

Capítulo 2

Parámetros intermediales del rap

2.1 La superestructura del rap

Para el análisis de este nivel partimos de la premisa de que el rap es un género multimedial discursivo,²⁵³ cuestión que será debatida en el siguiente bloque de este trabajo en el que se indagará en los rasgos discursivos que separan al rap de las narrativas habituales en las letras de música popular. Partiendo de dicha consideración, nos interesará previamente indagar en la superestructura entendida como esqueleto formal que aglutina las partes de las que se compone el género discursivo en cuestión.²⁵⁴ En nuestro caso, el rap está compuesto de tres secuencias mediales (sonido, letra y puesta en escena), de modo que, a nivel superestructural, nos interesará abordar las tres desde un punto de vista formal, es decir, qué elementos componen cada una de estas partes para conformar una unidad de sentido. El vínculo entre el rap como conjunto global y el contexto filosófico, cultural y sociopolítico será analizado en el plano macroestructural. Por tanto, en este capítulo nos interesa simplemente delimitar y precisar la forma que adopta el discurso. Este propósito es de gran complejidad debido a la intermedialidad del género y a la transdisciplinariedad que abre a su recepción.

En un primer momento, conviene acotar qué elementos forman parte del rap, dejando fuera así elementos clave para la semiótica del género cultural del hip hop, movimiento más amplio, en cuya puesta en escena sí habría que considerar las aportaciones del grafiti, el *breakdance* y las indumentarias típicas que consolidan dimensiones del *ethos* necesarias para entender los trasvases entre el rapero y la cultura de la que procede. En este trabajo, la puesta en escena visual quedará delimitada a la imagen pública que proyecta la artista, a fin de acotar su

253 Desde un enfoque comparativo del rap y otras músicas populares resaltaremos en este trabajo su dimensión primordialmente textual, objeto de estudio central, sobre el que hemos proyectado el análisis con los dos elementos de este género musical: el sonido y la puesta en escena. La consideración del rap como género discursivo se desmarca de la concepción tradicional del estereotipo cultural, enfoque inoperativo para las músicas populares, marginales en tanto que se oponen a los modelos canónicos de la música culta. Un posicionamiento más realista con el proceso de composición, ejecución y difusión de este género es la definición de Bajtín como formas versátiles de posibilidades abiertas, como «esferas de actividad y vida humana» (véase Mijaíl Bajtín: El problema de los géneros discursivos. En: Mijaíl Bajtín (ed.), *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI 1952–53, p. 248), en tanto que están sujetas a modificaciones acorde a los cambios socioculturales de la situación mediática en la que tienen lugar.

254 Véase van Dijk: El análisis crítico del discurso.

campo de influencia, en tanto que resulta problemático fragmentar los distintos ámbitos del hip hop, que lejos de funcionar por separado, tienden más bien a retroalimentarse continuamente.

El estudio de la superestructura del rap arroja sugerentes interrogantes: ¿qué clase de género discursivo es el rap?, ¿cuáles son sus partes?, ¿qué rol desempeñan en el proceso de composición?, ¿cuántos integrantes o cuántos actantes intervienen en su creación?, ¿qué expectativas compartimos en torno a lo que es el rap?, ¿cuáles son sus límites discursivos? y ¿qué función formal desempeña para las culturas juveniles? En este capítulo, por tanto, procederemos a escudriñar los rasgos que configuran el rap en sus facetas retóricas (*ethos*, *logos*, *pathos* y *kairós*) en cada una de las partes que componen este discurso (sonido, letra y puesta en escena). La elección de estas dimensiones retóricas obedece a la conformación del MC (*Master of Ceremony*), el máximo rol que puede ejecutar la rapera en su labor de oradora, faceta en la que pronuncia el discurso. La comparación entre una oradora pública y la rapera ha de verse enriquecida por la inclusión de la dialéctica, heredada del componente filosófico y epistemológico del rap, como género que produce saber y lo distribuye entre una recepción sedienta de conocimiento.

Así pues, el resultado de la recitación del rap se asemeja más a un proceso de escritura pedagógica, cumpliendo la rapera feminista una función más análoga a la poeta social o a la filósofa divulgadora. En este sentido, la primera dimensión del *ethos* resulta de gran relevancia en el rap feminista, ya que este se proyecta desde las dos acepciones conferidas a la palabra desde la tradición aristotélica. Estébanez Calderón presentaba en su diccionario una definición retórica como «modos de comportarse el orador tanto en el ejercicio de su profesión como en su conducta en los aspectos que atañen a la moralidad [...] virtudes que debe poseer el orador para que merezca respeto y credibilidad y, en consecuencia, consiga ese poder de persuasión imprescindible en la defensa de una causa ante el juez y los oyentes».²⁵⁵

Tópicos como el *keep it real* y los distintos modos de potenciar el yo (*egotrip*) están al servicio de la autoridad de la rapera en beneficio de su imagen pública. No obstante, esta dimensión posee gran importancia en el rap feminista tanto en el plano de la ética como en el de la estética. En el primero, son varios los enfoques que confluyen respecto a un canon moral del rap feminista, ya que los distintos enfoques sobre la situación de las mujeres dan lugar a diversos posicionamientos que coexisten en los estudios de género; cuestiones como el punitivismo, la abolición o el relativismo serán revisadas a fin de fortalecer un *ethos* coherente con el enfoque prioritario de este trabajo, en el que hemos optado por un método ilustrado y radical que sitúa los derechos humanos como eje de nuestra investigación. Por otra

255 Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 389.

parte, el *ethos* estético de la rapera y su compleja relación con la industria musical patriarcal (véase el capítulo previo) da clara cuenta de las dificultades y desafíos de las raperas feministas en su ecosistema mediático y cultural pornificado. En este capítulo se estudiarán las estrategias que se están empleando para fortalecer y presentar la ética feminista al auditorio desde la identidad edificada sobre las artistas en su rol de raperas/poetas/filósofas. La identidad conformada a través de la música ha sido estudiada en múltiples ocasiones desde la etnomusicología, arribando a conclusiones que las sitúan como forjadoras de identidades nacionales o discursos que tensionan los límites entre la cultura de masas y la elitista.²⁵⁶ Las contradicciones que se establecen en la renegociación identitaria están contribuyendo a consolidar escenas de redefinición de identidades a través de la polifacética figura de las y los raperos.

Por otra parte, Estébanez Calderón, contempla además la faceta del *ethos* en relación con el *pathos* como «delectación estética producida por la belleza poética del discurso, la cual incide en una actitud de mejor disponibilidad y acogida por parte del público».²⁵⁷ Este planteamiento desde la percepción del interlocutor, será denominado en este trabajo *pathos*, si la adhesión a la autora es de índole emocional, sentimental o irracional, con intención de captar atención desde los afectos; y *logos*, cuando dicha adhesión se produce desde métodos racionales, buscando apelar al intelecto, por ejemplo, mediante argumentos. Si bien la segunda categoría es imprescindible en el rap a la hora de educar o mover al cambio social al auditorio, el componente bailable, cohesivo y ritual del rap nos permite comprender sus relevantes funciones como generador de lazos interpersonales, aludiendo al tribalismo que fomenta sentimientos identitarios y nacionalistas; y que, parte de los sectores populistas pretenden emplear para hacer de este discurso un vehículo propagandístico y estetizado de su pensamiento reaccionario.

Por tanto, su puesta en relación con las culturas juveniles o tribus urbanas nos interesa para demarcar de qué modo construyen las raperas su identidad como autoras y cantantes (*ethos*) y la proyectan hacia el auditorio a través de procesos de la autonomía subjetiva, racionalistas y universalistas (*logos*) o a través de la pertenencia, la tradición compartida, la conexión identitaria o apelando a una subjetividad inclusiva a través de las emociones y la identificación sentimental desde la alteridad (*pathos*), aludiendo así al enfrentamiento del sujeto con el mundo. La dimensión textual del rap constituye el *logos*, es decir, la «ciencia para rapear» o el

256 Véase Rosana Díaz-Zambrana: Gastronomía, nación y humor: estrategias retóricas en las letras de Calle 13. En: *Centro Journal*, 22, 2 (2010), pp. 129–134.

257 Estébanez Calderón: *Diccionario de términos literarios*, p. 389.

ingenio,²⁵⁸ que será un elemento decisivo para la exaltación de la habilidad retórica, rasgo identitario del rap en cada una de sus corrientes. Dentro de una perspectiva textual podríamos analizar la letra a nivel de contenido, en cuanto a su manifestación literaria o discursivo-textual (narración, expresión de sentimiento, argumentación, etc.) y retórica. Así pues, los universales del hip hop como movimiento artístico se establecen gracias a sus vínculos, ya que su aspiración es llegar a convertirse en símbolos, es decir, ser interpretados de un modo característico gracias a la lectura que la cultura juvenil y sociológica arroje sobre ellos.²⁵⁹

En este capítulo se abordarán las dimensiones mediáticas que influyen en la consideración del rap como discurso global multifacético que permite un acercamiento desde disciplinas tan heterogéneas como la musicología, la antropología, el análisis del discurso o la literatura. La tabla 1 “Dimensiones del rap y parámetros de análisis” ejemplifica cómo se distribuyen los roles los distintos actantes en el discurso del rap.

Tabla 1: Dimensiones del rap y parámetros de análisis.

