

Rapeando el signo de los tiempos

Por más que estemos acostumbradas y acostumbrados a él, por más que su compañía a través de los años tienda a automatizar nuestra percepción del mismo, el lenguaje humano es un milagro digno de contemplar. Quizá sea porque es la señal inequívoca de que los otros existen, y un ejemplo autoevidente de complejidad irreducible que proclama el latir transverbal de la inteligencia humana: Es imposible entender un texto bien formado, un fluido de pensamiento articulado en palabras, como un mero accidente natural o una simple coincidencia acústica. El lenguaje que empleamos a diario es un monumento a nuestra humanidad, y un monumento de nuestra humanidad. Con nacer de lo que más hondamente nos constituye, el lenguaje nos atrapa, nos cautiva, ejerce siempre una suerte de hipnosis en quien lo escucha. No en vano, el modo más frecuente de hipnosis requiere de una voz humana que tíbiamente sugiere y sugestiona.

Si tanto puede afirmarse del simple lenguaje cotidiano, más aún se nos ofrece cuando se le somete al ritmo y la cadencia, y se confía a los timbres y el color de voces especiales. Entonces el lenguaje se vuelve sublime, y el simple hecho de que pueda ser materialmente hermoso y complejo, y al mismo tiempo redondear, cerrar, expresar contundentemente una idea, o explotar en un sinfín de valencias semánticas, nos desborda y nos conmueve profundamente. Amamos el lenguaje, pues en el fondo sabemos que el lenguaje es la puerta por la que la consciencia humana se hace presen-

te en el mundo y participa en él. Tal era el argumento cartesiano al fin y al cabo: hablas porque piensas, y piensas porque existes, ergo, sin tu voz articulada, tu conciencia sería sencillamente invisible. Toda forma de poesía es una manifestación de lo propiamente humano, y la fática evidencia de que somos cultura, y en la cultura somos.

Sobre el fondo rítmico del tambor, o proyectándose en el lienzo que teje una guitarra, o la música electrónica o del tipo que fuere, adquiere el recitado un poder especial. Algunos expertos del rap se remontan, convenientemente, al griot africano: aquella narrativa tribal enfatizada por la percusión. Pero quizá no haya cultura en la que no se honre un recitado con un fondo instrumental. En el que podríamos considerar el extremo radicalmente opuesto al de la cuna del rap, en conexión directa con la herencia folk-country de la América blanca, el *caller* de toda *square dance* tradicional produce recitados e instrucciones de baile cuyas cadencias, en ocasiones, no distan excesivamente de las del primer rap, mucho más ingenuo que el actual y, al contrario que este, vinculado con la animación de la sala de baile. No debieran sorprender coincidencias de este tipo cuando al fin y al cabo hablamos de una misma lengua, el inglés americano, dotada de su aparato suprasegmental característico, y una misma cultura nacional, que si bien engloba distintas y distantes sub-culturas, estas no pueden en modo alguno mantenerse aisladas entre sí ni evitar contactos o transferencias.

Porque la música enaltece el recitado, no extraña tampoco encontrar esta conjunción en un género tan distante como el flamenco, que de la mano de figuras –inesperadas en este contexto– como Gabriela Ortega o la misma Lola Flores, permite que algunos se refieran a piezas del estilo de “Uno, dos y tres” como la “antesala del hip-hop español”.¹ Para bien o para mal, siempre según gustos, y aunque raye en lo anecdótico, encontramos aquí un precedente a la invención de Laín: aquel popular “Arriquitáun”, donde se tomaba una frase sencilla, y respetando su pronunciación y entonación naturales en el acento andaluz, se la repetía y repetía explotando su musicalidad propia sobre un fondo de típica música ochentera. Uno de los vídeos más difundidos de la canción no deja lugar a dudas acerca de la intención de Laín de conectar, a la andaluza, con el movimiento hip hop: entrada en pista con un *moonwalk*, algo precario, y coro de chicas negras vestidas de flamenca.²



Con todo, hay más en el rap y el hip hop, muchísimo más, de hecho, que una explotación del recitado, por más que esta sea suficiente para justificar su aceptación estética. El hip hop es la épica conquista del espacio estético por parte de aquellos que parecían estar inexorablemente abocados a vivir en los márgenes del mismo. El hip hop es la acción y reacción de rebeldía estética que inician aquellos que carecen de medios, en un mundo donde todo apunta a que nada puede hacerse si se carece de

¹ http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/estilos_modemos_recitado.html.

