

ANTIGUA Matanza

Antigua Matanza

Revista de Historia Regional

ISSN 2545-8701

Instituto de Historia

Universidad Nacional de La Matanza
Secretaría de Desarrollo Universitario
San Justo, Argentina

Biaggini, M. A. (julio de 2026 – diciembre de 2026). Raperas de acá: historia y legitimidad de raperas pioneras en el Gran Buenos Aires. *Antigua Matanza. Revista de Historia Regional*, 10(1), 20-57.

<https://doi.org/10.54789/am.v10i1.4>

Instituto de Historia
Universidad Nacional de La Matanza, Secretaría de Desarrollo Universitario

San Justo, Argentina

Disponible en: <http://antigua.unlam.edu.ar>

Antigua Matanza adhiere a la licencia Creative Commons para revistas de acceso abierto:



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

IH Instituto de Historia

SDU Secretaría de Desarrollo Universitario

UNLaM

<https://doi.org/10.54789/am.v10i1.4>

Artículos de Investigación

Raperas de acá: historia y legitimidad de raperas pioneras en el Gran Buenos Aires

Local female rappers: history and legitimacy of pioneering female rappers in Greater Buenos Aires

Martín Alejandro Biaggini¹

Universidad Nacional Arturo Jauretche, Programa de Estudios de la Cultura, Florencio
Varela, Argentina.

Universidad de San Isidro, Cátedra Libre de Estudios de la Cultura Popular Diego A.
Maradona, San Isidro, Argentina.

Recibido en 13/02/2026

Aceptado en 13/04/2026

Resumen

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación en proceso, de carácter cualitativo, exploratorio y descriptivo. Mediante las técnicas de la historia oral, la etnografía y la indagación hemerográfica en publicaciones periodísticas, se busca reconstruir la historia de

¹ Martín A. Biaggini (La Matanza, 1974) es profesor en Historia (ISSJ), Licenciado en Artes Combinadas (UNLA), Magister en Educación y Medios (UNSaM), Doctorando en Ciencias Sociales (FLACSO). Es docente investigador en la Universidad Nacional Arturo Jauretche en donde coordina el Programa de Estudios de la Cultura (UNAJ) y en la Universidad de San Isidro en donde coordina la Cátedra Libre de Estudios de la Cultura Popular Diego A. Maradona (USI). Es autor de los libros “Rap de acá. La historia del rap en Argentina” (Leviatán, 2020), que fue traducido al francés (L’Harmattan 2022, gracias al Programa Sur, del Ministerio de Relaciones Exteriores), y al portugués (Editorial Dando a Letra, 2022); del libro “5000 disparos. Fotografías del hip hop argentino” (Walden, 2023), y compilador de los libros “Estilo libre. La práctica del rap freestyle en Argentina” (Biblos, 2023), y “Jóvenes, identidades y territorios: la práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires” (UNAJ ediciones, 2022), entre otros.

Correo de contacto: martinbia@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6033-9207>

las mujeres raperas del Gran Buenos Aires en las últimas dos décadas del siglo XX. Este escrito se estructura en dos secciones: la primera corresponde al rol de las mujeres durante la constitución de la vieja escuela del hip hop local; la segunda, a la participación de las mujeres en la escena del rap de la década de 1990. El objetivo es analizar cómo fueron representadas en los discursos de la prensa especializada y, transversalmente, el trato desigual que les dieron con respecto a los raperos varones.

Palabras-clave: rap, mujeres, historia, legitimidad

Abstract

This article is the result of an ongoing qualitative, exploratory, and descriptive research project. Using oral history, ethnography, and newspaper articles, it seeks to reconstruct the history of female rappers in Greater Buenos Aires during the last two decades of the 20th century. This paper is structured in two sections: the first addresses the role of women during the formation of the old school of local hip hop; the second examines women's participation in the rap scene of the 1990s. The objective is to analyze how they were represented in the discourse of the specialized press and, across the board, the unequal treatment they received compared to male rappers.

Keywords: rap, women, history, legitimacy

Raperas de acá: historia y legitimidad de raperas pioneras en el Gran Buenos Aires

Por todas las veces que tuve vergüenza, que recibí burlas y hasta insultos solo por nombrarme de esa manera.

Rapera es una palabra de mucho poder, de mucho valor.

Las cosas que me dijeron para anularme fueron escalones donde subirme.

Sí, rapera, porque aprendí a poner ese nombre por delante.

Es por lo que más se me han cagado de risa, pero también por lo que más me han respetado.

Ser rapera para mí es un concepto que nace desde el momento en que venís al mundo, desde que abris la boca para decir ‘acá estoy’, y sobre esa necesidad es que empiezo a nombrarme así, sobre la necesidad de decir.

Karen Pastrana, entrevista para Página 12 (Rosso, 2023)

Introducción

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación en proceso, de carácter cualitativo, exploratorio y descriptivo. Mediante las técnicas de la historia oral, la etnografía y la indagación hemerográfica en publicaciones periodísticas, se busca reconstruir la historia de las mujeres raperas del Gran Buenos Aires² en las últimas dos décadas del siglo XX. Este

² En estudios geográficos y urbanísticos (Vapñarsky, 2000, p. 1) se utiliza el término “Gran” antepuesto al nombre de una ciudad para denominar a una megalópolis. En el caso del área elegida como recorte geográfico, es llamada Aglomeración Gran Buenos Aires o, para abreviar, “Gran Buenos Aires”, y está compuesta por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los veinticuatro municipios que la rodean (subdivididos en Zona Norte, Zona Oeste y Zona Sur). Si bien muchas veces el periodismo y el uso popular igualan el término “Gran Buenos Aires” con “conurbano”, utilizaremos su definición geográfica.

escrito se estructura en dos secciones: la primera corresponde al rol de las mujeres durante la constitución de la vieja escuela del hip hop local; la segunda, a la participación de las mujeres en la escena del rap de la década de 1990. El objetivo es analizar cómo fueron representadas en los discursos de la prensa especializada y, transversalmente, el trato desigual que les dieron con respecto a los raperos varones.

En 2024 se conmemoraron cuarenta años de la presencia del hip-hop en Latinoamérica³. Según varios historiadores (Biaggini, 2021; García Naranjo, 2006; Heugas y Figueredo, 2024; Jiménez López, 2019; Jones, 2015; Martins, 2015; Poch Pla, 2011; Rocha, 2024) fue en el año 1984 que el hip-hop como cultura se globalizó, gracias al estreno de filmes temáticos de origen estadounidense. Alrededor de la misma época, en nuestro país, se evidencia el surgimiento de bailarines y bailarinas de *break dance* (de la mano de Michael Jackson y las películas *Breakdance*) que, con el tiempo, comenzaron a incursionar en otros elementos del hip-hop, entre ellos el rap. Así, a partir del trabajo de Mike Dee, Jazzy Mel, MC Ninja y Frost (Data, 2020; Biaggini, 2021) surgieron los primeros raperos que dieron origen a la escena nacional.

