos negativos sobre la femineidad y sexualidad de la mujer negra, siendo la etapa esclavista norteamericana la configuradora sustancial. La experiencia vivida por las mujeres esclavas como fuentes principalmente productivas y reproductivas es tipificada a través de la dominación, opresión y degradación de su sexualidad, siendo reducidas a meros objetos sexuales que pueden ser maltratados o violados (Hill Collins 1990). Los actos sexuales deshumanizantes que las mujeres esclavas experimentan son justificados basándose en una supuesta “naturaleza excesivamente sexual”, marcando el inicio de los estereotipos racistas que normalizan y naturalizan negativamente su sexualidad, indispensables en la creación y el mantenimiento de la estructura política, económica y social de aquella época. Como hemos apuntado, estos constructos fundacionales configuran las imágenes, representaciones e ideología sobre la femineidad negra que subyacen en la cultura contemporánea.

Tras la abolición de la esclavitud, tal subyugación desaparece, si bien los estereotipos sexuales logran subsistir, reconstituyéndose en lo que Patricia Hill Collins denomina “imágenes controladoras” (1990). Estas “imágenes controladoras” fueron “diseñadas para hacer que el racismo, el sexismo, la pobreza y otras formas de injusticia

²⁵ Por cuestiones de espacio, se han seleccionado algunas de las referencias más representativas de cada temática, si bien el número de composiciones misóginas hallables en la música rap resulta vastísimo.

social pareciesen ser partes naturales, normales e inevitables de la vida cotidiana” (1990, 69), modelando la sexualidad de la mujer negra a ojos de la cultura dominante, el hombre negro e incluso, en última instancia, la propia mujer negra. De este modo, cuatro “imágenes controladoras” emergen: la *mammy*, la Jezabel, la matriarca y, por último, la *welfare mother*.

La *mammy* se retrata como la “fiel y obediente trabajadora doméstica” (1990, 72) que antepone de manera sincera las necesidades de la familia blanca a las suyas personales. Se trata de una figura útil en la demarcación concreta del rol de género y patrón de comportamiento de la mujer negra dentro de la sociedad esclavista, creada para justificar la explotación de las esclavas como sirvientas, siendo epítome de la “negra educada” que acepta su subordinación. La *mammy* se desexualiza y se dibuja como una figura maternal obesa y poco atractiva, impidiendo, así, cualquier impulso sexual del amo.

La Jezabel, de manera contrapuesta a la *mammy*, es una mujer joven, exótica, promiscua y sexualmente insaciable. De piel clara, cabello largo y cuerpo voluptuoso, su principal cometido es satisfacer sexualmente a su amo. El nombre de Jezabel, de origen bíblico, connota la maldad, inmoralidad y lascivia de la condición femenina, “relegando a toda mujer negra a la categoría de sexualmente agresiva” (Hill Collins 1990, 81), como forma de justificar el abuso sexual y la explotación que ejercen sus amos.

La matriarca (*matriarch*) surge en la década de los sesenta. Se trata de una mujer afroamericana castrante y controladora que no necesita la figura masculina más allá de la mera procreación, vista como causante de la disfuncionalidad de la familia afroamericana al relegar al hombre negro de su rol hegemónico primigenio. No obstante, fracasa en su labor de madre debido a su “incapacidad para ejemplificar un comportamiento de género apropiado” (Hill Collins 1990, 76), al exhibir comportamientos agresivos y poco femeninos.

Por último, la *welfare mother* se percibe como una carga económica, política y social para la comunidad. Al igual que la figura anterior, la *welfare mother* surge en la década de los sesenta como vía para describir a las mujeres afroamericanas de clase obrera que recurrían sistemáticamente a los servicios sociales (Hill Collins 1990, 78). Esta imagen controladora es desarrollada en el momento en que el acceso al abanico de servicios estatales y prestaciones sociales se habilita para todas las mujeres, generando

las críticas de las familias blancas de clase media. Así, la *welfare mother* representa a una mujer negra que, por un lado, tiene hijos sin control y, por otro, se niega a trabajar asumiendo que las ayudas del Estado pueden hacerse cargo de su bienestar. Se le achaca el no contribuir en absoluto a la sociedad, condenando a su familia a una existencia pobre y dependiente.

La asimilación de tales imágenes controladoras resulta factible, ya que en la cultura estadounidense, las ideologías racistas y sexistas impregnan la estructura social de tal modo que logran ser hegemónicas, es decir, vistas como naturales, normales e inevitables (Hill Collins 1990, 5). De esta manera, “la asimilación de ciertos estereotipos negativos vinculados a la mujer negra mantiene el poder hegemónico y sirve para justificar y legitimar la continúa marginación y opresión que sufren las mujeres negras” (5). Las figuras fundacionales de la *mammy*, la *Jezabel*, la *matriarca* y la *welfare mother* son re-articuladas en la actualidad atendiendo a los cambios políticos, económicos y sociales acontecidos en las últimas décadas. A partir de ellas, el discurso hipersexualizado del rap ha generado el surgimiento de ocho imágenes controladoras nuevas: la *diva*, la *gold digger*, la *freak*, la *dyke*, la *gangster bitch*, la *sister savior*, la *earth mother* y la *baby mama* (Stephens y Phillips 2003).

1.4. Imágenes controladoras actuales: el subtexto del rap como garante de las representaciones estereotipadas femeninas

La intertextualidad inherente al rap en tanto género musical, a pesar de su corta vida, genera una múltiple cantidad de estilos, prácticas, discursos e ideologías que se relacionan complejamente. Es evidente que no todo el rap presenta patrones misóginos; versos como “I never call you my bitch or even my boo / there’s so much in a name and so much more in you”,²⁶ o “since we all came from a woman, got our name from a woman and our game from a woman / I wonder why we take from our women, why we rape our women, do we hate our women”,²⁷ reflejan una realidad polisémica. Asimismo, no todos los discursos misóginos que con frecuencia encontramos comparten análogas características. Como género en constante evolución, nuevas representaciones estereotipadas femeninas han emergido en los últimos años (*thot*, *ratchet*) junto a una

²⁶ “The Light”, de Common (2000).

²⁷ “Keep Ya Head Up” de 2pac (1994).

renovada glorificación de la figura de la *stripper*²⁸. Sin embargo, la imagería desarrollada por Stephens y Phillips (2003) en torno a ocho imágenes controladoras herederas de las cuatro fundacionales señaladas por Patricia Hill Collins (1990) resulta útil para ejemplificar las formas en las que la mujer negra continúa siendo estereotipada en la actualidad, en este caso a través de la música rap: la *diva*, la *gold digger*, la *freak*, la *dyke*, la *gangster bitch*, la *sister savior*, la *earth mother* y la *baby mama*.

La *diva* dibuja la figura de una mujer altiva que se ve a sí misma como una persona venerada y adorada, continuamente enfrentada a otras *divas* que intentan arrebatarle el poder. Dependiente del dinero y de las posesiones materiales para ser feliz y mantener su status social, invierte dinero en sí misma con el fin de obtener una atención constante por parte del resto de la sociedad. Es considerada una “versión moderada” de la Jezabel, ya que a menudo es representada como una mujer de piel clara y cabello largo (Stephens y Phillips 2003, 15). No obstante, se distancia de la Jezabel ya que su sexualidad es “sensual o tentadora, pero nunca explícita” (16). Busca una pareja (heterosexual) que apoye y refuerce su alto status social: “everything’s about money to me / turn a ratchet to a diva / Molly all in my tequila” (“Understand Me”, *Problem featuring Wale* 2013)

La *gold digger* es una caza-fortunas, una mujer que comercia con sexo como forma de conseguir una alta estabilidad económica y lujosas posesiones materiales. A diferencia de la *diva*, que utiliza su buen aspecto como vía para obtener lo que desea (atención, adoración, etc.), la *gold digger* utiliza su cuerpo y su sexualidad como moneda de cambio. Comúnmente, es vista como una persona que no ha alcanzado ningún éxito educativo, laboral o financiero con lo que se evoca un origen humilde. Su dependencia financiera y su hipersexualidad son reminiscencias la *welfare mother*, por un lado, y de la Jezabel, por otro. Para la *gold digger*, el valor de un hombre se mide por el saldo de su cuenta bancaria: “she take my money when I'm in need, yeah she's a triflin' friend indeed / oh she's a gold digger way over town, that digs on me” (“Gold Digger”, *Kanye West featuring Jamie Foxx* 2005)

La *freak* refleja una mujer sexualmente agresiva, demencial y salvaje que es capaz de tener relaciones sexuales sin apego emocional alguno. De manera similar a la Jezabel, la *freak* carece de complejos o inhibiciones sexuales; por el contrario, está dispuesta a tener sexo con “cualquiera, en cualquier lugar y en cualquier momento”

²⁸ *Thot*, sinónimo de *hoe*, de reciente auge. *Ratchet*, mujer ordinaria y excéntrica del gueto. *Stripper*, bailarina de strip-tease.

(Stephens y Phillips 2003, 20). Participa y disfruta de “prácticas sexuales moralmente inaceptables, encontrando liberación más allá de los límites del sexo convencional” (20). Nuevamente, es considerada un híbrido entre la Jezabel y la *welfare mother*: “and I heard through the grapevine / you a freak, you like fucking in the day time” (“**Freak Bitch**”, CyHi The Prince 2013).

La *dyke* (argot para referirse a una lesbiana) es una mujer que ejerce su poder sobre los hombres denegándoles rol alguno en el disfrute de su sexualidad, reafirmando su poder mediante el rechazo de los patrones tradicionales de sexualidad femenina. Frente a la heterosexualidad normativa, su “anormalidad” es producto del resentimiento e ira hacia los hombres. A pesar de ello, emula la conducta masculina, si bien es vista como un “hombre defectuoso” (Stephens y Phillips 2003, 23). La *dyke* parece reflejar la naturaleza castrante de la matriarca: “I be fucking broads like I be fucking bored / turn a dyke bitch out, have her fucking boys, beast” (“**Fuckin’ Problems**”, A\$AP Rocky, *featuring* 2 Chainz, Drake y Kendrick Lamar 2013).

La *gangster bitch* (representada también como *ride or die bitch*) recurre frecuentemente a la agresión y a la violencia física como forma de demostrar su fuerza emocional. Su sexualidad puede ser utilizada como prueba y afianzamiento de su lealtad hacia su pareja. Sin embargo, más que su sexualidad, su atributo principal es su sólido compromiso con las figuras masculinas presentes en su vida. A diferencia de la *dyke*, la *gangster bitch* usa su fuerza y violencia para apoyar, más que rechazar, al hombre. Su lealtad es reflejo de la *mammy*, si bien su agresividad lo es de la matriarca: “if she ain’t a gangsta bitch / then I don’t want her, don’t want her / and if she ain’t a gangsta bitch / then I don’t need her, you can keep her” (“**Gangsta Bitch**”, Master P *featuring* Mo B. Dick y Steady Mobb’n 1998)

La *sister savior*, si bien menos utilizada²⁹, es una mujer cuyas creencias religiosas juegan un papel significativo en la comprensión de su sexualidad. Ésta se enmarca dentro del contexto de su religión y de la iglesia afroamericana, reflejando valores cristianos tradicionales (así como patriarcales) mediante el decreto por el cual “evitar el sexo a causa de los problemas morales que plantea dentro un contexto religioso” (Stephens y Phillips 2003, 28). De este modo, su sexualidad recatada, discreta y casta le hace asemejarse a la figura de la *mammy*.

²⁹ Lamentablemente, si bien son analizada por Stephens y Phillips (2003), no se han podido encontrar muestras líricas expresas de las figuras de la *sister savior* y de la *earth mother*.

