

EL RAP: ENTRE MÚSICA Y POESÍA

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Curso académico 2016-2017

Autora: Lidia Cheikh Santos
Tutor: Dr. Alfonso Martín Jiménez

ÍNDICE

Introducción	5
1. Relación entre la música y la poesía a lo largo de la historia.	6
2. Cultura Hip-hop: orígenes, influencias y desarrollo del rap	14
3. El rap español.	18
4. El rap, entre la recitación y la canción	24
5. Dos exponentes actuales del rap hispano: Nega y Ajax. Características del rap en sus textos, referencias cinematográficas, musicales, literarias y políticas	28
5. 1. Análisis de “Cultura y Compromiso” (Los Chikos del Maíz)	32
5. 2. Análisis de “La flauta de Hamelín” (Ajax y Prok)	34
Conclusiones	36
Bibliografía	37

Introducción

La intención de este trabajo, fundamentalmente, es encontrar los elementos que han hecho que el rap pueda considerarse un arte independiente de la recitación y de la canción. Aunque posea características de ambas, ya que de ellas proviene, procuraré identificar las propias para afirmar que *rappear* se ha convertido en una nueva forma de expresión.

He comenzado mencionando diferentes perspectivas sobre las relaciones que ha habido entre música y poesía a lo largo de la historia para llegar a los apartados dedicados al nacimiento, desarrollo e influencias que ha recibido el rap desde que surgió hasta su llegada a España.

En el punto dedicado al rap en nuestro país, he recogido algunas de sus características, aludiendo a cómo se ha adaptado a nuestra lengua y entorno, reivindicando la necesidad de un estudio filológico y semiótico de este rico campo.

Para concluir he introducido mi aportación personal acompañada del análisis de dos textos de raperos diferentes, donde me sirvo de ejemplos para demostrar la validez de mi teoría.

1. Relación entre la música y la poesía a lo largo de la historia

La música y la poesía han estado relacionadas desde sus orígenes, por lo que son numerosos los análisis que se han realizado sobre esta cuestión. En este apartado han sido recogidos algunos de ellos.

Según Alfonso Martín Jiménez (2015), hoy en día, un texto lírico debe poseer una serie de características concretas para ser considerado literario (Martín, 2015, p.304). Esto se debe a que en la antigüedad, lo que actualmente se denomina poesía lírica, estaba íntimamente ligada a la música. Este vínculo fue el causante de que Aristóteles no la incluyese en su *Poética*, donde analizó los considerados, entonces, géneros literarios (la epopeya y el drama), sino que la introdujo en el apartado de su *Política* dedicado a la música. Martín aclara que Aristóteles hizo esta distinción diferenciando las artes que se servían solamente de la palabra, de las que utilizaban también la armonía y el ritmo que proporciona la música, que es el caso de la poesía lírica. Citando a Demetrio Estébanez Calderón, Martín expone que, a pesar de este origen común, estas dos artes comenzaron a desligarse en la época latina, hasta que la lírica se declaró independiente en el Renacimiento. Cabe reseñar que debido a esta clasificación aristotélica, en los estudios literarios de la actualidad encontramos poemas, mientras que no se presta atención al estudio lingüístico de las canciones, a pesar de que puedan tener una estructura propia del género lírico (Martín, 2015 p. 157-p.159).

Según Demetrio Estébanez Calderón (1996), el vínculo que hay entre música y literatura es observable en los textos poéticos, ya que estos poseen elementos como el ritmo marcado por los acentos, la rima, las recurrencias fónicas o los paralelismos, entre otros, que les dotan de melodía. En la literatura clásica y bíblica, fuentes de la literatura europea posterior, música y poesía formaban parte del canto: “En los himnos y epitalamios de la poesía griega, el verso formaba parte del canto, que iba acompañado de música con la cítara y con la lira”. En los salmos bíblicos y los cantos litúrgicos de la Iglesia, el texto poético- religioso se cantaba,

acompañado por música. Los textos poéticos de la lírica primitiva española (jarchas, canciones de amigo gallegas y villancicos castellanos) se creaban para ser cantados, apareciendo incluso, en algunos, anotaciones musicales. En la poesía trovadoresca también se encuentran varios poemas compuestos especialmente para ir acompañados de música, como el “Vers del Lavador” de Marcabrun. En las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, la música aparece como acompañante de todas las composiciones, excepto de una. Con respecto a la poesía épica de la Península, no se tiene constancia del tipo de recitación musical que utilizaban los juglares en los “Cantares de gesta”.

En los orígenes del teatro, en dramas litúrgicos de Navidad y de Pasión (*Autos*) y en los “Misterios” catalanes y valencianos, aparece también la música. En la etapa de finalización de la Edad Media y en los albores del Renacimiento se crearon unas composiciones musicales para acompañar textos poéticos con los que compartían nombre; por ejemplo, el *madrigal* es “una composición musical, polifónico-vocal sobre textos poéticos muy refinados” y “con música para toda la letra”. Los *Cancioneros* de esta misma época, como el de *Palacio*, con composiciones musicales que acompañan a *romances*. El de la *Colombina* o el de la *Casa de Medinaceli*, presentan también *villancicos*, que son canciones polifónicas con coplas y, a diferencia de los *madrigales*, con estribillo. Además, en este periodo también se compusieron *canciones*, sacras (las de F. Guerrero) o profanas (algunas de Juan de la Encina), formadas por una estrofa y un estribillo de entre cuatro y cinco versos.

En el *Siglo de Oro* siguen apareciendo villancicos y romances, aunque es en el teatro donde tiene más presencia la música. Las compañías contaban con músicos en sus filas, y estos participaban en los entremeses, bailes, jácaras y mojigangas. La música era fundamental en los Autos Sacramentales, pero donde ha tenido, sin duda, mayor relevancia, hasta el punto de no poder prescindir de ella, ha sido en la *ópera* y la *zarzuela*, géneros que experimentaron un auge en el Siglo de las Luces.

Durante los siglos XVII y XVIII la música toma protagonismo en las obras dramáticas, como son, aparte de las de Lope, Calderón y Tirso de Molina, *Los menestrales* de C. M.^a Trigueros, con música de B. de Laserna, *Las bodas de Camacho* de Meléndez Valdés y *La espigadera* de Ramón de la Cruz y, ambas con música de P. Esteve. En los sainetes de Ramón de la Cruz aparecen “coros”, “minué”, “pastorelas”, “villancicos”, etc. Este introduce en la zarzuela nuevos temas, elementos populares y cuadros de costumbres que proporcionan un tono más realista, lo que contribuye a la reforma de los textos literarios de este género. La ópera sigue interesando en el siglo XIX. Escritores como Larra o Bécquer compusieron libretos para óperas y M. Bretón de los Herreros escribió *Los amantes de Teruel*.

En el siglo XX se ha intensificado ese vínculo entre música y literatura. Hay artistas que se basan en textos literarios para componer sus temas y la literatura contemporánea se inspira en la música para componer nuevos ritmos y recursos que doten de melodía a la composición, e incluso la forma de estructurar el poema. Supone tanto este vínculo que G. Diego afirma lo siguiente: “la más pura e inaccesible poesía empieza donde concluye la palabra y nace la música. [...] La música es maestra de composición y si mis poemas tienen algo de solidez y estructura, a ella se lo deben” (Estébanez, 1996: 706-709).

En relación a la conexión entre estas dos artes, cabe destacar el nacimiento de un género musical a finales del XX que sigue evolucionando y desarrollándose en la actualidad: el *rap*, del que hablaremos más detenidamente en otro apartado.

De acuerdo con lo expuesto por Blasina Cantizano Márquez (2005), el vínculo entre la literatura y la música ha sido la relación artística más fructífera de todas. Esta explica que la función de las artes era meramente pragmática, pues servían como herramientas para transmitir valores morales y normas de convivencia, dejando lo estético a un lado.

