



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Máster en Profesor de Educación Secundaria
Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y
Enseñanzas de Idiomas**

Didáctica del rap, su reinterpretación y sus espacios a través de una situación de aprendizaje para 4º de ESO

David Gallego Martín

Tutora: Victoria Cavia Naya

Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Curso 2023-24

Didáctica del rap, su reinterpretación y sus espacios a través de una situación de aprendizaje para 4º de ESO



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Máster en Profesor de Educación Secundaria
Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y
Enseñanzas de Idiomas**

**Didáctica del rap, su reinterpretación y sus
espacios a través de una situación de
aprendizaje para 4º de ESO**

David Gallego Martín

Tutora: Victoria Cavia Naya

Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Curso 2023-24

Resumen

El análisis musical de música popular urbana es un método prácticamente inexplorado en la educación Secundaria. El objetivo de este trabajo es utilizar dicho análisis para fomentar el rap y la música urbana como métodos didácticos en la enseñanza secundaria. La música urbana, en particular el rap y el trap, pueden ser herramientas educativas valiosas. A través de ellas, los estudiantes pueden explorar temas relevantes como la identidad, la cultura, la sociedad y las desigualdades. Además, la música urbana puede servir como un medio para desarrollar habilidades críticas y creativas. El concepto de calle, la producción del espacio, las cuestiones identitarias, ideológicas y estéticas que se derivan del uso de la calle como espacio por la industria musical en representación de lo urbano junto a los discursos, actitudes y prácticas que estas han ido causando en el rap y el trap español son algunos de los problemas que examino con el fin de fomentar el rap y la música urbana como método didáctico para Secundaria.

Palabras clave: música urbana, producción del espacio, didáctica musical, rap y trap.

Abstract

The musical analysis of popular urban music is a virtually unexplored method in secondary education. The aim of this work is to use such analysis to promote rap and urban music as teaching methods in secondary education. Urban music, particularly rap and trap, can be valuable educational tools. Through them, students can explore relevant topics such as identity, culture, society, and inequalities. Moreover, urban music can serve as a means to develop critical and creative skills. The concept of the street, the production of space, and the identity, ideological, and aesthetic issues that arise from the use of the street as a space by the music industry to represent the urban, along with the discourses, attitudes, and practices that these have caused in Spanish rap and trap, are some of the issues I examine in order to promote rap and urban music as a teaching method for secondary education.

Keywords: urban music, production of space, musical didacticism, rap and trap.

Índice

Introducción	1
I – Objeto de estudio	1
II - Hipótesis	3
III - Objetivos	3
IV - Metodología	5
VI – Estado de la cuestión.....	9
1. Representación del espacio en el rap	15
2- Análisis de propuestas musicales.....	27
2.1- Historia alternativa del rap hardcore español	27
2.2- Análisis de propuestas musicales	35
3- ¿Dónde está el rap?	43
Conclusiones	49
Bibliografía	53
Anexos	55

Introducción

I – Objeto de estudio

“Revolución, actitud y poesía”, bajo dicha premisa de sublevación poética el rapero alicantino Ignacio José Fornés Olmo, conocido artística y públicamente como Nach, en su tema “Tres Siglas” señalaba y desarrollaba en verso los valores que a su juicio debía defender el rap a toda costa. Nach, además, es ampliamente conocido por funcionar en su escucha como una puerta de entrada al género urbano del rap español, debido, primero, al estilo vocal refinado y contenido del alicantino que no suele incurrir en rimas o estructuras complicadas y, sobre todo, por el contenido de sus letras, esto es, por la noción de proyecto lírico-político rebelde y clandestino que, desde sus inicios, arraigó pronta, profunda y firmemente en la escena musical española.

De esta noción de rap combativo nacieron otras, o más bien declinaron, que se enraizaron igual de hondo en la estética del género musical como son el deseo de pureza en el arte o la búsqueda del virtuosismo lírico, elocutivo y literario entre otras. Lo que la narrativa clásica en torno a la historia del rap español describe es, como bien apuntaba Ernesto Castro en su libro “El Trap”, la eterna dicotomía entre el “éxito sin respeto de lo latino y respeto sin éxito de lo underground”¹.

Dicha lógica polarizada, sin embargo, obedece a las relaciones de poder que se dan dentro de un proceso productivo industrial donde el rap es género, es decir, moneda de cambio, artículo exótico perdido en un bazar de maravillas que necesita ser comprado para eso mismo, para ser. Así es como nace la noción de rap hardcore español, un rap de corte virtuoso, lírico, referencial, sobrio y comprometido que los “MC’s” – o raperos – españoles empezaron a cultivar en sus poesías y recitados como método para escapar a dicha lógica industrial mediante la búsqueda de un rap puro y auténtico, de un rap virtuoso en su afán de realismo prosaico-musical².

¹ Ernesto Castro, *El Trap: Filosofía Millennial para la Crisis en España* (Madrid: Errata Naturae, 2019), 60 y 61.

² Castro, *Trap*, 64-7.

El análisis del rap no solo es relevante para entender la búsqueda de autenticidad en la música, sino que también puede ser una herramienta útil en la enseñanza secundaria. Al integrar el rap y la música urbana en el currículo educativo, se pueden lograr diversos objetivos pedagógicos y fomentar habilidades críticas en los estudiantes. Implementando actividades en la enseñanza secundaria, los educadores pueden utilizar el análisis del rap no solo para enseñar contenidos académicos, sino también para conectar con los intereses y experiencias de los estudiantes. De esta manera, se crea un ambiente de aprendizaje más dinámico y relevante, donde los estudiantes pueden desarrollar una comprensión profunda y crítica de su entorno cultural y social.

Porque, de hecho, el rap puede resultar un género subversivo. Al convertirse en una marca comercial, de manera muy similar a lo que ha venido ocurriendo con otras músicas urbanas, el rap español vendió literal y literariamente su afán de autenticidad musical consolidando a su vez una serie de conductas, vestimentas, concepciones estéticas, ideologías y, en fin, sonidos y elementos musicales que son, aún a día de hoy, estándar y referencia dentro del género. Sobre este hecho ocurre que a ciertos artistas se les atribuye el “tener calle” o “ser real”, ambos verbos transitivos que implican la propiedad del sujeto, puede ser otorgado debido, bien a la presencia de los elementos musicales que se asocian al género, bien a la asimilación de la industria de una figura artística que se vende y da a conocer como auténtico e hiperreal, esto es, debido a la impresión y reproducción, debido a la repetición y subversión de estos valores que no hacen sino reforzar a la industria.

Para terminar con la justificación de este trabajo, huelga decir que este es un género musical con el que estoy ampliamente relacionado y sobre el que sé que puedo trabajar para, por lo menos, dar pie a un análisis útil, crítico e informado al respecto que pueda ser transmisible. Sin embargo, mi interés principal sobre el tema recae en otro punto diferente al meramente personal. Al contrario, más que recaer en mí, si me observo alguna responsabilidad con respecto a este tema, mi interés principal recae sobre las nuevas generaciones que aprenden, interpretan y, por ende, repiten los valores establecidos del rap por la industria musical, fijando al género urbano como un ente subversivo de conductas e ideología, como una herramienta cuyo marketing se basa en su convencimiento de necesidad, su afán y pretensión de autenticidad que redundan en el positivismo, derivando a su vez en la imposibilidad de encontrar alternativas y en la repetición sistemática de un proceso de alienación musical que, tanto desde un punto de vista social como desde el límite de lo estético hasta, lo verdaderamente importante, la

parte de la docencia y los roles que los propios alumnos aprenden de la industria, creo firmemente que conviene estudiar y explicar en detalle.

II - Hipótesis

La hipótesis, con lo anterior, es en este caso evidente: el rap y la música urbana pueden ser una materia de estudio muy provechosa, tanto desde el punto de vista de los contenidos y la necesidad que existe de visibilizarlos hacia los discentes, como desde la perspectiva de fomentar el interés y la autoeducación, la pulsión por el conocimiento y el ejercicio de la capacidad crítica de los alumnos. Aunque, al mismo tiempo, el propio género, la industria y su escena hayan optado por asumir una estética y propaganda presuntamente hiperrealistas que acaban, en fin, por resultar una herramienta de subversión política, social y artística e ideológica, además de educativa.

De este modo, el problema se adapta a la necesidad de darle una salida práctica a los materiales y resultados que he ido recopilando, comprobando a su vez, primero, mediante análisis musicales el uso legítimo pero sistemático de los elementos musicales que denotan un rap-hardcore español, además de sobre los discursos que se dan en el género y, por otro lado, demostrar el riesgo junto con la posibilidad de la repetición y reinterpretación de las conductas subversivas e industriales que el rap como género urbano español, como producto generado para su consumo, reproduce.

III - Objetivos

El objetivo principal, por ende, de este trabajo y el más general de todos, es solucionar y desarrollar los recursos documentales que tengo a mi disposición a través de una situación de aprendizaje con la que poder coordinar y analizar dichos conocimientos a la vez que proponer una alternativa a la subversión pasiva de las ideologías de género urbano presentes en esta música. En este contexto, la integración del rap en los contenidos de una clase de secundaria ofrece una oportunidad única para conectar con los estudiantes de manera significativa y relevante, utilizando un género musical que muchos de ellos ya aprecian y entienden. En fin, la idea principal es implementar un método de trabajo que pueda explicar el contexto, la historia, los sonidos y las técnicas del rap para resolver el problema que surge al reinterpretar actitudes nocivas que la propia industria vende como

auténticas, puras y, en suma, buenas, mientras oculta la lógica polarizada del proceso de producción, distribución y consumo de su marca comercial. A través del rap, los estudiantes pueden desarrollar habilidades críticas, creativas y analíticas, fomentando un ambiente de aprendizaje dinámico y participativo.

Con lo anterior, es evidente que el problema que pretendo tratar excede los límites de una investigación de 6 meses, no obstante, creo que la solución que presento no excede las expectativas de la tarea. Más bien al contrario, quizás lo que, desde mi perspectiva y situación, más pueda aportar sea esto, es decir, establecer un nuevo marco teórico desde el que poder observar las dinámicas del género musical español para localizar los procesos de subversión de la industria presentes en este y así criticarlos para superarlos. También, así puedo dar solución a la falta de perspectiva práctica de la que aludía mi anterior trabajo, a la vez que puedo servirme de esta para completar las teorías ya documentadas.

En este mismo sentido, también quiero utilizar esta dimensión práctica para, como primer objetivo específico, demostrar mi tesis, esto es, que un artista puede hacerse ver real o como una autoridad artística a través del uso de su imagen y su estética de género, por medio de la impresión que genera, pero también a través de aplicar ciertos elementos y técnicas musicales que conectan con el imaginario de rap-hardcore español. Por tanto, uno de los objetivos específicos es explicar e identificar dichos elementos a través del análisis musical para poder superar la repetición industrial como modo de producción.

Desde otra perspectiva, aunque también en juego con lo que comento, creo necesario indicar y cuestionar un catálogo general de artistas del género. No caer en una labor puramente documental más que analítica, un tipo de producto de investigación muy manido ya históricamente y reiterativo que, como musicólogo, normalmente me niego a adoptar, parecería lógico. Sin embargo, considero de vital importancia indicar sobre qué artistas y sonidos debe recaer la atención de los alumnos, tanto en el sentido de criticar lo nocivo, como desde el de establecer un marco de referencias útiles y correctas.

Si bien sigo creyendo firmemente lo que digo sobre meditar la aportación a la rama de conocimiento y qué tipo de conocimiento se generaría a partir de esta, he llegado a la conclusión de que la elaboración de un catálogo del género musical urbano permitiría analizarlo, al género, para defender con aún mayor determinación sus pretensiones comerciales, así como la actitud naíf de la industria, que se ofrece desenfadada y auténtica para disimular su ominoso artificio. De este modo, observar qué entra en consideración

de rap o qué artista se puede entender como rapero sería otro objetivo, en tanto puede llegar a desvelar la intención soberbia y megalómana que esconde la industria debido a que, como etiqueta comercial, no está interesada por la propia música sino por su consumo, porque lo importante no son el tipo de recursos musicales que se usan, sino la capacidad para denominarse marca comercial para su venta.

Por último, corroborar cuánto se identifican los consumidores de estas músicas con las conductas e ideologías presentes en estas, cuántos de los lugares y discursos que se muestran en su imaginario se repiten sistemáticamente, es otro de los objetivos específicos del trabajo. Sobre todo en torno a la consideración de la producción urbana, de corte postfordista, de esta estética hiperrealista de sensación de autenticidad que busca la pureza artística o el éxito comercial mediante la producción musical, se debe ofrecer alternativas a los alumnos.

IV - Metodología

Para llevar a cabo lo anterior, lo primero que pasó por mi cabeza fue aprovechar mi estadía en las prácticas externas del máster de profesorado. El motivo principal para esta perspectiva es, aparte de la evidente necesidad temporal y de eficiencia en las fases de la investigación, dónde y con qué personas quiero, o más bien debo concretar y aplicar mi idea de situación de aprendizaje.

La razón por la que me interesa tanto aplicar la situación de aprendizaje, el análisis sobre el rap español como género urbano, con los alumnos de 4º de ESO es sencilla: ellos son el público objetivo del proceso industrial y de interpretación del rap, son los consumidores que creen, en el sentido de fanatizar o dogmatizar, las imágenes y conductas que el género musical produce.

Así, es este público con quien debo ejecutar la aplicación de la investigación sobre el rap; es a ellos a quien debo explicar la necesidad de adquirir criterio y conciencia crítica sobre la estética sistemática de un arte lucrativo que ni merced ni don tiene para con quien lo consume. Al contrario, la única cortesía de este género musical es la realización de una sempiterna alerta de socorro social, de esa actitud de revolución clandestina que comentaba al inicio de este trabajo, que solo busca la sumisión del rescatado, quien, por si fuera poco, más que rescatado se ve lastrado por la dinámica ejecutora de la fábrica del arte postfordista.

Con todo, parece más que claro que las prácticas externas son un momento propicio para elaborar, probar y, sobre todo, actuar – en el sentido de acción – mi hipótesis en la situación de aprendizaje. De este modo, debido a la temporalización de la programación del máster, las fases de este trabajo también quedan, a mi juicio, bastante aclaradas. Dado que mi estadía en el instituto será hasta el 23 de marzo, tengo hasta ese día para intervenir activamente en la investigación y practicarla mientras que, hasta ahora, febrero de 2024, habría estado inmerso en una primera fase del trabajo consistente en recopilar documentación complementaria y, sobre todo, reestructurar y reorganizar la teoría que ya tenía estudiada.

Siguiendo con lo anterior, acabadas las prácticas y con los nuevos datos que se generarán de la situación de aprendizaje, contando también con los sistemas de recogida de datos que utilizaré, a partir de abril, entraría en una nueva fase del trabajo que se basará en la recensión de los datos y teorías en torno a la representación del rap y cómo se demuestra su autenticidad – verdadera o no –, al análisis de propuestas musicales y, por última, la relectura de la interpretación de la calle como espacio propiedad del rap como música urbana. Tras esta fase tendría lugar la etapa final del escrito, donde debo concluirlo, evaluarlo y presentarlo ante el tribunal que procede.

En cuanto a los instrumentos de recogida de datos, aparte de la evidente investigación participante sin la cual esta investigación no podría ni siquiera ocurrir, el primer elemento que utilizo son encuestas y cuestionarios, de corte experimental y conceptual, que por tanto aluden a un método experimental. Con estos pretendo, no tanto probar mis tesis, sino medir la profundidad de calado de la estética urbana en los jóvenes estudiantes. Por ende, las preguntas irán siempre enfocadas a explicar una respuesta propia, libre y abierta de la que concluir de manera inductiva apreciaciones conceptuales con las que comprender la realidad de esta música. En este sentido, más que buscar probar mi hipótesis, la investigación parte de múltiples interrogantes sobre la reinterpretación del género; se busca, no tanto comprobar sino, como decía, confirmar la dependencia del sistema industrial y su ideología en la percepción estética de los estudiantes.