A su vez, la *earth mother* es una afrocéntrica metáfora en forma de mujer que se esfuerza en empoderar a su comunidad a través de la concienciación, el conocimiento y la iluminación. Celebra abiertamente la diversidad de cuerpos, cabellos y tonalidades de piel afroamericanas. Asimismo, su espiritualidad y especificidad trascendental le impiden ser cosificada sexualmente, alejándola del contexto misógino del rap comercial. Con una fuerte seguridad en sí misma, rechaza el materialismo y el sexismo de forma tajante. A través de su carácter bondadoso y altruista, la *earth mother* se vincula irremediabilmente con la figura de la *mammy*.

Por último, la *baby mama* es una de las figuras estereotipadas más comunes, ya no sólo en la representación lírica sino como realidad social evidente dentro de la comunidad afroamericana. El término es utilizado para definir a una mujer, habitualmente joven, que tiene hijos o hijas en común con un hombre con el que no mantiene una relación estable. Su maternidad define su autoestima e identidad sexual, si bien la connotación que conlleva la expresión *baby mama* resulta negativa: la mujer tan sólo es vista como madre del bebé. Del mismo modo, subyace la idea de que muchas *baby mamas* deciden deliberadamente quedarse embarazadas como forma de prolongar la relación sentimental en contra de la voluntad del hombre: “I said I take care of my kids but I’m flexin’ on my baby mama / I’m like, “damn I shoulda wore a condom” (“Flexin’ On My Baby Mama”, 2 Chainz 2014), así como una vía para obtener ingresos económicos regulares por su parte: “trying to get my paper, child support suing” (“Move Bitch”, Ludacris featuring Mystikal y I-20 2001). Esta última figura engloba las características de cada una de las cuatro imágenes controladoras fundacionales.

1.5. Análisis de una muestra concreta: “Bitches & Sisters”, de Jay-Z (2002)

(Let’s describe a certain female)

(Let’s describe a certain female)

(Let’s describe a certain female)

(Bitch) you know my name and the company I own

(Bitch) you like my style and you smell my cologne

(Bitch) don’t try to act like my track-record ain’t known

(Bitch) you probably gotta couple CD’s in your home

(Bitch) don’t make me say it twice, you acting all up tight

All sidity like, like, like you ain't a (bitch)
I ain't no ball player, you ain't gonna get pregnant and get
Hit off with paper, you gonna get hit off and slid off
Before the neighbors take off to go to work
So just, take off your shirt, don't hit me with that church shit
(Bitch) I got a sister who schooled me to shit you chickens do
Tricking fools, got a whole Robin Givens crew that I kick it to
They be hippping dudes, how you chickens move, I be listening to
(Bitch) (Bitch) (Bitch)
Don't make me say it thrice, you acting all up tight
All sidity like, like you ain't a (bitch)
You ain't no better cuz you don't be fucking rappers
You only fuck with actors, you still getting fucked backwards
(Bitch) Unless you fucked a dude on his own merit
And not the way he dribbles or ball or draw lyrics
You're a (Bitch), No ma, you're a (Bitch)

(Let's describe a certain female)
(Let's describe a certain female)
(Let's describe a certain female)
Say Jay-Z, why you gotta go and disrespect the women for? Uh

(Bitch) Sisters get respect, bitches get what they deserve
Sisters work hard, bitches work your nerves
Sisters hold you down, bitches hold you up
Sisters help you progress, bitches will slow you up
Sisters cook up a meal, play their role with the kids
Bitches in street with their nose in your biz
Sisters tell the truth, bitches tell lies
Sisters drive cars, bitches wanna ride
Sisters give-up the ass, bitches give-up the ass
Sisters do it slow, bitches do it fast
Sisters do their dirt outside of where they live
Bitches have niggas all up in your crib

Sisters tell you quick you better check your homie
Bitches don't give a fuck, they wanna check for your homie
Sisters love Jay cuz they know how 'Hov is
I love my sisters, I don't love no bitch

Tras haber desgranado cómo es construida la controvertida imaginaria de género presente en el rap, el contenido lírico de la canción “Bitches & Sisters”, de Jay-Z (2002), se alza como compendio perfecto de la serie de representaciones estereotipadas que despectiva y violentamente subordinan a la mujer afroamericana en la actualidad. El exacerbado maniqueísmo que presenta confronta los patrones de comportamiento femeninos que son considerados normativos y hegemónicos frente a los que no lo son, delimitando en todo momento su caracterización. Así, la interpretación dicotómica que propone produce como resultado dos roles de género concretos: la *bitch* y la *sister*, ambas influenciadas por las imágenes controladoras previamente expuestas.

De este modo, la primera estrofa engloba la práctica totalidad de imágenes negativas en torno a la mujer negra que hemos visto. La soberbia y el orgullo atribuibles a la diva subyacen en los primeros compases: “don't make me say it twice, you acting all up tight / all sidity like, like, like you ain't a bitch”), si bien la distinción principal gira en torno a la figura de la *gold digger*. Jay-Z da por hecho que el acercamiento e interés de la mujer hacia él se ven condicionados por su status como estrella musical. A pesar de que ella intente ocultar sus motivaciones reales, es plena conocedora de la fortuna y de las compañías que posee, así como del poder social que ostenta. A su vez, el neoyorkino es consciente de la peligrosidad inherente a esta “clase de mujer”, anteponiendo un embarazo no deseado (de manera similar a las *baby mamas*) para así acceder a una manutención del futuro bebé cuantiosa (“I ain't no ball player, you ain't gonna get pregnant and get hit off with paper”). Para evitar caer en las trampas de la mujer, él sabe perfectamente cómo proceder: “you gonna get hit off and slid off / before the neighbors take off to go to work”, es decir, disfrutar de ella sexualmente pero desechándola con rapidez. De esta manera, se consuma la cosificación de este arquetipo, considerado como la versión más reprobada, lasciva e inadecuada de lo que supone normativamente ser y comportarse como una mujer.

La introducción de las *sisters* en la segunda estrofa refuerza aún más la distinción entre ambas figuras. Así, se re-articula la imagen tradicional de las mujeres en el discurso patriarcal: la virgen frente a la prostituta, si bien con matices. Mediante la

frase “sisters get respect, bitches get what they deserve” se advierte del riesgo e inseguridad que genera el actuar fuera de los roles convencionales. Como es de suponer, la correcta pauta a seguir para toda “mujer de bien” que Jay-Z señala implica sumisión, ya que “sisters hold you down . . . sisters help you progress . . . sisters cook up a meal, play their role with the kids”. Además, como figuras cosificadas, ambas son dominadas sexualmente, aunque procede a diferenciarlas moralmente (“sisters do it slow, bitches do it fast”), aludiendo las primeras a la fidelidad y entrega de las *gangster bitches* y las segundas a la imagen hipersexualizada de la Jezabel y la *freak*.

La oración que cierra la canción es concluyente: “I love my sisters, I don’t love no bitch”. Por ello, la problemática latente a estos constructos identitarios genera dos controversias. Por un lado, fortalece esencialismos inamovibles a través de los cuales regir el comportamiento y la vida de las mujeres mediante “lo que está bien” y “lo que no lo está”. Por otro lado, la asimilación por parte de las mujeres de la idea patriarcal de que existen “buenas” y “malas” justifica la perpetuidad de las ideas estereotipadas negativas sobre la femineidad negra, normalizando la práctica sexista hacia todas las mujeres. Si bien expresiones como *bitch* o *hoe* son utilizadas para describir ciertos tipos de mujer, su uso y la imagen creada oprimen a las mujeres como colectividad, haciendo que la maquinaria sexista y discriminatoria continúe salvaguardando los patrones de dominación tradicionales.

2. “DA BADDEST BITCH”:³⁰ ARTISTAS FEMENINAS Y LA ASIMILACIÓN DE ROLES HIPERSEXUALIZADOS

Ante la descripción de tal difícil situación, resulta razonable presagiar la complejidad inherente a la historia de la participación de las mujeres en la música rap. La extensa imagería denigrante constituida en torno a la mujer negra, promovida por la historia cultural norteamericana e incorporada a través de las controvertidas políticas de género que rodean al rap contemporáneo, ha contribuido a la significativa escasez de artistas femeninas presentes en tal género (Sharpley-Whiting 2007). Como hemos constatado en el capítulo precedente, son los hombres los que definen las normas formales, estéticas y retóricas de este estilo musical (qué es el rap, quién debe rapear y cómo debe hacerlo), causando a su vez que las mujeres partícipes del mismo sean constantemente estereotipadas y subordinadas como artistas menos capaces o talentosas respecto a sus compañeros varones. Por ello, numerosos críticos e historiadores culturales, respaldados por los mecanismos sexistas imperantes en la industria musical, han subestimado y relegado la importancia de la contribución femenina a la creación, difusión y evolución del género que nos compete (Rose 1994; Rose 2004; Pough 2004).

Si bien es evidente que el rap se erige como espacio discursivo hipermasculinizado, infravalorar de manera sistemática la participación femenina constituye un argumento inconsistente y falaz. Al igual que los hombres, las mujeres se sirven del contra-discurso que les facilita este género musical para irrumpir en la esfera pública en la década de los ochenta e intentar transgredir las relaciones de poder hegemónicas que las confinan y aíslan. De este modo, pioneras como Roxanne Shanté, Queen Latifah, Salt-N-Pepa, MC Lyte o Monie Love generan modelos alternativos de representación de la femineidad negra demandando una reapropiación de su identidad individual, sexual y social. Tal primera ola de artistas femeninas opta por un posicionamiento manifiestamente feminista a través de un ataque que desafía la caracterización de las mujeres por parte de los hombres como *bitches* y *hoes*³¹. No obstante, la mera participación femenina no garantiza una crítica feminista *per se*; la popularidad alcanzada en la década de los noventa por el *gangsta rap* provoca el

³⁰ “Da Baddest Bitch” es el título del primer disco de la rapera de Miami, Trina, publicado en el año 2000. Tras el éxito cosechado, la artista adopta tal denominación como sobrenombre principal.

³¹ Para la presente disertación, he considerado conveniente exponer la especificidad de las artistas de las décadas de los ochenta, los noventa y los dos mil a través de la utilización de los rótulos primera ola, segunda ola y tercera ola, respectivamente.

surgimiento de una segunda ola de artistas femeninas que cooperan con la hipersexualización, la cosificación y el sexismo presentes en la música rap (Rose 2008) al interiorizar y perpetuar las estereotipadas imágenes esencialistas construidas por los hombres, siendo paradójicamente caracterizadas como epítome de las *bitches* y *hoes* rechazadas por sus predecesoras (Pough 2004).

El maniqueísmo que se observa en la construcción opresiva de la femineidad propuesta por los hombres a través de las letras de sus canciones sigue claramente vigente en el análisis de la producción artística de las mujeres: las artistas femeninas continúan siendo identitariamente delimitadas bajo las imágenes controladoras actuales, separadas dicotómicamente entre buenas o malas chicas y categorizadas, al igual que sucede en otros tipos de música popular urbana, como “the kind to take home to mother and the kind you meet at three o’clock in the morning” (Rose 2004, 295). A raíz de ello y salvo muy contadas excepciones, las teóricas y teóricos que ahondan al respecto deciden mantener tal polarización en sus análisis de la contribución artística de las mujeres a la música rap, aunque como veremos la defensa de una interpretación y tipología tan tajantes resulta más que problemática. De este modo, nos podemos preguntar de qué manera las artistas femeninas desafían la lógica dominante masculina, cómo es llevada a cabo tal oposición en un género musical donde las mujeres suelen adoptar roles de comportamiento masculinos en aras de alcanzar una plena agencia artística, e incluso, a la luz de la intensa controversia en torno a las artistas que perpetúan imágenes hipersexualizadas, dónde podemos dibujar la línea divisoria entre una liberación sexual voluntaria y una cosificación o explotación sexual de sí mismas. Ya que no es objetivo de nuestro estudio el desarrollar una genealogía exhaustiva de las artistas femeninas vinculadas históricamente al estilo musical que nos atañe, hemos decidido examinar determinadas figuras concretas consideradas comúnmente como representativas de las imágenes polarizadas que venimos tratando, de las que no obstante habrá que matizar las paradojas y contradicciones que puedan acarrear. Para ello, de modo similar al procedimiento que seguimos en el primer capítulo, debemos previamente contextualizar el análisis con una breve historia de la participación de las mujeres en la música rap.

