



TRANS 28 (2024)

DOSSIER: RAP EN ACCIÓN

## De la rabia rapera a la pena coplera: genealogías, discursos y relaciones música-texto en Gata Cattana y Carmen Xía (2012-2024)

### From rap's rage to copla's *pena*: genealogies, discourses, and music-text relations in Gata Cattana and Carmen Xía (2012-2024)

Sara Armada Díaz (Universidad de Granada)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2260-0440>

#### Resumen

Pese a que a lo largo de los últimos años el estudio del rap ha ido cobrando cada vez más importancia, aún es un terreno muy joven dentro del ámbito académico español. En esta línea, el corpus del rap femenino emerge como un fenómeno de singular relevancia que, hasta el momento, ha sido escasamente examinado.

El presente artículo persigue varios objetivos: por un lado, trazar una genealogía que nos ayude a comprender el origen y desarrollo de los códigos estéticos del rap feminista en nuestro país. Por otro lado, constatar de qué forma la cuarta ola feminista ha atravesado y modificado los relatos consagrados dentro de este repertorio.

Con este marco en mente, se analizará el desarrollo de las características sonoro-discursivas del rap feminista de la segunda década del siglo XXI a través de dos casos de estudio: Gata Cattana, considerada pionera en este fenómeno, y Carmen Xía, rapera-coplera andaluza y continuadora de esa misma escuela.

#### Palabras clave

Rap, feminismo, discurso, flamenco, sororidad.

#### Abstract

Despite its growing importance over the years, research on rap music is still a very young field in the context of Spanish scholarship. In line with this, the emergence of a growing number of female rappers is a singularly relevant phenomenon which has scarcely received attention thus far.

The aim of this article is, on the one hand, to start the reconstruction of a genealogy that might help us understand the origin and development of the aesthetic codes of feminist rap in this country and, on the other hand, I wish to shed light on the ways in which fourth-wave feminism has interacted with and modified previously held narratives within this genre.

With this framework in mind, I will analyze the development of the sonic and discursive features of Spanish feminist rap in the second decade of the twenty-first century using two case studies: Gata Cattana, a pioneer in this field, and Carmen Xía, an Andalusian rapper and copla singer who is widely considered to carry the torch of Gata Cattana's legacy.

#### Keywords

Rap, feminism, discourse, flamenco, sorority.

**Fecha de recepción:** 30 de abril de 2024

**Fecha de aceptación:** 10 de octubre 2024

**Fecha de publicación:** 31 de diciembre 2024

**Received:** April 30<sup>th</sup> 2024

**Acceptance Date:** October 10<sup>th</sup> 2024

**Release Date:** December 31<sup>st</sup> 2024

## **De la rabia rapera a la pena coplera: genealogías, discursos y relaciones música-texto en Gata Cattana y Carmen Xía (2012-2024)**

Sara Armada Díaz (Universidad de Granada)

Email: sara.armada.musicologia@gmail.com

---

### **Introducción**

A lo largo de las últimas dos décadas el cruce entre los estudios sobre músicas populares urbanas y los estudios de género ha adquirido un creciente protagonismo dentro de la musicología española. Estudios como los de Sara Arenillas (2022) acerca del indie español de los noventa, Silvia Martínez (2003) sobre el heavy metal y sus imágenes de masculinidad o Silvia Díaz (2021) en torno a la figura de Bad Bunny, han enriquecido esta discusión al dejar en evidencia que los procesos de creación y recepción de la música están irremediabilmente mediados por ejes de opresión de género. En este sentido, se estima pertinente realizar una aclaración: los casos previamente mencionados, en su mayoría, realizan un análisis de género basado en la (de)codificación de la masculinidad en diversos estilos. Esto es: no encontramos apenas escritos que analicen cómo se representa la feminidad dentro de las músicas populares urbanas españolas. Esta situación plantea una serie de interrogantes de cara a la investigación en torno a géneros en los que la presencia femenina ha ido ganando terreno, como el rap o la música urbana. ¿Cómo se pone en discurso la subjetividad femenina dentro de las músicas populares urbanas? ¿Qué negociaciones con la feminidad encontramos en este repertorio?

Paralelamente, y pese a que a lo largo de los últimos años ha ido cobrando cada vez más importancia, el estudio del rap aún es un terreno muy joven dentro del ámbito académico español. En esta línea, el corpus del rap femenino español emerge como un fenómeno de singular relevancia que, hasta el momento, ha sido escasamente examinado. A este respecto, debemos mencionar a Andrea Corral Rodríguez (2015) y su estudio de los discursos de empoderamiento femenino en las raperas La Mala Rodríguez y Arianna Pueullo, así como los escritos de Juan Pedro Martín Villarreal (2020), pionero en el estudio del discurso político de Gata Cattana, y Susana Pinilla Alba (2022), que investiga no sólo la obra de la cordobesa, sino también la de otras raperas feministas, como Las Ninyas del Corro, Carmen Xía o La Furia. Tampoco podemos pasar por alto el estudio de Francisco Óscar Checa Fernández y Laura Camargo Fernández (2022), quienes estudian la interdiscursividad y los recursos estilísticos en la obra de Gata Cattana desde la filología. En lo relativo a la musicología, se percibe una laguna teórica en el estudio de este fenómeno, pues a día de hoy no hay apenas escritos que arrojen luz sobre su dimensión musical o exploren sus posibles diferencias y puntos en común con respecto al rap masculino. En síntesis, el estudio sonoro del rap femenino —y feminista— español aún adolece de carencias y debida atención por parte de la literatura musicológica.

El presente artículo persigue varios objetivos: por un lado, aportar una lectura en clave de género acerca del rap español, así como comenzar a trazar una genealogía<sup>1</sup> que nos ayude a comprender el origen y desarrollo de los códigos estéticos del rap feminista en nuestro país. Por otro lado, constatar de qué forma la cuarta ola feminista ha atravesado y modificado los relatos consagrados dentro de este repertorio y examinar cómo todo ello ha afectado al discurso sonoro. De esta forma, este escrito se suma a la reciente línea de investigación que pone el foco en la representación, construcción y puesta en discurso de cuestiones femeninas en las músicas populares urbanas. Resulta pertinente citar escritos como el de Teresa López Castilla (2015) en torno a la música electrónica desde una perspectiva queer y postfeminista o “Sororidad a todo volumen: discursos de solidaridad de las artistas en la música popular” de Cande Sánchez-Olmos y Patricia Palomares-Sánchez (2023), quienes exponen algunos casos que ilustran el creciente protagonismo de los discursos de sororidad en la industria musical nacional e internacional. Para ello, Sánchez y Palomares (2023) rastrean la existencia de demostraciones de sororidad tanto en canciones como en declaraciones públicas de algunas artistas en medios de comunicación o entregas de premios. Según apuntan las autoras (Sánchez y Palomares 2023: 337), durante los últimos años se han dado una serie de eventos que nos invitan a reflexionar en torno a la progresiva importancia que está adquiriendo la solidaridad femenina en el ámbito musical:

Teniendo en cuenta el valor simbólico de las artistas en la sociedad, estas demostraciones públicas de respeto, colaboración y solidaridad dentro del género femenino resultan fundamentales para poder visibilizar las desigualdades y crear una red de alianzas que genere un cambio social (Sánchez y Palomares 2023: 358).

