

Una mirada sobre el feminismo del Funk carioca

An Overview of the Feminism in Carioca's Funk

Hugo Alexander Buitrago Carvajal

Colfuturo, Bogotá, Colombia

hugo.buitrago@colfuturo.org

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Fecha de recepción: 16 de junio de 2014 • **Fecha de aprobación:** 6 de noviembre de 2014



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

El presente texto analiza las condiciones sociales en las que algunas cantantes de funk carioca de los últimos diez años se autoproclamaron feministas. Busca caracterizar y problematizar las manifestaciones contemporáneas del feminismo en las cantantes populares de funk a través de una indagación histórico hermenéutica. Para ello se realiza una contextualización histórica del funk y una revisión de las letras de algunos de los cantantes y las cantantes con más reconocimiento en el género. Así, se expone la propuesta de liberación sexual y erotización del cuerpo femenino para confrontarla con la discusión desarrollada en blogs digitales sobre la alienación de la mujer que se supone conlleva el funk. A partir de la confrontación con el feminismo de tercera ola se propone al funk como reafirmación de género, de clase baja y de etnia negra que se consolida como manifestación cultural feminista de las mujeres de favela. Ello, acompañado de un proceso de normalización e incorporación de este género musical a los valores estándar, lo cual convierte el funk en un discurso portador de postulados contradictorios.

Palabras clave: cultura actual, Brasil, estudios de género, mujer.

Abstract

This paper analyzes the social conditions in which some funk carioca singers of the last ten years have proclaimed themselves as feminists. It aims to characterize and problematize the contemporary manifestations of feminism in popular funk singers through a historical hermeneutic inquiry. For this, it is conducted a historical contextualization of funk and a review of the lyrics of some of the most recognizable singers in the musical genre. Thus, the text exposes the proposed sexual liberation and the erotization of the female body manifested in the funk. This is confronted with the discussions developed in digital blogs about the alienation of women which funk is supposed to impose. From the comparison with the third-wave feminism, funk is proposed as a female, lower class and black ethnicity reaffirmation that has established itself as a feminist cultural manifestation of favela women. This reaffirmation is accompanied with a process of normalization and incorporation of this musical style to the standard values; it makes the funk becomes a discourse that articulates contradictory postulates.

Keywords: contemporary culture, Brazil, gender studies, women.

Introducción

En el 2012 un video de funk carioca llamado *Velocidade 6* se hizo viral en redes sociales; en primer plano aparecía el trasero gigante y gelatinoso de una mujer. Ella meneaba el culo de espaldas a un público que la aplaudía mientras sus nalgas temblaban como dos bolsas con agua. Ella se hacía llamar *Mulher Melancia* y algunos de los comentarios debajo del video la llamaban: “Mujer mercancía”. En ese momento, en Colombia, pocos sabían que esa música se llamaba funk, que era típica de las favelas de Río de Janeiro, que estuvo legalmente prohibida y muy pocos conocían que era la manzana de la discordia en una larga discusión sobre el feminismo brasileño.

La *Mulher Melancia*, Mujer Sandía en español, forma parte de todo un mercado frutal de cantantes de funk: Mujer Pera, Mujer Melón, Mujer Fresa, Mujer Manzana, entre otras. Son mujeres piernonas, de actitud provocadora y bailes en los que el movimiento de las nalgas es el protagonista. Actúan como *vedettes* en los bloques de los carnavales y en los *shows* televisivos donde niños y adultos aplauden sus movimientos de cadera. La mayoría carece de voz melodiosa. De fondo, las acompaña una base musical monótona que se repite sin innovación, un *chispún* estático que ni va ni viene. Esa es la primera impresión, y tal vez la única, que muchos se hacen de este estilo musical carioca.

En el presente texto se expondrá una reseña histórica del funk y el papel que las mujeres desempeñan en él. Si bien algunos consideran que el funk objetualiza y degrada a las mujeres a la condición de mercancía sexualizada, algunas cantantes y estudiosas han empezado a defender este lugar de enunciación femenino como algo legítimo y empoderador para las mujeres negras, pobres y *funkeras*. A partir de la historia reciente del funk, de algunas letras de cantantes *funkeras*, de sus videos y de algunos estudios académicos se relacionará el funk con el feminismo de tercera ola. Así, se construirán las conclusiones sobre el feminismo del funk carioca y su papel frente al feminismo tradicional.