2.1. “Fuck that, bitches don’t deserve to rap”:³² historia de la participación de las mujeres en la música rap

Como respuesta a la consideración insignificante y sesgada tradicionalmente postulada por los estudios canónicos en torno a la producción artística femenina en el rap, diversas críticas, historiadoras y sociólogas comienzan a publicar a partir de la década de los noventa notables investigaciones que visualizan y enfatizan la aportación de las mujeres a la creación y difusión de este estilo musical. Una de estas teóricas es Nancy Guevara que en su precursor artículo “Women Writin’ Rappin’ Breakin’”, publicado en 1996 dentro de la compilación de William Eric Perkins *Droppin’ Science*, arroja luz a este respecto afirmando que la relegación despectiva y estereotipada del papel creativo de las mujeres en el desarrollo de culturas minoritarias es una práctica habitual que sirve para impedir cualquier progreso artístico o social de las mismas que pudiese amenazar la hegemonía masculina en la esfera de la producción cultural. Por ello, si bien tanto la música rap como el hip hop en general se convierten con rapidez en un terreno hipermasculinizado donde las mujeres son superadas en número, negar su significativa participación y contribución a su desarrollo sería erróneo ya que “females were always into rap, had their little crews and were known for rocking parties, schoolyards, whatever it was; and females rocked just as hard as males (but) the male was just first to be put on wax (record)” (Pearlman 1988, 26, cit. en Keyes 2000, 265).

Desde la eclosión del rap como género musical, las artistas femeninas se ven impulsadas por el mismo instinto de expresión artística que mueve al resto de sus compañeros: quieren demostrar que pueden “rock the mic” con la misma calidad (Forman y Neal 2004). Así, y coincidiendo con el primer gran éxito comercial cosechado por el rap con el *single* de Sugarhill Gang, “Rapper’s Delight”, Lady B se convierte en 1979 en la primera artista femenina en publicar una canción con su *single* “To The Beat Y’all” (DuVernay 2010; Rose 1994). No obstante, esta primera generación de artistas femeninas se ve obligada a pelear por un espacio legítimo debido a la firme disconformidad por parte de los hombres en compartir con ellas el micrófono. De este modo, no resulta extraño que las primeras mujeres en obtener cierto reconocimiento y éxito comercial lo adquieran mediante canciones en las que replican directamente las letras de los artistas masculinos. Tricia Rose sostiene que la trascendencia y subversión de estas artistas y sus “answer records” consiste en mantener

³² “Who’s Number One?”, de Lil’ Kim (2000).

una dialógica relación con sus compañeros y las canciones que éstos producen a través de la que poder rebatir enérgicamente las ideas que se intentan imponer sobre su femineidad, su sexualidad y su papel subsidiario respecto a los hombres (1994, 148). Para ella, tanto el rap como el hip hop, lejos de erigirse como ámbitos inequívocamente opresivos para las mujeres, pueden verse como espacios donde poder reafirmar independencia, agencia y control sobre su propia sexualidad.

De entre la gama de artistas pioneras, la jovencísima Roxanne Shanté es una de las más relevantes. En 1985 y con tan sólo trece años graba “Roxanne’s Revenge” en respuesta al *single* de UTFO “Roxanne Roxanne”, canción en la que se acusa a una chica llamada Roxanne de despreciar y rechazar los intentos de un chico por tener relaciones sexuales con ella (Rose 1994, 57). En estas fases iniciales, el reconocimiento por parte del público, la crítica musical y los medios de comunicación se basa en méritos estrictamente artísticos, evitando consideraciones estéticas en cuanto a la imagen de las artistas. Así, figuras como Queen Latifah, Monie Love, MC Lyte, Yo-Yo o el grupo Salt-N-Pepa comienzan a disfrutar de un éxito sin precedentes con canciones que, como hemos apuntado previamente, presentan una ideología manifiestamente feminista. *Singles* como “Ladies First” (Queen Latifah, 1989), “It’s a Shame (My Sister)” (Monie Love, 1990), “Paper Thin” (MC Lyte, 1988), “You Can’t Play with My Yo-Yo” (Yo-Yo, 1991) o “Independent” (Salt-N-Pepa, 1990) son consideradas loables composiciones que ponen en jaque al misógino y sexista discurso masculino.

Una de las contribuciones más importantes llevadas a cabo por las artistas femeninas que emergen en esta época es, como indica Cheryl L. Keyes, replantear la definición estándar del reiterado término *bitch* de “an aggressive woman who challenges male authority” a “an aggressive or assertive female who subverts patriarchal rule” (2000, 271). Dúos como BWP (Bytches With Problems) plantean a principios de la década de los noventa una reapropiación de tal peyorativa expresión apostando por una nueva articulación positiva y empoderadora afirmando que “we use ‘bitches’ (to mean) a strong, positive, aggressive woman who goes after what she wants” (271). De esta manera, las artistas femeninas adoptan progresivamente posiciones y roles que presentan una connotación más agresiva y sexual, generando en muchas ocasiones sendas controversias. Tal es el caso del trío neoyorkino Salt-N-Pepa, exitoso grupo que lidera las listas de venta a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Si bien representan una visualización pública de la liberación sexual que ataca los dogmas masculinos en torno al placer y la sexualidad femeninas, Tricia Rose considera que

“works by black women rappers that place black women’s bodies in the spotlight have a contradictory effect; they affirm black female beauty and yet often preserve the logic of female sexual objectification” (1994, 147).

Con la consolidación comercial y el éxito abrumador que experimenta la música rap a partir de los años noventa, el número de artistas femeninas presentes en el género comienza a incrementarse y diversificarse intensamente, alcanzando su momento álgido a mediados de la década. Numerosos sellos discográficos, de mayor o menor tamaño o presupuesto, inician una frenética carrera por tener entre sus filas a una mujer que haga rap (DuVernay 2010). Así, las “first lady of” comienzan a ser comunes: Amil se convierte en la *first lady* de Roc-A-Fella Records, Eve de Ruff Ryders, Vita de Murder Inc., Trina de Slip-n-Slide, Remy Ma de Terror Squad, Da Brat de So So Def, Rah Digga de Flipmode Squad, Shanna de Disturbing Tha Peace, Lady Of Rage de Death Row, Mia X de No Limit, etc.

Imbuidas por el paradigma imperante del *gangsta rap*, esta segunda ola de artistas femeninas cada vez se aleja más del prototipo de los años ochenta (aquel que presentaba un posicionamiento manifiestamente feminista) y salvo contadas excepciones, optan por personificar patrones de comportamiento violentos y cosificantes, supuestos garantes de éxito comercial. De entre todas ellas, dos figuras destacan con rapidez como encarnación unívoca del exceso inherente al *gangsta rap*: Lil’ Kim y Foxy Brown. Con la publicación en 1996 de sus respectivos álbumes debut (*Hard Core* e *Ill Na Na*) ambas artistas dan pie a una revolución sexual que golpea los cimientos del hip hop, provocando que por primera vez una vastísima gama de oyentes, ya fuesen seguidores o detractores del rap, presten una meticulosa atención a las letras de una mujer (DuVernay 2010), sumamente explícitas en su caso. Lil’ Kim y Foxy Brown llevan al extremo la hipersexualización de la mujer evidenciada en el rap de los hombres, constituyéndose como sujetos terriblemente ambivalentes: por un lado, a través de la refundación del término *bitch* que denota con mayor intensidad en estos momentos “a hardcore woman who makes money and proudly flaunts her sexual libido and sexuality” (Dunn 2008, 26), ambas figuras explotan y exhiben su sexualidad como forma de expresar poder y liberación sobre ella; por otro lado, de manera mucho más exacerbada a lo acontecido con bandas predecesoras como Salt-N-Pepa, “what appears to be expression of sexual freedom is, in fact, participation in an industry that reinforces male sexual fantasy and power” (Rose 2008, 177).

De este modo, la consolidación comercial de este tipo de artistas femeninas, representantes de un prototipo que se hace hegemónico a finales de la década, hace que nos planteemos una serie de preguntas: ¿son realmente sujetos subversivos u objetos que son manipulados?, ¿poseen el control sobre su propia cosificación o son más bien cómplices de su explotación mediante la perpetuación de patrones patriarcales sobre la sexualidad femenina y el deseo masculino? Lil' Kim y Foxy Brown alcanzan la cima del éxito gracias a su “ability to ‘flow’ (rhyme and rap) and be as dirty and profane as the bad boys of rap” (Dunn 2008, 32). Sin embargo, muchas críticas feministas consideran que consolidar un empoderamiento efectivo a través de la utilización de premisas masculinas (especialmente la violencia y sexualidad explícitas) resulta problemático y limitador para las mujeres (Dunn 2008; Keyes 2000; Rose 2008). Para poder ser capaces de responder a tales preguntas, examinaremos a continuación las principales características que presentan las dos figuras femeninas que mayor éxito alcanzan a finales de los años noventa.

2.2. Lil' Kim y Foxy Brown: las chicas malas del rap

Mediante una deliberada modulación de la voz a través de la emisión de tonos graves y agresivos, su reiterado uso de un lenguaje explícito y vulgar así como la exhibición de una narrativa en la que su sexualidad y el control que ostentan sobre los hombres es prácticamente la única temática existente, ambas artistas personifican una representación masculinizada de la femineidad (Pough 2004), interiorizando los patrones de comportamiento arquetípicos reservados para los hombres en el rap comercial. Tal personificación ocasiona que sean identitariamente emplazadas en un inequívoco extremo de la dicotomía que venimos analizando, las *bitches*, y por tanto adalides del compendio de imágenes negativas en torno a la mujer negra. De esta manera, las imágenes controladoras actuales desgranadas en el primer capítulo subyacen en las letras de sus canciones, si bien cuatro de estas imágenes son las más patentes: la *freak*, la *diva*, la *gold digger* y la *gangster bitch*.

Tras la publicación en 1996 de sus respectivos álbumes debut, *Hard Core* e *Ill Na Na*, Lil' Kim y Foxy Brown se convierten en la quintaesencia del *gangsta rap* femenino. A pesar de su juventud, rápidamente adquieren éxito y notoriedad gracias a una estética y unas letras sexualmente explícitas y agresivas, contenido ya evidenciado en la propia elección del título de sus discos (*Hard Core* alude al ámbito del porno mientras que *Ill Na Na* es un juego de palabras con las dos últimas letras de *vagina*). Por

ello, resulta innegable que de entre la gama de imágenes controladoras actuales desarrolladas por Stephens y Phillips (2003) la imagen de la *freak* es la que mejor representa a ambas artistas. Aunque la asimilación de roles sexualmente tan explícitos genera contra-discursos que arremeten contra las prácticas sexuales consideradas hegemónicas o normativas para la mujer y si bien insisten en el control y poder que atesoran sobre su sexualidad y los hombres con los que tienen relaciones sexuales, se considera que estas figuras promulgan y reproducen las nefastas características de la *freak* que los artistas masculinos suelen menospreciar y denigrar en sus canciones. No obstante y al igual que sus compañeros, ambas rapean sobre sus numerosas hazañas sexuales, los pasos que deben seguir los hombres para complacerlas en la cama, así como el raudo reemplazo que llevan a cabo de sus parejas sexuales, utilizadas meramente para satisfacer sus necesidades corporales. Así, emulando a los *playas* y *pimps* masculinos que veíamos con anterioridad, Lil' Kim relata:

I've been a lot of places, seen a lot of faces
Ah hell I even fuck with different races
A white dude, his name was John
He had a Queen Bee Rules tattoo on his arm³³, uh
He asked me if I'd be his date for the prom
And he'd buy me a horse, a Porsche and a farm
Dan, my nigga from down south
Used to like me to spank him and cum in his mouth
And Tony he was Italian (uh-huh)
And he didn't give a fuck (uh-huh)
That's what I liked about him
He ate my pussy from dark 'till the mornin'
Called his girl up and told her we was bonin'
Puerto Rican papi, used to be a Deacon
But now he be sucking me off on the weekend

³³ Sobrenombre por el que se conoce a Lil' Kim.