² <http://www.youtube.com/watch?v=hDOPXMqHOv8>.

medios. Rebelde por definición desde su mismo origen, el hip hop es una irrupción, una interferencia, un entrar sin entrada y por la cara en la fiesta del arte. En el terreno concreto de la música, el hip hop nace como forma de meta-arte irreverente, que de algún modo parasita y abre espacios propios en los productos artísticos prefabricados.

Porque las canciones de James Brown eran casi perfectas, pero tenían un defecto imperdonable: comenzaban, fluían y luego se acababan. El gran descubrimiento fue que con una mesa de dos platos esto no tenía por qué ser así: ahora, a partir de un conjunto de patrones rítmicos a su disposición en las canciones supuestamente acabadas de otros, el animador de la fiesta podía realizar sus propias meta-composiciones, y hacerlas durar indefinidamente. Así el DJ o sus colaboradores irrumpen, interfieren, abren espacios en una fragmentada canción de James Brown, con la intención de animar la fiesta, y dirigir el baile a la manera del *caller* del folk, o del locutor de radio. Pero además, y fundamentalmente, esta manipulación –que no deja de ser una maniobra delicada en sí misma y con la que se puede fracasar, o alcanzar la gloria puntual de una velada– delata la presencia de una nueva modalidad de ego artístico. El animador se ha convertido en un maestro, porque sabe cortar y pegar, romper e irrumpir, y transformar un conjunto de canciones en un collage interminable, hilvanado de modos característicos e idiosincrásicos, con sello propio, volviendo su presencia ineludible.

Lo que resulta característicamente hip hop es el hecho de que alguien *de fuera* se haya convertido en el maestro de ceremonias desplazando con su habilidad propia, con su modo de sentir y manipular la música, introduciendo su propia voz al ritmo, con sus propias ocurrencias, etc., al mismísimo James Brown, o al artista de turno, embotellado como un genio al que se le arrebatan por la fuerza muchos más de tres deseos. Esto es rebelión, desobediencia, desacato. Pues se supone que uno debía comprar el disco, preparado por sus autores e intermediarios, y escucharlo pasivamente, bailarlo, si se quiere, dejarse seducir sin más intervención. En lugar de esto, la canción se trata como producto inacabado, o materia prima con la que construir algo real, y este nuevo *algo* resulta ser un producto efectivo y afectivo, abierto a la improvisación, maravillosamente flexible y adaptable a los contextos; un modo perfecto de responder activamente.

No es casual que el hip hop integre disciplinas tan distantes como el MC-ing o el grafiti. Más allá de las simples coincidencias en el vestuario de los que las practican, mucho más hondo hallamos el nexo de unión en este espíritu de expresión del ego artístico a partir de productos que se consideraban acabados, y en los que se supone que nadie debía intervenir: la canción de James Brown, o el muro de la estación.

Tampoco es, pues, casual esta gravitación en torno al ego artístico. Originalmente, dicen los que saben, el grafitero no dibuja otra cosa que su propio nombre o alias, obsesivamente, por las fachadas de la ciudad, empeñado, se diría, en existir a toda costa: irrumpo ergo existo. Porque un mundo de objetos acabados e intocables, resultando de procesos complejos y misteriosos que acontecen tras los muros de las fábr-

cas, es un mundo donde lo vivo, lo orgánico, lo que crece no parece tener cabida y se acaba asfixiado de pura pasividad. Un mundo de especialistas y gurús tecnológicos, donde el papel de los no formados, y de aquellos que no pueden aspirar a formarse parece limitarse a un trabajo insatisfactorio y un consumo precario, es un mundo a reventar por las costuras por el espíritu del que siente haber venido a existir. No faltará quien considere que las expresiones del hip hop son las propias de un adolescente ego-centrado al que no se le ha prestado suficiente atención. Pero, a menudo, parece inevitable concluir que en verdad vivimos en un mundo que responde a mecánicas incompresibles, automáticas e inexorables, y que tiende a no prestarle suficiente atención a lo humano.