Asimismo, otro de los métodos, que considero muy efectivo, en tanto me permite profundizar más hondamente en esa percepción, será la entrevista en profundidad. Esta, sin embargo, será llevada a cabo con personas concretas cuyo criterio o vivencias sean útiles y edificadoras en las pesquisas y disquisiciones del trabajo. Por ejemplo, un estudiante de 15 años de 3º de la ESO interesado en la producción musical – caso real del

estudio – cuenta con un gran criterio sobre el tema debido a que experimenta de primera mano y activamente la recensión e interpretación de conductas y recursos del rap, además de que, precisamente por su experiencia y curiosidad, permitirá preguntas más afiladas y dará lugar a respuestas concisas y suficientes a la vez que orientadas, puesto que un especialista estará acostumbrado a utilizar, y en suma resignificar, los elementos y técnicas musicales y paramusicales del rap.

Por último, sobre cómo evaluaré la aplicación, tanto de los métodos de recogida de datos como de la propia situación de aprendizaje, irán en juego con los criterios que presenta la LOMLOE. Evidentemente, por no obstaculizar la redacción, y mucho menos la lectura del trabajo, no voy a copiar dichos criterios literalmente, al contrario, a continuación destaco lo que, en orden con los materiales y recursos que presento, propone la normativa.

Primero, en torno a las encuestas y entrevistas, debo fijar que estas intervienen en la capacidad de participar con iniciativa en actividades musicales – aunque aquí no tenga que ver lo técnico – y, sobre todo, de expresar sentimientos y emociones adquiriendo también recursos musicales y de debate, debido a que, más que solo para recoger documentación, creo firmemente que las encuestas son una oportunidad para preguntar sinceramente a los adolescentes sobre sus opiniones y preocupaciones. Por esto, un debate posterior a la encuesta será muy edificador para los estudiantes de secundaria con los cuales, conviene recordar el objetivo general del escrito, se necesita trabajar en su criterio, en su opinión y su juicio; por eso me parece tan útil utilizar un debate guiado de tipo socrático, donde ellos lleguen a las conclusiones trabajando juntos, porque ayudará tanto en la propia didáctica del rap, así como criterio de evaluación de la propia encuesta.

Por el otro lado, sobre la propia situación de aprendizaje, se podrá comprobar la eficiencia y utilidad de esta a través de los criterios que se fijan en la legislación en torno al análisis, que también gira sobre el criterio y la capacidad crítica así como sobre la percepción e identificación de los elementos musicales propios del género. Identificar dichos rasgos desde el respeto y la curiosidad, explicar abiertamente las funciones que desempeñan las obras musicales en su tiempo por medio de dichos recursos y, por último, establecer conexiones históricamente informadas entre diferentes obras serán los criterios clave para juzgar si la situación de aprendizaje funciona. Además, en torno al análisis, también he de decir que es uno de los terrenos en los que más me voy a centrar,

dedicándole casi la mitad de la extensión de la situación de aprendizaje a distintas obras de rap y a los recursos y la recensión de análisis por parte de los alumnos de secundaria.

Por supuesto, sobre el análisis, es menester señalar que el docente debe formarse en este terreno musical concreto. Este, en mi caso, se basa en las teorías de Edward Soja, Adam Krims y, en menor medida y más desde una perspectiva crítica, Ernesto Castro. También tiene un gran peso Henry Lefebvre, quien no escribió explícitamente sobre música pero sí sobre el espacio urbano y del que tomo un término importante: “festín de la autenticidad”³. Así pues, desde la perspectiva de la sociología del espacio urbano, Lefebvre como pope de la gentrificación, aporta su visión y la obra de Soja funciona como una revisión de las ideas del francés orientadas a la música urbana.

La de Soja, siguiendo con lo anterior, es la teoría del *Thirdspace*, esta se basa en un esquema tripartito que se refiere a la realidad material, la imaginación de la realidad y la vivencia o práctica de dicha realidad como *Firstplace*, *Secondplace* y *Thirdspace*⁴. También resulta muy útil su noción de la “producción (social) del espacio (social)”.

Las teorías de Krims, por su parte, resuenan mayormente con mi perspectiva de que la música puede otorgar calle, es decir, legitimar a un autor como auténtico, lo que de hecho casi confirma la relectura de este autor cuando señala a la música como caracterizador y productor de espacios, además de como medio y mediación cultural al mismo tiempo⁵. Krims también es uno de los más importantes etnomusicólogos teóricos del rap, trayendo a colación conceptos como el “diseño intensivo”, los “espacios estéticos integrados” o, el más importante, “ethos urbano”⁶. Sobre este último, Krims se mueve en el marco del postfordismo para explicar la regeneración cultural e industrial como un fenómeno de lugar, lo cual, a mi juicio, sucede en un análisis profundo de la cultura lúdica y la sociedad postfordista como procesos urbanos, es decir de lógica industrial⁷.

Para finalizar, Ernesto Castro destaca como filósofo muy joven e informado de la Universidad Complutense de Madrid, lo que, no obstante, no excusa que cometa ciertas licencias al hablar de música. Como filósofo tiene una habilidad gigante para, a través de

³ Henri Lefebvre, *La Producción del Espacio*, trad. Emilio Martínez Gutiérrez (Madrid: Capitán Swing, 2013), 125.

⁴ Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Cambridge: Blackwell Publishers, 1996), 56-7.

⁵ Adam Krims, *Music and Urban Geography* (New York: Routledge, 2007), XVI, XIX y XXXVI..

⁶ Krims, *Music*, XXXV y 27.

⁷ Krims, *Music*, 29.

la crítica, evaluar e integrar los discursos e ideas de las escenas del rap y el trap, además de proponer un catálogo de artistas mientras evalúa el contexto, así como las actitudes y roles heredadas en el género musical⁸. Sin embargo, como decía, en cuanto a música su obra resulta evidentemente vacía, puesto que no incurre en ningún análisis musical profundo, parametrizado e informado, más bien al contrario, cuando critica alguna obra – porque no se le puede llamar análisis – lo hace a través de las actitudes, acciones e interpretaciones de los artistas de hip-hop español, pero jamás a través de su música. Este es uno de los problemas que este trabajo pretende afrontar y superar.

VI – Estado de la cuestión

Por último, sobre el estado de la cuestión de este trabajo, las referencias bibliográficas que usaré en el cuerpo del texto, si bien algunas son heredadas de mi formación previa como musicólogo, también señalo trabajos y estudios en el terreno de la docencia. Lo cual significa que también fue necesaria en este caso una investigación sobre los estudios de rap y didáctica en español. Así, esta investigación también es una oportunidad para diseñar una situación de aprendizaje y fijar los conocimientos teóricos y prácticos que más ayuden a orientar la visión de los alumnos a una perspectiva crítica, informada y analítica del rap español. Así, en cuanto a las teorías actuales en torno al problema de la industria del rap, de su artificio y su transmisión social, destaco los siguientes estudios en torno a la didáctica del rap español y su historiografía.

El primero es “Gangsta pedagogy and ghetocentricity”⁹, un libro que explora el concepto de pedagogía gangsta, una filosofía educativa que se desarrolla en contextos urbanos y marginados. El autor, David Stovall, argumenta que esta pedagogía se centra en la resiliencia, la autenticidad y el compromiso con la comunidad, se enfoca en cómo los educadores pueden utilizar las experiencias y la cultura de los estudiantes como punto de partida para el aprendizaje significativo. Además, el libro examina el concepto de “ghetocentricidad”, que se refiere a la centralidad de la cultura y la experiencia de las comunidades marginadas en el proceso educativo. Así, el libro ofrece una perspectiva alternativa sobre la educación en contextos urbanos, destacando la importancia de reconocer y valorar las identidades y experiencias de los estudiantes marginados.

⁸ Castro, *El Trap*, 36.

⁹ David Stovall, *Gangsta pedagogy and ghetocentricity* (Nueva York: Peter Lang Publishing, 2010).

El siguiente es “Hip-hop’s origins and authenticity”¹⁰, que investiga los inicios del hip-hop y cuestiona la noción de autenticidad en este género musical, cómo el hip-hop surgió en una forma de expresión cultural en comunidades urbanas marginadas, especialmente en el Bronx de Nueva York en la década de 1970. El autor analiza cómo el hip-hop ha evolucionado desde sus raíces en el graffiti, el breakdance, el DJing y el rap, hasta convertirse en un fenómeno global. Además, el libro reflexiona sobre la autenticidad en el hip-hop, debatiendo cómo se define y se mantiene en un género que ha experimentado cambios significativos a lo largo del tiempo y ha sido comercializado a gran escala.

También sobre la autenticidad y la importancia del contenido, “It’s got a nice beat, but what about the message”¹¹ relata la relación entre la música popular y el contenido lírico. Se enfoca en cómo la música contemporánea, especialmente el hip-hop y el pop, a menudo presenta ritmos pegajosos y melodías atractivas, pero puede carecer de contenido significativo en sus letras. El escrito argumenta que esta desconexión entre el ritmo y el mensaje puede tener implicaciones importantes en la sociedad, especialmente en lo que respecta a la influencia de la música en la cultura juvenil y en la formación de valores y actitudes. El libro analiza ejemplos específicos de canciones y artistas para ilustrar este fenómeno, y propone reflexiones sobre cómo los consumidores de música pueden ser más críticos y selectivos en su elección de contenido musical a la vez que plantea preguntas pertinentes sobre la relación entre la música y el mensaje, y su impacto en la sociedad contemporánea. Debido a su naturaleza analítica y a cómo analiza explícitamente la influencia de la música y la industria en los jóvenes, es un estudio que resultará sumamente útil.

En relación a esta historia y evolución del rap en la era contemporánea, “Brechtian Hip-Hop: Didactics and Self-Production in Post-Gangsta Political Mixtapes”¹² examina el surgimiento de un estilo de hip-hop que adopta una perspectiva política post-gangsta, influenciada por las teorías del filósofo alemán Walter Benjamin y el director de cine alemán Rainer Werner Fassbinder. Se centra en cómo los artistas de hip-hop utilizan la didáctica y la autoproducción en mixtapes para transmitir mensajes políticos y sociales. El término “Brechtian” se refiere a una combinación de los nombres de Benjamin y

¹⁰ Geoff Harkness, *Hip-hop’s origins and authenticity* (Nueva York: Continuum, 2007).

¹¹ Jeffrey L. Sammons, *It’s got a nice beat, but what about the message* (Chicago: University of Illinois Press, 2015).

¹² Derek C. Maus, *Brechtian Hip-Hop: Didactics and Self-Production in Post-Gangsta Political Mixtapes* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2013).

Fassbinder, y sugiere una estética y ética artística que enfatizan la conciencia social y la autenticidad cultural que se puede observar en cómo los artistas de hip-hop adoptan estrategias narrativas y estilísticas inspiradas en el cine y la teoría crítica para abordar temas como la injusticia social, el racismo y la desigualdad económica. Es un escrito, por tanto, que dirige una mirada profunda a la intersección entre el hip-hop y la política, así como a los artistas utilizan el arte para promover el cambio social y la conciencia crítica.

Esto terminaría con las obras de habla inglesa sobre didáctica del rap y sus roles que he tenido a bien añadir como documentación. No obstante, debo señalar que ni por asomo he podido recopilar toda la información que sobre este tema existe en inglés, sobre todo de estudios americanos. Pero, como mi intención principal es centrarme en el rap español y los roles que aquí se han generado, si bien las obras extranjeras ofrecen perspectiva y abstracción ante el fenómeno nacional – además de un prisma anterior, puesto que en España el rap, como otras músicas urbanas, se desarrolló posteriormente a otros lugares y espacios urbanos –, debo a continuación señalar las siguientes obras en castellano.

La primera de estas sería "La Música como Modelo Didáctico contra la Violencia"¹³, este es un escrito que explora cómo la música puede ser utilizada como una herramienta educativa para abordar y prevenir la violencia. Se centra en el análisis de cómo ciertos géneros musicales, letras de canciones y mensajes artísticos pueden promover valores positivos, fomentar la empatía y la comprensión, y contribuir a la construcción de una cultura de paz. La autora examina estudios de casos y ejemplos concretos de cómo la música ha sido empleada en programas educativos y proyectos comunitarios para combatir la violencia en diferentes contextos sociales y culturales. Además, el libro discute la importancia de la educación musical en el desarrollo socioemocional de los individuos y en la promoción de la resolución pacífica de conflictos. Si bien no trata únicamente sobre rap, también lo toca explícitamente como medio y mediación, en una perspectiva similar a la de Krims y, sobre todo, ofrece una visión esperanzadora y positiva, algo no muchas veces visto en estudios sobre música urbana.

El siguiente es, más sobre rap pero centrado en la educación emocional, "Música, Coeducación y Emociones"¹⁴, el cual explora cómo la música puede ser utilizada como una herramienta para promover la igualdad de género y fomentar la educación emocional

¹³ Catalina Montero Rodríguez, *La Música como Modelo Didáctico contra la Violencia* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2022).

¹⁴ Elena Diéguez Gómez, *Música, Coeducación y Emociones* (Barcelona: Octaedro, 2017).

en el aula. El libro examina la música desde su capacidad de desafiar estereotipos de género, promover la diversidad y la inclusión, y contribuir al desarrollo integral de los estudiantes a la vez que explora cómo la música puede ser empleada para abordar temas emocionales y psicosociales, ayudando a los estudiantes a comprender y gestionar sus emociones de manera saludable. A través de ejemplos prácticos y estudios de caso, el libro ofrece estrategias y recursos para integrar la música de manera efectiva en programas coeducativos y emocionalmente inteligentes. En suma, proporciona una perspectiva enriquecedora sobre el potencial de la música como herramienta educativa para promover la igualdad de género y el bienestar emocional de los estudiantes.

El penúltimo estudio que recojo en este apartado es “Una Reflexión sobre Música y Creatividad en el Contexto de la Enseñanza de la Música en los Estudios de Magisterio Españoles”¹⁵, un estudio centrado en el papel del docente para con la didáctica musical. Así, investiga la importancia de integrar la música y la creatividad en el currículo de los estudios de magisterio para promover un enfoque más holístico y enriquecedor de la educación musical. El libro examina cómo los futuros maestros pueden desarrollar competencias musicales y creativas sólidas, y cómo pueden aplicar estas habilidades en su práctica docente para enriquecer el proceso de enseñanza-aprendizaje. Además, ofrece reflexiones sobre la importancia de fomentar la expresión musical y la imaginación en el aula, así como estrategias para integrar la música de manera efectiva en el currículo escolar. En resumen, "Una Reflexión sobre Música y Creatividad en el Contexto de la Enseñanza de la Música en los Estudios de Magisterio Españoles" proporciona una visión crítica y constructiva sobre la enseñanza de la música en la formación de maestros en España, destacando la importancia de la música y la creatividad en la educación integral de los estudiantes.

Y, para terminar, aunque menos troncal con la materia de mi trabajo, "Música en Secundaria: Interés por los Contenidos"¹⁶, aborda la enseñanza de la música en el nivel de educación secundaria. Centrándose en cómo despertar y mantener el interés de los estudiantes por los contenidos musicales, explora estrategias didácticas y enfoques pedagógicos que pueden utilizarse para hacer que la música sea más relevante y atractiva para los adolescentes en el contexto escolar. El libro examina diferentes metodologías de

¹⁵ Francisco Manuel Rodríguez, *Una Reflexión sobre Música y Creatividad en el Contexto de la Enseñanza de la Música en los Estudios de Magisterio Españoles* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018).

¹⁶ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria: Interés por los Contenidos* (Madrid: Editorial CCS, 2009).

enseñanza de la música que se adaptan a las necesidades e intereses de los estudiantes de secundaria, así como también ofrece sugerencias prácticas para diseñar actividades y proyectos musicales que estimulen la participación activa y el aprendizaje significativo. Además, proporciona reflexiones sobre cómo integrar la música en el currículo escolar de manera transversal, aprovechando su potencial para enriquecer otras áreas de estudio. Con todo, ofrece recursos y orientaciones para los profesores de música que deseen mejorar la experiencia educativa de sus estudiantes en el nivel de secundaria, promoviendo un mayor compromiso y apreciación por la música.

