



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Grado en Español: Lengua y
Literatura**

**Cultura hip-hop y rap español: una
aproximación desde la literatura**

Presentado por:

Jorge Pérez Olmos

Tutelado por:

Carmen Morán Rodríguez

Valladolid, 10 de enero de 2017

ÍNDICE

1. Introducción	1
2. La cultura hip-hop	4
2.1. Orígenes. “Los cuatro elementos”	5
2.2. Paulatina expansión. De la marginalidad a las masas	13
2.3. La llegada del hip-hop a España y su evolución en las primeras décadas	15
2.4. Mercantilización de la cultura	19
3. Literatura rap	21
3.1. ¿El rap es poesía?	21
3.2. Voluntad poética en <i>mcs</i> y en sus letras	22
3.3. Algunas características y algunas estrategias discursivas de las canciones de rap	26
4. Conclusiones y reflexiones finales	33

Anexo: 50 títulos de obras de la literatura rap en España.

*Muchos no saben qué es el hip-hop,
ni qué es lo que hay detrás.
Y es normal; nadie nace sabiendo
y comprendo que a muchos no se lo explicaron
y que a otros muchos se lo explicaron mal.*

*No juzguéis si no sabéis,
abrid vuestras mentes
y seréis conscientes
de todo eso que tenéis en frente
pero que aún no podéis ver.*

*Alguien dijo que si vives con el puño cerrado
nunca tendrás nada el día que abras la mano.*

*A veces se aprende hablando,
pero los sabios son sabios
porque cuando habló alguien más sabio
supieron estar escuchando.*

*Me preguntaron: "pero, tú, siendo inteligente,
¿cómo vistes, hablas y escuchas
la misma música que esa gente?"
Y yo dije: fácil, porque no soy diferente a esa gente
y precisamente por ser inteligente
elegí mi camino más favorable.*

*"¿Favorable?" –Dijeron–
"¿Llevar pantalones gigantes
y morir de hambre
en lugar de buscarse un trabajo rentable?"*

*Favorable, si,
porque, di,
¿Qué hay más favorable y rentable
que buscar vivir feliz?*

*Un hombre ha de ser valiente,
y consecuente,
donde te lleve la corriente
no tiene porque ser necesariamente
el sitio que más te conviene;
y eso no es ser rebelde,
eso es quererse.*

[...]

*Soñar no debería ser sólo
esperar un futuro más prometedor.
A soñar se le debería acompañar
con buscar activamente
lo que te haga sentir más feliz y mejor:
Y, para mi, eso es el hip-hop,
es afán de superación,
inconformismo pero no gratuito.
Es marcarse un destino
y ser tú mismo,
y no un modelo preestablecido,
quien elija cual ha de ser tu camino.*

*Las cosas que haces
son las que te hacen,
así que, haz lo que sabes
y sabrás lo que vales.*

1. INTRODUCCIÓN

Es muy probable que la primera vez que cualquier persona que escuchase, allá por el 2001, este serio discurso de El Chojin en medio de su disco, pensase que por fin alguien había tenido las agallas de dignificar el rap hablando de forma muy clara desde el principio y poniendo los puntos sobre las íes, contestando además de alguna manera a los comentarios más usuales y ofensivos que por aquel entonces vertían sobre “el movimiento” los ajenos a la cultura *hip-hop*. Sin embargo, y aunque la situación de la música rap y el *hip-hop* en general han sufrido una notable evolución desde aquellos años, los prejuicios de los desconocedores de este ambiente siguen siendo muy similares. Pese al título de aquel álbum (*Sólo para adultos*) que –quiero leer entre líneas– no se refería en realidad en exclusiva a los oyentes mayores de 18 años, sino a cualquier persona con unas ideas y una cabeza madura, tuviera la edad que tuviera, y aunque la situación depende mucho del continente y del país sobre el que pongamos nuestro foco, la música rap sigue estando a día de hoy estigmatizada como una moda juvenil a la que algunos críos, generalmente los más rebeldes, se adhieren, y que sirve como excusa para el desarrollo de diferentes tipos de vandalismo urbano.

Nada más lejos de la realidad. Como intentará demostrar este pequeño trabajo, el mundo del *hip-hop*, y más en concreto su literatura (las letras de sus canciones y su mensaje), hunde las raíces de su origen en una preocupación social, y crece genuinamente con un objetivo de mejora de la realidad social (y urbana) en la que se ha encajonado el ser humano desde finales del siglo pasado. Así pues, uno de los objetivos secundarios de este trabajo será también contribuir a la difusión de las ideas y los valores con los que nació el *hip-hop*, y desterrar algunos de los prejuicios e ideas equivocadas, o perturbadas, más contraproducentes, que habitualmente tiene la mayoría de la población respecto a esta, aún incipiente, cultura urbana.

En la búsqueda de material bibliográfico que respaldase estas ideas, he topado con otros diversos tipos de estudio, y es que el *hip-hop* se presta a ser abordado desde diferentes perspectivas. Es digna de señalar como ejemplo la diversidad de investigaciones vinculadas a esta cultura llevadas a cabo en Estados Unidos y América Latina; también en Europa y en España las hay, algunas de ellas realizadas desde una perspectiva más sociológica, otras centradas de forma casi exclusiva en la presencia de tropos y figuras retóricas en algunas letras de rap –el campo más estudiado y observado–, otras solamente en los rasgos esenciales de este tipo de música a nivel rítmico, otras en las características generales de su repentización y la competición entre vocalistas...

Desafortunadamente algunos de estos estudios denotan un leve distanciamiento entre las personas que los llevan a cabo y la realidad práctica del mundo del *hip-hop*, y en ocasiones se observan algunos desconocimientos de la realidad de este entorno que no en todos los casos pueden paliarse con un estudio –por muy exhaustivo que este pretendiese ser– de ciertos aspectos, más o menos llamativos, o más o menos presentes en las canciones de este género. No obstante, como es el *hip-hop* algo que poco a poco está más presente en la cotidianidad de la vida urbana, se observa ahora que los estudios sobre esta materia están siendo llevados a cabo desde una perspectiva cada vez más cercana. En los últimos años existen ya trabajos como, por ejemplo, los realizados por el profesor Francisco Reyes (seguidor y apasionado de esta cultura desde niño), algunos de ellos en compañía de ciertos *mcs* o cantantes de rap (como el propio Chojin¹, entre otros), que reflejan con una mayor fidelidad la realidad de este –ahora– fenómeno de masas.

Hoy en día, teniendo en cuenta la tremenda evolución a nivel mundial que ha tenido el *hip-hop* desde su aparición, caracterizada por su renovación constante y por su multiplicidad de ramas y subgéneros que se han ido adhiriendo al seno de esta cultura, considerando también la repercusión que ha adquirido este tipo de música, que nace casi como una corriente de pensamiento, entre la juventud, y en cualquier franja de edad, por todo el planeta, se hace ya imposible un estudio pormenorizado de todas sus vertientes y sus diferentes formas de entenderlo. Obviamente no podemos pretender reducir los aproximadamente 50 años de evolución del género en apenas 20 páginas. Este trabajo es consciente de las limitaciones que ha de tener, tanto por su función académica, como por la naturaleza de su objeto de estudio; no obstante, en él se intentarán resumir las principales características ideológicas de la llamada cultura *hip-hop* y sus cambios desde sus inicios en Estados Unidos, su sorprendente expansión por todo el globo, y su llegada a España y su asentamiento, observando sus posibles causas y sus consecuencias sociales, con el fin último –quizá algo pretencioso– de inducir a la reflexión sobre el modelo social de producto y de consumo que impera hoy entre nosotros a un nivel omnipresente. Fin que, por otro lado, tiene en común con el propio rap y el *hip-hop* en general. Un fin que, personalmente, me gusta ver además dentro de la filología.

¹ REYES SÁNCHEZ, Francisco, CHOJIN, El (2010). *Rap 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Es un libro de lectura muy recomendable, con una detallada cronología, para entender mejor la evolución del *hip-hop* y el rap en nuestro país desde sus primeros años.

Así pues, y teniendo en cuenta como la filología, al igual que cualquier otro estudio humanístico, puede y debe considerar la cultura popular como una interesantísima materia de análisis, teniendo en cuenta también los conocimientos adquiridos a lo largo de mis cursos académicos y observando que la consideración sobre lo que es y lo que no-es literario es tan solo una apreciación histórica que no está sujeta a una fijación estricta, sino que es cambiante tal y como demuestran los estudios de historiografía literaria, los estudios sobre los nuevos géneros literarios, el canon, etc., y viendo además la cantidad de puntos en común que tiene la elaboración y composición de las letras de las canciones de rap con cualquier otro tipo de poesía –más aún, de literatura–, así como la enorme tradición literaria que se desprende de muchas de estas letras, y la enorme influencia que ha ido adquiriendo paulatinamente la exigencia de calidad literaria en algunos sectores musicales, me parecieron estos temas, en su día, una buena idea sobre la que se podría elaborar un interesante trabajo.

En algunos otros trabajos podemos observar como la formación del filólogo humanista en materias como la retórica, análisis y comentario de textos, etc., hace que éste pueda ofrecer un punto de vista privilegiado acerca de los mecanismos y artificios compositivos que operan en las letras del rap. A falta aquí de un análisis textual detenido, ya que de hacerlo no podríamos abarcar, ni mucho menos, todo el rap en español, anejaremos a este trabajo una lista de cincuenta títulos de obras, tan solo un puñado de ejemplos de canciones de rap realizadas en España, con el que buscaremos reflejar las ideas que se irán desprendiendo del desarrollo cronológico y los cambios que inevitablemente ha ido experimentando la cultura urbana que aquí nos ocupa y el conjunto de manifestaciones en que se expresa. En este sentido, éste trabajo puede llegar a parecer bastante estéril si no se acompaña, por parte del lector, con la audición de las canciones y con el disfrute de las obras que se citen en él; es por ello que se adjunta al documento una lista de referencias que no debería desdeñar ninguna persona que estuviera interesada en el *hip-hop*, en la música, la cultura popular y urbana, en la poesía, en el arte, en la sociología, en el siglo XXI como heredero de los movimientos sociales del XX, o incluso aunque esté interesado en las mal tratadas tribus urbanas.

2. LA CULTURA *HIP-HOP*

El nacimiento de la cultura *hip-hop* tiene, como todos los eventos reseñables de la historia de la Humanidad, diversas causas y de diferente tipo; desde causas políticas y sociales, hasta causas técnicas y tecnológicas, pasando por la evolución musical, movimientos migratorios, guerras, etc.

Para poner en contexto, pues, el nacimiento del *hip-hop* hemos de remontarnos quizá a la convulsa sociedad de finales de los años 60 y principios de los 70; época de cambios, y de revoluciones estudiantiles, juveniles, generacionales... Una época en la que surgen varios nuevos movimientos sociales, ligados además a expresiones artísticas y musicales, como los *hippies* en Norteamérica o los *skinhead* en Inglaterra, que posteriormente tendrán una importante expansión por todo el mundo. También es en torno a estos años cuando, gracias a la influencia de figuras como Martin Luther King o Malcom X y de movimientos como los Panteras Negras, la comunidad norteamericana de raza negra comienza por fin a recuperar, tras una lucha prolongada, muchos de los derechos humanos que le habían sido arrebatados durante siglos.

Además, ambas décadas han pasado a la historia por ser las más influyentes en cuanto al florecimiento de nuevos ritmos y formas de hacer música, sobre lo que se asientan las bases para la música moderna; aparte de la enorme evolución que fueron generando las guitarras eléctricas y acústicas del *rock* y el *pop*, también los sintetizadores y otros instrumentos que surgieron de la mano de nuevos avances tecnológicos abrieron las puertas a la experimentación y a la música electrónica; el *soul* (algo anterior) se fue a haciendo poco a poco más dinámico y complejo y acabó derivando en *funk*. Surgió la música disco y de su paulatina evolución se fueron conformando multitud de subgéneros, como el *electro*, el *house*, el *techno*, etc; es de esta evolución electrónica de la que es también la música *hip-hop* un mero retoño.

En definitiva, el surgimiento y afianzamiento del *hip-hop* fue algo naturalmente motivado por muchos de los importantes cambios de diversa índole que se fueron sucediendo en estas décadas. No debemos olvidar, en ningún caso, que el contexto histórico es siempre el responsable de los movimientos humanos y sociales. En las siguientes páginas veremos de manera un poco más concreta el origen de esta cultura y cómo todas las formas de expresión que bajo ella se engloban han ido, como es lógico, desarrollándose, evolucionando, y adaptándose a los nuevos contextos sociales en los que se ha ido introduciendo con el paso de los años, generalmente siendo fiel a sus principios fundamentales, aunque a veces distanciándose inevitablemente de sus líneas maestras.

2.1. ORÍGENES. “LOS CUATRO ELEMENTOS”

La historia del *hip-hop* tiene también, pese a su corta edad, varios puntos en común con la de cualquier otra cultura; sus inicios son difícilmente comprobables, sin embargo, ha sido escrita desde dentro de la propia cultura, son sus propios miembros los que han ido transmitiendo sus principios y su valores por vía oral hasta que en las últimas décadas, y vista ya la repercusión que ha ido adquiriendo ésta, primero en toda Norteamérica y después a nivel mundial, muchos de sus principales protagonistas han contribuido en la elaboración y publicación de libros y documentos² que testimoniaran por escrito una especie de historia oficial del *hip-hop*. Quizá estos relatos estén influidos por una mirada demasiado romántica y sesgada, lo cual, por otro lado, tampoco se distancia mucho del resto de formas convencionales de escribir y describir la historia.