Este creciente protagonismo de los discursos de sororidad dentro de la industria musical podría entenderse como parte de un proceso mucho más amplio de “conquista” femenina de los espacios del arte que se ha visto intensificado en los últimos años (Luquin Calvo *et al.* 2023). Al hilo de esto, Luquin Calvo *et al.* (2023: 25) señalan la importancia de la música urbana como un “espacio contracultural” que ha ocupado un rol fundamental dentro de este proceso de reformulación del espacio artístico, pues

ha sido una expresión artística fundamental como forma de expresión que reivindica y subvierte, como Antígona, los espacios vetados a subjetividades fuera de la normatividad patriarcal al utilizar los propios marcos

---

<sup>1</sup> Pese a que no se ha definido en profundidad el concepto de “genealogía” dentro de la teoría feminista, se trata de un término que numerosas autoras (Vila Núñez 1999; Mayayo 2013) emplean para referirse al esfuerzo historiográfico y crítico que busca visibilizar, analizar y reivindicar la contribución de las mujeres y las prácticas feministas en la historia del arte y las políticas culturales. Dentro de los feminismos, la construcción de genealogías parte de la necesidad de contrarrestar las narrativas dominantes que han invisibilizado o marginado estas aportaciones, proponiendo nuevas formas de narrar y entender los contextos específicos desde los que han operado las artistas y las teóricas feministas. Este proceso implica también un cuestionamiento de las herramientas y enfoques historiográficos tradicionales, buscando desestabilizar las estructuras narrativas patriarcales e incluye tanto la tarea de rescatar del olvido obras y figuras femeninas como la reflexión crítica sobre los métodos que estructuran el conocimiento y los discursos oficiales en la historia (Mayayo 2013). En línea con el concepto de genealogía, este artículo no sólo examina las novedades que el rap feminista ha aportado al género a través del estudio de dos sus artistas principales (Gata Cattana y Carmen Xía), sino además pone en diálogo la obra de estas dos raperas para establecer puntos en común.

de representación de los que se vale la construcción de identidad de estos géneros musicales. (...) De esta forma, la acción feminista resignifica estos géneros musicales al poner en cuestionamiento y deconstruir los espacios imaginarios y las identidades que los conforman. Las intervenciones (performatividad) de cantantes y compositoras subvierten las normas que rigen estos géneros musicales, en una clara apuesta por el discurso del cuerpo situado, a través de las propias vivencias y experiencias que constituyen el discurso de su poesía (Luquin Calvo *et al.* 2023: 25).

En este sentido, resulta pertinente recurrir a la noción de “música en acción” propuesta por Tia DeNora (2012). Según la autora, lo musical y lo social son dos hechos coproducidos y mutuamente interdependientes y, por ende, no se puede entender la música como una expresión artística autónoma, sino como un recurso que construye discursos y “habilita modos de ser, pensar, sentir” (DeNora 2012: 197-198). Así, partiendo de esta idea, este artículo explora cómo las emociones (rabia, vulnerabilidad, indignación) se “performan” dentro del rap feminista para cuestionar y redefinir las lógicas de poder dentro y fuera de la música. Con ello se pretende examinar cómo el reciente proceso de “reapropiación estética, ética y política” (Luquin Calvo *et al.* 2023: 26) de espacios artísticos por parte de las mujeres ha afectado al rap español.

Dentro de este marco, a lo largo de este escrito se analizará el desarrollo de las características sonoro-discursivas del rap feminista a través de dos casos de estudio: Gatta Cattana, considerada precursora de la escuela de rap feminista de la segunda década del siglo XXI (Pinilla Alba 2023: 94), y Carmen Xía, rapera-coplera andaluza y continuadora de esa misma escuela. A tal fin se examinarán las relaciones música-texto, la intertextualidad y los recursos discursivos en la obra de ambas artistas para dilucidar si el avance del rap feminista ha modificado los esquemas sonoros clásicos del género.

Así, considerando la naturaleza interdisciplinar del análisis propuesto, la metodología combinará herramientas de análisis musical —como la transcripción de algunos fragmentos a partitura— y análisis discursivo. En este último caso, se evaluarán las letras de algunas canciones con el objetivo de resaltar cómo abordan ideas clave de la cuarta ola del feminismo. Asimismo, se llevará a cabo una exploración intertextual del contenido lírico y sonoro de las canciones analizadas, con el propósito de identificar referencias a otras figuras femeninas y mostrar cómo estas raperas construyen genealogías femeninas en su obra.

### **Ellas han llegado: sororidad, cuidados y vulnerabilidad**

Dentro de los *gender studies* más recientes se ha consensuado que la cuarta ola del feminismo en Latinoamérica y España se sitúa a principios de la segunda década del siglo XXI, aproximadamente (Lamus Canavate 2020). Durante esta nueva ola del feminismo, Lamus Canavate (2020: 6) identifica cuatro áreas clave dentro de la agenda feminista que, si bien ya venían problematizando desde finales del siglo XX, en esta etapa ocupan un papel de peso dentro del movimiento. Estas cuestiones serían:

primero, las acciones de denuncia y movilización en torno al acoso sexual y los feminicidios; el segundo, la lucha por los derechos sexuales y reproductivos; el tercero, las reflexiones de las corrientes antirracistas y decoloniales y su crítica al feminismo hegemónico institucional y, el cuarto, las conversaciones en torno al reconocimiento y redistribución de los cuidados (Lamus Canavate 2020: 6).

De forma paralela al surgimiento de la cuarta ola feminista, durante la segunda década del siglo XXI comienza a afianzarse una “nueva escuela del rap español” definida, entre otras cosas, por la deslocalización derivada de la eclosión de internet y por la incorporación de temáticas que hasta ahora no habían estado presentes en el género (Pinilla Alba 2023: 88). El cruce entre estos dos fenómenos originó la coyuntura perfecta para que, a mediados de esta década, se fraguase el rap feminista en España. En esta línea, Pinilla Alba (2023: 88) sugiere que hubo dos hitos que actuaron como detonantes para el surgimiento del rap feminista: la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana (2015), conocida como “Ley Mordaza”, y la manifestación “El tren de la libertad” (2014), a raíz del intento modificación de la legislación sobre el aborto planteado durante el gobierno del Partido Popular. Así pues, ambos acontecimientos “inyectaron al rap un componente antifascista aún más pronunciado, dado que se intensificó la vindicación por el cumplimiento de los derechos humanos” (Pinilla Alba 2023: 88).

Es en esta misma década, cuando Ana Isabel García Llorente (Córdoba, 1991 - Madrid, 2017), más conocida como Gata Cattana, comienza su trayectoria artística como rapera<sup>2</sup>. No es disparatado señalar que el hecho de que la rapera estuviese, además, formándose como politóloga, fue determinante para el nacimiento de este fenómeno. A este respecto, Susana Pinilla señala que

La originalidad de Cattana consistía en canalizar a través del rap un discurso teórico, una potencialidad activista en forma de arenga, despertando el interés de la juventud desde el intelecto, sin por ello subordinar a las referentes locales. Este discurso inspiraría una visión universalista y regionalista, dotando de gran versatilidad al nuevo rap feminista que se iba fraguando en torno al mito construido sobre la artista tras su muerte (2023: 90).

El conocimiento de corte feminista del que ya partía Cattana, unido al contexto de “denuncia masiva de la violencia institucional” (Pinilla Alba 2023: 88), promovieron que se convirtiera en la pionera de una escuela de rap feminista que se iría desarrollando progresivamente y que encontraría entre sus principales exponentes a Ira, La Furia, Las Ninyas del Corro y Carmen Xía, entre otras.