Configuración del aura funkera

El funk es un estilo musical en el que se mezclan sintetizadores, hip-hop y ritmos tradicionales del Brasil. Se conoce como rap brasileño y es una especie de reggaetón de Río de Janeiro. Este ritmo nació en la favela y se ha mantenido como marca distintiva de las fiestas realizadas en los *morros*. Solo hasta después del 2008 empezó a salir de su clandestinidad.

Ese año arrestaron a Álvaro Lins, jefe de la policía carioca que había creado la ley Lins o ley anti-funk. Así, el funk volvió a la legalidad y se detuvo la persecución contra algunos cantantes de funk. Sin embargo, las fiestas funk de la favela se siguen viendo con recelo, pues se consideran un espacio que mueve fuertes sumas de dinero, además de comercio de armas y narcotráfico.

El origen del funk desconcierta porque se relaciona con otro estilo musical proveniente de Estados Unidos, del cual tiene alguna influencia lejana. En realidad, el funk, pronunciado *fonki*, nació en Río de Janeiro en los 80, a finales de la dictadura brasileña. Al igual que gran parte de Latinoamérica, Brasil vivía un proceso rápido y desorganizado de urbanización. A las ciudades llegaban campesinos que solo encontraron espacio en la periferia, donde no había regulaciones para construir y los servicios públicos se conseguían de contrabando. Algunos barrios pobres quedaron encerrados entre edificios de grandes compañías; entonces, para armonizar la urbe el gobierno construyó otra ciudad al occidente de Río, donde reubicó la pobreza: la famosa Ciudad de Dios. En los espacios recuperados se edificaron estadios, villas olímpicas y sambódromos.

La Ciudad de Dios, ciudad para pobres o favela, se convirtió en un sitio sin control, donde ni las autoridades podían entrar. Allí, los grandes narcos brasileños se enriquecieron con el contrabando, el comercio de drogas y de armas. En la favela, los capos organizaban fiestas descomunales donde comenzaron a sonar ritmos electrónicos, rap, sintetizadores y música tradicional brasileña que formaron el funk. Esta música se convirtió en una manifestación negra que contaba el acontecer cotidiano, violento y excluido de la favela.

Los *funkeiros* homenajearon a los narcotraficantes de las favelas; en sus letras hablaban de crímenes, drogas y armas. También, narraban escenas de sexo explícito sin tapujos ni pudor. Para el 2008 la investigación de la Fundação Getulio Vargas señalaba que las fiestas funk movían alrededor de diez millones de reales al mes (Brasilino & Natasha, 2012, p. 2). El funk convocaba fiestas con cientos de personas donde el cantante mostraba su habilidad vocal y las mujeres, de espaldas y en silencio, se dedicaban a menear el culo (cfr. Aronovich, 2013).

Las fiestas *funkeiras* dinamizaron la economía de la favela. La gente bailaba en la calle con música ensordecedora, tomaba cerveza y consumía chorizos, churrascos y caldos verdes comprados en ventas ambulantes. Mientras los vecinos se quejaban por no poder dormir, los jóvenes de barrios diferentes se enfrentaban en los callejones por el control de zo-

nas de la favela. Los comandos rojos, el tercer comando y otras pandillas se inventaron los corredores: enfrentamientos pandilleros en callejones que terminaban con tiroteos y muertos.

A mediados de los noventa las fiestas *funkeiras* eran un éxito y la policía seguía sin entrar a la favela por el recrudecimiento del narcotráfico. Entonces, bajo la amenaza de suspender la electricidad y el agua, desde 1995, las prohibieron. “Los bailes funk son un caso de la policía y deberían ser combatidos en nombre de la paz social” se leía en un periódico brasileño (*Jornal do Brasil*, 19 de julio de 1995; citado por De Salles, 2011, p. 6). Las acusaban de comercio de drogas, subasta de virginidades, perversión de menores y violencia. El sonido funk se asoció con una ilegalidad que podía meter a un barrio entero en problemas. Los bailes y el sonido se fueron a la clandestinidad, pasó a llamarse *Proibidão*, prohibición.

Las fiestas donde sonaba funk a finales de los 90 eran allanadas por la policía. Sin embargo, por el éxito inminente de algunas de las canciones, lograban saltar a la radio local e internacional. Caso de canciones como *O rap das armas* en 1999:

Porque en el Dendê, le voy a decir cómo es que es.

Aquí no es fácil ni para el DRE (Delegación de Represión Antidisturbios).

Para subir aquí hasta el BOPE tiembla (Batallón de Operaciones Policiales Especiales) [...].

Vienen con un AR15 y un 12 en la mano.