Lo cierto es que cualquier persona que forme parte de la cultura *hip-hop*, o que así quiera considerarse, conoce, con más o menos detalle, lo que casi podríamos llamar su mito fundacional: en el neoyorquino barrio marginal del Bronx, a principios de los 70, entre el violento ambiente de las bandas callejeras (o *gangs*) que por aquel entonces reinaban en este tipo suburbios, donde a menudo llevaban a cabo luchas y disputas violentas por el control de territorio, los puntos de venta de drogas, armas, etc., paralelamente se comenzaron a desarrollar de manera esporádica fiestas vecinales en los parques, plazuelas o cruces públicos en los que había puntos de luz a los que poder enganchar altavoces, micrófonos, y equipo sonoro en general. Es en este tipo de fiestas –las llamadas *bloc parties*, inegablemente influenciadas por el espíritu de las *sound system* jamaquinas– donde Kool DJ Herc, un joven *dj* de origen jamaicano, comienza a darse cuenta de que el público se entrega con más pasión al baile en ciertas partes instrumentales de algunas canciones *funk*, –estilo popularizado en aquellos dorados años por el versátil James Brown–. DJ Kool Herc comenzó a desarrollar una técnica que le permitiese repetir una y otra vez estos compases y alargar las partes instrumentales –identificadas desde pronto como *breaks*–, y con ello los apasionados bailes, a su antojo. En poco tiempo comenzó a usar dos discos de vinilo que contuviesen la misma canción para conseguir dicho efecto; esto fue conocido como *breakbeat* y fue el primer paso hacia la creación de un nuevo género musical³. Muy pronto el resto de *djs* de la zona asimilaron esta técnica que se extendió con gran éxito por todas las fiestas callejeras.

² Valgan como ejemplos la publicación de CHANG, Jeff (2005). *Can't stop won't stop: a history of the Hip-Hop Generation*, con prólogo de DJ Kool Herc, la ya citada colaboración del profesor Francisco Reyes con el Chojin, o la elaboración de documentales como *Spanish Players 2* (2008).

³ Según el documental *And you don't stop* esto ocurrió por primera vez en el año 1973, en el n° 1520 de la avenida Sedgwick (Bronx Sur) en el cumpleaños de la hermana del *dj*. Éste habría utilizado una 2ª versión del tema *Give it up or turn it loose* del LP *Sex Machine* de James Brown (1970).

Otro *dj* –conocido ahora internacionalmente como Afrika Bambaataa– observó como el cambio entusiasta que allí se estaba produciendo con la música se presentaba como una alternativa a la violencia, el robo, las drogas y los enfrentamientos entre bandas que él conocía de primera mano por su pertenencia a los *Black Spades* –uno de los *gangs* más grandes de la ciudad, tanto en número como en territorio–. En el año 1973 y tras una serie de experiencias que le cambiarían la vida⁴, Bambaataa se propone cambiar el mundo utilizando la música, el baile, y en general cualquier tipo de expresión artística como vehículo para apartar a la violencia de la cotidianidad de las calles⁵; forma un nuevo *gang* pero con una esencia diferente, una alternativa positiva: la *Bronx River Organization*, que muy pronto pasó a ser un proyecto aún más ambicioso, la *Universal Zulu Nation* (1976), la organización en la que el *dj* define lo que ya era un hecho; las cuatro principales partes de lo que empezó a ser conocido como *hip-hop*, y cuya finalidad era extender el arte contra la violencia y las drogas, la cooperación, y el respeto por todo el mundo. Literalmente, en inglés, *hip* es cadera y *hop* salto. Las palabras *hip-hop* eran una frase muy comúnmente utilizada por los *djs* y maestros de ceremonias en las fiestas callejeras⁶, estos dos términos empezaron a utilizarse para describir a toda la cultura emergente, que agrupaba, al menos, cuatro pilares: *djing*, rap, *graffiti* y *breakdance*, cada uno de los cuales constituyó una forma diferente de transmitir el nuevo mensaje, una forma de expresión con un lenguaje diferente (música, palabras, baile o artes pictóricas) pero con un objetivo y una filosofía comunes.

Es un hecho que en estas fiestas callejeras ya estaba generalizado el empleo de los *breakbeats*. De estas mezclas musicales empezó a surgir desde muy pronto una original forma de baile (el *breakdance*), cada vez más acrobática y extravagante debido a la competencia (ahora no violenta) entre bailarines de diferentes zonas y *gangs*⁷. A su vez, los propios *djs* actuaban como animadores de las veladas desde el micrófono que conectaban a sus mesas de mezclas, con él

⁴ Kevin Donovan ganó un concurso de ensayo que le premió con un viaje a África y cambió su visión del mundo. Antes había empezado a interesarse por las costumbres tribales africanas. Cambió su nombre a Afrika Bambaataa Aasim, adoptando el nombre del jefe zulú Bhambatha que lideró una rebelión armada contra las prácticas económicas injustas de los primeros años del siglo XX en Sudáfrica, que suele verse como precursora del movimiento anti-apartheid. CHANG, Jeff (2005). *Can't stop won't stop: a history of the Hip-Hop Generation*.

⁵ Tras la muerte, en 1971, de Black Benji, miembro de los Ghetto Brothers (uno de uno de los *gangs* más politizados –de ideas cercanas al socialismo– pero menos violentos y vengativos de la ciudad) tratando de evitar una pelea entre dos bandas rivales, este *gang* empezó a jugar un papel decisivo en la consecución de una tregua entre el sur del Bronx y otras pandillas de Nueva York. En la reunión de paz que se produjo el 8 de diciembre de 1971 en Hoe Avenue entre los presentes se encontraba Afrika Bambaataa (con tan sólo 14 años de edad, representando ya, como “señor de la guerra”, a los Black Spades). Ghetto Brothers NYC honorific web page (2008).

⁶ Algunos opinan que hace referencia al movimiento de los *djs* al saltar de un plato (giradiscos) a otro en sus mezclas, otros que quizá este más ligado al tipo baile que motivan estos ritmos.

⁷ Como se observará, gran parte de la cultura *hip-hop* tiene un componente agonístico (competitivo) y de repentización. Como se verá más adelante, en los últimos años esta faceta del *hip-hop* se ha hecho tremendamente popular, sobre todo en su manifestación lírica, el rap y las “batallas”.

reproducían sonidos que imitaban elementos los rítmicos, diversos efectos, la percusión, e incluso la melodía de las bases musicales a partir de múltiples técnicas vocales, lo que se conoce como *beatboxing* o simplemente *beatbox*⁸. En otras ocasiones estos animadores se expresaban verbalmente sobre la música tratando de rimar palabras sobre el ritmo de forma ingeniosa. Poco a poco la figura del animador comenzó a cobrar más y más importancia, de manera que pronto surgieron personajes especializados en estas tareas. Se les nombró, por analogía, con un término ya utilizado en otros ámbitos: maestros de ceremonias (*master of ceremonies*, abreviado generalmente con las siglas M.C. –/em'sí/ en pronunciación inglesa–). Entre estos también se popularizó enseguida la competencia verbal no violenta. Quizá el elemento más alejado del núcleo musical del *hip-hop*, pero no por ello el menos importante, sea el llamado *graffiti*, una forma de expresión pictórica urbana que surge en ambientes similares y de forma bastante paralela a aquel nuevo fenómeno musical y social.

Sin embargo, como es lógico, y aunque en las páginas inmediatamente anteriores se haya intentado sintetizar, sincretizar y simplificar los primeros momentos de vida de lo que hoy se conoce como “la cultura *hip-hop*”, la realidad es mucho más compleja; por ello, y para poder tener una visión más completa de dicha cultura, creo conveniente acercarnos en los siguientes párrafos a cada uno de sus cuatro pilares, llamados comúnmente “los cuatro elementos”, y aunque sin pretender ser exhaustivo, ser, sobre todo, pragmático, a la vez que dar una visión lo suficientemente válida sobre algunos de los aspectos más importantes e influyentes de cada uno de estos cuatro submundos (quizá sub-universos, por la multiplicidad de elementos, vertientes, variedades y diversas manifestaciones que contienen en sí mismos cada uno de ellos) que juntos integran y se integran dentro del *hip-hop*.

Como hemos visto, de los cuatro, el elemento que generalmente suele tomarse como origen o motor iniciador de la cultura es el perteneciente o relativo al mundo del *turntablism*⁹, también llamado *djing*, aunque se suele preferir el primer término para diferenciarlo de alguna manera de los anteriores *djs* (pinchadiscos) que prácticamente limitaban su actividad a poner y mezclar canciones, ya que los *djs* del *hip-hop* se caracterizan además, habitualmente, por el uso y la explotación de

⁸ *Beatbox* es literalmente 'caja de ritmos'. La analogía es clara.

⁹ Se llama *turntable* (tornamesa) al plato o giradiscos en el que se reproducen los discos de vinilo.

técnicas como el *scratch*¹⁰, el *beat juggling*¹¹, etc., en sus elaboraciones o composiciones musicales. Estos *djs* consideran al tocadiscos un instrumento musical, y a sí mismos como músicos capaces de componer e improvisar nuevas melodías con la manipulación de sus platos (Chang, 2007).

Desde los primeros pasos dados por Kool DJ Hertz, Afrikaa Bambata, el resto de *djs* contemporáneos y otros hombres poco posteriores como Grand Wizard Theodore, Grandmaster Flash, y un larguísimo etcétera, se fueron afianzando y perfeccionando las principales técnicas y los esquemas rítmicos básicos que con el tiempo evolucionarán y se ramificarán de forma increíble. La música del *hip-hop* es desde el principio y por su propia naturaleza una música de síntesis y mezclas, de fusión y de influencias. Las melodías que sobre bases rítmicas (generalmente de ritmo binario, cuatro por cuatro) desarrollan los *djs* (y productores) de *hip-hop*, llamadas *beats* (o bases) solían ser, desde el inicio, metacomposiciones a partir de cortes o fragmentos de otras composiciones (los famosos *breakbeats*), así pues, con escasos recursos, el *hip-hop* nació ya conectado a otros géneros que utilizó en su favor. Como hemos visto, al principio los éxitos *funk*, la música disco y la naciente música electrónica de los años 60 y 70 fueron cruciales para el desarrollo de este género, fuertemente influenciado también por géneros norteamericanos más tradicionales como el *blues*, el *jazz*, el *rock and roll*, el *soul*, etc., géneros jamaicanos como el *reggae*, el *dub* o el *dancehall* entre otros, y en general por cualquier estilo que pudiera ser reducido (aunque fuera de forma artificial) a un ritmo binario. Estas fusiones y múltiples influencias se han ido afianzando y multiplicando con el paso del tiempo –más a medida que la cultura *hip-hop* se ha ido expandiendo por todo el globo–, hoy en día podemos encontrar *beats* o bases *hip-hop* con características muy claras de casi cualquier género musical, analógico, digital, acústico, electrónico, etc. Una de las prácticas más habituales del *hip-hop* (si bien no exclusiva de este tipo de música) es el empleo de sonidos familiares, reconocibles, incluso ya anticuados para convertirlos en parte de nuevos éxitos. Entre las labores habituales más importantes del *dj* está la búsqueda; estos músicos se afanan en escuchar canciones (nuevas o antiguas) y artistas de todo tipo de géneros musicales, muchos de los cuales ya han pasado sin pena ni gloria por el panorama musical, para recuperarlos utilizándolos, fragmentados, en sus creaciones. Es una forma de citación musical heredera de la tradición.

¹⁰ Fue descubierto de forma fortuita por Grand Wizard Theodore, y presentado en sociedad como nueva técnica tras un breve periodo de mejora en privado. Significa literalmente 'arañazo'. Se trata de un sonido característico que se consigue con la manipulación de un disco de vinilo hacia delante y hacia atrás sobre un tocadiscos, generalmente al mismo tiempo que se utiliza el *crossfader* de una mesa de mezclas para “cortar” el sonido y manipular su volumen; de esta combinación de elementos han surgido, a lo largo de los años, numerosas técnicas y “trucos” diferentes para conseguir diversos efectos sonoros. CHANG, Jeff (2005).

¹¹ Técnica basada en la ya descrita consecución de *breakbeats*, en ella se juega con los tiempos, ritmos y sonidos de dos o más discos de vinilo (que pueden ser o no iguales) cambiando de uno a otro tocadiscos por medio del mezclador para a partir de ellos crear un ritmo nuevo y diferente.

Sin embargo, es claro que la revolución tecnológica y electrónica del último cuarto de siglo ha facilitado mucho las cosas en lo que a producción de nuevos *beats* originales se refiere, ya que los medios técnicos de los que actualmente se puede disponer, de forma relativamente fácil y no muy costosa, permiten crear estas bases mediante el uso de programas de ordenador que se han ido especializando –desarrollados frecuentemente por reconocidos *djs* y productores– en esas labores de composición, utilizando para ello inmensas librerías de sonidos, *plug-ins*, instrumentos virtuales (*VST*), etc. En la actualidad, la mayor parte de los productores (también llamados *beatmakers*) se esfuerzan en innovar con sus creaciones conjugando las técnicas tradicionales con las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías.