And this black dude I called King Kong

He had a big ass dick and a hurricane tongue³⁴

A su vez, implicarse sexualmente en relaciones con hombres casados o emparejados suele ser una práctica constantemente presente en las letras de ambas artistas. A través de la exhibición de una promiscuidad y libertinaje sexual que nada tiene que envidiar a la mostrada por los varones, alardean de su capacidad para satisfacer sexualmente a los hombres mejor que las mujeres con la que éstos mantienen una relación, arremetiendo contra la doble moral sexual que elogia la promiscuidad masculina pero tilda a las mujeres que exhiben un mismo comportamiento como *bitches* y *hoes*. Tal jactancia sexual se halla presente en letras como “does she like to have sex high off the X?³⁵ / try it with me and tell me who’s the best / does she like to wear thongs that you can eat? / do she fuck your brains out ‘til you fall asleep?”³⁶

Asimismo, esta caracterización lleva consigo una vinculación con la imagen de la *diva*, figura que como hemos visto previamente se caracteriza por presumir de una elevada y altiva consideración personal, alardeando y confrontando su éxito de manera continua frente al resto de mujeres, consideradas rivales. Versos como “I’m the most critically acclaimed, rap bitch in the game / coast to coast, stash the gat in holster girl / dark skinned, Christian Dior poster girl / moroccan Timbs bitch and the Gucci loafers girl”³⁷ así como “if I was you I’d hate me too / Louis Vuitton shoes and a whole lot of booze”³⁸ son pruebas irrefutables de ello.

La *diva* comparte a su vez una propiedad con la figura de la *gold digger*: ambas buscan una pareja (heterosexual) que apoye y refuerce el alto estatus social que demandan. Para ello, no dudan en relacionarse con hombres acaudalados, capaces de proporcionarles vidas lujosas y disparatadas posesiones materiales. Lo que diferencia a la *gold digger* es la utilización sin reparos de su cuerpo y su sexualidad como vía para obtener lo que desea. Así, Foxy Brown afirma: “you know the pussy is all that / that’s why I get baguettes,³⁹ 5 carats⁴⁰ and all that”.⁴¹ De este modo, parecen dar a entender que ya que son indiscriminadamente tildadas como *bitches* y *hoes*, quieren verse

³⁴ “How Many Licks?”, de Lil’ Kim featuring Sisqó (2000).

³⁵ Éxtasis.

³⁶ “She Don’t Love You”, de Lil’ Kim (2000).

³⁷ “Oh Yeah”, de Foxy Brown *featuring* Spragga Benz (2001).

³⁸ “No Matter What They Say” de Lil’ Kim (2000).

³⁹ Bolsos lujosos.

⁴⁰ Diamantes de cinco quilates.

⁴¹ “Ain’t No Nigga”, de Jay-Z *featuring* Foxy Brown (1996).

recompensadas por mantener tales relaciones sexuales, instando a las mujeres a que obtengan económicamente todo lo que puedan de sus parejas.

Por último, ambas artistas personifican las cualidades atribuibles a la figura de la *gangster bitch*, es decir, la exaltación de la acérrima lealtad a su pareja y un comportamiento explícitamente agresivo. Tal fidelidad subyace en letras como “queen bitch,⁴² supreme bitch / kill a nigga for my nigga by any means bitch”,⁴³ arrojando una más que evidente declaración de intenciones: estar dispuesta a todo con tal de salvaguardar el bienestar de “su hombre”. Resulta significativo que en la misma canción (“Queen Bitch”), Lil’ Kim se compare con Pam Grier (“rap Pam Grier’s here”), actriz catapultada en la década de los setenta como musa del *blaxploitation* gracias a películas como *Coffy* (1973), *Foxy Brown* (1974) y *Sheba, Baby* (1975). Foxy Brown va si cabe más allá, adueñándose del propio título de una de las películas (probablemente la más reconocida) como nombre artístico que la represente (“bad girl of the year ‘96, Pam Grier, uh!”⁴⁴). No obstante, si bien pretenden ocupar la posición manifiestamente subversiva que Pam Grier ostenta en tales títulos cinematográficos como protagonista férrea, agresiva e independiente frente a los hombres que intentan subordinarla, Lil’ Kim y Foxy Brown, como personificaciones de la *gangster bitch*, se definen a sí mismas en relación subsidiaria respecto a esos hombres a los que guardan lealtad.

Tal dependencia del hombre encierra el verdadero motivo por el que ambas artistas fracasan a la hora de erigir un empoderamiento real y efectivo a través de sus hipersexualizadas canciones: sus letras, presencia escénica y estética son moldeadas por figuras masculinas y, por ende, carecen de control sobre sí mismas. A pesar de la lógica reticencia de ambas a admitir tal realidad, resulta un hecho comúnmente conocido por las seguidoras y seguidores del rap contemporáneo que ambos personajes son creados por archiconocidos artistas masculinos: Notorious B.I.G. en el caso de Lil’ Kim y Jay-Z en el caso de Foxy Brown. Eve, una de las artistas femeninas que emerge con mayor fuerza pocos años después, arremete contra el uso de *ghostwriters*⁴⁵ por parte de ambas como práctica a través de la cual alcanzar la cima del éxito (práctica, no obstante, a la que recurren muchos artistas masculinos, no sólo mujeres). De esta manera, en uno de sus *hits* más famosos escuchamos:

Some of y’all ain’t writing well, too concerned with fashion

⁴² Principal sobrenombre por el que se conoce a Lil’ Kim junto a su variación previamente mencionada Queen Bee.

⁴³ “Queen Bitch”, de Lil’ Kim (1996).

⁴⁴ “No One Else (Puff Daddy Remix), de Total *featuring* Foxy Brown, Lil’ Kim y Da Brat (1996).

⁴⁵ Artista al que se contrata para escribir canciones sin que reciba crédito oficial por ello.

None of you ain't Giselle,⁴⁶ cat walk and imagine

[...]

Ain't no stress when it comes to stage, get what you see

Meet me in the lab, pen and pad, don't believe

Huh, sixteens mine,⁴⁷ create my own lines

Love for my wordplay that's hard to find.⁴⁸

Como vemos, ya no es sólo la recriminación a la hipersexualización y cosificación de sus cuerpos lo que hace aflorar las exacerbadas críticas contra Lil' Kim y Foxy Brown sino la pasividad y sumisión que ambas exhiben permitiendo que sus personajes artísticos sean delimitados por demiurgos masculinos, interesados en perpetuar la caracterización del objeto sobre el que fijan su mirada y deseo. Eve, a diferencia de ellas, evidencia en sus letras ser artífice de su propio material y, por tanto, ser capaz de controlar su propio camino.

2.3. Nuevo milenio y la consolidación de nuevas figuras: Nicki Minaj

Tras el asesinato de su mentor (Notorious B.I.G.) y el paulatino abandono del apoyo profesional facilitado por Jay-Z (entre otros *ghostwriters* más), Lil' Kim y Foxy Brown se ven irremediabilmente abocadas a un deterioro de su producción musical. Si bien disfrutaban de éxito comercial hasta mediados de los años dos mil (especialmente Lil' Kim, aún respaldada por Sean "Puff Daddy" Combs, productor y amigo íntimo de B.I.G.), sus numerosos problemas personales y emocionales así como judiciales (ambas ingresan en prisión pocos años después) les obligan a tener que abandonar la primera línea del rap femenino. A pesar de ello, la década de los dos mil se caracteriza por la alarmante escasez de mujeres que obtienen éxito comercial y reconocimiento, limitándose a casos aislados y no muy duraderos. Por ello, tras la creación en el año 2003 de una categoría específica en los premios *Grammy* bajo el rótulo de "Best Female Rap Solo Performance", tal galardón desaparece tan sólo dos años después debido a la imposibilidad de encontrar suficientes nominadas avaladas por la crítica y el público (DuVernay 2010).

⁴⁶ Gisele Bündchen, conocida modelo brasileña.

⁴⁷ Dieciséis *bars* o versos, métrica arquetípica del rap.

⁴⁸ "Let Me Blow Ya Mind", de Eve *featuring* Gwen Stefani (2001).

Debemos esperar hasta los últimos años de la década para poder presenciar la emersión de una figura que se consolide exitosamente como nueva personificación de una tercera ola del rap femenino. Tal es el caso de Nicki Minaj, *first lady of Young Money Cash Money Billionaires* y renovada epítome de la imaginería hipersexualizada puesta de manifiesto por Lil' Kim y Foxy Brown escasos años atrás. Al igual que sus predecesoras, Nicki se erige como fiel representante de las características inherentes a las imágenes de la *freak*, la *diva* y, en menor medida, la *gangster bitch* (en cambio, no así la *gold digger*, notable diferenciación respecto a la dependencia económica y profesional de las artistas previamente analizadas). A través de una explícita manifestación de su intensa y poderosa sexualidad, no duda en mostrar su lado *freak* en letras como “this dude named Michael used to ride motorcycles / dick bigger than a tower, I ain't talking about Eiffel's / real country-ass nigga, let me play with his rifle / pussy put his ass to sleep, now he calling me NyQuil”.⁴⁹ Asimismo, la imagen arrogante y belicosa de la *diva* aparece en versos como “I get it cracking like a bad back / bitch talking she the queen when she looking like a lab rat / I'm Angelina, you Jennifer / come on bitch you see where Brad at?”,⁵⁰ mientras que la lealtad a la figura masculina característica de la *gangster bitch* se evidencia a su vez en fragmentos como “clap for the heavyweight champ, me! / but I couldn't do it all alone, we! / Young Money raised me, grew up out in Baisley / Southside Jamaica, Queens and it's crazy”,⁵¹ agradeciendo a su sello (Young Money, formado en su práctica totalidad por artistas masculinos) la oportunidad profesional brindada. Sin embargo, Nicki Minaj se aleja de manera meridiana de la posición ocupada por Lil' Kim y Foxy Brown en tanto *gold diggers* ya que, a diferencia de ellas, su éxito profesional y bienestar económico son alcanzados por méritos propios. Así, mientras que sus predecesoras no tienen ningún problema en reconocer su vinculación sentimental o sexual con sus mentores y la rentabilidad que de ella obtienen, Nicki quiere dejar patente que su llegada a la cumbre es gracias única y exclusivamente a su talento compositivo (“yo! I never fucked Wayne, I never fucked Drake / on my life man, fuck's sake”)⁵² y no a su asociación con los artistas masculinos de renombre con los que suele colaborar. Si bien es ocasionalmente asistida en alguna

⁴⁹ NyQuil es un medicamento para el resfriado y la gripe; “Anaconda”, de Nicki Minaj (2014).

⁵⁰ Referencia alegórica a las actrices Angelina Jolie y Jennifer Aniston, así como al actor Brad Pitt y su tormentosa relación sentimental; “Stupid Hoe”, de Nicki Minaj (2012).

⁵¹ “Moment 4 Life”, de Nicki Minaj *featuring* Drake (2010).

⁵² “Only”, de Nicki Minaj *featuring* Chris Brown, Drake y Lil' Wayne (2014).

de sus canciones por artistas o productores masculinos (conceptual o líricamente), no se le suele achacar el no ostentar la autoría de su propio material.