El desplazamiento de teorías feministas hacia el rap, impulsado principalmente por la rapera cordobesa, abrió la puerta a un nuevo escenario en el que no sólo se comenzaron a cuestionar los propios pilares estilísticos y narrativos del género, sino que se empezaron a poner en discurso algunos preceptos teóricos de la cuarta ola del feminismo, como la reflexión en torno a la

---

<sup>2</sup> Algunos de los datos biográficos sobre la vida de Gata Cattana se han extraído del documental *Eterna* (Sayalonga y Sainz 2022), en el que se repasa la trayectoria de la artista.

vulnerabilidad, los cuidados, la sororidad o la condena de la violencia sexual<sup>3</sup>. Con estas premisas, resulta especialmente relevante que dentro de la reflexión feminista en esta cuarta ola adquiriese especial protagonismo la problematización de la sororidad (Liedo 2022: 2), entendida como “una alianza afectiva y política entre mujeres” que “por definición, es feminista, puesto que surge a partir de la conciencia de la opresión compartida y tiene como objetivo contribuir al fin de esa opresión” (Liedo 2022: 3). Se trata de un concepto diametralmente opuesto al *egotrip*<sup>4</sup>, el principio discursivo central del rap, basado en la exaltación del ego del artista a través del desprecio de los oponentes.

En las lógicas del rap feminista no hay ganadoras, sino compañeras, pues se cuestiona y desecha la competitividad femenina en favor de la sororidad y, de este modo, se sustituye el discurso de “yo contra el resto” por “nosotras versus ellos” (Pinilla Alba 2023: 95), tal y como queda reflejado en el siguiente pasaje de “El Plan” de Gata Cattana:

Para mis gatas, para mis putas  
 Para mis mulatas en las esquinas paseando la minuta  
 Todo el rato para vosotras  
 Nunca me sentí sola porque estábamos juntas (“El Plan”, Gata Cattana, 2017)

En consonancia con Cattana, la rapera gaditana Carmen Xía alude a la amistad femenina en su tema “Tangô Der Dinero” (Carmen Xía, 2024):

Amista de ida y vuelta como las coplas de Cadi y La Habana  
 La ternura de las mías es mi verdadera patria  
 Eso, bueno, y sus pendientes y sus bragas  
 Amiga me gusta que no me bailes el agua  
 Se sinsera conmigo que criterio no te farta  
 Tu gate en mis muertos que tenemos confianza. (“Tangô Der Dinero”, Carmen Xía, 2022)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Numerosas autoras (Cobo Bedía 2019; Aguilar Barriga 2020; Lamus Canavate 2020; Varela 2020) han expresado la importancia que la reflexión sobre la violencia sexual adquiere en la cuarta ola feminista. Aguilar Barriga (2020: 139-140) insiste en señalar que esta es la cuestión que estructura la reivindicación de esta nueva ola al poner el foco de mira en la lucha contra la prostitución, impulsada debido a la globalización y la trata, y los vientres de alquiler. Por su parte, Varela (2020: 106) señala que la “llegada masiva de jóvenes a la militancia feminista” es otra de las razones por las que la violencia sexual ha adquirido tanto protagonismo en esta cuarta ola.

<sup>4</sup> El *egotrip* constituye la posición performativa por excelencia dentro del rap, que se caracteriza por una exaltación del ego del rapero. Susana Pinilla lo define como el “conjunto de estrategias discursivas, interjecciones, figuras retóricas y descripciones que construyen la caracterización del alter ego del rapero como líder de su zona o mayor autoridad en la materia” (2023: 94).

<sup>5</sup> Todas las letras citadas respetan la ortografía empleada por las artistas. En el caso de Carmen Xía, muchas veces la letra se rige por la propuesta ortográfica del “EPA” (*Èttandâ pal Andalûh*), colectivo andaluz que reivindica una “ortografía integradora del andalûh en sus distintas variantes”. En Anónimo, s. f. “¿EPA? Qué es y por qué”. *Andalugeeks* [blog en línea] <<https://andaluh.es/es/epa-2/>> [Consultado el 30/04/2024].

Pero las raperas de esta escuela no sólo ponen en tela de juicio los discursos hegemónicos del rap por encontrarse dentro de la lógica patriarcal, sino que también reformulan los códigos estéticos de este género al introducir conceptos que son, a primera vista, antagónicos a la performatividad rapera. Dentro de *La Herida* (2022), su primer álbum, Carmen Xía explora temas como los cuidados y las redes afectivas entre mujeres o la admiración mutua, tal y como se expone en el siguiente pasaje de “Tangô Der Dinero”

Si tu te vieses con misojo amiga aaaayyy

Si te sintieras tuya, si te mimases como

Resisto porque cuido y cuido porque resisto

Los besos de mi abuela van a antes que los títulos (“Tangô Der Dinero”, Carmen Xía, 2022)

La alusión constante al cuidado femenino adquiere, de este modo, diversos significados: por una parte, contribuyen a alimentar la idea de “red femenina” y de unión frente a las lógicas patriarcales de competitividad y, por otra, al reivindicar la dimensión familiar de los cuidados, se pone en valor la esfera privada a la que se ha desplazado históricamente a las mujeres. Vemos, por ende, que se subvierte la narrativa patriarcal en la que el éxito se sitúa en la esfera pública, para construir otra en la que no sólo se reconoce esta distinción entre lo público (“los títulos”) y lo privado (“los besos de mi abuela”), sino que se dignifica y realza lo segundo. De este modo, los cuidados emergen como una forma de resistencia sorora frente al *beef* del rap masculino.

A este respecto, es común encontrar dentro de las raperas españolas una posición artística de confrontación en la que la presencia del binomio discursivo rap-rabia opera un papel nuclear. Tal y como señalan Camargo y Checa (2024: 40-42), se trata de una tendencia que se puede rastrear en esta escuela desde los propios nombres de los proyectos —véase el caso de Ira Rap o La Furia— y que constituye una forma de dar respuesta a los mandatos de género, pues dentro de las lógicas patriarcales no hay cabida para la expresión de reacciones emocionales como la rabia, la ira o la indignación en la socialización femenina. En esta línea, Sara Ahmed (2015: 264) subraya la importancia de la indignación dentro del feminismo como emoción movilizante que se genera como respuesta al dolor y que constituye un “llamado a la acción”. Así, la indignación nos permitiría reaccionar ante el dolor y crear desde el feminismo “un lenguaje con el cual responder a aquello en contra de lo cual estarnos” (Ahmed 2015: 267). Por ende, la performatividad de “emociones negativas” (rabia, ira, furia, indignación) por parte de las raperas es, en sí mismo, una posición combativa, ya que estas “no sólo van en contra de las pautas establecidas por el marco de reconocimiento que establece que las mujeres deben enfrentarse a las situaciones desfavorables de su vida” (Camargo y Checa 2024: 42), sino que además estimulan la reacción y la crítica feminista (Ahmed 2015; 266-267).

Así, para las raperas de esta escuela la rabia se articula desde un prisma de propuesta de nuevos escenarios, fenómeno al que se ha denominado “rabia productiva” (Camargo y Checa 2024: 42). Este tipo de rabia se utilizaría “para poner de manifiesto desigualdades y opresiones de diferente

índole, no solo individuales o relacionadas con hechos concretos biográficos, sino también las que son constitutivas del modelo neoliberal capitalista, por un lado, y del patriarcado, por otro” (Camargo y Checa 2024: 44). Así pues, la expresión de atributos asociados a lo femenino sería una forma “productiva” de representar esa rabia: proponiendo nuevos escenarios e imaginarios dentro de la cultura rap.