	Sonido	Letra	Puesta en escena	
Actante y desempeño	DJ (<i>djing</i>)	Rapera (poeta/ <i>rapping</i>)	MC (<i>mcing/oradora</i>)	
Metodología predominante	Musicología, Etnomusicología	Literatura, Filosofía, Historiografía literaria	Teoría de la recepción, Sociología	
Proceso	Ambientación	Composición/recitación	Ejecución/ Interacción con la recepción	
Dimensión retórica	<i>Pathos</i>	<i>Logos</i>	<i>Ethos</i>	<i>Kairós</i>

258 Sería oportuno mencionar la definición que Los Chikos del Maíz daban sobre el rap político: «no es poesía, es ingenio, poesía es García Lorca» (Los Chikos del Maíz: Estilo Faluya. En: *Miedo y Asco en Valencia*. Boa Cor 2005, 1m14s). Esta separación entre poetas clásicos y poetas del rap intensifica el efecto crítico social y político que el ingenio representa en este género, conectado a una poesía exocanónica, pero también a un discurso que no pretende ser ornamental o estético, elemento fundamental de la poesía, sino que anhela un impacto en la ética y en la política, buscando la provocación, y la apelación a sentimientos más afines a la rabia o la indignación generados por la protesta eficaz. Desde un punto de vista poético, los raperos se sienten más herederos de una tradición barroca conceptualista, enmarcada en las justas poéticas medievales y posteriores, con mayor afán en resaltar desafíos verbales y experimentar retóricamente con el lenguaje, que en embellecerlo.

259 Angelita Mercedes Sánchez Plasencia: *Musicología de la música popular urbana. Heavy Metal y Rap en Cuenta*, Ecuador. Cuenca: Universidad de Cuenca 2020, p. 34.

El sonido del rap aborda el fenómeno del *djing*, parte fundamental de la cultura hip hop caracterizada por la producción musical del *beat* (sonido que enmarca la recitación del rapero y que inicia y cierra su discurso). Esta área es dominio del DJ y ha sido estudiada habitualmente desde la musicología, la etnomusicología o la sociología de la música. La semiología y la semiótica también intervienen en la comprensión de esta dimensión. Parto de que este ámbito posee gran relevancia en la consideración del rap como música popular, pero no la suficiente como para orientar el estudio necesariamente en torno a los valores musicales de dicho género, compuesto generalmente mediante el reciclaje y *collage* de músicas ya existentes. Las aportaciones del rap como música se encuentran especialmente en ciertos recursos de la *old school*, en el uso del *sample* y de algunos efectos de distorsión. Así pues, estos serán los elementos que ocupen mayor atención en nuestro análisis. Por la capacidad de la música para expandir las emociones del auditorio en la dimensión sonora, musicalmente apela al *pathos*, es decir, a la facultad de conmover a través del impacto en las emociones o en los sentimientos de pertenencia o identidad cultural.²⁶⁰

La letra en el rap, desde un enfoque filológico como el que rige este trabajo, posee la mayor atención, ya que es el núcleo de sentido del género desde el que se dispone tanto su composición estructural, como su interpretación crítica, construyéndose como símbolo o discurso con una intencionalidad específica. Su importancia para nuestro análisis queda patente en las características formales del rap: la extensión de la letra (denominada también «lirica», «métrica» o «versos») mayor que la de otros géneros de la música urbana; la exigencia retórica y literaria, de mayor influencia que en otros géneros musicales folclóricos y la separación de funciones en el proceso de composición, lo que la desvincula de géneros que guardan cierta semejanza con el rap, especialmente por su calidad poética y conceptual, como la música de cantautor, por ejemplo. La posibilidad que brinda el rap de ser analizado desde la literatura radica especialmente en la existencia del rol del rapero, el creador de rap, entendido este en una faceta literaria como autor de sus textos, no mero intérprete.

A este respecto, me gustaría incidir en las dos dimensiones que habitualmente desempeña el rapero. La más extendida es su consideración como poeta, debido a la importancia que radica en las escrituras de su obra, en la autoría reconocida de su trabajo.²⁶¹ Desde esta dimensión podemos comprender las letras

²⁶⁰ Este nivel es el que mejor proyecta las funciones de la música social elaboradas por musicólogos como Frith: Hacia una estética de la música popular; Middleton: Popular music analysis and musicology; Rubén López Cano: Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. En: *Cuicuilco*, 9, 25 (2002), s/p.

²⁶¹ Véase Pérez Olmos: *Cultura hip-hop y rap español*.

de rap como poesía narrada o lírica que tiene como objetivo cobrar vida en la recitación ante un auditorio o la difusión en soportes técnicos. Como poeta, el autor reivindica la autoría de su composición en la que aparecen las categorías literarias tradicionalmente analizadas desde los estudios literarios. No obstante, el *ethos* del raperos se erige sobre otras facetas que entran en conflicto con la funcionalidad del rap como literatura; esto es, su función retórica y filosófica,²⁶² desde la que proyectamos la corriente de «rap feminista», objeto de estudio de esta disertación.

Pero el carácter dialógico del rap no solo expande una poesía narrativa personalista desde la subjetividad, sino que a veces este diálogo con la tradición, la costumbre y el canon cultural posee un carácter dialéctico basado más en la crítica, la creación de cosmovisiones alternativas que se adecúen más a la forma que tienen de percibir la realidad sujetos desempoderados excluidos de la hegemonía cultural. El rap es el discurso que acoge sus preocupaciones existenciales, al tiempo que teje narrativas de denuncia y reivindicación de reformas, leyes o correcciones en el imaginario compartido. Debido a este carácter racional y al propósito de influir en la recepción a través de la argumentación por parte de los raperos, este género cultiva desde su dimensión textual en primer lugar el *logos*, usando fundamentalmente herramientas ilustradas como el pensamiento crítico y el argumento de autoridad que amerita el estudio exhaustivo y comprometido de una causa; si bien, raperos y raperas en diálogo con su actualidad marcada por el relativismo cultural, son susceptibles de incurrir en el tribalismo que se desprende de la historia de las propias músicas populares, construidas sociológicamente en torno a las conocidas

262 Esta dimensión filosófica del rap ha sido estudiada por Isabelle Marc Martínez en el caso del rap francés, donde el rap conciencia tiene gran trayectoria y ha influido notablemente a esta escena en el territorio español: «The committed artist denies the poetics of silence and believes that his art can cause a change in the world (I am using the masculine pronoun to refer to rappers because in France most of them are men, especially in the period between 1990 and 1995). Therefore, together with Pascal, Hugo, Camus, or Brassens, French rap finds its place in *littérature de l'engagement* (literature of commitment, a broader concept than Sartre's *littérature engagée*) (see Denis), a literary continuum ruled by an ethical project which aims to have an actual impact on society. The artist is conscious of the essential historicity of his being, of his contemporary status being directly connected to his past. The artist considers himself a poet and a master, a truth-revealing prophet. French rappers assume the role of the *poète citoyen*, a civic poet who, in a romantic way, acquires the qualities of authenticity, wisdom, and clarity. But this revival of romantic attitude should not make us forget that hip hop is a post-modern experience, for it transgresses tradition not only by means of a new form of artistic expression, but also by replacing historians in their role of official interpreters of history» (Martínez, *Intermediality, Rewriting Histories, and Identities in French Rap. CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Purdue University Press, 13, 3 [2011], s/p).

como «culturas juveniles»,²⁶³ para las cuales la música supone un componente sustancial de articulación de sus intereses, cosmovisiones, percepciones personales y códigos de conducta en sociedad.

Las posibilidades multimedia del rap en el plano audiovisual en lo que respecta a la puesta en escena sugieren un campo de experimentación muy novedoso a la hora de perfilar los límites discursivos de este género. En la puesta en escena, por tanto, se produce la culminación del espectáculo entendiendo el rap desde una dimensión más performativa y ritual.²⁶⁴ En este nivel, el MC es el mayor cargo que puede ostentar la rapera, una vez que recita su obra en la tarima ante un auditorio.²⁶⁵ La justificación de su obra se produce en la interacción entre ambos. El rol que ostenta la MC, por tanto, está vinculado con la dimensión retórica del *ethos*, ya que su identidad artística se forja en este contacto para con el público, con el que se comparten ciertos rasgos culturales. La MC tiene varias responsabilidades. Por una parte, funciona como correlato de un imaginario o un modelo de expectativas que la recepción vuelca sobre ella, y que tanto en la puesta en escena como en la performance pública sale a la luz. Su reputación depende de la coherencia que la recepción perciba entre la vida (sus datos biográficos conocidos) y la obra. Por otro, la artista se siente partícipe de un proyecto con fines pedagógicos y artísticos, la posibilidad de perdurar a través del arte empodera a grupos que socioculturalmente no poseen capital suficiente para entrar en el terreno del arte normativo. El reconocimiento por parte del público le permite seguir ocupando este lugar, pues la generación de literaturas contrahegemónicas es un desiderátum de un mercado de arte cada vez más inclusivo en el que los límites entre el canon oficial y el informal acaban diluyéndose.

Además, la MC es la líder del grupo, por tanto, es quien da el visto bueno en última instancia sobre las decisiones estéticas referentes al diseño de portadas del

²⁶³ Véase Carlos Feixa y Laura Porzio: Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960–2003). En L. Feixa (Ed.), *De las tribus urbanas a las culturas juveniles. Revista de Estudios de Juventud*. Ministerio de Juventud e Infancia 2004, p. 9–28.