La poesía y la música nacieron juntas. La segunda se utilizaba para que las personas memorizasen dichas normas, siguiendo el ejemplo de personajes modélicos. Hay una amplia

tradicción de literatura oral que precede a la literatura escrita. Los primeros textos de esta última simulaban el ritmo y el estilo de la oral a través de repeticiones, aliteraciones, juegos de palabras y rimas. Para el narrador de la literatura oral, como bien dice Cantizano, es vital el ritmo, la entonación, el volumen y el tono de voz, pues de esta manera es como se transmiten los sentimientos y experiencias, convirtiendo una historia en literatura.

A pesar de nacer unidas, música y literatura se separaron y se establecieron de manera independiente, poseyendo cada una sus propias características, géneros y autores. A partir del siglo XX, la música ha vuelto a tomar contacto con la literatura, en concreto con la poesía, debido a su brevedad, ya que en la música existe un límite de tiempo (sin paginación).

Siguiendo a Silvia Alonso (2002), a lo largo de la historia se ha aludido a un origen remoto común de estas artes, es más, la crítica músico-literaria romántica interiorizó esta idea, de manera que innumerables poetas se declararon defensores íntegros de la misma, convirtiendo a la música, por su capacidad de expresar sentimientos de forma directa, en el prototipo a seguir para la expresión lírica verbal. Basándose en las palabras de Lawrence Kramer, Alonso incide en que la diferencia entre música y poesía no es, como defiende el crítico musical Eduard Hanlick, que esta última carezca de capacidad referencial con lo extramusical, sino que, teniendo en cuenta que ambas disponen de componentes que relacionan la obra con lo exterior (*connotativos*) y componentes que aluden a otras partes de la obra (*combinatorios*), se complementan, de manera que la dimensión que no muestra una, la expone la otra, y viceversa. Además de esto, añade que tanto música como poesía manejan el tiempo de una forma particular, que consiste en que un receptor activo perciba procesos de periodicidad en distintos niveles, con momentos de relajación y tensión, dando el “nivel temporal más alto, el de las formas a gran escala”, cohesión al significado general de la composición. Para tratar esta organización, habla de un *ritmo estructural multi-estratificado* que hace referencia a la existencia de una estructura rítmica única en la que el texto y la música

se desarrollan en armonía, compartiendo el mismo tiempo. Esta teoría se puede aplicar a partir del siglo XIX, cuando los modelos discursivos de ambas artes, hasta este siglo independientes, se van acercando empujados por el contexto cultural. A finales de este siglo aparece “un modelo *no discursivo* o de plenitud”, basado en “la aparición histórica de la voluntad de construcción del *ego*” y “en el descubrimiento de la conciencia independiente”. En este momento, Alonso expone que Kramer, apoyándose en el concepto freudiano de catexis, donde “el sujeto deposita su energía psíquica en el objeto, haciéndolo así significativo en sí mismo”, crea la denominación de *ritmo catéctico* frente al *ritmo discursivo*, este último más somero, y traslada esta idea a la relación entre música y poesía (Alonso, 2002: 7-11).

Apoyándose en las afirmaciones de Nicolas Ruwet, Alonso establece una relación de semejanza entre los sistemas lingüístico (ámbito fonético y fonológico) y musical, defendiendo que pueden coexistir en una composición sin la aparición de interferencia alguna. Continuando con la misma idea, divide esta relación en dos niveles: el de “las grandes estructuras”, que genera cuestiones como que según su estructura sintáctica, una composición pertenece a un género musical o a otro, y el de “las relaciones particulares entre los contenidos concretos entre cada texto y cada música”. Para evidenciar este hecho plantea algunos ejemplos:

En sus primeros ejemplos comienza explicando las posibilidades del encuentro de la palabra y la música en el registro de lo cómico, con su gran variedad de matices. Resulta brillante su elección de la salmodia bufa y del comienzo de *Renard*, donde el ritmo silábico es imprescindible para conseguir el efecto de parodia musical deseado. [...] Se detiene en el análisis de *Noces* de Satrawinsky. [...] Descubre en esta obra cómo la música y la palabra asumen funciones diferentes en dos registros diferentes: es la combinación de estos dos registros —lo ritual y el lirismo de las bodas frente al tono cotidiano y casi vulgar del entorno campesino— la que da una vivacidad especialísima a la obra, la que la caracteriza como conjunto. [...] En el caso del ejemplo de *Diechterliebe*, la relación entre texto y música es distinta, y adquiere su valor en las microestructuras, más que en el nivel de la estrofa, e incluso en el de la frase. La canción juega con la no coincidencia de frase musical y lingüística, con la alteración del modo enunciativo lingüístico a través del matiz de

interrogación suspensiva musical (2002, p.13).

Después de esto, hace referencia a que el ser humano, para llegar a los elementos de la realidad, precisa de “sistemas significantes” y se pregunta sobre “la significación general de la unión de la música y la palabra”, aludiendo a un hipotético vacío introducido por la Cultura, inexistente en la Naturaleza, y a la necesidad de llenarlo. Con esto concluye que ambas artes se funden por medio de la voz, llenando mutuamente sus respectivos vacíos (Alonso, 2002, p.2-p.14).

Citando a Rossana Dalmonde, Alonso manifiesta que existe un funcionamiento conjunto de los sistemas lingüístico y musical, con espacios de convergencia y de divergencia. Utiliza el concepto de *expansión* siguiendo la definición fonológica de A. Martinet: “cualquier elemento suprasegmental añadido a una oración que no cambie las relaciones y las funciones de los elementos previos”. Esto le lleva a destacar una de las características principales de la poesía: “el uso poético del sonido de las palabras (fenómenos de recurrencia, acentuales, etc., ligados con figuras retóricas)”. También pone de manifiesto la importancia de una buena lectura del poema, en la que se perciban los recursos rítmicos y “su aspecto fonosimbólico”, mientras que “la musicalización de un poema por parte de un músico, consistirá en una expansión de sus componentes sonoros y rítmicos”. Con esto se llega a la conclusión de que los recursos rítmicos de la poesía son compartidos con la música. Para explicar la expansión a nivel gramatical, parte del concepto jakobsoniano de la función poética como función más relevante de la poesía. Esta tiene lugar a en la *dispositio*, en “figuras gramaticales”, que son muy distintas de las formas de las que consta la música. Sin dejar de tener en cuenta la importancia de la percepción de la estructura del poema por parte del lector, recurre a la teoría de la *Gestalt*, escuela de psicología dedicada al estudio de la percepción, y se sitúa en el punto de vista del receptor incidiendo en “la posibilidad de que la música expanda las figuras

gramaticales del poema” (Alonso, 2002, p.15).

Basándose en las palabras de Jean-Jacques Nattiez, Alonso hace referencia a la clasificación semiológica que este propone, en la que se distinguen tres niveles: *poiético* (creación musical, papel del compositor), *neutro* (corpus de la obra) y *estésico* (percepción y recepción, papel del auditor). Trasladando estos términos al ámbito literario, en el caso de que se conozca la intencionalidad del autor, propone un análisis del *nivel neutro* desde un punto de vista *poiético*. El ejemplo que expone es la intención de Hubert Aquin en *Prochain épisode* de seguir el modelo de una fuga de Bach. Para ello, a través de la transposición metafórica, busca similitudes estructurales entre el esquema musical y el literario. La originalidad a la hora de crear que presenta la fuga, huyendo del tradicional desarrollo lineal de los acontecimientos, ha sido motivo de atracción para numerosos literatos, llegando a establecer una relación paralelística entre la estructura de una fuga y la vida, desde un punto de vista existencialista, lo que le lleva a afirmar, siguiendo a Kundera, que la afinidad entre estas artes reside en los “cambios de espacio emocionales”.

