

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

ISABELA FRANCISCA DA SILVA

**EL RAP COMO UNA EXPRESIÓN LÍRICA E IDENTITARIA DE LA CULTURA
URBANA: UN ANÁLISIS DE CÓMO ESTOS ELEMENTOS SE EXPRESAN EN EL
POEMA *GHETTO RAP* DE LA PERUANA MÓNICA CARRILLO**

RECIFE

2024

ISABELA FRANCISCA DA SILVA

**EL RAP COMO UNA EXPRESIÓN LÍRICA E IDENTITARIA DE LA CULTURA
URBANA: UN ANÁLISIS DE CÓMO ESTOS ELEMENTOS SE EXPRESAN EN EL
POEMA *GHETTO RAP* DE LA PERUANA MÓNICA CARRILLO**

Trabajo de fin de grado presentado al curso de Letras Español de la Universidad Federal de Pernambuco, campus Recife, como requisito para la obtención del título de Licenciada en Letras-Español.

Orientador: Prof^o Dr. Darío Gómez Sánchez

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Isabela Francisca da.

El RAP como una expresión lírica e identitaria de la cultura urbana: un análisis de cómo estos elementos se expresan en el poema Ghetto Rap de la peruana Mónica Carrillo / Isabela Francisca da Silva. Recife, 2024.

57p.

Orientador(a): Darío de Jesús Gómez Sánchez

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Espanhol - Licenciatura, 2024.

1. Rap. 2. Cultura urbana. 3. Literário-musical. 4. Subjetividade-coletividade. I. Gómez Sánchez, Darío de Jesús. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

ISABELA FRANCISCA DA SILVA

**EL RAP COMO UNA EXPRESIÓN LÍRICA E IDENTITARIA DE LA CULTURA
URBANA: UN ANÁLISIS DE CÓMO ESTOS ELEMENTOS SE EXPRESAN EN EL
POEMA *GHETTO RAP* DE LA PERUANA MÓNICA CARRILLO**

Trabajo de fin de grado presentado al curso de Letras Español de la Universidad Federal de Pernambuco, campus Recife, como requisito para la obtención del título de Licenciada en Letras-Español.

Orientador: Prof^o Dr. Darío Gómez Sanchez

Aprobado en: 21 / 03 / 2024.

JUNTA EXAMINADORA

Prof^o Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a Dra. Imara Bemfica Mineiro (Examinadora)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi mamá por haberme ayudado y apoyado.

Agradezco a mi orientador por la paciencia y orientación.

Agradezco a Manuela y Rebeca, por todo el apoyo que me han dado, por el hombro amigo. Las amo muchísimo y quiero llevarlas para siempre conmigo.

Por fin, agradezco a la profesora Raira que a través de sus clases maravillosas cambió la manera que yo miraba la literatura, ayudándome a encontrar toda la belleza y riqueza que existe en estos textos. ¡Muchas gracias, profe! Usted es un marco en mi vida personal y académica.

Pecador

Por eso soy un pecador (porque rapeando, sin
arrodillarme, me confieso)

[...]

Soy un pecador porque, hoy, el hip hop se
escribe con jota

(Residente, 2019)

RESUMEN

El presente trabajo, por medio de una investigación bibliográfica que se inserta en el área de conocimientos literario-musical, se propone hacer un análisis del poema "*Ghetto rap*" de la artista peruana Mónica Carrillo con el objetivo de reflexionar y comprender el rap como una expresión lírica (Oliveira, 2017) e identitaria de la cultura urbana (Cunha, 2021; Hall, 2006). A través de esta investigación se intenta mostrar la importancia y el impacto del rap en la sociedad y cómo los raperos (poetas) pueden hacer uso de él para hablar de sí mismo por medio de un "*yo*" colectivo en sus performances (Zumthor, 2000). Además de eso, esta investigación se propone a hacer una pequeña reflexión sobre cómo las industrias capitalistas hacen uso de ese arte marginado para captar dinero. De esta manera, se busca abordar una temática que aún es poco investigada en el ambiente académico, pero que ya es un campo fértil no solo para el área de Letras, sino también para otros campos afines.

Palabras clave: Rap; Cultura urbana; Literatura; Música; Subjetividad-colectividad.

RESUMO

O presente trabalho, por meio de uma pesquisa bibliográfica que se insere na área de conhecimentos literário-musical, se propõe a fazer uma análise do poema “*Ghetto rap*” da escritora peruana Mónica Carrillo com o objetivo de refletir e compreender o rap como uma expressão lírica (Oliveira, 2017) e identitária da cultura urbana (Cunha, 2021; Hall, 2006). Através desta pesquisa se tenta mostrar a importância e o impacto do rap na sociedade e como os rappers (poetas) podem fazer uso dele para falar de si mesmo por meio de um “*eu*” coletivo em suas performances (Zumthor, 2000). Como também, fazer uma pequena reflexão sobre como as indústrias capitalistas fazem uso dessa arte marginada para captar dinheiro. Dessa maneira, se busca abordar uma temática que ainda é pouco pesquisada no ambiente acadêmico, mas que já é um campo fértil não apenas para a área de Letras, mas também para outros campos afins.

Palavras-chave: Rap; Cultura urbana; Literatura; Música; Subjetividade-coletividade.

ABSTRACT

This work, through a bibliographical research that is inserted in the area of literary-musical knowledge, proposes to make an analysis of the poem "*Ghetto rap*" of the Peruvian writer Mónica Carrillo in order to reflect and understand rap as a lyrical expression (Oliveira, 2017) and identity of urban culture (Cunha, 2021; Hall, 2006). Through this research we try to show the importance and impact of rap in society and how rappers (poets) can use it to talk about themselves through a collective "*I*" through the performances (Zumthor, 2000). As well, make a small reflection on how capitalist industries make use of this marginal art to capture money. Thus, it seeks to address a theme that is still little researched in the academic environment, but that is already a fertile field not only for the area of Letras, but also for other related fields.

Keywords: Rap; Urban culture; Literature; Music; Subjectivity-collectivity.

LISTA DE ABREVIATURAS

DJ - Disc-jockey [*Pinchadiscos*]

MC - Master of ceremonies [*Maestro de ceremonias*]

RAP - Rhythm and poetry [*Ritmo y poesía*]

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	11
1. POESÍA Y MÚSICA.....	13
2. EL RAP: UNA EXPRESIÓN DEL GHETTO.....	16
3. VOCES DEL GHETTO: MÓNICA CARRILLO ZEGARRA, LA (PORTA Y ALTA)VOZ DE LOS MARGINADOS Y PERIFÉRICOS.....	21
4. CONSIDERACIONES FINALES.....	44
ANEXO.....	49
REFERENCIAS.....	53

INTRODUCCIÓN

Cuando se piensa en música y poesía se pueden encontrar diversos puntos de intersecciones entre estas dos expresiones artísticas como la presencia del ritmo, la rima, la métrica y la entonación. Además de que a partir de ese vínculo se generó la creación de nuevos géneros como las “*baladas, himnos ou salmos bíblicos*” (Rios, 2022, p.1-2). Sin embargo, Rios (2022) afirma que aunque sea posible percibir estas convergencias, historias compartidas y que, actualmente, todavía se pueda notar la presencia e influencia de una en la otra, una separación histórica ocurrió en esas formas de arte. De esa manera, considerando que letras de canciones también pueden ser consideradas poesías, esta monografía tiene por objetivo principal hacer un análisis del poema-canción “*Ghetto Rap*” de la peruana Mónica Carrillo e intentar señalar y comprobar que el Rap es una expresión lírica e identitaria de la cultura urbana.

La motivación para investigar este tema surgió a partir de vídeos de batallas de gallos o batallas de rima (*Freestyle battle*) disponibles en YouTube, en los cuales en un intento de ganar la ronda los raperos-poetas utilizaban elementos de la cultura urbana para contestar las rimas de su oponente y ganar aplausos, gritos y la atención de la audiencia. A través de la performance de estos raperos fue posible percibir que también intentaban vincularse al público utilizando los elementos culturales que tenían en común y que eran compartidos y comprendidos por aquella comunidad. A partir de ahí, he empezado a considerar el Rap como una expresión lírica de esa cultura, en que por medio de sus rimas los raperos-poetas hacen que otras personas se identifiquen con su poesía, creando así, un *yo* colectivizado unidos por una historia o experiencias que les son comunes.

El principal objetivo de esta monografía es analizar el poema-canción “*Ghetto Rap*” y evidenciar el Rap como una expresión lírica e identitaria de la cultura urbana. En lo que respecta a los objetivos específicos, ellos serían: 1) Hacer una cronología sobre la historia de la relación entre poesía y música; 2) Tratar del origen del rap, su internacionalización y llegada a Perú; 3) Abordar la importancia de la obra de Mónica Carrillo; 4) Analizar el poema-canción *Ghetto Rap* y la manera como la rapera-poeta lo performa en su videoclip; 5) Reflexionar dónde se ubica el Rap en de la evolución de los conceptos de identidad y cultura urbana, como también, observar el modo como las industrias capitalistas se apropiaron de estas ideas y arte para producir más dinero.

Para que estas metas se cumplan, este trabajo está dividido en tres capítulos. El primer capítulo trata de la historia de la relación entre poesía y música. El segundo capítulo aborda el

surgimiento del Rap y su propagación a Latinoamérica, con un mayor enfoque en la manera cómo esta expresión artística se desarrolló en Perú. Ya el tercer capítulo se propone a señalar la importancia de la obra de Mónica Carrillo y hacer un análisis lírico del poema-canción “*Ghetto Rap*” observando su construcción formal y los contextos en que está insertado. Como también, se empeña en intentar identificar los elementos performáticos y musicales utilizados por la autora en el soporte audiovisual de esta obra. Por fin, en las consideraciones finales, además de concluir este trabajo se pretende plantear una reflexión sobre la globalización y capitalización del Rap y de otros conceptos que están vinculados a este arte, como la identidad y la cultura urbana.

De esa forma, se razona que esta investigación es importante pues aborda una temática que todavía es poco trabajada en el entorno académico. Por lo tanto, se considera que la pesquisa puede promover la ascensión de la investigación acerca del Rap latinoamericano en este ambiente, además de ayudar en la desmarginalización de este ritmo por medio del fomento de discusiones acerca de qué se considera como poesía o cuáles expresiones hacen parte de la cultura urbana.

1. POESÍA Y MÚSICA

En el documental que tiene por título “*Psia*” desarrollado, en 2010, por el Portal Interpoética, fue preguntado a diversas personas cómo ellas definirían lo que es poesía. Las respuestas fueron muy diversificadas, unos entrevistados contestaron que era algo muy complejo y que no se sentían capaces de definirla, ya otros utilizaron actividades del cotidiano — como un rayo, el silencio o un mango cayendo de su árbol — para ejemplificar la manera como concebían a este arte. Estas réplicas fueron las que más se destacaron, pues en ellas contenían un movimiento de aproximación entre la poesía y el día a día de estos entrevistados, señalando que esta expresión artística no era considerada un elemento elevado que solamente los “*iluminados*” podrían alcanzar.

Por otro lado, cuando se piensa en la música, a depender de su género, la población de manera general la considera como algo de la cultura de masa haciendo que todos puedan accederla, crearla o escucharla. De ese modo, podría ser inferido que, en lo que se refiere al consumo, aproximación o masificación, la música está sobrepuesta a la poesía. Sin embargo, cuando se analiza cual, generalmente, es considerada “*culta*”, inalcanzable o aburrida por la población, los papeles son cambiados y la poesía se sobrepone a la música. López Ojeada (2013) comenta que esto ocurre pues:

En la jerarquización de las artes la música ocupaba el último lugar y la poesía el primero. La música, al dirigirse al sentido del oído, fue considerada una manera inferior de captar, comprender y reconocer la realidad, la verdad. Pero la poesía mediante las palabras se dirige a la razón y tiene una potencialidad didáctico-conceptual que no tiene la música. (López Ojeada, 2013, p.125)

En este sentido, es necesario un mayor “*esfuerzo*” y trabajo mental para comprender el texto y el contenido de la poesía, mientras que en la música sólo es preciso oírla, lo que lleva a las personas a creer que es una acción más sencilla. Sin embargo, aunque en la actualidad música y poesía parezcan tener papeles bien definidos en la sociedad, a lo largo de la historia de la relación entre poesía y música, hubo muchos momentos en que estas expresiones artísticas fueron consideradas fronterizas y se influenciaban mutuamente.

López Ojeada (2013, p.130-131) comenta que en la Antigüedad Griega los textos eran escritos para ser cantados con el acompañamiento de algún instrumento, además de eso, la música y la poesía también se interseccionan en las mitologías permitiendo la creación de una memoria colectiva. Blasina Cantizano (2010, p.1) todavía afirma que, al principio, la junción

de estas artes cumplían una necesidad pragmática, pues a través de ellas era transmitido a los ciudadanos las normas, conductas y valores de la comunidad de la cual participaban. De esa manera, aunque no poseían una finalidad artística, música y poesía ya estaban vinculadas desde la Antigua Grecia.

Este enlace entre estas artes se tornó todavía más fuerte en la Edad Media. Con el surgimiento de la polifonía, López Ojeada (2013, p.131) alega que hubo un mayor destaque de la expresión musical que se unió al texto en los villancicos con estribillo, las cantigas, los romances y en los cancioneros. Ya en el Renacimiento, el texto se sobresalió y el papel de las canciones era señalar *“las ideas y afectos del texto y expresarlos en sonidos”* (López Ojeada, 2013, p.132). Con el teatro dramático, la música se integra como una otra posibilidad de expresar dramaticidad. La investigadora afirma que en el Barroco poesía y música se aunaron para romper el equilibrio señalando y buscando tensión y contraste. En el teatro de la época, este vínculo tenía como finalidad llamar la atención del espectador y crear el ambiente, como es evidenciado en las obras de grandes escritores de la literatura española como Lope de Vega y Calderón de la Barca. Además de eso, la creación de la ópera fue más una muestra del enlace entre poesía y música.

López Ojeada (2013, p.132-133) afirma que el siglo XVIII fue contrario a los excesos barrocos, así el texto se superpuso a la canción tornando la racionalidad el destaque de la época. Ya en el siglo XIX, la investigadora expone que con el surgimiento del Romanticismo, la música fue utilizada como una declaración de libertad y verdad que exponía lo que no podía ser dicho a través de la escritura, así, la ópera sigue siendo una importante expresión artística en este período. En siglo XX, con el surgimiento del drama musical, la unión entre música y poesía continúan generando frutos para la dramaticidad de la performance teatral. Además de que, según Cheikh Santos (2017, p.8), hubo un fructífero intercambio en este período, pues diversos artistas se basaron en textos literarios para crear sus temas, de la misma manera que muchos autores encontraron inspiración en la música para componer nuevos ritmos y composiciones melódicas para sus poesías.