En paralelo al empleo discursivo y performativo de la rabia, otra de las cuestiones que las raperas de la escuela feminista van a poner sobre la mesa va a ser el tema de la emocionalidad. No es baladí que en esta vertiente se visibilicen emociones más allá de la rabia, pues, atendiendo a las palabras de Liedo, “la censura de las emociones como impulsos menos evolucionados o feminizados y el privilegio de las emociones más típicamente masculinas sobre las feminizadas son dos de las razones que llevan a las feministas a atender a las emociones desde un nuevo punto de vista” (2022: 5-6). Es en la fricción entre estos dos binomios antagónicos, sororidad-respeto y ego-competitividad, donde se encuentra la revolución fundamental de las raperas en tanto que la sororidad no sólo propone el respeto mutuo, sino la interdependencia a través de los cuidados, todo ello atravesado por el concepto de vulnerabilidad femenina:

reivindicar la vulnerabilidad es una forma de reclamar dignidad para las vidas no normativas: aquellas vidas que no responden al modelo de sujeto moderno que se pretende totalmente autónomo, independiente, plenamente capaz y autosuficiente. Esta antropología moderna es impugnada desde la filosofía feminista desde varios frentes. Se pone de manifiesto que ninguna vida es realmente autosuficiente, sino que siempre depende del cuidado de otras personas. Enunciar al sujeto como un ser plenamente autosuficiente implica, lo primero, invisibilizar los trabajos de cuidado que hacen posible su misma existencia, es decir, relegar a los márgenes el papel de las mujeres sobre las que recae esa tarea de sostenimiento de la vida. Por otra parte, también implica despojar de la categoría de sujeto plenamente digno a aquellas personas que, por su edad, estatus de capacidad u otros condicionantes, no cumplen con las elevadas expectativas de autonomía que impone dicha antropología (Liedo 2022: 8).

Así, se construye una narrativa en la que el empoderamiento surge no sólo del respeto mutuo entre mujeres, sino de su capacidad de reconocerse, en ocasiones, como vulnerables. Por ende, el hecho de que en ciertos momentos la narrativa exprese inseguridad —o, incluso, vulnerabilidad— no es sólo una decisión estética sino, además, política, pues persigue la legitimación de la emocionalidad como recurso expresivo dentro del género, así como la visibilización de cuestiones como los cuidados femeninos.

Es necesario matizar, sin embargo, que el desarrollo del “discurso de rap feminista” fue un proceso largo y progresivo y que no todas las raperas de esta vertiente integraron estas narrativas de forma integral ni con la misma notoriedad. Es aquí donde reside uno de los principales puntos de colisión entre la posición artística de ambas raperas: mientras que en Cattana atendemos a una resignificación del *egotrip* —pero que aún sigue presente y que en ocasiones se traduce en auto-cuestionamiento—, en Carmen Xía con frecuencia el ego se disipa para dar paso a la expresión de dolor e inseguridades, tal y como queda en evidencia en el siguiente pasaje:



Tanto me machaco a veces que ni grito  
tengo que aprendé a poner el amor propio en su sitio  
El miedo a la soledá no es ningún mito  
Se ramifica y se cuele por to mi huequesito

En Cattana, sin embargo, lo más cercano que encontramos son alusiones a la complejidad del amor propio, no desde la inseguridad sino desde la autoafirmación:

Que me gusta disfrutar la soledad conmigo  
Que no tengo na que ver conmigo  
Que vengo ahora de firmar la paz conmigo  
Hablando conmigo, luchando conmigo  
Primero, luego mis circunstancias conmigo  
Rollo muy raro introspectivo  
Ahora que me quiero como amiga  
Ahora que me quiero como amiga  
Y no tengo miedo a lo que se diga ahí fuera (Papeles" — Gata Cattana, 2017)

De esta manera, atendemos a dos formas diferentes de negociar el *egotrip*: en el caso de Cattana, desde la reivindicación del amor propio y la autocrítica y, en el caso de Xía, desde la combinación de narrativas de vulnerabilidad e inseguridad con narrativas de orgullo.

### **“Las ancestras”: Intertextualidad y genealogía**

Como veíamos en los casos de Cattana y Xía, el rap de la escuela feminista ha ido generando herramientas con las que confrontar los discursos hegemónicos del género: bien reformulando el *egotrip* para evitar que alimente la competitividad femenina, bien proponiendo la performatividad de nuevos espacios emocionales. Sin embargo, más allá de estas últimas, encontramos una tercera vía mediante la que las raperas se rebelan contra el canon del rap: la construcción de una genealogía femenina.

Frente a la exclusión histórica de los relatos femeninos, las raperas toman la alusión a otras mujeres como un signo de resistencia, y les devuelven a estas la autoridad “arrebataada” por la invisibilidad. Así, es habitual encontrar dentro de esta corriente la idea de la autoridad femenina que viene “arreglar” el rap a través de frases como “Tuvieron que llegá las pibas pa arreglá este desastre (“Éppuma y Râttrohô”, Carmen Xía, 2022) o “Tenían que venir dos tías a arreglar esta chapuza, ¿qué coño habéis hecho con el rap?” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana, 2012).

En este sentido, la idea de genealogía femenina queda en evidencia cuando observamos que las

raperas establecen relaciones intertextuales con otras autoras, raperas, artistas o figuras históricas femeninas en forma de alabanza y admiración. Un ejemplo claro de lo expuesto lo encontraríamos en el tema “Lisístrata” de Cattana:

Y ando cayendo ya, encallándome en mi propia guerra civil como Lisístrata  
Sin más que decir, que aportar a la causa un tributo a mis musas que lucha  
Rosa de Luxemburgo, Campoamor, griega, amazonas  
Vestal romana, sendero impío hacia la vida humana  
Keny Arkana, Safo, Hipatia, Parks y Hatshepsut  
Yo os invoco hijas de Eva buscando una luz (“Lisístrata”, Gata Cattana, 2012)

Pero, lejos de limitarse a mostrar su respeto hacia otras mujeres, en “Lisístrata”, Cattana también condena algunas figuras masculinas del canon cultural hegemónico:

Yo, en pleno siglo XXI  
Que tenga que venir la Ana a rebatir a Freud  
La tradición es larga  
Desde Nietzsche hasta Unamuno  
De Aristóteles a Darwin, desde Franco hasta Rajoy (“Lisístrata”, Gata Cattana, 2012)

De esta manera, la rapera no sólo estaría deslegitimando a las figuras clave de la historia hegemónica, sino que estaría confeccionando un estandarte basado en alusiones a figuras femeninas. Frente a la invisibilidad histórica, las artistas reimaginan una historia del rap —y del arte, en general— en la que las protagonistas son ellas.

Esta misma idea se ve reflejada en la obra de Carmen Xía por medio de la alusión recurrente a “las ancestras” con el objetivo de articular una genealogía no sólo femenina, sino también concretamente andaluza. Al hilo de esto, no sería acertado hablar del discurso feminista de Carmen Xía sin señalar que el feminismo al que alude, tanto en sus canciones como en otras declaraciones mediáticas, es un feminismo andaluz, ya que la gaditana se posiciona como sujeto político atravesado por varios ejes de opresión: el de género y el de clase. Es por ello que, junto a la reivindicación de género, la gaditana también integra en su discurso una mirada interseccional<sup>6</sup> al

---

<sup>6</sup> Viveros Vigoya define la interseccionalidad como la “expresión utilizada para designar la perspectiva teórica y metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder” (2016: 2). En otras palabras, la perspectiva interseccional reconoce que existen diversos sistemas de dominación más allá del de género, y que estos se entrecruzan para dar lugar a distintos tipos de opresión. A modo de ejemplo, Cobos Bedía (2019: 138) señala que en la prostitución surgiría de la intersección entre la violencia patriarcal, la violencia racial y la económica. Para Nuria Varela (2020: 105), la integración de esta perspectiva es una de las principales características de la cuarta ola.

problematizar cuestiones como la precariedad laboral, la gentrificación, el paro juvenil o el exilio forzoso de la juventud andaluza. A este respecto, resulta ilustrativo cómo la artista refleja esta doble opresión de género y clase en la canción “La Juani” (Carmen Xía, 2022), que pone en discurso esta doble opresión de la mujer obrera que, por un lado, trabaja y, por otro, se encarga de las tareas domésticas:

trabajar, trabajar, trabajar...  
 ahora llego a mi casa  
 la casa toda por el medio  
 aquí no colabora nadie  
 (...)bueno... pues eso es lo que hay  
 lo que nos ha tocado...