Remitiéndose a los estudios de Lévi-Strauss, habla de las concepciones narrativa y musical de la literatura, y establece que existe una relación entre mito y fuga en el nivel estésico, es decir, que este vínculo lo establece el lector-oyente plasmando sus experiencias sobre ambas estructuras, por lo que no se podría hablar de “narratividad musical” sin la intención de ese lector-oyente de “construir un relato sobre la música”. A pesar de afirmar la existencia de una semántica musical, la concepción de la música como relato no es posible debido a la carencia de un sistema de referencia que permita identificar un sujeto y un predicado en esta, pero sí declara que la música “invita a construir” un relato (Alonso, 2002, p. 17- p. 20).

Con respecto al trabajo de Leiling Chang, Alonso destaca el interés de esta por las estructuras musicales de la novela *Concierto Barroco*, considerada prosa poética, de Alejo Carpentier, alegando que los elementos poéticos utilizados permiten a lo musical estar presente.

Uno de estos mecanismos es la *resonancia*, que consiste en la repetición de construcciones sintácticas similares que dotan de *ritmo lírico* y regularidad a la obra. Dicha obra, apunta, consta de tres planos de estructuración superpuestos que dan lugar a “un contrapunto de estructuras autónomas”: la “estructura aparente” (los capítulos), la “estructura real” (que sigue el modelo “partida-viaje-regreso”, o “descripción-acción-reacción” y trata la organización de los campos de resonancia) y la “estructura virtual” (procesos de continuidad temáticos y sonoros). A esta idea se le suma el concepto de “modulación” temporal del relato, representado por un elemento sonoro que es la trompeta. Esta cohesiona el “barroco histórico” con el “nuevo barroquismo del jazz”, sustituyendo la visión dicotómica tradicional del tiempo, que oponía linealidad frente a circularidad, por una percepción más global (Alonso, 2002, p.20-p.22).

Alonso, siguiendo a Carolyn Abbate en lo que compete a una de las teorías de Edward T. Cone, habla de la concepción de la voz “como idea de presencia”, como voz del compositor, en contraposición a lo que la crítica y teoría literaria post-estructuralista defiende: un sujeto, e incluso un narrador, constituidos por medio del lenguaje, “como una ficción gramatical” (Alonso, 2002, p. 23).

Con este pequeño recorrido por la historia de la relación entre música y literatura y la recopilación de diferentes puntos de vista sobre el tema, de la mano de distintos autores, recogidos por Silvia Alonso, concluiríamos este apartado para comenzar con otro momento histórico en el que estas dos artes vuelven a confluir.

2. Cultura Hip-hop: orígenes, influencias y desarrollo del rap.

En este capítulo haremos un breve repaso sobre la cultura Hip-Hop. Como el objetivo de este trabajo tiene que ver con las relaciones existentes entre música y poesía, nos centraremos en su vertiente musical más significativa: el rap. Debido a que la bibliografía sobre este tema es escasa y, al estar la mayoría en lengua inglesa, es de difícil acceso, me he basado, sobre todo, en la que he encontrado en castellano. A parte de apoyarme en obras más extensas, he recopilado información de varias tesinas de alumnos de otras universidades, así como he plasmado conocimientos adquiridos desde que comenzó mi interés por este género hasta el día de hoy, nutriéndome de documentales, entrevistas, artículos, o de los mismos textos de las canciones.

Hay varias teorías sobre el significado de este acrónimo: unos afirman que proviene de *Rhythm And Poetry* ('ritmo y poesía'), *Recite A Poem* ('recitar un poema'), *Revolution, Attitude, Poetry* ('revolución, actitud, poesía'); otros, que tiene que ver con los movimientos de protesta del pueblo afroamericano, sustrato social de donde emergió este género (*Revolución Afroamericana Protestante*), *Rhythm, Art, Poetry* ('ritmo, arte, poesía'), e incluso se ha llegado a decir que es un apócope de rapsoda, 'recitador de versos'. Enrique Cámara Arenas (2014) manifiesta que en el *Oxford English Dictionary*, el significado original de la palabra "rap" es "hacer un sonido como consecuencia de un movimiento rápido —de ahí la palabra 'rap' como apócope de 'rapid'". Para relacionarlo con este género, hace referencia a la producción musical de The Last Poets, grupo precursor del rap, que destaca por utilizar "un ritmo rápido marcado mediante instrumentos de percusión" y por la rapidez con la que son cantadas las letras, dificultando a menudo su comprensión (Cámara y Filardo, 2014, p. 34).

Francisco Reyes Sánchez (2007) manifiesta que el Hip-Hop es una cultura urbana que surgió en los guetos afroamericanos de los suburbios neoyorquinos a finales de la década de los 60. No es casualidad que fuese en estas fechas, pues tras los asesinatos de dos grandes

oradores referentes de la lucha por los derechos de la población afroamericana, como fueron Malcolm X y Martin Luther King, en 1965 y 1968 respectivamente, la juventud se vio en la necesidad de crear un nuevo medio para expresar su situación social (Lamo, 2006, sin paginación). En este movimiento encontramos tres vertientes artísticas: “la pintura (el graffiti), la danza (el breakdance) y la música (rap, electro, breakbeat, beat-box, raga...)”. A parte de participar activamente en estas disciplinas, los que se identifican con ellas llevan el mismo estilo de vida, comparten la misma vestimenta y forma de pensar, promoviendo ideas en contra del racismo y exigiendo respeto por las minorías étnicas, ya que la mezcla cultural es evidente (Reyes, 2007, p. 125).

A pesar de que esta cultura surgió a finales de los 60, no es hasta 1979, como afirma Andrés Felipe Clavijo Martínez (2012), citando a Mario Lamo, cuando “el rap se salió de la camisa de fuerza que lo contenía” (Clavijo, 2012, p.27). Al igual que el blues y el jazz nacieron en Nueva York a raíz del esclavismo y, posteriormente, la segregación, desarrollándose y adquiriendo una importancia histórica innegable (sin ellos, hoy en día no podríamos disfrutar del *rock and roll*), el rap aparece como forma de protesta a la situación precaria y discriminatoria que sufría la población afroamericana, y otras minorías étnicas, en los barrios más pobres de esa misma ciudad (Clavijo, 2012, p.14). Los jóvenes negros sustituyen los grandes discursos de sus líderes asesinados por uno más callejero, en el que “articulan la historia de la miseria en la que les ha tocado vivir” y que “a la vez que entretiene crea conciencia política”. Fue el caso de Tupac Amaru Shakur, hijo de una militante de los “Panteras Negras”, partido político que en los 70 luchaba por los derechos de los negros, quien “reunió en el rap la tradición oratoria de los grandes líderes negros con su discurso político y el arte para darle al rap un contenido contundente”. Desgraciadamente, la violencia que impregnaba esos textos, también solía estar presente en sus vidas, de modo que en 1996 fue asesinado por miembros de una pandilla juvenil rival (Lamo, 2006, sin paginación).

Se denomina raper o MC, “Master of Ceremonies”, maestro de ceremonias, al autor e intérprete de los textos de este género. Basándonos en las palabras de Mario Lamo, a mediados de los años 70, en las fiestas de música disco, salía un MC entre canción y canción para entretener y animar al público. Este contaba chistes, trataba diferentes asuntos o hablaba sobre su vida, mientras el DJ (“disc jockey” o pincha discos) preparaba la siguiente canción. Lo que al principio era un papel secundario, unido a la rebelión contra la música disco por su carácter comercial y su carencia de contenido, acabó convirtiéndose en lo que hoy entendemos por MC (Lamo, 2006, sin paginación; Reyes, 2007, p. 127).

El rap, según Enrique Santos Unamuno, es una canción hablada, monólogo o diálogo entre raperos o MC’s, sobre una marcada base rítmica. Su carácter oral, su temática y su forma de dirigirse al público ha hecho que su papel se compare al de los juglares medievales. Así lo afirma Lamo: “Recogiendo una tradición similar a la de los antiguos juglares del medioevo europeo, quienes iban de pueblo en pueblo como si fueran periódicos cantados, repartiendo noticias y entretenimiento, los raperos empezaron a contar sus historias personales y, como los juglares, también lo hicieron en verso” (Lamo, 2006, sin paginación). Además, el que no exista separación por estrofas recuerda “tiradas de nuestra tradición épica” (Santos, 1999, p. 239).