Con esto puesto, el enlace entre música y poesía a través de la historia podría ser observado como un movimiento pendular, en que, aunque haya momentos en los cuales se distancian o se sobrepongan, estas artes siempre estuvieron y estarán vinculadas por el movimiento del péndulo del ritmo que es uno de los elementos más importantes para estas dos expresiones artísticas. A finales del siglo XX, con el surgimiento del Rap y del Slam Poetry, poesía y música más una vez se aúnan.

En esta unión el Slam posee una mayor énfasis en la poesía. D'Alva, (2019) afirma que el Slam Poetry surgió en los años 80, en los Estados Unidos, como un movimiento cultural, social y artístico. La slammer todavía reitera que las performances de slam proporcionan un ambiente en que lo que es dicho y preformado por los artistas realmente es escuchado no importando su raza, género o sexualidad. Lira (2023, p.19-20) declara que, en 1984, el poeta Marc Kelly Smith fue el responsable por el nombramiento y organización de los primeros campeonatos de slam, que a su comienzo ocurrían en ambientes apartados de los considerados intelectuales como, por ejemplo, en bares. La investigadora expone que el término inglés “*slam*” se trata de la onomatopeya de un portazo y hace una analogía al impacto de esta poesía oral en el público que la escucha. Este arte se popularizó por ser una forma democrática para la creación poética, visto que tiene por objetivo “*combater as representações que o senso comum reproduz sobre o que é e sobre quem pode escrever poesia.*” (Lira, 2023. p.19).

Sin embargo, cuando se piensa en el aunamiento que generó el Rap, es posible percibir que él sucedió de una manera un poco distinta del Slam y de lo que había ocurrido en los siglos anteriores, pues “*en el rap, las letras del MC están escritas en verso, pero, a diferencia de un poema o de una canción, que tienen una continuidad medianamente lógica, juega con el ritmo marcado por la base musical*” (Cheikh Santos, 2017, p.24). De esa manera, el Rap puede ser percibido como un entrelugar artístico en el cual música y poesía no se superponen una a la otra, sino que se complementan generando una nueva expresión tanto musical como literaria. Así, al contraponer estas artes es posible afirmar que son movimientos poéticos, urbanos, periféricos, de contracultura que intentan dar voz a los considerados periféricos y marginales.

Aunque haya convergencias, estas manifestaciones artísticas también poseen sus características propias que las distinguen como, por ejemplo, el hecho de que el Hip Hop no es solamente música o poesía, sino que una manera de llevar la vida que es compuesto por diversos elementos como la danza, el dibujo, la pintura, las ropas, el ritmo, la poesía y la música. El Slam Poetry, por otro lado, posee un mayor enfoque en las palabras. Lira (2023, p.20) afirma que en las competiciones o presentaciones de slam los slammers no pueden utilizar ningún adorno o recurso visual, pues sus voces y performances deben ser los protagonistas en estos momentos. En el Rap, sin embargo, el primer impacto de los artistas son los aderezos que ponen en sus cuerpos y en sus poemas-canciones, como los adlibs que hacen en las batallas de gallos o en sus músicas. Además de eso, muchos raperos se quedan conocidos y son identificados por estos “*incrementos*” que añaden a su arte.

2. EL RAP: UNA EXPRESIÓN DEL *GHETTO*

Aunque el primer enlace realizado al pensar en la historia del Rap sea vincularlo a los EE.UU. de los años 1970, su historia ha empezado mucho antes, más específicamente en los años de 1920 y 1930 en la ciudad de Kingston, Jamaica. Según Lindolfo Filho (2004, p.133-137), en esta época los *rude boys* — jóvenes jamaquinos entre los 14 y 30 años que migraban del área rural a la urbana, no tenían ningún vínculo empregatício y que vivían en la calle — cantaban acerca de las luchas de su cotidianidad intentando encontrar una forma de huir de esta realidad a través del éxito de su arte.

Los *rudies*, como eran conocidos, utilizaron el lenguaje como una herramienta para contar y cantar sus historias. Lindolfo Filho (2004, p.135-136) todavía afirma que en los años 1940, influenciados por el surgimiento de los *sound system* (equipos de sonidos) en el país, los Djs (*disc-jockey*) se quedaban responsables por elegir la canción a ser tocada y por animar a las personas en las fiestas que ocurrían en los barrios lejanos y pobres del país. Con el pasar de los años, en la década de los 60, Jamaica continúa enfrentando problemas sociales y políticos lo que llevó a la creación de grupos activistas en favor de los derechos de la población como, por ejemplo, los rastafaris (Souza, 2011, p.60).

Así, las canciones, en especial las que pertenecían al dancehall reggae, fueron uno de los medios de diseminación del discurso de estos grupos que, por medio de la técnica de *talk over* (hablar por encima), comenzaron a acompañar los equipos de sonidos animando y concientizando a las personas utilizando rimas e improvisos (Lindolfo Filho, 2004, p.135-136). De ese modo, además de influenciar el dembow dominicano y el reggaetón, el dancehall también es uno de los pilares que contribuyó para el origen del Rap.

En este contexto, según Silva Junior (2022, p.68), en las calles del Sur de Bronx — un barrio de negros e inmigrantes, en su gran mayoría hispánicos, en que la pobreza, marginalidad y violencia se destacaban — el jamaquino Kool Herc, un conocido DJ y grafitero que se había trasladado a los EE.UU con su familia, hacía fiestas en su nuevo hogar y atraía un gran número de personas. El investigador todavía afirma que estas fiestas jamaquinas ocurrían simultáneamente en diversas partes del barrio como en edificios, calles, plazas y centros sociales, permitiendo que los Djs desarrollasen su práctica. Lindolfo Filho (2004, p.136) también apuntala que estas celebraciones generaron técnicas como las maniobras conocidas por *scratch*, *backspin* y *back to back*.

La realidad vivenciada por los periféricos neoyorquinos que vivían en el Sur de Bronx, en los años 1970, no era tan distinta de las vivencias de los *rudies*, en Jamaica. Los Estados Unidos en las décadas de 60 y 70 fue marcado por:

[...] lutas por direitos civis em meio a protestos, enfrentamentos físicos, comícios e boicotes, os negros organizavam-se para mudar leis segregacionistas. O forte racismo e as manifestações explícitas de preconceito e discriminação racial alimentaram a pauta de reivindicações por formulação de políticas públicas capazes de responder às necessidades específicas da população negra norte-americana: alterações de leis desfavoráveis; acesso aos bens, serviços e equipamentos públicos; melhores condições de trabalho; entre outros. (Souza, 2011, p.62)

Además de eso, en este período también ocurría la Guerra de Vietnam, en que los EE.UU. apoyaban al Vietnam del Sur y enviaban millares de jóvenes al combate, aquellos que se negaban a participar de la lucha eran presos y los que iban al conflicto volvían traumatizados y mutilados (Silva Junior, 2022, p.68). Así, Souza (2011, p.63) señala que el país pasaba por una fuerte crisis económica, lo que aumentó el desempleo y disminuyó la asistencia que el Estado daba a los marginados. Como en todas las periferias, las calles se tornaron la vivienda de los considerados marginales y fue en este ambiente en que se formó el Hip Hop, como el producto de una mezcla de culturas que encontró su punto de intersección en el Sur del Bronx.

De esa manera, al llegar a este nuevo país la práctica del *talk over* fue continuada en las fiestas, sin embargo, las bases de las rimas fueron diversificadas y ritmos que hacían suceso en los EE.UU en la época fueron añadidos como, por ejemplo, el *funk*, *soul*, *jazz* y algunos ritmos (afro)latinos (Lewis, 2012, p.86-87). Además de eso, otro elemento fue agregado a la celebración: el *breakdance*, que, según Silva Junior (2022, p.70 apud Pimentel 1997), hacía una crítica al Estado reflejando la condición de los cuerpos mutilados de los soldados que volvieron de la guerra de Vietnam. De ese modo, desde los elementos que influyeron en su formación hasta su estructuración tal como es conocido en la actualidad, el Rap siempre ha sido el portavoz y la expresión del ghetto.

Aunque el término “*ghetto*” va a ser más explorado y analizado en el segundo capítulo de este trabajo, en esta sección él es comprendido como un espacio urbano de control, segregación y marginalización, en que sus residentes generalmente no tienen la oportunidad de ser escuchados, por ello, siempre intentan encontrar formas de visibilizar y contar sus historias y vivencias. El Rap fue uno de estos medios, creado en el ghetto del Bronx y apropiado por residentes de otros ghettos, periferias y favelas alrededor del mundo.

Con esto puesto, antes de continuar a tratar del Rap como una expresión del ghetto, es necesario distinguirlo del Hip Hop. En 1968, el nombre Hip Hop fue creado por el Dj y expandillero Afrika Bambaataa, que ha encontrado en esta arte un medio de cambiar su vida y salir del crimen. Según Silva Junior (2022, p.69), hay algunas hipótesis en lo que se refiere a la inspiración que ha generado la creación de este nombre como, por ejemplo, la marcha de los militares o un baile muy famoso de la época que consistía en *hip* (saltar) *hop* (moviendo las caderas). De ese modo, el investigador señala que el término Hip Hop hace referencia a un movimiento cultural basado en cinco elementos: el Dj, MC (Maestro de ceremonias), graffiti, *breakdance* y conocimiento.

Por otro lado, Silva Junior afirma que el Rap, que se refiere al acrónimo de *rhythm and poetry* [ritmo y poesía], es el producto de la junción de dos elementos del Hip Hop: el Dj y el MC. Lewis (2012, p.85-86) todavía comenta que este es un género musical que posee como base la narración rimada y ritmada de historias, ritmo este que es señalado por los “*samplers*” y “*loops*”, innovaciones tecnológicas de la época que permitían mezclar distintos géneros musicales y hacer que ellos se repitiesen de modo continuo. De ese modo, mientras el Dj estaba encargado de mezclar las partes de las canciones más sonadas en el momento, el MC se quedaba responsable por animar a las fiestas rapeando y haciendo *freestyle* (Peralta Loayza, 2023, p.8-9).

Por lo tanto, el Rap puede ser comprendido como uno de los seguimientos del Hip Hop que actúa como un espacio de habla lírico y creativo que tenía (y todavía tiene) por objetivo abordar (y denunciar) las tensiones políticas, malas condiciones de vida y la brutalidad policial vivenciada por los negros estadounidenses e inmigrantes que vivían en los EE.UU, dando continuidad a lo que fue iniciado en Jamaica.

La semilla del Rap como la voz de los periféricos y marginados fue plantada en las ya mencionadas fiestas de barrio que ocurrían en Bronx, según Peralta Loayza (2023, p.10), algunos grupos de Hip Hop comenzaron a ser formados allí — como el *Grandmaster Flash and the Furious Five* — e influenciaron a otros jóvenes periféricos que encontraron en el Rap un espacio de habla y expresión. La creación de estos grupos hizo que este arte se difundiese en otras ciudades del país y los otros elementos del Hip Hop, como el graffiti y el *breakdance*, empezaron a ser utilizados por la industria cinematográfica, lo que incitó la curiosidad de las personas y las hizo querer acercarse y conocer a este movimiento cultural haciendo que la globalización de esta expresión artística fuese casi que inevitable.

En vista de esto, Lewis (2012) afirma que debido a la gran presencia de diásporas negras en los países latinoamericanos, así como ocurrió en Jamaica y EE.UU, los

afrodescendientes de estas naciones latinas pasaron a utilizar el Rap de manera política en busca de cambios sociales en sus países. De esa forma, la investigadora declara que las naciones en que la población negra era más numerosa, como Brasil, Colombia, Venezuela y Cuba, fueron las primeras en asimilar y apropiarse de esta cultura. A título de ejemplo, en Cuba, el Rap (por ser una cultura estadounidense) ha llegado al país tras la caída de la Unión Soviética, visto que, según Lewis (2012, p.88-92), la nación cubana penaba debido a cuestiones económicas y raciales (problemáticas estas que son comunes entre los países en que hay una mayoría o una gran cantidad de negros) como el racismo, violencia policial y estratificación social. De esa manera, en 1979, a través de la radio, y posteriormente los cassettes, los jóvenes cubanos del complejo urbano Alamar han conocido e incorporado el Rap en sus vivencias haciendo que este complejo se tornase la cuna de este arte en el país.

Un movimiento semejante ocurrió en Perú para que el Rap lograra entrar en el país y tornarse conocido de modo masivo por los limeños. De ese modo, Peralta Loayza (2023, p.28) declara que en la década de los 90 raperos internacionales, como Vanilla Ice, comenzaron a sonar a través de la emisión de las radios haciendo que este arte se difundiese en el país. Otros importantes responsables por la “propaganda” de esta cultura fueron los grupos de rock peruanos, como Miki Gonzales. El investigador todavía expone que estos grupos de rock empezaron a utilizar técnicas del Rap en sus músicas, como el rapeo, e incluso uno de ellos, el Arena Hash, fue responsable por lanzar, en 1988, el considerado primer rap peruano intitulado de “*El Kangrejo (Sacudía)*”.

El germen de la cultura Hip Hop, sin embargo, fue sembrado en Perú, en 1984, por medio de los ciudadanos limeños de clase media que tenían condiciones financieras de hacer viajes internacionales o consumir el arte extranjero adquiriendo discos, casetes o yendo al cine (Peralta Loayza, 2023, p.28). De ese modo, como todo producto cultural que posee una posibilidad de rentabilidad, el Rap fue *adoptado* por el capitalismo, su industria y la población de clase media en Perú. Eso permitió que este arte llegase y se instalase en el país, posibilitando que los marginales encontrasen y utilizaran sus voces por medio de los elementos de ese movimiento cultural. Por lo tanto, en razón de los caminos recorridos por estas expresiones artísticas, el Hip Hop y el Rap peruano pueden ser comprendidos como manifestaciones que surgieron del centro al margen.

Al alcanzar a los marginales y periféricos, el Hip Hop y el Rap se difundieron de la misma manera que ocurrió en Jamaica y en los EE.UU, los jóvenes peruanos se encantaron por estas artes globalizadas e importadas, las incorporaron en sus propias culturas y vieron en ellas una oportunidad de huir de las drogas y del destino que es típicamente atribuido a los

considerados marginales. De esa forma, hicieron que su mensaje se propagase por medio de la creación de grupos artísticos. Peralta Loayza (2023, p.29) declara que, en los años 1990, el colectivo “*Movimiento Hip Hop Peruano*” surge con el objetivo de “*construir una comunidad en la que se pueda compartir, educarse en la cultura hip hop y crear sus primeras propuestas musicales*”, para eso, el movimiento agrupó decenas de personas que representaban cada uno de los cinco elementos del Hip Hop. En lo que se refiere al Rap, un rapero conocido como Droopy G se destacó, este artista participó del primer concierto de Hip Hop peruano que ocurrió en un evento de rock.