El complemento natural de la música y el ritmo es, cómo no, el baile. Podemos decir, por tanto, que los primeros seguidores de la cultura *hip-hop* fueron los bailarines aficionados a aquellos ritmos y nuevas formas de hacer música. Desde muy pronto, los propios *djs* empezaron a llamar a estos bailarines *break boys* o *break girls* (los que bailan sobre *breakbeats*), nombre que se abrevia generalmente como *b-boys* o *b-girls* y que, por extensión, suele también utilizarse para designar a cualquier seguidor de la cultura, ya sea bailarín, pinchadiscos, versificador de rap, pintor de *graffiti* o simplemente alguien comprometido con el mantenimiento y la difusión de los principios y objetivos fundamentales de ésta. Las fuentes y la inspiración de este tipo de baile responden, una vez más, al contexto socio-temporal en el que se desarrollan; sus pasos son, en un principio, extraídos de las figuras más populares de la música de éxito en el momento (como James Brown, posteriormente Michael Jackson, etc.), y llevados al extremo: complicados juegos de pies, contorsiones, giros y espasmos rítmicos a nivel del suelo, bloqueos, movimientos robóticos, piruetas inspiradas en las coreografías de las películas de baile, pero también de lucha y artes marciales, etc. Las competiciones de baile, bien mediante coreografías ensayadas, bien midiéndose la habilidad para improvisar pasos sobre la música, ya eran populares en otros ámbitos, por lo que su desarrollo dentro del *hip-hop* fue también algo lógico, incluso buscado, como forma de sustituir las rivalidades violentas y de reconducir las actitudes belicosas en algo mucho más sano y artístico. El *bboying* es una forma más de transmitir el mensaje de la cultura, esta vez a través de un lenguaje corporal. Como todo baile, el *breakdance* (o simplemente *break*) es una forma de expresión, de comunicación, no solo de mensajes, sino de emociones y estados de ánimo. Los bailarines (*breakers*), generalmente de forma improvisada, combinan sus “trucos” para poder expresarse; dichos trucos suelen clasificarse en, al menos, cuatro grandes bloques: *top rock* (movimientos de todo tipo que se realizan de pie), *foot works* (movimientos en los que la importancia la tienen los pies y el tren inferior del cuerpo, y que se realizan generalmente con las manos apoyadas en el

suelo, por detrás del cuerpo), *freezes* ('congelados', en los que se mantiene una posición determinada –de mayor o menor complejidad– durante varios segundos), y *power moves* (llamados así por su poderío y potencia, suelen ser los movimientos más difíciles de aprender y también los visualmente más impactantes). Muchos de estos movimientos han influido de forma notable en coreografías posteriores y en algunos nuevos estilos de baile nacidos tiempo después. En la práctica, y debido a la enorme evolución que este tipo de baile ha ido experimentando con el paso del tiempo, dentro del *break* existen una cantidad ingente de sub-modalidades y nuevos estilos que van ayudando a que la cultura y el baile crezcan cada vez más.

Otra evolución natural de las instrumentales del *hip-hop* es, como ya hemos esbozado anteriormente, la aparición de los maestros de ceremonias; encargados sobre todo en un principio de animar las *blockparties* y también de incentivar los bailes de los *b-boys* y las *b-girls*. Su figura fue cobrando paulatinamente una mayor importancia, y su estilo fue haciéndose más rítmico y marcado, buscando en las rimas y en las estructuras poéticas la mejor forma de adaptarse a las instrumentales y a la filosofía de repentización y de competencia artística que se respiraba en aquel contexto. Fue así como la literatura, y con ella los trucos retóricos, la prosodia, etc., comenzaron a adentrarse en la cultura del *hip-hop*. Se tienen diferentes teorías acerca de las posibles fuentes inspiradoras del estilo rap; se han señalado como antecedentes directos algunas formas de recitado con características similares que ya habían sido popularizadas en otros géneros musicales, como el llamado *talking blues*, el *raggamuffin* jamaicano, o las técnicas *scat* en el mundo del *jazz*. Lo cierto es que el recitado de rimas sobre un ritmo más o menos marcado es casi tan viejo como el ser humano, de hecho, se han buscado a menudo paralelos de la figura del *mc* en la sociedad actual con la figura de los trovadores y juglares medievales, los bardos, el *griot* o *djéli* africano, los escaldos escandinavos, e incluso con rituales mágicos de las culturas neolíticas (Cámara Arenas y Filardo Llamas, 2014).

Al igual que en el resto de elementos de la cultura *hip-hop*, la competición entre *mcs* está ya muy presente desde los primeros momentos, siendo una práctica y un ejercicio común entre ellos las denominadas “batallas”¹² en las que dos o más *mc's* miden (por medio del público o con un jurado especial para la ocasión) su ingenio y su habilidad en la improvisación o repentización de versos, con un formato similar a los combates de boxeo¹³. No solo para “batallar” improvisa el *mc*, es

¹² Uno de los aspectos del *hip-hop* más estudiado. Ver como ejemplos CAMARGO FERNÁNDEZ, Laura (2007), DEDITIUS, Sabina (2012) o JIMÉNEZ CALDERÓN, Francisco (2012 y 2014). En la actualidad, y debido a la intervención de una conocida marca de bebida energética, esta parte del rap está experimentando una enorme difusión y un seguimiento extraordinario por parte de usuarios no siempre familiarizados con la cultura *hip-hop*.

¹³ Es reseñable como el desarrollo de esta práctica ha influenciado, pero también ha recibido influencias por parte del llamado *slam* (competiciones de improvisaciones poéticas, surgidos en torno al mundo del *jazz* y la poesía).

extraordinariamente común rapear por puro placer, práctica que suele denominarse *freestyle*, aunque, a veces, este vocablo también se utiliza para designar el rapeado no-improvisado pero que tampoco ha contado con una preparación exhaustiva previa, ya que es común que en los “corros” de *mc's* se muestren e intercambien de forma oral letras o fragmentos de letras ya escritas, con un afán exclusivamente lúdico. No debemos intentar comparar la calidad de los versos fruto de la repentización con la de las letras de canciones que han sido confeccionadas detenidamente por escrito, ya que, aunque haya algunos *mcs* muy experimentados (la práctica es algo fundamental en este ámbito) capaces de improvisar verdaderas obras de arte de una calidad muy notable, estas prácticas responden a otro contexto y otras reglas diferentes. En este sentido, como veremos más adelante, la mayor parte de los *mcs* se consideran a sí mismos poetas (si bien no siempre poseen una formación literaria muy desarrollada más allá de la escucha de otros *mcs*), de manera que elaboran sus letras, métricas y estructuras con una intención estética, para ser immortalizadas sobre bases o *beats* frecuentemente elaborados para la ocasión. También este caso los avances tecnológicos de las últimas décadas han facilitado que cualquier persona pueda grabar su voz en casa sin demasiado esfuerzo económico.

Pero no solo la música, acompañada por el baile y por la literatura, forma parte del *hip-hop*; otro arte de crucial importancia dentro de esta cultura es la pintura. La expresión pictórica de los *bboys* y las *bgirls* se denomina bajo la voz italiana *graffiti*¹⁴, utilizada a menudo en arqueología para referirse a todo tipo de inscripciones realizadas sobre muros o sobre tablillas y trozos de cerámica. La costumbre de escribir el propio nombre en propiedades y lugares públicos es, por tanto, antiquísima, incluso ya los homínidos de la prehistoria grababan en cuevas, rocas y paredes motivos pictóricos de diversa índole. No obstante el término de *graffito* se popularizó en un principio para designar las inscripciones en paredes de los tiempos del imperio romano, especialmente las de carácter satírico o crítico. El *graffiti* dentro del *hip-hop*, también llamado *aerosol writing*, se realiza habitualmente, como se deduce de esta segunda denominación, con “botes” o “latas” de pintura en aerosol, sin embargo suele utilizarse el término “rayar” como sinónimo de pintar sobre paredes, que guarda aún relación con el significado etimológico de la palabra *graffito*. Lo que los “escritores” (que así se denomina a los pintores de *graffiti* dentro del mundo del *hip-hop*) pintan sobre los muros suele ser su nombre artístico o algún tipo de pseudónimo con el que se sienten identificados, no obstante existen *graffitis* figurativos que representan todo tipo de escenas, paisajes, dibujos, retratos, etc., y realizados con todo tipo de técnicas, más o menos realistas, clásicas o vanguardistas según la

¹⁴ Plural de *graffito* ‘marca o inscripción hecha rascando o rayando un muro’; viene a su vez del latín *scari-phare*, ‘incidir con el *scari-phus*’ (punzón con el que los antiguos romanos escribían sobre sus tablillas).

intención y el estilo del artista. El *graffiti* es, pues, además de una forma de expresión, otra forma de transmitir la cultura *hip-hop*, esta vez mediante un lenguaje visual. Suelen situarse los orígenes de esta forma de expresión, en realidad una nueva corriente de arte callejero, en los últimos de la década de los 60, en las zonas de Filadelfia, Nueva York, Manhattan, Brooklyn, etc., y su auge se suele hacer coincidir con la época de inicios del movimiento social del *hip-hop*. En los inicios de este arte, los grafiteros se limitaban prácticamente a escribir su apodo o nombre artístico en cualquier tipo de superficie, con rotuladores o cualquier otro objeto que sirviera para marcar, y con una caligrafía muy simple (con frecuencia acompañado de unos números que indicaban la calle o la zona en la que vivían), pero rápidamente las formas y las técnicas fueron evolucionando y, con el paso del tiempo, se ha llegado hasta alcanzar las ilusiones 3D, el hiperrealismo y prácticamente cualquier estética pictórica de relevancia histórica ha dejado huella y recibido también influencias de la pintura callejera con aerosol. Las intenciones del *graffiti* como parte de un movimiento urbano revolucionario y rebelde son, en la práctica, muy diversas; van desde la búsqueda del atractivo visual y el mero afán de protagonismo –la voluntad de dejarse ver, exhibirse y expresarse como artista–, hasta una ácida denuncia con la pintura crítica de situaciones sociales, el uso de plantillas con lemas políticos, preocupaciones medioambientales, eslóganes feministas, pacifistas, poéticos...

En definitiva, se pueden observar varios factores comunes en el nacimiento de las cuatro ramas más importantes de la cultura *hip-hop*, los llamados cuatro elementos ofrecieron desde su origen una salida reaccionaria a las desigualdades y las penurias que se vivían en las áreas urbanas de escasos recursos. El *hip-hop* funcionó inicialmente como una forma de auto-expresión que propondría reflexionar, proclamar una alternativa, tratar de desafiar o simplemente retratar y señalar el estado de las circunstancias de dicho entorno, favoreciendo su desarrollo artístico. Hoy en día hay un gran florecimiento, a nivel mundial, de diversos estilos, subgéneros y corrientes dentro de cada uno de los cuatro elementos, que han ido paulatinamente adaptándose a los nuevos contextos en los que se ha visto inmerso el *hip-hop* sin desligarse de los principios fundamentales, los cuales proporcionan estabilidad y coherencia a la cultura.

La cultura *hip-hop* se ha revelado *de facto* no solo como una música originariamente asociada con la marginalidad –barrios negros de nueva york, comunidades afroamericanas, esclavismo, panteras negras, etc.– y con su herencia social, sino ligada también al respeto por la vida, al respeto entre seres humanos, respeto al medio ambiente, a contrarrestar la violencia social con el arte, a adoptar una actitud frente al racismo y de respeto a las minorías étnicas, a una motivación de la fusión de cultural, etc. Una cultura cuyo ideal es transmitir valores, en la que las

nuevas generaciones aprenden de las pasadas, las emulan y las superan. Una cultura en la que se debe apoyar a los nuevos, enseñarles y aprender de ellos. Una cultura cuyo objetivo es también disfrutar del arte, en la que es vital informarse, buscar, formarse y crear un estilo propio con el que expresarse.

Con el tiempo, en ciertos ámbitos incluso ha sabido verse el factor educativo que contiene el *hip-hop* y dicha cultura ha demostrado su eficacia para transformar luchas violentas entre bandas callejeras en luchas artísticas, para la pacificación y la unificación de territorios y de barrios con objetivos en común, para la salvación de jóvenes pobres y como herramienta para huir de la vida de la calle en forma de talleres, cursos o escuelas. También como una forma de divertirse intentando aportar algo más o algo diferente al resto que ha dado lugar a una ingente pluralidad de manifestaciones artísticas; una forma constantemente reinventada de poder hacer lo que te gusta y llevarlo al límite de tus posibilidades o de tu imaginación. Es por todo ello el *hip-hop* una forma de vida, aunque sin unas reglas estrictas ni escritas. Una forma de dar un mensaje a través de diferentes canales y diversos tipos de lenguaje en la que son claves el amor, el respeto, el amor al arte, la filosofía, la poesía...; una actitud de hermandad en la que cada persona tiene diferente forma de expresarse y expresar lo que le hace sentir su propia realidad y el contexto en el que vive.