A lo largo de la historia, la música ha servido como una forma poderosa de expresión cultural, resistencia y creatividad. Sin embargo, en muchas narrativas, las contribuciones de las mujeres han sido sistemáticamente ignoradas, relegando su papel a la sombra de sus contrapartes masculinos. Sin ir más lejos, las historiografías musicales han invisibilizado, sino excluido, a un gran número de mujeres que han sido fundamentales en la creación y difusión de diversos géneros. Tal como lo expone Soler Campo (2017), son escasas las compositoras

³ El hip-hop o cultura hip-hop engloba un conjunto de prácticas artísticas, musicales, visuales y performáticas (el rap, el break dance, el graffiti y el DJ, entre otras) que se originaron en los suburbios de Estados Unidos. en la década de 1970 (Chang, 2017). Poseen una marcada asociación con el ámbito suburbano, ya que el espacio público fue el elemento que las cohesionó.

que se incluyen en los manuales de música de centros educativos y en las programaciones de los principales espectáculos.

Muchos teóricos, de la mano del positivismo, defendieron la autonomía de la música durante gran parte del siglo XX y analizaron las obras al margen de su contexto. Como explica Ramos López (2003), tanto “para las feministas, como para Theodor Adorno (1903-1969), la afirmación del significado social de la música es una necesidad epistemológica” (p. 118). Sin embargo, existe una diferencia sustancial: Adorno, desde una perspectiva marxista, consideraba que la sociedad estaba estratificada en clases; en contraste, muchas feministas creen que el sexo o el género (entendido como el conjunto de creencias construidas socialmente sobre el sexo) son más influyentes como factores históricos que las clases (Ramos López, 2003).

Desde esta perspectiva feminista que reconoce al género como factor histórico determinante, resulta necesario cuestionar no solo qué música se estudia, sino también quiénes quedan por fuera de ese relato. Tal como lo expone Ramos López (2013):

Conscientes de la injusta exclusión de las mujeres, libros actuales de historia de la música parecen asumir que si a las historias tradicionales, en las que solo se nos hablaba de compositores, se añaden unas cuantas compositoras, se cumple con lo políticamente correcto. (p. 209)

Lejos de agregar solamente sus nombres, la autora propone replantearse el modo de estudio de la historia de la música, entendiendo que existen discontinuidades y retrocesos en cuanto a derechos y posibilidades. Por otra parte, si realizamos un listado de artistas y/o compositoras mujeres corremos el riesgo de quedarnos en la periferia y transformar el listado en un fenómeno exótico (Zapata Castillo, 2021, p. 6). En otras palabras, la perspectiva de

género en el estudio de la música, su práctica y su historia, es algo que aún queda pendiente.

Según Araño Astete (2021):

Una de las consecuencias más relevantes que tiene el hecho de excluir –o bien, no incluir– la perspectiva de género en el estudio de la musicología es que las barreras que las mujeres deben enfrentar al interior de la disciplina no logran ser visibilizadas y, por ende, tampoco se llevan a cabo políticas dirigidas a subsanar estos problemas. Debido a esto, resulta crucial identificar los desafíos que las musicólogas latinoamericanas continúan teniendo en la actualidad con el fin, por un lado, de deconstruir y rediseñar las bases que han dificultado su profesionalización en la musicología y, por el otro, de elaborar lineamientos que les permitan adquirir mayor poder y representatividad dentro de las investigaciones que desarrollan y las instituciones en que se desempeñan. (p. 16)

En el año 1991, la investigadora de la Universidad de Minnesota, Susan Mc Clary publicó *Femine Endings. Music, Gender and Sexuality*, una obra de referencia en los estudios feministas de la música (Ramos López, 2013; Zapata Castillo, 2021). El libro, compuesto por seis ensayos independientes, constituye el primer esfuerzo sostenido de aplicar la crítica feminista a la musicología.

Con respecto al estudio de mujeres y rap se destacan los trabajos de Angela Garces Montoya y Jiménez García (2023 y 2024), Hope (2021) y Tricia Rose (1994). A nivel local, es necesario mencionar el texto pionero de Lucía Calvi (2022) *Rap y feminismo*, que aborda la práctica del rap desde una perspectiva de género. La autora analiza la presencia cada vez más marcada de las mujeres dentro del género, luego del movimiento o colectivo “Ni Una Menos”

en Argentina. Sumado a este, y producto del intercambio colectivo de la Red de Estudios de rap y hip-hop que se nuclea en el Programa de Estudios de la Cultura (PEC) de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, se publicaron una serie de trabajos que continúan la misma línea: *Las chicas en el rap ushuaiense* (Tosello, 2023), *Hip-hop vs Mujeres* (Data y Liguori, 2023), el libro *¿A dónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporáneas* (Abeille y Picech, 2023) y *Hip hop, mujeres diversas y saberes. Reflexiones femeninas en el rap* (Davila Trejo, 2024).

En conclusión, es evidente que la historia de la música ha sido marcada por una notable invisibilidad de las mujeres quienes, a pesar de su significativa contribución, han sido sistemáticamente excluidas de los relatos convencionales. Las investigaciones recientes que se han hecho desde una perspectiva de género han comenzado a desafiar esta narrativa, revelando no solo la necesidad de incluir a las mujeres compositoras en los estudios musicales, sino también de reexaminar cómo se aborda la historia de la música en su totalidad.

La década de 1980: Nacimiento mítico del hip-hop argentino

La juventud que bailaba música funk o disco funk en las discotecas, algunos como parte de ballets, comenzó a dar los primeros pasos de break dance favorecida por su facilidad para el baile (Biaggini, 2021). La influencia masiva de Michael Jackson como ídolo pop y la organización de un concurso televisivo en Canal 9 fomentaron su práctica. Los inscriptos al certamen eran, en su mayoría, varones jóvenes aunque, según Hugo Aliandro (integrante del jurado del programa), se presentaron también algunas mujeres: “Hubo varias, pero solo dos pasaron etapas, una a la que le decíamos 'la Punk', creo que se llamaba Estela Maris, y otra era

Vanesa Dorman, ¡una niñita de diez años! Fueron las que avanzaron hasta los momentos finales” (H. Aliendro, comunicación personal, 23 de febrero de 2025).

Por otra parte, el estreno del filme *Breakdance (Breaking, 1984)*, en 21 salas cinematográficas, potenció aún más la moda del baile entre jóvenes de distintas ciudades que comenzaron a practicar break dance en el espacio público. Esto dio origen a las primeras crews de breakers (Biaggini, 2021, pp. 109-110), un proceso que tuvo lugar simultáneamente en varias ciudades del país y, en Buenos Aires, en distintos lugares y zonas.

Lisa Di Cione (2022) explica que

como suele ocurrir con las historias de las músicas populares en general, casi todos los trabajos sobre hip hop comprenden alguna periodización fundada en algún mito de origen, seguido de la identificación de un grupo de representantes considerados 'pioneros' del género musical en cuestión. (p. 27)

En Argentina, es notoria la mención a la ciudad de Morón o a la crew Morón City Breaker como mito fundacional del hip hop local, tanto en numerosas notas periodísticas (Puchy, 2016; Pukacz, 2020, entre otros) como en filmes, como *Buenos Aires Rap*.⁴ En este documental, el periodista Juan Data expone: “cuando ya se pasó de moda el break dance y a la gente ya no le interesaba más, se empezaron a juntar en el barrio de Morón, por eso se la conoce como la vieja escuela de Morón” (Bercetche et al., 2014).