De este modo, Xía traza una genealogía femenina y andaluza, que tiene por protagonistas tanto a personalidades del imaginario cultural andaluz, como La Paquera de Jerez, Lola Flores o Ana de Jódar (“Jalili, jalili, jalili jaliando, sabiduría ancestrá que La Paquera a ti te está enseñando” —“Orguyoça”, Carmen Xía, 2020), como a figuras cotidianas como vecinas, amigas, madres o abuelas. Así, al igual que Mar Gallego habla de “la vecina como sujeto político” (2020: 178), aludiendo a las relaciones de hermandad no mixta entre mujeres que se dan en de Andalucía, Carmen Xía traslada esta idea a su discurso y reivindica este tipo de relaciones y los cuidados asociados a ellas.

Así, la intertextualidad emerge como una herramienta de reivindicación política, en la que las raperas se valen de citas (textuales y sonoras) para reivindicar la idea de solidaridad y apoyo mutuo entre mujeres. Esta intertextualidad se traslada al plano sonoro al entrar los *samples*<sup>7</sup> en juego. De este modo, las referencias a otras artistas van más allá de la cita y se integran dentro de la propia música. Así lo vemos en el caso de la canción “Rapera-coplera” de Xía (2022), en la que encontramos numerosas referencias a Gata Cattana. Por un lado, la gaditana toma la letra, armonía y melodía de la introducción de “La Prueba” (Gata Cattana, 2012) para, con un *tempo* más acelerado y unas palmas por tangos de por medio, acercar el tema al lenguaje estilístico del flamenco. Además, a lo largo del tema encontramos numerosos *samples* al tema de Cattana.

Pero, lejos de limitarse a la alusión directa a otras mujeres, la reivindicación de lo femenino en el discurso de Xía se traslada al plano material cuando la rapera hace referencia a elementos asociados a la feminidad como el maquillaje (el rabillo del ojo en “Cantiña de la Îl-la”) y otros adornos estéticos “Y con las bombas de odio que tiran los fanfarrones se hacen las andaluzas coleteros con pompones” — “Cantiña de la Îl-la”, Carmen Xía, 2022). De este modo, atendemos a un proceso de negociación con los mandatos de género: se busca someter a crisis estas imposiciones y reivindicar el papel activo de las mujeres dentro de las escenas creativas, al mismo tiempo evitando caer en el rechazo

---

<sup>7</sup> Un *sample* se define como un fragmento sonoro pregrabado, extraído de una obra musical, grabación o fuente acústica, que se utiliza como material compositivo dentro de una nueva obra.

categorico de estos “atributos femeninos”.

Esta tendencia discursiva, que podríamos considerar como de “defensa” de lo femenino, encuentra su complementario en una estrategia de “ataque” que las artistas dirigen contra las masculinidades no sólo hegemónicas, sino también periféricas al ejercer crítica hacia los sujetos masculinos de la escena rap (Luquin Calvo *et al.* 2023: 26). Dentro de esta línea, se exhiben temas como la sexualización de las mujeres (“Déjame ser otra cosa que no sea un cuerpo/ Deja de follarme con los ojos ya de paso” — “Lisístrata”, Gata Cattana, 2012), el reparto desigual de las tareas del hogar (“Cuántas vese tas puesto a fregá y limpiá ¿eh? Pa que no lo tenga que hasé tu mare” — “Êppuma y Râttrohô”, Carmen Xía, 2022), los abusos masculinos y la falta de posicionamiento de los raperos en la causa feminista (“Toma!, aquí tienes tu diploma / Tu premio por no mojarte con na de lo que hase con tu supuesto arte” — “mami mami”, Carmen Xía, 2024). También se responde al tópico de la histeria femenina como ataque hacia las mujeres (“Me dijo que estaba loca y le di más motivos que los de costumbre” — “mami mami”, Carmen Xía, 2024).

### **De la rabia rapera a la pena flamenca**

Hasta ahora ha quedado en evidencia que las estrategias discursivas dentro de la poética de Gata Cattana y Carmen Xía constan de dos dimensiones: una basada en la defensa, cuestionamiento y reivindicación de las imágenes de género asociadas a lo femenino y otra fundada en el desmantelamiento de la opresión masculina. En ambas estrategias encontraríamos un punto común: una declamación inundada, interpretativamente, de rabia.

Sin embargo, dentro de la poética de ambas raperas, pero de forma especialmente pronunciada en el caso de la gaditana, existiría una tercera dimensión: la del dolor y la queja. Como decíamos, si bien es cierto que en Gata Cattana aún encontramos un *egotrip* diluido pero presente y con cierto aire de “academicismo virtuoso” (Torres y Salguero 2020: 11), en el caso de Carmen Xía la exacerbación del yo individual se disipa al entrar en discurso temas relativos a la inseguridad femenina, el síndrome del impostor o, en definitiva, la vulnerabilidad emocional.

La dimensión sonora de este discurso adopta también dos modelos diferenciados. De forma general, mientras que los textos “de ataque” se musicalizan con una interpretación rapeada y con una figuración rítmica más rápida, los textos “de dolor” son interpretados con una melodía. Este es el caso de la estrofa de la canción “mami mami” (Carmen Xía, 2024), en la que, a nivel lírico, la artista adopta una posición poética combativa, tratando temas como la impunidad de artistas acusados de abuso dentro de la escena rap:

*Se te ve en la carita que no es respeto es miedo.*

*A tu cantante favorito le gustan menores y le quean cuatro pelo.*

*Por eso hay carteles que paresen vertederos.*

*Amigos de sus amigos agresores porque son buenos raperos.* (“mami mami” — Carmen Xía, 2024)

En cambio, el texto del estribillo nos muestra un sujeto poético que sufre culpa:

*Que es esta crú que yo tengo en el hombro?*

*Esta curpa dentro mía tan jondo?*

*Está por toa mi piel y mis poros.*

*Mi cuerpesito está hecho un escombro* (“mami mami” — Carmen Xía, 2024)

Y se encuentra musicalizado a través de una interpretación cantada con *quejíos*<sup>8</sup> y giros melódicos que nos recuerdan a la copla y el flamenco. Concretamente, en el comienzo de la cuarta frase de la introducción (“Mi cuerpesito está hecho un escombro”) el paso del VI grado al V grado del modo menor produce una tensión que remite a la cadencia frigia [Figura 1].

**mami mami**

Carmen Xía (prod. by Suzio Tarik)

Qué es - es - ta - crú - que - yo - lle - voen - el - hom - bro Es - ta - cur - pa - den - tro - mí - a - tan - jon - do

I V I V

Es - tá - por - to - a - mi - piel - y - mis - po - ros Mi - cuer - pe - si - toes - tá - he - choun - es - com - bro

I V VI V

Figura 1: Transcripción de la melodía del estribillo de “mami mami” de Carmen Xía (min. 0:01 - 0:15).

Así, mientras el discurso “de ataque” que vemos en la estrofa se ve intensificado por un dibujo rítmico rápido basado en semicorcheas [Figura 2] con una interpretación rapeada, en el estribillo se recurre a una melodía para musicalizar la letra y, además, se emplea una figuración rítmica más lenta, basada en corcheas y negras. Esta conjunción produce un contraste sonoro que enfatiza la oposición semántica del texto: por un lado, los pasajes narrativos de “defensa” y “ataque”, reforzados a través de una interpretación más rítmica agresiva y, por otro, los textos de “expresión emocional”, musicalizados a través de los códigos estéticos del flamenco, donde el lamento interpretativo ocupa un rol central.