²⁶⁴ Sobre la dimensión performativa, ceremonial y ritual del rap se profundizará en el microtexto del género, en su vínculo con el teatro.

²⁶⁵ Estos espacios poseen un lugar más simbólico que físico. Se refieren a los espacios diferentes que ocupan los *performers* y el público, si bien, los ambientes pueden estar combinados y sin separación aparente. El término «tarima» hacía referencia al escenario, mientras que el público ocupaba la sala situada a un nivel inferior. Sin embargo, actualmente los espacios aluden al lugar que ocupan unos y otros integrantes en el «corro» (agrupación de raperos o interesados en el rap) que rapean o disfrutan del espectáculo, pero que comparten un espacio en el que los roles son más flexibles o fluidos. Esta apertura es propia de la nueva escuela, que cuestiona los espacios tradicionales del rap y la propia noción de qué es ser rapero, de forma similar a la problemática respecto al concepto de autor en los estudios literarios.

CD, la dirección del videoclip, el repertorio de *merchandising* y otras cuestiones de marketing como el diseño de páginas web o el acceso abierto de su trabajo en plataformas de *streaming*. En el plano estético de la puesta en escena, por otra parte, el *ethos* cobra especial relevancia en cuanto a la utilización de la indumentaria y el aspecto físico en tanto que el cuerpo femenino adquiere una importancia crucial en la industria musical para potenciar o rebelarse contra el mandato de género. La comprensión del videoclip como narrativa transmedia que refuerza, matiza o redirige el sentido de la obra se sostiene en las propias posibilidades experimentales de este medio. En palabras de Sedeño y Guarino: «Este videoclip encamina su experimentación espacio-temporal y narrativa hacia procedimientos de modificación de posibilidades del contenido del relato, llevándola a los límites, ocupando todos los espacios de la representación a través de innovaciones en el formato».²⁶⁶ En este trabajo nos referiremos al videoclip u otras formas de manifestación gráfica o fílmica del rap solo de modo complementario, centrándonos específicamente en la puesta en escena del rapero sobre el escenario y la forma en la que proyecta su *ethos* desde esta dimensión, sin abordar sistemáticamente el terreno audiovisual, en tanto que las posibilidades cinematográficas y espectaculares del videoclip están sujetas a categorías analíticas que traspasan el propósito y foco de nuestro estudio.

2.2 El sonido

2.2.1 El rap como género musical

En el rap existe ante todo una dimensión poético-musical, pero también una antropológica o sociológica en la que el arte funciona como una pintura costumbrista, que nos muestra lo que acontece en su interior, permitiendo a su recepción extraer las conclusiones pertinentes.²⁶⁷ En este entramado interdisciplinar el sonido del rap es de suma importancia. El concepto de género ha sido desarrollado en la musicología a partir de la teoría de conjuntos y de la teoría del prototipo, si bien elaborar un buen sistema para categorizar los géneros musicales aún parece ser una tarea imposible. Según Guerrero:

²⁶⁶ Sedeño y Guarino: *Transmedialidad, álbum visual y videoclip musical*, p. 302). Otras autoras no comprenden al videoclip como formato, sino como género, véase Sibaja: *El videoclip de Hip Hop andaluz*.

²⁶⁷ Aunque el rap «consiste en el recitado de un texto sobre una base rítmica constante» (Jiménez Calderón: *Estudio del rap español como género discursivo*, p. 3), este discurso también se encarga de asimilar la marginalidad al centro con la condición de que se adapte (véase Castro Añón: Cuando el centro del sistema absorbe a la periferia).

el problema es la variedad de criterios para demarcarlas: mientras que para algunos géneros se hace hincapié en el beat, la forma y la instrumentación; para otros se pone el acento en su carácter «auténtico» o «popular». Además, Frith nos alerta sobre la labilidad que pueden tener las sub-categorías resultantes, como, por ejemplo, que algunas músicas podrían ser transmitidas en más de una estación de radio dado que los límites entre varias sub-categorías son demasiado imprecisos.²⁶⁸

Para la clasificación del rap nos interesa introducir a la recepción, es decir, al oyente, —estableciendo un paralelismo con la narratología en su estudio del narrador/narratario y sus vínculos con el autor y lector ideal— como elemento configurador de una categorización de los géneros: «los oyentes categorizan, conceptualizan, tienen expectativas, se desconciertan o no frente a la novedad y todo ello es producto de sus experiencias auditivas, resultado de sus costumbres socio-culturales».²⁶⁹ Son varios los estudios que animan el análisis de la música popular a través del concepto de género que vincule a la recepción, y para ello debe ser tomada en cuenta la categoría de «performance»,²⁷⁰ ya que la música actual no se reproduce de forma independiente al texto audiovisual y performativo.

Por una parte, son los códigos auditivos los elementos indispensables para clasificar el género del rap como «música», pese a que en su elaboración y recepción intervienen otras muchas disciplinas; asimismo, el acompañamiento instrumental de la voz es aquello que dota al rap de universalidad y originalidad frente a otras músicas.²⁷¹ A este respecto, la etnomusicología y la sociología de la música han investigado las nociones de pertenencia e identificación social que la música promueve entre sus oyentes, así como los usos rituales de la misma. Si bien estas cuestiones son imprescindibles para un estudio integral del género del rap desde la musicología, me resultan de mayor interés para mi análisis desde la literatura aquellos umbrales en los que el sonido repercute directamente en la recepción de la letra o contribuye a generar un sentido de continuidad.

Son varias las propuestas que inciden en la importancia de proporcionar un análisis transdisciplinar capaz de considerar varios textos,²⁷² no obstante, desde un enfoque filológico la parte auditiva pierde protagonismo y se convierte en un

268 Juliana Guerrero: El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista transcultural de Música*, 16 (2012), p. 5.

269 Guerrero: *El género musical en la música popular*, p. 17.

270 La falta de sujeción formal de la música popular dignifica la figura del intérprete, en constante reformulación del material musical recibido, en el que la performance puede delimitar los límites de un género (Ibid, p. 5).

271 Véase Williams: *The Cambridge Companion to Hip-Hop*.

272 Véase González: *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina*. En: *Trans: Revista Transcultural de Música*, 12 (2008), s/p; Guerrero: *El género musical en la música popular*.

complemento necesario para comprender las implicaciones y proyecciones del rap, principalmente en lo que se refiere a su función como potenciador, refuerzo o minimizador de las intenciones, figuras y significados referidos en la letra. Una cuestión interesante, a este respecto, es la demarcación de una tipología musical específica para definir el género discursivo del rap como género musical. En este sentido, a nivel internacional, son varias las denominaciones que recibe el rap, aunque en la mayor parte de los casos la crítica coincide en comprender este género como una música popular urbana. Así pues, con popular nos referimos en este trabajo a la consideración situada que le da Sánchez Plasencia, quien concluye que: «la música popular es considerada en su manifestación holística, integral, en la cual el receptor no percibe música aislada, sino que a medida que escucha fluyen una serie de contenidos que tienen que ver con la realidad, la cultura, el medio social y evocación de recuerdos».²⁷³ Mientras que con urbana coincidimos con las funciones sociales que desde la sociología de la música se refieren fundamentalmente al vínculo entre actores sociales, culturas juveniles y discursos musicales que trascienden las narrativas individuales, funcionando como catalizadores, multiplicadores o portavoces de percepciones o enfoques compartidos desde teorías o enfoques de análisis cultural o movimientos sociales.

Sobre el concepto de música urbana me interesa la noción de «no lugar» de Marc Augé²⁷⁴ que retoma Sánchez Plasencia para ahondar en la soledad del individuo en las culturas juveniles de las sociedades contemporáneas, marcadas por la digitalización, la inmediatez y la carencia de vínculos afectivos basados en el contacto directo interpersonal:

Las músicas populares urbanas han surgido en una sociedad construida sobre la modernidad, en espacios de circulación de grandes masas humanas, lugares en los que la individualidad desaparece y se podría hablar de la inmensa soledad del ser humano en la metrópoli. En estos lugares no existe el interés de un individuo por otro, es una sociedad del apuro, de la prisa, no hay tiempo ni interés por los otros, pero al mismo tiempo el ser humano se ve aprisionado en sí mismo, sin opción a relacionarse con los demás.²⁷⁵

Más que la desaparición del yo comprendo este fenómeno desde el giro a la propia individualidad entendida como un tipo de megalomanía o egolatría, elemento fundamental en la construcción del *egotrip* del rapero en la ilusión de poder en el microcosmos que habita, como explicamos en el capítulo anterior. La potenciación del yo debe ser tolerada e incluso deseada por el grupo. Quizá la etiqueta de

²⁷³ Sánchez Plasencia: *Musicología de la música popular urbana*, p. 57.

²⁷⁴ Véase Marc Augé: *Los «no lugares». Espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa 1992.

²⁷⁵ Véase Sánchez Plasencia: *Musicología de la música popular urbana* p. 191.