Por medio de las entrevistas realizadas y las fotografías analizadas, podemos mencionar

⁴ Más allá de que el grupo informal no estuvo sostenido por los mismos participantes, podemos nombrar a los que frecuentaban los encuentros en la Escuela Especial 503 de Morón: Roberto Roma, Flavio Pingüino, Sergio Tortuga, Pollo, Ojuez, los hermanos Polo, Marcelo Herrera, Chori, Julio, Fabio, Claudio, Dj Bart (Fabián Caruso), Rubén, Fabián Traslasierra, Carlitos, Money, Marcos Vicent, Mike Dee, Frost, Edy, Jesús, Chicho, Roxana Soraci y los puertorriqueños, Fabiana, Gisella, Rosa (novia de Roberto Roma) y Silvana, Jazzy Mel, Gustavito, Pitufu, Adrián, Mr Funky, Dj Black, Dany Díaz “Pochin” (primo de Funky), entre otras y otros.

que varias mujeres formaron parte de este grupo. Algunas acompañaban como “novias de”, amigas o simplemente como integrantes del grupo, sin participación en la práctica del break dance. La única que es reconocida por muchos como la primera b-girl que se animaba a “tirarse al piso y hacer pasos como los hombres”⁵ es Roxana Soracci. En una entrevista, ella comenta que formaba parte de un grupo de baile con los hermanos de una de sus amigas del barrio:

A mí siempre me llamaron la atención y empecé a practicar con ellos. En las tardes practicábamos como podíamos. Formamos un grupo de tres: Gustavo, Walter Gabriel y yo. Fuimos a ver la película *Breakdance* unas veinticuatro veces; íbamos con una lapicera, papel, no se veía nada adentro del cine; intentábamos anotar los pasos, no había mucha información. Tratábamos de recordar los pasos y hacerlos. Nos poníamos a trabajar giro de rodilla, de espalda, piso, popping (arriba). (Comunicación personal, 12 de noviembre de 2021)

Junto con Roxana, otras bailarinas de break dance dieron sus primeros pasos en la emergente escena porteña, como Paula Basoalto de zona sur y Mariana Lombardini⁶, entre otras.⁷

Los años noventa

En la década de 1990, tanto la cumbia como el rock fueron los géneros privilegiados de

⁵ Frase repetida por varios de los entrevistados.

⁶ Mariana llegó a hacer giras artísticas como bailarina de Jazzy Mel.

⁷ Es interesante analizar el caso de la provincia de Jujuy, donde a las crews denominadas nativamente “vieja escuela”, como los “Sombras” o los “Jackson”, conformadas por varones, se les suma una versión femenina, con ballets integrados totalmente por mujeres.

las clases populares y medias empobrecidas (Alabarces y Silba, 2014; Semán y Vila, 2010; Silba, 2018). El ambiente de la música alternativa encontraba lugares enmarcados, por un lado, dentro del Buenos Aires Hardcore (Vadalá, 2009) y, por el otro, en un circuito reconocible de bares, salones y espacios de presentación. El heavy metal local logró mantenerse por fuera de estos circuitos (Morandini, 2025, p. 15), pero la juventud pionera del hip-hop no consiguió organizarse de la misma manera. Tanto las fiestas “Rap Party” (producida por Omar Chaban en 1991) y “Hip Hop Party”, que reunió a Jazzy Mel y Jezzy Ice (DJ Hollywood) en el Palomar ese mismo año, como los shows que Mike Dee realizaba en distintas discotecas y fiestas, eran casos aislados que no lograban nuclear una escena musical (Straw, 1991, 2001). Junto con esto, las industrias culturales y el mercado musical hegemónico mostraron una marcada reticencia a incorporar el rap dentro de sus circuitos de producción, distribución y consumo.

En ese contexto, los cultores locales de la cultura hip-hop se vieron obligados a articular estrategias de autogestión, conformando redes propias que dieron origen a circuitos alternativos de producción artística. Ante la ausencia de espacios institucionales, los integrantes de la vieja escuela de las zonas norte y oeste, junto a una segunda generación que se incorporó, se reunían en casas particulares, como la de la familia Kalibar y la de Frost (véase figura 1). Paralelamente, algunos locales bailables aún permitían a los breakers utilizar sus pistas. Por su parte, Mike Dee logró capitalizar su participación en varios programas de televisión, presentando espectáculos en vivo en distintos boliches de moda. Posteriormente viajó y se radicó en la ciudad de Rosario, desde donde mantuvo un constante intercambio con la escena porteña.

En el año 1993, tuvo lugar en Buenos Aires la competencia DMC, de la que participaron DJ Hollywood y la MC y DJ Lady Killer⁸. Ambos fueron descalificados del certamen; sin

⁸ Lady Killer es la primera rapera y DJ de hip-hop en Argentina de la que se tiene registro. Existen grabaciones amateurs de sus temas y registros audiovisuales desde 1993. Por su parte, en la provincia de Córdoba, Mel Melany

embargo, el video comercializado del evento es el registro audiovisual local más antiguo encontrado de una rapera y DJ (véase figura 2). Entre el público se encuentra Maxine, rapera afrodescendiente criada en Londres y Brasil que vivía en Buenos Aires y compartía escena con los integrantes del grupo de Munro. Según Data y Liguori (2023): “alcanzó a sacudir la escena rapeando en inglés, colaborando con la mitad de las agrupaciones activas de la época, antes de desaparecer sin dejar pista” (p. 157) (Véase figura 3).

Figura 1

Activistas de hip hop en casa de la familia Kalibar.



Nota: En la imagen aparece Karen Pastrana. Circa 1993. Foto de autoría de Hugo Ross.

quiso iniciar su carrera como DJ dentro del movimiento hip-hop local, pero sus pares le dijeron que las mujeres no se dedicaban a esa práctica, por lo que decidió rapear, convirtiéndose en una de las pioneras de nuestro país (Biaggini, 2021, p. 40).

Figura 2

DJ Hollywood y Lady Killer en la DMC 1993.



Nota: Fotogramas del VHS. Gentileza de DJ Tito Caro.

Figura 3

Grupo de activistas en la DMC 1993



Nota: Foto gentileza de DJ Bart⁹.

⁹ Fabry, Frost y Derek formaron parte del Sindicato Argentino del Hip Hop. Fueron ganadores del Latin Grammy 2001. Ellos, junto a Gino, Cali y Kid Lion organizaron las Fiestas de Tatin. Maxine y Gio One formaron parte de la movida durante los años 1990 hasta que se radicaron en el exterior.

Este encuentro puso en evidencia el potencial que tenían los integrantes de la vieja escuela: ya no eran solo bailarines de break dance sino que abordaban otros elementos del hip hop, aunque no encontraran aún un lugar donde todas estas experiencias pudieran confluir. En ese contexto, el grupo que se reunía en casas particulares consiguió, gracias a Fabian Caruso (DJ Bart), una discoteca de barrio llamada Tatin¹⁰ para organizar allí una serie de fiestas. El arreglo era simple: la discoteca se quedaba con el precio de las entradas y la barra, y los organizadores podían usufructuar el lugar para diseñar la fiesta a su medida.

Con ese objetivo en común, los jóvenes activistas del hip-hop que ya venían compartiendo intereses musicales y culturales lograron mayor cohesión. Las fiestas autogestivas de hip-hop, tal vez las primeras en realizarse al estilo de las fiestas barriales del Bronx de principios de 1970, fortalecieron los lazos grupales y generaron mayor sentido de pertenencia. Poco tiempo después, el grupo organizador, inspirado en el Sindicato del Ritmo (Rhyme Syndicate)¹¹, se autodenominó “Sindicato Argentino del Hip-Hop”. Caly fue el encargado de diseñar el logo y el carnet para cada integrante. El uso de símbolos comunes, la adopción de términos, lemas o códigos internos reforzaron su identidad, logrando una memoria y narrativa común.