Aunque los artistas no tuviesen ni presupuesto ni los recursos necesarios para producir o divulgar sus canciones y trabajo, el Rap continuó proliferando por el país y los raperos encontraron en el *beatbox* una alternativa para suplir ese hueco creado por la falta de inversiones. Peralta Loayza (2023, p.29) también revela que en razón del uso de esta técnica la performance de los artistas se sobresalieron haciendo que el Rap se tornase todavía más conocido en la región.

Con el pasar de los años y con la población teniendo acceso a la tecnología, las personas que hacían parte de este movimiento cultural encontraron en las plataformas disponibles en la internet un nuevo medio de propagar el Rap peruano y consumir lo de otros países. Otro punto de destaque de este arte en el país es que — por ser un medio por el cual los artistas pueden expresarse, lamentarse o quejarse acerca de sus vivencias a través de un juego creativo, rimado y narrado — la rapera indígena Renata Flores ha encontrado en él un espacio de rescate, resignificación y difusión de su lengua, el quechua, entre la población joven al rapear y lanzar canciones en la lengua de su pueblo. Otra artista peruana que ha hallado en el Rap un medio de expresar las voces del ghetto fue Mónica Carrillo Zegarra.

3. VOCES DEL *GHETTO*: MÓNICA CARRILLO ZEGARRA, LA (PORTA Y ALTA)VOZ DE LOS MARGINADOS Y PERIFÉRICOS

La activista afroperuana Mónica Carrillo Zegarra es una de las representantes del Rap en su país. En 2001, creó el Centro de Estudios y Promoción Afroperuano de Lima (LUNDU), que tenía por objetivo alcanzar a los jóvenes periféricos fomentando la identidad afroperuana y el arte de una manera político artística. Además de eso, el LUNDU se propone a abordar cuestiones sociales como racismo, homofobia, sexismo dando voz y espacio a los marginados. En 2011, en una entrevista realizada con Marcus Jones para la revista académica del Johns Hopkins University Press, Callao, la artista expuso que recita poesía desde los cinco años por influencia de su madre, pues a través de la poesía y de la performance ella encontró una manera de expresarse, hablar y denunciar el racismo que vivía cotidianamente

En 2007, Carrillo publicó una colección de poemas que tiene por título “*Unícroma*”, en este año la artista también musicó a los poemas presentes en su libro y lanzó un álbum con el mismo nombre de su poemario. La denominación de estas dos obras es muy significativa, porque se refiere a la junción de dos términos: *uní*, que hace referencia a la palabra unión; y *croma*, que, según Valente (2021, p.118), es una palabra proveniente del griego *chróma*, que significa color. En este sentido, estas expresiones van a tratar de un modo político artístico de la “*unión del color*”, de la historia, memorias, vivencias, luchas y la búsqueda de libertad de la comunidad a la cual la artista pertenece.

El poemario posee cuatro poemas. El primero tiene por título “*Carrera de una cimarrona*”, esta poesía trata del escape mental y físico de una mujer negra que prefiere morir por las mordeduras de un perro (el mismo destino que tuvo sus iguales) que volver a ser esclavizada. La voz poética de este poema afirma que mientras huía, la mujer encontró su oasis cerca de su axé. Este poema llama la atención en razón de la manera como la historia es narrada, porque el yo lírico no deja claro si la historia es real o una ilusión. Además de eso, el título parece jugar con los sentidos de la palabra “*carrera*”, el primer significado está relacionado a la acción de correr y está en consonancia con lo que fue contado en el poema, pues la mujer está huyendo de su realidad. Ya en la segunda posible definición este término se trata de la profesión de alguien y en esta poesía la “*carrera*” se transforma en destino, como una declaración de que al final todas las negras tienen que huir para sobrevivir.

El segundo poema se llama “*Juguemos en la jungla*”, es dedicado a las feministas y el yo lírico cuestiona lo qué es doméstico y lo qué es público, como también, qué pasaría en la sociedad si la domesticidad de las mujeres, en especial las negras, fuese quitada. “*Lundu*” es

el tercer poema y parece ser una canto a los orishas y a la santería, en esta poesía el yo lírico trata de una historia que revive y retorna (como un boomerang) a cada generación. La estética negra posee un destaque en este poema, porque el yo lírico afirma que en la perspectiva de los demás (los blancos) es observado como algo excéntrico. Sin embargo, en su comunidad, el ghetto Lundu (que se refiere al centro de estudios creado por la poeta), esta estética es una señal de identidad que nunca debe ser olvidada por el ghetto, que en conjunto con sus semejantes deben vivir: “¿*interracial- intercultural- interseccional- insurrecta?* / *o simplemente / ¿<<in>>?*” (Carrillo Zegarra, 2007, p.10). El último poema es “*Ghetto Rap*”, el objeto de análisis de esta investigación.

Algunos poemas, como “*Juguemos en la jungla*” y “*Ghetto Rap*”, ponen la mujer negra como personaje principal de la narración creando un espacio en que pueden hablar de sus historias y vivencias, como también, dar voz a sus dolores e indignaciones. Es posible percibir que las poesías de este poemario buscan la ancestralidad para contar sus historias, tener fuerzas (y coraje) para seguir viviendo y para encontrarse a sí mismo. En esta perspectiva, “*Unícroma*” significa algo más que la unión del color, sino que la unión de un pueblo(s) marginado(s), visto que en uno de los poemas el yo lírico afirma que la comunidad necesita vivir “*in*” que, según la RAE, puede significar “*adentro*” o “*al interior*”, es decir, vueltos a sí mismo, con objetivos y culturas comunes. En lo que se refiere al álbum, él fue nombrado con el mismo título del poemario y posee 11 canciones de las cuales 3 — “*Juguemos en la jungla*”, “*Lundu*” y “*Ghetto Rap*” — fueron musicadas del libro de poemas. La temática del álbum es semejante a lo que fue tratado por la autora en sus poemas: ancestralidad, negritud y vivencias e historias compartidas por un pueblo (un ghetto). Las músicas tienen una variada duración, la menor es “*Ritmología*” con 1m29s, la mayor es “*Ghetto Rap*” con 7m56s de duración. Además de eso, el álbum tiene la mezcla de distintos ritmos africanos y afroamericanos como, por ejemplo, el reggae y el rap. En la mayoría de las canciones, hay la presencia de la guitarra y el sonido marcante de la percusión.

De esa manera, cuando se piensa en la obra de Mónica Carrillo, su expresión artística existe en los dos soportes (en la escritura poética y en la melodía cantada, rimada y rapeada) y se mantienen como un poema-cancioneiro en ambos, pues, como ella afirmó en su entrevista con Marcus Jones:

I make an attempt to present the poetry and the music as two inherent elements. One is completely a function of the other. From the song writing to the words, there is a rhythmic and musical cadence. All the pieces are very related to the Afro-descendant condition, from the urban to the rural context. It's also a space for articulation. (Jones; Carrillo, 2011, p.325)

En esta perspectiva, Cantizano Márquez (2010, p.2) afirma que en la relación entre música y poesía estas dos expresiones artísticas son atravesadas por el tiempo. En aquella se puede observar en el minutaje el límite del mensaje que se quiere transmitir, ya en la poesía, esta es una labor de la rima y la métrica. Sin embargo, los poetas encontraron un medio de burlar estas márgenes a través de los versos libres y polimétricos, este fue definido por Oliveira (2017, p.84-85) como versos que — en una misma estrofa — poseen distintas medidas, pero logran conservar su ritmo. Ya el libre, como su propio nombre indica, no obedece ninguna regla en cuanto al ritmo, metro o rima. En lo que respecta a la salida hallada por los músicos que infortunadamente todavía están encarcelados por el tiempo, ellos pasaron a intentar crear canciones con temáticas y mensajes que, independientemente de la época o momento, se mantengan resonando en los oídos y mentes de aquellos que las escuchan.

En virtud de esto, el camino elegido y trazado por Carrilo fue una amalgama de estos elementos, dado que para la rapera-poeta música y poesía se complementan y articulan. Así, en 2007, con el lanzamiento de “*Ghetto Rap*” en los formatos de poema y canción la artista logró difundir su mensaje y hacerlo resonar a través de distintas expresiones artísticas. Como también, romper las líneas que acotaba el tiempo (representado por la duración e importancia del mensaje a lo largo de los años) de estas expresiones.

La obra “*Ghetto rap*” (ver en Anexo), desde el año de su lanzamiento hasta los días actuales, puede ser notada como desubicada en cuanto a la cuestión del tiempo, pues, según Jairo en su artículo que tiene por nombre “¿*Por qué las canciones duran cada vez menos?*” publicado en la plataforma Medium, a comienzos de los años 2000 el promedio de duración de una canción era de 4 minutos. Ya en 2020, año de publicación del artículo mencionado, el autor expone que este número se tornó todavía más reducido y las músicas casi no superan los 3 minutos de duración, porque las personas ya no logran mantener la atención fija en algo por tanto tiempo. De ese modo, las músicas más famosas y escuchadas en las plataformas de streaming son siempre más acotadas en cuanto a la durabilidad y temática abordada.

En este sentido, es posible afirmar que la artista eligió mantener la integridad de la historia y el mensaje que quería compartir, como también, una de las características fundantes del género musical elegido, visto que el Rap desde su concepción fue utilizado como un movimiento de protesta por medio de la narración de historias. De ese modo, la rapera-poeta, a través de los 7 minutos y 56 segundos que componen la obra analizada en esta subsección, decidió seguir una de las tradiciones de la expresión artística de la cual ella es una de las representantes. Otros cantantes también eligieron seguir este trayecto de destacar el mensaje de la historia narrada y no intentar limitar la duración de sus obras para satisfacer el

capitalismo transmutado de streaming como, por ejemplo, el grupo brasileño Racionais Mc's y el rapero ex-integrante del grupo puertorriqueño Calle 13, Residente.

En un primer análisis, esta obra no aparenta poseer ninguna relación con el Rap, pues su ritmo sólo está compuesto por la guitarra. Sin embargo, en razón del Rap ocupar una posición de entrelugar lírico e identitario, esta expresión artística logra mezclarse con otros estilos musicales y representar distintas culturas. En vista de esto, como en su formación el Rap peruano fue muy influenciado por el rock, es posible percibir esto en el poema-canción en análisis, pues aunque la guitarra sea el instrumento de destaque en la melodía, la voz de Carrillo en conjunto con los adlibs constantemente utilizados ejercen el papel de la percusión.

De esa manera, en lo que se refiere a la estructuración formal de esta obra, la búsqueda por libertad del yo poético traspasa el contenido del poema-canción y permea su organización, visto que él está compuesto por versos libres, agrupados en nueve estrofas con distintos tamaños. La mayor está formada por 26 versos y la menor por 5. Esta variación en la medida de los versos, así como la voz de Carrillo, hacen que sus disposiciones visualmente se asemejen a una percusión, en que hay instrumentos (versos) con tañidos más estable y con notas identificables, como el triángulo, y otros que, así como el bombo, no logramos identificar sus notas. De ese modo, la variación de tamaños de los versos generan un intercalamiento en la velocidad del ritmo.

A pesar de que los versos libres sean una forma poética que no poseen rimas o metros fijos, aunque no estuvieron presentes de modo uniforme en toda la obra, fue posible percibir una determinada regularidad en cuanto a las rimas en algunas estrofas de este poema-canción. De esa manera, cuando empleadas, uno de los recursos más utilizados por la artista fueron las rimas externas y consonantes como, por ejemplo, en la mayor parte de la quinta estrofa y en los tres últimos versos de la novena estrofa. Sin embargo, la rapera-poeta no sigue los patrones ABBA, sino que agrupa a las rimas, como hizo en la novena estrofa, o intercala diferentes rimas, como en la quinta, la sistematización de estas rimas puede ser observado abajo.

Quinta estrofa		Novena estrofa	
De los Barracones		Por eso recito	A
de Renovación		por eso fabrico	A
de Piñonate		por eso estímulo	
de la Huerta Perdida	A	a mi nación interna	
pero no soy pobre		a mi África perdida	B
soy empobrecida	A	a mi indígena escondida	B
pero no soy negra	B	y a mi blanca sometida	B

soy ennegrecida	A
no soy de favela	B
yo soy favelada	C
yo no soy violenta	B
es que fui violada	C
no soy callejona	B
soy callejoneada	D
yo no soy berraca	
yo soy berraqueada.	D

En estas estrofas aún es posible percibir la presencia de rimas consonantes, como en las rimas “B” de la quinta estrofa y en las “A” de la novena estrofa. Este tipo de rima también puede ser encontrado en los siguientes tres versos de la segunda estrofa: “*si tú me insultas / y me apabullas / pero te escupo*”. La elección del verso libre como métrica para su poesía, como también, el agrupamiento o intercalamiento de las rimas parecen destacar la búsqueda de la artista por su liberación, temática esta que aparenta ser el objetivo central de su obra.

Todavía en lo que respecta a las elecciones organizacionales de la artista en cuanto a su obra, el lenguaje coloquial, callejero y “del ghetto” utilizado por el yo poético influencia en la progresión del poema-canción, que no se desarrolla en una charla, sino que en un discurso en el cual la voz lírica — por haber encontrado su voz y estar utilizando por lo que parece ser la primera vez en su vida — narra todo lo que ha sufrido, como el sexismo, la objetificación y la hipersexualización de su cuerpo. Por medio de la lengua y del arte también parece haber un intento, por parte de la artista, de romper límites espaciales y lingüísticos, ya que ella ha utilizado palabras de distintos idiomas — como favela y ghetto — y problemáticas sociales que costumbran permear las sociedades machismo y racismo estructural presentes en ellas. De esa forma, la voz lírica aparenta pretender vincular y colectivizar diferentes vivencias e intentar proporcionar, a través de su obra, un momento de catarsis para sí misma y para los que viven marginados, con la finalidad de que después de vaciarse de sus dolores puedan encontrar y vivenciar sus libertades.