<sup>8</sup> Según Faustino Nuñez, el *quejío* sería la “acción de quejar la voz” que a su vez define como la “impostación natural de la voz cuando canta flamenco que simula una queja, un lamento un gemido e incluso el llanto. Se suele utilizar sobre todo en el ayeo del principio de un cante”. Nuñez, Faustino. s. f.. “Terminología”. En *Flamencópolis* [blog en línea]. [https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_pagina=terminologia](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=terminologia) [Consultado el 28/04/2024]

## mami mami

[1:10 - 1:25]

Carmen Xía (prod. Suzio Tarik)

Se - te - ve en - la - ca - ri - ta - que - no es - res - pe - to - es - mie - do.

3 A - tu - can - tan - te - fav - o - ri - to - le - gus - tan - me - no - res - le - quean - cua - tro - ri - pe - lo.

5 Por - e - so - hay - car - te - les - que - pa - re - cen - ver - te - de - ros

7 A - mi - go - de - su a - mi - gos - a - gre - so - res - por - que - son - bue - nos - ra - pe - ros.

[Figura 2: Transcripción rítmica de la voz de la segunda estrofa de “mami mami” de Carmen Xía (min. 1:10-1:25)]

De forma similar ocurre en el caso de la canción “La Herida”, donde Xía dedica las estrofas a citar historias de figuras femeninas dentro del corpus histórico andaluz:

*Huana Agilâh Paçô, La Morixa*

*deambula por er campo con la erida en çu carita,*

*Maria Garçia, en campo de refuhiaô cuida de madrê y deniñâ hudiâ.*

*Maria Çirba Crûh, amôh y armonía*

*er bando naçionâh açeçinó a María,*

*Benalûh Caçâ Biehâ yora y arde todabía,*

*la memoria no çe mata la memoria çige biba.*

*"No quantâh, çino paliçâh"*

*Ana Orantê cuenta çú ruína de forma telebiçiba,*

*no çolo çon nombrê en lâ notiçia,*

*recordâl-lâ êh açêh hûtçiã.*

*Ana de Hódâ Tôffana andaluça*

*condená por la çanta inuçiçion,*

*diçen que êh bruha,*

*la ley católica âffiçia y êttruha,*

*tradiçion çentenaria,*

*Ana cohe muñeco y aguha. ("La Herida" — Carmen Xía, 2023)*

Al igual que ocurría en el caso de “mami mami” (Carmen Xía, 2024), el contenido lírico de la estrofa articula un discurso “de defensa” de estas figuras femeninas y se interpreta de forma rapeada y con una figuración rápida [Figura 3] con respecto al estribillo [Figura 4].

# La Herida

[0:30-0:53]

Carmen Xía (prod. Suzio Tarik)

Hua - na A - gi - lâh - Pa - çô, - La - Mo - ri - xa - deam - bu - la - por - er - cam - po - con - la e - ri - da en - çu - ca - ri - ta.

5 Ma - rí a - Gar - çí - a, - en - cam - po - de - re - fu - hiaô - cui - da - de - ma - drê - y - de - ni - ñâ - hu - diã.

9 Ma - rí a - Çir - ba - Crûh, a - môh - y - ar - mon - í - a - er - ban - do - na - çio - nâh - a - çe - çi - nó a - Ma - rí - a.

13 Be - na - lûh - Ca - ça - Bie - hâ - yo - ra y - ar - de - to - da - bí - a, - la - me - mo - ria - no - çe - ma - ta - la - me - mo - ria - çi - ge - bi - ba.

[Figura 3: Transcripción rítmica de la voz de la primera estrofa de “La Herida” de Carmen Xía (min. 0:30-0:53)]

Este pasaje, además de encontrarse declamado con una performatividad vocal que alude al enfado a través del diseño rítmico y la entonación, refuerza la idea de “ataque” a través de un *beat* con una rítmica muy acentuada con una ecualización que enfatiza las frecuencias graves del *kick*<sup>9</sup>.

En contraposición, el texto del estribillo hace alusión al dolor de aquellas mujeres andaluzas:

*Êttô cantô de çiega*

*que çalieron de la tierra*

*no çon de gritô de pena*

*çon de eridâ de gerra.*

*Êttô cantô der paçao*

*çon eridâ der preçente*

*bienen de orguyo robao*

*de la yaga caliente (“La Herida” — Carmen Xía, 2022)*

<sup>9</sup> El *kick*, también conocido como “bombo”, es un elemento esencial de la percusión en producción musical, caracterizado por su frecuencia fundamental grave y su impacto sonoro breve y contundente. Proviene del tambor más grande en una batería acústica y su función es marcar el pulso principal del ritmo, generalmente ubicado en tiempos fuertes del compás. El *kick* desempeña un papel crítico en la cohesión rítmica de un tema y, además, proporciona soporte a las frecuencias bajas del espectro sonoro en la mezcla.

De nuevo, este texto se musicaliza por medio de patrones armónico-melódicos propios del flamenco: una interpretación vocal cercana al cante flamenco (con *quejíos*) y una melodía en modo menor que en la frase “çon de eridâ de gerra” usa la tensión del semitono entre VI grado y V grado para retrotraernos a la cadencia frigia [Figura 4]. Además, se recurre a un diseño rítmico con una figuración más lenta que, al igual que veíamos en el caso anterior, contrasta con la rapidez del rap de la estrofa.

## La Herida

[1:16 - 1:27]

Carmen Xía (prod. Suzio Tarik)

Ê - ttô - can - tô - de - çie - ga - a - que - sa - lie - ron - de - la - tie - rra - a

5  
no - çon - de - gri - tô - de - pe - na - a çon - de - e - ri - da - de - gue - rra - a.

[Figura 4: Transcripción de la melodía del estribillo de “La Herida” de Carmen Xía (min. 1:16 - 1:27)]

Si bien esta confrontación se ve de forma clara en numerosos temas de la gaditana, encontramos un claro precedente en la obra de Cattana que, pese a que, con menos frecuencia, también musicaliza el dolor acercándose a los códigos del flamenco. En “La Prueba”, la artista exhibe este mismo recurso en un pasaje en el que habla de la muerte:

Callan las columnas del cielo

Cuando llegue mi hora final

Búscame debajo del suelo

Donde te tengo a acostumbrar (“La Prueba” — Gata Cattana, 2012)

De forma similar a los casos de “mami mami” y “La Herida” de Xía, el texto se musicaliza con una melodía en modo menor juega con la tensión entre los grados VI y V y la interpretación vocal recurre de nuevo a los “quejíos” [Figura 5].



## La Prueba

[0:27 - 0:54]

Gata Cattana

Ca - llan - las - co - lum - nas - del - cie - e - lo.

5 Cuan - do - lle - gue - mi ho - ra - fi - nal.

9 Bús - ca - me - de - ba - a - jo - del - sue - lo.

13 Don - de - te - ten - go a - a - cos - tum - brar.

Figura 5: Transcripción de la melodía de la introducción de “La Prueba” de Gata Cattana (min. 0:27 - 0:54)

Al mismo tiempo, la base se construye a partir de un sintetizador *pad*<sup>10</sup> y, a nivel rítmico, el *beat* comienza de forma simple con el *kick* y el *snare*<sup>11</sup> y, a medida que se acerca la sección de rapeo, va añadiendo más elementos y complejizando los que ya estaban presentes.