Una forma de expresión artística que rentabiliza la discrepancia por sistema no puede sino conducir a profundas paradojas sociales. Parece encerrar el hip hop una visión estructural del binomio libertad/opresión, de manera que estas son entidades inseparables, la cara y la cruz de una misma moneda. Los alcaldes ofrecen muros limpios a los artistas gráficos callejeros para que puedan expresarse de modo reglado y legítimo. Pero ¿no desvirtuará esto uno de los elementos esenciales del espíritu de rebeldía? La *ilegalidad* puede no verse como elemento circunstancial, sino como componente esencial, constitutivo de la actividad artística. Por eso el hip hop es, como se ha dicho, épica, pues integra de modo orgánico, estructural, fractal, su propia narrativa de opresión y liberación, donde ambos aspectos han de resultar imprescindibles y entre cuyos polos opuestos se desarrolla el evento artístico como drama, *happening*, performance. Desde las esferas *domesticantes* se ve tan solo un estilo de dibujar, bailar, cantar, vestir y recitar, asociado con los jóvenes que siempre buscan algo nuevo. Pero quizá no caen en la cuenta de que un hip hop domesticado e integrado en la maquinaria socio-económica habría de renunciar a su sentido concreto de la libertad, y a la expresión artística liberadora. Porque en el hip hop el arte no es la expresión de una libertad pre-existente, sino una conquista de la misma en un entorno de opresión.

Por otro lado, ¿no tiene el dueño legítimo de un establecimiento el derecho a decidir el aspecto de la fachada del mismo? ¿O podríamos entender el muro en sí como espacio de intercambios? Pues al fin y al cabo, los muros de nuestra ciudad se imponen a nuestra vista sin que el ciudadano tenga voz ni voto. El muro y su aspecto es, en principio y por ley, monólogo del propietario; el arte gráfico callejero prefiere concebirlo como espacio para un diálogo siempre conflictivo, o si se quiere, para la expresión de una pelea verbal interminable, una lucha de egos por la supremacía, el signo de los tiempos. Y el rap que nos ocupa, esgrime su aerosol contra los samples —si bien, este *contra* no hace referencia a un deseo de destruir o anular el sample, sino sencillamente al contacto material que existe entre un lienzo y la pintura, la pared y el grafiti. Porque, no nos engañemos, el grafitero no odia la fachada. Nadie ama más que el grafitero una expansión de hormigón blanqueado sobre la que nacer y renacer.

Sobre la tela musical del sample, el rap es predominantemente conflicto verbal, y a menudo reclamación o asalto por la fuerza de un espacio nuevo para el ego, dentro de territorios roturados, parcelados por leyes que uno no recuerda haber votado, sino que las encontró como todo lo demás: supuestamente hechas y acabadas, intocables. El rap es plataforma de provocación y denuncia; esta forma de neo-romanticismo radical supera ya la estética de lo feo o lo morboso, abriéndose camino hacia una *estética de lo molesto*. Porque, de algún modo, el hip hop ha de molestar. En aquellas versiones más digeribles para la burguesía intelectual y, a su modo, acomodada el rap intenta molestar a los *malos*, a los que ostentan el poder y lo ejercen de modo autoritario, irresponsable y egoísta, machista, racista, etc. Este es el rap con mensaje, el rap de los profetas de nuestro tiempo, que denuncia lo denunciante y trabaja a favor de un despertar de la consciencia. Pero no ha de extrañar que desde otros lugares del universo hip hop, se considere este un modo de domesticación y derrota. Así se despliegan las distintas vertientes, en un afán aparente de no dejar títere con cabeza, pues junto al rap *bueno* de los poetas de la consciencia, cohabitan el rap racista, el rap sexista, el rap homófobo, el rap que ensalza la violencia y el crimen, etc. ¿Con qué tipo de material, suficientemente flexible y expandible, podría circunscribirse semejante variedad de expresiones? Quizá solo con la atmósfera de nuestro planeta tierra, pues es al cabo sobre su superficie donde la humanidad se halla enfrascada en una guerra permanente y multidimensional contra sí misma, de la que el hip hop es expresión.



La ofensa es la prueba de fuego en la iniciación: la puerta de entrada y la invitación a traspasarla. Se me ocurren dos modos de entender este fenómeno peculiar, ambos en plena sintonía con lo ya expuesto. Por un lado, en este código la verdadera ofensa radica en el no reconocimiento de mi existencia: el que yo sea tratado como aquel hombre invisible del que contundente y conmovedoramente escribiera el novelista africano-americano Ralph Ellison. Por extraño que parezca, y de acuerdo con una suerte de ética invertida –pero ética al fin y al cabo– el rapero que me ofende está admitiendo mi existencia, con lo que la ofensa se torna paradójicamente en una muestra de respeto. Sobre esta base se sustenta la ética combativa del freestyle, o de las competiciones de b.dancing. Por ello es la ofensa invitación velada, y en algún caso, incluso, muestra de afecto.