Con esto, doy por terminado el estado de la cuestión el cual ha sido abordado, creo que suficientemente, tanto desde perspectivas generales e internacionales como desde la más específica de la didáctica con el rap nacional como medio y mediador, precisamente para favorecer ese interés, esa curiosidad tan necesaria para llegar a la capacidad crítica del alumnado. Asimismo, las líneas de mi escrito obedecerán más a la perspectiva española, por supuesto, pero sin dejar de lado la necesaria abstracción y orientación que el resto de la bibliografía me puede aportar.

1. Representación del espacio en el rap

En principio, la calle no es algo sobre lo que un único individuo se pueda alegar propiedad. La calle es, como decía Georges Perec, “ese elemento que separa unas casas de otras”¹⁷. Esta afirmación puede resultar ingenua, superficial e incluso naïf, pero encierra más de lo que parece. Como elemento de separación, la tenencia de la calle es evidente desde un punto de vista colectivo, es decir, en tanto todos participamos socialmente de la explotación de la calle como elemento urbanístico. Mas también se podría alegar una posesión colectiva de la calle como imagen de vivencia urbana, como camino compartido, como experiencias reinterpretadas; como vida urbana común.

Desde esta perspectiva, me parece sumamente interesante examinar la reinterpretación estética que en el rap ocurre de la calle como ese factor de vivencia realista, experiencial y común del que los artistas se sirven para validarse o canonizarse desde dicha percepción de facultad estética reinterpretativa. Esto que digo, para, dado que “el espacio es maleable y funcional”¹⁸ además de producido socialmente, poder establecer un método de análisis crítico musical útil, lo expongo en este capítulo desde una perspectiva de síntesis y demostración teórica de cómo se puede representar tener calle artística y musicalmente. Dicho esto, no voy a esperar más para entrar en materia y esgrimir la gran pregunta: ¿Cómo se tiene calle?

Mi tesis sobre este punto sostiene que tener calle se puede referir a dos posibles facultades artísticas no sustitutivas o excluyentes la una de la otra aunque suficientes cada una para caracterizar o representar la calle musicalmente. Primero, se puede tener calle a través de la música por su sonido, es decir, al asociarlo con un rap de resistencia que desde la perspectiva de género musical llamaríamos hardcore. La otra posibilidad por la que la calle se asocia a una producción o artista que lo representa aparece en calidad de validación de su imagen, como un sello identitario que define la autenticidad de lo que se escucha o de quién se escucha.

En cuanto a la primera facultad, es necesario entender a qué me refiero con eso de rap “hardcore”. Este es un término muy confuso y, de hecho, polisémico dependiendo del contexto, el entorno y hasta la compañía en que se use. Esto ocurre así debido a que el

¹⁷ Perec Georges, *Especies de Espacios*, 54.

¹⁸ Perec Georges, *Especies de Espacios*, 79.

término hardcore hip-hop o hardcore rap es considerado un subgénero, o más bien subestilo, del hip-hop español a la vez que la misma denominación es usada para una corriente mucho más concreta del hip-hop estadounidense; en específico se llama así al rap de la costa Este de los 80 que se caracterizaba por su agresividad lírica e influencias musicales del reggae¹⁹.

Este tipo de rap norteamericano, como digo, se basa en la agresividad lírica e instrumental – tanto de instrumentos musicales como desde la perspectiva de la instrumentalización socio-política del arte – donde el escenario de representación suele ser la calle, pretendiendo ser esta contada de manera real, descriptiva y sin censuras. Algunos de los elementos musicales de grupos como Wu-Tang Clan, quienes serían muy influyentes en la impronta española, son los bajos y bombos potentes y saturados, las cajas disparadas y agudas junto con voces y coros rasgados y agresivos. Es usual también encontrar melodías de instrumentos de acompañamiento alternativos en las producciones usuales de rap como vientos, pianos o cuerdas frotadas, aunque es necesario entender que, dado que estoy estableciendo generales en torno a la producción musical, cada proyecto es un mundo distinto.

Se pueden señalar más características como el ritmo funk de la batería, la libertad del verso prosaico que da una sensación de narración continua a la canción, también por eso las formas y estructuras musicales más complejas y el uso de la aliteración o el símil como principales recursos literarios del género estadounidense entre otras. Sin embargo, quizás lo más interesante sea la comparación obligada con la denominación española de rap-hardcore. Así, en cuanto al panorama nacional, dado que el rap llegó a la Península Ibérica a cuenta gotas y gracias a la influencia estadounidense en las regiones de las bases aéreas americanas como Torrejón de Ardoz o Morón de la Frontera, nuestra definición de rap-hardcore fue, por lo pronto, más tardía.

Si el hardcore americano, como explicaba, nació en los años 80 en la costa este estadounidense, hasta mediados de los 80 en España no hubo ni siquiera una mínima noción de rap. Por ende, hasta que pudieran denominarse estilos y subgéneros del propio rap español debía pasar un tiempo considerable. De hecho, lo necesario fueron en torno a 20 años de espera dialógica, esto es, de un mar de influencias y producciones musicales del género rap, para poder dar en denominar una música como rap-hardcore en español.

¹⁹ *Ibidem*.

El hecho histórico musical que normalmente explica este cambio de paradigma en la escena urbana española fue la producción de 3 discos: “Lujo Ibérico” de *La Mala Rodríguez*, “Vicios y Virtudes” de *Violadores del verso* y “Quimera” de *Solo y los Solo*, todas ellas producidas en el año 2001.

No obstante, considero que asimilar estas 3 obras maestras del rap español como cuna del rap hardcore puede resultar falso. Primero, dado que el estilo de estas producciones no suponen una ruptura ni siquiera con el estilo anterior de las 3 bandas de hip-hop español, segundo, porque suponer un cambio de época dentro del relato historiográfico – debido a mi formación como historiador de la música – me parece un tanto aprovechado, y, tercero y en juego con lo anterior, debido a que la forma narrativa de esta historia del rap español es de tragedia. Es decir, que como si de un Edipo contemporáneo se tratara Kase-o, estas 3 producciones se enmascararan como obras maestras; que no quiero decir que sean malas musicalmente cuando, muy al contrario, son producciones magníficas y de una demostración técnica brillante.

Pero darle a esta historia dichos aires de grandeza hace que me resuenen todas las alarmas, debido a que dicha forma narrativa, la de la tragedia, expone los hechos que relata haciendo que un héroe desdichado, mediante su esfuerzo implacable y admirable, consiga la gloria a la que estaba destinado aun a costa de los sacrificios hechos en el camino. Mas dicha gloria es solo momentánea, en tanto el público necesita su dosis de katarsis, y el héroe queda advocating al fracaso de su figura para la trascendencia universal de su leyenda. Puesto que, ¿acaso no tienen las historias del rock, el jazz, el blues o el soul esta estructura arquetípica? Entonces, como investigador, ¿cómo podría pasar por alto tales licencias formales en el relato del rap nacional? Solo se me ocurre una respuesta posible: porque como juez o “istor”, habría de ser muy parcial.

Así, en pos de la imparcialidad investigadora, esta trampa narrativa me deviene en un debate estético más importante, al menos en mi opinión, debido a la naturaleza descriptiva del rap-hardcore. Sin embargo, antes de meterme con el tema de la dependencia estética del rap, convendría señalar las diferencias musicales entre el rap hardcore estadounidense y el español. En primer lugar, es menester observar que algunos elementos, como el sonido de la batería o la expresividad y el tono de las voces, son compartidos debido a la influencia americana hacia el rap español. Sin embargo, las diferencias entre los dos tipos de música son tales que, a mi juicio, se hace necesaria una explicitación de las características de cada cual en pos de, más que señalar por

divertimento, apreciar lo propio de cada una y a las músicas como, en palabras de Adam Krims, un “fenómeno de lugar”²⁰.

Así, el rap hardcore español se diferencia del estadounidense en los sonidos más agudos y estridentes de los bajos, mayor utilización de sampleos y bucles melódicos, la influencia del funk más que del reggae en la guitarra o los vientos metales, además de una preferencia sustancial en las bandas españolas por investigar con instrumentos y sonoridades alternativas, aunque señalo esto como fenómeno de las periferias como ocurrió con la Mala Rodríguez, Toteking o SFDK en Sevilla o con HardGZ o Fernandocosta en Galicia – aunque a estos dos MC’s habría que sumarle el indispensable trabajo de DJ Blasfem, el productor de ambos así como de los gemelos granadinos Ayax y Prok [con nombre trágico griego incluido] –.

No obstante, no solo los tonos e instrumentos musicales cambian, sino que también y muy importantemente las formas de producción y la percepción estética del género son distintas. En primer lugar, como además defiendo en el segundo capítulo de este escrito cuando hablo de la historia y las formas de vivir el relato por parte de los estudiantes, los raperos españoles aprendieron una obligada humildad estética por la cual, como bien apuntaba Ernesto Castro, debían elegir entre “éxito comercial sin respeto del underground, o respeto del underground sin éxito comercial”²¹, y digo obligado debido al vacío mediático al que el rap se vio sumido hasta bien entrados los años 2000 en el país. Así, debido a que este género estaba inmerso en una dinámica de salvación y protección, adquirió, junto con los artistas y el público que lo practicaban, nociones de dicha humildad obligada, formas de resistencia y observación alternativa del conflicto por las cuales, ideológicamente, el género musical dio una vuelta y media de tuerca al hardcore americano.

Sin embargo, esta derivación debe ser tratada, no como un cambio total de perspectiva tras la aparición insalvable e inexplicable de una nueva época histórica o de tantas obras como sean necesarias señalar para defenderlo como tal, sino como un proceso social de producción musical y espacial. ¿Por qué me refiero a la espacialidad en esta y la anterior página? Pues bien, esto puede entenderse mejor analizando la música como un elemento caracterizador de espacios o, mejor, lugares urbanos.

²⁰ Krims, *Music*, 29.

²¹ Castro, *Trap*, 60 y 61.

El rol – concepto clave en tanto implica caracteres predefinidos y coexistentes – de estos lugares urbanos de producción mediática que señalaba incluye, como explico, reproducirse, anunciarse y concentrarse-diseminarse en el mundo desarrollado y globalizado²². Esto también envuelve a la música y la lírica en lo que Krims denomina el ethos urbano (Urban ethos) por cómo esta, la música, es tanto medio como mediación cultural per sé; en palabras de Krims: “un canal crucial a través del cual las relaciones sociales se forman y reproducen, un aspecto de la producción humana en general”²³.

Así, debido a esa dualidad de la música como mediador y como medio, esta configura y modela lugares y ambientes culturales, representaciones en suma, para la actividad socioeconómica humana en la cual la visión del rango de representaciones sobre lo urbano – no solo las formadas por la música – es lo que podemos denominar el ethos urbano, las posibilidades de estas representaciones en sus respectivas prácticas que, cómo no, están adscritas y dependen de un tiempo y espacio determinados²⁴.

En el caso del rap español, como decía, atender a esa narrativa heroica imaginada desde la perspectiva crítica e interpretativa del ethos urbano pone en evidencia los artificios del relato. Sin embargo, lo que suele ocurrir es que el consumidor medio no tiene esta herramienta ni el criterio – que podría traducirse por tiempo y conocimientos – suficiente para abastecerla. No quisiera representarme a mí mismo desde una torre de marfil de la cultura musical urbana, más bien al contrario; lo que quiero expresar es que estos códigos pueden ser explicados, entendidos y transmitidos desde la docencia musical y los consumidores pueden optar por un papel de agente musical activo al escuchar y entender esta música en vez de verse envueltos en el juego de realidades y fidelidad obligada para con el artista urbano al, como agentes pasivos, creer ciegamente la realidad o el lugar musical que este ofrece y vende a sus oyentes.

Porque, a fin de cuentas, tampoco debe el investigador o el melómano convencido descreer la necesidad más primaria del artista, o sea, comer. Los artistas, como digo, deben poder vivir de su arte y con eso no debería haber ningún problema; mas la necesidad de ofertar como verdad una visión de la realidad imaginada, que muchas veces poco o nada tiene que ver con la vida práctica ni el mundo que habita el artista, con el único objetivo del lucro en vez de la producción musical o el alivio estético de expresar o, desde

²² Krims, *Music*, XXXIV.

²³ Krims, *Music*, XXXV.

²⁴ Krims, *Music*, 7.

una perspectiva postromántica, simplemente realizar su música, no creo que deba ser justificado.

Esto, además, es algo que ocurre constantemente en la escena del rap hardcore y el trap español, donde los temas, los personajes, los lugares o ambientes, la propia prosodia del lenguaje, las formas y estructuras, así como los propios sonidos, que ya traté anteriormente, son imitados y replicados insaciablemente. Esto mismo que critico puede conectarse con varias teorías posestructuralistas, en tanto este es un ejercicio de teoría crítica siendo enfocada a su puesta en práctica, por eso me parece sumamente interesante observarla desde el enfoque de la repetición de Gilles Deleuze. Como inciso más que excursio, o sea que sin embarrar el escrito más de la cuenta en este tema para no perder el hilo, me parece muy útil entender que la repetición ocurre cuando es prefijada en el pasado, así como la reinterpretación y la práctica o reproducción de, primero, una estructura sistemática y modelada del lenguaje, como abstracto ideal, que sea suficiente para entender una realidad concreta y objetiva al igual que, por otro lado, se fomenta la imaginación de binomios enfrentados.

Sobre esto último, creo necesario argumentar y reflexionar un momento. Cuando critico la representación de un ethos urbano concreto, la repetición de una estructura de pensamiento prefijada, no es por el límite lógico del estructuralismo, sino por lo trampero de intentar hacerlo ver natural, conciso y realista. Porque, de hecho, esta historia trágica ocurre desde el enfrentamiento de dos bandos de los cuales ya he hablado antes: éxito comercial frente a underground. De esta manera, la dinámica narrativa de tragedia se instauró como la historia hegemónica del rap hardcore español aunque también se pueden observar otros enfrentamientos binomiales en la escena como son el rap del sur - rap del norte, rap de periferia - rap madrileño o, quizás el más importante, rap - trap, donde la síntesis para esta tesis-antítesis sería el rap experimental, también por eso creo que esta tríada, que normalmente se presenta en binomio, es normalmente defendida por los altos teóricos del rap culto, para ensalzar al primero frente al segundo; como en toda triada y en todo binomio.

Ocurre también, debido a lo anterior, que los raperos obligados a la humildad del underground para poder elaborar un arte cierto y verdadero, real, en multitud de ocasiones exponen y elogian temas y prácticas que bien pueden resultar nocivas, ante los ojos ingenuos y oídos pasivos, como son las situaciones de consumo de drogas, las de aplaudir la violencia y el derecho de autodefensa, las de solemnizar la pobreza y la producción

marginal del arte o, quizás lo peor y más naif por pretendidamente inocente y simplista, la subversión, a través de la repetición de estos y otros temas, de valores indeseados y tóxicos desde perspectivas sociales, de género, económicas, políticas y hasta ontológicas en tanto el perfil o la imagen de humano que se ofrece como real y verdadera es terriblemente engañosa y aprovechada.

Podría, al inicio de este trabajo, haber parecido que esto de representar la calle en el rap no daba para tanto. Sin embargo, después de lo expuesto en torno a la posesión de la calle, las peculiaridades del rap hardcore español como género así como la naturaleza de su narrativa histórica, a la espacialidad y la capacidad de la música como caracterizadora de espacios en la música urbana, más específicamente en el caso del rap hardcore español; creo que se puede justificar que el tema de “tener calle” encierra mucho más contenido del que en un principio pudiera parecer.