Este rompimiento de fronteras espaciales y lingüísticas ya puede ser observado en el título que nombra a este poema-canción, considerando que la obra fue nombrada con palabras de distintos orígenes lingüísticos. Como también, que a lo largo del poema-canción el yo poético evoca a otros espacios y regiones. De ese modo, Wacquant (2004, p73-.74) afirma que el término “*ghetto*” puede haber sido derivado del italiano: *giudeca*, *borgueto* o *gietto*; o del alemán: *get*. En la segunda mitad del siglo XIX, “*ghetto*” se refería a “*las concentraciones residenciales de judíos europeos*” y de inmigrantes pobres que huían sus países, en estos lugares la segregación se unía a otras desgracias como la violencia, delincuencia y pobreza. El

experto también declara que la segregación, restricción espacial y limitación de la libertad de los negros estadounidenses contribuyó para la racialización del concepto de “ghetto”. Sin embargo, lo que desde su principio tenía destinatarios específicos, cualquiera que no fuese blanco o los considerados inferiores, a partir de los años 90, tuvo este rasgo de especificación racial disuelto.

En vista de eso, desde su creación el ghetto fue una arma de aislamiento y segregación de grupos minoritarios. Sin embargo, Wacquant (2004, p.75) expone que este encierro posee “*dos caras*”: el ya mencionado confinamiento espacial y la búsqueda de acogimiento en este espacio delimitado, lo que genera:

[...] una forma de urbanización altamente peculiar distorsionada por las relaciones asimétricas de poder entre grupos etnoraciales, una forma especial de violencia colectiva concretizada en el espacio urbano [...] una dialéctica móvil y llena de tensiones de hostilidad externa y afinidad interna que se expresa como ambivalencia al nivel de la conciencia colectiva. (Wacquant, 2004, p.76).

De esa manera, ese fenómeno no natural llamado “ghetto” puede ser percibido como una espada de doble hilo que al mismo tiempo segrega y acoge. Por lo tanto, al analizar el título del poema-canción se puede notar a quién esta obra se dirige: a los considerados marginales, delincuentes, excluidos y olvidados por el Estado.

En lo que respecta al término “RAP”, se trata del acrónimo de *rhythm and poetry*, que en español significa ritmo y poesía. De esa forma, la idea central de este trabajo □ del Rap como un expresión lírica e identitaria del ghetto □ se justifica en este acrónimo, pues desde su concepción y formación el nombre de este arte está vinculado al hacer poético y su historia a los marginalizados y periféricos que viven en los ghettos, barrios y comunidades urbanas.

Según Núñez (2019, p.219), por medio del lenguaje las personas hacen parte de grupos sociales, crean y se apropian de representaciones de sus realidades. Sin embargo, Ferré (2003) afirma que utilizar “*la palabra*” □ que en este trabajo es comprendida por tener un lugar de habla y de escucha □ es un privilegio pues ni todos pueden hablar o no poseen condiciones para eso. De esa manera, el yo poético ya empieza su poema-canción evocando a sus ancestros en busca de inspiración para alcanzar a su libertad, así como también, actúa como un yo colectivo tornándose la voz y haciendo eco de las luchas de aquellos que no lograron hacerse escuchar o no tuvieron espacio para eso.

Aunque la mecha que guía este yo lírico a lograr sus objetivos haya tenido como arranque a sus ancestros, otros factores mantuvieron (y todavía mantienen) este fuego encendido. Eso puede ser observado en los siguientes versos: “*La inspiración espiritual de*

mis ancestros / la penumbra ocaso / la oscuridad / todo alimenta / todo estimula". En el segundo verso, el yo poético trata de "*la penumbra ocaso*", es decir, hace referencia al oscuro que llega con el anochecer y, posiblemente, al cierre de más un día. Ya en el tercer verso, la voz lírica se refiere a la oscuridad que, generalmente, es tenida como algo malo, peligroso y que genera miedo.

Las imágenes literarias creadas por la voz poética en esos versos son contradictorias, pues ellas evocan el cierre de algo □ lo que por sí solo ya genera miedo y ansiedad, pues los seres humanos estiman y necesitan de una rutina □ y la falta de luz □ lo que también produce una tensión y aprensión pues, después del surgimiento de la energía, ya no se puede vivir o pensar en un mundo en que no haya luz. A pesar de ello, en lugar de estas imágenes y escenarios difíciles evocadas por la palabras que componen estos versos desalentar al yo poético en sus búsquedas, ellas se tornan las responsables por impulsarlo a alcanzar sus propósitos. De esa manera, estas circunstancias parecen alimentarlo y estimularlo a seguir con sus objetivos.

Zumthor (2000) declara que "*performance*" es un término que pertenece a la lengua inglesa y con el pasar de las décadas se difundió en distintas áreas sociales. En los años de 1930 y 1940, en los EE.UU, esta palabra estuvo presente en la dramaturgia, ya en la década del 50, fue empleada en el ambiente lingüístico rigiendo, según el investigador "*o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor [...]*" (Zumthor, 2000, p.30). En el ámbito literario — que el investigador afirma que tradicionalmente pone una mayor atención a la forma, al texto — la performance, de una manera única e irrepetible, actúa sobre esta "forma" transformando el espacio, el tiempo y el psíquico por medio del cuerpo. De ese modo, Zumthor (2000, p.39-52) expone que la performance es un movimiento dual e intencionado que involucra al artista y el telespectador, el remitente y el destinatario, a través de la identificación y percepción de lo que está siendo interpretado. Además de eso, el experto postula que la performance intenta afectar y transmutar los que están involucrados en ella, así, performance y recepción ocurren en un mismo momento.

Con esto puesto, el videoclip performativo de este poema-canción □ que fue producido por la fundación de la rapera-poeta, el LUNDU □ comienza con el sonido de la guitarra y tiene por escenario los rascacielos y predios de la ciudad. En consonancia con lo que canta en estos primeros versos, Carrillo empieza su performance despidiéndose del sol y recibiendo el ocaso, la oscuridad, poniendo sus manos delante de su rostro de un modo que se asemeja a una oración a sus ancestros. Zumthor (2000, p.85) afirma que en la performance la voz descansa en el silencio del cuerpo y emana de él, esta acción puede ser percibida en la

interpretación de la rapera-poeta, pues aunque callada sus palabras e intenciones fueron notadas en su performance.

Al dar continuación a la interpretación de esta estrofa, la artista hace uso de la duplicación de imágenes para representar sus “yos”: el del presente — sin marcas o daños físicos aparentes — y del pasado — representado por una mujer pintada con dibujos étnicos africanos pintados en blanco. De esa manera, aunque duplicados, estos “yos” habitan un solo cuerpo y conviven entre sí, como es señalado por la pintura que solo ocupa mitad del cuerpo de la artista.

Todavía en la primera estrofa es posible percibir que al mismo tiempo en que el yo poético quiere ser libre, él también desea “*ser la mesías*” que inspira este anhelo a sus semejantes pregonando a cualquiera que lo quiera escuchar. Sin embargo, esta acción de pregonar parece tener un doble destinatario, el primer aparenta ser sus iguales con el objetivo de inspirar libertad y revolución, como ser observado en los siguientes versos: “*tratando de maquinar los estribillos que me permitan acariciar mi libertad / mi redención / pero también ser la mesías [...] inspirando / revolución / revolución*”.

El posible segundo destinatario surge cuando el yo poético parece dirigirse a una persona específica que todavía los lectores, oyentes y telespectadores no saben quién es, porque su identidad fue ocultada por la voz lírica que le habla directa e informalmente al conjugar el verbo “adorar” en la segunda persona del singular, como se puede notar a continuación: “*pero también ser la mesías a la que adoras por lo que sea / ya sea por puta / por ramera / tal vez por mala / que importa perra*”. En estos cuatro últimos versos se nota el uso de los siguientes adjetivos: “*puta*”, “*ramera*”, “*mala*” y “*perra*”, el diccionario en línea de la RAE define “*puta*” y “*ramera*” solamente como sinónimos de “*prostituta*”, que se refiere a la mujer que gana dinero con las relaciones sexuales que mantiene, ya “*perra*”, además de cargar el mismo significado de los términos anteriores, también está relacionada a los animales domésticos y al ser utilizado como característica definidora de alguien termina por atribuirle todos rasgos que son comunes a esta mascota como la obediencia y la condición animal, o sea, un ser sin racionalidad.

De ese modo, aunque estos adjetivos sean utilizados como sinónimos poseen cargas sociales y significados distintos. Por ello, esta “*adoración*” mencionada por el yo lírico parece solamente vincularse al sexo o a su humillación, porque en este contexto “*adorar*” se asocia a trabajos o condiciones menospreciados por la sociedad. Por lo tanto, esta acción se subvierte en desdén y desprecio haciendo que el ocultamiento de la identidad del “*adorador*” parezca tener un objetivo mayor, pues este podría ser un papel asumido por cualquiera.

Al cantar estos adjetivos en su performance, la artista pone una mayor intensidad en su enunciación: “*puta*”, “*ramera*”, “*perra*”. Como también, a partir del noveno verso de la primera estrofa es posible percibir la aliteración de las consonantes “P” y “R”, como puede ser observado en el cuadro abajo.

PeRo también seR la mesías a la que adoRas PoR lo que sea ya sea PoR Puta PoR RameRa tal vez PoR mala que imPoRta PeRRa PeRo inspiRando Revolución Revolución
--

El sonido de la letra P (fonema /p/) es oclusivo, mientras que el sonido de la consonante R (fonema /r/) es vibrante y está presente en casi todos los versos de esta estrofa. Al crear una aliteración con estas consonantes la rapera-poeta parece preparar el ambiente para el comienzo de su revolución, pues primero hay la oclusión, o sea, las dificultades que pueden o no pararla, y en seguida la vibración, que genera revuelta y, por fin, revolución. Si bien que poseen finalidades distintas, ambas acciones parecen tener el mismo gatillo en esta estrofa: los insultos que el yo lírico recibe de su “*adorador*”.

En la performance de esta estrofa la artista utiliza uno de los rasgos marcantes del Rap: el adlib, lo que parece generar un eco que puede ser interpretado como la manera como la sociedad le(s) llama(n), como también, destaca todavía más la aliteración de la P y la R. Un recurso semejante es utilizado en los versos de revolución, en que las mujeres duplicadas surgen en el escenario, ponen una mayor énfasis en la pronunciación de “*revolución*”, sin embargo, cuando terminan la primera estrofa cantando la palabra “*caliente*” humo y fuego les ocultan y luego la rapera-poeta surge sonriendo. Esta performance parece influir en el significado de “*caliente*”, que ya no posee un sentido meramente sexual (lo que esperan de ella como una mujer negra), sino que pasa a ser comprendido como acción, lucha o búsqueda.

En el verso “*tratando de maquinar los estribillos que me permitan acariciar mi libertad*”, es necesario subrayar la palabra “*estribillo*” que, según Goldstein (2006, p.53-54), es un elemento que ayuda en la memorización, posee un papel importante en el ritmo del poema y se repite a lo largo de él. De ese modo, en su libro de poemas, Carrillo eligió no añadir uno. Sin embargo, cuando se analiza la performance audiovisual de esta obra, el

estribillo está compuesto por la mezcla de distintas estrofas como la sexta, con la repetición de las últimas palabras de los cinco primeros versos “*poesía*”, “*filosofía*”, “*emoción*”, “*agonía*” y “*conmoción*”, y la cuarta estrofa, con la reproducción de los tres primeros y el último verso “*del barrio pobre / del barrio bajo / del ghetto / de mi relajo / de mis ancestros*”. Luego la rapera-poeta sigue repitiendo por ocho veces “*ghetto rap*”.

De esa manera, por este estribillo solamente ser cantado después que la artista performa todas las nueve estrofas del poema-canción, él puede ser percibido como una maquinación e interpretación que intenta recuperar y reafirmar lo que fue expuesto a lo largo de la obra como, por ejemplo, la ancestralidad — que puede ser observada en los trazos de dibujo antiguo que fueron añadidos a la performance del verso “*tratando de maquinar los estribillos que me permitan acariciar mi libertad*”. Con esto, la rapera-poeta se vuelve a sus ancestros para crear lo que aspira para su vida y para la de sus semejantes. Ese hincapié en lo que se refiere a la relación ancestral también puede ser observado en la repetición de “*ghetto rap*” en el estribillo, pues, en esta escena, hay una multiplicación de la imagen de la artista como se señalase que ella ya no está (estuvo o estará) sola, pues sus ancestros la acompañan.

En la segunda estrofa el yo poético continúa su interacción con el desconocido que todavía no tiene nombre ni rasgos físicos definidos, pero, por la descripción de sus acciones hasta el momento, aparenta ser o representar a su verdugo. De ese modo, mientras esta persona anónima no tiene características concretas, el yo lírico contesta a sus insultos singularizando sus propios rasgos y reafirmandose como una divinidad, como hizo en la primera estrofa. Sin embargo, aunque en un primer momento la voz poética solamente deseaba inspirar revolución, ahora ella comienza a reaccionar haciendo uso de su voz para quitar la máscara de falsa cordialidad del extraño.

De esa forma, la voz lírica provoca un cambio de papeles descaracterizando al otro para caracterizarse a sí mismo, como puede ser observado en los versos: “*Yo te contesto / que soy divina / si tú me insultas / y me apabullas / pero te escupo / si me ovacionas / porque yo creo / que por el fondo de tus bolsillos tienes monedas que / aventarías / si no quisieras aparentar educación.*”. Estos versos también pueden indicar que esta cordialidad ficticia está relacionada al género del yo poético (y también de la artista), visto que el anónimo parece querer tratar al yo lírico como se estuviesen en un burdel le lanzando dinero y diciéndole lo que quiera como, por ejemplo, los adjetivos analizados en la primera estrofa. Pero, el ambiente donde está no le permite actuar de ese modo por una falsa educación y moralidad.

Cuando se analiza la performance de la segunda estrofa, es marcante la manera como el baile está presente durante toda su enunciación. Novais y Alves (2013, p.493) afirman que

Zumthor creía que en la poesía oral y su performance el papel del cuerpo es “*modalizar o discurso e exprimir sua intenção*”, de esa manera, al comienzo de esta estrofa (así como ocurrió en diversos otros momentos en la performance de este poema-canción), Carrillo danza moviendo la cabeza, los hombros y los brazos en un movimiento de ir y venir hacia sus lados como si estuviese cantando, contando y confirmando con su cuerpo lo que enuncia con su boca.

Al cantar la palabra “*escupo*”, efectos fueron añadidos al video haciendo que la acción de escupir pareciese una gota de agua cayendo en un charco generando pequeñas olas, esto puede ser interpretado como el principio de una reacción que es aparentemente pequeña, pero que puede producir una reacción en cadena que provocará algo mayor (como la revolución cantada en la primera estrofa). La artista todavía baila mientras canta los versos finales de la estrofa y cuando vocaliza la palabra “*educación*” hace uso del adlib para que su voz resuene. Eso juntamente con los movimientos de su cuerpo — en que los hombros continúan a balancear y las manos fueron puestas en la cintura como que cuestionando algo — parece evocar distintos significados en la palabra enunciada.