Sin embargo, pese a que encontramos guiños al flamenco en algunas canciones de la cordobesa, “es innegable que su gesto artístico está pensado en un sentido rapero” (Torres y Salguero 2020: 12). Al contrario, ocurre en el caso de Xía, donde el gesto artístico aúna rap y flamenco tanto en las partes declamadas como en las cantadas a través del empleo recurrente del modo frigio, recursos vocales del flamenco o guitarras flamencas dentro del colchón armónico de los temas. En canciones como “Puerta Çin Yabe” encontraríamos, incluso, que Xía deja a un lado el compás binario propio del rap para adoptar fórmulas rítmicas flamencas durante la estrofa, momento en el que narra una relación sana con un sujeto masculino:

Le gûtta que able de cuarquiê coça

No êttâ êpperando que termine de contâh la îttoria

Mi mama le quiere

Mi aguela le compra coçâ

<sup>10</sup> El *pad* es un tipo de sintetizador que ejerce de colchón armónico en una grabación, rellenando el espacio frecuencial. En contraposición, el *lead* sería un sintetizador melódico.

<sup>11</sup> En producción musical, el *snare* o “caja” ocupa los tiempos débiles (e.g., tiempos 2 y 4 en patrones binarios), funcionando como contrapunto rítmico al *kick*. Este elemento aporta definición, dinamismo y acentuación al ritmo base.

Çabe tratarme bien çû manô me açen ôttentoça  
Êccuxa!! Que no acaba aquí la coça  
Çe comunica de forma açertiba me pone caxonda  
Rêppeta mi limitê de manera minuçoça  
Amôh compañero âttiba la muçoça (“Puerta Çin Yabe”, Carmen Xía, 2022)

Este texto se interpreta de forma rapeada sobre una base en compás de bulería y un *beat* en el que, si bien los elementos armónicos se encuentran en segundo plano, exhiben un acercamiento al flamenco a través de la alternancia entre I y II grado del Mi frigio.

A la vista de lo expuesto, no resultaría atrevido establecer una relación entre la voluntad de dramatismo emocional de Carmen Xía y su expresión flamenca, así como afirmar que el gesto de Cattana, basado en la rabia-rapera que evita cualquier atisbo de fragilidad, no indaga tanto en el cante debido a su posición performática de orgullo. En esta misma línea, es de destacar que, previo al comienzo de su trayectoria como rapera, Cattana también formó parte de agrupaciones flamencas y se formó en cante. No obstante, a diferencia de Carmen Xía, que integró el lenguaje flamenco como parte esencial en sus composiciones, la rapera cordobesa no le dio tanto espacio dentro de su obra. Si bien esta decisión puede deberse a numerosos factores, no es disparatado proponer que una de ellas pueda ser la necesidad por parte de Cattana de adoptar con mayor rigor la performatividad y los códigos estéticos del rap, basados en la expresión de la rabia, con el objetivo de legitimarse dentro del género y, posteriormente, verter sobre él los discursos feministas. Esto explicaría cómo, una vez hubo construida una base sólida sobre la que construir un corpus de rap feminista, raperas como Carmen Xía problematizaron sus reflexiones de forma más palpable y exploraron vías alternativas a la rabia productiva.

## Conclusiones

En la segunda década del siglo XXI el desarrollo teórico de la cuarta ola feminista en España unido a la coyuntura socio-política del momento crearon el caldo de cultivo perfecto para el surgimiento del rap feminista. Dentro de un proceso más amplio en el que, por un lado, la subjetividad femenina está conquistando el espacio artístico público y, por otro, los discursos de solidaridad y admiración entre mujeres parecen haberse infiltrado en la industria musical española, el rap feminista parece estar consolidándose como escuela. En esencia, las raperas de esta vertiente deslegitiman aquellas estrategias dentro del rap que pudieran reproducir los mandatos de género resignificándolas, rechazándolas o modificándolas.

A lo largo de este artículo se han analizado los casos de Gata Cattana y, especialmente, de Carmen Xía como ejemplos del desarrollo de la retórica del rap feminista y, consecuentemente, de su sonido. Se han diferenciado tres tipos de estrategia discursiva dentro de las raperas: el ataque a los mandatos patriarcales, la defensa de “red femenina” y la demostración de emociones “negativas”, como la culpa o el dolor, siendo esta última estrategia musicalizada de una forma diferente a las otras dos. Al hilo de lo anterior, se ha demostrado que el mayor grado de emocionalidad en la

poética de Xía se traduce, a nivel sonoro, en la integración de un lenguaje cercano al flamenco y la copla, con mayor énfasis en el diseño melódico y la interpretación sonora del lamento. En lo relativo a la relación música-texto, se ha percibido que, en ambos casos, pero de forma especialmente pronunciada en el de Carmen Xía, se produce una alternancia entre los binomios rap-rabia y cantedolor.

Si con Gata Cattana ya atendíamos a una negociación del *egotrip* en el caso de Carmen Xía se observa una transformación radical de este principio discursivo: la reivindicación del ego a través del “descrédito del oponente” (Pinilla Alba 2023: 94) queda a un lado para dejar paso a nuevas temáticas y formas de expresión del sujeto poético. Pero la sororidad no es lo único que se escucha “a un mayor volumen” (Sánchez y Palomares 2023: 337) en esta escuela: los cuidados como forma de resistencia y la puesta en discurso no sólo de la rabia femenina, que ya tenía cabida, sino también de la vulnerabilidad emocional, son algunas de las líneas que explora la gaditana en *La Herida* (2022) y que continúan con los preceptos ya formulados por su predecesora.

El mayor énfasis en estas cuestiones por parte de Xía encuentra una doble explicación. Por un lado, es significativo el hecho de que entre las obras de ambas raperas hay entre 7 y 10 años de diferencia, separación suficiente para que las reflexiones discursivas de la cuarta ola feminista hayan sido asimilados con mayor profundidad. Por otro lado, no se debe pasar por alto que en el contexto de Cattana, en el que la presencia de las mujeres en el rap suponía una *rara avis*, se entiende que fue necesario para ella abordar con mayor cercanía los códigos discursivos del género. Como otra novedad, Carmen Xía integra dentro de su obra los códigos estéticos del flamenco en un intento de habitar el rap desde otro lugar performático y emocional, un lugar alejado de la rabia y la auto-exaltación propios del género que, si bien reconoce como necesarias dentro de su reivindicación, sugiere que no son los únicos recursos.

De tal forma, pese a que en el comienzo del rap feminista la toma de conciencia se articuló a través de la rabia productiva y el ataque de las masculinidades periféricas, poco a poco se fue creando el espacio para performar otras emociones y, de este modo, legitimarlas. Este proceso atañe no sólo al plano discursivo a través de la verbalización de la vulnerabilidad y la inseguridad femenina, sino también al plano musical por medio de la integración de nuevos sonidos para representar el dolor femenino. Queda en evidencia, por tanto, que en este caso lo sonoro y lo discursivo son dos dimensiones en diálogo e interdependientes y que, en el caso de Carmen Xía, la incorporación de temáticas relacionadas con la culpa, la pena o la vulnerabilidad emocional conllevan un tipo de musicalización diferente a otros temas.