Este género se ve influido por la creatividad lingüística de la tradición oral afroamericana: el *jive scat*, que consistía en la musicalización del lenguaje que utilizaba la raza negra en las calles entre los años 30 y 50, los *dozens*, donde los participantes se insultaban por turnos hasta que uno se retiraba (predecesor de las *batallas de gallos* a las que luego haremos referencia), o los *toasts*, poesías narrativas con temas violentos y obscenos que servían para entretener en la cárcel, en el servicio militar o en la misma calle. Citando las palabras de Francesco Adinolfi y David Toop, Santos añade que el raper, el “buen hablador”, tiene el mismo cometido en la comunidad hip hop que los *griots* africanos,

“cantantes y recitadores profesionales, miembros de una casta hereditaria poseedora de la palabra, depositaria de la memoria colectiva a través de cantos genealógicos, técnicas oratorias épicas y, por supuesto, de la música” (Santos, 1999, 235). Por lo que respecta al ritmo, el blues evoluciona al talking blues, de forma que las historias se pudiesen no simplemente contar, sino recitar (Rodríguez e Iglesias, 2014, p. 171).

Aunque el rap, con el tiempo, se hiciese comercial, su verdadera esencia llegó a todos los rincones del mundo, donde jóvenes en las mismas condiciones en las que el rap se gestó encontraron su forma de manifestar sus inquietudes y preocupaciones: “El rap, por ejemplo, nació en Argelia en 1988, como un movimiento de protesta por el alto costo de la vida y el mal sistema educativo. A Buenaventura, tal como lo narra el documental: ‘Resistencia: El hip hop en Colombia’, llegaría cuando los polizones de vuelta de su viaje al norte, traerían esta forma musical a su tierra natal y de allí se extendería a las principales ciudades colombianas” (Lamo, 2006, sin paginación).

3. El rap español

Como sabemos, la poesía dialogada forma parte de nuestra tradición desde hace siglos: la regueifa en Galicia, los bertso-lari en País Vasco, el glosat menorquín, el trovo de Granada y Almería, etc.

En los años ochenta el rap llega a España a través de los soldados americanos que llegaban a las bases militares de Torrejón de Ardoz, Zaragoza, Cádiz y Sevilla, del cine, de programas televisivos y del turismo estadounidense, que traía consigo información sobre esta cultura (Rodríguez e Iglesias, 2014, p. 168-172).

Me gustaría explayarme más en la historia del rap en nuestro país, pero el fin de este trabajo es otro, por lo tanto, retomando lo expuesto en el apartado anterior sobre la influencia de la tradición oral afroamericana en el rap, ahora aludiré a cómo la cultura europea, en concreto una lengua románica como es el español, asimiló y reelaboró este fenómeno de carácter oral cuando lo predominante en las “estructuras económicas, sociopolíticas, científicas y espacio-temporales” del viejo continente ha sido siempre la escritura. Enrique Santos Unamuno, citando a Havelock, Lévy y Groppo-Locatelli, lo atribuye al “carácter de oralidad secundaria atribuido por muchos a la cultura de los *mass media* y de las tecnologías audiovisuales y digitales hoy dominantes” y a “la pervivencia, en la cultura europea, de una sed de oralidad que la modernidad literaria había reprimido duramente, recluyéndola en los segundos términos de parejas tan poco inocentes como son alto/bajo, culto/popular, escrito/oral, literario/paraliterario, artístico/banal”, lo que muchos estudiosos han calificado de perjudicial para la cultura. El rap es “heredero de una poesía vocal” y “vuelve a ocupar un lugar importante en el ámbito de la cultura humana, ahora que la literatura ha sido englobada en la comunicación de masa en virtud del proceso de ‘des-diferenciación’ responsable de un

acercamiento entre el arte y la vida”. Esta reflexión lleva a Santos a establecer una especie de correspondencia entre los raperos, en la actualidad, con lo que eran los juglares en la Edad Media. Dicha asimilación, apunta Santos, no es una “mera repetición de esquemas socio-culturales”, sino que se trata de “un proceso de creatividad autónoma, especialmente en el plano lingüístico”, que se ve claramente influido por los modelos lingüísticos afroamericanos y la tradición oral y vocal propia, perceptible en la lengua cotidiana (Santos, 1999, p. 237- p. 238).

La importancia del carácter vocal del rap puede apreciarse, según Santos, en el uso de interjecciones apelativas (“eh, ehi”), expresivas (“ah, oh, uuh”) o representativas (“*boom*, clap, zas...”), cuya función es emotiva, conativa o fática y tiene que ver con las necesidades rítmicas. Son habituales el empleo de deícticos en las numerosas referencias al espacio y al tiempo, las alusiones a los cuerpos de los allí presentes (se anima a los asistentes a levantar los brazos, a mover el cuello...), a componentes técnicos como son el micrófono, los bafles..., aspectos que se atribuyen a la oralidad, e incluso a la teatralidad de este género. En una canción de rap, o, como lo llaman ellos, en un *tema*, el rapero suele mencionar constantemente a un interlocutor: el público u otros raperos, por ejemplo, lo que da pie a afirmar que este tipo de composiciones tienen un carácter dialógico (Santos, 1999, p238–p239).

Aunque el rap sea de carácter oral, los temas son escritos antes de ser grabados o puestos en escena (a no ser que se trate de una “batalla de gallos”, en la que dos MC’s se enfrentan verbalmente, improvisando rimas con las que ensalzan su ego y atacan al de su adversario). A esto también se hace referencia en los textos, por lo que es normal encontrarnos con alusiones a objetos relacionados con la escritura (folios, cuadernos, bolígrafos...): “me

quedo con tu mano, tu *pilot* y tu cuaderno” (Ajax, 2017, “Mi musa”) “y no cabe más dolor en el folio” (Nega, 2014, “Paraísos artificiales”, en el disco *La Estanquera de Saigón*). Esta relación con la escritura choca con los errores ortográficos intencionados que son cometidos por muchos raperos en la versión escrita de sus textos, acción llevada a cabo como protesta en contra de “la cultura escolástica y dominante” y de sus instituciones, consideradas inútiles y alejadas del verdadero saber, que es proporcionado por la vida, por la calle. Sin embargo, hay artistas que no comparten esta forma de reivindicación: “Esto es rap, si no sabes escribir, déjalo, que ya lo hago yo, porque chirría, cuando anuncias bolos en foros con faltas de ortografía” (Nega, 2011, “Retales en mi cuaderno”, en *Pasión de Talibanes*).

Santos acaba por exponer lo evidente:

Los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos. Esta autoconciencia es bien visible en el uso constante de palabras como “métrica”, “lírica”, “verso”, “poesía” y, sobre todo, “rima”. [...] Quien es capaz de recitar respetando el *tempo* y el ritmo, desgranando conceptos y metáforas a una velocidad vertiginosa, no puede sino considerarse un verdadero poeta, un juglar de nuestros tiempos. En efecto, el orgullo y la satisfacción por la propia habilidad y capacidad lingüística está muy presente en la obra del rapper. [...] Esta insistencia en el propio arte y a la centralidad de la situación de enunciación, nos llevan de nuevo hacia la poesía vocal tradicional, alejándonos de la lírica culta y de algunas características como la distancia, la impersonalidad y la falta de fijación de la situación comunicativa (Pozuelo Yvancos, 1989: 221-222), que una tradición textualizante obsesionada por la abstracción y la negación del cuerpo había atribuido a la poesía en general (Santos, 1999, p.239-p.240).