Viene otro con pistola y otro con 2 calibre 38.

Uno va delante con el URU, escoltando la camioneta de la policía (Cidinho & Doca, 2008).¹

A partir del 2000 se expidieron leyes con las que se permitieron las fiestas funk siempre y cuando se pidiera autorización escrita treinta días antes; hubiera detectores de metales en las entradas; presencia de la policía militar y no se transmitieran canciones que hablaran de crímenes. Ello se debía a “indicios de violencia, drogas y desvío de comportamiento del público infante-juvenil” comprobados en estos eventos (Brasilino & Natasha, 2012, p. 2). En el 2004 otra ley (4264) declaraba el funk “acti-

1 La traducción es mía. Original: “Porque no Dendê, eu vo dizer como é que é / Aqui não tem mole, nem pra DRE / Pra subir aqui no morro até a BOPE treme / [...] / Vem um de AR15 e outro de 12 na mão / Vem mais um de pistola e outro com 2 oitão / Um vai de URU na frente, escoltando o camburão” (Cidinho & Doca, 2008).

vidad cultural de carácter popular”. Sin embargo, en el 2008 se restituyeron las restricciones (Ley 5265 del 2008) que se han ido suavizando en estos años.

Algunos cantantes de funk como Mc Daleste, fueron asesinados en pleno concierto por relaciones con mafias. A otros, como Mc Smith, les cobraron multas de más de mil reales por nombrar a Fabiano Atanázio, Elias Maluco, Isaías, Marcinho, entre otros capos brasileños. Nombrar narcotraficantes en canciones tenía una sanción de tres a diez años de prisión según la Ley 11.343 del 2006. Esto reforzó la oposición *morro-asfalto*, *favela* y ciudad, dos espacios que se excluían, con reglas diferentes y en tensión. Con este enfrentamiento social, en la academia brasileña surgieron los estudios culturales sobre la estigmatización de las manifestaciones culturales negras hechas por pobres y para pobres, como el caso del funk.

El funk llega al centro de la discusión

Eccio de Salles, profesor de literatura brasileña de la Universidad Federal Fluminense de Río, afirma que “el funk prohibido representa la redención de un ‘lugar de habla’ que debería permanecer en el silencio” (De Salles, 2011). Los *funkeros* se convirtieron en el chivo expiatorio de la desigualdad social brasileña, excluidos, silenciados y estigmatizados. Bajo la prohibición y el señalamiento de mal gusto, de vulgaridad y violencia del funk se entreveía una clase media que pedía letras elaboradas a comunidades que no tenían escuela, ritmos creativos a músicos sin formación. Esa ‘pobreza musical’ se convirtió en reafirmación de su condición de marginados que, desde la exclusión, hacían música para ellos mismos y no para agradar el gusto por la cultura oficial.

En el 2013, Mariana Gómez, estudiante de maestría en Cultura y Territorialidades de la Universidad Federal Fluminense sustentó una tesis con el título *Mypussy é o poder, ‘Mi vagina es el poder’*, nombre de una canción de Valesca Popozuda. Allí, disertó sobre la representación femenina, la identidad, el feminismo y la industria cultural en el funk carioca. El feminismo blanco, heterosexual, clase media, pegó el grito en el cielo. Llamar feministas a esos embutidos de carne y silicona meneando el culo en un escenario era un despropósito. Todo lo contrario, ellas representaban el producto del deseo machista que moldeaba el cuerpo de la mujer, eran objetos sexuales para complacer a los hombres. El funk, con la imagen de mujer que sugería, aparentemente constituía una for-

ma de violencia contra las mujeres y una degradación social, nada más lejos del feminismo.

Las reflexiones en torno al funk se sofisticaron al discutir el tema de la representación de las mujeres, el feminismo y el erotismo. Que las mujeres ganaran espacio en un medio dominado por los hombres no solo implicó una superposición de roles sino también un cambio en la manera de concebir a las *funkeras* que hablaban abiertamente sobre su condición social y su sexualidad. El funk “¿al mismo tiempo que constituye una expresión de la sexualidad de las *funkeras* es, de cierta forma, una transgresión de un orden vigente —y conservador—, que también reafirma algunos estereotipos machistas?” (Gómez, 2013, p. 3)². Esta pregunta que articula transgresión y reproducción de roles pone en duda el aspecto feminista de las *funkeras*, así como la imagen de meras reproductoras del discurso machista con sus cuerpos voluptuosos y sensualizados.