De esa manera, direccionada al anónimo, esta performance parece señalar un desconocimiento o cuestionamiento de la educación que él utiliza como un disfraz, así, la artista estaría invalidando y, por su expresión corporal, burlándose de ese sexismo enmascarado de educación. Sin embargo, cuando se amplía la perspectiva es posible notar la posibilidad de que sus semejantes — los marginales y periféricos — también puedan ser los destinatarios de esta performance, pues como el propio nombre de ese poema-canción afirma es una obra destinada al ghetto, en este contexto, la performance de esta estrofa gana una finalidad didáctica pues la rapera-poeta no solamente revela que es posible reaccionar delante de situaciones prejuiciosas y sexistas, sino también demuestra cómo. Además de eso, los ecos producidos por el adlib con la palabra “*educación*” aparentan ser la voces y pedidos de sus semejantes que encontraron en ella un portavoz, dado que históricamente educarse siempre fue observado como una manera de mejorar las condiciones de vida y “ascender” socialmente.

Con relación a la tercera estrofa, el yo poético continúa caracterizándose, lo que aparenta ser una de sus necesidades básicas: definirse a sí mismo antes que alguien lo haga. Esta constante singularización puede ser observada como un medio de defenderse de la sociedad o una acción que fue impuesta por la misma, como puede ser observado en los versos: “*No soy rebelde / estas son poses / yo soy gitana de las arengas / hoy soy cantora / mañana roja o femenina*”. Estas “*poses*”, actitudes, serían su escudo y una señal de su libertad para elegir lo que quiera. Por otro lado, también puede representar la manera que la

sociedad encontró para encuadrarla, estereotiparla y ponerla en “su debido lugar” como, por ejemplo, los estereotipos de “negra rabiosa” o de “negra sensual”.

El verso “*yo soy gitana de las arengas*” también llama la atención, porque, según Carlos Pardo-Figueroa Thays en una entrevista concedida al diario La Prensa Perú, los gitanos componen la minoría de la minoría peruana, viven unidos en determinadas áreas de Lima y, en este aislamiento, buscan preservar sus identidades, puesto que por no seguir al catolicismo y creer en la adivinación y en el curanderismo fueron considerados paganos. De ese modo, al unir estos marginalizados — que intentan impedir la dispersión de su cultura — al término “arenga” — un discurso militar que objetiva animar los soldados al combate — el yo lírico parece afirmar que mismo perteneciendo a una minoría que quiere mantenerse apartada de la sociedad por el histórico que comparten, él quiere ocupar un lugar en este espacio social urbano, quiere ser, existir, vivir. Para eso, él está dispuesto a dar y ser la voz de su lucha.

En los versos finales de esta estrofa, el yo lírico expone que en el pasado era “*arcilla que se moldea según la fuerza con que tu miembro / diseñe el hueco (ja, ja, ja) / de mi sonrisa.*”, aunque haya la descripción de una acción generalmente comprendida como placentera, el sexo, la manera como el yo poético eligió retratarla señala algo distinto, porque la arcilla es un elemento que puede ser moldeado y manoseado según el deseo de los demás. Así, la arcilla representa una posición que la voz lírica ya no quiere (o nunca quiso) rellenar, un lugar de sumisión, silencio y desigualdad.

Otro punto que se destaca en estos versos finales de la tercera estrofa es la contradicción cronológica, pues el yo lírico ubica la acción en el tiempo pasado pero al cantarla utiliza los verbos en el presente del indicativo, “*moldea*”, y del subjuntivo, “*diseñe*”. De esa forma, en esta estrofa la voz lírica aparenta estar en una situación de incertidumbre pues soña con el futuro, narra a su pasado, sin embargo, todavía está cautiva a su presente y mientras sobrevive a este contexto el yo lírico parece utilizar su risa como un arma, porque en momentos difíciles generalmente se espera llanto y tristeza y no una sonrisa, si bien que no suene como alegría demuestra resistencia. De ese modo, nuevamente la artista utiliza su cuerpo para, como dijo Zumthor, “*modalizar*” e intensificar sus intenciones poéticas y performáticas.

La rapera-poeta traspasa lo que escribió y cantó en su poema-canción a la performance de esta estrofa. Así, su sonrisa — como ya mencionado — se resalta en su interpretación, también estando presente en formas de carcajadas mientras cantaba los versos. De esa forma, aunque esta parezca un acción contradictoria debido al mensaje expuesto en esta estrofa, junto a la risa, la artista utilizó el balanzar de su cabeza para negar su rebeldía y sus manos para

marcar la cronología que sus labios enunciaban, la unión de estos dos elementos parecieron ser recursos utilizados para defenderse — como una máscara de felicidad marcada por la burla y el sarcasmo — y reafirmar para sí y los demás lo que estaban siendo cantando.

La cuarta estrofa empieza con el yo lírico señalando que pertenece al ghetto, utilizando por primera vez el término en los versos del poema-canción. De esa forma, él afirma que *“Yo soy una chica / una chica del ghetto / de un barrio pobre / un barrio bajo”*, aunque estos versos parezcan redundantes, pues barrio pobre puede ser percibido como un tipo de ghetto, Wacquant (2004, p.75-77) afirma que las características constitutivas del ghetto son: exclusión, estigma, subordinación y aislamiento de determinados grupos minoritarios y expresiones culturales creadas por aquellos que viven este espacio. El investigador también indica que, así como ocurre en los barrios bajos, la pobreza es comúnmente señalada como uno de los rasgos principales del ghetto, sin embargo, este es un elemento variable que *“depende de factores externos como al demografía, la ecología, las políticas estatales y la situación de la economía que lo rodea”* (Wacquant, 2004, p.77).

Un ejemplo de ghetto puede ser encontrado en el propio poema-canción, en el momento en que el yo lírico menciona a los gitanos, pues los gitanos limeños son segregados, aislados en determinados barrios de Lima y poseen su propia cultura e identidad. Los gitanos conciben esta exclusión social como una manera de mantener su cultura. Sin embargo, Wacquant (2004, p.78-79) declara que los apartados comprenden esta condición de segregación como algo opcional o como una manera de apartarse de la población dominante, pero no se puede olvidar que el ghetto es un instrumento de poder, pues además de segregar a las personas que viven en él, también las tornan extrañas y ajenas a los demás habitantes de la urbe y un agrupamiento de mano de obra barata para las empresas. De esa manera, en razón de su *“doble cara”*, en algunos momentos el ghetto puede actuar como protector y en otros como ejecutor.

Por lo tanto, un barrio pobre o bajo no necesariamente es un ghetto, de ese modo, al mencionar estos tres distintos (pero complementarios) conceptos: ghetto, pobreza y barrio bajo, el yo poético parece exponer el modo como los demás — los no periféricos o marginalizados — perciben al ghetto, como si no hubiesen distinción en la segregación, aislamiento y pobreza presente en este espacio urbano. El yo lírico da continuidad a la estrofa describiendo la zona en que vive como un lugar *“que duerme de día”*, este verso parece haber sido utilizado para referirse al modo que el ghetto se queda sin sus residentes, que generalmente ejercen una acción opuesta a dormir en este período del día — trabajar — mientras que por la noche ambos pueden relajarse y divertirse, lo que es uno de los rasgos

característicos de los ghettos, favelas y comunidades urbanas: el trabajo y el “*relajo*”, que muchas veces está compuesto por la recuperación de la historia del pueblo local (como en la trama narrada por las escuelas de samba), música, baile, comida y cerveza.

De modo general, aunque corta, esta estrofa trata del vínculo entre el ghetto y sus habitantes mezclando sus rasgos como si uno no existiese sin el otro, lo que es comprobado por lo que ha dicho Wacquant (2004) sobre la formación del ghetto y sus efectos: segregación espacial y creación cultural que hace que los moradores de este espacio urbano sean exóticos para los demás, por ellos tener su propia cultura y reglas de convivencia.

Al comienzo de la performance de la cuarta estrofa hay un cambio en la velocidad del beat — que se queda más rápido, acompañando la mudanza en el ritmo, la voz rapera-poeta se torna una torrente, que mientras camina por las aceras y parques de su urbe, veloz y apasionadamente afirma ser del ghetto. Novais y Alves (2013, p.494) declaran que Zumthor propuso la “*possibilidade de o corpo encenar o discurso através dos gestos [...] ou da sua pura presença, ampliando o campo da poesia oral*”. De esa manera, la junción de estos elementos parece indicar que, aunque pertenezca al ghetto, ella y sus iguales pueden transitar por otros lugares de la ciudad y vivirla de otras maneras, pues son libres. En el momento en que la artista anuncia que el ghetto “*sale en las noches a hacer su relajo*”, en su performance la rapera-poeta movimienta sus manos como si estuviese excavando un hoyo, eso, tal vez, pueda ser interpretado como una crítica a las largas horas que la “mano de obra” que vive en el ghetto necesita trabajar para intentar sobrevivir, lo que les lleva a “excavar” su relajo como si fuese algo precioso, visto que son momentos escasos en sus vidas.

Otro detalle que se destaca en la interpretación de esta estrofa es el tono de rojo intenso que hay en las prendas de ropa de la artista, este traje parece rescatar lo que fue cantado en estrofas anteriores, como el verso “*mañana roja o femenina*” de la tercera estrofa. El rojo en esta obra aparenta ser un término polisémico, pues puede representar la sangre de los que murieron en razón del colonialismo en Perú y Latinoamérica de modo general. Como también, la pasión, la sensualidad, el amor y el poder, puesto que es un color comúnmente vinculado a la provocación y al sexo.

En la quinta estrofa, la chica habitante del ghetto presenta a sus otros ghettos como se viviese y fuese parte de todos “*De los Barracones / de Renovación / de Piñonate / de la Huerta Perdida*”, eso indica que mismo bajo nombres y ubicaciones, estos espacios urbanos comparten historias, culturas y vivencias semejantes. En los demás versos de esta estrofa hay un juego con rimas consonantes y asonantes, en que nuevamente el yo lírico vuelve a

describirse e identificarse, sin embargo, en este momento esta particularización parece irse colectivizando poco a poco.

En la cuarta estrofa, la colectivización surge como una mezcla de las características del ghetto y de sus residentes, ya en la quinta, la colectividad es demostrada por medio de la evocación de cuatro ghettos peruanos que comparten vivencias que no les son inherentes, sino que les fueron impuestas por otros. Eso puede ser observado a partir del constante cambio de los sintagmas nominales y preposicionales a adjetivales utilizados por la sociedad (por aquellos que detienen el poder adquisitivo y social) como un modo de (des)calificar a los marginados y periféricos que viven en los ghettos, imputando los adjetivos como cualidades intrínsecas y permanentes de sus condiciones de minorías y segregados, como puede ser observado en los siguientes versos *“pero no soy pobre / soy empobrecida / pero no soy negra / soy ennegrecida / no soy de favela / yo soy favelada / yo no soy violenta / es que fui violada / no soy callejoneada / yo soy callejoneada / yo no soy berraca / yo soy berraqueada.”*

Los versos *“pero no soy pobre / soy empobrecida / pero no soy negra / soy ennegrecida”* son introducidos por la conjunción adversativa “pero”, sin embargo, por el contexto en el cual esta conjunción fue utilizada su significado parece cambiar. De esa manera, ella no aparenta negar o oponerse a lo que fue mencionado anteriormente — los ghettos peruanos — sino que contribuir y reforzar la negación de los adjetivos que la suceden. Así, debido a la manera como la voz lírica hizo sus elecciones semánticas, los adjetivos pueden ser interpretados como una forma que el yo lírico encontró de señalar que las cualidades que le fueron asignadas por los demás no le son constitutivas, sino que alguien se las dio y le obligó a estar en esta posición.

Con esto puesto, Quijano (2019, p.260-261) declara que la idea de raza, como es concebida en la actualidad, fue una creación colonial utilizada por los colonizadores como una manera de controlar y dominar a los colonizados, como también, justificar la colonización. Por lo tanto, cuando el yo poético afirma *“pero no soy negra / soy ennegrecida”*, en el primer verso él expone que por sus rasgos fenotípicos fue caracterizado como negro indicando que — en razón de los vestigios del pensamiento y racismo colonial que todavía se hacen presentes en la sociedad — en la jerarquía social él ocupa el lugar de dominado, sirviente y controlado. Sin embargo, en el verso siguiente la voz lírica afirma que fue ennegrecida, señalando que por esta no haber sido una condición que eligió puede abdicar de la posición que la sociedad espera que ocupe.

Todavía acerca de los cuatro versos anteriormente mencionados, las dos primeras adjetivaciones aparentan ser las claves que motivan a las demás, como si la voz lírica dijese

que en razón de la sociedad la clasificar como empobrecida y ennegrecida, ellos también la hicieron favelada y violenta, que consecuentemente la tornó callejoneada y berraqueada. De esa manera, son secuenciaciones calificativas seleccionadas por la sociedad que, tal cual una reacción en cadena, generó y constituyó el modo como sus ancestros fueron y el ser que el yo poético es en este momento, pero ella no dejará que esto interfiera en la vida de los que todavía vendrán.

En la performance de esta estrofa, cuando la artista interpreta los versos en que hay la negación de los adjetivos la rapera-poeta usa adlibs para intensificar su negativa, además de eso, añade el balanzar de su dedo índice. Así, no solamente su voz dice que no es pobre, negra, de favela, violenta, callejonera o berraca, sino que todo su cuerpo y actuación. Ratificando que el Rap es una expresión del ghetto, mientras rapea los versos de esta estrofa surgen escenas con otros elementos del Hip Hop: un grafiti con el nombre del ghetto Piñote y el rostro de lo que aparenta ser un rapero.

Por fin, en el momento en que la artista enuncia “*no soy de favela / yo soy favelada*” ocurre otro rompimiento de fronteras pues, así como sucedió con el título de esta obra, este término evoca a otra región, lengua, país, vivencia y cultura visto que las favelas son la cuna que genera la mano de trabajo brasileña. Aunque muchos las describa como un tipo de ghetto, las favelas son “*pabellones de clase trabajadora con redes finamente estratificadas de lazos con la industria y con las zonas acaudaladas, a las que proporcionan mano de obra para el servicio doméstico*” (Wacquant, 2004, p.77). De ese modo, al decir que es favelada, la rapera-poeta nuevamente modifica las posiciones de poder e indica que otro(s) le pusieron en este lugar, por lo tanto, como Wacquant afirmó que la favela es la guarida de la fuerza laboral de las industrias, este es un verso que tiene la intención de atacar directamente al capitalismo exponiendo que este agrupamiento urbano es mantenedor del capital industrial, pero también es una consecuencia de él.