Más en concreto y a partir de lo anterior, para finalizar con este primer capítulo que sirve como una zambullida en todo el contexto de la historia del rap hardcore español y sus límites como herramienta productiva y estética, quiero ahora examinar mediante un caso práctico, o más bien confirmar, la dependencia del sistema industrial y su ideología en la percepción estética de los estudiantes a partir de una encuesta sobre rap que les hice llegar a los discentes en mi primer día de prácticas. Cabe resaltar que esta encuesta no tenía como único objetivo confirmar esta tesis que comento, en realidad la realicé como primera actividad para tomar el pulso a los distintos cursos además de ahondar en sus gustos y perspectivas. Pero al mismo tiempo aproveché para preguntarles por varias cuestiones que creí importante investigar, en este caso, sobre su percepción estética en torno a lo representativo del rap español.

Como decía, aprovecho para destacar que esta fue la primera clase que los 6 grupos – 2 de 3º, otras 2 de 4º y 4 más de 2º de ESO – habían tenido sobre rap español. Por eso también considero interesantes las respuestas, en tanto parten de sus nociones previas, de la experiencia y la percepción estética que de esta se han ido formando sin ninguna información “oficial” o un estudio específico del tema. Véase, que, a fin de cuentas, los alumnos y alumnas de cada curso no estaban adscritos o subordinados a nada de lo que he contado hasta ahora ni tenían mayor formación en torno al tema que de la que se hubieran querido hacer eco; esto es lo importante.

A continuación trato 6 preguntas que fueron realizadas el miércoles 21 de febrero de 2024 a estos 6 grupos de 2º, 3º y 4º de ESO. Por otra parte, el test lo realicé desde Google Forms, para hacerlo más accesible, y redacté las preguntas con 4 posibles respuestas; mucho, bastante, poco o nada, a excepción de la sexta, la decimoctava y otras 5 interrogaciones de desarrollo que explicaré más adelante. En este caso, las preguntas fueron: 4- ¿Cuánto asocias esta ropa a este género musical?, 6- De los siguientes artistas señala a los que conozcas o sientas representativos del rap español, 10- ¿Crees que estas sustancias están asociadas con el rap y el trap?, 11- ¿Crees que el rap español es machista?, 12- ¿Crees que es un género que escucha gente rica?, y, 18- ¿Podrías nombrar a un rapero exitoso?

Primero, en cuanto a la cuarta, lo que debían contestar era cuánto relacionaban prendas de chándal de distintos colores de marcas como DC, Nike o Adidas con el rap. Bien es cierto que la fotografía, correspondiente al grupo Wu-Tang Clan, era de uno de los principales exponentes del hardcore americano, mas esto no fue resaltado por mí ni por ninguno de los estudiantes. Las respuestas reflejaron afirmación en el 90% de los discentes, de los cuales un 40% lo asoció “mucho” y un 60% bastante.

En cuanto a la décima, sobre consumo de estupefacientes, primero les pregunté sobre su consumo personal de varias drogas como el alcohol o los cannabis que habitualmente se fijan en el paradigma del rap hardcore español. Por supuesto, los datos recogidos sobre su conocimiento de drogas los realicé para conocer cuánto y cómo debía informarles sobre ello, dado que en esta materia, me parece, a los alumnos les falta formación hacia la prevención. En cualquier caso, mientras que un 40 % de encuestados las relacionaba bastante con el rap, en torno al 60% consideró una negativa a la cuestión.

Asimismo, pasó algo parecido con la cuestión de género y de clase. Empatados en el 50% entre bastante y poco, los alumnos no terminaron de diferir en si el rap era un género machista; aunque creo necesario advertir que el 90% de las alumnas fijaron su respuesta en bastante. En cuanto a si es un género que escuche gente rica, un 70% contestó que poco y un 25% que nada; por tanto, a su juicio, el rap tenía muy poco que ver con una clase social adinerada.

Sobre las otras dos cuestiones, por su planteamiento, creo necesario que sean tratadas por separado de las anteriores. En cuanto a la sexta, esta era una pregunta de respuesta flexible y múltiple en la que, de un catálogo de casi 70 artistas que les adjunté,

debían señalar los que les parecieran representativos del rap español como género. Esta dio mucho lugar a dudas como me temía y quería que sucediera, puesto que transitando en esa inseguridad de no poseer conocimiento teórico de qué es lo representativo del rap español, solo su juicio y percepción estética podían contestar a la misma; el resultado fue muy interesante.

En primer lugar, muchos de ellos señalaron como representativos a artistas que no son españoles como Canserbero y Bad Bunny porque, he de confesar, evidentemente no todo el catálogo era representativo del rap español, ni mucho menos. Al contrario, la lista contaba con nombres extraños y otros muy conocidos pero que no pertenecían a este contexto hardcore español como los anteriores que señalaba. Por otro lado incluyeron como muy representativos, entre el 40 y el 60% de los encuestados, a artistas de reggaetón y trap latino como el ya mencionado Bad Bunny, Myke Towers o J Balvin. Otros del reggaetón como Don Omar estaban en torno al 20% junto con raperos extranjeros como los argentinos Trueno y Nicky Nicole o los patrios, aunque referentes más del pop que del rap, Rosalía y C Tangana con un 35 y 25% respectivamente.

En cualquier caso, esos eran los que no producen rap, pero que los estudiantes consideraban representativos del rap español. De la miriada de artistas que quedaban en el catálogo, podemos notar que el mayor representante sería Morad con un 40% de acuerdo, seguido por 4 artistas del trap como son Kaydy Cain, Kidd Keo, Yung Beef y Bad Gyal entre un 20 y un 40% todos. El resto, curiosamente, fueron señalados de manera esporádica según las referencias, interés y experiencias de cada alumno; por ejemplo, tan solo un 10% señaló a Kase-o, el que todas las historiografías del rap tienen por padre del rap hardcore español, empatado con Jarfajter, Fernando Costa, El Langui, Haze, Al Safir o Delaossa, quedándome claro que ellos no hacen diferencia entre el rap, normalmente mal denominado, de la Nueva o la Vieja Escuela. Por otro lado, es necesario hacer especial hincapié en que solo un 4% de encuestados señalaron artistas femeninas y un terrible 1% señalaron nombres de DJ's, es decir, solamente 2 alumnos de entre los 3 cursos.

Esto debo empalmarlo con la decimoctava pregunta, la que les requería nombrar, de manera individual para no condicionar su respuesta, un rapero exitoso. En esta las respuestas también me resultaron muy útiles en tanto, primero, tan solo 2 señalaron artistas españoles – que en su caso fueron Bnet y Nach respectivamente –, un 15% señaló a Bad Bunny quien produce reggaetón, un 30% señaló a Eminem y, las que me parecen

de más envidia, solo una chica nombró una artista femenina que fue Doja Cat, y un 5% respondieron “No sé”, lo cual me parece sublime en su crudeza.

Sobre cómo analizo las respuestas, dado que, como expliqué, este era un método interpretativo, efectivamente creo poder afirmar la dependencia en la percepción estética de los estudiantes del sistema productivo industrial, urbano y musical. En cuanto a la pregunta sobre el aspecto y la vestimenta del rap, así como sobre si el género es machista o de la clase baja – lo cual suele significar que también viene y va desde la clase baja –, se puede argumentar, por sus respuestas, sin pudor ni vacilación alguna que la idea de género urbano ya había entrado en sus psiques y modificado sus pensamientos sobre la práctica instrumental del rap. Sobre las situaciones y sustancias de consumo, no obstante, me llevé una grata sorpresa, esa desmitificación y desafiliación del rap para con el consumo de estupefacientes significa que los discentes estaban bien informados y advertidos y no observaban ni valoraban las drogas como un inherente complementario al género, lo cual creo que sea cuestión de las nuevas hornadas, puesto que siempre estuvieron ligadas a su práctica; esto es algo que celebrar.

Empero, me parece más importante analizar las respuestas al catálogo de representatividad y la observación de un artista exitoso, que no tendría por qué ser influyente, claro. ¿A qué viene esta última observación? Si se medita con claridad, la ausencia de artistas españoles tanto en representatividad como éxito del género es terriblemente esclarecedora y refleja con perfección aquella noción que señalaba Castro sobre el éxito sin respeto o respeto sin éxito. A partir de esta teoría redacté y les hice llegar la sexta y decimoctava preguntas sin explicarles mi proceso de selección de las cuestiones, por supuesto.

De esta manera, los alumnos y alumnas creyeron representativos del género, por mayoría, a artistas latinos, de reggaetón y del pop español, además de incluir nombres en inglés. Esto junto con otras preguntas que están reflejadas en los siguientes capítulos infiere en que los alumnos no hacen diferencia entre el español y el inglés sino que simplemente consumen un producto u otro, en unos casos de manera arbitraria y sin preferencias y en otros dependiendo de su ideología y preferencias estéticas. Asimismo, me parece especialmente revelador cómo no señalaron a artistas españoles como exitosos, puesto que sería problemático con la visión realista e idealmente objetiva del rap hardcore español como autodefensa y resistencia; esto desvela que sí que ha llegado esa noción de obligada humildad que señalaba el filósofo madrileño a los discentes.

Sin embargo, esto no quiere decir, ni por asomo, que el rap sea un género que solo pueda transmitir negativos ni que no sea capaz de subvertir valores positivos aparte de los que critico a partir de la encuesta. Muy al contrario, creo que la educación, en general y en específico la musical, tiene una deuda muy grande con todas las músicas que no entraban en la idea clásica occidental de la música. De hecho, este estudio transita en paralelo a lograr un análisis musical expresivo y crítico de los valores del rap hardcore español así como proponer el hip-hop y el rap como base curricular para lograr los objetivos planteados en la legislación para las clases de ESO, junto con una relación positiva entre alumnos y profesor, el cultivo de criterios políticos y sociales así como a influenciar positivamente la atención y la predisposición de los alumnos hacia la asignatura de música²⁵.

Del mismo modo creo en la capacidad y agencia de la música urbana para ampliar las posibilidades educativas de los discentes²⁶, en tanto el rap tiene el potencial de transformar las experiencias educativas de los jóvenes marginalizados y de cubrir su interés y curiosidad con experiencias de éxito²⁷. Asimismo, creo en el potencial verdadero del rap como método didáctico y de expresión, como medio y mediación que decía Krims. De hecho, uno de los artistas señalados como exitoso fue Nach, el epítome del rap como didáctica y artificio elocutivo; así, creo que la verdadera utilidad potencial del rap está en su posibilidad, en su predisposición de resistencia ante lo impuesto; en su didáctica²⁸.

²⁵ David Stovall, *Gangsta pedagogy*, ii.

²⁶ Stovall, *Gangsta*, 1.

²⁷ Stovall, *Gangsta*, 27.

²⁸ Derek C Maus, *Brechtian Hip-Hop*, 139.

2- Análisis de propuestas musicales

En el anterior capítulo resumí las dinámicas más importantes surgidas fruto del relato normativo de la historia del rap español, que no es sino la del rap hardcore español como producto musical culmen de la cultura hip-hop en el país y la dinámica de declive que supone la tan mal denominada Nueva Ola que, se supone, surge a mitad de los 2000. Lo que incluyo en el siguiente capítulo son 2 apartados a raíz de mi experiencia en las prácticas docentes y como agente consumidor activo del género: el primero, una historia alternativa del rap hardcore-español en la que se ponga especial atención al contexto, sus artífices y la ideología del género musical más que en una cronología biográfica trágica; el otro, un análisis de las propuestas y el propio sistema de análisis musical que les ofrecí a los alumnos y alumnas como método para la crítica y observación musical.

2.1- Historia alternativa del rap hardcore español

Debía ser de noche, probablemente en un callejón perpendicular a una calle colapsada, bajo un cielo gris recubierto por el humo. Sobre el asfalto, manchado por gotas de sangre, cuatro amigos se reúnen todos los días, en el mismo lugar, a la hora de siempre. Tras sus conjuntos de chándal y gorras de DC, sin embargo, se esconde más de lo que parece a primera vista. Los cuatro traen siempre algo consigo, un porro, una litrona, cuando no un garrafón de vino barato o algún refresco, en su defecto, que siempre se comparte en comuna. Lo que nunca les falta es su fuente, su caudal, su escape de su fosa; su música. Estos cuatro se dedican día tras día a ejercitar su mente, a desplegar metáforas. Procuran tratar las horas con mimo en vez de aborrecer su paso, quieren expresar su rabia como símbolo de acción de su generación y, ante esa luz que ilumina, aquella canción que les anima, que cae, que limpia una vida herida; con sus hermanos de otra madre, de otra piel, otro género u otra plaza, dedican su tiempo a la calma que les arropa cuando, en la ciudad, el sol cae. Así, por cada libertad que huye hay un micrófono que comprende, ante el instante de placer hay un ayer que no existe y un mundo que los repudia, ante cada historia sin comprender hay un gladiador luchando sin puñal. En cada tiempo difícil aquellos cuatro pelearon por escapar rimas, por perseguir los sueños que se escapan; porque el rap es eso que resucitaba cada día, cuando el resto les deprimía y moría.

Si tuviera que escribir una historia del rap español, sin dudas, creo que escribiría algo parecido al relato anterior. El problema de forzar una estructura narrativa en una historia es precisamente la negligencia científica, es decir, que, en pos de buscar una historia real, se impriman los valores subjetivos del historiador o relator mientras el cuento adquiere formas y aspectos realistas. Sin embargo, lo que ese autor va a imprimir, como digo, son sus propias vivencias, experiencias y valores que sobre el tema que relata deja prefijado; de tal forma que quien escucha el relato lo repite y reinterpreta, volviendo a plasmar sobre este otra miríada de valores subjetivos y apreciaciones personales que, puestos a defender o perseguir la autenticidad y pureza del relato, lo que consiguen finalmente es realizar una historia falsa.

Por eso, aunque es un tema, el de historiar la música, que sigo repensándome incluso después de todas las disquisiciones que, si bien no suficientes, mis profesores tuvieron a bien proponerme, creo tener, aunque no definitiva, una resolución ante el conflicto. Si el relato va a estar, se quiera o no, plagado de apreciaciones y estructurado en torno a la identidad subjetiva del que lo realiza, ¿por qué no asumir y contar personalmente las experiencias de esa historia? ¿Por qué no, puestos a imaginar, a llevar a cabo y estructurar una imagen de la realidad, asumir que la imaginación es la parte principal del relato? ¿Por qué no hacerlo novela, si ya lo es? Niebla que hay que descubrir o desvelar para examinar lo profundo que oculta el vapor, así podría denominarse historia.

Incluso, creo necesario hacer específicos recursos de esa pequeña narración como introducción a esta historia que yo y no otro os va a contar sobre el rap español. Primero, se abre la posibilidad, se presenta el escenario imaginario que cualquiera reconoce y se describen sin demasiada exactitud a los protagonistas del cuento; puesto que no queremos fijar objetivamente sino transmitir, imprimir. Desde esta misma perspectiva, no es necesario – ni recomendable, diría yo – realizar una narración plana y objetiva, positiva. Muy al contrario, puesto a relatar, a contar lo que ocurrió, se debe hacer desde el propio contexto que se busca transmitir, no desde otro ajeno que pueda parecer más cercano o normal. Por eso a la mitad del párrafo, que es mejor que ocurra como descripción, mis palabras se tiñen de rimas y comienzo a resaltar estructuras o recursos retóricos para hacer transmisible, por medio de la asimilación del juego lingüístico y su entendimiento, el conocimiento que yo tengo o pudiera tener sobre el rap y que tomo prestado, no para entregarlo en una caja de cristal al museo de la música, sino para dar a luz a algo nuevo.

Por ende, lo que voy a dejar escrito en las siguientes páginas, hasta el punto 2.2., es un ejercicio teórico-práctico-descriptivo de realización de una historia alternativa del rap que: primero, no tenga pretensiones de objetividad ni fuerce una estructura narrativa o lógica del relato, segundo, que no obedezca a un orden cronológico o etapas que creen una imagen de progreso y evolución narrativa, y, por último, que no se limite a ser escrita de manera general, abarcando al resto de los lugares productivos del arte y refiriéndolos a un centro ontológico del que no puedan escapar; es decir, equiparando al resto de producciones del género musical o ethos urbano a las obras de autor estandarizadas como culmen y ejemplo de arte culto o simplemente correcto.