No obstante y aunque sus letras evidencian la figura de una mujer hecha a sí misma y aparentemente en control sobre su propia imagen y trabajo, su estética hipersexualizada y extravagante le hace ser blanco de las mismas críticas arrojadas contra Lil' Kim y Foxy Brown: al igual que ellas, se le acusa de interiorizar y perpetuar las imágenes estereotipadas esencialistas construidas por los hombres. Nicki Minaj es considerada por un amplio abanico de críticas feministas como la Sara Baartman⁵³ del siglo veintiuno (McMillan 2014) gracias a la desmesurada exhibición y explotación de su cuerpo, en especial de su trasero. En una sociedad en la que “black women’s asses are being depicted as the primary target for male predatory sexual behavior” (Rose 1994, 168), la mercantilización de tal parte de su cuerpo resulta reprochable para muchas personas. Sin embargo, la principal diferenciación sostenida comúnmente por público y crítica entre Nicki Minaj y las otras tres mujeres (Sara Baartman, Lil' Kim y Foxy Brown) es que Nicki decide voluntariamente estar al mando de su propia cosificación, rechazando que sean figuras masculinas (ya sean artistas, productores, directivos musicales, etc.) las que moldeen su persona y carrera y le impidan tener agencia plena. De este modo, la declaración que lanza es nítida y concisa: es libre de manifestar su cuerpo y sexualidad sin que deba recibir crítica alguna por ello. Con todo, esta argumentación no convence a todo el mundo, prolongándose una fuerte desaprobación entre parte de los oyentes al considerarla un objeto artístico que perpetúa la mirada y el deseo de los hombres al constituirse como mera fantasía sexual masculina. A día de hoy, Nicki Minaj es considerada la artista femenina más exitosa de la historia de la música rap tras haber alcanzado cifras de ventas sin precedentes con el lanzamiento de sus tres álbumes hasta la fecha y haber comercializado una línea de laca de uñas, barra de labios y perfume. Como ella dice “I ain’t a businesswoman, I’m a business, woman!”.⁵⁴

2.4. “Big Momma Thang”, de Lil' Kim *featuring* Jay-Z y Lil' Cease (1996)

(Intro x4)

You got it goin' on, wha wha

Uh, wha wha

⁵³ También conocida como “la Venus Hotentote”. Esclava sudafricana tristemente célebre tras ser llevada a Europa a principios del siglo diecinueve como atracción circense debido a su exuberante figura y al desmedido tamaño de sus glúteos.

⁵⁴ “I Don’t Give a...”, de Madonna *featuring* Nicki Minaj (2012).

(Verso 1: Lil' Kim)

I used to be scared of the dick, now I throw lips to the shit
Handle it like a real bitch
Heather Hunter, Janet Jacme
Take it in the butt, yah, yazz wha
I got land in Switzerland, even got sand in the Marylands
Bahamas in the spring, baby, it's a Big-Momma thing
Can't tell by the diamonds in my rings
That's how many times I wanna cum, twenty-one
And another one, and another one, and another one
Twenty-four carats nigga
That's when I'm fuckin' wit' the average nigga
Work the shaft, brothers be battin' me, and oh
Don'tcha like the way I roll and play with my bushy
Tell me what's on your mind when your tongue's in the pussy
Is it marriage, damn, this bitch is bad
Baby carriage, damn, I love that ass
Shit no, on a dime shit is mine
Got to keep 'em comin' all the time, why

(Estribillo: Lil' Cease y Lil' Kim x2)

Killas be quiet, my nigga bring the riots
Tough talk, tough walk, shit is tired
You wanna be this Queen B, but ya can't be
That's why you're mad at me

(Verso 2: Jay-Z)

How B.I.G. and 'Un' trust you in the studio with me
Don't they know I'm tryin' to sex you continuously
Pull a high power Coup make, you jump ship
Leave who you wit', I'm with the Roc-A-Fella crew
Trick you for the cheese, tear your boom up
Spread an ill rumor, make you flip on Lil' Cease
Twist you backwards, get the dough from your platinum hits
Rock Little Kim hats and shit
I gets down and dirty for the dough
I got love and Big know it, he must got the studio bugged
Probably, as we speak he's on his way up the street
With the M.A.F.I.A. thugs and all types of heat
But I ain't tryin' to beef, I'm just tryin to eat
Horizontally, the way I hold my iron, sweet
And dem my niggas but I like the sound
Lil' Kim and Jigga, it sound like figures

(Estribillo x2)

(Verso 3: Lil' Kim)

Before I caught some niggas disease, got caught with his ki's
Big scooped a young bitch off her knees

Threw me at high priced Beam's
Face on tv's, platinum CD's
Shit, I never faught
It's on nigga whah, pussy greased up
Stack the g's up, keeps the knees up
What the fuck, stay fillin, half a millin
Geneva Diva, yeah, I throws it down
Lay around, clown the clock stops for no one
Never 68 and owe 1, takes one to know one
Better off wit the Playboy magazines uh, fuckin' wit da Don
Push the keys, G's threes for pape's
Yeah, I ride crate state to state
Lieutenant takes mad dimes from New York to Anaheim
While you daydream and whine, I just keep gettin mine
And I'm married to this
Ya'll strategy misses still plannin weddin's
M.A.F.I.A. also deadens all the bullshit
Any type of threatens to pull shit, uh

(Estribillo x4)

Tras haber llevado a cabo un análisis del contenido sumamente explícito, sexual y materialista característico de las artistas femeninas de la segunda ola, observamos cómo “Big Momma Thang” constituye una de las representaciones más manifiestas de tal exceso. En la canción, Lil' Kim emula con precisión el discurso hipersexualizado propio de su mentor, Notorious B.I.G. (conocido a su vez bajo el sobrenombre de Big Poppa, de ahí el guiño que la artista realiza con el título de la canción), exhibiendo la vasta gama de atributos asociados con la imaginaria negativa en torno a una tipología concreta de femineidad negra: las *bitches*. De este modo, Lil' Kim no duda en jactarse de su activa y vigorosa sexualidad llegando a compararse con estrellas del porno afroamericanas (“Heather Hunter, Janet Jacme”) e indicando el poder que su habilidad sexual le otorga sobre los hombres con los que se relaciona (“don'tcha like the way I roll and play with my bushy / tell me what's on your mind when your tongues in the pussy / is it marriage, damn, this bitch is bad / baby carriage, damn, I love that ass”), visualizando las características inherentes a la imagen de la *freak*. A su vez, tal destreza sexual le proporciona poder cubrir todos sus caprichos (“twenty-four carats nigga / that's when I'm fuckin' wit' the average nigga”), mostrando su caracterización como *gold digger* y provocando, en última instancia, la ostentación de sus posesiones materiales frente a otras mujeres que puedan arrebatarle su estatus de *diva* (“I got land in Switzerland, even got sand in the Marylands / Bahamas in the spring, baby, it's a

Big-Momma thing”). Asimismo, resulta significativo el trato que Lil’ Kim recibe por parte de su compañero de canción, Jay-Z, y cómo éste la cosifica de manera constante a lo largo de su estrofa: para él, el interés de su relación profesional es poder acceder a ella sexualmente (“how B.I.G. and ‘Un’ trust you in the studio with me / don’t they know I’m tryin’ to sex you continuously”), eludiendo cualquier consideración a su talento o capacidad artística. A pesar de ello, Jay-Z le sugiere abandonar la relación profesional con su mentor (B.I.G.) y consentir que sea él el que dirija su carrera de ahora en adelante (“trick you for the cheese, tear your boom up / spread a ill rumor, make you flip on Lil’ Cease / twist you backwards, get the dough from your platinum hits / rock Little Kim hats and shit”).

Como hemos podido ver, la imagería y discurso sumamente hipersexualizado presente en las canciones de figuras como Lil’ Kim y Foxy Brown genera un amplio abanico de problemáticas y críticas. Por un lado, “parallel to the elevation of the thug/gangsta figure is black women’s sexual self-exploitation for male viewing pleasure as a near requirement for female visibility in the male-dominated world of hip hop” (Rose 2008, 235), provocando que su mera cosificación sea mucho más paradójica en los casos específicos donde las artistas femeninas no ostentan la autoría de sus letras. Así, si bien defiende la indudable necesidad de disponer y disfrutar de ambas artistas como parte de la diversificación y polisemia que enriquece al subtexto de este género musical así como a las posibilidades de representación de la femineidad, podemos concluir que la no autoría de la totalidad de su obra provoca la imposibilidad de adquirir un control y voluntad fácticos sobre su cosificación, convirtiéndose en meras marionetas a manos de imperativos patriarcales. Del mismo modo, la implantación de un modelo unívoco de representación que perpetúe tal dañina caracterización resulta alienante para un amplio número de mujeres ya que les impide sentirse fielmente representadas o empoderadas. Por ello y como veremos a continuación, se examinarán y presentarán modelos nuevos y alternativos de femineidad a través de la interesante aportación musical de tres de las artistas femeninas más destacadas y subversivas de las dos últimas décadas en la música rap: Queen Latifah, MC Lyte y Missy Elliott.

3. “WHO YOU CALLIN’ A BITCH?”:⁵⁵ ARTISTAS FEMENINAS Y LA CREACIÓN DE CONTRA-DISCURSOS DE GÉNERO EN LA MÚSICA RAP

Como hemos visto en los dos capítulos precedentes, si bien en la música rap las mujeres comúnmente disponen de una acotada gama de identidades debido a la extremada categorización dicotómica llevada a cabo por los hombres (críticos, historiadores, directivos musicales y público), resulta evidente que la perpetuación de tal polarización provoca representaciones de la femineidad conflictivas e inadecuadas, ya que imposibilita a las mujeres verse fielmente representadas bajo la concreta caracterización de las *bitches*, por un lado, o las *sisters*, por otro lado. Frantz Fanon, célebre teórico y revolucionario martiniqués, expone en su obra *Piel negra, máscaras blancas* (1952) cómo el racismo define la construcción, el reconocimiento y la interrelación del individuo con el colectivo en las sociedades poscoloniales. Para él, “hay un conjunto de datos, una serie de proposiciones que, lenta y solapadamente, con la ayuda de escritos, periódicos, educación, libros de texto, carteles, cine, radio, penetran en un individuo y constituyen en él la visión del mundo de la colectividad a la que pertenece” (2009, 140). De esta manera, el sujeto colonizado se define sistemáticamente a través de los atributos e imágenes estereotipadas otorgadas por el opresor blanco, generando en él un complejo de inferioridad y dependencia y, en última instancia, la imposibilidad de adquirir y disfrutar de una identidad propia y legítima.

Del mismo modo, considero que la sólida dicotomía identitaria analizada hasta el momento en la música rap ocasiona una “desviación existencial” (46) en las mujeres, puesto que son las imágenes esencialistas delimitadas por los hombres las que definen su femineidad y su existencia. Por ello, resulta necesario rechazar el maniqueísmo que asimismo condiciona a las artistas femeninas (categorizadas musicalmente como *bitches* o *sisters*) y abogar por la complejidad y polisemia características de su relación dialógica con los hombres. Dichas artistas, instando a una concienciación individual y colectiva semejante a la postulada por Frantz Fanon como requisito indispensable para una óptima reapropiación identitaria (103), articulan a través de sus canciones nuevos y alternativos modelos de femineidad, radicalizando significativamente un espacio discursivo tan hipermasculinizado como es el rap. Tricia Rose, al analizar la interesante y transgresora aportación musical de las diversas artistas femeninas, afirma:

⁵⁵ “U.N.I.T.Y.”, de Queen Latifah (1993).

Black women rappers interpret and articulate the fears, pleasures, and promises of young black women whose voices have been relegated to the margins of public discourse. They are integral and resistant voices in rap music and in popular music in general who sustain an ongoing dialogue with their audiences and with male rappers about sexual promiscuity, emotional commitment, infidelity, the drug trade, racial politics, and black cultural history. By paying close attention to female rappers, we can gain some insight into how young African-American women provide for themselves a relatively safe free-play zone where they creatively address questions of sexual power, the reality of truncated economic opportunity, and the pain of racism and sexism (1994, 146).