«música urbana»²⁷⁶ no sea la más ajustada para un fenómeno que irradia más allá de las grandes metrópolis, no obstante, su origen se centra en las prácticas culturales y las percepciones juveniles del espacio urbano, abierto a la centralidad de las prácticas canónicas y a la situación periférica de las manifestaciones despreciadas por estos centros de poder, siendo estas reproducidas desde la irregularidad en formas contraculturales como el hip hop. Actualmente, pese al fomento de la autoedición las metrópolis siguen funcionando como centros de impulso de las carreras musicales, que aglutinan a artistas de todo el mundo, buscando en ellas las mejores posibilidades de grabación, colaboraciones o presentación de su trabajo. El fenómeno de autoedición musical que generó cierta democratización del rap entra en pugna con unos criterios cada vez más centrados en la asimilación a la industria musical y al formato de consumo rápido y precarización del talento que promueven las redes sociales y las plataformas de entretenimiento más visitadas.

Sin embargo, con esta denominación no nos ceñimos al componente urbano geográfico, sino al simbólico, es decir, por su fuerte vínculo con la calle, con la periferia: el barrio se erige como moldeador de las realidades y personalidades de sus habitantes, que se debaten entre la supervivencia y la pertenencia. La realidad ajena al arrabal, ubicada en los centros de poder de las ciudades, funciona como paraíso prohibido, leído como ajetreo de la urbe que provee de posibilidades laborales, culturales y de entretenimiento, posibilitando un ascenso del estatus socioeconómico, una vida más cómoda. Sin embargo, la deslocalización que supone Internet desplazará las posibilidades materiales de las ciudades a cualquier punto geográfico, diluyendo el componente urbano de esta música. Otra de las críticas que hay sobre esta tipología reside en su carácter demasiado abstracto y amplio, capaz de desdibujar las diferencias entre los géneros o subgéneros, convirtiendo todo en un mismo fenómeno. Sobre ello, algunas artistas destacan que el rap es el género urbano más damnificado por esta catalogación, tanto que el imaginario colectivo nunca llegó a apreciar la diferencia entre sus corrientes y subgéneros, como variables independientes en esa escena urbana.²⁷⁷

²⁷⁶ Varios artistas reniegan de esta tipología, especialmente desde la nueva escuela, deslocalizada del componente urbano, que pretende marcar la diferencia entre un rap fiel al mensaje (conciencia, protesta o social) y otro vinculado al marketing y a la explotación de lo audiovisual.

²⁷⁷ Para Felinna Vallejo y Laüra Bonsai, integrantes de Las Ninyas del Corro, por ejemplo, la categoría de música urbana resulta obsoleta, dudan que sea capaz de representar a una generación artística que se construye en torno a la urbe, pero cuyas pretensiones y estilos distan mucho de resultar homogéneos (véase Lis Gaibar: *Las Ninyas del Corro: lo de «música urbana» es un término creado por los vejestorios para meter en el mismo saco todo lo que no conocen*. En: *El Salto* [9 de marzo de 2022]).

El rap como música popular no reside solo en su éxito de ventas (solo en estas últimas décadas, pues el *old school* siempre fue un producto minoritario), sino por su capacidad representativa del pueblo (en los ejes de edad, clase y etnia), desprendiéndose de los moldes estadounidenses y apostando más por la identidad propia. Habiendo establecido al rap como música popular urbana,²⁷⁸ nos interesa profundizar en los elementos musicales que generan o activan estos procesos identitarios en su escucha, relacionándolos especialmente en este nivel con la formación de identidades subjetivas y comunales dentro de las culturas juveniles. Al referirnos al sonido del rap aludimos fundamentalmente a dos tipos de elementos: los instrumentales (*Djing*) y los vocales (*Rapping*), en cuya ejecución se constituyen las tres dimensiones retóricas del discurso en este nivel: el *ethos*, el *logos* y el *pathos* del sonido del rap.

2.2.2 *Ethos*: identidad artística a través del *flow*

Comprendemos el *ethos* del sonido en función de todas aquellas características que determinan la credibilidad, autoridad y representatividad de la rapera en la faceta auditiva de su trabajo. En este sentido, el perfil de la rapera se construye en torno a dos dimensiones: la instrumental y la vocal. En el plano instrumental, formarán parte del *ethos* todos aquellos elementos que le confieren identidad al género del rap como una manifestación musical diferenciada. Dentro de esta delimitación será estudiada la ejecución del DJ y, por consiguiente, la categoría *Djing*. En el plano vocal, por otra parte, se analizará qué nos lleva a identificar a la rapera frente a las demás, qué peculiaridades la diferencian del resto de artistas vocales; y qué criterios a nivel musical marcan su autenticidad y originalidad. El elemento estudiado para ello será la recitación o entonación de la MC, así como el proceso de acompañar su dicción con la base instrumental que la envuelve, el *flow*.

2.2.2.1 Elementos instrumentales (*Djing*)

Esta primera categoría se refiere a la actuación del DJ (Disc-Jockey «pinchadis-cos»),²⁷⁹ quien no es necesariamente un músico, sino un mezclador, cuya función

²⁷⁸ La controversia en torno al término «música popular», «música urbana» y rap como folclore del presente aparece desarrollada en Pinilla Alba: Repensar Europa desde el rap: el discurso ilustrado de Gata Cattana. En: Christoph Oliver Mayer y Paula Rebecca Schreiber (eds.): «*Nous sommes européennes...*»? Romanistische Perspektiven auf europäische Populärmusik. Münster: Lit Verlag 2023c, pp. 215–237.

²⁷⁹ Esta función es la que más evolución ha experimentado desde los inicios del rap hasta la actualidad. Su lugar en el rap, como apuntamos en el capítulo anterior, quedó desplazado por la

radica en fragmentar partes de otras canciones y relacionarlas o superponerlas para crear algo nuevo a través de diferentes técnicas. Este detalle será decisivo para entender el rap como una música intermedial que nace del reciclado o *collage* de bases musicales, y de su fusión y reconversión. Pese a que los orígenes del *djing* se remontan a los *Sound Systems* jamaicanos, equipos de audio al aire libre en los que los DJs seleccionaban las canciones, no será hasta la celebración de *bloc partys*, en las que empezarán a destacar dos elementos cruciales en la cultura: los *breakers* y los MCs. Sin embargo, cabe recordar que con anterioridad al surgimiento del rap (recitado del texto sobre la base rítmica), la música *beat* ya se había perfilado como género musical independiente en los años sesenta.²⁸⁰

Un elemento fundamental para comprender la música rap es el concepto de experimentación y fusión con el que trabaja el DJ. El rap es una música que surge de la mezcla de músicas existentes y de las operaciones experimentales a fin de lograr un producto original que desafíe los anteriores. Esta noción no solo define al rap musicalmente, sino también en la dimensión intertextual. A nivel auditivo, por tanto, son varios los fenómenos que caracterizan al rap. En primer lugar, interesa mencionar los instrumentos empleados para la música *beat*: la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico y la batería, pues el rap nació a través de la conexión de dos *turntables*, mesas giratorias ideadas por Edward P. Casey en el Bronx en 1955 y conectadas a un *mixer* con un *cross-fader*, dispositivo deslizante que se mueve entre los canales del mezclador, un instrumento creado asimismo también por otro de los inventores del rap, el DJ Grandmaster Flash en 1976.²⁸¹

Dentro de los elementos musicales con los que trabaja destaca la base, surgida del *beat* (golpes de percusión, haciendo referencia a la palabra inglesa que significa «latido»), el ritmo y la melodía desarrollada por el DJ; y los dispositivos que intervienen en la creación musical: micro (abreviación de micrófono), platos y mesa de mezclas (*turntable*). El *djing* se caracterizó en sus inicios por varias técnicas. Por una parte, son cuatro las que permiten crear secuencias nuevas de canciones existentes: el *backspin* (giro manual hacia atrás del disco utilizado), el *breakbeat* (la pista de batería, procedente del *funk*, usada en un corte o manipula-

tecnología (la grabación previa del trabajo del DJ que no hacía necesaria su presencia física en las fiestas), o bien, por otro elemento humano: el *beatboxer* que imitaba sonidos de percusión con la boca y el cuerpo, sustituyendo de nuevo al DJ y a su mesa de mezclas. Actualmente son tres los roles que puede desempeñar el DJ: el de *beatmaker*, el de productor o el de DJ (este se refiere al actante que comparte performance con el MC e introduce en directo los *scratches* o el resto de las técnicas que enriquecen el *beat*). Algunos DJs poseen carreras en solitario, trabajando para varios MCs y otros forman parte de un mismo grupo al aliarse con un MC.