La imagen de las mujeres *funkeras*, de acuerdo con las discusiones del feminismo occidental como algunas autoras lo denominan (Portolés, 2004), transmitía valores errados de lo que significaba ser mujer. Modificar el cuerpo para satisfacer al hombre o autodenominarse puta o perra en sus canciones era no ‘darse a respetar’. La lucha por conquistar el respeto, la igualdad, por quitarse de encima la imposición de ser bella y femenina según los cánones sociales, la echaban al piso estas mujeres autoproclamadas feministas. En conclusión, “la sociedad carioca está sufriendo una crisis de valores donde la legitimidad de la lucha femenina contra la dominación masculina está en manos de mujeres que no tienen la menor idea de lo que significa ser feminista”, escribe Gochinha en abril del 2012 en el blog “Género y economía” que trata temas feministas.

Este desacuerdo, desarrollado en redes sociales y blogs, tiene una profundidad mayor en la teoría feminista contemporánea. Asunción Portolés, retomando a Spivak, dice que “el feminismo ‘occidental’ lo que hace es homogenizar a todas las mujeres del Tercer Mundo como si tuvieran las mismas características, haciéndolas hermanas en la lucha y cayendo en el eurocentrismo” (2004, p. 14). Es decir, que el feminismo ‘occidental’, desde donde se realizan las críticas al funk, superpone una visión hegemónica de las mujeres occidentales sobre visiones alternativas de las

2 La traducción es mía. Original: “Ao mesmo tempo em que podem ser a expressão da sexualidade das funkeiras e, de certa forma, a transgressão de uma ordem vigente —e conservadora—, também não reafirmam alguns estereótipos de ordem machista?” (Gómez, 2013, p. 3).

mujeres en otras culturas. En esa medida se evidencia una tensión entre el feminismo *funkero* y el feminismo ‘occidental’.

La mujer se apodera del funk

La música de las *funkeras* circulaba en la favela; allí grababan de manera artesanal, sin disqueras y con una distribución muy similar a la piratería. Era relativamente desconocida. Pero, las redes sociales, Youtube y Facebook, cambiaron el panorama. Los videos traspasaron las fronteras de la favela y los *likes* daban fe del impacto en el mundo. Aparecieron casos como el de Deize Tigrona, una empleada de servicio doméstico de la favela que saltó a la fama cuando músicos como M.I.A, Buraka Som Sistema y Diplo, después de verla en Youtube, viajaron hasta Río para grabar con ella.

En los 90, al igual que las armas y los billetes, las mujeres formaban parte del decorado de los videos de funk. La mayor de las veces no aparecía la cara; en algunos, el trasero era la única parte del cuerpo que se enfocaba. Los hombres estaban rodeados de mujeres a quienes llamaban mis putas, mis perras, mis *popozudas*³; la voz de las mujeres brillaba por su ausencia. Pero, con la persecución y encarcelamiento de los cantantes de funk, las mujeres tomaron el micrófono y bajaron al hombre de la tarima. Los *bondes* o *gaiolas*, grupos de mujeres que hacían competencias de baile, empezaron a componer sus coreografías, cantaban y escribían sus propias letras.

Las cantantes de funk son mulatas y negras robustas de cadera ancha, cintura fina, cabello largo y senos asiliconados. A algunas les brota su barriguita sobre los shorts apretados. Sus letras describen actos sexuales con lenguaje explícito como las de Tati Quebra Barraco: “Me voy a masturbar / Y me voy a venir en tu cara/ [...] / Te voy a chupar la polla / Y voy a agarrar el palo / Mamada y mamada / Voy a dar mi coño muy lentamente / Pero lo que realmente quiero es tu polla en mi culito” (Quebra Barraco, 2013)⁴.

3 *Popozuda*: Término usado para referirse a las mujeres de trasero y piernas robustas que generalmente frecuentan los bailes funk.

4 La traducción es mía. Original: “Eu vou tocar uma siririca / Eu gozar na tua cara [...] / Eu vou chupar sua piroca / E vou tomar vara de guarda / Vai mamada. Vai mamada / Eu vou dar minha buceta bem devagarinho / Mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho” (Quebra Barraco, 2013).