A su vez, Cheryl L. Keyes considera que tales artistas “use their performances as platforms to refute, deconstruct, and reconstruct alternative visions of their identity. With this platform, rap music becomes a vehicle by which Black female rappers seek empowerment, make choices, and create spaces for themselves and other sistas” (2000, 265). La etnomusicóloga propone una tipología renovada a través de la cual poder categorizar las diferentes artistas femeninas presentes en la música rap en su acreditado artículo “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance” (2000). En él, desarrolla cuatro categorías identitarias que se diferencian de las previamente establecidas: la *Fly Girl*, la *Sista with Attitude*, la *Lesbian* y la *Queen Mother*, siendo las dos primeras las más comunes en el género que nos atañe. La *Fly Girl* representa a una “party-goer, an independent woman, but, additionally, an erotic subject rather than an objectified one” (260), siendo el afamado grupo de finales de los ochenta y principios de los noventa Salt-N-Pepa el ejemplo más manifiesto de tal personificación. Por su parte, la *Sista with Attitude* hace referencia al conjunto de “female MCs who value attitude as a means of empowerment and present themselves accordingly” (262), mostrándose como mujeres fuertes y seguras de sí mismas que intensifican su caracterización hacia un posicionamiento más explícito y agresivo a finales de los años noventa con la aparición de figuras como Lil’ Kim y Foxy Brown. Asimismo, la categoría de *Lesbian* (si bien es la que presenta más dificultades a la hora de señalar figuras representativas) alude a las artistas femeninas que se desmarcan como “the first to rap about and address the lesbian lifestyle from a Black woman’s perspective” (264); mientras que la *Queen Mother* “comprises female rappers who view themselves as African-centered icons, an image often suggested by their

dress. In their lyrics, they refer to themselves as ‘Asiatic Black women’, ‘Nubian queens’, ‘intelligent Black women’ or ‘sistas droppin’ science to the people’, suggestive of their self-constructed identity and intellectual prowess” (256), siendo la artista Queen Latifah la representante por excelencia.

Tras esta breve exposición de la tipología identitaria propuesta por Keyes, sumamente interesante al permitir la interrelación y el tránsito libre entre las diversas categorías, analizaremos a continuación algunas de las características inherentes a estos contra-discursos de género a través de tres de las figuras femeninas más representativas y subversivas de la música rap en las dos últimas décadas: Queen Latifah, MC Lyte y Missy Elliott.

3.1. “Ladies First”:⁵⁶ Queen Latifah

Como hemos apuntado, Queen Latifah se erige como epítome de las *Queen Mother* tras irrumpir con fuerza en la escena musical a finales de los años ochenta, convirtiéndose en una de las artistas femeninas que más éxito alcanzan durante la década posterior. Si bien “Latifah” significa en lengua árabe “feminine, delicate and kind” (Keyes 2000, 267), no cabe duda de que su obra musical evidencia una figura férrea, combativa y revolucionaria, siendo su principal cometido artístico re-conceptualizar la denigrante imagería delimitada en torno a la femineidad negra. De este modo, no duda en proclamar a través de sus canciones el orgullo y la dignidad que su condición como mujer afro-americana le proporcionan, instando al resto de sus compañeras a reclamar de manera urgente respeto por parte de los hombres: “I am a queen. And every Black woman is a queen” (267).

Así, tal empoderamiento se evidencia en canciones como “Ladies First”, *featuring* Monie Love y perteneciente a su álbum debut *All Hail the Queen* (1989). En ella, Queen Latifah expone:

I break into a lyrical freestyle
Grab the mic, look into the crowd and see smiles
Cause they see a woman standing up on her own two
Sloppy slouching is something I won’t do
Some think that we can’t flow (can’t flow)
Stereotypes, they got to go (got to go)

⁵⁶ “Ladies First”, de Queen Latifah *featuring* Monie Love (1989).

I'm a mess around and flip the scene into reverse
(With what?) With a little touch of "Ladies First"
Who said the ladies couldn't make it, you must be blind
If you don't believe, well here, listen to this rhyme
Ladies first, there's no time to rehearse
I'm divine and my mind expands throughout the universe
A female rapper with the message to send
Queen Latifah is a perfect specimen

Como vemos en este fragmento, Queen Latifah proporciona un significativo discurso empoderador, reafirmando su fuerza y talento artístico frente a los mecanismos opresores patriarcales que intentan silenciarla y vapulearla de manera sistemática. "Ladies First" proclama la importancia de la contribución femenina a la vez que clama por un ecuánime trato y consideración. Para ello, es necesario llevar a cabo una concienciación colectiva, consolidada a través de una *sisterhood* que permita a las mujeres la posibilidad de apoyarse y empoderarse entre ellas. Esta sororidad se enfatiza en "Ladies First" mediante la aparición de Monie Love, joven artista londinense que se convertirá en la protegida artística de la propia Queen Latifah. De este modo, Tricia Rose considera que esta canción constituye "a statement for black female unity, independence and power", así como "a recital on the significance and diversity of black women" (1994, 164). La reapropiación de la célebre cita de Malcolm X ("there are going to be some changes made here") utilizada al inicio de "Ladies First" presagia la naturaleza transgresora característica del discurso de Queen Latifah. No obstante, examinaremos un poco más a fondo la especificidad de su mensaje en el análisis de una muestra concreta desarrollada al final de este capítulo.

3.2. "Lyte as a Rock":⁵⁷ MC Lyte

Con tan sólo dieciocho años, MC Lyte irrumpe en la escena musical con la publicación en 1988 de su álbum debut *Lyte as a Rock*. Su sorprendente bravuconería y seguridad en sí misma así como sus letras combativas y cuidadosamente construidas le hacen disfrutar de éxito y reconocimiento por parte de público y crítica de forma inmediata, consolidándose como una de las figuras femeninas más importantes en la música rap y capaz de enfrentarse y superar a cualquier letrista masculino con sus canciones (Rose 1994). Precisamente, su impacto musical radica en la creatividad de sus composiciones

⁵⁷ "Lyte as a Rock", de MC Lyte (1988).

y en la redefinición discursiva (al igual que realiza su coetánea Queen Latifah) de la dañina imaginería de género presente en este estilo musical, logrando transformar la estereotipada gama de imágenes negativas en otra gama mucho más positiva.

Así, en “Lyte as a Rock”, canción que da título a su debut discográfico, declara su indudable talento musical y su capacidad de desequilibrar a sus rivales masculinos con letras como: “If a rap can paint a thousand words then I can paint a million / wait, Lyte is capable of painting a bazillion raps”. A continuación, lanza una advertencia a todo aquel que intente relegarla por su condición de mujer:

Never underestimate Lyte the Emcee; I am a rapper who is here
To make the things the way they're meant to be
The World Ultimate, I'm here to take the title
But I had a little trouble upon, my arrival
But I got rid of those who, tried to rock me
Lyte is here, no one can stop me.

De esta manera, quiere ratificar su posicionamiento como adalid del rap femenino gracias a sus virtudes meramente artísticas, sintiéndose orgullosa de no sucumbir a los férreos imperativos patriarcales que moldean comúnmente la imagen de las artistas femeninas. Por ello, MC Lyte rechaza que sean otras personas quienes determinen lo que debe transmitir con su música, cómo debe personificarse y, por tanto, cómo debe exhibirse estéticamente, evitando caer en la maquinaria comercial que pueda mercantilizar perjudicialmente su persona. Al igual que hemos visto en Eve, MC Lyte reprende con dureza la docilidad de algunas artistas que permiten que sean figuras masculinas las que configuren su identidad artística. Así, en su tema “10% Dis” (1988) expone: “others write your rhymes while I write my own / I don't create a character when I'm on the microphone / I am myself, no games to be played / no script to be written, no scene to be made”. Lyte intensifica esta crítica años más tarde en “Kamikaze” (1991), dirigiendo en esta ocasión su recriminación hacia la categorización dicotómica inherente al rap comercial (“outside of me, you try to picture me / young and black, that ain't no mystery / but inside runs deep like an ocean / you couldn't understand if I spoke in slow motion”). En los versos sucesivos vemos cómo se define como una artista que quiere proporcionar mensajes positivos a través de su música (“don't we have any morals anymore? / or did rap take the toll out the fuckin' door? / well if it did, hardcore's back to claim it / I'ma take it, change it, fuck it, rename it”).

Asimismo, MC Lyte se caracteriza por arrojar fuertes críticas contra la irresponsabilidad y deshonestidad de los hombres: “Paper Thin” (1988) y “Ruffneck” (1993) son prueba manifiesta de ello. En “Paper Thin”, Lyte desconfía de las palabras bonitas que le dirige su pareja (“when you say you love me, it doesn’t matter / it goes to my head as just chit chatter”), sabedora de su infidelidad con otras mujeres. Tras este fracaso sentimental, decide adoptar una actitud más cautelosa en sus futuras relaciones con los hombres (“so now I take precaution when choosing my mate / I do not touch until the third or fourth date / then maybe we’ll kiss on the fifth or sixth / time that we meet (mmmuaah) like this”). “Ruffneck”, por otro lado, le brinda una nominación en el año 1993 a los premios *Grammy*, convirtiéndose en la primera artista femenina nominada en la categoría de rap y en alcanzar la certificación *gold*⁵⁸ de ventas discográficas (Hess 2009, 84). Compuesta como “answer record”, MC Lyte arremete contra “Gangsta Bitch” de Apache, canción donde el artista define a su prototipo de mujer ideal: una gangsta bitch a la que le guste “drink, smoke and shoot guns”. “Ruffneck”, en cambio, describe las cualidades positivas que ella busca en una pareja: un hombre que demuestre una ligera dureza (un *ruffneck*) pero que le demuestre pleno apoyo y fidelidad (“I need a ruffneck / I need a dude with an attitude, . . . acting like he don’t care / but all I gotta do is beep him 911 and he’ll be there / right by my side with his ruffneck tactics”).

Si bien la música de MC Lyte adolece en ocasiones de una excesiva agresividad, intensificada por su áspera modulación de la voz y por su dura presencia escénica, suscitando que sea blanco de críticas al considerarse que emula patrones de comportamiento asociados con la masculinidad, no cabe duda de que sus canciones proporcionan a un amplio número de jóvenes afroamericanas un discurso empoderador. Al igual que Queen Latifah, Lyte insta a las mujeres a que combatan la vapulación y el desprecio característicos del discurso misógino de muchos de sus compañeros, rechazando y subvirtiendo las imágenes esencialistas estereotipadas que intentan subordinarlas.

3.3. *Supa Dupa Fly*:⁵⁹ Missy Elliott

Situada entre la caracterización de la *Fly Girl* y de la *Sista with Attitude*, Missy Elliott se erige como la figura más ambivalente y compleja del rap femenino de las dos últimas

⁵⁸ 500.000 copias.

⁵⁹ Álbum debut de Missy Elliott, publicado en el año 1997.

décadas. Esta compositora, productora, cantante, diseñadora y CEO de su propio sello discográfico (Goldmind Inc.) obtiene el reconocimiento y la admiración unánime de público, crítica y compañeros de profesión gracias a su talento y virtuosismo artístico y a la vanguardista fusión de estilos que propone junto a Timbaland (reputado productor de quien es amiga desde la infancia). Tras trabajar en la composición de la práctica totalidad del segundo álbum de la artista Aaliyah (*One in a Million*), publica su debut discográfico (*Supa Dupa Fly*) en el año 1997, revolucionando la escena del rap de manera inmediata.