²⁸⁰ Véase Sánchez Plasencia: *Musicología de la música popular urbana*, p. 191.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 192.

ción para componer pistas de hip hop), el *Groove*, que apela a la cualidad rítmica de la música a modo de pista continua, que se mueve a ritmo constante y conmovedor (*soulful*) y el *remix* (modificación o versión de una canción original, basada en su construcción a través de otras pistas), para ello emplea fundamentalmente el recurso del *sample* o fragmento extraído de otra pieza original que sirve para crear por superposición o integración una pieza nueva. En la música electrónica de los años 50 ya se empezó a experimentar mezclando con cintas magnéticas, cortando, pegando y produciendo por altavoces, usándolas como parches para otros instrumentos o para la voz. En el rap, la crítica está de acuerdo en afirmar su uso como «práctica de transculturación».²⁸²

A nivel tipológico en lo que respecta a lo musical, será el uso de todas estas técnicas lo que permita considerar una canción de rap *old school* (predominio del compás 4x4, el típico *boom-bap* y el virtuosismo del DJ con todas las técnicas anteriormente descritas), frente a los temas de la *new school* en los que se aprecia mayor fusión con otras músicas bastante ajenas a la *old school*, como el trap latino o la tradición folclórica. Por otra parte, los elementos musicales del trap (uso excesivo del sintetizador y la modificación de la voz mediante programas como el *autotune* o el *melodyne*) han dado lugar a un rap de nueva escuela bastante influido por este subgénero. Esta diferenciación formal, por ejemplo, ha sido uno de los pilares que han vertebrado la polémica entre los rasgos identitarios del rap como música ligada a las técnicas anteriormente citadas y a la labor del DJ. El MC ha de saber nutrirse de todas ellas para poder surcar con maestría todo tipo de *beats*. De las influencias que permean la obra de los nuevos DJs destacan combinaciones entre el clásico *beat* y el *dancehall*, el *blues*, el *jazz*, el *soul*, el *reggae*, e incluso sonidos más roqueros o del *heavy metal*. También genera gran interés para raperos y DJs la hibridación entre músicas folclóricas como el flamenco en España o algunas músicas de pueblos originarios como el quechua (véase cualquier canción de Renata Flores) en la que destaca la originalidad de los instrumentos, elementos que enriquecen el rap confiriéndole una versatilidad y apertura únicas en la evolución de este género musical.

2.2.2.2 Elementos vocales (*Rapping*)

Nos referimos a esta categoría como la ejecución del rapero que entona, recita o pronuncia su texto sobre una base rítmica (*beat*). Cuando la realización del rapero se produce en forma de performance, en un escenario ante la mirada del público, llamaremos a este fenómeno «MCing», ya que la categoría de rapero adquiere una dimensión más, la del ritual y la teatralidad, que requiere otra categorización y que

282 Véase Bernabé: *Rap: poesía plebeya*, p. 191.

será tratada en el apartado de la puesta en escena. La voz es una característica fundamental para construir el *ethos*, puesto que es lo primero en ser identificado con el artista en cuestión. Un ejemplo de ello es el aumento de protagonismo que obtuvieron los MCs frente a los DJs, ya que era la voz de estos la que permanecía en el recuerdo del público y la que servía para identificar a la persona con la ejecución musical. Por tanto, la «entrega» (originariamente *delivery*) del rap será fundamental para determinar este nexo entre la persona y el mensaje. Aspectos como el timbre de la voz son imprescindibles para considerar la peculiaridad de cada uno de los raperos, pero en el rap no resulta posible el análisis de la tipología de voces, ya que el rapeo difiere del canto, aproximándose más a la poesía oral. El componente vocal más interesante y propio del rap es el *flow*, que es la denominación que el *groove* adquiere en el movimiento hip hop.

A propósito del estudio del *flow*, resulta más apropiada la clasificación de Oliver Kautny, de índole más filológica que musical, que la aportada por Adams.²⁸³ Para Kautny este presenta tres significados: la producción rítmica (fluir de aire hacia los pulmones y su transformación en sonido), la textura (el resultado del fluir de aire sincronizado en el *beat*, que es el arreglo musical) y la recepción (el sentimiento que provoca la percepción sensorial del rap).²⁸⁴ Este último aspecto es competencia del DJ en los directos, pues controla la parte musical capaz de crear sensaciones en el auditorio. Este último aspecto resulta más interesante en el estudio de la recepción, ya que es la dimensión subjetiva la que conforma la autenticidad o *ethos* del artista. Asimismo, es un término con correlación en otros géneros y sería el equivalente al «swing» en jazz, o «arte, gracia, duende» en flamenco, que apela a una faceta muy personal, sensorial y subjetiva del género. Son varios los autores que se han interesado por el *flow* y otros muchos los que estudian el *beat* o el tono. Siguiendo en esta última definición, el recurso del *flow* supone el nexo entre el trabajo del DJ (*beat*) y el MC (texto rapeado), elemento indispensable en el hip hop, que Kautny define como «the rhythmic delivery of MCing»²⁸⁵ es decir, el fluir rimado del canto (rapeo), lo que hace que la ejecución de este guste, en otras palabras, que impacte, que quede en la memoria.

²⁸³ Este autor divide al rap en categorías métricas y articulares y se centra en el estudio fonético de la producción de consonantes en el rap inglés: su grado de articulación en relación con la aparición anterior o posterior al *beat*. Este aspecto no se va a tener en cuenta en este trabajo debido a las diferencias fonéticas entre el inglés y el español. Véase Kyle Adams: *The musical analysis of hip hop*. En: Justin Williams (ed.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press 2015, p. 123.

²⁸⁴ Véase Kautny: *Lyrics and flow in rap music*. En: Justin Williams (ed.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press 2015, pp. 101–107.

²⁸⁵ Véase Kautny: *Lyrics and flow in rap music*, p.103.

Este elemento constituye, además, las señas de identidad del rapero en cuestión, pues supone el «estilo rítmico particular para cada artista»²⁸⁶ que el MC logra al crear la melodía con su recitación sobre la base musical. A nivel vocal, existe una diferencia estilística entre las corrientes del *hardcore rap* en las que predomina una dicción más desagarrada y agresiva, a menudo acompañada de sonidos guturales o escatológicos; una dicción más pausada en la que se prima la vocalización o la velocidad retórica, propia del rap conciencia; y una dicción más ralentizada, buscando acompañar al *beat* con la voz en el caso del *Groove-rap*. No obstante, en la nueva escuela aparte de estas diferenciaciones encontramos la modificación vocal con sistemas de distorsión de la voz y la prevalencia de lo visual sobre el mensaje; lo que podría entenderse como un descuido o subordinación del aspecto vocálico en el rap frente a la preminencia del mensaje y el acompañamiento vocal-musical.

Actualmente los *beats* del rap pueden comprarse o conseguirse en Internet sin necesidad de un DJ que forme parte del sello del artista, por lo que el MC goza de gran independencia a la hora de decidir con quién trabaja, dando una versatilidad a su *flow* impensable en los inicios del rap. El gran protagonismo de los presentadores (MCs) en detrimento de los DJs conllevó una caída de la calidad de los *beats*, que actualmente se basan en copias de copias, adoptando la fusión para generar novedad. A propósito del análisis musical del rap, son los estudios de Krims los que tienen más peso en este ámbito. A la hora de estudiar el fenómeno del rap hay que centrar el análisis en la ejecución del producto: oral, textual y audiovisual; así como en el material grabado, que podríamos considerar el texto original sobre el que centrar el estudio. Este aspecto plantea ciertas dificultades, pues no existe una notación musical consolidada para este género. Si bien son muchos los autores que ofrecen métodos alternativos, no parece haber ningún consenso²⁸⁷ y son varias las dificultades que entraña transcribir la letra y el *beat* de forma apropiada: «For hip-hop, though, there is as yet no form of transcription that captures both the linear nature of the lyrics and the cyclical nature of the beat»,²⁸⁸ como apunta este autor esto es debido a que el momento de creación de la letra y del *beat* no coincide, es decir, su composición es independiente y solo en el estudio de grabación DJ y MC ponen en común su trabajo y ajustan una a la otra.²⁸⁹

²⁸⁶ Ramírez Torres: *Cuando decir es hacer*, p. 226.

²⁸⁷ En palabras de Adams: «there is not yet a universal analytical method for hip-hop music» (Adams: *The musical analysis of hip hop*, p. 121).

²⁸⁸ Ibid, p. 120.

²⁸⁹ Por ejemplo, tenemos constancia de que Gata Cattana elaboraba los textos en función del *beat* que recibía de los DJs y productores con los que trabajaba, de modo que la parte musical influía en gran parte sobre la forma en la que fluía por cada base musical. Si bien no todos los

Además, los golpes de ritmo son cíclicos, repetitivos, se alejan de la progresión armónica compuesta por melodías diferentes como sí ocurre en canciones de otros estilos musicales. Este aspecto es determinante para el análisis musical del rap porque difiere de la música instrumental en tanto que el original cobra vida en el momento de grabación y no en la partitura, como ocurre con la música tradicional. Podríamos decir que tanto el canto como el *beat* son resultado de procesos independientes, lo que hace ineficiente la necesidad de partitura. La ejecución de la canción es previa a la notación, de modo que la misma no sirve para guiar al músico, sino para dejar constancia escrita de un producto oral. Otra diferencia consecuente con ello es que dichas notaciones no pueden ser consideradas obras musicales, sino un mero aparato de análisis complementario para el estudioso; por otra parte, el carácter subjetivo del *flow* resulta irreproducible con una notación sistematizada.

Aparte de las palabras y la actitud del MC, la música es la gran protagonista para generar conexión entre el discurso y el auditorio, por lo que dicha dimensión le concierne especialmente al plano musical del rap. El acto de rapear («to rap» parlotear), entre recitación y canción, adquiere una implicación emocional en tanto que va acompañado de una base instrumental, este aspecto sitúa al rap cerca del ritual, pues los actos solemnes de todas las sociedades iban acompañados de música. La conexión entre la interpretación del texto y las emociones que la canción despierte en el auditorio se establece fundamentalmente por la faceta musical del rap, por lo que es un aspecto indispensable para dirigir la percepción individual y colectiva sobre una canción. En el rap estas son el carácter reiterativo de la ejecución del *beat* (generalmente un compás 4/4), el clásico soniquete *old school* y el recitado poético sobre la base rítmica (*flow*), aspecto que vincula el *ethos* del rapero o su credibilidad e identidad en una determinada escena, llegando a producirse el género sin necesidad de una base instrumental, que puede ser sustituida por el desempeño del *beatboxing*, percusión humana que imita el sonido del *boom-bap*.