2.2 PAULATINA EXPANSIÓN. DE LA MARGINALIDAD A LAS MASAS

Tras su nacimiento el *hip-hop* se convirtió en un tiempo relativamente breve en un fenómeno de masas en Estados Unidos; ya a partir de los años 80, con el testigo de la cultura recogido por *djs* y artistas como Grandmaster Flash, y sobre todo a mediados y a finales de esa década con grupos más o menos numerosos (como Run DMC, Public Enemy, EPMD, Jungle Brothers, etc.) y con ellos los primeros *mcs* de cierta fama, la música del *hip-hop* adquirió una nueva dimensión, un mercado discográfico en el que se empezaron a distribuir grandes números de copias y que se presentó rápidamente como un producto rentable. También el resto de elementos experimentaron un gran crecimiento en estos años, y la incipiente globalización, la facilidad de comunicación gracias al avance en los medios, y las cada vez más importantes relaciones entre Europa y Estados Unidos hicieron posible que la nueva cultura, nacida en ambientes tan marginales, fuera ahora conocida en multitud de países y poco a poco se asentara por todo el mundo¹⁵.

¹⁵ Valga como ejemplo la película *Graffiti en apuros, huye saltando muros* que el grafitero español Oves protagonizó en el año 1986, y que llegó a proyectarse, aunque fuera del cartel oficial, en el Festival Internacional de Sitges. El hecho de que en España, y por supuesto también en otros países de Europa, ya estuvieran realizándose

Hoy en día, es más que palpable el crecimiento exponencial que han desarrollado todos los ámbitos de la cultura *hip-hop*; prácticamente no hay ciudad en el mundo que no albergue en su paredes algún tipo de *graffiti*, la música rap ha llegado ya a todo tipo de personas y de todos los estratos sociales (está presente en radios, televisiones, e incluso en aulas universitarias), y se le considera ya como un estilo de los más importantes dentro de la música popular urbana. Dicho género se ha ramificado de forma increíble (se ha fusionado casi cualquier otro género musical, sus letras han adoptado infinidad de puntos de vista, tipos de tratamiento y múltiples temáticas de toda índole) y compite en los mercados con el rock y el pop por el primer lugar en cifras de ventas a nivel mundial.

El interés literario de sus letras (más allá de su recurrencia a los tropos retóricos y poéticos) se halla hasta el momento quizá poco atendido por los estudios académicos, aunque es una materia que en los últimos años sí está despertando nuevas inquietudes. Más ha interesado, sin embargo, su vertiente sociológica, concretamente su desplazamiento desde aquella originaria posición marginal hasta llegar a ser la cultura más vendida y comercializada por todo el globo¹⁶. Partiendo de estas bases generales, a continuación se intentará resumir y dar una perspectiva general sobre la llegada de la cultura *hip-hop* a España, y como ha ido desarrollándose en nuestro país la citada paulatina expansión de sus valores y sus principios, así como la diversificación estilística de sus elementos y la degeneración ideológica que ésta conlleva.

películas sobre alguno de los cuatro elementos del *hip-hop* es una muestra de que la nueva cultura estaba arraigando con fuerza también por todo el viejo continente. En Estados Unidos el *hip-hop* ya era, desde varios años antes, un género cinematográficamente muy bien explotado.

¹⁶ Véanse trabajos tan interesantes como CAMARGO FERNÁNDEZ, Laura (2007). “De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap” o CASTRO AÑON, Olalla (2004). “Cuando el centro del sistema absorbe a la periferia: la evolución del rap a través de la semiótica de la cultura” entre otros.

2.3. LA LLEGADA DEL *HIP-HOP* A ESPAÑA Y SU EVOLUCIÓN EN LAS PRIMERAS DÉCADAS¹⁷

En la enorme, aunque paulatina, expansión de la cultura *hip-hop* por todo el globo, el fenómeno alcanzó, como hemos visto, a España. Fruto de los planes globalizadores del capitalismo estadounidense de épocas ya pasadas (recuérdense los Pactos de Madrid de 1953 con el General Eisenhower) fueron las bases militares americanas, que, situadas en importantes núcleos de población, sirvieron en estos años como canal de transmisión de una música y una cultura nuevas, ligadas éstas además a nuevas costumbres sociales. La llegada primeras canciones de rap a mediados de los años ochenta empezaron también a motivar aquí la existencia de subculturas juveniles, un fenómeno bastante inusual hasta la muerte del general Francisco Franco, pero incipiente ya desde los primeros años de la democracia. Según la mayor parte de los testimonios, que los americanos de bases como las de Torrejón de Ardoz, Sevilla (Morón) y Zaragoza escucharan rap y vivieran *hip-hop* fue un factor clave para que la semilla de esta cultura se implantara en la sociedad española. Tampoco es desdeñable la influencia que tuvieron las exitosas películas que llegaban de Norteamérica, grandes difusoras de la enorme moda de los Estados Unidos; clásicos como *Bboying* o *Beat Street*, entre muchas otras. Ligadas a estos ambientes, aparecieron las primeras discotecas (como la casi mítica *Stones* de Torrejón) cada vez más destinadas a estos géneros musicales¹⁸. Todo este movimiento enamoró a numerosos barrios de ciudades de toda España, y una cultura *hip-hop* tamizada ya por el paso de algunos años desde su origen –con la evolución, mezcla, mercantilización, y a veces degeneración de los valores morales originales de unidad y armonía que ello implica– comenzó a influir en muchos jóvenes de la época, que reinventaron estos influjos interpretándolos de multitud de formas diferentes.

De forma paralela, también el *graffiti* empezó a desarrollarse poco a poco en nuestro país. En los tempranos años 80, muy ligados a la llamada Movida madrileña, comienzan a surgir los primeros grafiteros, pioneros en España y en Europa, como el conocidísimo artista madrileño *Muelle* (1965-1995), cuyo afán era expresarse en el ambiente urbano con “pintadas decorativas y que no generen gasto”, y cuya firma se hizo tan popular en la capital del país en aquellos años, que según sus propias palabras, el artista se vio obligado a registrarla “por un plagio comercial que se

¹⁷ Para un conocimiento extenso y exhaustivo de la llegada del *hip-hop* a España se recomienda la lectura de trabajos mucho más especializados y específicos como REYES SÁNCHEZ, Francisco (2007), REYES SÁNCHEZ, Francisco, CHOJIN, El (2010), o el documental *Spanish Players 2* (2008).

¹⁸ ROSSELL, Oriol (1998). “La rima toma el barrio”, también en REYES SÁNCHEZ, Francisco, CHOJIN, El (2010) y otros.

veía venir”¹⁹. Su estilo, llamado “flechero”, se ha considerado en ocasiones como el estilo autóctono madrileño, y contó desde muy pronto con numerosos seguidores, que buscando nuevas técnicas y efectos visuales, hicieron evolucionar de forma increíble este arte²⁰.

El rap en español, por su parte, tuvo en su primera etapa una influencia muy marcada por la primigenia forma americana de fluir sobre los ritmos (*flow*), y un imitador soniquete muy marcado y repetitivo imperó en las canciones de rap españolas a lo largo de toda la década de los 80. Reflejo de esta forma de hacer rap son los primeros CD's recopilatorios de rap español de finales de dicha década, como los sorprendentemente exitosos *Madrid Hip Hop*, *Rap'in Madrid*, *Rap de Aquí*, etc. Entre finales de los años 80 y los primeros 90's el *single* más vendido en España fue “¡Hey, pijo!”, de Mc Randy, lo que nos da una idea de hasta qué punto tanto los medios como la industria musical estaban volcados con la difusión del nuevo estilo de vida recién llegado del otro lado del charco²¹.

La década de los noventa se suele considerar como la del desarrollo definitivo de la música rap hecha en España. Sus seguidores, generalmente jóvenes y adolescentes, fueron poco a poco interesándose más por la cultura *hip-hop* y aprendiendo de ella, mejorando sus modelos y dando paso a una etapa de maduración del género. Por un lado, *mcs* como Pako King con nuevas e inteligentes formas de rimar, *flows* más elaborados y técnicas alejadas ya de los pareados básicos, hicieron que las canciones se fueran distanciando progresivamente del soniquete casi ridículo generalizado en los 80. Por otro, los *b-boys* (seguidores de la cultura *hip-hop*) españoles fueron asimilando la enorme influencia que habían tenido los medios de comunicación y las grandes industrias moviendo a su antojo los hilos de la cultura, lo que fue motivando también un rechazo y un alejamiento general entre el mundo del *hip-hop* y el sobreexplotador mundo de la industria musical (Rosell,1998). Comienza entonces a fraguarse un periodo en el que el rap en español pasa a elaborarse de una manera mucho más personal, más romántica y artesanal, generalmente autoeditándose y distribuyéndose en forma de maquetas (grabaciones realizadas con escasos medios, que se transmitían de mano en mano, copiando su contenido una y otra vez en cintas de *cassette*). Algunas agrupaciones que destacaron a lo largo de aquellos años fueron Nazion Sur, Hardcore Street, Bufank, Gansta Squad, La Puta Opepé, SFDK, Falsalarma, el Club de los Poetas Violentos, etc., nombres que a día de hoy prácticamente se han convertido en leyenda. Fue este

¹⁹ Aunque es difícil saber a qué se refería Juan Carlos Argüello (*Muelle*) con esas palabras, lo cierto es que su firma, ya registrada, formó parte de algunas campañas publicitarias de importantes empresas multinacionales.

²⁰ Véase la trayectoria de artistas como *SUSO33* cuya obra ha sido reconocida por varios museos y universidades nacionales.

²¹ Trayectoria del rap en la televisión y otros medios de comunicación revisada de forma exhaustiva por Corral (2015) y sobre todo por Reyes (2007 y 2010).

último grupo, el Club de los Poetas Violentos –conocido después como CPV–, formado por *mcs* de distintas periferias de Madrid y que en realidad no editó jamás una maqueta como tal (eran simplemente pruebas y canciones sueltas lo que circulaba por los *cassettes* de toda España), los que dieron el salto a la edición de un disco²²; *Madrid, Zona Bruta*, en 1994, lo que se conoce como el primer trabajo del *hip-hop* construido y producido por *b-boys* y no por grandes empresas. El resultado de algunos años de maduración y de toma de conciencia acerca del *hip-hop* fue la creación de una industria propia que poco a poco fue dando sus frutos en forma de grabaciones cada vez más profesionales. Varios sellos discográficos propiedad de *djs*, *mcs* y gente afín a la cultura *hip-hop*, como *Zona Bruta* o *Yo gano*, comenzaron a fraguarse a lo largo de la década de los 90, y otros como *Rap Solo* o *SFDK Records* se fueron afianzando durante los primeros años del nuevo milenio.

A lo largo de este lapso temporal, el rap español evolucionó de una forma increíble. A las viejas maquetas, que siguieron circulando varios años, se le unieron infinidad de nuevas maquetas de nuevos grupos y *mcs* que no paraban de aparecer para sumarse a la cultura y aportar. Los LP's profesionales también se hicieron cada vez más abundantes y es inevitable citar discos como *Hecho, es simple* (7 Notas 7 Colores, 1997), *La saga continúa 24/7* (CPV, 1997), *Siempre Fuertes* (SFDK, 1999), *Genios* (Violadores del Verso, 1999), o *995–vol.1–* (995, 2001) entre muchísimos otros, que, con una gran difusión y un elevado número de ventas, contribuyeron a que la cultura *hip-hop* creciera cada vez más en nuestro país. Se fue poco a poco formando una red de pequeños comercios, medios de comunicación independientes como revistas, fanzines, etc., se rodaron películas y documentales de escaso presupuesto que contaran la evolución del rap y del *hip-hop* en España... en aquellos años los *b-boys* habían ya aprendido a desconfiar de los medios generalistas, que básicamente habían pretendido desde siempre reducir la cultura a una simple moda, más o menos pasajera, restándole importancia. La obsesión de los seguidores del *hip-hop* real era ahora seguir abriendo huecos en la sociedad, consiguiendo nuevas áreas de influencia y afanándose en conseguir una mayor profesionalización del *hip-hop* y una dignificación de la cultura. El rap español dio un enorme paso hacia unas letras mucho más elaboradas y con estructuras métricas más complejas; tanto el mensaje social como la competición y la diversidad y riqueza de las instrumentales alcanzan en estos años un nivel muy alto. Esta búsqueda de crecimiento y la creación de nuevos métodos y canales de expresión es también extensiva al resto de elementos de la cultura: tanto el *graffiti*, como el *breakdance* alcanzan en estos años un nivel increíble de seguidores.

²² La publicación en 1994 de *Madrid, Zona Bruta*, primer LP de El Club de los Poetas Violentos, “da el pistoletazo de salida a la era de las primeras producciones profesionales”. SUTIL (2007).