Al comenzar la sexta estrofa, el yo lírico utiliza la conjunción aditiva “y”, que en este momento parece recuperar lo que fue dicho en la estrofa anterior y decir “además de eso” o “en razón de eso” — todas las situaciones que el yo poético tuvo que someterse — para señalar que él puede predecir el próximo paso del anónimo con el cual interactúa justamente por ellos compartir una historia, como puede ser observado en los versos: “*Y voy a adivinar lo que está en tu pensamiento / me quieres / mirar / tocar / tirar*”. De ese modo, se puede afirmar que ese rescate no se trata de una predicción o adivinación, sino que de recuerdos recobrados.

Todavía en lo que se refiere a los versos anteriores, los verbos “*querer*”, “*mirar*”, “*tocar*” y “*tirar*” indican acciones secuenciales: el deseo motiva la mirada (lo contrario

también es verídico), que consecuentemente lleva al toque y se culmina al tirar, al venirse, pues los deseos que empezaron con la mirada fueron satisfechos. En este contexto, “tirar” puede significar tanto llegar al orgasmo como aventar lo que ya no es necesario, pues (este cuerpo) ya es conocido y fue “usado”.

A continuación, el yo poético enumera las razones por las cuales el desconocido afirma admirarlo, como puede ser notado en los versos: *“dices que me admiras por mi estética negra, roja / verde y amarilla / dices que me admiras / porque bailo en una peña / porque danzo en carnaval”*. En el primer verso de este fragmento, al evocar la “estética negra” la voz lírica parece aludir al estereotipo de la mujer negra voluptuosa. En lo que se refiere a los colores rojo, verde y amarillo, Mora-Anda (2010, p.157-164) declara que el primer se relaciona a la pasión y vitalidad. El verde representa la vida y la naturaleza, por fin, el amarillo que representa alegría. De esa manera, al aunar los significados de esas simbologías es posible interpretar que la intención del yo poético es decir que el desconocido lo “admira” y lo quiere por su energía y “potencia”, ideas estas que están muy vinculadas a la hipersexualización del cuerpo negro.

En los últimos dos versos de este fragmento, el yo poético menciona a dos fiestas: la peña — que hace referencia a la manifestación cultural peruana conocida como la peña criolla que se asemeja a las “rodas de samba” brasileñas con músicas criollas, y el carnaval —, conocido por ser un momento de alegría y libertad. De esa manera, cuando se observa los versos que anteceden a estos y las celebraciones mencionadas posteriormente — que poseen sus ritmos marcados por la guitarra, la percusión y el balanar de las caderas mientras las mujeres bailan — la voz poética sinaliza que el desconocido reaviva y consolida los estereotipos sexuales relacionados a las mujeres.

Delante de esta situación, al conocer su interlocutor, el yo lírico afirma que su supuesta admiración *“son mentiras / tú quieres que sea tu reina por un día / y tu esclava por el resto de mi vida / son puras mentiras / mentiras, mentiras / puritas mentiras / tan solo mentiras”*. En estos versos se destaca la manera como el anónimo quiere al yo poético, como una amante, una “reina”, por el período de un día, pero que sufrirá las consecuencias de esta condición hasta el final de su vida, ya que la sociedad siempre culpabiliza a las mujeres cuando se trata de traiciones por ellas ser “perras”, “putas”, “rameras”, sensuales, vulgares, fáciles, o por simplemente desear alguien. Esta situación se agrava cuando se piensa en el momento en que fue publicada esta obra, cuando la sociedad era todavía más machista y sexista. En razón de esto, la voz poética constantemente niega este “deseo” y “admiración” de la persona con la cual interactúa. Así, en los cuatro últimos versos de esta estrofa, la

repetición de la palabra “mentiras” ratifica su significado, ya “puritas” parece crear un contraste entre el concepto del término “pura” y la temática que fue abordada a lo largo de la estrofa — contenidos considerados sucios, lujuriosos, carnales etc.

En lo que respecta a la performance de la sexta estrofa, la rapera-poeta empieza su interpretación de los primeros versos con una secuencia de gemidos asociados al balancear de sus hombros y el fruncido de sus labios mientras canta el verso “*porque bailo en una peña*”. La junción de estos elementos performáticos parecen demostrar una conquista y seducción, sin embargo, como ya mencionado que una de las ideas Zumthor se refiere al cuerpo como un amplificador de los sentidos de la palabra oral, esta performance puede ser percibida como una forma que la artista encontró para burlar del desconocido justamente porque lo conoce y sabe sus intenciones y cuál es su deseo.

Esta hipótesis es confirmada cuando se analiza la performance de los demás versos de esta estrofa, el uso del adlib en el verso “*reina por un día*” se junta a escenas de la artista paseando por la ciudad, en seguida, en el verso “*y tu esclava por el resto de mi vida*”, ella cubre el rostro con sus manos por un momento, a partir de eso, lo que está siendo cantado y contado por la rapera-poeta parece revelar que lo que se espera de esta situación es una reacción de vergüenza. Sin embargo, la artista, mientras aceleradamente expone que estas afirmaciones son mentiras, encuadra su rostro en un marco de fotos y lo multiplica incontables veces. De ese modo, como las fotos son elementos que contienen momentos de la historia de los seres humanos, por medio de esta performance la artista aparenta indicar que estas mentiras fueron contadas en otros momentos de su pasado y continúan contandolas en la actualidad, pero ahora — debido a las experiencias que ha adquirido — ella es capaz de reconocerlas y enfrentarlas.

En los cinco primeros versos de la séptima estrofa, el yo poético aborda el dolor y emoción que permea su poesía, afirmando que son experiencias que, así como la poesía, deben ser tenidas en cuenta, vivenciadas y “*gritadas*” en el momento en que uno las vive y no tomadas como una filosofía, permitiendo que el dolor y sufrimiento sean los lemas de su vida, como puede ser notado en los siguientes versos: “*Y esta es mi poesía / no filosofía / es emoción / gritos de agonía / que causa conmoción*”. A continuación, la voz poética expone que no quiere que sus vivencias sean las muletillas en las cual se apoya para que los demás se queden apenados de ella, sino que la inspiración que permite su creación poética, tornando la escritura como un medio de expresión y liberación, como es posible percibir en “*lo que no quiero es que sea panfleto / sólo necesito que haya una vía pa’ mi inspiración / pero no merezco renunciar a mi contexto*”.

En esta misma estrofa el yo lírico también hacer referencia a la cuestión de los estereotipos y la libertad creativa, declarando que quiere ser libre para tratar de temáticas consideradas universales y no solamente hablar de contenidos que se refiere a sus vivencias como negra, pobre, marginal y del ghetto, eso puede ser observado en los siguientes versos: “*tampoco por siempre ser la denunciante / yo quiero ser libre de cualquier precepto / ser arrogante / o egocéntrica / filantropicaca / o una pensante / yo quiero ser libre / de cualquier precepto / hablar del ghetto / o de mis amores / o de la esclavitud*”. Cuando la voz poética manifiesta que anhela ser “*arrogante / o egocéntrica / filantropicaca / o una pensante*” elige adjetivos que la sociedad no permite que sea atribuido a personas como ella, pues no se puede ser arrogante o egocéntrico en el ghetto, porque, según las reglas de convivencia de los periféricos, esta comunidad debe apoyarse y pensar en actividades y tener actitudes que beneficiarán el colectivo.

En lo que se refiere al verso “*filantropicaca*”, la filantropía le es inalcanzable pues el “amor”, “generosidad” y “caridad” que está por detrás de este término, generalmente, es demostrado con la donación de dinero que proviene de personas o empresas que no buscan fomentar estos sentimientos y emociones, sino que promover a sí mismo nacional y internacionalmente señalado su bondad en las redes sociales y periódicos. Otro punto de destaque es que este humanitarismo se direcciona a países o continentes considerados miserables y desfavorecidos por el mundo, como si no hubiese pobreza y miseria en los propios países de estos donantes. En razón de eso, el yo lírico no puede actuar como un filántropo, porque el dinero es un recurso que le falta. Además de eso, el yo poético parece hacer un juego de palabras con los términos “filantrópica” y “caca”, declarando que los filantrópicos son una mierda, ya que la problemática no es la donación — pues en tesis la filantropía es un óptimo concepto — sino que su real finalidad de autopromoción.

Por fin, en el verso “*o una pensante*”, se encuentra el último adjetivo inaccesible para la voz poética: “*pensante*”, pues, según Quijano (2019, p.260- 269), en el momento en que los colonizadores crearon jerarquías a partir de la raza, nuevas dicotomías fueron formadas, como “*Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno.*” (Quijano, 2019, p.269). En estas dualidades, los colonizados (los negros, los mestizos, los indígenas) siempre ocupan el lugar desfavorable y perjudicial. Por lo tanto, por el color de su piel que aparenta poseer el yo poético nunca podría ser un pensante, pues la sociedad colonial y los resquicios de esta colonialidad en la actualidad le impusieron el espacio de la irracionalidad.

Al final de esta estrofa la voz lírica, de un modo metalingüístico — por esta ser una de las temáticas abordadas en el poema-canción analizado — también afirma que uno de los asuntos que ella quiere tratar es acerca “*de aquellos hombres / que son como tú / que sólo me quieren / para M, M, M / o si yo los quiero para lo mismo / si me burlo de ellos / o los deseo con sentimiento*”. El verso “*para M, M, M*” puede ser observado como referencias a jergas sexuales peruanas que, según los internautas peruanos que utilizan la plataforma Reddit, pueden representar las palabras: marucha, mameluco, (ser) minero y machucante, respectivamente, estas palabras aluden a vagina, sexo oral, sexo anal y amante. Sorprendentemente, generalmente todos estos términos están relacionados al placer masculino, incluso la vagina. De ese modo, al ser deseada solamente para actividades sexuales hay, nuevamente, una hipersexualización del cuerpo femenino, en especial los pechos, que pasa a ser observado como un juguete sexual que debe ser manoseado y moldeado según las voluntades masculinas.

En los cuatro últimos versos que siguen al que fue anteriormente analizado, la voz lírica, al afirmar que caso sea de su voluntad puede desear a cualquiera solamente por una noche y gozar del sexo así como los hombres. Así, ella parece posicionarse en contra la moral impuesta por la sociedad en aquella época exponiendo que — mismo no queriendo ser muñecas sexuales para el sexo masculino — las mujeres también sienten deseo, visto que en este momento el papel de las mujeres era ser castas, puras, casarse y obedecer a los hombres. De esa manera, para el yo poético la libertad es capaz de proporcionar elecciones y alternativas en cuanto a qué vida se desea llevar y cómo se quiere vivirla y satisfacerse en ella.

De ese modo, como ocurrió en la performance de la cuarta estrofa, hay un cambio en el ritmo del beat que se vuelve más lento, así como estaba al principio del poema-canción. De esa manera, mientras la artista canta que esta es su poesía, una luz amarilla surge en sus manos que, al vocalizar que son gritos de agonía, se cierran en puños y el escenario se queda desenfocado en amarillo. Por lo tanto, en razón del color elegido por la artista para representar la poesía estar vinculado al sentimiento de alegría, este arte parece ser su catarsis, visto que a través de la performance la rapera-poeta señala que este es un medio por el cual ella purga sus angustias y logra encontrar y alcanzar su felicidad.

Mientras sigue su interpretación, al cantar que quiere ser libre, la artista hace una danza performática, junta y levanta sus brazos y luego los separa, como si estuviese rompiendo las cadenas y grilletes que le encerraban. A continuación, en la performance del verso “*ser arrogante o egocéntrica, filantropíaca. o una pensante*”, aparecen cuatro

imágenes de la rapera-poeta balanceando su pelo, sonriendo y apuntando para su frente como se indicase que ahora que es una ciudadana libre y puede hacer y ser como quiera.

Por fin, en la performance de los últimos versos de esta estrofa, la artista une varios elementos para realzar su interpretación. Como, por ejemplo, los gemidos, la junción de las manos delante de su cuerpo y sus movimientos pélvicos aludindo a las relaciones sexuales al cantar “*para M, M, M / o si yo los quiero para lo mismo / si me burlo de ellos*”, Zumthor (2000, p.53) declara que el texto poético es transpasado por espacios en blanco que necesitan ser rellenados, en esta performance, la manera que Carrillo aunó la poesía y su interpretación permite que los lectores tengan las herramientas para identificar, percibir y comprender estos vacíos poéticos. Además de eso, en la última línea de esta estrofa, la rapera-poeta pone las manos sobre sus senos y cierra los ojos, como la performance revela los grados de semanticidad (Zumthor, p.75), estos movimiento pueden ser interpretados como si la artista quisiese señalar que los sentimientos sobre los cuales canta fuesen palpables, así como el deseo de los hombres que la quieren.

En lo que respecta a la octava estrofa, es la menor de todo el poema-canción — compuesta por cinco versos — y puede ser observada como una extensión de la estrofa anterior, pues se trata de una reafirmación de lo que el yo poético afirmó sobre albedrío femenino, además de eso, la voz lírica alaba a su belleza y habilidades artísticas como puede ser notado en los siguientes versos “*Una mujer con esta pinta / puede cantar / puede bailar / puede soñar / también tirar sin dejar de pensar.*”

Esta estrofa fue interpretada bajo un tono de alargamiento, reza y explicación señalados por la manera como las manos de la artista se quedaron erguidas y apartadas. Además de eso, así como sucedió en la primera estrofa, hay una mayor énfasis en la enunciación de los verbos **cantar**, **bailar**, **soñar**, **tirar** y **pensar**. La intención por detrás del hincapié en estas palabras aparenta estar relacionada a la noción de libertad que está vinculada a estas acciones, como también, el hecho de que estos verbos terminan en “-ar” parece ampliar la intensidad de esta idea, una vez que para articularlos es necesario una total apertura de la boca que puede ser comprendido como la posibilidad y oportunidad de hablar sin ningún impedimento.