Si bien despliega un vasto registro creativo (vocal y compositivo) a lo largo de toda su carrera, la exhibición ambivalente de su sexualidad es uno de los aspectos que más llama la atención, presentándose tanto como objeto sexual sumiso como mujer empoderada y sexualmente poderosa. Por un lado, en canciones como “Pussycat” (2002) vemos cómo adopta un posicionamiento de sumisión sexual ya que considera que la única forma de que su pareja continúe siéndole fiel es satisfacerle sexualmente (“pussy don’t fail me now / I gotta turn this nigga out / so he don’t want nobody else / but me and only me”). Asimismo, en “Hot Boyz” (1999) manifiesta dependencia económica de la figura masculina con letras como “yo, I’ma dig in yo’ pockets / dig in yo’ wallets / is there money unfounded /yeah, you got my heart pounding”, deseosa de disfrutar de la amplia gama de bienes materiales que el hombre posee.

En cambio, en canciones como “One Minute Man” (2001) expone un control sobre su sexualidad, exigiendo en este caso satisfacción sexual y difamando al hombre que es incapaz de facilitársela (“break me off, show me what you got / cause I don’t want, no one minute man”), mientras que en “Ching-A-Ling” (2008) se jacta de tal habilidad en fragmentos como: “Missy be a freak / sex so good, I can freak you in my sleep”. A su vez, en “Beat Biters” (1999) narra cómo rechaza proposiciones sexuales a diferencia de una amplia gama de mujeres que se relacionan con hombres por mero interés económico:

In the club, I see niggas
They think I’m super fly, they blow me sugahs
So I cut them short like some scissors
They trying to take me home, they give me liquor
...
You just a silly ho, this I know
You be at every show, for the dough, hear me now

Por otro lado y como ya hiciesen sus predecesoras, Missy Elliott aboga por una reapropiación discursiva del término *bitch*. En su exitosa canción “She’s a Bitch” (1999) lleva a cabo una proclamación de su talento artístico, definiéndose a sí misma como una *bitch* empoderada tanto personal como económicamente:

She’s a bitch
When you say my name
Talk mo’ junk but won’t look my way
She’s a bitch
See I got more cheese
So back on up while I roll up my sleeves
She’s a bitch
You can’t see me, Joe
Get on down while I shoot my flow
She’s a bitch
When I do my thing
Got the place on fire, burn it down to flame

De esta manera, a través de una demostración de la ilícita y opresiva naturaleza de la industria del rap hacia las artistas femeninas, redefine la connotación patriarcal sumamente negativa del término *bitch* con la intención de que defina a una mujer férrea, perseverante y poderosa tanto en el ámbito privado como en el profesional.

La ambivalencia inherente al discurso de Missy Elliott, capaz de reforzar en ocasiones normas de género o rechazarlas en otras tantas, le permite disfrutar de una particular y alternativa identidad ajena a los patrones convencionales de femineidad. Asimismo, su estética y figura no arquetípicas ponen en jaque los modelos tradicionales de belleza y femineidad, visualizando la problemática relativa a la representación de las mujeres negras en este espacio cultural. Así, Cheryl L. Keyes considera que Missy Elliott no doubt succeeds as a full-figured fly woman, breaking new ground in an area too often seen as off-limits to all but the most slender and “correctly” proportioned. In staking her claim to rap music’s fly girl category, Elliott further reclaims sexuality and eros as healing power for all Black women, regardless of size” (2000, 262).

3.4. Análisis de una muestra concreta: “U.N.I.T.Y.”, de Queen Latifah (1993)

(Intro)

Uh, U.N.I.T.Y., U.N.I.T.Y. that’s a unity

U.N.I.T.Y., love a black man from infinity to infinity
(Who you calling a bitch?)

(Estribillo)

U.N.I.T.Y., U.N.I.T.Y. that's a unity (you gotta let him know)
(You go, come on here we go)
U.N.I.T.Y., love a black woman from (you got to let him know)
Infinity to infinity (You ain't a bitch or a ho)
U.N.I.T.Y., U.N.I.T.Y. that's a unity (you gotta let him know)
(You go, come on here we go)
U.N.I.T.Y., Love a black man from (you got to let him know)
Infinity to infinity (you ain't a bitch or a ho)

(Verso 1)

Instinct leads me to another flow
Every time I hear a brother call a girl a bitch or a ho
Trying to make a sister feel low
You know all of that gots to go
Now everybody knows there's exceptions to this rule
Now don't be getting mad, when we playing, it's cool
But don't you be calling out my name
I bring wrath to those who disrespect me like a dame
That's why I'm talking, one day I was walking down the block
I had my cutoff shorts on right cause it was crazy hot
I walked past these dudes when they passed me
One of 'em felt my booty, he was nasty
I turned around red, somebody was catching the wrath
Then the little one said (yeah me bitch) and laughed
Since he was with his boys he tried to break fly
Huh, I punched him dead in his eye and said: "who you calling a bitch?"

(Estribillo)

(Verso 2)

I hit the bottom, there ain't nowhere else to go but up
Bad days at work give you an attitude and you erupt
And take it out on me but that's about enough
You put your hands on me again I'll put your ass in handcuffs
I guess I fell so deep in love I grew dependency
I was too blind to see just how it was affecting me
All I knew was you, you was all the man I had
And I was scared to let you go, even though you treated me bad
But I don't want my kids to see me getting beat down
By daddy smacking mommy all around
You say I'm nothing without ya, but I'm nothing with ya
A man don't really love you if he hits ya
This is my notice to the door, I'm not taking it no more
I'm not your personal whore, that's not what I'm here for
And nothing good gonna come to ya 'til you do right by me
Brother you wait and see (who you calling a bitch?)

(Estribillo)

(Verso 3)

What's going on in your mind is what I ask ya
But like Yo-Yo, you don't hear me though
You wear a rag around your head and you call yourself
A "Gangsta Bitch" now that you saw Apache's video
I saw you wildin', acting like a fool
I peeped you out the window jumping girls after school
But where did all of this come from?
A minute ago, you was a nerd and nobody ever heard of ya
Now you a wannabe... hard
You barely know your ABC's, please
There's plenty of people out there with triggers ready to pull it
Why you trying to jump in front of the bullet (young lady)
Uh, and real bad girls are the silent type
Ain't none of this worth getting your face sliced
Cause that's what happened to your homegirl, right? Bucking with nobody
She got to wear that for life (who you calling a bitch?)

Como podemos ver, "U.N.I.T.Y." constituye una de las más loables composiciones llevadas a cabo por una artista femenina en la esfera de la música rap en aras de erradicar de manera sistemática el menosprecio, la agresividad y la cosificación inherentes al discurso misógino y sexista que, según hemos expuesto, socava y oprime la femineidad negra. Para ello, Queen Latifah exhorta a una urgente redefinición de los dañinos valores que habitualmente delimitan la relación entre géneros en la comunidad afroamericana, concienciando acerca de cuestiones tales como el acoso público, la violencia doméstica y la terminología despectiva desplegada contra las mujeres.

De esta manera, en el primer verso expresa la desagradable sensación que experimenta cada vez que escucha a un hombre dirigirse a una mujer mediante el término *bitch*, denominación que degrada la femineidad con animadversión hacia una caracterización negativa y opresiva que inequívocamente la subordina ("instinct leads me to another flow / every time I hear a brother call a girl a bitch or a ho / trying to make a sister feel low / you know all of that gots to go"). Asimismo, se basa en su propia experiencia personal para evidenciar que tal deleznable coyuntura es padecida de manera habitual por la práctica totalidad de mujeres, consideradas por los hombres como meros objetos sexuales al malinterpretar y tergiversar la exhibición de su corporeidad y su libertad sexual como "an open sexual invitation" (Rose 1994, 167).

Por su parte, la segunda estrofa arremete con vehemencia contra otra de las realidades que en muchas ocasiones golpea a las mujeres afroamericanas: la violencia

doméstica y la humillación sufridas por parte de sus parejas. No obstante, lejos de victimizarse, Queen Latifah aboga por una necesaria concienciación en contra de tales prácticas, instando a las mujeres a que no se dejen coaccionar por una dependencia económica o sentimental y que opten por abandonar tal abusiva relación (“this is my notice to the door, I’m not taking it no more / I’m not your personal whore, that’s not what I’m here for”), ya que como no duda en proclamar: “you say I’m nothing without ya, but I’m nothing with ya”.

Por último, el tercer verso evidencia una férrea crítica contra la paulatina asimilación de roles de comportamiento excesivamente violentos y vulgares que muchas mujeres comienzan a adoptar como reflejo de los patrones de “autenticidad” estipulados en el medio urbano por el discurso capitalista-patriarcal. Por ello, recrimina una personificación voluntaria de la estereotipada imagen esencialista de la *gangster bitch* y de las conductas negativas que ella conlleva (“you wear a rag around your head and you call yourself / a “Gangsta Bitch” now that you saw Apache’s video / I saw you wildin’, acting like a fool / I peeped you out the window jumping girls after school”). Como es evidente, en aras de una óptima reapropiación identitaria tal nociva imaginaria debe ser censurada.

Por todo ello, “U.N.I.T.Y.” proclama un mensaje triunfalista y empoderador: al igual que el resto de mujeres, Queen Latifah ostenta una agencia y un poder sobre sí misma incapaces de ser vapuleados por los mecanismos opresores establecidos por la sociedad, rechazando todo tipo de caracterización denigrante que la confine a un espacio y a una condición que no le son propias e inquiriendo una reevaluación y una reestructuración de las relaciones de género dadas hasta el momento. De este modo, a través del contra-discurso que subyace en sus composiciones, Queen Latifah logra legitimar un espacio común en el que tal necesario cambio social pueda llegar a producirse definitivamente.

CONCLUSIONES

Tras este recorrido a través de las complejas y controvertidas políticas de género que rodean al rap contemporáneo, hemos podido ratificar con certeza la premisa originaria sobre la cual planteábamos toda nuestra disertación ulterior: el subtexto inherente a este género musical, a pesar de posicionarse crítica y subversivamente frente a las iniquidades de la cultura hegemónica, produce asimismo una fuerte opresión del cuerpo y de la sexualidad femenina. Por ello, proposiciones como “we all in the game, just different levels / dealing with the same hell, just different devils”⁶⁰ constatan la difícil situación que padece el conjunto de mujeres afro-americanas, doblemente subyugadas debido a dos condicionantes específicos: su raza y su género. Si bien el hombre afro-americano combate enérgicamente los imperativos racistas propagados por las estructuras de poder y dominación del *establishment* blanco a través de manifestaciones artísticas como la música rap, a su vez tiende sistemáticamente a proclamar un constructo estereotipado de la identidad femenina negra mediante una violenta cosificación e hipersexualización. Como hemos visto, las construcciones estereotipadas de género que prevalecen en el rap contemporáneo hallan su arraigo en las representaciones tradicionales que históricamente han definido la femineidad y la sexualidad de la mujer afro-americana: las imágenes controladoras fundacionales. De esta manera, las imágenes opresivas de la *mammy*, la *Jezabel*, la *matriarca* y la *welfare mother* son re-articuladas en la actualidad a través del discurso cosificante del rap generando el surgimiento de ocho imágenes controladoras nuevas: la *diva*, la *gold digger*, la *freak*, la *dyke*, la *gangster bitch*, la *sister savior*, la *earth mother* y la *baby mama*. Tal imaginaria categoriza dicotómicamente la femineidad, elogiando a aquellas mujeres que adoptan patrones de comportamiento normativos y menospreciando, en cambio, a aquellas que personifican cualidades consideradas deshonorosas.