Desde la perspectiva del mundo del arte de Becker (2008), las fiestas de Tatin pueden ser entendidas como un espacio de producción cultural donde la organización horizontal, denominada por los propios participantes como “Sindicato”, funcionó como una forma de agenciamiento creativo. Esta estrategia permitió la convergencia de diversos activistas que

¹⁰ Tatin era un salón donde funcionaba una escuela de danza folclórica dirigida por su dueño, Dimas Elmer Arrua. A principios de 1980, junto con Sergio Amistadi y Basilio Carlucci, dos DJs de la zona de Villa Madero (zona oeste del Gran Buenos Aires), comenzaron a organizar matinées en el salón los domingos de 20 a 24 hs con el nombre de “Something Special”. Más adelante, Mariano Arrua, hijo de Dimas, se hizo cargo de la administración del salón.

¹¹ Colectivo de hip-hop y sello discográfico de finales de la década de 1980, fundado por Ice-T para unir a artistas de la Costa Este y la Costa Oeste de Estados Unidos.

compartían la estética y la poética del hip-hop, promoviendo así la consolidación de un campo artístico colectivo.

Según el primer volante repartido, el Sindicato estaba conformado por Fabian Caruzo (Dj Bart), Caly D (Juan Carlos Díaz), Gino T (Gastón Díaz), D Frost (Eduardo Bernoy, después conocido como Frost), Ice Derek (Horacio Kalibar, después conocido como Derek), Smaller A (Carlos Bazán, después conocido como Smoler Bazz), Holy D (Gabriel Díaz), Kid Lion (Flavio Igarzabal), Vincent (Marcos Vincent), y DJ Dog Scott (Fabricio Kalibar, después conocido como DJ Fabry). Con ellos también estaban Karen Pastrana y Valeria pero, a pesar de estar en los registros audiovisuales de la época, no figuran como miembros de la organización en los volantes. Esa invisibilización fue característica del hip-hop en diversos contextos, tal como lo explica Davila Trejo (2024):

eran las voces y experiencias de las mujeres que habían sido dejadas a una nota al pie de página, o en letra más pequeña en un flyer, reduciéndolas también a ser las amigas, las novias, tal vez las compañeras. Pero pocas veces las protagonistas. (p. 9)

En el volante de la segunda fiesta se anuncian como raperas, el acto de la noche, pero no como parte de la organización.

En ese intento de participar activamente de los encuentros, tuvieron que “inventar” bandas o agrupaciones de rap (véase Figura 4). Una de ellas, The Original Street Sisters, estaba integrada por Marcela, Karen, y Valeria (véase Figuras 5 y 6). Este es el segundo registro audiovisual que existe de raperas mujeres en Buenos Aires.

Las fiestas comenzaron a promocionarse y recibir a activistas que se encontraban dispersos. Entre los numerosos asistentes estaban DJ Hollywood y Lady Killer (véase figura 7), y Alika y Malena del grupo Actitud María Marta. Alika rememora aquella época:

Recuerdo haber ido a una fiesta que se hacía en Villa Madero, Tatín, y ahí había mujeres rapeando. Por ejemplo, Karen, la chica que después estaba en Actitud María Marta, ella tenía una banda ahí, eran tres chicas. Ellas tenían su banda, rapeaban. (Alika, comunicación personal, 31 de enero de 2023)

Figura 4

Volante de invitación a la primera fiesta de Tatín, abril 1994.



Nota: Nótese el dibujo de Caly, el nombre de los grupos inventados y, en la parte inferior, la entidad organizadora y los nombres de los integrantes (la ausencia de las mujeres). Es, tal vez, el primer volante que registra la presencia de mujeres raperas en aquellos eventos. Procedencia: Caly D.

Figura 5

Previa a las fiestas de Tatín



Nota: En la foto de izquierda a derecha Karen Pastrana (1), Melody Queen (2), Cali (3), Valeria (4), Smoler (5) y Gino (6). Procedencia de la fotografía: DJ Bart.

Figura 6

The Original Street Sisters



Nota: Fotograma de video en la fiesta de Tatín. En la fotografía de izquierda a derecha Valeria (1), Melody Queen (2) y Karen Pastrana (3) rapeando en vivo en Tatín. Procedencia: DJ Bart

Figura 7

Fotografía de la tercera fiesta de Tatín



Nota: En la fotografía Gino (1), Jazzy Mel (2), DJ Budda (3), DJ Bart (4), Frost (5), Caly (6), Lady Killer (7) y DJ Hollywood (8). Procedencia: Frost.

Actitud María Marta

José Luis D'Alessio¹² tenía 28 años cuando fue detenido desaparecido el 28 de enero de 1977 junto a otros integrantes de su familia, entre ellos Malena, su hija de dos años. Fue llevado al centro clandestino de detención conocido como Pozo de Quilmes y nunca más se supo de él. Malena fue militante de la agrupación HIJOS.

Alicia Dal Monte (luego Alike) es uruguaya de nacimiento, de madre paraguaya y padre uruguayo, y su familia se radicó en Argentina. A comienzos de los años 1990 comenzó a tomar clases de baile con Charly Breaker y allí conoció a Malena D'Alesio. Alicia llevaba puesta una remera de Public Enemy y Malena sintió que ambas podían identificarse con los mismos gustos

¹² Podemos leer: “Malena pudo armar algo de la vida de su padre. Supo que en el colegio secundario tuvo sus primeros contactos con la militancia a través de un grupo de estudio. En la Universidad conoció a quien sería su compañera. Con la vuelta de Perón al país, la agrupación a la que pertenecía se incorporó a Montoneros y desarrolló su tarea militante en la zona norte del Gran Buenos Aires, vinculado al movimiento obrero y en particular con el Astillero Astarsa, participando en lo que fue la toma de la fábrica” (Jasper, 2022).

musicales. De esa amistad surgió una relación artística que dio forma a una de las agrupaciones de rap más importantes a nivel continental: Actitud María Marta. Alika recuerda sus comienzos:

Nos juntábamos, escuchábamos música, pero al toque empezamos a rapear. Ella (Malena) tenía una portaestudio, que no sé si se la habían prestado o qué, no me acuerdo cómo fue la cosa. Pero bueno, ella estaba haciendo unas maquetitas con la portaestudio. Al toque empezamos a escribir unas letras. Algunas eran graciosas; otras eran más serias. Ella me mostró las que tenía. Ya había grabado caseramente un par de ideas que se le habían ocurrido. Y empezamos ahí, al toque hicimos una banda y sumamos música. Y en un momento, como bola de nieve, una cosa llegó a la otra y de repente estábamos tocando en vivo. (Alika, comunicación personal, 31 de enero de 2023)

La banda se formó en 1994 y el nombre deriva de una palabra frecuente en muchas bandas alternativas de aquel momento (“Actitud”) y el nombre del personaje (María Marta) de uno de los temas compuestos por Malena Dalessio. Según recuerda Alika:

En esa época estaban de moda las bandas hardcore: Diferentes Actitudes Juveniles, actitud de no sé cuánto, etc. Entonces nosotros dijimos “bueno, pongámonos nosotros también ‘actitud’”. Malena tenía la letra de una canción que hablaba de una mina que se llamaba María Marta. Era una gorda bardera. Y dijimos: “Actitud María Marta”. Es la actitud que hay que tener en la vida. Por eso le pusimos Actitud María Marta. (Alika, comunicación personal, 31 de enero de 2023)