En la última estrofa el yo lírico afirma que su arte es creada como una manera de buscar la libertad cantada a lo largo de todo el poema-canción analizado, eso puede ser observado a través de la utilización de “*por eso*” al comienzo de las tres primeras estrofas, visto que “*eso*” recupera ideas que fueron anteriormente mencionadas actuando de una manera anafórica. Además de eso, en los últimos cuatro versos de esa estrofa el yo poético

hace una dedicatoria de su obra, sección esa que generalmente se encuentra al comienzo de los textos tuvo su ubicación dislocada por la voz lírica, como es posible notar en los versos “*Por eso recito / por eso fabrico / por eso estímulo / a mi nación interna / a mi África perdida / a mi indígena escondida / y a mi blanca sometida.*”

De esa forma, en el verso “*a mi nación interna*” el yo lírico parece aludir a las experiencias individuales y singulares vivenciadas por cada ser humano, ya en “*a mi África perdida*” la voz poética aparenta referirse a sus ancestros que fueron forzada y brutalmente raptados de sus hogares y nunca más tuvieron la oportunidad de experimentar sus culturas de la misma manera, es decir, culturas que se perdieron o fueron olvidadas. El verso “*a mi indígena escondida*”, hace referencia a otros pueblos que fueron impedidos de vivir a su(s) manera(s), en la serie “*Caminos Latinos*” que pertenece al podcast “*Pulso Latino*” vinculado a UNIFESP, el profesor e historiador Fabio Luis y la investigadora peruana Anahí Durand afirman que, así como el Ecuador y Bolivia, a los finales del siglo XX Perú era uno de los tres países sudamericanos en que la mayor parte de la población era originaria.

Con la independencia de este país, el último en independizarse en América, una inestabilidad política y económica fue generada y a lo largo de los años muchos militares lograron acceder al poder. En vista de esto, con el objetivo de suprimir una posible rebelión indígena — como la que ocurrió con Tupac Amaru, en el siglo XVIII — en 1969, bajo el poderío de Juan Velasco Alvarado, hubo una Reforma Agraria en el país en que los ciudadanos eran aquellos que poseían tierras y, según Velasco Alvarado, los campesinos eran considerados los verdaderos pueblos nativos de Perú (Orihuela, 2020). A partir de ahí pasaron a referirse a los indígenas peruanos como campesinos para, según Orihuela (2020), disminuir el prejuicio y racismo enfrentado por esta población, como también, crear un nuevo imaginario nacional.

Delante de esto, el hecho de que actualmente los pueblos indígenas que habitaban áreas más rurales e interiores del país ser considerados y nombrados como “*los cuidadores de la tierra*” es una prueba de que el proceso de apagamiento de sus identidades fue total y efectivo. De esa manera, puede ser interpretado que al mencionar “*a mi indígena escondida*”, la voz poética rememora ese borramiento étnico que fue empleado en su país. Por fin, “*y a mi blanca sometida*” puede ser comprendida como otro momento en que la voz lírica evoca a sus ancestros, a aquellas mujeres que fueron sujetadas y oprimidas por los blancos en razón del color de su piel, como si dijese que no va a olvidarlos. Además de eso, el determinante posesivo “*mi*” aparenta haber sido utilizado como una manera de subvertir las posiciones en

que estas dos razas están históricamente ubicadas, puesto que con el colonialismo los negros pasaron a ocupar la posición de propiedad y los blancos de propietarios.

La performance de esta última estrofa parece ser una dedicatoria a la propia rapera-poeta, que canta chocando la mano en su pecho señalando que, aunque esta obra sea dedicada para otros, como señalado en el párrafo arriba, ella también le pertenece. En la interpretación de última línea, “*a mi blanca sometida*”, la artista mueve sus manos como si fuese tirar a algo y frunce su cara en una indicación de asco. Ese puede ser comprendido como un modo que la artista quiso señalar que ella (ni sus ancestrales) ya no se encuentra en esta posición de sometimiento y subyugación, así puede defenderse y hablar (cantar) por sí misma.

Por fin, Zumthor (2000, p.77-78) afirma que el cuerpo es uno de los elementos más importantes en la performance, visto que él actúa como el punto de origen, el referente del discurso y el medio por el cual se percibe y se crea sentidos. Estas ideas pueden ser percibidas a lo largo de toda la performance de Mónica Carrillo Zegarra, pues con los movimientos que hizo con su cuerpo la artista generó rasgos cíclicos en la obra, como la recepción del ocaso al comienzo y al final de la interpretación, además de la constante presencia ancestral en esta poesía. Sin embargo, por medio de este arte la rapera-poeta también aparenta romper ciclos — representados por la aceptación de la segregación e la inercia delante del perjuicio, racismo y sexismo que sufría — estallando la revolución que instigó al comienzo del poema-canción ocupando lugares y contestando lo que supuestamente no debería.

Por lo tanto, el Rap puede ser observado como una expresión lírica e identitaria de distintas culturas urbanas. Además de eso, se puede afirmar que en Perú, Mónica Carrillo simboliza un importante exponente y expresión de este arte como una de las representantes y portavoz del ghetto.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Hasta el momento fue expuesto que desde su formación el Hip Hop y, consecuentemente, el Rap fueron movimientos de contracultura creados (por y) para que los negros lograsen vivenciar sus culturas, exponer y denunciar el racismo que sufrían y las condiciones en las cuales vivían. En este contexto, puede ser cuestionado cómo estas artes pasaron de actuar como un medio de expresión (y un lugar de habla) del ghetto para ser utilizadas como una herramienta de acúmulo de capital por parte de la industria musical y las plataformas de streaming, puesto que, actualmente, según las estadísticas del Spotify (2023), el Hip Hop es el segundo género musical más escuchado en el mundo. Sin embargo, antes de discurrir sobre esta temática es necesario reflexionar sobre los conceptos de cultura e identidad, que así como el Rap, también fueron asimilados por el capitalismo.

Según Cunha (2021, p.18-19) el término “*cultura*”, en sus orígenes, estaba relacionado únicamente al trato con la tierra, pero a lo largo de los siglos el significado de esa expresión se fue alargando de tal manera que ya se puede encontrar distintas definiciones a depender de la perspectiva con la cual se lo observa. De esta manera, esta investigación se basa en la idea de cultura como la relación entre “*as práticas, ideias e valores de grupos sociais, com o intuito de que estas ultrapassem o tempo para atingir gerações futuras*” (Cunha, 2021, p.19). Así como también, en los conceptos planteados por Stuart Hall (2006) de cultura como *tradicción* — un constante intento de restaurar una cultura única, pura y cerrada, y cultura como *experiencia* — la intersección, convivencia y negociación entre culturas nuevas (las del otro) y antiguas (las mías). Acciones estas tan comunes y recurrentes en la sociedad urbana actual que es un producto de la globalización y de los avances tecnológicos.

Partiendo de estos conceptos, este trabajo comprende la cultura urbana como una mezcla entre las definiciones propuestas por Cunha (2021, p.19) y la idea de cultura como experiencia de Hall (2006), ya que en esta investigación se observa el Rap como una expresión de la cultura urbana, o sea, un modo de exteriorizar las intersecciones y negociaciones del nuevo — en este caso el género musical Rap, como medio de expresión lírica e identitaria del antiguo — de sus prácticas, ideas y valores.

En lo que respecta al concepto de identidad, Hall (2006, p.7-9) expone que la identidad de los individuos posmodernos es fragmentada, visto que ellos sufrieron desplazamientos sociales y culturales generados por la globalización haciéndoles pasar por

una continua transformación identitaria — que se encuentra en una constante metamorfosis a depender de los momentos y contextos en que los sujetos están ubicados. Además de eso, Hall (2006, p.38) afirma que este rasgo transitorio que fue añadido a la idea de identidad la hizo abierta, inacabada y contradictoria. De esa manera, el sociólogo jamaicano reitera que:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento [...] Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (Hall, 2006, p.39)

En vista de esto, cuando se observa la relación entre cultura, identidad y Rap, es posible comprender la razón por la cual este movimiento artístico-musical encontró un terreno fructífero en Latinoamérica, dado que por medio de esta expresión los latinos — personas atravesadas por variadas culturas e identidades — son capaces de encontrar las identificaciones que constantemente buscan para “completarse” a sí mismo. Así, en una publicación realizada en la plataforma Medium en 2022 sobre esta globalización y efectiva asimilación del Rap, Bruno Peron afirma que globalizarse no significa una identificación total con la cultura del otro, sino que un aumento en la complejidad y diversificación del producto que fue exportado. De esa manera, el Rap:

[...] carrega a característica descritiva através das palavras, que por si só define contextos, cidades, países e continentes, podendo assim gerar diferenças na absorção da arte de acordo com a compreensão do que é dito nas letras das músicas, que como relatado anteriormente, tem grande significado e importância na construção desta cultura, ligada à história de povos segregados, marginalizados e considerados minorias da população, enquanto lutam para um reconhecimento de seus valores perante a sociedade (Peron, 2022)

Este factor de modalización del discurso presente en el Rap contribuyó todavía más para la popularización de esta expresión artística, pues el individuo fragmentado, a partir de la diversificación presente en este arte, encontrará más elementos y temáticas con las cuales identificarse. Esto torna el Rap la fórmula perfecta para la industria capitalista, que pasa a observarlo como más una fuente de lucro, como puede ser percibido por su posición en el ranking de las estadísticas de Spotify. De esta manera, esa doble actividad cultural: identificarse/expresarse y generar dinero, permitió la expansión y globalización de este arte haciendo que él crease sus propias raíces y fuese absorbido por distintos países mezclándose o

adaptándose a los ritmos y culturas locales, visto que su propia formación sólo fue posible en virtud de estas mezclas.

Otro componente importante a ser considerado en la globalización del Hip Hop y del Rap es que estas culturas provienen de los EE.UU, país considerado como el modelo a ser seguido (aunque él posea una historia e histórico problemáticos con los considerados marginales y minorías). Por ello, estas artes poseen aspectos positivos como promover identificaciones, actuar como un espacio de habla y dar voz a los marginalizados, pero también aspectos negativos, dado que mismo surgiendo en el ghetto de los EE.UU y ocupando una posición marginal, cuando se compara este espacio urbano a otros ghettos y periferias alrededor del mundo — como los que hay en Latinoamérica — el ghetto estadounidense termina se ubicando en una posición de privilegio e influencia haciendo que su cultura logre imponerse a las demás por el imperialismo norteamericano. En esta perspectiva, el Rap parece estar en un constante tránsito del centro al margen, de los privilegiados (aunque periféricos en su país de origen) a los marginalizados, de la expresión artística a la mercantilización.

En este contexto, en 2011, el sociólogo José Alberto Simões, en su artículo que tiene por título “*A globalização do hip-hop: homogeneização e diferenciação cultural*” y que ha sido publicado en la revista Buala, declara que cuando el Rap fue insertado en el mercado musical este arte sufrió una “*domesticación*” que tenía por finalidad tornarlo más vendible. Esta es una acción que no ocurrió solamente con el Rap, considerando que este es un movimiento muy recurrente en lo que respecta a las expresiones artísticas creadas por y para los marginados y periféricos. De esa forma, en un primer momento hay un rechazo, renegación y persecución de estas artes, que posteriormente pasan a integrar la “*cultura*” general de la urbe en que surgieron cuando las empresas notan sus valores comerciales. Esto puede ser percibido en otros géneros musicales como el reggaetón y el funk brasileño, puesto que nacieron como una respuesta a la situación en que la población marginada y periférica puertorriqueña¹ y brasileña se encontraban y a lo largo de los años tuvieron su producción cada vez más vueltas al mercado internacional y fueron regularmente aprehendidas por las industrias capitalistas.

En el funk brasileño todavía hay un dicho que fue y continúa siendo fuertemente asimilado por los marginados y periféricos, el famoso “*favela venceu*”. Generalmente esta frase es enunciada cuando los favelados logran alcanzar algo que mucho anhelaban como una

¹ Los panameños también podrían ser añadidos a esta cuestión, ya que actualmente todavía hay una disputa por el país en que el reggaetón nació.

moto, un coche, su propio negocio o salir de la favela y vivir en otra zona de la ciudad. Por lo tanto, aunque haya una colectivización en la oración “*favela venceu*”, sus ingresos y beneficios son todos individuales. De esa manera, cuando algunos pocos favelados consiguen lo que desean, otros poquísimos vuelven para ayudar a la comunidad en que vivían y que todavía lucha y resiste cotidianamente a los intentos de derrumbarla.

Una idea semejante puede ser observada en el concepto de disminuir las desigualdades al apoyar a los emprendedores negros y promover el “*black money*”, sin embargo, los precios de los productos ofrecidos (muchas veces) no son asequibles para la mayoría de la población negra brasileña, visto que, según el Censo IBGE de 2022 publicado en el portal G1, el 46,8% de las mujeres negras o pardas y el 46,6% de los homens pretos o pardos trabajan informalmente en el país ganando por hora aproximadamente R\$ 12,40 o R\$ 25,70, caso posean un curso superior. De esa manera, así como el concepto “*filantrópica*” evocado por Carrillo en su poema-canción, “*favela venceu*” y “*black money*” en un primer momento parecen ser buenas ideas, pero pecan en la ejecución considerando que transforman las vivencias y el color de los periféricos en objetos de consumo y idealizan la pobreza y miseria que hay en este espacio.

En vista de eso, es lo más veraz lo que dijo Bruno Peron (2022) acerca del arte contemporáneo estar vinculado al capitalismo de tal modo que influencia la producción artística a tornarse una fábrica de objetos de consumo vendibles y “*trendys*”. Como puede ser observado en la siguiente cita:

[...] percebemos os movimentos artísticos associados aos movimentos do mundo, e no tempo que abordamos, os valores têm sua principal conexão com o capital e produção de arte e sucesso artístico ligadas ao mundo financeiro, o qual também repercute no âmbito social e cultural. (Peron, 2022)

El problema en esa masificación, mercantilización y capitalización de las expresiones artísticas de minorías está en el hecho de que las industrias no se preocupan con individualidades o representatividad, sino con la expansión y maximización de los lucros. Por ello, esa perspectiva que visa solamente ganancias a lo largo del tiempo será dañina al hacer artístico. En lo que se refiere al Rap, la cuestión capitalista y comercial posee un impacto todavía mayor, porque fue el intento de blanqueamiento de esta cultura lo que la dejó más socialmente aceptable. Esto puede ser observado en el público mayor o totalmente blanco que actualmente atiende a los festivales y conciertos de los raperos que cantan sobre el racismo, a la libertad y el amor entre los negros y diversas otras temáticas destacadas para este pueblo. De esa forma, se hace necesario preguntar cuál es el objetivo y a quién de hecho se dirige el

“arte” que está siendo producido en la época actual, ya que en vista de este blanqueamiento cultural hay una distinción entre lo que suena en las plataformas de streaming, lo que es “tiktokeable” y lo que la población marginalizada de hecho escucha, a título de ejemplo, en sus “bailes funks”.