Con todo, lo habíamos dejado de noche, en aquel callejón perpendicular al bullicio de la ciudad. Sin embargo, aún no sabemos en qué ciudad se localizaban ni estos cuatro ni su callejón. Así que, como no todos los caminos llevan a Roma, diremos que estos primeros se encontraban en Madrid. Debía correr el año 1989, aunque bien podríamos estar hablando del 2003, no lo sé; el caso es que estos cuatro habían terminado su año de “mili” en Torrejón, gente con suerte, para descubrir un mundo nuevo, el del rap. Porque en la base aérea algo les habían contado; era el primer año que aparecía un grafiti en la base militar y varios grupos empezaban a colarse en el metro para pintarlo. Además, los cuatro habían visto películas como “Beat Street” o “Electric Boogaloo”, por lo cual ese año abrazaron el descubrimiento que fueron “Rapin´ Madrid” y “Madrid Hip-Hop”, los dos primeros discos de rap en español²⁹.

Desde entonces los cuatro lo habían decidido, estaban seguros de lo que iban a hacer: rap. De aquellos dos discos recopilatorios, junto con el resto que surgieron de producciones en solitario de los propios artistas recopilados, lo importante no fue la proyección comercial de los proyectos, sino que habían servido como referencia de rap en español, de una nueva forma de hacer música y una nueva aproximación a la producción musical de la vida urbana. Por eso estos cuatro lo tenían tan claro desde el inicio, porque desde el callejón de su barrio que les hacía de nido, ahora tenían una opción, una vía de escape, aunque fuera sólo poética. Solo necesitaban un día, una forma de demostrarlo, demostrar que ellos también podían expresarse y ser escuchados, por eso los

²⁹Berto Style, “Historia HH España”, *Tripod* (blog), consultado el 20 de mayo de 2024: <https://web.archive.org/web/20101008163404/http://usuarios.multimania.es/bertostyle/hobbies.html>.

cuatro comenzaron a acudir a reuniones de raperos, las batallas de gallos; coliseos donde se enfrentaban entre sí para desarrollar su valor y celebrando su cultura³⁰.

Sin embargo, las disqueras y demás medios de difusión musical no estaban interesadas en este fenómeno cultural emergente, situación por la cual estos cuatro raperos se vieron obligados a intentar autopublicarse a través de maquetas con la poca tecnología para grabar de la que disponían. Pero, decía que estábamos en Madrid, ¿no? Creo haberme equivocado, digamos que nos encontramos en Alicante. Aquí, en el barrio de San Blas, un artista que ya había escuchado maquetas como las de SFDK o las de Kase-o comenzaba a producir un rap al estilo hardcore estadounidense, es decir, social, político, comprometido y de un virtuosismo elocutivo jamás antes visto en territorio español. Su nombre era Ignacio Formés y se hizo llamar *Nach Scratch*, quien entre el año 1994 y 1997 dio lugar a varios maquetas de las cuales hoy solo se conservan “D.E.P.” y “Trucos”. Sobre esta misma época, de hecho, Nach comentó una vez:

"El rap español estaba menos profesionalizado y, por supuesto, era mucho más endeble en cuanto a industria. Lo que nos movía era demostrar a la gente del rap de lo que éramos capaces, no nos dedicábamos a ello exclusivamente y nos importaba menos si daba más pasta o menos pasta. Era todo más familiar: las jams, los contactos que tenías en otras ciudades, las cartas, las maquetas en cinta, si alguien quería organizar algo conseguía tu teléfono, te llamaba en plan colega e ibas a actuar... El disco lo saqué con el convencimiento de que a una parte de la peña le iba a gustar, pero me sorprendió que fuera todo más bestia. La distribución fue malísima, pero aun así todo el mundo había oído hablar ya de un tal Nach Scratch. Había temáticas y formas que aún no se habían visto mucho en el rap español y creo que eso ayudó."³¹

Así, en su Alicante, Nach producía poesía difusa; artilugios elocutivos y líricos con los que sorprender a los que comprendían a su cultura, mas sin buscar nunca el lucro o el éxito comercial. Para él era todo familiar, como quien recibe una llamada de un primo lejano y revive los momentos de las fiestas y las rutas compartidas, o como una carta que espera su vuelta de correo firmada por un poeta amigo henchido de ansias de volver a verte y a cantarte. Lo importante, en cualquier caso, no es dicha actitud festiva y humilde del raperos que, aparte y como ya decía en el primer capítulo, es muy criticable; lo capital

³⁰ *Hip Hop Nation*, (NTM Editorial, 2007), n° 86.

³¹ *Hip Hop Nation*, (NTM Editorial, 2008), Especial n° 100.

reside en cómo de aquellos recopilatorios y estas maquetas comienza a establecerse un panorama definido de referencias y estilos, de métodos y formas de producción y distribución.

Hasta este momento, el rap era cosa más de imagen divertida devenida en película hollywoodiense que un estilo o género musical específico. Sin embargo, la diseminación de las maquetas y el público, que aunque minoritario también estaba en crecimiento, hicieron posible la publicación de varios discos, algunos autoproducidos como “Madrid Zona Bruta” de CPV o “Hecho es Simple” de 7 notas 7 colores, y otros de MC’s en crecimiento como Frank T o el propio Nach. También en este momento, sobre el año 95, se forman varios de los grupos insignia del panorama como Violadores del Verso o SFDK. No me extraña que estos cuatro en Madrid estuvieran de celebración, puesto que, después de literalmente años disfrutando de manera privada y oculta de las pocas maquetas que les llegaran a sus manos, ahora podían disfrutar de conciertos o batallas casi cada fin de semana. Madrid volvía a rebotar rap por sus arrabales y callejones y cada vez se ponía mejor³².

No obstante, estos cuatro ya habían aprendido varias lecciones de su rutina repetida; ya tenían técnicas que habían observado en otros, ya tenían un estilo – tanto vocal como de vestimenta –, ya sabían los temas de los que hablaban y de los que podían hablar. Sabían que pertenecían a una cultura pobre, en tanto estaba poco establecida, y que, además, habían sido objeto de burla constante de la gente normal, quienes no se interesaban por ellos o su identidad sino que los denigraban como quien a un disfraz de “ET” por Halloween; como se le rechaza al otro cuando no se le puede ni quiere entender.

Pero a ellos, que habían colgado las gorras de DC y los pantalones de chándal por los gorros, las bragas de cuello y los cargos de camuflaje, a ellos que vestían ropas largas y habían aprendido a defenderse en su nido, el tiempo les daba la razón. La cultura larvada, de este modo, dio paso a un apogeo de bandas y producciones nuevas entre las cuales se destacan las que comentaba en el primer capítulo; “Lujo Ibérico” de la gaditana Mala Rodríguez, “Quimera” de los barceloneses Solo y los Solo y, el que es mi favorito – dije que no pretendía esconder mi subjetivo y no lo voy a permitir –, “Vicios y Virtudes” de los zaragozanos Violadores del Verso, de donde formó parte el maquetero Kase-o.

³² Jesús Miguel Marcos, “Vuelven los padres del rap español”, *Público* (blog), 29 de Junio de 2009: <https://www.publico.es/actualidad/vuelven-padres-del-rap-espanol.html>.

De esta forma tiene lugar la mal llamada “Época de Oro” del rap Español, con la publicación en 2001 de estos 3 discos encumbrados como “obras” de arte. El contexto, si se percibe, era mucho menos familiar ahora de lo que, según Nach, parecía ser en torno a 5 años antes. En Cádiz el flamenco era combinado con instrumentos de viento metal y grooves de funk en bajo y batería mientras la voz de la Mala desplegaba sus letras con retórica y juegos verbales dando lugar a un sonido agradable y mucho más fácil de consumir. Por su parte, Barcelona había entendido perfectamente las características del hardcore americano y, así, cosmopolita y europea como era y es la ciudad, en esta Solo y los Solo demostraron absoluto dominio de las técnicas y los recursos americanos. De esta forma, los hip-hoperos dieron lugar a un rap español de tipo social y político, de estructura variable y de temas también de crítica social que cubrían de elementos como símiles, referencias explícitas a la cultura popular y juegos de palabras.

Lo de Violadores del Verso, sin embargo, merece un punto y aparte. Kase-o y Sho-Hai, otro de sus integrantes, ya eran muy conocidos en el panorama debido a la distribución que alcanzaron sus maquetas. Hay que recalcar que dicha distribución, sin querer mitificar el relato, ocurría generalmente mediante los infrarrojos de un móvil a otro cuando no a través del trueque; una maqueta por otra para poder llegar a abarcar más conocimiento musical. En cualquier caso, la relevancia de estos dos era muy importante, pero en Zaragoza había un gran plan y sus otros dos protagonistas fueron Lírico y RdRumba, el DJ de los 3, quienes formaron Violadores del Verso. Estos 4 de Zaragoza tenían las mismas actitudes aprendidas que los 4 primeros protagonistas que relataba; sabían que necesitaban defender su arte de lo ajeno y lo trabajaban día a día con paciente humildad estética. No buscaban, por tanto y en principio, profesionalizarse ni ganar dinero con su música, más bien al contrario, siempre defendieron un rap violento y social pero no político; un tipo de rap que en su misma definición buscaba su esencia, un rap que alegaba contar la realidad como verdad objetiva y que por eso mismo no podía venderse a la industria sino ser su antagonista frontal. Estos 4 buscaban, con todo, ser reales, ser ciertos; humildemente, producir música objetiva.

En este sentido, no sé si habría que catalogar a la carrera de los zaragozanos como catastrófica, puesto que, efectivamente, reventaron todas las listas de éxitos y se pudieron permitir girar por el país e incluso por Latinoamérica, lo cual, si procuraban verdaderamente realizar la práctica humilde de sus letras, parece paradójico.

El caso es que, en suma, dieron pie a un estilo endémico de la Península Ibérica y fruto de varias influencias cruzadas. Primero, se ha de considerar esa humildad estética obligada con sus matices de autodefensa del arte, asimismo, tomaba como influencia directa el sonido funk y soul del hardcore americano además de sus temáticas sociales. Mas también es necesario focalizar la atención en las letras puesto que, si bien las formas de las canciones solían ser parecidas y se basaban en entregar una estrofa de la misma a cada rapero y luego montarlas en secuencia, suponen un cambio de paradigma bastante importante. En el ejemplo de la poética de Javier Ibarra o Kase-o – no por nada, sino porque es el mejor escritor de los tres –, este escribe normalmente en clave de “egotrip”, es decir, enfocando el verso como viaje por la psique del poeta que está encargado de mostrar su maestría como letrista. Así, su estilo es el de un rap virtuoso tanto en su elocución como en su lirismo.

El cambio fue muy importante precisamente por esto, dado que se busca dicha humildad con pretensiones positivistas; el rap español tenía por grupo referente al de 4 artistas que pretendían el virtuosismo elocutivo al mismo tiempo que el lírico, además del virtuosismo de su imagen, eh aquí el punto central de mi escrito. En tanto se persigue mostrarse reales hacia el resto de sus pares raperos debido a la necesidad de autodefensa de su arte – a lo cual también pudo colaborar la mentalidad cristiana de dicha sociedad española –, se puede argumentar que, también por eso, quieren hacer valer su virtuosismo como imagen de rapero purista.

De esta manera, Kase-o generó un tipo de rap nuevo y endémico del panorama español que pronto empezó a ser adoptado por las nuevas generaciones quienes, ahora sí, tenían referencias evidentes y directas de raperos españoles. Se podría decir también, por ende, que los recursos utilizados por este trío de MC's se generalizaron entre el panorama; utilizaban metáforas y referencias clásicas en vez de populares, en vez de juegos de palabras usaban aliteraciones y repeticiones de sonidos, también usaban encabalgamientos que en ocasiones llegan a extenderse hasta los 15 versos empalmados unos con otros y mostraban un flow – flow que se traduce por fluir o carácter expresivo de la voz en el rap – directo, violento, potente y agudo, que, además podía cambiar a lo largo de una canción junto con la propia elocución de versos, que a menudo era alterada como un factor de contraste. Con todo, lo que se puede argumentar ante tal despliegue de técnicas y caracterizaciones nuevas es, no el culmen, sino el nacimiento de un rap español nuevo; el rap hardcore español.

Me imagino que para nuestros primeros cuatro protagonistas habituados a verse en la calleja, o en la plaza o en el poli de su barrio de Madrid esto tuvo que ser un punto de inflexión enorme, claro – lo cual sigue sin justificar la estructura arquetípica del relato –. Aquí se plantean dos opciones en la historia normativa del rap hardcore español, las cuales también planteé al principio de este relato aunque, prudentemente, bien es cierto que de soslayo. Estos 4 jóvenes tienen, dentro de nuestra narrativa, dos opciones: o bien se encontraban atentos a las primeras olas del rap y el hip-hop en España allá por el año 89 y por tanto serían valedores de este arte y trileros productores de esa etapa underground que comentaba – cosa muy poco probable tan solo en proporción de fans del rap –, o bien se unen al rap hardcore a raíz de estas tres obras magnas que he comentado o a raíz de sus posteriores epílogos; sin embargo, en la estructura narrativa arquetípica, esta sería la cima inalcanzable en repercusión e importancia, y todo lo que viene a continuación no puede ser sino declive.

Así es como se llega al también mal denominado Rap de la Nueva Ola, el cual, directamente desde su definición, solo se puede entender como ligado, dependiente, y, por ende, peor y no tan válido por su pureza como el anterior. Lo que en realidad ocurre, a mi juicio, es que la plantilla y el sonido del rap hardcore español ya están sobre la mesa y los nuevos grupos entran a cubrir un proceso de diversificación – que, como todos los de su tipo, es industrial en su naturaleza – del arte. En Madrid surge La Excepción del Langui, irónico, divertido y funk en el 2003 y en Valencia son los Chikos del Maiz hacia el 2005 con su rap híper-politizado. Al mismo tiempo se dispersa en oleadas el rap más experimental de Mitsuruggy o Elphomega a la vez que llegan otros sonidos más comerciales provenientes del dancehall y otros estilos jamaicanos y caribeños. También es de mención honorífica el rap amoroso y los rap-plays de Porta, que aprovecha los nuevos canales de reproducción y difusión para tratar temas mucho más banales.

Por otro lado, también se apunta como Rap Nuevo o Rap de la Nueva Escuela a este surgido a partir de los nuevos medios tecnológicos después del 2010. Ejemplos de este rap, que en realidad es rap hardcore con las mixturas y particularidades de cada artista, serían los de Granada Ajax y Prok, Al Safir o Foyone como pioneros y más tarde Bejo, Nadal015, Natos y Waor, RelsB, Nikone o Delaossa entre otros muchos. En cualquier caso el Rap Nuevo, me parece, no merece tal despectivo. A partir de esto, en realidad, surgieron nuevas formas de producción musical y formatos como los “Rap sin Corte” de Foyone que se basaban en un One-shot o grabación única de una letra en directo

en su canal de Youtube o proyectos como el “Cara o Cruz” de los gemelos granadinos que fue autofinanciado mediante un crowdfunding entre sus escuchantes.

Así, los nuevos tiempos trajeron nuevas músicas y sonidos, pero eso de nuevo o viejo tenía poco valor para aquellos cuatro primeros protagonistas en su nido del arrabal. Para ellos la calle era su vivencia personal en la misma, medio y mediación para dar lugar a su música y a los trucos y artificios que les otorgaban maestría con las palabras. Ellos cuatro, amigos, me son igual con qué edad y en qué tiempo, se centraban en el ejercicio ininterrumpido de la mente y las palabras, de la organización de los sonidos y el virtuosismo de su interpretación. Es decir, que ellos no buscaban fama ni éxito, ni siquiera números o reconocimiento, buscaban versos, uno detrás de otro y a partir de una entonación silábica que, bien observada, recordaría a las que se daban hace siglos en los monasterios. De esta forma, entregados a su espíritu, escapando hacia dentro por medio de su liberación y expresión, los cuatro siguieron rapeando y, hoy no me hace falta convencerme, así seguirán, hasta que sean polvo, o quizás una florecilla; no sé.