Paralelo a esas letras surgen canciones que destacan la independencia de las mujeres, la libertad de tener sexo y decidir cuándo, cómo y con quién. Gaiola das Popozudas (2010), un reconocido grupo de funk femenino, pasa de narrar escenas obscenas a hablar sobre sus cuerpos y el uso que les dan. Ellas dicen: “La vagina es mía y yo decido a quién se la doy”. Así, se comienza a proponer un modelo de mujeres que disponen de sus cuerpos; una filosofía en la que “si los hombres desean y explotan nuestro cuerpo, nada más justo que explotar su dinero” (Gochinha, 2012). Ese lema se convierte en canción con *Mypussy é o poder*: “Mi vagina es el poder / Por ella el hombre enloquece / Da carro, apartamento, joyas, ropa y mansión / Pone silicona / Hace liposucción / Aumenta el culo para que usted quede feliz” (Gaiola das Popozudas, 2010)⁵.

Ellas le cantan a las mujeres de favela, negras, pobres y oprimidas por el marido. En un contexto de silencio donde el amor romántico perdona los golpes, Valesca Popozuda, líder de Gaiola das Popozudas, grita con su voz ronca: “Solo me golpeaba / Se iba para la fiesta y me quedaba esperándolo / Gritaba y lloraba como una boba / Suficiente, gracias, pero ahora me volví puta” (Gaiola das Popozudas, 2008)⁶. Palabras como “puta” o “perra”, usadas para entender la mujer como sumisa, como posesión u objeto para complacer, fueron apropiadas y resignificadas. Ahora, ellas las usaban con el sinónimo de mujeres autónomas, cómodas con su cuerpo y que tienen derecho a tener sexo con quien ellas quieran; equiparable en libertades a los hombres. Mujeres que están por fuera del canon oficial de moral, que se sienten sensuales, que buscan y exigen placer.

Las dueñas del feminismo ‘occidental’ las excluyeron de su discurso, pues les parecía una tristeza que para liberarse una mujer tuviera que volverse puta. Las *funkeras* eran una vergüenza porque no se valoraban como mujeres. Pero, ¿debe una mujer seguir un determinado grupo de normas para hacerse valorar? Los hombres tienen valor por ser hombres, a las mujeres les toca vestirse de ciertas formas, callarse sobre ciertos temas y comportarse recatadamente para hacerse valer. Así, el feminismo blanco,

5 La traducción es mía. Original: “My-my pussy é o poder / Por ela o homem enloquece / Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão / Coloca silicone / E faz lipoaspiração / Implante no cabelo com rostinho de atriz / Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz” (Gaiola das Popozudas, 2010).

6 La traducción es mía. Original: “Só me dava porrada / E partia pra farra / Eu ficava sozinha, esperando você / Eu gritava e chorava que nem uma maluca / Valeu muito obrigado mas agora virei puta” (Gaiola das Popozudas, 2008).

heterosexual, clase media, se volvió contra la mujer negra y pobre de otras culturas, por imponerle nuevas reglas con la etiqueta del deber ser.

Las feminista ‘occidentales’ decidieron, desde la perspectiva de su cultura, quién entraba o se quedaba por fuera del movimiento. La *funke-rra* de cuerpo modelado por el deseo masculino estaba lejos del modelo feminista de mujer. De hecho, quedaban doblemente oprimidas, por las reglas del deber ser de una mujer que se hace respetar y por el modelo de ama de casa complaciente que le impone su marido. Sueli Carneiro define esta hegemonía de modelos como “una violencia invisible que conlleva saldos negativos para la subjetividad de las mujeres negras, que se resbala en la afectividad y la sexualidad de éstas” (Carneiro, 2003, p. 122)⁷. Cuando las *funke-rras* se asumen putas rechazan los dos modelos: no tienen por qué ser ‘decentes’ para que las respeten, no tienen por qué ocultar su cuerpo ni su sensualidad y no tienen por qué entregarse ciegamente a su marido machista. Se declaran dueñas de su cuerpo y administradoras de sus placeres.

La ‘vulgaridad’ y el ‘mal gusto’, supuestas características de las mujeres *funke-rras* y el funk, son el resultado de tensiones sociales. Esas manifestaciones culturales se juzgan desde patrones estéticos de las clases medias, que valoran los que se acercan a los valores de la clase superior. Tal vez, lo repulsivo del funk es ser hecho por *favelados* para *favelados*, por mujeres oprimidas para mujeres oprimidas. En esa medida, no caben en los estereotipos aceptables. Que Lady Gaga o Britney Spears se autodenominen putas es una extravagancia, una forma de ser subversivas y vanguardistas. Pero, que una mujer negra y pobre se autodenomine puta es una falta de cultura.