El crecimiento y la evolución, junto con el hecho de llegar a un público cada vez más amplio, siempre lleva aparejada la aparición de una multitud de ramas o subcorrientes dentro de cualquier movimiento. Así pues, y como hemos visto, también en el rap y en el *hip-hop* en general desde sus inicios se fueron sumando a la reivindicación social, la lucha por la igualdad, la paz y la armonía, otras corrientes que bien las complementaban, o bien, a veces, las suplían. El afán de aportar algo nuevo a la cultura fue, es, y será siempre, una puerta abierta a la degeneración o el debilitamiento de sus valores, los cuales, aunque intentan siempre ser preservados por los verdaderos *b-boys*, parecen irse diluyendo en la enorme multiplicidad de corrientes y en la infinita oferta existente, sobre todo tras la aparición de internet. Los nuevos medios tecnológicos como éste y la relativa facilidad que ofrecen los nuevos aparatos para grabar voz sobre una pista instrumental sin salir de casa, se convirtió en un relevo más que asegurado para la continuidad del *hip-hop* lejos de las grandes compañías, sin embargo facilitó también paradójicamente la desinformación sobre los temas esenciales de la cultura, e hizo mucho más complejo el control de las múltiples direcciones que iba tomando dicho relevo.

Por su parte, los medios de comunicación de masas se mantuvieron en estos años generalmente al margen de la cultura aunque sin dejar pasar la oportunidad de darla cobertura e intentar aprovecharse de ella siempre que la ocasión parecía propicia para el beneficio económico debido al numeroso público fiel que se había ido formando. Tras el *boom* de la cultura que se había producido gracias a los esfuerzos de los *b-boys*, hay algunos ejemplos –aunque los casos no son muy numerosos– de *mcs* y grupos de *hip-hop* que ficharon por multinacionales y grandes empresas discográficas, lo que por otro lado tampoco implica necesariamente un abandono de los ideales ni los principios de la cultura. Es difícil saber las causas exactas del acercamiento de la sociedad capitalista al *hip-hop* o determinar si efectivamente en algún momento de la historia ambas realidades han llegado a estar separadas por completo en algún país. Lo cierto es que en España no se tardó demasiado en que *mcs* y grupos de rap consiguieran discos de oro²³, galardón tan ansiado dentro del mundo musical. Otras conquistas del *hip-hop* fueron, por ejemplo, la consecución de programas especializados dentro de medios de información generalistas como *El rimadero* o, más tarde, *La cuarta parte*, en radio, *Ritmo urbano* en televisión, o la aparición cada vez más común de *djs*, *mcs*, *breakers*, o grafiteros en libros de texto destinados a la educación básica obligatoria²⁴.

²³ La primera artista *hip-hop* en conseguir este reconocimiento fue La mala Rodríguez, en el año 2000, con su disco *Lujo ibérico*. Tras ella también lo alcanzaron, SFDK con su LP *2005*, o Violadores del verso con *Vivir para contarlo* (2006) y otros muchos artistas en años posteriores.

²⁴ Programas todos ellos presentados por reputados *b-boys* como Jotamayúscula (*El rimadero*), Frank-T (*La cuarta parte*) o el Chojin (*Ritmo urbano*). En cuanto a los libros de texto, valga como ejemplo la aparición de *Rapsusklei* en el libro de Lengua y Literatura de AKAL de 1º de E.S.O. considerado una figura de la poesía contemporánea.

2.4. MERCANTILIZACIÓN DE LA CULTURA

Se ha señalado en varias ocasiones cómo en los últimos años y en según qué casos es difícil diferenciar (incluso dentro de una misma obra) qué es fruto de la sociedad del espectáculo²⁵ y el capitalismo, y qué es parte de los logros de la expansión de la cultura *hip-hop*. El propio Afrika Bambaataa, quien fuera en su día algo así como el sistematizador de la cultura *hip-hop*, declara en una entrevista concedida al periódico *El País*:

Empiezo a pensar que nos faltó algo. El capital nos ha robado el *hip-hop* y ha logrado que la mayoría de la gente confunda la música rap con la cultura *hip-hop*. El dinero hace que todo se decante hacia lo que se cree que el público demanda, y parece ser que eso es la cultura del *bling* y el *gangsta rap*²⁶.

El *dj* americano se refiere con estas palabras a la aparente pérdida de valores que se viene observando en los últimos años asociada sobre todo a las temáticas de las letras de las canciones de rap en todo el globo y a la pose que parece imperar últimamente en gran parte de la población que quiere identificarse con el *hip-hop*. El término *bling* (o también *bling-bling*) es un término onomatopéyico que se refiere a la abundancia de cadenas, anillos, joyas, y a la suntuosidad en general de la que hacen gala ciertas corrientes de música rap (como el llamado *gangsta*²⁷ rap; en castellano 'de *gangsters*', a veces es usado de forma despectiva) bastante alejadas de los objetivos primigenios que hemos descrito de la cultura artística nacida del sur del Bronx en los años 70.

Por su parte, O. Castro (2004) nos muestra cómo ya desde etapas muy tempranas, la industria norteamericana absorbe a la música rap, o al menos parte de ella, igual que lo hiciera también con otros movimientos subversivos relacionados con estilos de música diferentes como el *punk* o el movimiento *hippie*, y cómo el proceso de absorción se repite, a veces casi de forma inconsciente, en todos los países y todos los ámbitos a los que llega la supuesta cultura *hip-hop*, muchas veces ya distorsionada desde su lugar de origen. También el trabajo de Laura Camargo apunta en esta dirección, llegando a definir el rap actual como “un producto imparable perfectamente globalizado” (2007, p.52).

²⁵ Concepto definido a lo largo de *La société du spectacle* (1967), la obra más conocida del filósofo y teórico político francés de ideología marxista Guy Debord (1931-1994). En ella se teoriza sobre como la sociedad capitalista desactiva, absorbiéndolo, a todo movimiento social que se aparte de sus fines alienadores o los desafíe.

²⁶ *El País*, edición digital (España). Sección Tentaciones (14/5/2010): http://elpais.com/diario/2010/05/14/tentaciones/1273861375_850215.html

²⁷ 'Gangster'. Reflejo de la pronunciación vulgar del inglés característica de ambientes negros y marginales.

En la práctica y a pesar de que no faltan voces de *b-boys* concienciados que no se cansan de pregonar lo poco que tiene que ver la cultura *hip-hop* con el dinero, ni de denunciar la inutilidad del incremento de las ventas de discos de rap u otros materiales como aerosoles si éstas están motivadas por la adaptación de la cultura y el género a los gustos mayoritarios de la sociedad, lo cierto es que, en la actualidad, existen numerosas evidencias de que el *hip-hop*, o al menos una parte de él ha sufrido un fuerte proceso de mercantilización.

Existen, desde los últimos años, infinidad de grandes marcas que se sirven de supuestos *breakers*, *djs*, *mcs* y grafiteros para protagonizar con su música, sus espectaculares piruetas, sus creaciones artísticas, etc., anuncios de ropa, cerveza o juguetes –por dar algunos ejemplos–. Incluso una parte muy importante del *hip-hop*, la competición lírica (e improvisada) entre *mcs*, parece haber sido monopolizada a nivel mundial por la conocida marca de bebidas energéticas *Red Bull*.

Es reseñable que, de forma paralela a este proceso, frente a los valores de las tradicionales agrupaciones y asociaciones de *b-boys* que han buscado desde siempre forjar lazos de unión entre personas con un objetivo político reformador o los talleres cuyo objetivo ha sido prestar ayuda y apoyo a personas en situaciones de exclusión social utilizando los elementos de la cultura *hip-hop* como un estilo de vida con un mensaje puro y no como un producto de consumo, basados en una forma horizontal de enseñar y aprender, discutir y solucionar los problemas con las propias capacidades que aún siguen existiendo de forma abundante, considerados como una novedosa forma de educación popular –sobre todo en países latinoamericanos–, el odio parece ser la característica predominante en el *hip-hop* de los últimos años; la actitud de los nuevos *b-boys* parece haber cambiado, y el resultado parece haber sido una tribu urbana excesivamente destructora, agresiva y hostil, incluso con sus propios miembros y entre sí.

Por otro lado, los *b-boys* reales, fieles a la cultura y a sus valores originales, es común el desprecio y el rechazo a este fenómeno mercantilizador, señalándolo a menudo como la principal causa de la poca concienciación de la llamada –a veces despectivamente– “nueva escuela” (generaciones de jóvenes que, atraídos por la estética *hip-hop* o por algunas manifestaciones de cualquiera de sus elementos, pretenden sumarse al movimiento, pero que desgraciadamente están conociendo, en multitud de ocasiones, tan solo la parte mercantilizada del mundo del *hip-hop*, la cual asumen como algo llamativo pero con una gran ausencia de valores morales y cívicos).

3. LITERATURA RAP

Aunque a lo largo de la historia no ha sido algo habitual, sí podemos observar en las últimas décadas un creciente interés filológico acerca de las letras de las canciones en todo tipo de géneros musicales, señalándose sobre todo las similitudes y diferencias que guardan éstas con respecto a la poesía y la métrica tradicional. Si bien es cierto que el rap no ha sido nunca de los géneros más estudiados desde un punto de vista literario, no sería justo negar las aportaciones de algunos trabajos de los últimos años, que se han centrado sobre todo en el análisis retórico de algunas letras de este género así como en su uso de los tropos, recursos y estructuras más frecuentes. En este trabajo se intentará también aportar un pequeño grano de arena más a esta corriente interesada por la creación y el funcionamiento de las letras de las canciones de rap tratando dichas creaciones como un producto literario (a la par que musical), y señalando algunas similitudes en la creación de estas obras literarias (y por lo tanto obras de arte) con las obras que solemos catalogar como poesía.

Santos Unamuno (2001) realiza una interesante enumeración de los rasgos lingüísticos del rap, tomando ejemplos de canciones de este género tanto de España como de Italia, y señala en sus trabajos sus puntos de contacto con tradiciones poéticas orales. Este autor clasifica al rap como un género literario poético y oral en el que el *mc* recita sus versos sobre una base rítmica, y cuyo objetivo principal es ser escuchado.

3.1 ¿EL RAP ES POESÍA?

El mismo Santos Unamuno se refiere al rap como heredero de la poesía vocal y señala como, gracias a este género, dicho tipo de poesía “bajo nuevas vestiduras, vuelve a ocupar un lugar importante en el ámbito de la cultura humana” (2001, p. 237). Por otro lado, el uso de figuras retóricas y estilísticas dentro del rap se convierte, por su abundancia, en un fértil campo de estudio, según se desprende, por ejemplo, de trabajos como el de Basilio Pujante (2009). Si bien es cierto que aún para muchos especialistas, tanto del campo de la música como de la literatura, la calidad de las rimas de los raperos (tratadas como obras menores y marginales) no pueden entrar en comparación con las de la poesía “cultura” y “seria”, cada vez se está intentando demostrar con más evidencias la riqueza de estilo que poseen estas letras, así como analizando la productividad y explotación de nuevas estructuras métricas, efectos eufónicos y nuevas formas de rima, para, al menos, poner en tela de juicio este prejuicioso menosprecio.

En la práctica, si aplicamos al rap la definición habitual de poesía como cualquier composición en verso, o como manifestación del sentimiento estético por medio de la palabra (RAE 2016), y si añadimos a esto la realidad elaboradora de *djs* y *mcs*, que se esfuerzan habitualmente en encajar no solo los *verba*, sino también la música (y los cortes, efectos, etc.) a las exigencias de la *res* que desean tratar en cada tema –encajando además las letras en esquemas musicales–, es fácil entender la defensa de Santos Unamuno cuando afirma que estos poetas (los *mcs*), tras dar una forma escrita a sus versos (siempre para ser recitados –o rapeados–), perpetúan la tradición de la poesía oral. Quizá la mayor problemática sobre estos temas se plantee en el debate que cuestiona el valor de la cultura popular (en este caso urbana y, en su origen, marginal) frente a la llamada “alta cultura”. De hecho, posiblemente, una de las más importantes entre las escasas diferencias entre el rap como género poético y la llamada poesía popular, sea la búsqueda del reconocimiento en la autoría, característica, por otro lado, hija de la modernidad. Los *mcs* tienen muy claro que son autores cuya herramienta de trabajo es la lengua y así lo declaran en sus letras, se tienen a sí mismos como poetas con nombres y apellidos (en la mayoría de los casos sustituidos –o complementados– por un *A.K.A.*²⁸ o pseudónimo artístico).

3.2 VOLUNTAD POÉTICA EN MCS Y EN SUS LETRAS

No debemos olvidar que, como hemos visto hasta ahora, el rap, es desde su origen, uno de los cuatro grandes pilares sobre los que se apoya la cultura *hip-hop*, una cultura que nació con el objetivo de dar una alternativa artística a la violencia y a la precaria realidad social de los suburbios de las grandes ciudades de todo el mundo para lograr cambiarla. Como tal cultura implica un aprendizaje (para lo cual es necesaria la existencia modelos) además de incentivar, con su modo de vida y sus costumbres, el desarrollo del juicio crítico del individuo. Así pues, al igual que cualquier persona que pretenda ser *dj* debe aprender técnicas de mezcla, *beat juggling*, *scratch*, etc., alguien que quiera ser bailarín de *break* debe aprender todo tipo de pasos de baile, y todo el que desee ser grafitero deberá aprender técnicas de pintura; también la persona que desee ser escritor de canciones de rap tendrá que aprender a versificar, las normas de la métrica, las exigencias de los ritmos... Como es lógico, el *hip-hop* toma modelos artísticos de la realidad histórica; los *djs* y *breakers* absorben las enseñanzas que les brindan todo tipo de músicas y bailes, anteriores o contemporáneos, los grafiteros aprenden de siglos y siglos de avance en la expresión pictórica, etc.