2.2- Análisis de propuestas musicales

Expuestos por fin los términos de mi historia alternativa del rap hardcore español – y sabiendo que ocupó más de lo que planeaba –, a continuación expondré varias canciones y muestras de rap hardcore español para su análisis crítico musical. No obstante, me veo en la obligación de aclarar a qué me refiero con esto de análisis crítico musical. Estos tres términos en cadena quieren evidenciar algo, esto es, la necesidad de participar activamente en la escucha del rap. Esto ocurre debido a que, después del contexto y las ideologías que intenté imprimir anteriormente, muchos artistas actuales han reinterpretado y repetido muestras de estas lógicas históricas y narrativas heredadas de las que hablaba. Estas son día a día entregadas a los que las escuchan de manera que subvierten valores y prácticas nocivas para las nuevas generaciones que, a mi juicio, cada vez necesitan más formarse en análisis artístico y musical. Por tanto, lo que propongo es entregarles un método de análisis paramétrico musical básico al que le sigue otra parte de análisis crítico de las características de una canción, disco o cualquier otra forma de producción de rap en específico; asimismo adjunto varios de los análisis que realicé con los alumnos en mis prácticas docentes.

Así, sobre los parámetros musicales, los alumnos de ESO ya están acostumbrados a conocer términos como textura, forma, melodía o armonía desde 2º, el primer curso en el que se estudia música en la secundaria. No obstante, este conocimiento sucede solo desde una perspectiva teórica y muy de soslayo; lo que sí pude comprobar es que entendían los términos y tenían nociones claras de estos criterios musicales. De este modo, los criterios que me parecen más interesantes, ya no que conozcan, sino que sepan manejar con soltura para su formación como sujetos activos musicales son: estructura, textura, tipo de instrumentos o plantilla, ritmo y dinámica.

En cuanto a estos, no pretendo, ni mucho menos, un análisis exhaustivo ni perfectamente técnico; tengo en cuenta que los destinatarios son los alumnos de ESO quienes, por tanto, no tienen ni necesidad ni experiencias previas en pos de realizar un análisis al detalle. Al contrario, los parámetros deben orientarse a servirles como guía en las escuchas con la que racionalizar el contenido artístico que consumen, para entenderlo. De esta manera, la textura, el ritmo y la dinámica pueden resolverse fácilmente con categorías como: para la textura, densa si hay muchos sonidos y fina o aérea si hay pocos, para el ritmo, claro que hay que diferenciar lento-rápido así como binario o tripartito, así como para la dinámica saben distinguir entre fuerte y flojo. No obstante, estos tres parámetros adquieren más sentido cuando se les observa desde el contexto del rap, esto es: si la textura y los instrumentos de la plantilla son, analógicos o electrónicos, los típicos del hardcore español o sobresale algo especial, si el ritmo es el habitual boom-boom-clap (o bombo-bombo-caja) o por el contrario no es el general del estilo funk del hardcore, y para la dinámica, si su estilo es agresivo, si la voz es gritada, si hay algún instrumento que destaque frente al resto.

Asimismo, la plantilla, que ya he comentado un poco con la textura, puede ser la normativa de bajo, batería, voz, sintetizador y coro; por eso hay que señalar lo diferente al modelo, en tanto significaría una preocupación diferente por la de entregar la imagen de rap hardcore que comento a lo largo del escrito. Del otro lado, precisamente, la estructura quiero que sea manejada igual, observando si obedece a una sucesión de estrofas intercaladas o si presenta forma de estrofa- estribillo más comercial o, como otra posibilidad, si presenta una estructura diferente que evidencia la experimentación con la estructura, una proyección de arte culto y elevado. Además, he de comentar aquí, fue bastante sorprendente para mí la facilidad que demostraron los discentes para analizar

música popular urbana; esto lo ligo a que, estoy seguro, ya conocían los parámetros y terminología urbana de antemano, pero también a que tienen criterio en la escucha.

Por otro lado, comentaba, creo que es muy interesante proponer a estos alumnos y alumnas de secundaria la producción de un análisis crítico. En este apunto lo que les pedía era – de manera que me entregaran 2 párrafos, el paramétrico y el crítico, juntos –: recursos expresivos, elementos técnicos, relación entre música y texto, y opinión personal. Sobre este análisis, además, no es necesario que apunten todo ni que se esfuercen por buscar el análisis bueno, como si el resto no lo fueran. Dado que se pretende aumentar la capacidad crítica de los adolescentes, no deben apuntar todo, sino lo más reseñable. En su caso, los recursos expresivos pueden referirse a interjecciones y juegos vocales o sonidos específicos que ligen a la base de la canción con un ambiente o lugar determinado. Por otro lado, los elementos técnicos pueden ser más complicados de ver para un oyente primerizo, pero se pueden apuntar las técnicas y recursos observados que exhiban virtuosismo instrumental o vocal. Del mismo modo, la relación entre música y texto puede ser difusa, por eso debemos fijar la atención sobre las figuras retóricas, sobre el tipo de rima y el sentido lírico del texto, o sea, cómo y qué se expresa o transmite, y, a su vez, de qué manera la música, después de todo lo analizado, ayuda a transmitir o modifica el mensaje lírico de la letra.

Ahora bien, en pos de ejemplificar, tanto el modelo de análisis como sobre los valores y prácticas subvertidas, sobre la ideología heredada, dejo a continuación varias canciones analizadas durante mi estadía en el centro de prácticas; aunque no todas, sobre todo por no interrumpir de más la narración ni opacar el resto del trabajo, puesto que en el instituto disfrutamos de muchas muestras de análisis.

Así, uno de los primeros temas de análisis que les ofrecí, como muestra de rap hardcore, fue “Vicios y Virtudes” de Violadores del Verso, la cual, como contaba en la primera parte de este capítulo, es la supuesta obra magna del rap español. Sobre esta dejé escrito como síntesis del grupo:

``Este es el ejemplo perfecto de rap hardcore español. Base funk de bajo, y dos sintetizadores, al empezar el estribillo entra el piano y en la repetición la batería. La voz de Kase-o es aguda y expresiva, tiene un punto rasgado y gritado a veces. Su flow es clásico, rapea encima de la base, pero también entona de diversas formas para comunicar la letra. En cuanto a la forma, empieza con un estribillo, luego la

estrofa de Kase-o y vuelta al estribillo. Esta fórmula se repite con todos los integrantes de la banda.

En cuanto a la letra, si bien hay referencias populares, lo que más destaca son metáforas y encabalgamientos muy complejos, típicos del rap hardcore. Las rimas son de tipo asonante, más complicadas de rimar, y destacan agrupaciones de versos como las del estribillo o “mi canción es triste y me falta la ambición/ el mejor que yo no existe y nada llama mi atención/ tengo el glamour de un japo/ pero al menos lo hago guapo y con mi puto/ grupo destapo otra botella de ron”, o también, “algunas veces el destino es tan cruel/ mi antigua novia bebe más que Masiel/ y está desmejorada, para la hinchada/ en la grada vino mi rap/ hijos de puta, lo querían tumbar”.

El tema de la canción, por tanto, es el ego trip, una suerte de improvisación literaria que los raperos realizan para demostrar sus habilidades en un viaje musical que denota virtuosismo. Estaríamos ante un ejemplo de rap hardcore clásico.”

Así, tras analizada esta canción, los alumnos ya tenían una base de comparación fiable; si este es el epítome, se puede entender lo diferente de cada obra singular. Como siguiente ejemplo, precisamente por lo singular, los alumnos, y diría que especialmente las alumnas, tenían mucha curiosidad por analizar una canción de Jarfaiter, lo cual no me extraña. Jarfaiter es conocido por su rap violento y rebelde, por lo cual llama la atención de los adolescentes, lógicamente, en tanto encarna una imagen de alternativa contra el sistema establecido, algo evidentemente atractivo para un joven de esa edad. En este caso, adjunto el análisis de un alumno, que lo hizo en clave de esquema (tampoco, por eso, les obligué en ningún momento a realizar una forma de análisis determinada sino que les di ejemplos y posibilidades), de la canción “Rural Team”:

“1. Videoclip en pueblo castellano. Base agresiva, bajo largo y agudo corto y de cuerdas. Las percusiones están sampleadas, es un boomboomclap. El flow es gritado y vacilón, la voz grave y descuidada.

2. La textura es densa, hay muchos instrumentos electrónicos y sonidos sampleados.

3. Intro- Estrofa A- Estribillo- Estrofa B- Estribillo- Outro

4. Rima consonante, sencilla, frases populares y frases hechas. El tema es la rebeldía y la autodefensa en forma como de agresividad y la violencia. Es uno de esos temas del rap que hay que entender en su contexto debido a los riesgos que tiene creer su realidad como verdadera.

5. Tipo de estilo: referencial y gangsta por la temática y los sonidos.”

Como otro ejemplo de subversión de valores, adjunto ahora el resumen del análisis de una alumna sobre “Danger” de Fernandocosta y, justo a continuación, el de “Papeles y Mechero” de Faenna, ambos como muestra de la subversión del consumo de drogas:

“El videoclip transmite una imagen de pirata. La base busca apariencia mística con el loop de cuerda, bongós africanos y voces agudas y con mucho reverb al inicio. A eso se une un boom-bap clásico y otro bajo de cuerdas largas. La voz es rasgada y aguda, su flow es muy melódico y cambia de nota mucho para darle expresividad. Es una textura muy densa que decoran con coros al final de las frases y el estribillo. (...) Rima asonante, muchas referencias, palabras en inglés, juega mucho con las sonoridades. El tema es la piratería y el consumo para producir arte, no es un tema del que hablar vacilando.”

Eso sobre “Danger”, en cuanto a la canción de *Faenna*, dijo:

“Voz femenina, aguda y clara. Su flow es de tipo cortado, canta una frase después de la otra, lo cual implica mucho trabajo para preparar cada frase pero es más expresivo, comunica mejor sus frases. La base es hardcore clásico pero mezclada con sonido andaluz. Se oyen cascabeles, guitarras sampleadas, un bajo y vientos metales pero también entra un boom-boom-clap super disparado, muy fuerte. (...) La rima de Faenna es asonante pero escribe en romance, que significa que rima de 2 en 2 versos, una estructura tradicional andaluza. Destacan las metáforas y la lírica de la canción, es todo mensaje: “No me pego porque no quiero” “Tengo la tripa vacía pero quemao’ el cenicero”. La temática es la resistencia del rap puro, de barrio; un egotrip en defensa del arte no comercial. Sin embargo faenna presenta una imagen de consumidora de clase baja”

Con las muestras anteriores quiero demostrar fehacientemente que los alumnos y alumnas de secundaria están más que capacitados para realizar análisis musicales sobre música urbana y, en este caso específico, rap. Evidentemente, los resúmenes que dejo aquí fijados no son lo primero que escribieron sobre las canciones, sino lo último; es decir, que, después de una primera escucha, el análisis se realizaba en formato socrático, rellenando y ampliando lo que cada cual escuchaba con los apuntes y cavilaciones del siguiente. A continuación, adjunto otras tres canciones que también fueron analizadas y que, de hecho, me parecen las más interesantes a nivel artístico, pero que no desarrollo en su totalidad para que este segundo capítulo no resulte inabarcable por su extensión. No

obstante, voy a explicar en qué medida las encuentro de interés así como alguna apreciación en los análisis de los discentes.

La siguiente que analizamos fue, curiosamente, un tema inédito; se trata de un Freestyle realizado por Luisaker y RdRumba como interludio musical para un podcast. En este caso, lo que me parece reseñable es la naturaleza de la producción, una improvisación de DJ, rapero y batería en la cual destaca la intro, tan orgánica, con los músicos preparándose para dar inicio a la jam. Porque eso es lo que hay en el aire de esta sala, un aroma a jazz inconfundible, desde la matriz de la improvisación al ritmo acentuado a la contra de la batería y el DJ hasta llegar al flow cambiante y encabalgado, con metáforas y entonaciones variadas de Luisaker. Así, la grabación funciona como una muestra de virtuosismo hardcore, a nivel elocutivo tanto como lírico, con la dificultad añadida de tal importancia como es la improvisación directa de la letra en la temática del egotrip. A estos alumnos, que mostraron mucho interés por las batallas de gallos, esta muestra de improvisación hardcore, creo que les fue muy útil.

Con los dos últimos temas que siguen, lo que pretendía era, aunque quizás pudiera resultar muy complejo, precisamente ahondar sobre la perspectiva del rap como música pobre, incluso dentro de esas dotes que comparte con el jazz, de la imagen del rap como arte poco culto, mediocre y llano. Traté de, en suma, mostrarles a los alumnos motivos para entender al rap como un formato de liberación y escape, así como de edificación y experimento más que un juego de artificios o trucos de magia – la cual, esta última, es una visión muchas veces repetida en la historia del rap –.

De esta forma, como primera de estas últimas les mostré “Lisístrata” de Gata Cattana. Para este tema, igual que para el siguiente, sin embargo, no les pedí un análisis profundo textualmente tanto como verbalmente, es decir, a fuerza de debatir y fijar por papel los elementos más expresivos mientras analizamos la letra; método que repetimos para la última canción también. En este caso, primero llamé su atención sobre la calidad de grabación, que no era de una gran producción comercial con mucho presupuesto detrás; la textura crece progresivamente, tanto en número como en la dinámica de los instrumentos, y la voz también entra en esta dinámica de obtención de fuerza progresiva dentro de su recitado plano. La estructura es muy compleja, con 2 estribillos por 5 estrofas diferentes junto con introducción, outro, interludios y sampleos, sin embargo, lo que encumbra a esta canción como muestra de rap hardcore experimental es su temática.

La rima es consonante y parece sencilla, mas pronto presenta referencias clásicas – grecorromanas – complejísimas. Asimismo, a Gata Cattana le gusta jugar con sonoridades, aliteraciones y juegos de palabras mientras habla sobre la insurrección femenina tratando la fuerza de la mujer, proponiéndola liberarse de sus roles heredados, “como Lisístrata” revolucionaria que disuelve el ejército. Es una letra formada, complicada y difícil, que exige prestar atención. También usa la repetición a nivel formal al repetir las frases importantes para señalar dicha importancia; lo que más destaca, por ende, son las referencias y la lírica. El resultado es un rap referencial pero altamente virtuoso; es en sí mismo una carta, una carta de defensa a un rap femenino virtuoso, sin heredar los cánones del rap de los hombres, ni mucho menos imitarlos, ni reinterpretarlos sino produciendo los suyos propios.

Por el otro lado, el otro tema que propongo como broche es “Yemen” de Kase-o. Esta producción, primero, se nota mucho más madura y moderada que la de la ya tratada “Vicios y Virtudes”; no es tan gritada como enfática, es decir, que acentúa las palabras importantes. El flow sí que lo conserva, y hasta es mejor pues lo varía más, juega con su estilo de narrar la canción según lo que narra. La base por su lado es extraña aunque bebe de un boom-boom-clap que se escucha en batería clásica, también hay un bajo muy profundo y percusiones auxiliares. Presenta sintetizadores agudos, un órgano rhodes, vientos metales, un piano que solo da notas sueltas en el estribillo y coros, aparte de la banda de la Outro. La base, por tanto, es complejísima.