Los esquemas métricos del rap afroamericano (verso isocrónico basado en el predominio de monosílabos, en la cesura y la rima) sufren una transformación en el español: los esquemas acentuales y morfológicos son muy distintos. Es necesario que haya un ritmo

marcado para dar paso a la recitación, por lo que se adoptan tiradas monorrimas con la utilización de rimas esdrújulas, ligadas a la oralidad, y se imitan las rimas agudas monosilábicas del inglés, lo que está dando resultados en la creatividad lingüística: uso de palabras de otras lenguas y términos cuya función es generar aliteraciones (Santos, 1999, p. 240).

Otro asunto a tener en cuenta es la idea de Pedro Álvarez Mosquera, recogida por Cámara y Filardo (2014), de que si el rap ha podido amoldarse a infinidad de lenguas y culturas es gracias a su capacidad adaptativa al contexto y a las referencias culturales de cada país. En el plano lingüístico, citando a El Chojin y a Reyes, Álvarez expone que se han trasladado términos como *crew*, *flow*, *pimp*, *beat*, *freestyle*, *toyako*, *negrata* (de *nigga*), *MC* o bloque en el sentido de *block*, barrio, aunque la realidad de los *blocks* neoyorquinos es más cruda que la de los barrios españoles. Al extrapolar cuestiones tan extendidas en esta cultura, como es la de autenticidad, a otros países, teniendo en cuenta que los raperos afroamericanos la ensalzan haciendo referencia a los orígenes sociales y lingüísticos que dieron vida al rap, el significado cambia. Es decir, un rapero español no pretende sonar más afroamericano para conseguir esa autenticidad, sino que son otros elementos los que le aportan autenticidad: “tener el respeto de otros raperos, no parecer un vendido (a las discográficas) o poseer grandes conocimientos sobre el propio rap” (Cámara y Filardo, 2014, p. 53- p.60).

Es digna de mención la reflexión de Isabelle Marc, recogida por Enrique Cámara Arenas y Laura Filardo Llamas (2014) acerca de la necesidad de que lo académico, las investigaciones universitarias, se ocupen más del estudio de la cultura popular y la rescaten de ese segundo plano en la que lleva inmersa siglos. Si bien la filología “estudia una cultura

a través de sus textos”, ¿acaso las canciones no son textos? El Rap tiene un triple componente (literario, musical y dramático-interpretativo) por lo que debería analizarse desde un punto de vista semiótico, disciplina que estudia estos tres códigos. Es por ello que debe estudiarse desde diferentes perspectivas pues, si solo se hiciese desde un único punto de vista, caeríamos en el mismo error, como afirma Marc, que si analizásemos a Cervantes solamente desde la Narratología o a Virginia Wolf desde los estudios de género. Es así como llega a la conclusión de que los estudios de música popular andan faltos de un “análisis sistemático de los textos” por parte de la filología, la que considera “indispensable a la hora de entender los discursos que vehiculan las canciones como textos estéticos”. Esta disciplina, manifiesta, podría ocuparse de las siguientes cuestiones:

- Los procesos de creación del sentido, esto es, qué se dice en las canciones y cómo se dice.
- La relación de las canciones con otras manifestaciones culturales, es decir, cómo se construyen frente a la literatura, el cine, las artes visuales, las otras músicas, cómo los utiliza y los cita.
- La especificidad de las distintas escenas nacionales dentro de contextos culturales, es decir, en qué medida la música hecha en España o en Francia se diferencia culturalmente de la que se produce en Senegal o en Bolivia.
- Los procesos transculturales, es decir, cómo se traduce, cómo se traslada, cómo se transforma la música en función de los diferentes contextos de producción y recepción (Cámara y Filardo, 2014, p.103-p.104).

Para concluir este apartado, aunque no tenga mucho que ver con lo mencionado hasta

ahora, me parece interesante hablar de una estrategia utilizada por muchos raperos con la intención de mantener activa la curiosidad de quien les escuche. Enrique Cámara Arenas (2014) la designa como “El juego del yo como anti-autorretrato”. Esta técnica consiste en que el autor, a la hora de mostrar sus características como sujeto enunciador, incorpora contradicciones para que el lector sienta la incertidumbre de cómo será realmente esa persona. Utiliza la denominada técnica activa, que básicamente es una descripción sencilla acerca de una cualidad concreta. Por otro lado, la técnica pasiva, algo más complicada, se basa en realizar actos verbales o físicos para que el lector saque sus propias conclusiones acerca de cómo es el sujeto según se comporta. De esta manera, afirmando con palabras textuales una cosa y demostrando lo contrario por medio de acciones, el receptor “necesita” saber si el sujeto es de una manera o de otra. Los dos planos del juego son los siguientes:

- En el primero, el sujeto insinúa, como se ha expuesto con anterioridad, que es de una forma, pero luego da señales de lo contrario. Por ejemplo: un sujeto dice ser introvertido (técnica activa), pero actúa de manera extrovertida (técnica pasiva).
- Este segundo plano tiene que ver con el grado de ficcionalidad del sujeto, su grado de correspondencia con el sujeto empírico. Cámara se refiere a “incertidumbre programada” cuando no se sabe si el sujeto construido se corresponde con el biográfico. El autor intercala información biográfica con información inventada para que el lector esté en duda constante. Con esto, Cámara llega a la conclusión de que no es más que una “maniobra de seducción” para mantener en vilo a los receptores (Cámara y Filardo, 2014, p.68-p.69).

4. El rap, entre la recitación y la canción

Si nos preguntasen la diferencia que hay entre recitación y canción, me atrevería a decir que cualquier persona relacionaría lo primero con un poema, e incluso muchos lo asociarán a un discurso, mientras que es evidente lo que se entiende por canción. En el DRAE, para el término “recitar”, las acepciones de interés para este apartado son “referir, contar o decir en voz alta un discurso u oración” y “decir o pronunciar de memoria y en voz alta, versos, discursos, etc.”, mientras que para “canción” las definiciones más adecuadas que hallamos son “composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música” y “música con que se canta una canción”.

Como ya hemos tratado en el segundo capítulo, en las influencias que recibe el rap confluyen la música (origen del MC, *jive scat*, *griots*), la poesía (*toasts*) y la retórica (*griots* y discursos de Malcolm X y Luther King, entre otros). Todo esto ha dado como resultado una forma de expresión peculiar. El término que le da nombre, *rapear*, no está recogido en la RAE, pero su uso está más que establecido en la competencia lingüística activa de la juventud.

No es la primera vez en la historia en la que nos encontramos ante un fenómeno intermedio entre recitación y canción; las oraciones salmodiadas de los sacerdotes son un claro ejemplo de ello, y es que la monotonía rítmica y la poca variación en el tono no permite afirmar que son canciones al uso, pero tampoco que estamos ante simples recitaciones.

En el rap, las letras del MC están escritas en verso, pero, a diferencia de un poema o de una canción, que tienen una continuidad medianamente lógica, juega con el ritmo marcado por la base musical. Si es necesario introducir una interjección o el deíctico de persona *yo* (con connotaciones relacionadas con el colosal ego característico de los raperos) para anunciar un cambio de ritmo, o de tema, o, simplemente, para que cuadre, el rapero no dudará en hacerlo. Además, en numerosas ocasiones, aprovecha esto como estrategia apelativa al público. Esta excesiva libertad en el cambio de tema o de ritmo no es disfrutada ni por la canción, ni por la

poesía tradicional, lo que, muchas veces, genera una carencia de estructura homogénea, haciendo que la letra se asemeje más a “las tiradas de nuestra tradición épica” de las que hablaba Santos. Veremos ejemplos de ello en el apartado cinco.