²⁸ Siglas del inglés *Also Known As*: 'también conocido como'.

Todo buen *mc* es perfectamente consciente de la pertenencia de sus letras al discurso literario y de su parentesco con la poesía, por ello buscan siempre referencias y modelos poéticos de los que aprender técnicas narrativas y distintos modos de rimas, además de adaptar y aplicar las reglas prácticas de la métrica a la literatura rap. Fruto también de esta conciencia de literatos, muchos *mcs* manifiestan de forma habitual en sus letras su condición de artesanos de la lengua. En tal sentido, los autores se detienen abundantemente en alusiones a la propia expresión lingüística y sus textos se construyen a partir de numerosas figuras retóricas y estilísticas, las cuales, por otro lado, suelen contrastar de forma llamativa con usos característicos de la expresión coloquial, la jerga callejera, o el argot propio de ambientes sociales marginales.

Antes incluso que de que la cultura *hip-hop* fuese una realidad palpable, Gil Scott-Heron (Chicago, 1949-Nueva York, 2011), aclamado en muchos medios de comunicación como el “inventor del rap”²⁹ por su forma de recitar, fue poeta, músico y también novelista. Principalmente conocido por sus actuaciones de poesía cantada relacionadas con activistas afroamericanos durante la década de los 60, el autor-cantautor de “The revolution will not be televised”³⁰ (1971), en 1970 escribió *The vulture (El buitro)*³¹, su primera novela, y el poemario *Small Talk at 125th and Lenox*, que se convertiría en su primer y exitoso disco homónimo. A través de su narrativa y de su música puso voz a la comunidad afroamericana de Estados Unidos con una crítica descarnada al racismo, a los hábitos consumistas, las políticas del presidente Reagan, etc. Como todo escritor, fue hijo de su tiempo; su novela negra y policiaca, *El buitro*, narrada a cuatro voces desde diferentes puntos de vista, bebe de todas las estéticas imperantes en la época; con su crudo realismo y su capacidad descriptiva, sus toques de literatura *pulp*, su cercanía a la novela social mezclada con un suspense mantenido a lo largo de toda la obra y multitud de referencias musicales es, al igual que poco tiempo después sería el *hip-hop* en general y el rap en particular, un retrato fiel de una generación perdida entre el malvivir del gueto, la marginalidad, las drogas, la delincuencia, la lucha por la supervivencia, las diferencias raciales, etc. Gil Scott-Heron fue un músico venerado por las nuevas generaciones, el tesón de músicos y poetas como él sentó unos sólidos precedentes que, entre otras cosas, hicieron posible el posterior nacimiento del *hip-hop* como cultura. Su inmensa influencia en posteriores grupos y *mcs* icono como Public Enemy, Tupac Shakur, o Notorius Big es innegable.

²⁹ Seguramente este epíteto tan contundente responda más a una intención sensacionalista que a un reflejo fiel de la realidad, no obstante, lo cierto es que tanto sus temáticas y su ideología como su forma de cantar y recitar versos sobre el ritmo tuvieron una gran influencia en el *rap* posterior, por el que fue tomado como clara una referencia.

³⁰ No solo la banda mexicana de *rap-metal* *Molotov* hizo un cover de su canción *The revolution will not be televised*, citas y referencias a esta canción y a toda su obra en general, se repiten en numerosas letras de *rap* de todo el globo. Sirva como ejemplo español la canción *Hemos creado un monstruo* de *El Chojin* con *Nach* (Prod. *Acción Sánchez*).

³¹ Publicada en 2015 por la editorial *Hoja de Lata*, traducida al castellano por Antonio Vallejo Andújar.

La voluntad poética, como hemos visto, al igual que la genialidad artística, no entiende de edad ni de estratos sociales. Es ineludible la conciencia literaria y creadora de cualquier *mc* que se precie por serlo. Basta examinar sucinta o someramente los textos que conforman sus letras para observar tanto la búsqueda de un estilo propio original y diferente, como un sinfín de referencias a escritores y poetas ya consagrados por la historia o por el canon literario, guiños u homenajes a todo tipo de obras de otros campos artísticos como el cine, la arquitectura, la escultura, etc., además de numerosas referencias a todo tipo culturas, estudios, sucesos históricos y otros muchos elementos que ofrecen indudable interés para la filología³².

Pero no solo en las letras de rap puede verse la voluntad poética de los *mcs*; en los últimos años muchos de estos escritores de rap en español se han lanzado a la publicación de libros, tanto en prosa como en verso, tanto ligados de forma directa al mundo del rap o del *hip-hop* como textos literarios que no tienen *a priori* mucho que ver con él. Entre los ejemplos más destacados se encuentran: El Langui, más conocido en los últimos años por su participación como actor en varias series y películas españolas que por sus tres libros *–16 escalones antes de irme a la cama* (2009), *Pan Bendito: Un barrio con mucha miga* (2010) y *Cómo ser un imperfecto feliz* (2014)–; Zatu, el *mc* de SFDK, quien publicó en 2014 el libro *Yo, Zatu, y mi Severa Fractura De Kraneo* acompañado del CD *Lista de invita2*; Nach, un *mc* que a lo largo de toda su discografía deja ver su pasión por la poesía y que publicó en 2016 *Hambriento*, su primer y único libro de poemas conocido hasta la fecha; Charly Efe, *mc* valenciano que ha publicado ya tres poemarios *–Los años eléctricos* (2012), *No de nunca* (2014) y *Los elegidos* (2016)–; Rayden, el famoso *freestyler* que fuera campeón mundial de batallas de gallos y ex-componente del grupo A3bandas, quien publicó *Herido diario* (2015), que incluía algunas letras de canciones de su anterior trabajo discográfico (*En alma y hueso*, 2014), y más recientemente *TERminAMOs y otros poemas sin terminar* (2016); o El Chojin, autor polifacético que además de elaborar junto a Francisco Reyes el libro *Rap. 25 años de rimas* (2010), un recorrido histórico muy detallado de la historia del rap en España citado varias veces a lo largo de este trabajo, antes había escrito y protagonizado el espectáculo teatral *El alma de Alexander Oboe* (2007), y poco después publicó en solitario el libro de carácter ensayístico y reflexivo *Ríe cuando puedas, llora cuando lo necesites* (2011), para el que toma como título una frase que ya era recurrente en su obra musical, tras él, además de colaborar en algún periódico digital publicando columnas de opinión, ha publicado también la novela *En 2084* (2015).

³² No podemos detenernos aquí, por las características del trabajo, en un análisis de tal cantidad de elementos en varias letras, lo que requeriría un esfuerzo casi infinito. Para paliar esta falta se incluye al final del texto un anexo de títulos que ofrecerán, tras su lectura y su escucha, un reflejo más que suficiente para respaldar las ideas aquí expuestas e incentivar muchos otros intereses acerca de la literatura *rap* (española en este caso).

Igual mención merece Rafael Lechowski, el hispano-polaco que fuera *mc* del grupo zaragozano Flowklóricos, cuyo último LP (*Donde duele inspira*) reelaboró y reinteinterpretó con la banda de jazz Glaç (en 2011), una propuesta que tendría gran influencia en el público y también en *mcs*, ya que por primera vez un artista de rap español se introducía en festivales de jazz, así como en circuitos de teatro o certámenes internacionales de literatura, con una propuesta *hip-hop* envuelta en una música considerada más culta y mucho mejor valorada. Tras esto Lechowski publicó su poemario *Larga brevedad* (2014) –dividido en dos partes (*Diario de un asceta urbano* y *El arte de borrar*) y acompañado de un CD con la grabación de treinta de sus poemas– que se mantuvo durante varias semanas entre los libros más vendidos de España³³, y en el que parece teorizarse sobre la escritura y el arte. Poco después, y de forma paralela a su creación poética, Rafael se ha embarcado junto a otros artistas y escritores en un proyecto editorial, que bajo el nombre de *Arscesis* (palabra formada por la combinación de las palabras latinas *ars* y *ascesis*) tiene como objetivo publicar la obra de autores actuales de visión profunda y comprometida³⁴; su última publicación hasta la fecha es el primer volumen (Acto I, *La traición*) en forma de libro y de CD, de la que será su próxima obra *Quarcissus: El arte de desamar*, que constará de cinco actos que constituirán una especie de ópera conceptual.

Otro *mc* de renombre que ha publicado en dicha editorial, también zaragozano y buen amigo de Rafael, es Sharif Fernández (o Sharif “el Increíble”) quien con *Lo vívido vivido* (2015) sacó a la luz poemas escritos a lo largo de toda su carrera. Muy interesantes son algunas de sus declaraciones al respecto en varias entrevistas, como la concedida a *Aragón digital* (Fragoso Delgado, 2016) en las que afirmaba admirar a cantautores de otros géneros como Joaquín Sabina –tiene un poema basado en dos de sus canciones– y a poetas españoles como Miguel Hernández, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, o Ángel Guinda, de quien destaca la idea de escritura “contra la realidad”; para él, es lo que hace la poesía, (y es lo que pretende el *hip-hop*): intentar cambiar la realidad con la que está en desacuerdo, situándose siempre a favor del pueblo, del débil y del desfavorecido. Comenta también Sharif cómo el paso del rap a la poesía es algo natural, y que la única diferencia es poder escapar (en poesía) de los corsés “del ritmo del bombo y la caja” ya que el rap exige una métrica necesariamente pulida para que los versos puedan encajar en los patrones instrumentales.

³³ <http://www.rlechowski.com/vida>

³⁴ <http://www.arscesis.com/>

3.3 ALGUNAS CARACTERÍSTICAS Y ALGUNAS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE LAS CANCIONES DE RAP

Las letras de las canciones de rap suelen poseer una serie de rasgos que lo diferencian de la mayoría de géneros (lo cual no quiere decir que todas contengan esos rasgos, ni que las canciones de rap no tengan también muchos rasgos en común con el resto de géneros). Con toda probabilidad el primer componente que resulte característico en la audición de cualquier canción de rap sean las rimas, son éstas inherentes al género y se manifiestan con una frecuencia extraordinaria; los *mcs* subordinan las letras de sus canciones al ritmo y la cadencia de las instrumentales que fabrican para ello los productores (*beatmakers* o fabricantes de *beats*, con frecuencia son los *djs* aunque no necesariamente), cuyos compases son siempre binarios (dividos en cuatro partes: débil, fuerte, débil, fuerte –en la primera y la tercera los protagonistas serán los bombos, y la segunda y la cuarta, las acentuadas, están destinadas a las cajas³⁵–). Sobre éstas instrumentales, las cuales se articulan en consonancia con el texto, el objetivo es llamar la atención del oyente con las rimas y la forma en que se recitan³⁶, para sugestionar en él diferentes sensaciones y emociones. Los *mcs* tratan de jugar en la composición de sus versos con la acentuación y la métrica, de forma que generan continuamente nuevas estructuras rítmicas en las que las cadencias más marcadas suelen ser al final de los versos, coincidiendo con las partes fuertes del compás. Por otro lado, las estructuras de estas canciones suelen ser bastante simples: sus estrofas están compuestas generalmente por largas tiradas de versos separadas o no por algún tipo de estribillo, los cuales (instrumentales u orales) suelen ser más cortos y más escasos que en otros géneros de música popular urbana; este tipo de música tiende a la sencillez, lo que se traduce en una enorme regularidad rítmica y una gran compenetración entre la letra y la instrumental o *beat* cuyos puntos de articulación también buscan otorgar la mayor unidad posible a ambos elementos.

Las temáticas del rap son extraordinariamente diversas, tan libres y posibles como la literatura misma, o como otro cualquier arte, aunque algunas se presten, por la naturaleza del género, a una mayor recurrencia. Dichas temáticas pueden ocupar un texto por entero o pueden entrelazarse varias en un mismo texto mezclándose diversos temas con otros temas, dependiendo casi siempre de las intenciones del *mc* con la finalidad de sugestionar las más diversas interpretaciones del destinatario.

³⁵ Lo que se conoce en el mundo del *hip-hop* como “*bombo clap* o *boom-clap*”.

³⁶ El ritmo y la forma en que se recitan los versos, con sus diferentes silencios o cadencias, se llama *flow* (del inglés *to flow* 'fluir') cada *mc* posee una o varias formas de *flow* y casi cada canción exige un *flow* diferente.

Entre las temáticas más comunes, desde sus orígenes, se encuentran, cómo no, los temas urbanos; la vida en la propia ciudad, y más concretamente en los suburbios o *ghettos*, la calle, el respeto... es frecuente que se aluda a la ciudad o al barrio de procedencia del *mc*, y también al año de composición del texto, características éstas propias de la naturaleza oral del discurso y del afán por la contextualización social de la obra. De la misma manera, es habitual que el rap trate acerca de la propia cultura *hip-hop*, y por lo tanto, de los problemas sociales, las situaciones de exclusión, de injusticia, los problemas derivados de entornos desestructurados, de problemáticas derivadas del uso y abuso del alcohol y las drogas, etc. Además, como en casi cualquier otra forma de literatura, el amor y la muerte (el *eros* y el *thanatos*) son dos tópicos indiscutiblemente repetidos de forma recurrente en infinidad de canciones.