Lo más importante, sin embargo, es cómo el zaragozano juega con los sonidos de las palabras y su rima asonante, que además cambia muy rápidamente en la canción. Lo que llama la atención, lo raro en la obra del zaragozano, es este nivel de complejidad lírica y metafórica. Kase-o es capaz de defender el tema del egotrip y el heroísmo trágico-poético con un virtuosismo lírico tal como: “Me da pánico mi propio, ego/ ciego de mí mismo, llego/ hasta el mismísimo, Olimpo/ y le pego fuego al puto, monte/ hogar de ridículos, dioses/ mi nombre se eleva entre humo y, cenizas/ reluce, en el horizonte”, con la que inicia la canción encabalgando la ridiculez de 7 versos seguidos con doble significación como también hace en: “En Zaragoza no hace fresco, hace más bien frío/ como la poza de un río/ en estío, mi estilo/ estiro, aspiro al papado/ os pido, pues, que me llaméis/ Pío, pero que cojones/ digo, si yo con brio/ me cago en ese puto obispo/ de lucifer, siervo sombrío/ hijo de puta, ya podrás con críos/ desvaríos varios, no escatimo/ escarnios, con qué derecho, hablan/ de Dios esos demonios ./ También hay curas buenos/

también hay seres plenos/ los menos/ gozan de poca promo, ascetas/ en este planeta de memos” que es simplemente la mejor encabalgación del rap español. El tema es la búsqueda de la perfección en el arte, esto es lo único que, a mi juicio, podría llegar a denominarse puro.

3- ¿Dónde está el rap?

A lo largo de este escrito, así como a lo ancho de este año lectivo, he procurado demostrar, quizás porque aún la sentía irrealizada, mi tesis inicial; que se puede tener calle, bien a través de una imagen industrial de artista, bien a través de los propios sonidos. Sin embargo, por aquí transcurre mi crítica en este trabajo, esta noción puede derivar o ser derivada – de nuevo, medio y mediación cultural – hacia el esencialismo, en vista a categorizar los sonidos, ya sea como género o ethos urbano, del rap hardcore español.

Precisamente, he intentado, en tanto los anteriores eran capítulos teóricos y contextuales respectivamente, no caer en generalizaciones y esencialismos, puesto que lo que quiero es lograr una perspectiva de género musical: contrastada más que verdadera u objetiva, practicable más que genial e inalcanzable, más que pura, objetiva o real; específica, cultural y contextual. Podría decirse, en vez de positiva, natural, pero solo si entendemos lo natural como específico de un contexto cultural concreto.

En estos términos, sin embargo, considero que la parte en la que infiero que la calle se observa u otorga por la imagen industrial del artista está ya más que defendida. La que quedaría de alicatar o entablar, por ende, sería esta otra noción de que el rap se puede demostrar musicalmente. Después de, además, meditado y redactado esta historia alternativa del rap hardcore español, es menester observar que muchos de los recursos que normalmente, a mi juicio, denotan este ethos urbano ya han sido enlistados en el anterior capítulo. Mas conviene repasar, me parece, algunos de estos sobre su relación con la noción de un rap español puro.

Primero, el préstamo o referencia literaria es un elemento clarísimo, en tanto se utiliza la figura de un artista o de una obra anterior para validar la actual. Se emparenta la primera con la actual canonizando a esta última como muestra de autenticidad³³. Así, también ocurre en la utilización de este recurso un fenómeno de recontextualización directa desde el propio género musical³⁴, lo cual también empalma con la necesidad de dicho contenido verdadero o puro.

³³ Geoff Harkness, *Hip-hop's origins*, 37.

³⁴ Geoff Harkness, *Hip-hop's origins*, 38.

Centrando la atención en los romantizados orígenes del hip-hop, conviene también tocar el tema del hip-hop sin grabación³⁵, del rap improvisado. En estos orígenes, las fiestas de los barrios eran de capital importancia, en tanto tampoco era un contexto competitivo sino, al contrario, festivo, donde los DJ's eran los protagonistas³⁶. De igual forma, este ambiente festivo cuasi dionisiaco dentro de los ambientes y escenarios empobrecidos de las ciudades, el cual es el imaginario estereotípico de casi toda la comunidad hip-hop, en vistas a dicha noción de autenticidad histórica pura, preindustrial, me parece bastante tramposa.

Y aún con dicho componente nostálgico en juego – ya digo, criticable –, se pueden fijar más elementos representativos de hip-hop puro como serían, aparte de la imagen: el sampleo o collage de grabaciones, las citas textuales – que se diferencian de las referencias por lo inmediato de la cita – o alusiones estilísticas³⁷. Es decir, que todo ocurre por repeticiones o reinterpretaciones de nociones ideológicas previamente fijadas en los sonidos. Ya que el origen es ese lugar donde los fanáticos y apasionados del género buscan su esencia, su verdad y su pureza, es fácil que los raperos más comprometidos se ligen a una fantasía o imaginación de un paraíso anteriormente incorrupto por las negras manos del mercado y la industria. Asimismo, es lógico el proceso por el cual, cuando otro raperero o artista quiebra, critica o pervierte este ideal fantástico de pureza, el disidente se convierte en hereje que quiere pervertir o corromper el ideal del género³⁸.

Este fenómeno se ha dado multitud de ocasiones en la escena española cuando, al optar un artista concreto por un contrato discográfico, aceptar publicitar marcas o, de forma reveladora del contexto, cambiar de estilo de música radicalmente, este era vilipendiado con lo peor que en este contexto de purismo se le podía dar en denominar a un artista: vendido. Debo llamar la atención sobre un caso en específico, el de Arkano. Arkano era un MC bastante prominente en las batallas de gallos de la marca Red Bull, con un estilo afilado, funky y de estructuras variadas; sin embargo, cuando este comenzó a ofrecer sus servicios en programas televisivos mainstream como *El Hormiguero*, *Supervivientes* o, para un programa propio financiado por RTVE en 2019 llamado “Proyecto Arkano”.

³⁵ Geoff Harkness, *Hip-hop's origins*, 43.

³⁶ Geoff Harkness, *Hip-hop's origins*, 44.

³⁷ Geoff Harkness, *Hip-hop's origins*, 60.

³⁸ Geoff Harkness, *Hip-hop's origins*, 83.

Esta situación evidentemente puso de uñas a todo el colectivo del freestyle. Una de las más prometedoras estrellas de su plantel había fichado por Antena 3 y Telecinco y hasta tenía un show propio en la televisión pública. Además, las críticas no iban dirigidas al nuevo contenido que producía – que, para que engañarnos, musicalmente era de un nivel mediocre cuanto menos –, al contrario, el panorama estaba realmente enfadado con Arkano porque había profesionalizado su imagen hacia los canales de distribución más comerciales; aquellos mismos que en la historia normativa del rap hardcore habían sometido al vacío informativo a toda la música rap. Sin embargo, me pregunto yo, ¿dista mucho el nuevo oficio de Arkano con el que practicaba en las batallas de gallos?

A mi juicio, no. Las batallas de gallos, como concurso original dentro de aquella imaginaria purista donde un MC se mide frente a otro en un duelo de artificios lingüísticos y musicalidad, son muy diferentes en su pretérito de cómo funcionan en realidad. Con una marca tan prominente como Red Bull de sponsor o inversor de proyecto, simplemente no se puede argumentar que estas tengan pureza ninguna si la queremos entender desde la órbita de lo inalterado por la industria y la producción capitalista postfordista. No obstante, para muchos alumnos estas sí son una muestra fehaciente de rap puro; de hecho, en la misma encuesta que comentaba en el primer capítulo, les hice a los alumnos dos preguntas para interpretar sus pensamientos en torno a este tema.

La primera de ellas rezaba, “¿Conoces las batallas de gallos? ¿Te gustan?”, ante la cual hubo una división del 50% entre una posición afirmativa o negativa. Más aun, ante la siguiente, “¿Dirías que las batallas de gallos son una muestra de rap auténtico o puro?”, el 50% se mantuvo, dando a entender, o eso interpreto yo, que esto sigue siendo un tema extremadamente conflictivo en el panorama actual, con un gran número de detractores que observan las batallas como un producto cultural de consumo, y otra gran parte casi equivalente que creen que las batallas son una muestra de pureza interpretativa.

Esto no es baladí, porque precisamente creo que siempre ha habido, y ellos mismos siguen entendiéndose así, dos bandos enfrentados polarmente en el panorama del rap hardcore. Una parte de la escena, de este modo, aprecia más las muestras improvisatorias como medio para exhibir el virtuosismo elocutivo y lingüístico del rapero así como los *punchlines* y las referencias explícitas en la letra hacia su rival forman parte de esa noción de genio automático. La otra parte, no obstante, – donde, además, diría que durante mucho tiempo estuve, inconscientemente, suscrito yo –, es la que aprecia la composición lírica y el contenido del mensaje por encima del artificio y el duelo de egos;

es aquella que, antes que el virtuosismo elocutivo, busca el virtuosismo lírico y la grabación antes que la improvisación automática.

Empero, esta noción no es exclusiva del panorama español, ni mucho menos. Las preferencias musicales y las percepciones en torno a los sonidos y géneros de los adolescentes son diferentes entre sí, evidentemente, pero es que, además, se suelen crear de forma polarizada, en enfrentamiento constante para ser entendidas³⁹. Unos jóvenes muestran mayor compromiso con el género, viéndolo como una forma afirmativa de vida, mientras que otros simplemente lo tratan como material de consumo cultural⁴⁰. En el estudio que ahora cito, con el que encuentro bastantes similitudes, así como puntos de vista de insalvable contraste con mi tesis, Rachel E. Sullivan defiende que, además de señalar dicha diferenciación entre grupos de adolescentes, estas se dan debido a su pertenencia a distintos grupos raciales; es decir, que esto es cosa de blancos y negros.

Yo soy incapaz de suscribir eso, ya lo siento pero, no puedo simplemente conformarme con una verdad a medias; no podemos entender grupos raciales sin una sociedad de clases que los separe y enfrente, por eso, porque sería obviar el marco cultural y la estructura social que lo propone, no puedo suscribirlo. Mas sí que encuentro interesante y útil las diferencias de interpretación y de preferencia de temáticas en las canciones que propone.

En primer lugar, los adolescentes negros, según Sullivan, aquellos que lo ven como forma afirmativa de vida debido a sus propias experiencias, tenderían a: ver el rap como una expresión auténtica de sus ambientes y realidades, interpretar las letras de rap como una forma de narrar sus vidas y desafíos, especialmente aquellos relacionados con la injusticia social, la pobreza y la discriminación racial, y, entender el rap como una voz potente que articula sus luchas y aspiraciones de manera afirmativa y empoderadora. Por el otro lado, los adolescentes blancos serían aquellos que simplemente disfrutaban del rap como producto cultural de consumo, quienes suelen verlo más como una forma de entretenimiento y menos como una representación de sus experiencias personales; algunos pueden apreciar los aspectos críticos y sociales del rap, pero a menudo no tienen la misma conexión emocional profunda con los temas de injusticia y discriminación que las letras abordan.

³⁹ Jeffrey L. Sammons, *It's got a nice beat*, 608.

⁴⁰ Jeffrey L. Sammons, *It's got a nice beat*, 610.

En cuanto a los temas comunes interpretados, interpretados doblemente, es decir, por ambos lados, se encontrarían la violencia y la criminalidad, la resiliencia y la superación, la crítica social y política o el propio impacto cultural y social del arte en torno a la identidad y la pertenencia así como la percepción y el estigma de clase; porque, a fin de cuentas, de eso mismo habla Sullivan, de una lucha de clases ejemplificada en el común denominador de “raza”, que ni siquiera etnia.

Todos estos temas, así como el enfrentamiento en las apreciaciones de cada uno, dicho contraste de clase que no es sino un contraste cultural, a fin de cuentas también ocurren y se encuentran en el panorama español, donde hay una clara división entre las batallas y la producción industrial pero, a mi juicio, normalmente el rapero neófito o, al contrario, el melómano convencido usan de disfrutar ambos tipos de producciones musicales porque, con todo, para gustos, colores.

Conclusiones

No obstante, me parece importante incidir en esto mismo antes de acabar; en el motivo de plena justificación para este escrito, esto es, el interés genuino de los alumnos por aprender rap. Es evidente, a un nivel metodológico, que la música, como cualquier arte, puede ser un modelo didáctico contra todas esas ideologías y prácticas subvertidas que a lo largo del trabajo he ido tratando pero, al mismo tiempo, es también la impulsora de su repetición y reinterpretación como en el caso de las canciones de análisis que trataba al final del segundo capítulo. Por eso, igual que es una oportunidad de oro, es también un desafío durísimo y una necesidad socio-educativa primaria entregar las herramientas necesarias a los consumidores de estas músicas, los discentes, para que puedan criticar y valorar estéticamente todas las producciones artísticas de las que hablo⁴¹.

Las formas tradicionales del género o los medios de comunicación pueden propiciar el camino hacia la violencia – en este caso, estética –, porque la violencia tiene muchas formas; puede ser física, sexual, psicológica de abuso emocional o de control; autodirigida, colectiva, individual interpersonal, comunitaria o doméstica⁴², incluso en el nido que era el rap para aquellos cuatro protagonistas de mi historia alternativa del rap. Así, la música puede, por medio de la crítica estética, ser elemento didáctico de competencias cívicas para visibilizar y denunciar problemas sociales.

Asimismo, la música también funciona como expresión y regulación emocional dando lugar a respuestas neurofisiológicas, comportamentales y cognitivas; intensifica y media en las emociones⁴³. De igual modo, he tratado el papel que tiene como formador y constructor de espacios e identidades, como relación interpersonal, como acompañamiento o entretenimiento y ocio, distracción o escape⁴⁴. Es un hecho verificado que las emociones que se sienten por una obra pueden cambiar drásticamente tras la crítica y el análisis de la misma⁴⁵, por ende, el rap puede y debe ser explicado como proceso de influencias y medio de expresión de una generación, mediante la explicación de sus códigos, que, además, son los códigos propios de los alumnos de secundaria.

⁴¹ Catalina Montero Rodríguez, *La Música como Modelo Didáctico contra la Violencia*, 140.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Elena Diéguez Gómez, *Música, Coeducación y Emociones*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

En este mismo sentido, es igualmente evidente que la educación secundaria adolece de una educación musical a la altura de los tiempos. En esto voy a ser claro y conciso: no solo existe la clásica. Ya está, no se ha caído nadie de la silla, ¿no? Creo en la necesidad certera de revisar y ampliar diferentes métodos pedagógicos para integrar las músicas en la formación de las futuras generaciones, centrándose en enfoques que promuevan la interdisciplinariedad y la creatividad⁴⁶; no en “lo mismo de siempre”.

Porque existe una desconexión entre los intereses del alumnado y los contenidos del currículo⁴⁷ y la música es uno de los principales referentes de identificación de la juventud⁴⁸. Debemos pensar, como docentes, en una educación basada en el diálogo y donde el contexto sea de fundamental importancia; el interés de los alumnos debe ser visto “como medio y como fin educativo” puesto que “rebasa lo didáctico y alcanza lo educativo”⁴⁹; es medio y mediación, igual que la música para Krims. Dado que todo puede ser susceptible de interés, es tarea del docente fomentarlo, posibilitar la motivación por el beneficio que pueda aportar una asignatura al alumno; es decir, entregarle el contenido o conjunto de formas culturales y saberes seleccionados para integrar las distintas áreas curriculares, cuya asimilación y apropiación es fundamental para el desarrollo y la socialización de esos discentes concretos⁵⁰.

Formular propuestas que puedan llegar a fomentar el interés por la asignatura, por un currículo más conectado con los estudiantes, es, por tanto, una necesidad directa del docente⁵¹; por lo cual el desinterés por lo desactualizado o “inútil” por parte de los alumnos es, a mi juicio, lógico. Los contenidos del currículo que más le interesan a los estudiantes (sorpresa, poca) es la música popular urbana – siendo la hip-hop la cuarta –, la contemporánea como la del cine o la radio, la folclórica-festiva y, sobre todo, la bailable como Dance, House o Reggaeton⁵².

No obstante, los docentes, en general, consideran interesantes y no modificables los contenidos establecidos⁵³; así, ¿de quién es la culpa? O, por no buscar culpables, ¿quién tiene la responsabilidad? Es muy interesante observar cómo varios profesores

⁴⁶ Francisco Manuel Rodríguez, *Una Reflexión sobre Música*, 77.

⁴⁷ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 1.