Otra singularidad de este género es la teatralidad con la que los MC's salen al escenario. La cantidad de gestos exacerbados que acompañan a la puesta en escena del texto, ese peculiar bailoteo que les caracteriza, a mi juicio, tiene su sentido si recordamos que el rap nació siendo un discurso protesta por la situación en la que se encontraba el sustrato social al que pertenecían sus creadores; una de las características propias del discurso es reforzar las palabras por medio de gestos, sobre todo utilizando las extremidades superiores, con la intención de dar énfasis a lo que se expresa. Con esto, insinúo que no considero descabellado el hecho de que el origen de esos aspavientos se deba a una exageración de los gestos propios de cualquier discurso retórico. Se podría decir que el código visual de los raperos corresponde a una mezcla entre rétor y dramático. Por otro lado, es probable que el carácter musical de la base sobre la que fluyen los versos, sumado a la influencia de los *breakers* (bailarines de *breakdance*, danza de la cultura hip-hop) haya contribuido a que estos gestos vayan acompañados de otros movimientos corporales al ritmo de la música.

Como ocurre con las oraciones salmodiadas, no se puede decir que el rap se limita a recitar sobre bases rítmicas con melodías reiterativas. Para recitar un poema se debe dominar un registro tonal considerable (tonal en el sentido de tono como “inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla”), pues, dependiendo de la naturaleza y de los momentos de tensión y distensión de la composición, se utilizará uno u otro. En el rap pasa algo parecido, es más, se asemeja a lo que hemos tratado en el párrafo anterior: los cambios de tono son desmesurados, y, de nuevo, la música tiene parte de culpa. La voz del raperero sigue una melodía pobre en variación de tonos, se centra más en hacer malabares con el ritmo. En unas ocasiones se aprecia más ese carácter musical, y en otras,

menos (a no ser que hayan decidido explícitamente componer un tema más cantable, o se trate del estribillo, si lo hay, que suele ser la parte más melodiosa).

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es que gran parte de las canciones constan de estribillo, lo cual es habitual en las canciones, mientras que en los poemas, aunque se den casos, no es tan habitual. Dependiendo del tema de rap ante el que nos encontremos, podemos observar que en algunos hay estribillo y en otros no, o que el que aparece es un “estribillo melódico”, es decir, que en el momento en el que se espera un estribillo, el DJ introduce una variación rítmico-melódica en la base.

Como hemos visto en párrafos anteriores, el rap es una forma exagerada de recitar. El énfasis con el que se entona le diferencia de la simple recitación de poesía, acercándole a la melodía de las canciones. Dicho esto, se podría afirmar que esta novedosa forma de expresión se halla entre la recitación y la canción, diferenciándose de ambas en varios aspectos que trataremos a continuación. Cuando se recita un poema, lo único que varía del texto escrito al recitado es el tono; a la hora de cantar el texto de una canción, las sílabas, o las palabras, se estiran o se encogen dependiendo de las exigencias melódicas. Sin embargo, los procedimientos de adaptación del texto escrito a la canción de rap son diferentes. Aunque es difícil hacer una síntesis generalizada de estos recursos, pues varían de un rapero a otro, recogeré los más comunes. El primero, me atrevería a decir que es puesto en práctica por la inmensa mayoría: al grabar una canción de rap, en la parte que se quiere destacar de cada verso, que suele coincidir con la rima, se dobla la voz, es decir, que es rapeada por dos o más voces en el mismo tono, como si fuese una especie de coro. Si el rapero da un concierto en solitario, por lo general, hay alguien con dicho cometido sobre el escenario. A parte de jugar variando el tono o el ritmo, en ocasiones, distorsionan su voz, poniendo una más aguda, más grave, e incluso gutural, para dar intensidad a una palabra o verso. Además, el cambio de acentuación para adecuar la letra al ritmo marcado por la base, es algo común. En algunas composiciones

se pueden observar más rimas internas que en la poesía tradicional; el uso excesivo de estas puede que corresponda a un intento de compensación por la falta de musicalidad del tema. Los repentinos cambios de velocidad de un verso a otro, sin ninguna razón aparente, también son propios de la representación de este tipo de composiciones, y a veces son acompañados por una excesiva repetición interna de rimas. Por último, saliéndonos de lo puramente lingüístico, la puesta en escena de todas estas características va acompañada por una vestimenta particular, que no deja de ser un código importante, junto a los gestos de “rétor dramático”, dentro de esa escenificación visual.

Tras estas reflexiones, me atrevo a afirmar que el rap, hijo de varias artes, se puede considerar una más. Aunque comparta aspectos con ellas y se pueda hablar de un “punto intermedio”, los mecanismos de expresión, de puesta en escena, del texto escrito en el rap, le han permitido adquirir su propia identidad.

5. Dos exponentes actuales del rap hispano: Nega y Ajax. Características del rap en sus textos, referencias cinematográficas, musicales, literarias y políticas

Como bien explican Enrique Cámara Arenas y Laura Filardo Llamas (2014), “la canción no deja de ser una manifestación más de un movimiento cultural y artístico que ha acompañado al devenir histórico de la humanidad, de la cual es un fenómeno indisoluble. [...] Es posible incluso que la historia y creencias de un determinado grupo social puedan reflejarse a través de determinadas canciones”. Sin embargo, exponen, esta no ha sido motivo de estudio filológico a pesar de que constituye uno de los géneros discursivos predominantes en el que se plasman ideologías actuales (Cámara y Filardo, 2014, pp.10-11).

En el caso del rap, considero que el vacío al que aluden Cámara y Filardo es aún mayor. Quizás esto se deba a sus orígenes, a la violencia plasmada en muchos de sus textos, o a la relación que siempre se le ha atribuido con la delincuencia. Sea como fuere, basta con escuchar y analizar en profundidad cualquier canción de Kase-O, de la recientemente fallecida Gata Cattana, politóloga y autora del libro *La escala de Mohs*, con tan solo veinticinco años, de El Chojin o de Nach, autores de varios libros o, por supuesto, de Nega y de Ajax, ejes de mi estudio, para darnos cuenta de que el rap español actual no solo habla de la calle, sino que, aparte de tratar más temas, lo hace de una forma particular que no sería posible sin la presencia tanto de la música como de la poesía, siendo ambas indispensables.

En este apartado, mi intención es demostrar, a través del análisis de varios fragmentos de diferentes textos, siguiendo varios de los criterios expuestos en el marco teórico, que este género, a pesar de haber nacido en un ambiente bastante alejado de lo académico, ha logrado que parte de sus componentes se intelectualicen para combatir las desigualdades de su

entorno a través del arte, sin abandonar esa esencia de lo que les ha visto crecer, de su primera escuela: la calle.

Los artistas elegidos, Nega y Ajax, son, bajo mi criterio, dos de los máximos exponentes del rap español actual, por lo que considero que es necesario tener en cuenta su aportación a este desatendido campo de estudio.

Antes de comenzar haré unos breves apuntes biográficos para situar a ambos. La mayoría de la información está sacada de los propios textos o de entrevistas, ya que en internet no hay demasiados datos. Nega es un rapero valenciano de 38 años al que se le conoce por compartir escenario con Toni Mejías (Toni el Sucio) bajo el nombre de “Los Chikos del Maíz”. Este grupo es famoso por sus letras incendiarias de tonos burlones y su activismo político, pero, además, su interés por la cultura como arma frente a la opresión queda proyectado en cada uno de sus versos, donde se mezclan ritmos, poesía, música, vivencias personales (alcohol, sexo, droga, amor...), preocupaciones y, sobre todo, ganas de cambiar el mundo. Hijo de obreros, Nega, como él mismo explica en una entrevista del programa “La Tuerka”, nació y creció en la periferia. Los problemas económicos a los que se enfrentaban sus progenitores les impedían vivir durante un largo periodo de tiempo en una casa, lo que suponía mudanzas continuas, cambios de colegio y lo que esa inestabilidad conlleva. El interés por el cine y la literatura fue inculcado, fundamentalmente, por su padre, que, según explica, prefería narrarles las hazañas de Aquiles o Perseo que cualquier cuento de Disney. Con este también asistió a su primer piquete en la Huelga General del 94, donde reconoce que fue el día que “tomó conciencia”. A pesar de pelear con “la contradicción permanente de la clase obrera” en la que, por un lado, veía “lazos de solidaridad”, pero por otro, ignorancia, machismo, racismo y homofobia, gracias a la educación de unos padres cultos y a sus inquietudes políticas y culturales, hoy en día podemos disfrutar de uno de los

talentos más sublimes de este país.