Las *funke-rras* se autoproclaman feministas, pero es un feminismo sin academia, pues la mayoría de ellas no tienen estudios; algunas son mujeres humildes que se desempeñan como empleadas de servicio, Deize Tigrona, o empleadas de gasolineras, Valesca Popozuda. Ellas hablan de apoderarse de su vagina y de usar su cuerpo para dar una lucha social, defienden el ‘*puteo*’ como forma válida de empoderar a la mujer en la economía de la favela. Pareciera contradictorio volverse un objeto del deseo machista y ser feminista. Sin embargo, desde la posición de ‘objeto’ ellas comienzan a manipular el macho, a cobrar visibilidad y a decirles a otras

7 La traducción es mía. Original: “É uma violência invisível que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e sexualidade destas” (Carneiro, 2003, p. 122).

mujeres que volverse puta es una forma de revelarse, de liberarse de la represión machista, de las exigencias de buen gusto de la clase media y de las exigencias de ser mujer correcta de acuerdo con las normas del feminismo y la moral occidental cristiana.

La palabra “puta” ya no se refiere a la condición de trabajadora sexual por necesidad, sino al uso de la sexualidad para la conveniencia socio-económica y del placer; además de referirse a un tipo de mujer que acepta y vive su sexualidad libremente. Esta propuesta de sexualidad femenina la iguala con el uso masculino, lo cual pone en aprietos el modelo tradicional de pareja y representa un peligro social en términos de natalidad, amoralidad, enfermedades, destrucción del núcleo familiar y prostitución —visión cristiana de los castigos que les esperan a las malas feminidades—. La preocupación por el bienestar social pareciera involucrar el mantener cierto modelo de mujer tradicional. Por el contrario, estas mujeres desafían las estructuras de poder que las dominan, no para destruirlas y rearmar otras, sino para existir dentro de la igualdad (cfr. Walker, 2007).

Así, resulta evidente el flirteo directo de algunas cantantes funk con lo que se podría considerar feminismo de tercera ola. Las olas del feminismo se caracterizan de la siguiente manera:

[L]a primera ola abarca la generación de sufragistas y de grupos en pro de los derechos de las mujeres, cuya lucha comenzó alrededor de 1880 [...]; la segunda ola, todavía vigente, aspira a la participación en los campos de toma de decisión por parte de las mujeres así como por un control más amplio sobre algunos asuntos privados, como la sexualidad y el aborto; la tercera ola es la nueva generación que pretende conseguir un enfoque más perspicaz en los asuntos concernientes a las zozobras femeninas por medio del estudio de las particularidades de cada grupo y la exaltación de la diversidad cultural, social, religiosa, racial y sexual. (Biswas, 2004, pp. 66-67)

De manera casi directa, el feminismo del funk se relaciona con el proyecto de profundizar en la “crítica al racismo, clasismo, heterosexualidad y homofobia no solo en los movimientos de mujeres sino en medio de las feministas privilegiadas. [...] [Así como,] trabajar en las implicaciones de una conciencia femenina globalizada y transnacionalizada” (Garrison, 2004, p. 33).

En ese sentido, se fragmenta la representación de ‘La mujer’ para abrir paso a representaciones diversas de las mujeres que viven, se empoderan

y construyen sus imaginarios de feminidad. Las críticas a la tercera ola o feminismo poscolonial se centran en que “el relativismo cultural esencialista puede resultar tan perjudicial como la afirmación de la ‘identidad universal’” (Portolés, 2004, p. 21). En ese sentido, la autoafirmación de las mujeres en planos como el acceso al trabajo, a la educación, a la salud, al ascenso social, el reconocimiento de su raza, clase y representaciones, aunque sea particular en cada grupo social, no resulta exclusivo ni aislado para cada grupo; atraviesa diversos planos y culturas.

Este empoderamiento de la *funkera* se enmarca en las reivindicaciones conseguidas por los movimientos feministas negros del Brasil. Tales movimientos han logrado influir en las políticas de género a través de las Conferências Nacionais de Mulheres Brasileiras en temas como el racismo hacia las mujeres negras; la pobreza, con mayores índices en mujeres negras; la salud, problemas raciales de salud, y con las diversas formas de representación de las mujeres negras en la cultura. Ello ha posibilitado, no solo en el campo teórico, sino en el campo de la vida cotidiana, abrir espacios para reafirmar otras formas que superen “una negritud reductora de la dimensión humana y la universalidad occidental hegemónica que anula la diversidad. Ser negro sin ser solamente negro, ser mujer sin ser solamente mujer, ser mujer negra sin ser solamente mujer negra” (Carneiro, 2001 p. 7)⁸.