La negociación del modelo arquetípico de performatividad del rap propuesto por las raperas de esta escuela no sólo ha hecho posible la conquista femenina de la escena rap, sino que también ha abierto la veda a la expresión de subjetividades y modos de habitar el arte que, bajo los esquemas discursivos previos, no habrían podido tener cabida. Ante la perspectiva de que cada vez más artistas puedan introducir estas temáticas en sus composiciones, cabe preguntarse si nos encontramos ante un punto de reformulación estilística del rap.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Barriga, Nani. 2020. "Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola". *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 5(2): 121-146. <<https://e-revistas.uc3m.es/index.php/FEMERIS/article/view/5387>> [Consultado el 18/11/2024]
- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. Universidad Nacional Autónoma de México. (Trabajo original publicado en 2004). <[https://www.puees.unam.mx/curso2021/materiales/Sesion14/Ahmed2015\\_LaPoliticaCulturalDeLasEmociones.pdf](https://www.puees.unam.mx/curso2021/materiales/Sesion14/Ahmed2015_LaPoliticaCulturalDeLasEmociones.pdf)> [Consultado el 11/11/24]
- Anónimo, s. f.. "¿EPA? Qué es y por qué". *Andalugeeks* [blog en línea] <<https://andaluh.es/es/epa-2/>> [Consultado el 30/04/2024].
- Arenillas Meléndez, Sara. 2022. "Dover: feminismo e indie en la música popular española". *TRANS: Transcultural Music Review - Revista Transcultural de Música* 26(5): 1-13. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/4-dover-sara-arenillas.pdf> [Consultado el 08/03/2024]
- Camargo Fernández, Laura y Checa Fernández, Francisco Óscar. 2022. "Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana". *Tonos Digital*, 42: 1-33 <<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/115752/1/2931-7853-1-PB.pdf>> [Consultado el 08/03/2024]
- \_\_\_\_\_. 2024. "La articulación discursiva de la rabia productiva en el rap de Gata Cattana y de Ajax y Prok". *Teknokultura: Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 21(1): 39-48. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9293785>> [Consultado el 08/03/2024]
- Cobo Bedía, Rosa. 2019. "La cuarta ola feminista y la violencia sexual". *Paradigma: revista universitaria de cultura* 22: 134-138. <<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/17716/134%20Cobo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Consultado el 05/11/24]
- Corral Rodríguez, Andrea. 2015. *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream*. Trabajo de Fin de Máster, dir. Xavier Ruiz Collantes, Universitat Pompeu Fabra. <[https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25251/Corral\\_2015.pdf;sequence=1](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/25251/Corral_2015.pdf;sequence=1)> [Consultado el 08/03/2024]
- Díaz Fernández, Silvia. 2021. "Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny". *Investigaciones Feministas* 12 (2): 663-675. <<https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/896b2c4e-b718-47f1-801b-075af833ef0d/content>> [Consultado el 02/04/2024]
- DeNora, Tia. 2012. "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810". En *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas, actos y prácticas*, ed. Claudio. E. Benzecry, 187-212. Bernal: Editorial UNQ. Trad. Lilia Mosconi (Trabajo original publicado en 2002). <https://es.scribd.com/document/343135751/Tia-DeNora-La-Musica-en-Accion-pdf> [Consultado el 30/10/24]
- Gallego, Mar. 2020. *Como vaya yo y lo encuentre: feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*. Madrid: Libros.com.
- Lamus Canavate, Doris. 2020. "La irrupción de una nueva ola feminista: ¿La cuarta ola?". *La manzana de la discordia* 15(2): 1-26.

<[https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la\\_manzana\\_de\\_la\\_discordia/article/view/9808](https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/9808)>  
[Consultado el 20/04/2024]

Liedo, Belén. 2022. "Juntas y revueltas: la sororidad en el feminismo contemporáneo". *Recerca. Revista de Pensament i Anàlisi* 27(2): 1-22. <<https://www.e-revistes.uji.es/index.php/recerca/article/view/6539>>  
[Consultado el 27/03/2024]

Luquin Calvo, Andrea; Ferrer García, Alberto y Vives, Anna. 2023. "Deconstrucción y reapropiación feminista del espacio en el arte: una aproximación". *Asparkia: Investigació feminista* 43: 17-39. <[https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/205986/0\\_Articulo-Marco.pdf?sequence=1](https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/205986/0_Articulo-Marco.pdf?sequence=1)>  
[Consultado el 08/03/2024]

López Castilla, Teresa. 2015. *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis doctoral, dir. Maria Pilar Ramos López, Universidad de la Rioja.

Martín Villarreal, Juan Pedro. 2020. "Ante un folio en blanco jurando bandera: feminismo y política en la obra de Gata Cattana". En *Literatura y política: políticas de la literatura*, eds. Claudio Moyano Arellano, Raquel Sánchez Jiménez, Félix Blanco Campos, Irene G. Escudero, 129-144. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid <https://shorturl.at/jltKV> [Consultado el 08/03/2024]

Martínez García, Silvia. 2003. "Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género del rock y el heavy". *Dossiers Feministes* 7: 101-118.  
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102472> [Consultado el 27/03/2024]

Mayayo, Patricia. 2013. "Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes". *Investigaciones Feministas* 4: 25-37. <<https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9999330043A/24664>> [Consultado el 18/11/24]

Nuñez, Faustino. s. f. "Terminología". En *Flamencópolis* [blog en línea]. <[https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id\\_pagina=terminologia](https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_pagina=terminologia)> [Consultado el 28/04/2024]

Pinilla Alba, Susana. 2022. "La obra total de Gata Cattana: Composición y recepción del rap en la era transmedial". En *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea*, eds. Sheila Pastor, Jose Antonio Paniagua García y Teresa Gómez Trueba, Salamanca, 123-136. <<https://shorturl.at/hpJQ5>> [Consultado el 08/03/2024]

\_\_\_\_\_. 2023. "Género, márgenes y feminismo radical: el banzai de Gata Cattana en el rap contemporáneo". *Asparkia. Investigació feminista* 43: 87-106. <<https://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/7091>> [Consultado el 08/03/2024]

Sánchez-Olmos, Cande y Palomares-Sánchez, Patricia. 2023. "Sororidad a todo volumen: discursos de solidaridad de las artistas en la música popular". En *Rebels girls! Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*, coords. Cande Sánchez-Olmos, Tatiana Hidalgo-Martí, Jesús Segarra-Saavedra, 337-360. Barcelona: Editorial Gedisa. <<https://elibro.net/es/ereader/ugr/230510?page=338>> [Consultado el 09/04/2024]

Sayalonga, Juanma y Sainz, David. 2022. *Eterna* [documental]. Different Entertainment.

Torres, Juan José y Salguero, Pedro. 2020. "Que tenga que venir la Ana. Durezas, arraigos y conquistas en el legado de Gata Cattana". *Cuadernos de Etnomusicología* 15(2): 8-18. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7913521>> [17/04/24]

Varela, Nuria. 2020. "El tsunami feminista". *Nueva sociedad* 286: 93-106. <<https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2020/no286/8.pdf>> [Consultado el 18/11/24]

Vila Núñez, Fefa. 1999. "Genealogías feministas: contribuciones de la perspectiva radical a los estudios de las mujeres". *Política y sociedad* 32: 43-52.

<<https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9999330043A/24664>> [Consultado el 18/11/24]

Viveros Vigoya, Marta. 2016. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". *Debate feminista* 52: 1-17. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>> [Consultado el 16/11/24].

## DISCOGRAFÍA

Carmen Xía. 2022. *La Herida* (prod. by Suzio Tarik) [LP].

Carmen Xía. 2024. *mami mami* (prod. by Suzio Tarik) [single].

Gata Cattana. 2012. *Los siete contra Tebas* [EP].

Gata Cattana. 2012. *Anclas* [EP].

Gata Cattana. 2017. *Banzai* [LP].

---

**Sara Armada Díaz:** es graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, institución en la que también estudió el Máster en Patrimonio Musical y en la que actualmente se encuentra realizando sus estudios de doctorado en torno al indie femenino español bajo la tutela de Francisco José Giménez Rodríguez. Compagina su carrera como investigadora con su labor como gestora y programadora cultural en la Fundación Miguel Ríos de Granada, así como con sus proyectos artísticos, Ruidosa y Blanca Adelfa, donde ejerce de compositora e intérprete.

---

### Cita recomendada

Armada, Sara. 2024. "De la rabia rapera a la pena coplera: genealogías, discursos y relaciones música-texto en Gata Cattana y Carmen Xía (2012-2024)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)