El debut de Actitud María Marta fue en una calle del barrio de Palermo, invitadas por el grupo Los Tintoreros¹³, que eran mayoritariamente descendientes de uruguayos. En 1995 formaron parte del compilado *Alta Tensión*, con los temas “Confusión”, “A mí me rebota y a vos te explota” e “Hijo de desaparecido”. Participaron del mismo disco bandas y solistas como Los Tintoreros, Las Plantas de Shiva, Las Manos de Filippi, y Virulana y sus Petzales. El material fue grabado y mezclado en Estudios Panda, por Ricardo Troilo, entre mayo y junio de 1995. La producción estuvo a cargo de Fernando “Bocha” Gutiérrez para DBN. Agrega Alika:

Teníamos a Marcelo Baraj en batería, Lautaro Guida en el bajo y Gustavo Kersenbaum en la guitarra. Y por ahí el tecladista rotaba, era como más invitado. Por eso no me acuerdo ahora de uno. Había otro guitarrista que era más heavy, Masa, que también estaba algunas veces y otras no. Es que nosotros, te digo la verdad, cuando nos empezamos a juntar con Malena, a hacer letras y todo, todos los días nos juntábamos, todos los días escribíamos algo, todos los días hacíamos llamadas de teléfono para conseguir músicos, para conseguir sala, para ver también en un momento lugares para tocar. O sea, íbamos personalmente a ver lugares para tocar. Es más, al principio vendíamos entradas. Una vez, por querer tocar, tuve que dejar un teclado mío a modo de pago. Viste que eran re garcas todos los promotores en esa época. O sea, yo creo que se dio porque no parábamos, o sea, estábamos re-manija todos los días haciendo cosas, buscando lugares para tocar,

¹³ Banda argentina formada en 1991 por varios descendientes de uruguayos. Su formación se consolidó en 1994, cuando se establecieron en Buenos Aires. Al año siguiente firmaron un contrato con DBN para salir en el compilado *Alta Tensión*. En 1996 grabaron su primer CD titulado *Primate*.

haciendo letras, viendo con quien hablar para contarle de nuestro proyecto y así. (Alika, comunicación personal, 31 de enero de 2023)

En el año 1995, el Suplemento “Sí” del diario *Clarín* las reconoció como “grupo revelación” (Dorado, 2024). Esta mención les dio visibilidad en los medios aunque, desde un primer momento, debieron responder tanto a los hegemónicos como a los alternativos, sin olvidar el recelo con que eran miradas desde la propia escena hip-hop. Formaron parte de la Fiesta de Hip-Hop realizada en el estadio de Boca Juniors, en 1994, compartiendo escenario con Las Patricias Argentinas, el Sindicato Argentino de Hip-hop y otras bandas de la escena local. Fueron tan prolíficas en la composición que, en 1996, lograron editar su primer CD, *Acorralar a la bestia*. El álbum salió a través del sello Interdisc, en un contexto en el cual la mayoría de las bandas de rap locales no llegaban a producir un disco completo. Durante 1996 realizaron varios shows (Figura 8) y lograron abrir el recital de Cypress Hill en el estadio Ferro, evento al que se sumó, por primera vez, DJ Black.

Tanto la prensa hegemónica como el fanzine más importante del ambiente del rap en ese momento, *Moshpit Posse* de Juan Data y Mr. Sur, ponían en duda su pertenencia a la escena local. En una nota publicada en diario *Clarín* se lee:

Recién este año editan su esperadísimo debut *Acorralar a la bestia* a nivel multinacional. El disco tiene problemas: trata de domar un eclecticismo salvaje (hip hop + raggamuffin + funk + hardcore) balanceando con una fuerza y voluntad una producción artística endeble que opaca contundentes manifiestos en vivo como “Disconforme” o “Estado resignado”, reduciéndolos a ejercicios prematuros en estudio. Otra vez el síndrome “lave rap”. (Schanton, 1997, p. 5)

Figura 8

Volante sábado 22 de junio de 1996.



Nota: Archivo personal.

Por otra parte, el suplemento “No” del diario *La Nación* realiza una nota recuperando la energía y el contenido político de los temas, aunque finaliza con una pregunta incisiva: “¿Son las Illya Kuryaki con polleras?”. Alicia responde: “No, nosotras no usamos polleras” (Pintos, 1997, pp. 4-5).

Juan Data (2020) reconoce y se disculpa por el trato a las raperas durante el comienzo de su carrera. Explica:

Lo cierto es que Actitud María Marta tenía la desgracia de tener que estar constantemente defendiendo su reputación. Especialmente en el underground, muchos raperos envidiosos la veían como intrusas en el movimiento, que no merecían ser las primeras en firmar con un sello

para sacar un disco ni tener un video en rotación en MTV. Si bien rapeaban y lo hacían bien, muchos dudaban a la hora de considerarlas parte de la escena hip hop ya que su híbrido musical sonaba más bien cercano al rock mestizo de Mano Negra y Todos Tus Muertos y tocaban para un público igualmente heterogéneo. Claro que al juzgarlas había también una altísima cuota de machismo que en aquella época no cuestionábamos. (p.70)

Como podemos observar, el concepto de “eclecticismo salvaje” o “híbrido”, utilizado para definir al rap realizado por el dúo, no es analizado en contexto. El resto de las bandas que conformaban una escena que aún estaba en construcción, tampoco respondían a un purismo del rap que quizás se había construido en. En el suplemento “No” del diario *La Nación*, una nota sobre el Sindicato Argentino del hip-hop aclara que no usan sampler y que, por eso, “intentan hacer rap a la criolla” (Lafferriere, 1997, p. 4).

En pleno éxito (Figura 9), entre 1998 y 1999 Malena y Alicia se separaron, quedando el nombre Actitud María Marta en manos de Malena Dalessio, quien convocó a Karen Pastrana y Karen Fleitas para una nueva formación del grupo. Recuerda Karen Pastrana:

Ellas se estaban separando. Fue una separación, así que llevó un tiempo. Yo me acuerdo que con Malena en ese tiempo teníamos como un proyecto paralelo a Actitud María Marta. Me ofreció esto, una ceremonia, una invitación que no me olvidó, más cuando se habló de un montón de lugares. Lo último que hablamos fue de la música. Se me fue una invitación a formar parte de una lucha, de un compromiso personal de ella. Y en lo personal, yo lo encontré como un montón de razones. Para luchar por lo que ella luchaba, el compromiso más fue

con el padre de ella que con ella misma. (Karen Pastrana, comunicación personal, 29 de noviembre de 2019)

Figura 9

Distintos shows durante 1997.



Nota: Archivo personal.

Alicia Dal Monte, entonces Alike, fue convocada por una radio para conducir una columna fija. Trabajó con Mosquito Sancineto¹⁴ y Manu Cullen¹⁵, con quien comenzó a organizar fiestas de rap entre 1998 y 1999. Por otra parte, la cadena de cable MTV Latina la contrató para conducir un programa y, poco tiempo después, inició su proyecto solista, Alike & La Nueva Alianza, volcándose de lleno al reggae y a la cultura rastafari.

¹⁴ Mosquito Sancineto (Buenos Aires, 2 de diciembre de 1972) es el nombre artístico de José Fabio Sancineto, artista argentina trans de género no binario, reconocida por su labor como actriz teatral y cinematográfica y por su militancia LGBTIQ+.