En el rap, el *flow* de cada artista viene determinado por su trayectoria previa en la música. Por ejemplo, raperas como Gata Cattana, que inician sus carreras desde el flamenco (recuérdese que la primera aparición de Gata Cattana como intérprete fue como voz femenina en el grupo adamuceño «Aquí pongo la era») guardarán una conexión con este arte. Sin embargo, lo que consolida el *flow* de cada artista es el mestizaje resultante de sus referentes musicales o de su gusto musical. En este sentido, habría que apostar por el *Groove-rap*, sonido importante

raperos reciben las bases de los DJs o productoras, es común que el proceso siga esta dirección y no viceversa.

para ella, con atmósferas distendidas, futuristas, de evasión. Así pues, las artistas con *flows* más destacados y originales son aquellas que beben de numerosas fuentes y estilos musicales eclécticos. Por otra parte, los movimientos culturales también perfilan la propia estética del rap. Así pues, en «Tientos», el manifiesto artístico de la rapera define musicalmente el género que representa como: «Haciendo flamenco bizarro de Street chabacano»,²⁹⁰ una definición que no solo marca su peculiar modo de comprender el género, sino que añade información sobre las referencias o influencias musicales desde las que compone.

2.2.3 Logos: transmedialidad musical en el rap

La aplicación musicológica del concepto filológico de intertextualidad ha sido estudiada desde la relación entre textos, de modo más restrictivo²⁹¹ y la pragmática, de forma más abierta, considerando las relaciones entre el texto y sus elementos contextuales.²⁹² Sin embargo, me interesa destacar la labor de Rubén López Cano, férreo defensor del reciclaje musical, a la hora de construir una filología de la cultura musical actual, en la que pone en duda los conceptos rígidos de originalidad, autoría o música culta, al imbricarlos en su tradición e historia.²⁹³ En su trabajo observamos definiciones pertinentes para su aplicación al rap, como las de *sampling*, *djing*, *turntablism*, *mashup*, *crossover*²⁹⁴ o *remix*. No obstante, el aporte fundamental de este musicólogo al hip hop radica fundamentalmente en el reconocimiento de la intertextualidad como fuente de creación legítima que expande la obra de arte en lugar de cerrarla y que surge, no de la falta de originalidad o de ideas, sino de la necesidad de iniciar «una conversación interminable entre artistas, oyentes y

²⁹⁰ Véase Gata Cattana: Tientos. En *Los siete contra Tebas*. El Ventanal Records 2012d, 4m12s.

²⁹¹ Véase Lore Burns y Serge Lacasse: *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press 2018; Robert Hatten: El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales. En: *Criterios*, 32 (1995), pp. 211–219.

²⁹² Véase Juliana Guerrero: La música abordada como una práctica: una relectura del concepto de intertextualidad. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32 (2019), pp. 73–93.

²⁹³ Véanse sus trabajos, López Cano: Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico; López Cano: Más allá de la intertextualidad; López Cano: Lo original es la versión; López Cano: Música dispersa: *apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Misi-keon 2018.

²⁹⁴ El término se usa para describir el fenómeno que experimenta la música *underground* que se desplaza a listas de reproducción *mainstream*, accediendo a nuevas recepciones; o bien, al

productores»,²⁹⁵ sumando así no solo a la interdisciplinaridad de los géneros musicales, sino también a su intra, inter y transmedialidad,²⁹⁶ que lejos de agotar el género del rap lo dota de numerosas posibilidades.

Para él, la música grabada, y en esta cabe destacar la presencia de la música urbana como la corriente más popular entre la juventud, funciona como un horizonte de innovación permanente que expande y fortalece los tópicos, retóricas y poéticas en construcción de sus actantes, dando lugar a fenómenos como la escucha digital, el sincretismo, eclecticismo y el reciclaje como principio creativo fundamental no solo para la reelaboración de la tradición, sino para la puesta en duda y transgresión de sus mandatos artísticos más puristas. Se ocupa de la relación transtextual de la música, es decir, aborda la intertextualidad e intermedialidad de la música del rap, elemento fundamental que constituye su propia naturaleza como género *collage*; diferenciándolo de otras músicas cultas para cuya ejecución son necesarios conocimientos musicales o instrumentos costosos. El rap es un género asequible, cuyo aprendizaje y grabación sitúa *a priori* a sus integrantes en un mismo punto de partida en lo que a medios físicos o culturales se refiere.

La intertextualidad es un fenómeno procedente de la literatura desarrollado por Kristeva a partir del concepto de dialogismo de Bajtín.²⁹⁷ En la música ha sido especialmente explorado por López Cano, quien parte de la propuesta más restrictiva de Genette, concibiendo la intertextualidad como relación entre textos, limitando la importancia que la sociedad y la cultura desempeñan sobre la comprensión de estos. Si bien parto de la concepción del término que López Cano entiende en la intertextualidad como interacción del texto con el lector (audio con el oyente), como apropiación y transformación inherente a la creación cultural necesaria; para este trabajo me interesa retomar la concepción dialógica que defiende Guerrero,²⁹⁸ asentada en la comprensión del rap feminista desde una cosmovisión cultural compartida y un contexto filosófico necesario para la correcta interpretación intra e intercultural del feminismo; así como la diferenciación que introduce Rajewsky sobre la intertextualidad al considerarla como «subcategoría de las referencias intramediales».²⁹⁹

López Cano retoma el concepto de tópico musical aplicado al pop para categorizar una tipología de tópicos.³⁰⁰ A su modo de ver, la intertextualidad ocurre me-

paso de un tema escuchado en una determinada escena a otra (López Cano: Lo original es la versión, pp. 83–84).

295 Véase López Cano: Más allá de la intertextualidad, p. 268.

296 Véase Rajewsky: *Intermedialidad, intertextualidad y remediación*.

297 Véase Kristeva: Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.

298 Véase Guerrero: *La música abordada como una práctica*.

299 Véase Rajewsky: *Intermedialidad, intertextualidad y remediación*, p. 445.

300 Véase López Cano: Más allá de la intertextualidad.

dante citas, parodias, transformación de un original (versión), tópicos o alusiones. Esta clasificación es a su vez una relectura y ampliación de las nociones de cita, plagio y alusión desarrolladas por Genette, quien entendía la intertextualidad como la relación de correspondencia o co-presencia entre dos o más textos. En una interpretación semiótica de la música, distinguimos entre inter o transintermedialidad (si el transvase opera a nivel discursivo, es decir, dos discursos o medios que emplean códigos y soportes artísticos diferentes: por ejemplo, de la música a la literatura o de la literatura a la música) o intertextualidad, si la relación se establece de modo intramedial, entre textos del mismo soporte, por ejemplo, entre piezas musicales, o entre textos literarios. En palabras de Rajewsky:

Las referencias intermediales, entonces, pueden distinguirse de las intramediales (y por lo tanto de las intertextuales) por el hecho de que un determinado producto medial no puede utilizar ni reproducir genuinamente elementos o estructuras de un sistema medial diferente a través de sus propios procedimientos específicos; sólo puede imitarlos o evocarlos. En consecuencia, una referencia intermedial sólo puede generar una ilusión de las prácticas específicas de otros medios. Y es precisamente esta ilusión la que potencialmente promueve en el receptor de, por ejemplo, un texto literario, un sentido de las cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o –más en general– un sentido de su presencia visual o acústica.³⁰¹

A continuación, intentaré introducir un posible rastreo en el rap español a través de la discusión que estos han generado en el seno de la musicología al entrar en conflicto con otras formas similares. Por ejemplo, la cita es comprendida como:

La referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas de otros autores o del mismo autor. Presenta las siguientes características: es un guiño fuerte y evidente, se realiza de una obra específica y reconocible (se tenga constancia o no de su autor), es intencional, reconocida y dosificada; existe literalidad entre la obra original y su cita (no hay transformación).³⁰²

Esta se diferencia de otros fenómenos como el plagio y el pastiche en el hecho de que en la cita los creadores poseen legitimidad o permiso para reproducir el fragmento apropiado. En el plagio, este uso se realiza sin consentimiento, mientras que en el pastiche se produce un intento de reactualización del tópico desvinculado de todo carácter satírico posible en la parodia, según la relectura de Jameson que realiza Monzón Nieves.³⁰³ En el rap es el *sample*, el recurso que posibilita la inserción de citas en la creación musical del artista. Este podría definirse como «fragmento musical extraído y reintroducido con ayuda de un mezclador en con-

³⁰¹ Rajewsky: *Intermedialidad, intertextualidad y remediación*, pp. 446–447.

³⁰² López Cano: *Más allá de la intertextualidad*, p. 69.

³⁰³ Véase Monzón Nieves: *Nirvana: intertextualidad y discurso musical*. En: *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, 16 (2016), pp. 143–162.

textos musicales diferentes, ya sea de manera puntual, aleatoria o en bucle [loop]». ³⁰⁴ Este puede ser musical o reproducir otro tipo de texto (fragmento de una película, de un discurso político, de una noticia...). Se trata de la forma más directa de referenciar a otro autor, a partir de la selección del fragmento pertinente y su inclusión en la canción con apenas modificaciones.