Otro de los temas principales en el rap (también de los más llamativos, estudiados y a veces denostado) es la competición entre *mcs*. Muchos estudiosos que se han acercado al rap suelen, referirse, cuando tratan sobre dicha temática, al excesivo egocentrismo de los raperos o al insulto entre ellos, sin embargo, la proclamación de las propias virtudes (versificadoras en el caso de los *mcs*) no suele ir más allá de la exaltación del ego, y suele responder simplemente al afán del *b-boy* por hacerse ver y que se admire su obra, de la misma manera cuando bailan, pintan o pinchan música que cuando cantan. Así pues, el rap, igual que el resto de elementos dentro del *hip-hop* posee una parte de competencia, un conflicto asumido pero trasladado al arte, una voluntad explícita de hacerlo mejor que los demás. Hay que entender, además, que es un código literario, un tópico, una tradición a la que los *mcs* se acogen conscientes de participar de una práctica con siglos de existencia y que comparten con otros muchos estilos poéticos y musicales. A menudo esta competencia se manifiesta en las llamadas “batallas” entre *mcs*, en las que éstos, sirviéndose generalmente de la improvisación o repentización de versos, miden su *flow* y su ingenio. Estas batallas han ganado una gran popularidad en los últimos años, espectacularizándose de forma increíble, a causa –en gran parte– de la ya citada intervención en estos temas de una conocida marca de bebidas energéticas. Sin embargo, algunos sectores dentro del *hip-hop* no ven con buenos ojos otorgar a este aspecto competitivo una excesiva importancia ya que lo ven como una especie de riñas infantiles que no aportan nada y perturban la unión y el avance de la cultura.

Estos sectores, quizá más conservadores, o más concienciados, abogan sobre todo por la protesta, las denuncias y reivindicaciones contra situaciones que consideran injustas o abusivas del sistema social, económico y político imperante. Para ellos el rap, así como el resto de elementos del *hip-hop*, debe señalar las miserias y las injusticias sociales, y en general todo aquello que debería cambiarse o mejorarse. En esta dirección, un objetivo muy repetido es la clase política, a la que se suele tachar de corrupta y deshonesta. El rap se proclama también antibelicista, y es común que se elaboren letras en contra de las guerras y a favor de la fraternidad universal. Las letras de este género condenan también cualquier tipo de manifestación xenófoba. Es, en general, el rap, un estilo de música cuyas letras intentan crear conciencia, dar un mensaje que incite al *movere*, que levante al pueblo y que promueva su lucha social. Entre multitud de canciones en esta dirección, algunos de los ejemplos más famosos y de más repercusión del rap español son la canción “Ponte en mi piel” del colectivo 995 que Amnistía Internacional utilizó para una campaña contra el racismo, la canción “Mis palabras al cielo” de Titó, dedicada a su madre, enferma de cáncer, que protagonizó una campaña para recaudar fondos para la Asociación Española Contra el Cáncer (AECC), la infinidad de canciones que se hicieron tratando los temas del 11-M, o la canción “Bondad o malicia”, del grupo Falsalarma en la que se trata la violencia de género desde un llamativo punto de vista: la conciencia del maltratador. En este sentido se ha comparado en numerosas ocasiones el papel social que cumple (o debería cumplir) el *mc* con el que, en épocas pasadas, se atribuía a cantautores sociales como Rubén Blades, Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Bob Dylan, Luis Eduardo Aute, Paco Ibáñez, Serrat, Labordetta... o muchos otros abanderados de la canción protesta.

Otra de las características más llamativas y más frecuentes en las letras de rap es la intertextualidad, que se manifiesta además de diversas formas. Una de ellas es la reproducción de una rima o una frase de un texto anterior –ya sea del mismo autor, de otro *mc*, o simplemente de algún otro escritor o pensador que éste admire, clásico o contemporáneo—. Dicho tipo de intertextualidad puede pasar desapercibida, ya que sólo podría identificar el guiño literario quien conozca el texto referente, si bien es cierto que las referencias suelen ser lo suficientemente obvias como para que su reconocimiento no deje de producirse. Un ejemplo bastante conocido en España es el guiño que le lanza Kase.O a Mucho Muchacho recitando unos famosos versos de la canción “Con esos ojitos”, en su tema “Bogaloo AKA Tarántula”.

Una variante de este procedimiento consiste, no en que el *mc* reproduzca una idea o frase ajena, sino en que sea el *dj* quien se encargue de su introducción directa a partir de una grabación de audio, de forma que se pueda escuchar al autor original de dicha frase, una especie de cita acústica (y generalmente literal) ahora en un nuevo contexto musical. Mediante este recurso se dan, por añadidura, muchos ejemplos de interdiscursividad o intermedialidad con otros tipos de obras artísticas, ya que en numerosas ocasiones las grabaciones que se aportan provienen de películas, series y programas de televisión, recitados de poemas, etc. Existen infinidad de ejemplos: VKR utiliza frases de *The Crow* (Alex Proyas, 1994), SFDK de *Cuando menos te lo esperas* (Nancy Meyers, 2003), Lechowski e Iban Abando utilizan grabaciones de Ángel González recitando, etc.

También es muy común en las letras de rap la inclusión de frases hechas, refranes y modismos, que frecuentemente los *mcs* desautomatizan, es decir, las transforman de una forma original. Como hemos visto, los *mcs* reconocen sus semejanzas con los poetas clásicos y la tradición; además de las referencias textuales y culturales, se multiplican (de forma notable en los últimos años) las alusiones (y parodias) a personajes o a hitos del arte, la literatura, el cine, acontecimientos históricos... que se mezclan con ejemplos tomados directamente de realidad actual. Reseñables son las canciones elaboradas para la celebración del cuarto centenario de publicación de la primera parte del Quijote en 2005, entre las que destacan las creaciones de Zénit.

En este género musical (y literario) es muy frecuente la apelación explícita al receptor del mensaje. La intención subyacente de las letras de rap suele ser persuasiva, por lo que es muy común encontrarse con continuas apelaciones del *mc* hacia su oyente para que éste se sienta identificado, o se dé, en otros casos, por aludido, incentivado a llevar a cabo algún fin. También son muy comunes las sentencias (frases que expresan un pensamiento que pretende ser válido para todos los oyentes), en ellas se observa como el *mc* pretende, al menos, hacer ver su filosofía de vida, ofrecida, a veces, como modelo (o anti-modelo). Asimismo es frecuente la invención de fábulas o historias más o menos verosímiles con la intención moralizante de hacer reflexionar al receptor. En estos relatos no solo hay espacio para la narración y la descripción, entre ellos, destaca en ocasiones el carácter dialógico que adopta el monólogo del *mc*, quien recrea breves conversaciones e incluso intercambios verbales entre varios interlocutores.

Si a esto le añadimos que las colaboraciones entre *mcs* en canciones determinadas son algo muy frecuente, así como también lo son las agrupaciones que cuentan en su formación con varios *mcs*, no es de extrañar que multiperspectivismo se manifieste de forma habitual en las canciones, ofreciendo, por tanto, diferentes puntos de vista personales, de diferentes Yo poéticos sobre el tema o los temas que éstas traten (un ejemplo destacable podría ser “Zombis” de Violadores del Verso). De forma complementaria (y cada vez más común), el ego creador de cada Yo poético tiene en la mayoría de las letras una importancia esencial, el *mc* suele situarse a sí mismo en un escalón superior al resto solo por el hecho de estar demostrando su habilidad versificadora sobre el ritmo. Este Yo poético busca recurrentemente la llamada *callida iunctura* horaciana, es decir, una inteligente, acertada, y llamativa combinación de las palabras comunes y cotidianas para lograr el asombro del oyente o simplemente un efecto determinado en él.

Por otro lado, el número de figuras retóricas de las que se sirven los *mcs* es casi infinito, se intenta expresar el lenguaje de las formas más ingeniosas posibles para extraer de él el máximo jugo posible. Resultaría impensable, en un trabajo como el que ahora tenemos entre manos, el poder hacer un análisis exhaustivo de todas las posibilidades retóricas que lleva a cabo el rap (ni aún solo centrándonos en el rap español, por otra parte muy rico en ellas, o en un corpus limitado de letras). Es reseñable que la profusa aparición de dichos tropos y recursos ha propiciado un incremento del interés académico en este tipo de canciones, y ha motivado algunos trabajos específicos sobre ello como los de Santos Unamuno (2001), Pujante Cascales (2009) o Martínez Cantón (2010) entre otros. Es esta una de las razones por las que el lector quizá pueda echar en falta a lo largo de este apartado algunas ejemplificaciones más explícitas, sin embargo, se espera que la inclusión del anexo final de títulos contribuya a paliar esta falta, y la escucha de las obras que allí se nombren sirva como el mejor ejemplo y el mejor reflejo posible de todo lo que aquí se trate de explicar.

Como cualquier estudio centrado en exclusiva en la búsqueda de tropos y figuras literarias dentro de las letras de rap corroborará, al escuchar una canción de rap bien construida y elaborada, no es difícil apreciar todo tipo de figuras literarias de ornato, así como de dicción (basadas tanto en la adición de elementos, como en su supresión o repetición). Figuras como la anáfora, la anadiplosis, la gradación, el paralelismo, etc., buscan, al igual que en cualquier otra manifestación poética, estructurar de manera eficaz los versos.

Las llamadas figuras de construcción (elipsis, hipérbatos, pleonasmos, zeugmas...) se hacen extraordinariamente comunes en este tipo de letras; también se dan en ellas todo tipo de licencias gramaticales e incluso las figuras menos usadas en otros tipos de poesía tienen cabida en el rap, como la parage (adición de un fonema al final de la palabra para forzar su rima). También las figuras de pensamiento copan las letras; comparaciones y símiles, antítesis, al igual que oxímoron y paradojas y muchas figuras semánticas, personificaciones, animaciones, sinestesias, y todo tipo de juegos con el sentido de las palabras, hipérbatos, exageraciones, etc. siempre con la intención de llamar la atención del oyente.

Es además muy posible el uso de préstamos lingüísticos, extranjerismos, e incluso la creación de neologismos, a veces buscando forzar la rima, a veces para esclarecer más aún el concepto del que se esté hablando. Si hablamos de forzar, retorcer y esforzar el efecto de las rimas, es habitual en los *mcs* recurrir a diástoles³⁷ y otras licencias poéticas que impliquen variaciones en la acentuación de las palabras. Muy frecuentes para hacer coincidir una rima son, como se ha mencionado, los hipérbatos, que modifican el orden lógico de las oraciones, la repetición de estructuras sintácticas, palabras o sus componentes gramaticales, así como todo tipo de complejas aliteraciones, tanto consonánticas como vocálicas. Hemos de tener siempre presente que las canciones han sido concebidas para ser ejecutadas de forma oral, por lo que todos los recursos de este tipo son de una utilidad muy recurrente y muy importantes para conseguir eufonía. Con este fin, también son usuales los calambures³⁸ y las repeticiones de fonemas y cadencias similares en las palabras próximas, sobre todo en final de palabra, y el uso y abuso de rimas internas en multitud de versos. Este tipo de elementos fonoestilísticos suelen atraer al oyente, que se siente sorprendido a veces por su originalidad, a veces por su exactitud, y otras por su brusquedad. Un famoso *Calambur* es el poema de Ángel González, al que Lechowski referencia en “Débil fuego” –“así dore mi resol mi lado asolado”–. Ejemplo de aliteración vocálica es “Efectos vocales” de Nach.

En nuestro anexo también encontraremos múltiples ejemplos de tropos como metáforas –que en ocasiones son continuadas a lo largo de las obras llegando a convertirse en profundas alegorías–, metonimias, sinécdoques, antonomasias, y todo tipo de arquetipos y tópicos literarios. Es este uno de los puntos dónde mejor podemos observar la tremenda tradición literaria de la que bebe el rap y una cantidad ingente de reminiscencias clásicas.

³⁷ Licencia poética que consiste en usar como larga una sílaba breve. En lenguas donde no existe la cantidad vocálica la figura se aplica a la acentuación; se traslada la posición del acento de una sílaba a la siguiente con el objeto de facilitar ciertas rimas. El metaplasmo opuesto se denomina sistole. Ambos son frecuentes.

³⁸ Consiste en modificar el significado de palabras o frases agrupando de distinta forma sus sílabas.

Con todos estos recursos se consigue una mayor ligazón y cohesión en la letra, que, a veces, va saltando de una temática a otra, evitando que el sentido se pierda, es más, propiciando que se vayan sucediendo las ideas e imágenes una a otra en la imaginación del oyente, que las deberá ir asociando. Esto no solo sucede en las letras escritas; es una característica muy útil en la repentización de versos por parte de los *mcs*, así como en las llamadas “batallas de gallos”, donde el encadenado de *punch lines* es clave en la reacción del público y del jurado. Estos y otros aspectos del enfrentamiento entre *mcs* mediante improvisaciones, han sido estudiados de forma específica en algunos estudios tan útiles como el de la hispanista Sabina Deditus (2012).