¹⁵ Sociólogo y comunicador argentino, y militante del hip-hop. Condujo diversos programas radiales y fue organizador de fiestas.

Las Patricias Argentinas

Este dúo de raperas mujeres (y performers) estaba integrado por Karina K y Silvia Armoza. Las acompañaban Loquillo, Andrea Durazzo, Anabel Torroixa, Gisela González, Federico y Marianela Plezmajer, además de músicas/os itinerantes (véase Figura 10). Las Patricias Argentinas fusionaron el rap con otros estilos como el hardcore, el raggamuffin y el funk. Explicaba una nota en diario *Página 12*:

Patricias Argentinas: un sexteto que combinaba el posmodernismo noventista con el arrastre teatral de las Gambas al Ajillo. Su disco inédito, producido por Horacio “Gamexane” Villafañe, es un eslabón perdido. Ciencia ficción, hip-hop, letras satíricas, punk-rock, feminismo de barricada. “Evasión total”, uno de sus caballitos de batalla, suena como si los rayos de Los Brujos y las Viudas hubieran caído al mismo tiempo en el sótano del Parakultural. (Graziano, 2021)

Figura 10

Patricias Argentinas



Nota: Patricias Argentinas.

En octubre de 1996, las raperas fueron invitadas por Pipo Lernoud a participar de la muestra “30 años de rock nacional”, realizada en el Centro Municipal de Exposiciones. Ese día tocaron en vivo y ganaron el concurso que se había organizado para el evento, lo que les permitió grabar un tema en el estudio El Pie. Esto las incentivó a grabar un disco completo, tarea a la que le dedicaron un año entero a pesar de no haber publicado nunca el resultado (véase Figura 11). Entre 1997 y el fin de siglo realizaron numerosos shows en el circuito under de Buenos Aires que incluía bares y lugares de eventos como Cemento, The Roxy, Doctor Jekyll, Nave Jungla, Salón Pueyrredón, El Dorado, Niceto y El Living. También tocaron en el Congreso de la Nación, ante los diputados, realizaron diversas presentaciones a beneficio de la Fundación Huésped y fueron teloneras de Fabiana Cantilo (Véase Figura 12).

Figura 11

Tapa del Disco (no editado) de Patricias Argentinas.



Nota: Patricias Argentinas.

Figura 12

Distintos flyers de los shows.



Nota: Patricias Argentinas.

Karina K, actriz, cantante y bailarina formada en la Escuela Nacional de Danzas, frecuentaba el Parakultural y se nutría de personajes como las Gambas al Ajillo, Alejandro Urdapilleta y Batato Barea. Ella había viajado a la ciudad de Berlín en plena caída del Muro de Berlín, y luego había vivido en Barcelona, conviviendo con el ambiente del teatro y la música alternativa. Al regresar a nuestro país, tuvo la idea de armar una banda de rap.

Recordaba Karina K:

La cuestión es que llego en 1996, me junto con mis amigas. Entre ellas, está Silvia y yo le digo “Mirá, Silvia. En Barcelona hay una eclosión del rap”. Había un grupo de allá que estaba empezando a surgir, se llamaba Macaco. Yo me movía en Barcelona, en el ambiente del teatro alternativo y del rock, y no había una movida como la que había acá a finales de 1980, porque llegué tarde. Digamos que el gran crecimiento

cultural/contracultural estético, fue después de la muerte de Franco, desde 1975 en adelante. Pero yo llegué a Barcelona en 1989 y estaba como mermando un poco. Había grupos alternativos, bandas, pero cuando me estoy yendo, en 1996, empezaban a emerger las bandas de rap y, entre ellas, Macaco, y me encantaba y me gustaba [...] Le digo a Silvia “¿por qué no armamos una banda?”. (Karina K, comunicación personal, 24 de julio de 2020)

Silvia Armoza es actriz, estudió arte dramático en el Conservatorio Nacional y con profesores particulares. Formó parte del mítico grupo Gambas al Ajillo y fue co-conductora de “Loca como tu madre”, programa radial feminista y transgresor que fue levantado de la Rock and Pop en pleno momento de auge. Recordaba Silvia Armoza:

No éramos un grupo de rap contestatarios, éramos más producidas. A todo nivel: musicalmente, en vestuario, etc. Nosotras llegamos a tocar tres veces por semana, desde la cancha de Boca hasta el Congreso de la Nación. Ganamos el concurso de “30 años de rock nacional”, grabamos un disco, hicimos un video que salió en MTV, y tocamos en todos los lugares del under de ese momento, el Roxy, Cemento, La luna, millones de lugares. (Silvia Armoza, comunicación personal, 27 de julio de 2020)

Aporta Karina K:

Patricias Argentinas se derivó a diferentes estilos y a una fusión en la que siempre preponderaba el rap. Teníamos un tema bien pop, y armamos otro que era como La Rubia Tarada, pero se llamaba “Nena Blonda”, todo lo que volcábamos tenía algo de comedia, porque había

un tema que se llamaba “Mucho macho” y hacíamos juegos de palabras un poco riendo, riéndonos. Otro de los temas era “Chicas desvaleriasmazadas”. Era el momento en que la belleza o el canon de la belleza era al estilo Valeria Massa, que es lo menos representativo de lo nuestro. Nuestras letras estaban plasmadas de humor, de sátira; éramos dos actrices. (Karina K, comunicación personal, 24 de julio de 2020)

Su estilo performativo logró diferenciarlas de la escena de rap que se estaba gestando. El evento realizado en el club Boca Juniors (ver figura 13), donde compartieron escenario con las Actitud María Marta y el resto de las bandas de rap locales, marcó esa diferencia. En su libro, Juan Data (2020) recuerda la fecha:

El festival estaba programado para las diez de la noche, pero yo había llegado a las once y todavía faltaba que probasen sonido la mitad de las bandas [...] Pocos fueron los que se acercaron al escenario cuando subió el siguiente grupo, Patricias Argentinas [...] Eran un par de “raperas” totalmente ajenas al movimiento hip hop (eran, en realidad, dos actrices del teatro under porteño, Karina K y Silvina Armosa), vestidas con uniformes de estudiantes de colegio privado, acompañadas de una rubia tecladista, una guitarrista con pinta de rockera ochentera, un bajista con pinta de gótico, una DJ que no tenía mixer (o sea, que solo tiraba scratchings desde su bandeja tocadiscos sin cortar) y un baterista que parecía Pocho “La Pantera”. Esto, según las descripciones de los chicos de Zona Sur Clan, que no paraban de burlarse de tan ridículo espectáculo ¡Eran las viudas e hijas de rapper

roll! [...] El cierre de la velada quedó a cargo de Actitud María Marta que tocaron solo tres canciones pasadas las cuatro de la madrugada. Comparadas con las Patricias Argentinas, las Actitud María Marta parecían artistas reales, de legitimidad totalmente afianzada en la escena; sin embargo, a los ojos de los puristas del gangsta rap no eran tan diferentes, y en la entrevista no dudaron en insultarlas ni poner en cuestión su pertenencia a la escena. (p. 77)

Figura 13

Fiesta de Hip-Hop realizada en la sede del Club Boca Jr. en el barrio de La Boca.



Nota: En el evento participaron numerosas agrupaciones de rap local, incluyendo las dos agrupaciones de mujeres. Procedencia: Archivo personal.