El *sample* desempeña en la música la función que en los textos cumplen las citas directas. Por ello, la dimensión transmedial del rap no se limita a emplear este recurso solo con bases musicales (en lo que atañe al sonido) o exclusivamente intertextuales (en lo que respecta al texto en su dimensión más restrictiva), sino que combina toda una red intermedial sirviéndose de distintos formatos que reconvierte en su plataforma musical dándole una unidad para que no parezcan ajenos a la propia canción, rescatando la noción de referencia medial como evocación o guiño que hace el original del producto referido. ³⁰⁵ Un aspecto notable del discurso del rap que lo diferencia de la literatura con relación al intertexto se encuentra en la ausencia de referencia o fuente explícita, el fragmento se introduce directamente en la canción, posibilitando la rapidez comunicativa y aprovechando los efectos de sonido para marcar su carácter referencial: la voz diferente a la del rapero o rapera indica que el pasaje no es propio. Por tanto, el cambio de voz o de instrumentación es la única señal de apropiación que se da en el rap, si bien, los raperos en su discurso público suelen dar cuenta de sus referentes musicales, haciendo que el rastreo de los originales sea posible en los casos menos evidentes. A menudo estos van introducidos o seguidos de pausas, o bien, funcionan como interludios en los que se rompe el *beat* en el que se insertan. Un ejemplo paradigmático de *sample* musical aparece en la colaboración «De la tierra» entre Gata Cattana y Juancho Marqués, que se inicia con un pasaje de El Cigala. ³⁰⁶

Por otra parte, la parodia se produce cuando «una melodía, tema o unidad identitaria de una canción ya existente es usada como base de una nueva composición». ³⁰⁷ Esta puede tener la intención de evocar a la obra original, en sentido de homenaje, pero también la de reproducirla por escasez de ideas o creatividad. El pastiche, por otra parte, «es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa (...), el pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor». ³⁰⁸ Sin embargo, el rap es una música que

304 Ramírez: Cuando decir es hacer, p. 226.

305 Véase Rajewsky: *Intermedialidad, intertextualidad y remediación*.

306 Véase Juancho Marqués y Gata Cattana: De la tierra. En: *The blues*. Suite Soprano 2016. Para profundizar en la intención subyacente al uso de este *sample* véase Pinilla: *La obra total de Gata Cattana*.

307 Véase López Cano: Más allá de la intertextualidad, p. 63.

308 Ibid, p. 70.

busca justamente rescatar la ironía, el ingenio pícaro y la sátira. Un debate en torno a la reelaboración del tópico en forma de pastiche o parodia se ha retomado en la crítica del rap a fin de desentrañar hasta qué punto el rap logra la jocosidad mordaz en su discurso, frente a las narrativas lúdicas y vacías de contenido que pueblan el imaginario burlesco del trap, por ejemplo. Monzón Nieves destaca a este respecto dos tipos de pastiche, el *cover* y el *remix*, que diferencia justamente por su uso del énfasis y las pausas en sus estructuras sonoras.³⁰⁹

Sin embargo, esta distinción en el rap me resulta preferible desde la categoría de transformación del original, que Genette entiende como «obra revisada, arreglada, versionada o reescrita por su autor u otro».³¹⁰ Así pues, en la música popular dicho fenómeno se reproduce en los *covers*³¹¹ y *remix*,³¹² versiones de una misma canción realizadas generalmente por otros autores o por el *fandom*.³¹³ Estas pueden tener un propósito correctivo (se niega la obra original a la que se pretende mejorar en sus sucesivas versiones), acumulativo (se le confiere otro giro, tono, estilo, interpretación a la obra original...) o de homenaje.³¹⁴ A este respecto me interesa destacar algunos de estos trabajos que funcionan hoy en día como homenaje de Gata Cattana. Como *remix*, destaca el trabajo del DJ Dix y Chely con su track noveno «Isis» dedicado a la rapera cordobesa.³¹⁵ En este se mezclan reminiscencias del R&B, el funk y el rap de la artista, mezclado en diferentes piezas grabadas de ella, junto con entrevistas y pasajes interpretados por otro rapero. Los pasajes de las entrevistas se centran en la concepción de la música y la poesía de la rapera, mientras se repite a

309 Véase Monzón Nieves: *Nirvana*, p. 148.

310 Véase Genette: *Palimpsestos*.

311 En estos la fidelidad entre texto e intertexto es más notable, las pausas y arreglos musicales se emplean intentando simular al original.

312 En este caso la canción reinterpretada adopta otros arreglos musicales e incluso forma parte de un *collage* mayor en el que el fragmento solo es una mínima parte del contenido global. Sobre esta cuestión Monzón Nieves matiza: «el concepto de remix ha ampliado su significación y actualmente es muy usado para referir y comprender distintos fenómenos del discurso audiovisual como el *mashup* (Kuhn, 2012, p. 24); no obstante, los orígenes del término están enraizados en el discurso musical y pueden rastrearse en la década de 1940, momento en el que surgen los *sound system* jamaicanos y las primeras figuras de los *disc jockeys*, más tarde denominados Dj's» (Monzón Nieves: *Nirvana*, p. 148).

313 El término refiere al conjunto de personas que siguen o admiran a un artista o creador de contenido y a su obra. Su empleo en los estudios culturales empezó a popularizarse con la narrativa transmedia (véase Henry Jenkins: *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós 2008; Carlos Alberto Scolari: *El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación*. En: José Antonio Millán (ed.): *La lectura en España: informe*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España 2017, pp. 175–186).

314 Véase Monzón Nieves: *Nirvana*, p. 147.

315 Véase Dix y Chely: Isis. En: *Astroboy II*. New Scream 2020.

diferentes voces un *leitmotiv*: «estoy rozando cumbres con los dedos, porque puedo con cualquier ojalá» con una melodía más esperanzadora que en la versión original de la obra. Este cambio en la entonación introduce otros matices que aluden a su dimensión transmedial, puesto que la combinación de soportes tiene un propósito dignificador, contribuyendo a reforzar el mito empoderante que la recepción de Gata Cattana está construyendo sobre ella. Otro trabajo que continúa este propósito es la versión de «La prueba» de Carmen Xía, que solo introduce un *sample* del original, al que complementa con referencias a varias coplistas, funcionando su canción como metaliteratura o comentario del original.³¹⁶

El tópico musical es la noción de mayor vigencia y utilidad para comprender la apropiación que el rap realiza de la tradición cultural. Su empleo en la música se remonta al clasicismo por Leonard Ratner quien en 1980 los definió como «temas de discurso musical»³¹⁷ señalando su origen en las prácticas musicales relacionadas con elementos socioculturales como el trabajo, la ceremonia o el entretenimiento. El vínculo entre el rito cotidiano o solemne permea en el tópico diluyendo la frontera entre música culta y popular:

Los tópicos pueden aparecer ya sea como soporte de toda una pieza entera (como los tipos de música) o bien como figuras y progresiones dentro de una obra en la que pueden convivir varios tópicos distintos (como los estilos). Más tarde, la semiótica musical se apropió del concepto definiéndolo como una especie de signo musical que funciona por medio de un proceso de referencia doble. En primer lugar, el tópico remite intertextualmente a otras clases de músicas diferentes a la pieza donde aparece y luego, desde ahí, a otros significados.³¹⁸

Este proceso de remisión que parte de la noción saussuriana de significante y significado es la interpretación del concepto que más trayectoria posee en la crítica musical española, de modo que el tópico emerge en los procesos mentales que el escucha activa con la obra musical, desarrollando esquemas cognitivos y afectos que van más allá del disfrute de sus rasgos formales. En palabras de este autor: «el tópico es el intermediario entre la autonomía y la heteronomía de la música»³¹⁹ influyendo necesariamente en la construcción de esquemas narrativos determinados

316 Véase Carmen Xía: Rapera-coplera. En *La herida* [LP], Propaganda pal Fet 2022d.

317 López Cano: Más allá de la intertextualidad, p. 63.

318 Ibid, pp. 63–64. En un artículo anterior, lo definía en relación con la competencia musical y al estilo: «en primera instancia, el tópico se refiere a los lugares comunes que se encuentran en las obras del periodo Clásico (1750–1800) y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por el escucha competente» (López Cano: *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico*, p. 13). En ella ya observamos la activación del tópico dentro del proceso de recepción musical.

319 Véase López Cano: Más allá de la intertextualidad, p. 67.

para la interpretación de la pieza musical, es decir, guiando el significado, a modo de una gramática de la música. Por escucha se refiere tanto al receptor como al propio músico que es al mismo tiempo oyente de aquello que produce. Con alusión, López Cano quiere decir «referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo».³²⁰ Su diferencia con el tópico radica en que la referencia no resulta tan evidente, esto es, para la averiguación de la fuente se requiere de un conocimiento especializado.