Como se ha podido observar, para que todas estas características y peculiaridades de las letras de rap y muchas otras, puedan ser apreciadas de primera mano por el lector de este cuadernillo, como última parte, pero imprescindible, se adjunta un anexo que contiene una recopilación de tan solo cincuenta títulos de obras pertenecientes a la literatura rap española, escogidos al azar de La Memoria, que iba trayéndolos a mí conforme iba escribiendo el pequeño resumen de la enorme cultura *hip-hop* que pretende ser éste trabajo.

4. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Llegados a este punto, se ha podido observar a todas luces y de forma clara la estructuración de este trabajo en dos grandes apartados: una parte más histórica; y otra más centrada en el análisis del discurso que pretendía también ser más académica, refutable y tangible.

Una primera parte en la que se intentó dar una perspectiva lo suficientemente amplia y válida sobre el conglomerado cada vez más espeso de formas artísticas que aglutina el *hip-hop*, el cual, aunque usualmente acostumbra a clasificarse dentro de cuatro grandes bloques, como aquí se ha hecho, esconde en cada uno de esos bloques una realidad mucho más compleja de lo que puede parecer. Esta complejidad ha ido además, *in crescendo* ya que todas estas formas de expresión, con el tiempo han ido, como es lógico, desarrollándose, evolucionando y adaptándose a los nuevos contextos sociales a los que ha ido llegando el *hip-hop*, generalmente siendo fiel a unos principios fundamentales que de forma más o menos romántica se toman como referente, pero distanciándose inevitablemente, otras veces, de sus líneas maestras.

Por otro lado, una segunda mitad en la que el objetivo primordial fue intentar hacer más visible el rap como lo que es: el elemento literario de los cuatro; un apartado literario que ha sufrido también una gran evolución e influencias por parte de la sociedad y que encierra aún una inmensa proyección literaria. Para justificar esto bastaba con señalar los puntos en común que posee este género con todo discurso oral y con todo texto poético, cosa que ya se había hecho en algunos trabajos académicos. La ornamentación retórica, las diferentes técnicas para la elaboración de versos, la voluntad creadora, la expresión del Yo, etc., son propiedades inherentes al ser humano como especie, y en realidad, el recitado rítmico sobre percusión, que es lo que, en definitiva, es el rap, es tan antiguo como la humanidad. A partir de estas características comunes parece ser más sencillo, para todos los humanistas que entendemos la cultura popular como algo digno de estudio por ser el conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo, entender también lo que debiera ser una sub-sección dentro de ésta, la cultura urbana: el conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida de las actuales sociedades urbanizadas.

El *hip-hop*, es una de esas culturas que surge en las calles de la urbe por una necesidad histórica de la sociedad humana. Debemos, por tanto, aprender a reconocer en su parcela de poesía (el rap) los viejos tópicos y arquetipos que lo ligan a un arte mayor en influencia que ningún otro: la literatura; y a una comunidad mayor que ninguna otra: la humana.

Fue aquél primer bloque la parte con la que más disfruté. Para mi estuvo claro en todo momento el concepto de *cultura*, que entendido, como ya se explicó, como el conjunto de conocimientos que permiten desarrollar el juicio crítico, me parece encajar a la perfección con lo que humildemente entiendo yo cuando se habla de *hip-hop*.

Soy consciente de que en ocasiones quizá pueda parecer este trabajo parco en citas y referencias, sin embargo, he de esgrimir como excusa en mi defensa unas palabras de Kase.O (quizá el *mc* español más reconocido dentro y fuera de nuestras fronteras): “*hip-hop* no está en los libros, está en las almas”³⁹. Soy también consciente de las muchas imprecisiones que pueden encontrarse a lo largo de este trabajo y solo queda ya asumirlas y comprenderlas para, en un futuro, poder mejorar en todos los aspectos posibles, y quizá –quien sabe– volver sobre esta materia de estudio con energías renovadas. Por el momento, mi esperanza y mi deseo es que este trabajo pueda aportar otro enfoque, y pueda también sumarse a la corriente, por fortuna cada vez más en auge, que se empeña en defender el *hip-hop* como objeto de estudio y aprendizaje.

Así pues, fue desde el principio mi más firme convicción y también mi objetivo más marcado el mostrar el *hip-hop* como siempre lo he entendido; una cultura creciente cuya base debiera ser el respeto, el amor al prójimo y el amor al arte. De hecho, empecé este trabajo con la extraña sensación de que el *hip-hop* era una idea bastante semejante a la de *Arte como construcción*; algo que intenta, como diría Alfonso Sastre cumplir una “función justiciera” y que consigue ser “útil para la comunidad en que vivimos, aunque ésta, en ocasiones, lo rechace”. Sin embargo, lo termino con una sensación agri dulce por no estar seguro de haber sido capaz de reflejar mis convicciones de una forma efectiva, y también de pesimismo, por haber reflexionado sobre la mercantilización de la cultura del *hip-hop* el tiempo suficiente como para darme cuenta de que dicho fenómeno de espectacularización ataca desde dentro, como un cáncer que se propaga cada vez a mayor velocidad, a una cultura cuyos principios y valores tienen la capacidad de llenar de esperanzas, corazones, y de alternativas, vidas humanas.

³⁹ Violadores del Verso (2002). “Nada que hacer”. Pista 2 en *Bombo clap / Tú eres alguien* [CD].

5. BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

CÁMARA ARENAS, Enrique, FILARDO LLAMAS, Laura (2014). *Cuarenta años de Trova Urbana: Acercamientos textuales al Rap*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

CAMARGO FERNÁNDEZ, Laura (2007). “De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap”. *Viento Sur, Revista electrónica* 91, pp. 50-58.

CASTLEMAN, Craig (1982). *Los graffiti*. Madrid: Herman Blume.

CASTRO AÑÓN, Olalla (2004). “Cuando el centro del sistema absorbe a la periferia: la evolución del rap a través de la semiótica de la cultura”. *Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 4. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1332477>

CHANG, Jeff (2005). *Can't stop won't stop: a history of the Hip-Hop Generation*. United States: Picador.

CHANG, Jeff (2007). “It's a Hip-hop World”. *Foreign Policy* 163 Nov/Dec, pp. 58-65.

CIRAC, Jesús (2012). “Javier Ibarra aka kase.O. El uso del co lo hemos popularizado nosotros. Tendrían que darnos un premio por eso”. *El Agitador* (10/8/12). Disponible en: <http://www.bajoaragonesa.org/elagitador/javier-ibarra-aka-kase-o-el-uso-del-co-lo-hemos-popularizado-nosotros-tendrian-que-darnos-un-premio-por-eso/>

CORRAL RODRÍGUEZ, Andrea (2015). *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream*. Trabajos de investigación de los programas de posgrado del Departamento de Comunicación. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio. Disponible en: <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>

DEDITIUS, Sabina (2012). “El insulto como ritual en la *Batalla de Rap*. Estudio pragmalingüístico”. Sosnowiec (Polonia): Universidad de Silesia. Tesis doctoral.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2014). *El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia .

FRAGOSO DELGADO, Noelia (2016). “Sharif Fernández: He podido escapar de la dictadura del ritmo del bombo y la caja”. *Aragón digital* (22/3/16). Disponible en: <http://www.aragondigital.es/noticia.asp?notid=142963>

GENETTE, Gerard (1993). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

JIMÉNEZ CALDERÓN, Francisco (2012). “El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad”. Área de Lengua Española de la Universidad de Extremadura.

JIMÉNEZ CALDERÓN, Francisco (2014). “Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales”. *Tonos digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 26. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/monotonos-el_rap_espanol.htm

LARA, Antonio (1988). “Las pintadas: gritos en las paredes”. *Mensajes & Medios* 3. octubre-noviembre. Madrid.

LECHOWSKI, Rafael (s.a.). *Vida y Obra* [web personal del autor]. Disponible en: <http://www.rlechowski.com/>. Información ampliada en: <http://www.arscesis.com/>

MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2010). “Innovaciones en la rima: poesía y rap”. *Rhythmica* VIII.

MARTINS, Rosana (2015). *Hip Hop, cultura y participación: La visibilidad de la juventud de las periferias urbanas*. Barcelona: Editorial UOC. InCom UAB.

MITHEN, Steven (2007). *Los neandertales cantaban rap: los orígenes de la música y el lenguaje*. Barcelona: Crítica.

POCH, P (2004). *Del Mensaje a la Acción. Construyendo el Movimiento HipHop en Chile. 1984-2004 y más allá*. Santiago de Chile: Quinto Elemento.

PUJANTE CASCALES, Basilio. (2009). “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso”. *Tonos digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 17. Disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm>.

REYES SÁNCHEZ, Francisco (2007). “Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana”. *Revista de estudios de juventud* 78. pp. 125-140.

REYES SÁNCHEZ, Francisco, CHOJIN, El (2010). *Rap 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Madrid: Viceversa.

ROMANOWSKI, Patricia; George-Warren, Holly (eds.) (2001). “Afrika Bambaataa, Biography”. *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*. Londres: SIMON & SCHUSTER

ROSSELL, Oriol (1998). “La rima toma el barrio”. *Ajoblanco* 105 marzo. pp. 62-65.

SANTOS UNAMUNO, E. (2001): “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”. *Acti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*. Roma: Unipress, vol. 2, pp. 235-242.

SCOTT-HERON, Gil (2015). *El buitre*. Gijón: Hoja de Lata.

SHAPIRO, Peter (2000). *Modulations: A History of Electronic Music*. New York: Caipirinha Productions Inc.

SUTIL, Miguel Ángel (2007). *Los hijos secretos del funk. Conversaciones con Violadores del Verso*. Zaragoza: Zona de obras.

TALADRID, Patric C. (2008). *Spanish Players 2: Rap barrios y cintas de video*. Xclusif Films-Urban Empire.

TIJOUX, María Emilia, FACUSE, Marisol, URRUTIA Miguel (2012). “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana* 33.11, pp. 429-449.

ANEXO. 50 TÍTULOS DE OBRAS DE LITERATURA RAP EN ESPAÑA*

Autor o grupo - “Nombre de la canción” / *Nombre del álbum* (año).

1. Charlie - “El levantar de los caídos”.
2. CPV - “Mal sueño”.
3. CPV - “A muerte”.
4. Dete - “Pasa la vida”.
5. El Chojin - “Lola”.
6. El Chojin con Zénit - “Por si me muero”.
7. El Chojin - “Si buana”.
8. Frank–T - “La gran obra maestra”.
9. Frank–T con El Chojin - “El hombre luchador”.
10. Frank–T con El Chojin y El Meswy - “La rebelión de los x’sianos”.
11. Frank–T con Violadores del Verso - “Linea de 4”.
12. FalsAlarma - “Prólogo + El primer paso”.
13. FalsAlarma con Frank T - “La paz”.
14. FalsAlarma - “Desde mi ventana”.
15. H–Mafia con Zatu - “La enfemedad”.
16. Iván Abando con Rafael Lechowski - “Débil fuego”.
17. Juaninacka, Sharif y Rapsusklei - *Curso básico de poesía* (2014).
18. Kase.O - “Repartiendo Arte”.
19. Kase.O - “Tributo a Mr. Scarface”.
20. Kase.O y Kamel - “Javat y Kamel”.
21. Kase.O con Jazz Magnetism - “Libertad”.
22. Maese KDS - “Bboy hasta la muerte”.
23. Morodo - “Yo me pregunto”.
24. Morodo - “Niños del ghetto”.
25. Míos Tíos con Kase.O - “Billete de ida hacia la tristeza”.
26. Nach - *Poesía Difusa* (2003).
27. Nach - “Efectos vocales”.
28. Nach - “Vive (mientras puedas)”.
29. Nach - *Ars Magna–Miradas* (2005).
30. Niño Maldito - *Werther* (2016).

31. Rafael Lechowski con Glaç - *Donde duele inspira* (2007-2011).
32. Rapsusklei - *Poesía básica* (2004).
33. Rapsusklei y The flow fanatics - *Reality flow* (2014).
34. Rayden - “Si vas”.
35. SFDK - *Siempre fuertes* (1999).
36. SFDK - *2001 Odisea en el lodo* (2003).
37. SFDK con Rapsusklei - “Está to feo”
38. Sharif - *Zapatos de cristal* (2009).
39. Sharif - *Bajo el rayo que no cesa* (2015).
40. Sondkalle - “Patitos de Goma”.
41. Sondkalle y FalsAlarma - “En las puertas del cielo”.
42. ToteKing - “Matemáticas”.
43. Violadores del Verso - “Virtuosos”.
44. Violadores del Verso - *Genios* (1999).
45. Violadores del Verso - *Vicios y Virtudes* (2001).
46. Violadores del Verso - *Vivir para contarlo* (2006).
47. VKR - *Hasta la viktoria* (1998).
48. VKR con Zénit - “Nos recordarán”.
49. Zénit - “Introducción al Quijote: El caballero de la triste figura”.
50. Zénit - *Torre de Babel* (2005).

* Como ya se ha dicho, este anexo no responde a ningún criterio en concreto, son solo algunos títulos de obras que la Memoria ha ido trayendo a mi mente conforme este trabajo se iba realizando, suficientes, no obstante, para reflejar de buen grado gran parte las ideas que se han expuesto en él.