Como podemos apreciar, la disputa por ser reconocido/a como un/a rapero/a “real” responde a diversas razones que reflejan tanto los prejuicios de género como las expectativas culturales impuestas en la música rap y en la cultura hip-hop. Al igual que otras escenas musicales, el rap ha estado históricamente dominado por hombres, quienes han establecido las normas sobre qué significa ser un “rapper auténtico”. Este dúo de mujeres representó, en su momento, una amenaza a esta masculinidad hegemónica, ya que sus letras y su presencia en el escenario cuestionaron las narrativas masculinas predominantes, a menudo asociadas con la agresión, la violencia y la hipermasculinidad.

Por otra parte, Las Patricias Argentinas abordaron temas que diferían de los convencionalmente considerados auténticos dentro de la cultura del rap. En lugar de centrarse exclusivamente en tópicos sobre la violencia o el barrio, sus letras abordan cuestiones relativas al empoderamiento femenino, la identidad, las relaciones y la igualdad de género. Estos elementos fueron desestimados por sus colegas, quienes no reconocieron la validez de su propuesta artística.

La falta de representación femenina en espacios de poder dentro de la industria musical contribuyó a que los dúos de mujeres raperas no recibieran la misma atención que sus contrapartes masculinas. Esto reforzó la percepción de que eran menos legítimas o talentosas, bajo el argumento equivocado de que el rap es un “territorio” masculino. Tal como lo explica el texto de Data (2020), si bien las Actitud María Marta parecían más “reales”, para los puristas conformaban un mismo ejemplo.

Las Patricias Argentinas lograron grabar un disco completo, pero su productor abandonó el proyecto en la etapa final, no pudiendo finalizar la masterización. Silvia Armoza intentó llevar los masters de grabación a Estados Unidos para finalizar allí la mezcla, pero no tuvo éxito. Sin embargo, su recorrido por el under porteño durante los últimos cuatro años del

siglo XX fue un testimonio del poder de la autenticidad y la resistencia en un entorno musical predominantemente masculino.

A pesar de su éxito en los espacios paraculturales más prestigiosos, donde su talento y energía resonaron con una audiencia ávida de frescura y originalidad, se mantuvieron al margen de la escena rap que se estaba gestando, guiada por el productor Alejandro Almada y el proyecto *Nación Hip Hop*¹⁶. Esta elección les permitió forjar su propia identidad artística, explorando nuevas temáticas y estilos que desafiaban las convenciones del género. Su trayectoria no solo enriqueció la diversidad del rap argentino, sino que también sentó las bases para futuras generaciones de artistas que buscaron expresarse sin las limitaciones impuestas por los estereotipos de género y la presión de la corriente principal.

Finales de los noventa (y principios de siglo)

Hacia finales de los años noventa y principios del siglo XXI, comenzaron a surgir diversas mujeres en la escena hip-hop: raperas, b-girls, organizadoras de eventos y comunicadoras. Entre ellas se destaca Pao MC, quien formó parte de la ULK Crew, un grupo de grafiteros y raperos que se reunían en el barrio de Fournier, en Villa Madero. Pao debutó como rapera en una jam que se llevó a cabo en la casa quinta de Naza, en el barrio de Merlo, zona oeste de Buenos Aires.

También es necesario mencionar a Sole, periodista y activista que continúa con su programa *Eslokeai*; a Lola, conductora del programa *H2O Argentina*; Ada (que había formado parte del Clan Caraza, y fue pareja del rapero Sandoval); Milva Albana (MC que formó parte

¹⁶ *Nación Hip Hop* fue un proyecto que intentó nuclear a las bandas que hacían rap.

de la agrupación Apolo 11); Ely, y a la agrupación DDA (Diosas del Ayer), liderada por Miss Valery. Sobre sus comienzos, Miss Valery recuerda: "En esa época no había mujeres, me cruzaba una cada tanto. Es difícil cuando uno no encuentra pares que lo motiven. El hombre era misógino. Entonces me dije: 'armo mi propio equipo, todas mujeres'. Se llamó DDA (Diosas del Ayer), porque nos gustaba la filosofía. Éramos muy jóvenes: mi hermana Mari Jane, una vecina que se hacía llamar Ares, una amiga que vivía en la calle y me la traje a vivir a mi casa (Samanta)" (Miss Valery, comunicación personal, 15 de enero de 2023).

La participación de las mujeres en la escena del rap que se estaba conformando fue lenta y estuvo en todo momento condicionada por una disputa respecto de su legitimidad. Barbara Mama Freak, activista y organizadora de eventos de hip-hop, ex miembro del Clan Caraza recuerda:

Conocí a un grupete de mi barrio, que se llamaba Clan Caraza Hip Hop. Me puse de novia con un personaje de ahí, y ahí empecé a frecuentar lugares. [...] Me comí muchas bardeadas, porque eran todos hipermachiluros y yo era la única mujer en el grupo [...] Si vos no tocabas con una pista, sonabas para el orto [sic] y eras chabón, no era hip-hop. Las mujeres que estaban en la movida era porque estaban con un raperero o hip-hopero y eran la novia de o la pareja de, o había casos como Cielo, que era la que generaba la movida siempre. Pero, en general, las mujeres éramos las *groupies*. Inclusive las que rapeaban, tenían que demostrar "posta" que rapeaban, que podían subirse a un escenario, sino eran las *groupies*. (Barbara Mama Freak, comunicación personal, 28 diciembre de 2023)

Desde finales de siglo XX y principios de siglo XXI son numerosas las mujeres que

comienzan a formar parte de la escena, pero según Calvi, va a ser en el 2015 a partir del evento conocido como Ni una menos, el hito que facilitó que la participación de las raperas en nuestro país, se dispara (Calvi, 2022, p. 123)

A modo de conclusión

La presencia de mujeres en la historia del rap en Buenos Aires aparece como numéricamente marginal. Este déficit cuantitativo no es neutral sino que condiciona el acceso a escenarios, redes de producción y visibilidad mediática, y reproduce dinámicas de exclusión que limitan la circulación y preservación de sus trayectorias en archivos culturales.

Dentro del propio circuito del rap, las raperas enfrentaron mecanismos cotidianos de borramiento —desde la relegación a roles secundarios hasta la ausencia en carteleras, fanzines y listas de referencia— que naturalizaron la figura masculina como norma artística. Esa invisibilización operó tanto a nivel estructural (en la economía de la escena y en espacios de poder) como simbólico (con respecto al contenido, la voz y la performance). El tratamiento que recibieron las mujeres por parte del periodismo musical y cultural mostró una doble dinámica: por un lado, prácticas que invisibilizaron o minimizaron la participación femenina; por el otro, intentos recurrentes de "legitimación" que, lejos de integrar plenamente a las raperas, las convirtieron en casos excepcionales o en objetos de validación externa. Ese enfoque selectivo impuso requisitos diferenciales de legitimidad como explicaciones sobre sus orígenes o comparaciones con referentes masculinos y reforzó la percepción de que la pertenencia femenina al rap debía justificarse o probarse.

Resulta imprescindible complementar los relatos hegemónicos con investigaciones que prioricen fuentes orales, archivos locales y testimonios directos, así como fomentar

mecanismos de archivo y difusión (repositorios, radios comunitarias, antologías) que recuperen trayectorias femeninas y promover prácticas periodísticas y curatoriales basadas en criterios de legitimidad equitativos. En este sentido, el presente trabajo, de carácter exploratorio y descriptivo, constituye un antecedente para futuros estudios que deberían abordar interseccionalmente las relaciones de clase, etnia y territorialidad en la configuración de la experiencia de las raperas, así como evaluar las políticas culturales que garanticen acceso equitativo a recursos, espacios y redes.