Sin embargo, aunque estos géneros musicales están siendo ampliamente utilizados como forma de apalancamiento por las plataformas de streaming, todavía hay artistas y públicos que intentan resistir produciendo y escuchando canciones que pretenden acercarse a los propósitos fundantes de los estilos musicales mencionados: promover un espacio de habla y escucha a través de la producción artística. De esa forma, como Hall (2006) expuso que ya no existe una única identidad y que la cultura actúa como una de las intersecciones entre prácticas antiguas y las nuevas, la internet puede ser observada como una de las responsables por el mantenimiento de este grupo de resistencia, puesto que es un espacio abierto que posibilita la publicación gratuita de contenido en distintos formatos tornando la producción de artistas independientes mucho más asequible. Además de que es necesario recordar que fue justamente esta innovación tecnológica que permitió una mayor difusión del Rap peruano producido por los periféricos.

Con esto puesto, se puede afirmar que así como el ghetto pensado por Wacquant (2004), Rap, identidad y cultura urbana también poseen una doble cara, porque son capaces de permitir y promover intercambios culturales, identificación y un medio por el cual expresarse. Como también, estos elementos pueden volverse un instrumento de ventas para las industrias, dado que identidad e identificación son productos de consumo perfectos. En lo que se refiere al lugar ocupado por Mónica Carrillo en esta dicotomía mercado / arte, es posible afirmar que la rapera-poeta aparenta estar en favor del arte, considerando que sus obras fueron producidas por su fundación, el LUNDU, y que la artista no intenta moldearse según las “recetas del suceso” de la industria.

Por fin, este doble estatuto del Rap como una de las expresiones de los ghettos y un instrumento del mercado parece componer un juego de tira y afloja, en que hay momentos, como afirmó Simões (2011), de mayor comercialización y otros de mayor resistencia. Sin embargo, habrá un punto en que una de las partes superará a la otra o la cuerda que las conecta (el Rap) ya no logrará mantener este movimiento. Esta podrá ser una temática abordada en futuras investigaciones, pero, lo que puede ser afirmado en este momento es que, en esta cultura que se encuentra constantemente mercantilizada, los periféricos y marginalizados lograron expresar sus identidades, un ejemplo de esto puede ser observado en la obra analizada en esta investigación.

ANEXO

Poema-canción “*Ghetto Rap*” de Mónica Carrillo

La inspiración espiritual de mis ancestros
la penumbra ocaso
la oscuridad
todo alimenta
todo estimula
y yo
tratando de maquinar los estribillos que me permitan acariciar mi libertad
mi redención
pero también ser la mesías a la que adoras por lo que sea
ya sea por puta
por ramera
tal vez por mala
que importa perra
pero inspirando
revolución
revolución (*caliente*).

Yo te contesto
que soy divina
si tú me insultas
y me apabullas
pero te escupo
si me ovacionas
porque yo creo
que por el fondo de tus bolsillos tienes monedas que
aventarías
si no quisieras aparentar educación.

No soy rebelde
esas son poses

yo soy gitana de las arengas
hoy soy cantora
mañana roja o femenina
pasado arcilla que se moldea según la fuerza con que tu miembro
diseñe el hueco (ja, ja, ja)
de mi sonrisa.

Yo soy una chica
una chica del ghetto
de un barrio pobre
de un barrio bajo
que duerme de día
y sale en las noches
a hacer su relajo.

De los Barracones
de Renovación
de Piñonate
de la Huerta Perdida
pero no soy pobre
soy empobrecida
pero no soy negra
soy ennegrecida
no soy de favela
yo soy favelada
yo no soy violenta
es que fui violada
no soy callejonera
soy callejoneada
yo no soy berraca
yo soy berraqueada.

Y voy a adivinar lo que está en tu pensamiento
me quieres

mirar
tocar
tirar
dices que me admiras por mi estética negra, roja
verde y amarilla
dices que me admiras
porque bailo en una peña
porque danzo en carnaval
pero son mentiras
dices que seré la mujer de tu vida
pero son mentiras
tú quieres que sea tu reina por un día
y tu esclava por el resto de mi vida
son puras mentiras
mentiras, mentiras
puritas mentiras
tan solo mentiras.

Y esta es mi poesía
no filosofía
es emoción
gritos de agonía
que causa conmoción
lo que no quiero es que sea panfleto
sólo necesito que haya una vía pa' mi inspiración
pero no merezco renunciar a mi contexto
tampoco por siempre ser la denunciante
yo quiero ser libre de cualquier precepto
ser arrogante
o egocéntrica
filantropicaca
o una pensante
yo quiero ser libre
de cualquier precepto

hablar del ghetto
o de mis amores
o de la esclavitud
o de aquellos hombres
que son como tú
que sólo me quieren
para M, M, M
o si yo los quiero para lo mismo
si me burlo de ellos
o los deseo con sentimiento

Una mujer con esta pinta
puede cantar
puede bailar
puede soñar
también tirar sin dejar de pensar.

Por eso recito
por eso fabrico
por eso estímulo
a mi nación interna
a mi África perdida
a mi indígena escondida
y a mi blanca sometida

REFERENCIAS

#6 | **CAMINHOS LATINOS | PERU**. Presentación: Cristina Cavalcante y Fabio Luis. Entrevistador: Daniel Asis Clímaco. Entrevistada: Anahí Durand. Octubre, 2020. *Podcast*. Disponible en: <https://open.spotify.com/episode/73YXfEVB6RpRGfmjVroMpP?si=q_o60q-aSSaIBy0iWzSLrw>. Consultado el 25 de febrero de 2024.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. **Poesía y música, relaciones cómplices**. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, N°. 30, 2005. Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>>. Consultado el 17 de diciembre de 2023.

CARRILLO ZEGARRA, Mónica. **Unícroma [Selección de poemas]**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 13p. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj7c8>>. Consultado el 2 de enero de 2023.

CHEIKH SANTOS, Lidia. **El RAP: entre música y poesía**. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras, Grado en Español: Lengua y Literatura, 2017. 38p. Disponible en: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25518>>. Consultado el 17 de diciembre de 2023.

CUNHA, Ísis Trindade da Silva. **O termo cultura na pesquisa em Ciência da Informação no Brasil: um estudo da produção científica**. 2021. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021. Disponible en: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/42923>>. Consultado el 12 de marzo de 2023.

D'ALVA, Roberta Estrela. **SLAM: voz de levante**. Rebento, São Paulo, n.10 p. 268-286, jun., 2019. Disponible en: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360>>. Consultado el 04 de mayo de 2020.

FERRÉ, Rosario. **La cocina de la escritura**. 2003. 14p. Disponible en: <<https://biblioteca.org.ar/libros/1253.pdf>>. Consultado el 27 de julio de 2023.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14.ed. rev, e atualizada. São Paulo: Atica, 2006. 112p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IN-. *In*: RAE, Real Academia Española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/in-?m=form>>. Consultado el 24 de enero de 2024.

JAIRO, C. **¿Por qué las canciones duran cada vez menos?** Medium, 2020. Disponible en: <[¿Por qué las canciones duran cada vez menos? | by Jairo C. | Medium](https://www.medium.com/@jairo_c/post/¿por-qué-las-canciones-duran-cada-vez-menos?from_source_link=true)>. Consultado el 17 de febrero de 2024.

JONES, Marcus D.; CARRILLO, Mónica. **Una entrevista con Mónica Carrillo**. Callaloo, Baltimore, v. 34, n. 2, p. 535-543, 2011. Disponible en:

<https://www.jstor.org/stable/41243117#metadata_info_tab_contents>. Consultado el 20 de diciembre de 2023.

LEWIS, Eshe. **Más Peruano Que El Macchu Picchu” Creating Afro-Peruvian Rap.** University of Florida, *The Latin Americanist*, vol. 56 no. 1, 2012, p. 85-106. Project MUSE Disponible en: <muse.jhu.edu/article/706545>. Consultado el 2 de enero de 2023.

LINDOLFO FILHO, J. **Hip Hopper: Tribus Urbanas, Metr6poles e Controle Social.** In: José Machado Pais e Leila Maria da Silva Blass. (Org.). *Tribos Urbanas: Produção artística e Identidades.* São Paulo: Anna Blume, 2004, v. , p. 127-150. Disponible en: <<https://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoaoLindolfoFilho.pdf>>. Consultado el 8 de diciembre de 2023.

LIRA, Aline Juliana Vargas de. **O Slam como prática discursiva: a poesia falada e o desenvolvimento da oralidade para a apropriação dos espaços públicos de fala.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. 167p. Disponible en: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/50645>>. Consultado el 5 de enero de 2024.

LÓPEZ OJEDA, E. **Literatura y música.** *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, [S. l.], n. 37, p. 121–144, 2013. DOI: 10.18172/brocar.2541. Disponible en: <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2541>>. Consultado el 26 de marzo de 2023.

MONICARRILLO. **Video clip Ghetto rap.** YouTube, 14 de agosto de 2009. (7min58s). Disponible en: <<https://youtu.be/Fnmk7UDI47c>>. Consultado el 24 de febrero de 2023.

MÓNICA CARRILLO. **Ghetto Rap.** 2007. Disponible en: <<https://open.spotify.com/track/4OPJ83bLh8QCOAM90pH9p8?si=07a2e8b758414b4f>>. Consultado el 2 de enero de 2023.

MORA-ANDA, Eduardo. **Los colores en la literatura, la poesía y la vida.** *Afese* 56, 2010. p.155-168. Disponible en: <[coloreslit.pdf\(afese.com\)](https://coloreslit.pdf(afese.com))>. Consultado el 24 de febrero de 2024.

NOVAES, C. C.; ALVES, P. R. **Performance e poética da oralidade, segundo Paul Zumthor.** *Revista de Letras*, [S. l.], v. 5, n. 1, 2018. Disponible en: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3386>>. Consultado el 14 de febrero de 2024.

NÚÑEZ, J. **El poema XI de Alberto Mostajo a la luz del Análisis del Discurso.** *Revista Innova Educación*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 218–232, 2019. DOI: 10.35622/j.rie.2019.02.008. Disponible en: <<https://revistainnovaeducacion.com/index.php/rie/article/view/30>>. Consultado el 3 de agosto de 2023.

OLIVEIRA, Silvana. **Análise de textos literários: poesia.** Curitiba: Editora Intersaberes, 2017, 236p. (Série Leituras em Foco)

ORIHUELA, Pierina. **Reforma Agraria y el “Problema Indígena”: ¿Éxito o fracaso?.** 2020. Disponible en:

<<https://facultad.pucp.edu.pe/ciencias-sociales/wp-content/uploads/2020/08/pierina-orihuela.pdf>>. Consultado el 26 de febrero de 2024.

PERRA. *In:* RAE, Real Academia Española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/perro?m=form>>. Consultado el 24 de enero de 2024.

PERALTA LOAYZA, Diego Eduardo. **La evolución de las producciones musicales de hip hop en Lima Metropolitana: la construcción de una nueva identidad (1990-2022)**. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). 2023. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10757/667775>>. Consultado el 16 de noviembre de 2023.

PERON, Bruno. **A globalização da cultura Hip-Hop: novos alcances e diversificações**. Disponible en: <<https://medium.com/@brunoperon/a-globaliza%C3%A7%C3%A3o-da-cultura-hip-hop-novos-alcances-e-diversifica%C3%A7%C3%B5es-84d2763e2dcc>>. Medium, 2022. Consultado el de enero de 2024.

PINHONI, Marina. **Consciência racial cresce, mostra Censo 2022, mas desigualdades persistem**. G1, 2023. Disponible en: <<https://g1.globo.com/economia/centro/noticia/2023/12/24/consciencia-racial-cresce-mostra-censo-2022-mas-desigualdades-persistem.ghtml>>. Consultado el 2 de marzo de 2024.

PORTAL INTERPOÉTICA. **PSIA parte 1**. YouTube, 13 de julio de 2010. (9m52s). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=94jFKqV3NLU>>. Consultado el 2 de febrero de 2021.

PUTA. *In:* RAE, Real Academia Española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/puto?m=form>>. Consultado el 24 de enero de 2024.

QUASE um quarto de todos os streams no Spotify são para o Hip Hop. Os editores globais do Spotify refletem sobre o crescimento do gênero. **Spotify – For the record**, 2023. Disponible en: <<https://newsroom.spotify.com/2023-08-10/quase-um-quarto-de-todos-os-streams-no-spotify-sao-para-o-hip-hop-os-editores-globais-do-spotify-refletem-sobre-o-crescimento-do-genero/>>. Consultado el 04 de diciembre de 2023.

QUIJANO, A. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. Espacio Abierto, Vol. 28, núm.1, 2019. p.255-301. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12262976015>> Consultado el 22 de febrero de 2022.

R/PERU. [NSFW] **Quisiera saber terminos sexuales en español peruano**. Reddit, 2020. Disponible en: <https://www.reddit.com/r/PERU/comments/el3hpq/nsfw_quisiera_saber_terminos_sexuales_en_espa%C3%B1ol/?rdt=51416&xpromo_edp=enabled>. Consultado el 10 de febrero de 2024.

RAMERA. *In:* RAE, Real Academia Española. Disponible en: <<https://dle.rae.es/ramera?m=form>>. Consultado el 24 de enero de 2024.

RIOS, Peron. **POESIA E MÚSICA: duetos em clave brasileira**. 2022. 13p.

SILVA, José Miguel. **Gitanos en Lima: Una minoría dentro de las minorías que habitan el Perú.** La Prensa Perú, 2013. Disponible en: <<https://laprensa.peru.com/actualidad/noticia-gitanos-lima-minoria-dentro-minorias-que-habit-an-peru-8108>>. Consultado el 3 de febrero de 2024.

SILVA JÚNIOR, Valmir Joaquim da. **Duelo de MCs: Avaliatividade e construção de sentido.** 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponible en: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/50077>>. Consultado el 8 de diciembre de 2023.

SIMÕES, José Alberto. **A globalização do hip-hop: homogeneização e diferenciação cultural.** Buala, 2011. Disponible en: <<https://www.buala.org/pt/palcos/a-globalizacao-do-hip-hop-homogeneizacao-e-diferenciacao-cultural>>. Consultado el 08 de enero de 2024.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música e dança.** São Paulo: Parábola Editorial, 2011. 170p.

VALENTE, P. **La poesía afroperuana de Mónica Carrillo Zegarra como protesta: una lectura del feminismo negro y decolonial en “Juguemos en la jungla”.** Raído, [S. l.], v. 15, n. 38, 2021. Disponible en: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/14824>>. Consultado el 20 de diciembre de 2023.

WACQUANT L. **Las dos caras de un gueto: la construcción de un concepto sociológico.** En Renglones, n.56. Tlaquepaque: ITESO, 2004. p. 72-80. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11117/320>>. Consultado el 10 de enero de 2024.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura.** Traducción de Jerusa Pires Ferreira y Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, 137p.