Si el reconocimiento social tradicional, no solo de las mujeres sino de las subjetividades subalternas, depende de asimilarse con los valores ‘correctos’, manifestaciones como el funk reivindican formas alternativas de existir. Esas formas alternas, por tratarse de subjetividades otras cuyas manifestaciones aparecen como violentas, agresivas, ilógicas o amenazantes las ponen en un plano donde difícilmente se hacen aceptables; por lo cual, terminan excluidas desde la perspectiva oficial, a pesar de su reivindicación en determinado contexto social. Es ahí cuando aparece el espíritu normalizador; Spivak menciona que “la protección de la mujer (hoy en día de ‘la mujer del Tercer Mundo’) deviene un significante para el establecimiento de una buena sociedad” (Spivak, 1998, p. 32). Con este lema, una feminidad como la de la *funkera* queda borrada y cae en la oscuridad de las malas feminidades.

8 La traducción es mía. Original: “Uma negritude reductora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra” (Carneiro, 2001, p. 7).

Conclusiones

El feminismo del funk carioca se puede considerar una manifestación de feminismo de tercera ola o poscolonial. El empoderamiento que han tenido las mujeres en el género, la libertad de expresión, la ruptura con la moral y los modelos judeo-cristianos de uso de la sexualidad y de la maternidad, así como la reafirmación del cuerpo y la sensualidad negra, hacen del funk una expresión que reivindica imaginarios más igualitarios de las mujeres. Ello implica un fuerte desplazamiento frente a las etiquetas del deber ser de las mujeres en la sociedad, razón por la cual, aparentemente, se ubican en la contracara de la mujer tradicional: la puta. Sin embargo, se da una redefinición de esta palabra, ya no como trabajadora sexual, sino como mujer que vive, disfruta y decide sobre su sexualidad.

A pesar de esta resignificación de valores tradicionalmente asociados a las malas feminidades, no todas las *funckeras* podrían considerarse feministas. Al lado de cantantes como Valesca Popozuda aparecen grupos que reproducen la sensualización y los movimientos del trasero de una manera más inocente. O Bonde das Maravilhas, por ejemplo, dejan de lado las canciones de letras feministas para componer otras más relacionadas con las rondas infantiles: “Thayza y Kate están listas para el combate / van a comenzar el pasito del bate-bate” (Bonde das Maravilhas, 2013). A medida que *revolan*, verbo usado para la forma de mover el trasero en el baile funk, envían besos y hacen poses de quinceañera tradicional. Ellas se alejan de la ‘agresividad’ del funk y lo hacen más digerible para los valores socialmente aceptables, lo cual constituye una forma de suavizar, o tal vez de censurar, la ‘obscenidad’ y el feminismo *funkeiro*.

Foucault (1992) nos recuerda que “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (p. 5). En medio de esa tensión es donde viven las mujeres *funckeras*. El discurso y el cuerpo son construcciones sociales que se legitimaron en un solo sentido y que entran en tensión con el afuera amorfo del mundo de la favela que pone en evidencia la artificialidad histórica de la oficialidad. Ellas constituyen una materialidad peligrosa y amenazadora para las ‘verdades femeninas’ y las morales sociales construidas sobre las mujeres. La reivindicación de una sexualidad femenina autónoma y del cuerpo negro y sensual constituye un desafío para los modelos tradicionales de feminidad.

La construcción del discurso feminista *funkero*, en su camino a la legitimidad, articula contradicciones en la medida en que no se aleja de la objetualización sexualizada del cuerpo femenino y convive con una reproducción más inocente del modelo de mujeres que propone. También articula luchas sociales y estéticas que se consolidan en el afuera de la legitimidad, en el afuera de 'lo correcto'. Desde allí abren grietas sobre la oficialidad de la cultura y del feminismo. Evidencian que tanto el cuerpo construido a medida del deseo del hombre, así como el cuerpo respetable de la feminista eurocentrista son productos de fuerzas sociales. Que el gran desafío está en apropiárselo y darle el uso que libremente se le quiera imprimir.

Esta aproximación miope, desde una gran distancia que puede distorsionar el 'objeto', abre la pregunta por el papel de las mujeres en las músicas populares latinoamericanas. ¿Cuál es el rol de las mujeres *valle-nateras*, *reggaetoneras* o *salseras*? La intención no sería entonces ver las alienaciones sino el funcionamiento de relaciones de poder, las estigmatizaciones surgidas desde los supuestos discursos reivindicadores, los lugares de enunciación privilegiados y los empoderamientos que nacen o desaparecen paralelo a los 'discursos oficiales'. Ello, para entender que no existen formas verdaderas de ser, que solo hay formas naturalizadas, alienaciones en las que se mueven fuerzas, se consolidan o desaparecen estrategias que permiten ser en el mundo.