Por lo que respecta a la biografía de Ajax, no hay apenas información más de la que nos proporcionan sus textos, pero sus orígenes no son muy distintos a los de Nega. Este artista albaicinerero de 25 años, junto a su hermano gemelo, han empezado a subir a la cima del rap español en los últimos dos años. No voy a negar que en sus letras encontremos obscenidades, pero junto a ellas, paradójicamente, aparecen alusiones al mundo clásico, a la poesía, al cine, a la música, e incluso a la locura, que, como apunta en una entrevista, es “un lado de la mente creativo y necesario”. Pero, sobre todo, lo que no faltan son referencias a la vida en el barrio, a la calle, y a la precaria situación en la que se encuentra la clase trabajadora. Habiendo pasado parte de su adolescencia, tanto su hermano como él, en un centro de menores y viendo cómo el negocio de sus padres se iba a pique, arrastrándoles al desahucio, este descendiente del reino nazarí encontró en el rap el mismo desahogo que los jóvenes del Bronx habían experimentado casi cuarenta años atrás.

Después de esta pequeña introducción podemos establecer varios nexos entre estos dos artistas: ambos se han criado en el seno de la clase obrera y sus familias han sufrido problemas económicos que les han afectado en mayor o menor medida; podían haber seguido el camino de otros muchos jóvenes en su situación; sin embargo, se nutrieron de las enseñanzas que ofrece la literatura para, por una parte, desahogarse, y, por otra, combatir las injusticias. Este hecho me resulta anacrónico en una época en la que la solidaridad ha quedado sepultada por el individualismo y la pasividad frente a las desigualdades, aunque uno esté en el lado menos afortunado de la balanza. Que dos chicos de barrio en pleno siglo XXI, sin aparentemente oportunidades, se hayan nutrido de la literatura para defender los derechos del pueblo, me recuerda a intelectuales de otras épocas que tuvieron que abandonar sus estudios de forma temprana y aun así llegaron lejos por no apartar su mirada de los libros.

Por último, antes de empezar con el comentario de los textos, hemos de tener en cuenta que, al igual que cualquier artista, cada rapero tiene su estilo propio, sus estrategias para llegar a lo más hondo de nuestro sentir, pero, además, se deben contemplar los aspectos tratados en el capítulo tres, como los registros de voz y de ritmo propios, lo que recuerda, en parte, al narrador de la literatura vocal del que hablaba Cantizano. Con esto quiero insistir en el hecho de que ellos componen sus textos a mimo para que cada sílaba encaje entre bombos, cajas (instrumentos de percusión que son la base de la música sobre la que fluyen los textos) y demás elementos musicales. Una persona que hace rap, como ya he explicado, no se limita a recitar, sino a *rappear*, y esto es un arte que conlleva mucha práctica e ingenio para no caer en la monotonía y mantener boquiabierto al público a través de peripecias fonéticas y sintácticas, referencias extratextuales y figuras retóricas.

A continuación, después de visualizar un *videoclip* de Nega y otro de Ajax, procederé a analizar los textos, apoyándome en la puesta en escena de ambos, para identificar los procedimientos de transformación del texto escrito en el rap frente a la recitación y la canción. Además, también aludiré a las referencias expuestas en el título del apartado.

Los Chikos del Maíz, 2012, “Cultura y Compromiso”¹

[Los Chikos del Maíz, 2012, Cultura y compromiso.
Dedicado a Josep Renau, héroe del pueblo.
Y a todo artista comprometido, nunca en el olvido.
Larga vida al intelectual orgánico,
construyendo hegemonía.]

*Trajimos el alboroto, el Hip-Hop más devoto.
Si dejas el rap, Izquierda Unida perderá un millón de votos.
Soy el piloto de esta nave nodriza,
soy ese loco carismático que os hipnotiza.
Me parto la camisa por la causa,
el rebelde sin pausa
que sedujo a tu sacerdotisa.
Tú, con esta misa negra te crujo.
¡La mazorka!
[a] máximo respeto a nuestros mártires:
Miguel Hernández, Lorca.
Mi lengua es larga, la vida corta,
pero hay que comérsela aunque resulte amarga y parezca una carga.
¡Yo! El grupo de los barbas,
derribaron el viejo cine y hoy es un Starbucks.
Quizás te suena por que escarbas en la superficie,
traigo un ejército de metáforas y matices.
Heridas, cicatrices, huyamos del desastre,
así que menos yoga, menos flores más organizarse.*

*Jodido lunes,
sindicalistas colombianos enterrados en fosas comunes.
Recuerda: la vida del pobre no vale nada,
recuérdalo mañana cuando desayunes.
Cierra Millennium, abre El beso de la mujer araña.
Cierra tu Pentium, vete al campo, sube una montaña.
España, un barco que se hunde a plazos,
estoy leyendo a Baudelaire y no sé quién va más borracho.
No dibujo los trazos en el cielo, dulce terciopelo,
habito el subsuelo, corto como un escarpelo,
perro en celo, me flagelo.
Ya no sostengo el pedal, cubatas novelas de Scott Fitzgerald.
Me quiero atrincherar, entre tus pechos mágicos,
son tan sublimes y tan poco diplomáticos.
Soy un lunático, y un poco payaso,
¡Antifascista!, como el Gernika de Picasso.

Por los Pueblos que dejaron de ser libres,
Porque la Revolución es grande.
Por el insurgente que combate al marine.
Por García Lorca, por Miguel Hernández.
Por la belleza del fracaso.
Por el oprimido, por el que está preso.
Por Pablo Neruda, por Pablo Picasso.
¡Abajo el Régimen! Hay que tomar el Congreso.*

[...]

¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3BwVEWmLi6U> (6-7-2017).

Este tema posee una segunda parte escrita por Toni, el otro componente de Los Chikos del Maíz, que ha sido omitida, no por ser menos válida, sino porque, por motivos de extensión, he decidido centrarme solo en Nega y Ajax.

El título de la canción y la introducción ya insinúan los elementos que van a impregnar el texto. En el video hemos podido contemplar los aspectos del código visual que les identifican, como son los gestos exagerados, la pose y la vestimenta particular. En el texto escrito observamos alusiones literarias a Miguel Hernández, Lorca, Neruda, Baudelaire y a la obra de Manuel Puig; a pintores con los que comparten ideas políticas como Josep Renau y Picasso, e incluso modifica el título de la película *Rebelde sin causa* para autodescribirse. Además, ensalza valores como el amor por la naturaleza (*Cierra tu pentium, vete al campo, sube una montaña*) y declara en el estribillo, sin tapujos, sus ideas políticas. Hay elementos poéticos, pero no nos vamos a detener en analizarlos, pues el objetivo es destacar lo que diferencia al rap de la recitación y la canción. A parte de las rimas internas repetitivas que, en este caso en particular, se asocian a una aceleración del ritmo (*cielo, terciopelo, subsuelo, escarpelo, celo, flagelo*), son frecuentes los cambios de acentuación atendiendo a exigencias rítmicas; por lo general, el acento se ha colocado en la primera sílaba (como ocurre en *comérsela, derribaron, metáforas, dibujo y habito*) o se ha transformado una aguda en esdrújula (*atrincherar*). Los deícticos de persona (*tú, yo*) o las referencias a sí mismos (el término *Mazorka* lo suelen utilizar para auto-aludirse) responden a demandas del ritmo o a la necesidad de introducir una nueva rima. Por otro lado, la *a* que antecede a *máximo respeto a nuestros mártires: Miguel Hernández, Lorca*, sospecho que responde a otra adecuación rítmica, prolongando la última “a” de *Mazorka*. Seguramente haya pasado por alto algún otro aspecto, pero creo que con lo expuesto podemos llegar a la conclusión de que se trata de un género independiente.