Sin embargo, dicho maniqueísmo afecta también al análisis pertinente de la producción artística de las mujeres. Así, en los dos capítulos siguientes hemos podido observar cómo tanto crítica como público (ambos mayoritariamente masculinos) asumen la habitual coexistencia de dos modelos antagónicos de representación de la femineidad negra: las *bitches* y las *sisters*. Por un lado, la popularidad alcanzada en la década de los noventa por el *gangsta rap* provoca el surgimiento de un conjunto de artistas femeninas que cooperan con la hipersexualización, la cosificación y el sexismo

⁶⁰ “Big Dog Status”, de Jadakiss (2009).

presentes en este género musical a través de una perpetuación de las imágenes estereotipadas y esencialistas construidas por los hombres. Figuras como Lil' Kim, Foxy Brown y Nicki Minaj se erigen como representantes de una específica articulación de la femineidad que, si bien se hace hegemónica en la industria musical, plantea complicaciones a la hora de consolidar un empoderamiento efectivo que logre englobar y representar a la totalidad de las mujeres afro-americanas.

Por otro lado, el análisis llevado a cabo en el tercer y último capítulo evidencia la existencia de artistas femeninas que a través de una interesante aportación musical articulan nuevos y alternativos modelos de femineidad contrapuestos a los previamente descritos. De esta manera, figuras como Queen Latifah, MC Lyte y Missy Elliott asumirían la personificación de aquellos atributos y patrones de comportamiento comúnmente considerados normativos y, por tanto, pasarían a erigirse como *sisters*, alejándose de la hipersexualización y cosificación características de las *bitches*. No obstante, el hecho de que una mujer participe de un espacio intrínsecamente masculino como es el ámbito musical constituye un acto profundamente transgresor por sí mismo. Más aún, estas artistas lejos de consentir la denigrante caracterización que oprime a sus compañeras, abogan por una urgente reapropiación identitaria arremetiendo contra todo discurso masculino que presente un carácter misógino y sexista. Por ello, el maniqueísmo postulado hasta el momento resulta infructuoso ya que impide un óptimo discernimiento de la naturaleza polisémica propia de cada una de las artistas femeninas expuestas en este trabajo: si bien resulta evidente que algunas de estas figuras son capaces de articular modelos de representación que ostentan una mayor capacidad empoderadora, considero que la música de todas ellas (subversiva de por sí) proporciona un provechoso enriquecimiento a la diversificación del subtexto de este género musical así como a las posibilidades de representación de la femineidad.

Hoy en día, artistas como DeJ Loaf, Tink, Azealia Banks, Angel Haze, Honey Cocaine, Sasha Go Hard o Rapsody, entre otras, constituyen una nueva generación de jóvenes y emergentes figuras que junto a las previamente consolidadas continúan sacudiendo los sólidos cimientos del hipermasculinizado mundo del rap y del hip hop. Así, a pesar de verse irremediamente superadas en número, su trascendencia no deja de ser menos troncal y valiosa para la reapropiación de su zaherida identidad ya que, como proclama la célebre escritora Alice Walker “the most common way people give up their power is by thinking they don't have any” (Martin 2004, 173).

BIBLIOGRAFÍA

- Chang, Jeff. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Nueva York: St. Martin's.
- Connell, R. W. y James W. Messerschmidt. 2005. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender Society* 19 (6): 829-859. Consultada el 5 de marzo de 2015. <http://www.engagemen-me.org/sites/default/files/Hegemonic%20Masculinity-%20Rethinking%20the%20Concept%20%28R.%20W.%20Connell%20and%20Jamesd%20W.%20Messerschmidt%29.pdf>
- Dunn, Stephane. 2008. *Baad Bitches and Sassy Supermamas: Black Power Action Films*. Chicago: University of Illinois Press.
- Fanon, Frantz. 2009 (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Forman, Murray y Mark Anthony Neal. 2004. *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- Guevara, Nancy. 1996. "Women Writin' Rappin' Breakin'". En *Droppin Science: Critical Essays on Rap Music and Hip-Hop Culture*. Ed. William Eric Perkins. Filadelfia: Temple University Press. 49-62.
- Hess, Mickey. 2009. *Hip Hop in America: A Regional Guide*. Santa Barbara: Greenwood.
- Hill Collins, Patricia. 1990. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Nueva York: Routledge.
- hooks, bell. 1994. "Misogyny, gangsta rap, and The Piano". *Zmagazine*. Febrero 1994.
- Keyes, Cheryl L. 2000. "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance". *The Journal of American Folklore* 113 (449): 255-269. Consultada el 4 de abril de 2015. <http://www.jstor.org/stable/542102>
- . 2004. *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago: University of Illinois Press.
- Martin, William P. 2004. *The Best Liberal Quotes Ever: Why the Left is Right*. Chicago: Sourcebooks.
- McMillan, Uri. 2014. "Nicki-aesthetics: the camp performance of Nicki Minaj". *Women & Performance: a journal of feminist theory* 24 (1): 79-87.
- Pough, Gwendolyn D. 2004. *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-hop Culture, and the Public Sphere*. Boston: Northern University Press.

- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- . 2004. "Never Trust A Big Butt and a Smile". En *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*. Ed. Murray Forman y Mark Anthony Neal. Nueva York: Routledge. 291-307.
- . 2008. *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop*. Nueva York: Basic Civitas Books.
- Sharpley-Whiting, Tracy Denean. 2007. *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*. Nueva York: NYU Press.
- Stephens, Dionne P. y Layli D. Phillips. 2003. "Freaks, Gold Diggers, Diva and Dykes: The Sociohistorical Development of Adolescent African American Women's Sexual Scripts". *Sexuality & Culture* 7: 3-47. Consultado el 10 de marzo de 2015.
- http://faculty.fiu.edu/~stephens/documents/DStephens_FreaksGoldDiggers.pdf
- Viñuela, Laura. 2003. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Watkins, Samuel Craig. 2005. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon.
- Weitzer, Ronald y Charis E. Kubrin. 2009. "Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings". *Men and Masculinities*. 12 (1): 3-29. Consultada el 2 de marzo de 2015.
- <http://jmm.sagepub.com/content/early/2009/02/19/1097184X08327696>

FILMOGRAFÍA

- Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes*. 2006. Dir. Byron Hurt. Chuck D, Fat Joe, Talib Kweli. Media Education Foundation.
- My Mic Sounds Nice: The Truth About Women in Hip Hop*. 2010. Dir. Ava DuVernay. Eve, Missy Elliott, Trina. Forward Movement.

DISCOGRAFÍA

- 2 Chainz. "Flexin' On My Baby Mama". *Freebase EP*, 2014.

2 Live Crew. *As Nasty As They Wanna Be*. Global Satellite, 1989.

2pac. "Keep Ya Head Up". *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z.* Interscope, 1993.

50 Cent. "P.I.M.P.". *Get Rich Or Die Tryin'*. Aftermath Records, 2003.

A\$AP Rocky. "Fuckin' Problems" *featuring* 2 Chainz, Drake y Kendrick Lamar. *Long Live. ASAP*. RCA, 2013.

Apache. "Gangsta Bitch". *Apache Ain't Shit*. Tommy Boy Records, 1993.

Big L. "7 Minute Freestyle", *featuring* Jay-Z, 1995.

Big Tymers. "Pimpin'". *Hood Rich*. Universal Records, 2002.

Common. "The Light". *Like Water For Chocolate*. MCA Records, 2000.

CyHi The Prince. "Freak Bitch". *Ivy League: Kick Back*, 2013.

Dr. Dre. "Bitches Ain't Shit", *featuring* Snoop Dogg, Tha Dogg Pound y The Lady Of Rage. *The Chronic*. Death Row, 1992.

Eve. "Let Me Blow Ya Mind", *featuring* Gwen Stefani. *Scorpion*. Interscope, 2001.

Foxy Brown. "Oh Yeah" *featuring* Spragga Benz. *Broken Silence*. Def Jam, 2001.

Jadakiss. "Big Dog Status". *The Champ Is Here 2*, 2009.

Jay-Z. "Ain't No Nigga" *featuring* Foxy Brown. *Reasonable Doubt*. Roc-A-Fella Records, 1996.

Jay-Z. "Big Pimpin'", *featuring* UGK. *Vol. 3... Life and Times of S. Carter*. Roc-A-Fella Records, 1999.

Jay-Z. "Bitches & Sisters". *The Blueprint 2: The Gift & The Curse*. Roc-A-Fella Records, 2002.

Kanye West. "Gold Digger" *featuring* Jamie Foxx. *Late Registration*. Roc-A-Fella Records, 2005.

Lil' Jon & The East Side Boyz. "Pussy Nigga". *Certified Crunk*. Ichiban, 2003.

Lil' Kim. "Big Momma Thang", *featuring* Jay-Z y Lil' Cease. *Hard Core*. Big Beat, 1996.

Lil' Kim. "How Many Licks?" *featuring* Sisqó. *The Notorious K.I.M.* Atlantic Records, 2000.

Lil' Kim. "No Matter What They Say". *The Notorious K.I.M.* Atlantic Records, 2000.

Lil' Kim. "Queen Bitch". *Hard Core*. Big Beat, 1996.

Lil' Kim. "She Don't Love You". *The Notorious K.I.M.* Atlantic Records, 2000.

Lil' Kim. "Who's Number One?". *The Notorious K.I.M.* Atlantic Records, 2000.

Ludacris. "Move Bitch" *featuring* Mystikal y I-20. *Word Of Mouf*. Def Jam, 2001.

Master P. "Gangsta Bitch" *featuring* Mo B. Dick y Steady Mobb'n. 1998. *MP da Last Don*. Emi Records, 1998.

MC Lyte. "10% Dis". *Lyte as a Rock*. Atlantic Records, 1988.

MC Lyte. "Kamikaze". *Act Like You Know*. Atlantic Records, 1991.

MC Lyte. "Lyte as a Rock". *Lyte as a Rock*. Atlantic Records, 1988.

MC Lyte. "Paper Thin". *Lyte as a Rock*. Atlantic Records, 1988.

MC Lyte. "Ruffneck". *Ain't No Other*. Atlantic Records, 1993.

Missy Elliott. "Beat Biters". *Da Real World*. Elektra Records, 1999.

Missy Elliott. "Ching-A-Ling". *Step Up 2: The Streets* (OST). Atlantic Records, 2008.

Missy Elliott. "Hot Boyz", *featuring* Lil' Mo. *Da Real World*. Elektra Records, 1999.

Missy Elliott. "One Minute Man", *featuring* Ludacris. *Miss E... So Addictive*. Elektra Records, 2001.

Missy Elliott. "Pussycat". *Under Construction*. Elektra Records, 2002.

Missy Elliott. "She's a Bitch". *Da Real World*. Elektra Records, 1999.

Nicki Minaj. "Anaconda". *The Pinkprint*. Cash Money Records, 2014.

Nicki Minaj. "Moment 4 Life", *featuring* Drake. *Pink Friday*. Cash Money Records, 2010.

Nicki Minaj. "Only", *featuring* Chris Brown, Drake y Lil' Wayne. *The Pinkprint*. Cash Money Records, 2014.

Nicki Minaj. "Stupid Hoe". *Pink Friday: Roman Reloaded*. Cash Money Records, 2012.

Notorious B.I.G. "Me & My Bitch". *Ready to Die*. Bad Boy, 1994.

Notorious B.I.G. "The World Is Filled", *featuring* Puff Daddy y Too Short. *Life After Death*. Bad Boy, 1997.

Pooh-Man. "Sex, Money & Murder". *Juice* (OST). Geffen, 1992.

Problem. "Understand Me", *featuring* Wale. *The Separation*. 2013.

Queen Latifah. "Ladies First", *featuring* Monie Love. *All Hail the Queen*. Tommy Boy Records, 1989.

Queen Latifah. "U.N.I.T.Y.". *Black Reign*. Motown Records, 1993.

Rich Homie Quan. "I Made It", 2015.

Rocko. "U.O.E.N.O.", *featuring* Rick Ross y Future. *Gift of Gab 2*. Rocky Road Records, 2013.

Total. "No One Else (Puff Daddy Remix)", *featuring* Foxy Brown, Lil' Kim y Da Brat. *Total*. Bad Boy, 1996.

Trina. *Da Baddest Bitch*. Atlantic Records, 2000.