Reconocimientos

El presente es un artículo de reflexión presentado en la Segunda Jornada de Estudios de Género y Sexualidades realizada en el primer semestre del 2014 en la Universidad Pedagógica Nacional, con el auspicio de Extensión Central UPN. Es el producto de una propuesta de ponencia y su posterior retroalimentación.



Hugo Alexander Buitrago Carvajal

Licenciado en lenguas extranjeras y magíster en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Es organizador del espacio Jornadas de Estudios de Género y Sexualidades de la misma universidad. Actualmente es asistente en consejería académica y relaciones internacionales en Colfuturo, Bogotá, Colombia.

Referencias

- Aronovich, L. (27 de abril del 2013). O funk e o feminismo. *Escreva Lola Escreva*. Recuperado de <http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2013/04/guest-post-o-funk-e-o-feminismo.html>
- Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Casa del Tiempo*, 68(6), 65-70.
- Brasilino, R. & Natasha. (2012). El baile prohibido de las favelas. *Anfibia* (Universidad Nacional de San Martín). Recuperado de <http://www.revistaanfibia.com/cronica/el-baile-prohibido-de-las-favelas/>
- Carneiro, S. (2001). Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Lola Press*, 16, 1-6.
- Carneiro, S. (2003). Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, 17(49), 117-132.
- De Salles, E. (2011). O bom e o feio. Funk proibidão: sociabilidade e a produção do comum. *Z Cultural: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, 9(3). Recuperado de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-bom-e-o-feio-funk-proibidao-sociabilidade-e-a-producao-do-comum-de-ecio-p-de-salles/>
- Garrison, E. (2004). Contests for the Meaning of Third Wave Feminism: Feminism and Popular Consciousness. En S. Gillis, G. Howie & R. Munford, *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* (pp. 185-197). New York: Palgrave MacMillan.
- Gochinha. (31 de marzo del 2012). El “feminismo” del movimiento funk carioca. Género y economía: desigualdades de género en el mercado del trabajo. *Género y economía* (blog). Recuperado de <http://generoyeconomia.wordpress.com/2012/03/31/el-feminismo-del-movimiento-funk-carioca/>
- Gómez, M. (2013). *My pussy é o poder: A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural*. Rio de Janeiro: UFF / Universidade Federal Fluminense.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Jornal do Brasil*. (19 de julio de 1995). Editorial. En E. De Salles (2011), O bom e o feio. Funk proibidão: sociabilidade e a produção do comum. *Z Cultural: Revista Virtual do programa Avançado de Cultura Contemporânea*, 9(3). Recuperado de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-bom-e-o-feio-funk-proibidao-sociabilidade-e-a-producao-do-comum-de-ecio-p-de-salles/>
- Portolés, A. (2004). Feminismo postcolonial: la crítica al eurocentrismo del feminismo occidental. *Cuadernos de trabajo* (Universidad Complutense de Madrid), 6, 1-27.
- Spivak, G. C. (1998). *¿Puede hablar el sujeto subalterno?* Buenos Aires: Bibhuma.
- Walker, R. (febrero 28 del 2007). Becoming the Third Wave. *Heathen Grrl's Blog*. Recuperado de <http://heathengrrl.blogspot.com/2007/02/becoming-third-wave-by-rebecca-walker.html>

Discografía

Bonde das Maravilhas. (2013). Quadrado tipo de Borboleta. Single. [CD]. Río de Janeiro: Independiente.

Cidinho & Doca. (2008). *Rap Das Armas*. En *Tropa de Elite Soundtrack* [CD]. Los Angeles, CA: Milán Records.

Gaiola das Popozudas. (2008). Larguei o Meu Marido (Agora Virei Puta). *Pancadão do Caldeirão do Huck* [CD]. Río de Janeiro: Independiente.

Gaiola das Popozudas. (2010). My pussy é o poder. *Gaiola das Popozudas* [CD]. Río de Janeiro: Independiente.

Mulher Melancia. (2010). Velocidade 6. *Funk do Brasil* [CD]. Río de Janeiro: Costuleta.

Quebra Barraco, T. (2013). *Siririca*. Río de Janeiro. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=vuZ_6mfsGjw