Ayax y Prok 2015, “La flauta de Hamelin”²

Podéis llamarme cabrón,
yo soy yo, mis circunstancias.
La madre que me parió,
que con mi padre me creó y me crió.
Nos dejaron sin negocio,
se acerca el desahucio
¡Tú! menos Facebook, más ¡boom, boom!
Quiero pandilla guerrillera,
¡culero! con bolas de C4 pasando la
frontera.
Quieren un morado en la cartera
y otro en la bandera,
si no hay habichuelas son león y no gacela.
¡Espera!, ¿es que no lo ves?
Al parecer Dios ya no quiere comprender lo
que es la pena y el estrés,
tú le rezas por no cortarte las venas al final
de mes.
De verás, qué esperas, “de velas”, novelas
¿no sabes qué es?
La escuela se cuele, colega, te vas a joder
¡Yo!
No creo que creas que quiero perder.
¡Graná!
¿Quién maneja nuestro devenir?
¿Es el alcalde? ¿Merkel?, ¿Rockefeller? ¿o
Botín?
Te van a exprimir, no quedará nada de ti,
En el rap hay mucho que decir pero es más
fácil ir de pimp en pimp.
Cuántas ratas corriendo por Hamelín,
siguen a una flauta que les quiere destruir:
¡Capitalismo!

Yo seré el Guardián entre el Centeno y el
abismo,

diciendo que no pasen por ahí,
Hay rocas afiladas como colmillos de áspid,
en ese precipicio el arcoíris se hace gris.
Y hasta Dios pierde el juicio y...
no me juzguen si no saben qué he vivido,
qué he tenido que sufrir...
qué he tenido que sufrir...
Rajoy: tú que te nutres de mis penas y
dolores, te arrancaría el corazón
pompeando sangre negra a borbotones,
tan negra como el alquitrán que cubren mis
pulmones.
Veó la muerte en tus talones,
huele a masacre, a acre, a catre de enfermo
de lepra.
Me he compraó' un martillo, lo llamo
anestesia, con eso y un cuchillo seguro te
mando a urgencias.
El rap nació de la emergencia,
de la necesidad de gritar.
Haremos que el titiritero militar empiece a
ti-ti-tiritar, de nada sirven las ti-ti-tiritas si
te vas a desangrar.
Mierda en la calle, en el mundo, en el aire,
esto es un beat del Hazhe
Ayax y Prok se animan al baile verbal,
perder el compás, no me verás, no se me va,
no cederá, pero mi odio es de jugar.
En verdad os digo hermanos,
estamos jodidos ¿qué más da?,
Es la hora del pasado revolver
y de volver con revólver,
por los que se fueron y no pueden
volveer...
¿Por quééééé?

[...]

² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wmYI-oQwdEo> (6-7-2017).

En este tema ocurre lo que en el anterior: hay una segunda parte compuesta por Prok, pero no nos detendremos a analizarla. No hay muchas más alusiones culturales aparte de a *El guardián entre el centeno* o a *Con la muerte en los talones*. En ese sentido, esta canción es mucho más pobre que otras, pero la he elegido debido a que los aspectos propios del rap son más abundantes. Hay una evidente falta de estructura y de continuidad, pero tampoco como para ponerlo seguido como si de prosa se tratase: cambia de tema, de tono, e incluso de ritmo, constantemente, pero aun transmitiendo ideas aparentemente inconexas, se puede deducir la intencionalidad del autor. La puesta en escena de Ajax es mucho más dramática que, por ejemplo, la de Nega; los gestos tanto de su rostro como de sus extremidades superiores son más exagerados, más teatrales (en otros videos se aprecia mejor). Al final de cada verso su voz se vuelve más áspera, incluso hay versos enteros que los rapea con esa misma voz: *huele a masacre, a acre, a catre de enfermo de lepra*. En *volver* y en el *¿por qué?* que cierra el texto exagera más todavía esa voz y alarga la “e” para resaltar el final, mostrando la angustia que le genera todo lo dicho en el texto.

La combinación de los registros rítmicos de forma inesperada al rapear el texto es única de este género y suele ir acompañada de rimas internas repetitivas, quizás para compensar la falta de musicalidad, o simplemente para demostrar sus habilidades verbales: *De verás, qué esperas, “de velas”, novelas ¿no sabes qué es? /La escuela se cuele, colega, te vas a joder/ ¡Yo! / No creo que creas que quiero perder. ¡Graná’!* El deíctico de persona *yo* ha sido introducido simplemente para poder respirar antes de continuar con la tirada, seguramente en un concierto lo grite su acompañante de escenario; sin embargo, la forma apocopada de *Granada* la utilizan a menudo, como en este caso, para hacer un cambio de ritmo.

Se podría hacer un análisis mucho más exhaustivo de estos dos textos, contemplando otros aspectos, pero mi objetivo únicamente es exponer las características que hacen único al rap frente a la recitación y a la canción, el cual considero cumplido.

Conclusiones

Después de todo lo visto a lo largo de este trabajo, considero que he cumplido con el objetivo que buscaba y es que, como he demostrado en los apartados tres y cuatro, podemos afirmar que el rap tiene características propias suficientes para ser considerado una forma de expresión independiente. Aunque hijo de la recitación y de la canción, con el paso del tiempo se ha emancipado hasta tal punto que se ha creado un verbo para referirse a esa manera exagerada de recitar: *rpear*, el cual, seguramente, se acabe incluyendo en el DRAE tarde o temprano. Además, las vestimentas y la puesta en escena, considerada término medio entre rétor y dramático, son exclusivas de este género, como puede observarse en los *videoclips* de los temas analizados. Debido a ello, sería interesante que el rap se estudiase desde la semiótica, disciplina que contempla estos tres códigos, para establecer los parámetros que designen al rap como forma de expresión autónoma.

Bibliografía

- Alonso, Silvia (comp.) (2002), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco Libros.
- Ajax y Prok, “La flauta de Hamelín”, 2015 (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wmYI-oQwdEo> (consulta: 6-7-2017)).
- Cámara, Enrique y Laura Filardo (2014), *Cuarenta años de trova urbana. Acercamientos textuales al Rap*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Cantizano Márquez, Blesina (2005), “Poesía y música, relaciones cómplices”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30, sin paginación, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> (consulta: 3-7-2017).
- Clavijo Martínez, Andrés Felipe (2012), *La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira*, Trabajo de Fin de Grado inédito presentado como opción parcial para optar al título de Licenciado en Música, defendido en la Universidad Tecnológica de Pereira.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Lamo, Mario (2006), “Cómo nació el Hip-Hop”, <http://blogs.eltiempo.com/the-american-way-of-life/2006/06/24/cmo-naci-el-hip-hop-primera-parte/> (consulta: 3-7-2017).
- Lamo, Mario (2006), “Los orígenes del rap: evolución y difusión”, en <https://goo.gl/ukrBQy> (consulta: 3-7-2017).
- Los Chikos del Maíz, “Cultura y Compromiso”, 2012.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción: la ruptura de la lógica ficcional*, Berna,

Peter Lang.

Nega, *La estanquera de Saigón*, 2014.

Reyes Sánchez, Francisco (2007), “Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana”, *Revista de Estudios de Juventud*, 78 (*Culturas y lenguajes juveniles*), 125-139, <http://www.injuve.es/observatorio/demografia-e-informacion-general/nº-78-culturas-y-lenguajes-juveniles> (consulta: 3-7-2017).

Rodríguez Álvarez, Alberto y Lucía da Cunha (2014), “La «cultura Hip-Hop»: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa”, *Teoría de la educación. Revista interuniversitaria*, 26, 2, 163-182, <http://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/teoredu2014261163182> (consulta: 3-7-2017).

Santos Unamuno, Enrique (1999), “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”, en Antonella Cancellier y Renata Londero (coords.), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, Roma, 1999, pp. 235-242.