Por otro lado, por falta de una expresión mejor, diremos que en sus orígenes el rap es marcadamente *masculino*; probablemente no sea este el mejor modo de abordaje, pero con ello quiero decir que para entender la ética invertida de la ofensa hemos de pensar en un sistema cultural dentro del cual al hombre no se le permite ni se le enseña a mostrar otros sentimientos que no sean los de la agresividad y la ira. Todos conocemos este modo de afectividad *marcial* en el que cuestionar la virilidad del compañero y provocarle con más o menos ingenio, no es sino un modo de expresar amistad, complicidad y afecto. En las comunidades africano-americanas existían incluso formas reguladas de competir en estas lides, denominadas *the dozens*.

Aquí nos encontramos con nuevas paradojas, pues por un lado, la genuinidad y el *be real* se esgrimen como lemas del hip hop, pero por otro lado, existe una continua exigencia de que el oyente sea capaz de escuchar y entender por detrás de las palabras y los gestos, e interpretar correctamente la lógica invertida, la ética invertida, la estética y el afecto invertidos. Aquello que en el hip hop parece diseñado con la intención de expulsarnos y repelernos, puede en ocasiones cumplir la función de reconocernos e invitarnos a entrar.

No obstante, esta valoración de la función de la ofensa en el hip hop no desvirtúa en absoluto ni suaviza los rigores del régimen impuesto por una estética de lo molesto. El rap es arisco, y no es fácil para los extraños el acercarse a él sin sufrir arañazos. No es el hip hop, por más que en él opere un modo de ética, un club de acceso libre. Siendo originariamente el modo de expresión artística de aquellos que aprendieron más en la calle que en la escuela, a veces se muestra llamativamente exigente a la hora de admitir ingresos: Hay que saber. Hay que conocer datos y hechos, manejar los tecnicismos, no confundir unas cosas con otras, hablar con propiedad su lenguaje específico. Un evidente hermetismo envuelve muchas de las producciones del hip hop, desde el grafiti indescifrable para legos, hasta el rap lleno de guiños exclusivos.



Una última paradoja, antes de proseguir. Ocurre que en el mundo del hip hop nada hay más repugnante que la invisibilidad, y por ende, resulta que la visibilidad se convierte en objetivo clave. Como dijimos, el DJ se vuelve visible, presente, protagonista, en la forma del MC; guiado por una obsesión similar el grafitero escribe su nombre por los muros del barrio, y lo hace con colores llamativos y en explosivos allógrafos. Las letras del rap se escriben, casi invariablemente, desde un yo lírico potente, que opina, provoca, denuncia e impregna con su visión particular la totalidad del mundo referido. Y sin embargo, podría argumentarse que tanto el grafitero como el rapero de algún modo se ocultan detrás de la fachada que decoran. El artista urbano se re-bautiza en el acto creativo, y lo hace con un nombre artístico, o con un alias. ¿Cómo interpretar la función de este segundo nombre? ¿Es mi máscara o mi nombre verdadero? ¿Debo aceptar como mío aquel nombre que se me puso al nacer sin contar con mi opinión y que se ajustaba los requisitos sociales y administrativos? ¿O será más verdadero este que yo elijo y que en mi visión representa los valores que me definen o a los que aspiro?

El nombre administrativo o dado, y el nombre artístico o inventado, difieren en un aspecto fundamental, el cual tiene implicaciones profundas y definitorias en gran medida de la dinámica creativa del hip hop: el nombre inventado requiere incesante mantenimiento, ha de ser pintado y repintado, defendido en el combate, re-inventado indefinidamente, impreso y reimpresso en la mente del oyente. El rapero, como ningún otro artista, hace mención a su nombre artístico en las letras con una frecuencia inusitada, confirmando nuestra suposición de que el acto creativo en el hip hop es frecuentemente un acto auto-creativo. Es característico del género, ya se sabe, desde los

tiempos del “Rapper’s Delight”, el ofrecer una buena dosis de orgullo y fanfarroneo, que algunos podrían optar por entender en términos de narcisismo. Pero Narciso se enamoró de la imagen que de sí mismo vio ya hecha y acabada en la superficie del agua, y atravesándola encontró la muerte. El rapero recorre un camino inverso hacia un modo de vida, ya que parte de la muerte que es desde su perspectiva la invisibilidad, saliendo de las aguas de la confusión y el anonimato, y conformando con sus esforzadas artes una figura que desde la orilla exige el reconocimiento de su existencia y el respeto a la misma. No veo yo narcisismo, sino más bien un feroz existencialismo en las poses, las posturas e imposturas del hip hop.