Referencias

- Abeille, C., y Picech, M. C. (2023). *¿A dónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporáneas*. Editorial Leviatán.
- Alabarces, P., y Silba, M. (2014). “Las manos de todos los negros, arriba”: Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y representaciones sociales*, 8(16), 52-74.
- Astete, C. (2021). Mujeres y musicología en América Latina: hacia la actualización de un canon profesional con perspectiva de género. *Revista Actos*, (5), 3-17.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes. Original publicado en 1982.
- Bercetche, G., Ghogomu, M., y Muñoz, A. (Directores). (2014). *Buenos Aires Rap* [Película]. Acefala Producciones.
- Biaggini, M. A. (2021). Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992). *Cuadernos de Investigación Musical*, (12), 102-118.
<https://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.12.05>
- Calvi, L. (2022). Rap y feminismo. En M. Biaggini (Ed.), *Jóvenes, identidades y territorios:*

la práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires (pp. 123-140). Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Chang, J. (2017). *Generación Hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra.

Data, J. (2020). *La evolución del flow. Retrospectiva del Moshpit Posse. Un fanzine argentino de hip-hop*. Walden.

Data, J., y Liguori, M. (2023). Hip-hop vs mujeres. En J. Data, *Hip hop vs Argentina*. Felipe Ibáñez Editor.

Dávila Trejo, A. G. (2024). *Hip hop, mujeres diversas y saberes. Reflexiones femeninas en el rap*. Leviatán.

Di Cione, L. (2022). El rap como género musical: ¿Samplear o no samplear, esa es la cuestión? En M. Biaggini (Ed.), *Jóvenes, identidades y territorios: La práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires* (Cuadernos de investigación). Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Dorado, A. (2024, 17 de diciembre). Entrevista. Alika: “La gente nos dice que Actitud María Marta volvió en el momento justo”. *Izquierda Diario*.
<https://www.laizquierdadiario.com/Alika-La-gente-nos-dice-que-Actitud-Maria-Marta-volvio-en-el-momento-justo>

Garcés Montoya, A., y Jiménez García, L. (2023). *Memorias sonoras. Relatos de mujeres en el rap*. CERN European Organization for Nuclear Research.

Garcés Montoya, A., y Jiménez García, L. (2024). Narrativas de mujeres en el rap. El poder de la subjetividad artística a través de relatos biográficos. En C. Abeille y M. Biaggini (Coords.), *Raperos 2.0: economía alternativa y redes colaborativas en Latinoamérica y el Caribe* (1.ª ed.). Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro.

García Naranjo, J. (2006). *Las rutas del giro y el estilo. La historia del break dance en Bogotá*.

Centro Editorial Universidad del Rosario.

Graziano, M. (2021, 14 de noviembre). La discípula de María Gabriela Epumer vuelve a la

escena. “Secuencias”, el nuevo disco de Marianela. *Página 12*.

<https://www.pagina12.com.ar/381265-secuencias-el-nuevo-disco-de-marianela/>

Heugas, D., y Figueredo, L. (2024). *La historia del hip hop uruguayo. La antesala 1980 a 1989*.

Edición independiente.

Hope, C. (2021). *The Motherlode: 100+ Women Who Made Hip-Hop*. Harry N. Abrams.

Jiménez López, R. (2019). *El Breaking en México: cruce de identidades entre la música y la danza*. INBAL.

Jones, K. (2015). Aspectos del hip hop en el Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 302-334). Instituto de Musicología.

Lafferriere, A. (1997, 23 de enero). La nueva generación de hip hop ¿el Bronx en Buenos Aires? *Suplemento No, La Nación*, 4.

Martins, R. (Ed.). (2015). *Cultura de calle y políticas juveniles periféricas: Aspectos históricos del hip-hop brasileño*. UOC.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.

Morandini, M. (2025). *Metal pesado argentino. Historia de una contracultural durante la Argentina menemista*. Clara Beter.

Muñoz Varas, F. (2024). La Triple F: Vínculos colaborativos basados en el deseo de cambiarlo todo. En C. Abeille y M. Biaggini (Coords.), *Raperos 2.0: economía alternativa y redes colaborativas en Latinoamérica y el Caribe* (1.^a ed.). Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro.

- Peterson, V. (2024). Haciendo rap en los kilómetros. “Oeste Under”: Vidas divertidas, autogestivas y creativas. En M. Biaggini (Comp.), *Juventudes raperas: prácticas, representaciones e itinerarios en el Área Metropolitana de Buenos Aires* (1.ª ed., pp. 95-122). Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Picech, M. C. (2023). Concha Gorda está en la casa: mujeres, performatividad y gestión cultural en el hip-hop rosarino. En C. Abeille (Comp.), *Cultura en los márgenes. Graffiti y rap en la Argentina*. Ediciones UNRAF.
- Pintos, E. (1997). No somos kuriakys en polleras. *Suplemento No, La Nación*, 4-5.
- Poch Pla, P. (2011). *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento del hip-hop en Chile, 1984-2004 y más*. Quinto Elemento.
- Puchy. (2016, 31 de agosto). El conurbano, cuna del Hip Hop argentino. *Izquierda Diario*. <https://www.laizquierdadiario.com/El-conurbano-cuna-del-Hip-Hop-argentino>
- Pukacz, A. (2020, 30 de abril). Antes de las batallas: la historia secreta del rap en Argentina. *Rolling Stone Argentina*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200/>
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Una introducción crítica*. Narcea.
- Ramos López, P. (2013). Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, (37), 207-224.
- Rocha, D. (2024). *Uruguayan – locos – Los comienzos del rap en Uy*. Estuario.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rosso, L. (2023, 1 de septiembre). Karen Pastrana: el hip hop que clama por justicia. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/583528-karen-pastrana-el-hip-hop-que-clama-por-justicia/>

- Schanton, P. (1997, 21 de febrero). Bronx made in Argentina. *Suplemento Sí, Clarín*, 5.
- Semán, P., y Vila, P. (Comps.) (2010). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. Gorla.
- Silba, M. (2018). *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*. Grupo Editor Universitario.
- Soler Campo, S. (2017). *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Avances hacia la igualdad y metas por alcanzar en el campo de la composición, interpretación y dirección orquestal* [Tesis doctoral]. Universidad Rovira Virgili.
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/461978/TESI.pdf>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
<https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, W. (2001). Scenes and sensibilities. *Public*, 22(23), 245-257.
- Tosello, N. (2023). Las chicas en el rap ushuaiense. En C. Abeille (Comp.), *Cultura en los márgenes. Graffiti y rap en la Argentina*. Ediciones UNRAF.
- Vadala, J. (2009). *Historias del Buenos Aires Hardcore*. Tiempo de Cambio Ediciones Araño
- Vapñarsky, C. A. (2000). *La Aglomeración Gran Buenos Aires. Expansión espacial y crecimiento demográfico entre 1869 y 1991*. EUDEBA.
- Zapata Castillo, M. (2021). Tradiciones heredadas y subordinación. Construyendo una musicología feminista. En M. A. Zapata Castillo, A. M. Botella Nicolás y J. J. Yelo Cano (Eds.), *Músicas y género. Tradiciones heredadas y planteamientos recientes*. Editum.