⁴⁸ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 2.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 3.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 9-10.

⁵³ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 11.

arguyen tocar esta historia de la música popular urbana en 4º para hacer más atractiva la asignatura⁵⁴; ¿no debería hacerse al contrario? Se hace referencia a que lo importante para el interés es la forma más que el contenido, sin embargo, creo que el continente no importa tanto como el fondo y la sustancia.

Los profesores piensan que habrá más interés si, entre otras, “se vivencia la música, interpretándola y creándola”⁵⁵, de acuerdo, pero, ¿alguna vez se hace esto? Ya no vivirla, que es complicado, jamás se crea; pero es que tampoco se interpreta tanto como reproduce lo prefijado en la partitura. Una de las propuestas que se reflejan al final del estudio *Música en Secundaria* reza: “Abordar los contenidos históricos y plantear actividades que sean más procedimentales, donde el alumnado experimente el conocimiento por sí mismo con ayuda de las TIC, y donde la música pueda tener también un carácter lúdico y de integración con los compañeros.”, puesto que: “La motivación está relacionada con la significatividad que tienen las experiencias musicales en el aula.”⁵⁶

Pues en mi caso, para finalizar con este trabajo, el final de la situación de aprendizaje que planteo – que en verdad me ha servido como excusa para disertar sobre la capacidad didáctica del rap – es la producción desde 0 de un rap en las aulas. Esta parte, es una pena, no me dio tiempo a poder desarrollarla en su totalidad durante mi estancia en las prácticas. Sin embargo, la solución fue mostrarles mediante un *freeware* o programa gratuito y accesible, como *Bandlab* – que además funciona hasta en neveras; no, no es broma –, cómo se graba y produce una canción de rap. De nuevo, la razón para este contenido era una, su interés; y ya que yo tenía los conocimientos, ¿por qué no saciar esa ambición de saber?

Así, con cada curso y como clase final, realicé una base de rap desde 0 y en conjunto con los alumnos, de manera socrática y explicándoles minuciosamente cuál era el proceso mental que estaba siguiendo. El resultado fue espléndido, todos los alumnos y alumnas atendieron con gran pasión y estaban deseosos de participar y dejar su huella en la grabación. Cuando la base estuvo finalizada lo que resolví en cada clase fue lo mismo, improvisar por encima de lo que acabábamos de producir, bien por midi, bien con

⁵⁴ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 14-15.

⁵⁵ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 16.

⁵⁶ José Luis Aróstegui Plaza, *Música en Secundaria*, 17.

instrumentos analógicos y de orff. Todos se asombraron de que yo mostrara cualidades para improvisar y no faltó algún alumno extrañado exclamando: “¡Esa la tenías escrita!”

Con todo, no querría terminar este trabajo sin recapitular brevemente los objetivos educativos que pueden conseguirse a través de la aplicación de situaciones de aprendizaje como esta. Desde ayudar a los estudiantes a comprender y apreciar diferentes perspectivas culturales y sociales, con sus raíces en contextos urbanos y su enfoque en experiencias personales y colectivas así como desarrollar el pensamiento crítico y su capacidad analítica, hasta fomentar la expresión creativa promoviendo la creatividad en un entorno interdisciplinar que vincula la historia del rap con estudios sociales y culturales, de modo que también pueden reflexionar sobre los medios y la representación que estos realizan de la identidad colectiva. Por eso mismo me parece útil proponerles producir un rap, para examinar el propio rap como medio y como forma de expresión.

Como puntos de mejora, y para cerrar el escrito, todo parte del proceso, creo que realizar una formación integral sobre la grabación de una canción rap, pop o rock, dependiendo de las necesidades del interés de la clase, sería altamente provechoso para los alumnos de Secundaria en tanto, ya no solo se sacia su interés, sino que se entregan unas expectativas alcanzables pero demandantes de su esfuerzo y de comprender un lenguaje diferente. Esa es la demanda que dejo como final del trabajo; la necesidad imperativa de reconocer los lenguajes diferentes, de pensar con creatividad, contra la violencia, sin silenciarla, sino criticándola; con “revolución, actitud y poesía”.

Bibliografía

- Aróstegui Plaza, José Luis. *Música en Secundaria: Interés por los Contenidos*. Madrid: Editorial CCS, 2009.
- Castro, Ernesto. *El Trap. Filosofía Millennial para la Crisis en España*. Madrid: Errata Naturae, 2019.
- Diéguez Gómez, Elena. *La Música como Modelo Didáctico contra la Violencia*. Barcelona: Octaedro, 2017.
- Harkness, Geoff. *Hip-hop's origins and authenticity*. Nueva York: Continuum, 2007.
- Krims, Adam. *Rap Music and Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge, 2007.
- Lefebvre, Henri. *La Producción del Espacio*. Traducción de Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Maus, Derek C. *Brechtian Hip-Hop: Didactics and Self-Production in Post-Gangsta Political Mixtapes*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2013.
- Montero Rodríguez, Catalina. *La Música como Modelo Didáctico contra la Violencia*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2022.
- Rodríguez, Francisco Manuel. *Una Reflexión sobre Música y Creatividad en el Contexto de la Enseñanza de la Música en los Estudios de Magisterio Españoles*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- Sammons, Jeffrey L. *It's got a nice beat, but what about the message*. Chicago: University of Illinois Press, 2015.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- Stovall, David. *Gangsta pedagogy and ghetocentricity*. Nueva York: Peter Lang Publishing, 2010.

Anexos

- A continuación adjunto la encuesta que realizaron todos los cursos desde Google Forms:

<https://docs.google.com/forms/d/1DsoKl6gjc7vvsfQ0j6xH7eBoQTFRx45Md1kNo7dMtRY/edit?vc=0&c=0&w=1&flr=0>

- Estos son los resúmenes de cada canción de análisis que se tratan en el apartado 2.2. Lo adjunto así debido a que la cantidad de análisis que me entregaron todos los alumnos sería demasiado amplia para enlistarla aquí, por lo cual ofrezco una reseña de cada pieza analizada:

1- Ejemplo de Vicios y Virtudes de Violadores del Verso:

https://www.youtube.com/watch?v=pEXXAJCMA3w&ab_channel=elputoSIZ

Este es el ejemplo perfecto de rap hardcore español. Base funk de bajo, y dos sintetizadores, al empezar el estribillo entra el piano y en la repetición la batería.

La voz de Kase-o es aguda y expresiva, tiene un punto rasgado y gritado a veces. Su flow es clásico, rapea encima de la base, pero también entona de diversas formas para comunicar la letra.

En cuanto a la forma, empieza con un estribillo, luego la estrofa de Kase-o y vuelta al estribillo. Esta fórmula se repite con todos los integrantes de la banda.

En cuanto a la letra, si bien hay referencias populares, lo que más destaca son metáforas y encabalgamientos muy complejos, típicos del rap hardcore. Las rimas son de tipo asonante, más complicadas de rimar, y destacan agrupaciones de versos como las del estribillo o “mi canción es triste y me falta la ambición/ el mejor que yo no existe y nada llama mi atención/ tengo el glamour de un japo/ pero al menos lo hago guapo y con mi puto/ grupo destapo otra botella de ron”, o también, “algunas veces el destino es tan cruel/ mi antigua novia bebe más que Masiel/ y está desmejorada, para la hinchada/ en la grada vino mi rap/ hijos de puta, lo querían tumbar”.

El tema de la canción, por tanto, es el ego trip, una suerte de improvisación literaria que los raperos realizan para demostrar sus habilidades en un viaje musical que denota virtuosismo. Estaríamos ante un ejemplo de rap hardcore clásico.

2- Rural team de Jarfajter

https://www.youtube.com/watch?v=vZ2AMBOh7IU&ab_channel=JARFAITER

Videoclip en pueblo castellano. Base agresiva, bajo largo y agudo corto y disonante de cuerdas. Las percusiones están sampleadas, es un boomboomclap. El flow es gritado y vacilón, la voz grave y descuidada.

La textura es densa, hay muchos instrumentos electrónicos y sonidos sampleados.

Intro- Estrofa A- Estribillo- Estrofa B- Estribillo- Outro

Rima consonante, sencilla, referencias populares y frases hechas. El tema es la rebeldía y la autodefensa activa hasta el extremo de la agresividad y la violencia. Es uno de esos temas del rap que hay que entender en su contexto debido a los riesgos que tiene creer su realidad como verdadera.

Tipo de estilo: referencial y gangsta por la temática y los sonidos.

3- Danger de Fernandocosta

https://www.youtube.com/watch?v=54Yv-wJU7gE&ab_channel=FERNANDOCOSTA

El videoclip transmite una impresión pirata mística. La base busca esa apariencia mística con el loop de cuerda, bongós africanos y voces agudas y con mucho reverb al inicio. A eso se une un boom-bap clásico y otro bajo de cuerdas largas. La voz es rasgada y aguda, su flow es muy melódico y cambia la nota de recitado mucho para darle expresividad.

Es una textura muy densa que decoran con coros al final de las frases y el estribillo.

Intro- Estrofa A- Estribillo- Estrofa B- Estribillo- Outro.

Rima asonante, muchas referencias, palabras en inglés, juega mucho con las sonoridades. El tema es la piratería y el consumo para producir arte, otro tema muy complejo y que

necesita de contexto y responsabilidad. Referencial y gangsta por el tema y la letra, el sonido bebe del hardcore.

4- Freestyle de Luisaker y RdRumba

https://www.youtube.com/watch?v=LIN_Qx1TfTM&ab_channel=At420CBD

Es un freestyle, improvisación de DJ, MC y batería. Destaca la intro, tan orgánica con los músicos preparándose. La voz es grave y profunda, en ciertas estrofas entra a contratiempo en estilo jazz, pero lo mejor es su flow. Literalmente fluye en la base, cambia las terminaciones, encabalga y usa metáforas, interjecciones y llamadas al oyente cambiando la entonación para la rima. Es un caso absoluto de voz hardcore. La base, de RdRumba y Tabarca, el batería, tienen los sampleos del DJ, que son entre funk y jazz.

La textura es sencilla, 3 músicos, pero no se puede decir que esté vacía. Es una muestra de virtuosismo improvisatorio en platos, batería y voz.

Improvisación libre pero: Intro, Desarrollo, Desenlace.

La rima de Luisaker es divina, hay que preguntarse cuántas horas hacen falta para rimar así. La rima es asonante e improvisada, una locura, y brilla en figuras retóricas. También presenta referencias pero lo más asombroso son los encabalgamientos en free. El tema que elige es metálico, un egotrip sobre rapear. Es una muestra de free hardcore absoluto.

5- Papeles y Mechero de Faenna

https://www.youtube.com/watch?v=Xtpo_KW13ms&ab_channel=Faenna

Voz femenina, aguda y clara. Su flow es de tipo cortado, canta una frase después de la otra, lo cual implica mucho trabajo para preparar cada frase pero es más expresivo, comunica mejor sus frases. La base es de tipo hardcore clásica pero mezclada con regionalismo andaluz; se oyen cascabeles, guitarras sampleadas, un bajo y vientos metales pero también entra un boom-boom-clap super disparado, muy fuerte.

La textura es muy densa aunque sin sonidos muy fuertes, lo más fuerte es la parte rítmica.

Intro- Estrofa- Interludio- Estrofa- Outro. Nada comercial.

La rima de Faenna es asonante pero escribe en romance, que significa que rima en grupos de 2 versos, una estructura tradicional andaluza. Destacan las metáforas y la lírica de la canción, es todo mensaje: “No me pego porque no quiero” “Tengo la tripa vacía pero quemao’ el cenicero”. La temática es la resistencia del rap puro, de barrio; un egotrip en defensa del arte no comercial. Sin embargo faenna presenta una imagen de consumidora de clase baja en formato de tragedia romántica, como de heroína que quiere salvar al rap. Estilo hardcore, podríamos denominarlo de la nueva ola, pero no le haría justicia; es, simplemente, hardcore.

6- Lisístrata de Gata Cattana

https://www.youtube.com/watch?v=GsmDU8gb5sQ&ab_channel=GataCattana

La voz es femenina, débil y aguda con un punto nasal. Hay que incidir en que no tiene una calidad de grabación grande, no es una producción cara, ni comercial. La base tiene por protagonistas al piano y al sintetizador que entra con él, con la voz entra progresivamente un boom-boom-clap descompuesto con la voz en fade in o crescendo. Cada vez entran más sintetizadores y en la segunda estrofa entra una guitarra eléctrica justo después de un sampleo. El flow es de recitado plano, es decir, parece que no hay flow, aunque a partir de la segunda estrofa hay más rabia y fuerza.

La textura es ligera al principio pero cada vez es más densa.

Intro- Estrofa- Interludio- Estrofa2 –Interludio 2- Estribillo- Estrofa3- Estribillo- Outro

La rima es consonante y parece sencilla. Presenta referencias ya desde el inicio pero son referencias muy complejas. Asimismo a Gata le gusta jugar con sonoridades, disfruta con las aliteraciones y los juegos de palabras. El tema es lo más duro de la canción; habla sobre la insurrección femenina, trata la fuerza de la mujer proponiéndola liberarse de sus roles heredados, “como Lisístrata”. Es una letra formada, complicada y difícil, que exige prestar atención. También usa la repetición a nivel formal, repite las frases importantes. Lo que más destaca son las referencias y la lírica.

Es un rap referencial pero altamente virtuoso; es en sí mismo una carta, una carta de defensa a un rap femenino virtuoso, sin heredar los cánones del rap de los hombres.

7- Yemen de Kase-o

https://www.youtube.com/watch?v=aEzkqscI7q4&ab_channel=KaseOTVOficial

La voz es como la de Vicios y virtudes, claro, pero en esta Kase-o parece más moderado, ya no es tan gritada como enfática, es decir, que acentúa las palabras importantes. El flow sí que lo conserva, y hasta es mejor pues lo varía más, juega con su estilo de narrar la canción según lo que narra. La base por su lado es extraña aunque bebe de un boom-boom-clap que se escucha en batería clásica, también hay un bajo muy profundo y percusiones auxiliares. También presenta sintetizadores agudos, un órgano rhodes, vientos metales, un piano que solo da notas sueltas en el estribillo y coros, aparte de la banda de la Outro. La base es complejísima.

Parece que la textura es ligera porque no hay sonidos fuertes o sobresaliendo pero al evaluar la base, es más densa de lo que parece.

Estrofa1- Estribillo- Estrofa 2- Estribillo- Outro

Esto es una masterclass de letra de rap hardcore, el vinal del egotrip o simplemente la culminación de un género en su obra más alta, vamos a echarle un vistazo:

Lo primero importante es cómo el zaragozano juega con los sonidos de las palabras y su rima asonante que además cambia muy rápidamente en la canción. Sin embargo, lo más raro en la obra del zaragozano es este nivel de complejidad lírica y metafórica. Kase-o es capaz de defender el tema del egotrip y el heroísmo trágico-poético con este virtuosismo lírico tal como: “Me da pánico mi propio, ego/ ciego de mí mismo, llego/ hasta el mismísimo, Olimpo/ y le pego fuego al puto, monte/ hogar de ridículos dioses/ mi nombre se eleva entre humo y, cenizas/ reluce en el, horizonte” con la que inicia la canción encabalgando la ridiculidad de 7 versos seguidos con doble significación o, “En Zaragoza no hace fresco, hace más bien frío/ como la poza de un río/ en estío, mi estilo/ estiro, aspiro al papado/ os pide, pues, que me llaméis/ Pío, pero que cojones/ digo, si yo con brio/ me cago en ese puto obispo/ de lucifer, siervo sombrío/ hijo de puta, ya podrás con críos/ desvaríos varios, no escatimo/ escarnios, con qué derecho, hablan/ de Dios esos demonios ./ También hay curas buenos/ también hay seres plenos/ gozan de poca promo, ascetas/ en este planeta de memos” que es simplemente la mejor encabalgación del rap español. El tema es la búsqueda de la perfección y la pureza en el arte. Como decía, es la culminación del género, la cima del rap hardcore.