Abordamos el estudio de un terreno complejo y profundo, que nos devuelve como un espejo la imagen de otras tantas complejidades en lo hondo de la existencia humana en los albores del siglo XXI. No podemos pretender, y de hecho no pretendemos, abordar más que una pequeña porción de las mismas en el trabajo que en este volumen les presentamos.

Ofrecemos un estudio en ocho capítulos de aspectos fundamentales del rap en tres países: los Estados Unidos de Norteamérica, Francia y España. Somos conscientes de que el rap es un género mundialmente extendido, y que por lo tanto son muchas las cosas que nos perdemos al no poder abarcar una geografía más amplia, si bien EE.UU. y Francia son productores de rap muy destacados y fundamentales en todo estudio que se precie.

Casi todos los estudios contenidos en esta obra parten del texto en su afán por comprender el fenómeno del rap, mediante el empleo de conocidas herramientas y estrategias de indagación propiamente lingüísticas. De esta índole son, por ejemplo, los tres capítulos dedicados al rap en Norteamérica. Remontándose a la década de 1970, Laura Filardo analiza las letras de The Last Poets, recuperando a través de ellas la perspectiva del mundo de estos padres del rap: un mundo difícil de conflicto inter-racial. Conflicto y tensiones que duran hasta nuestros días, después de que los raperos blancos hayan reclamado su derecho a participar de un género originariamente afro-americano. En su capítulo, Pedro Álvarez, a través del estudio de un corpus de letras de ambas etnias, blanca y afro-americana, detecta en ellas una pugna dinámica por redefinir la autenticidad, y el desmarcarse en una suerte de identidad a la fuga por parte de los raperos afro-americanos que ven invadido el que consideran su terreno. En el último capítulo de la sección norteamericana, Enrique Cámara descubre estrategias comparables de auto-definición y re-definición de la voz lírica en las letras de Eminem, tras las cuales emerge una voluntad estética y una efectiva y calculada técnica poética.

En la segunda sección nos desplazamos a Francia. En el cuarto capítulo de este volumen, Ana M^a Iglesias nos ofrece una contextualización socio-política del rap francés, proponiendo la pertinencia de abordar el estudio de este género desde una

perspectiva multidisciplinar. En el siguiente capítulo, Isabelle Marc se remonta a los inicios del rap francés, y reconstruye a partir del estudio directo de sus letras el que considera uno de sus motivos fundamentales, a saber, la creación de una identidad cultural distinta y distintiva, en marcado contraste con la visión establecida de la identidad francesa del momento.

En este estudio hemos tenido que dejar al margen numerosos aspectos relevantes del género, así como el trabajo importantísimo de colectivos que no se ven aquí representados. No obstante, no queríamos desatender el rap escrito por mujeres, y en la tercera parte de este libro, dedicado al rap en España, hemos visto la ocasión de incorporarlo. En su capítulo, Cristina Vela dirige la atención, como Enrique Cámara en el tercer capítulo, a la figura del sujeto lírico, el yo enunciador de las letras de rap, y describe en el rap femenino la emergencia de una *mujer nueva*, que existe, protesta y denuncia la injusticia a la que está sometida la *mujer vieja*, interlocutora de la primera. Por su parte, Stuart Green se centra en la figura de Arianna Puello, sus letras e imagen mediática, demostrando su carácter inclasificable a menos que se supere el estereotipo de la rapera afro-americana para dar cabida a un discurso con elementos nacionales, y vinculando su música a lo que denomina el 'Atlántico negro español'.

Por último, en su propia parte y capítulo, Francisco Reyes nos proporciona una crónica reciente, escrupulosa y comentada de eventos del mundo del hip hop, y de menciones y apariciones en la televisión española. El autor toma el pulso al movimiento para confirmar su vitalidad, permitiéndonos cerrar esta compilación con el ejemplo viviente de una prosa periodística, plenamente enmarcada en el universo hip hop en el que se origina.

Entregamos sin más a lectoras y lectores esta suma de empeños, esperando que resulte útil y estimulante, y agradeciéndola de corazón a quienes la hacen posible: los autores que participan en ella, y las instituciones que la subvencionan.

Enrique Cámara Arenas

Aldeamayor de San Martín, diciembre de 2013