En Gata Cattana se sugieren diferentes tópicos de carácter feminista, que buscan fortalecer los vínculos comunitarios con otras culturas musicales. Así pues, en «Lisístrata»,³²¹ encontramos una reminiscencia al estilo gótico en el *beat*, conexión que busca a través del piano que inicia el tema, un recurso que otorga solemnidad al mensaje; mientras que en «El plan»³²² el sonido de saxofones permite vincular la instrumental con el *jazz* y con las implicaciones sociales que esta música trae aparejadas. Un cambio de rumbo encontramos en «Antígona»,³²³ donde destacan las reminiscencias del *blues*, música que conecta en nuestro imaginario con la épica subalterna de los pueblos esclavizados, que en Gata Cattana abre lecturas tanto desde el feminismo radical como desde la lucha interseccional, remitiendo a través de la música a las formas desde las que puede ser analizada su poética. De cualquier modo, a la hora de indagar en el tópico musical será de interés tanto la dimensión de tópico-búsqueda referida a la conformación de la *inventio* (en retórica corresponde a la obtención de ideas y argumentos) como la del tópico-argumento, que acaba homogeneizándose desde la literatura como tópico-tema,³²⁴ empleado fundamentalmente en la *dispositio*, es decir, la disposición estructurada de los argumentos en el discurso.

2.2.4 *Pathos*: el *sample* musical y el *scratch*

El *pathos* en un nivel superestructural se refiere propiamente al nivel estésico, es decir, la recepción estética del discurso ya sea a través de procesos basados en la identificación emocional, en la provocación o admiración espectacular o en la reflexión crítica. Un modelo basado en la disyuntiva entre identificación dramática y teatral como propone Wolfgang Matzat,³²⁵ que permita considerar distintos

³²⁰ Ibid, p. 64.

³²¹ Véase Gata Cattana: Lisístrata. En: *Anclas*. La Cucaracha Estudios 2015b.

³²² Gata Cattana: El plan. En: *Banzai*. David Unison Dirty Leg Estudios 2017c.

³²³ Gata Cattana: Antígona. En *Los siete contra Tebas*. El Ventanal Récorde 2012b

³²⁴ Véase López Cano: *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico*.

³²⁵ Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle: Theater in der französischen Klassik*. Múnich: W. Fink 1982.

tipos de identificación y alejamiento puede ser sugerente a la hora de sistematizar en el rap de qué modo se construye el horizonte de expectativas en un género que depende mayoritariamente de la acogida del auditorio, en tanto que las necesidades del público influyen en gran forma en el proceso de composición. Este modelo tripartito resulta de interés en tanto que permite sistematizar tipologías fundadas en la recepción estética que contemplan acercamientos distintos a la obra artística, muchos de estos efectos surgidos de las emociones: «el asombro, la conmoción, la admiración, la emoción, el llanto, la risa, la alienación, forman la escala de niveles primarios de la experiencia estética, implícitos en la representación o lectura de un texto».³²⁶

El sonido es el medio más influenciado por los sentimientos, debido al poder de la música para impactar en el estado de ánimo. En el plano sonoro los recursos musicales del rap se ponen al servicio del proceso creativo y receptivo motivando distintas formas de asimilación del discurso: la identificación, la provocación o el distanciamiento. Estas divergencias nos llevan a contemplar dos modos de aproximarse al rap desde el plano auditivo: las actitudes basadas en la identificación y las basadas en el distanciamiento.

2.2.4.1 Actitudes de recepción basadas en la identificación: el *sample*

La identificación musical ha sido estudiada en la etnomusicología como pertenencia, gestor de emociones, memoria popular o posesión.³²⁷ La música es un producto que surge en la cultura para dar sentido épico a las ceremonias y ritos humanos que se intrincan en los comportamientos y lecturas sociales establecidas dentro del grupo. Así pues, los tópicos musicales clásicos como la *lamentatio*, la llamada a la caza, la marcha fúnebre o militar dan cuenta de estos recursos, al tiempo que guían otras representaciones culturales que se materializan en figuras teatrales o poéticas que pueblan la obra de las autoras. El rap como género relativamente reciente reelabora este material no solo modificando elementos estéticos, sino las propias connotaciones culturales, políticas y sociológicas que se asocian con los originales. Si bien el rap es un género que apela al intelecto, debido a la importancia de su componente textual como articulador principal del discurso, en última instancia es música pensada para reeducar el gusto estético y acompañar de forma placentera actos sociales determinantes, es decir, amenizar dichas ceremonias vinculadas con algún hito relevante para la comunidad, de ahí

³²⁶ Hans Robert Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Wilhem Fink 1977 p. 242.

³²⁷ Véase Frith: *Hacia una estética de la música popular*; Middleton: *Popular music analysis and musicology*.

que muchas raperas feministas ambicionen también lograr sonidos memorables, capaces de inmortalizar sus letras acompañando hitos sociales de gran relevancia como manifestaciones por causas emancipatorias, luchas regionalistas, ceremonias espirituales, ritos de iniciación o acompañamiento, arteterapia para la superación del trauma o asociaciones de resistencia,³²⁸ etc. En el rap, la identificación musical se produce fundamentalmente a través del uso del *sample* como elemento ambiental (disruptor o fortalecedor de determinadas emociones). En este sentido, nos referimos a fragmentos culturales o musicales que potencian o minimizan determinados afectos presentes en las letras. El sonido, por tanto, adquiere un rol fundamental a la hora de generar atmósferas que impacten en la recepción desde la interpelación directa de tópicos musicales conocidos, o bien, desde la creación de sentimientos que les ayuden a gestionar u ordenar los propios. El *sample* con esta función posee dos lecturas: la étnica y la intertextual.

— La fiesta: el *sample* étnico-festivo

En primer lugar, con interpretación étnica me refiero a las implicaciones que generan la identificación férrea del individuo con el género musical en cuestión, lo que hace cumplirse cierto proceso irracional de anulación reflexiva, que daría lugar al fenómeno del fan (seguidor a ultranza). La identificación musical está ligada a la noción de identidad, que a su vez es de índole interseccional, siendo el eje étnico aquel que imbricaría procesos relativos a la colonialidad, al sentimiento familiar y cultural compartido por los miembros del grupo desde un planteamiento postcolonial de comunidad. Sin embargo, comprendemos en este trabajo una noción de identidad muy centrada en el individuo y su expresión subjetiva del gusto estético. El auditorio se identificará a través del *pathos* con las piezas que más rasgos o elementos de su identidad interpelen. Pero la dimensión étnica no apela al gusto individual solamente, sino que interfiere directamente en las dinámicas grupales; por esta razón, la dimensión étnica de la identidad conlleva una anulación subjetiva o la generalización de la subjetividad de unos individuos sobre otros.

Para la ejecución precisa de este tipo de *sample* contamos con el «efecto de realidad»³²⁹ musical, es decir, la aplicación de este recurso literario al sonido se

328 A este respecto destaca citar grupos feministas contruidos en torno al hip hop como el colectivo mexicano Mujeres trabajando (véase Ramírez: *Cuando decir es hacer*), el colectivo andaluz Hijas de Nadie, del que surgió el grupo de rap Agüita Toffana (Aragón Luque: *Crear un colectivo feminista joven en Cádiz era una necesidad*), compuesto por sindicalistas andaluzas; o los múltiples colectivos que impulsaron movimientos sociales que nacen por primera vez en la música como el Ni una menos o Un violador en tu camino.

329 El «effet de réel» es un término introducido por Barthes para referirse a la novela, pero que adquiere un sentido más amplio en la adaptación al teatro que propone Pavis, quien lo com-

garantiza cuando esta música resulta auténtica y relacionable con una etnia, un grupo, una ideología, etc. de la que el sujeto cree sentirse parte. Para proyectar estas percepciones se vale del tópico musical. Así pues, el auditorio llega a olvidar que se encuentra ante una reelaboración musical con fines estéticos, piensa que está formando parte de la ceremonia, del ritual en el que la música desempeña el rol fundamental. El teatro nace de la idea del rito,³³⁰ de la fiesta, que necesariamente iba acompañada de música, con sonidos arraigados a la propia concepción ceremonial, como profundizaremos en el capítulo cuarto de este trabajo. En el rap, la música, previa al texto sería la primera manifestación cultural de un género de la diáspora, cuyas tradiciones ancestrales habían aprendido solo a través de reelaboraciones y cuya esencia se había forjado desde la resistencia. Por tanto, la música del rap era el ritmo de libertad, hermandad y pacifismo en unos barrios conflictivos en los que primaba sustituir la violencia física por otras formas capaces de exteriorizar la masculinidad marginal que ostentaban los varones-padres del hip hop.

El valor del rito como vía para olvidar la situación nefasta de lo cotidiano obliga a un «efecto de realidad» que permita experimentar el género musical en un primer momento en el que la prioridad de este grupo era proponer una vía terapéutica para sobrellevar las situaciones de violencia y miseria del extrarradio. Sin embargo, el efecto de realidad no es más que un artificio, por muy elaborado que parezca, la música rap desde esta perspectiva no ofrecería más que un aliciente, una anestesia placentera ante una realidad efectiva que después del concierto, el festival o la reunión seguiría patente. No obstante, este deseo es el que fomentó el nacimiento del primer rap, unido a la fiesta, al entretenimiento y el placer de experimentar con el ritmo, con los discos, los platos y dar rienda suelta a la creatividad y la experimentación con estas hipermúsicas. Así, al menos debemos considerar las primeras manifestaciones del rap como Sugarhill Gang.

El propio carácter lúdico-festivo sería el que se extendiera por todo el mundo dando lugar al hip hop como manifestación multidimensional: baile, música, pintura y discurso. El efecto de realidad a nivel musical, por tanto, se valdrá de los efectos teatrales que habrían compuesto la *pièce bien faite*.³³¹ Estos son la identificación, la ilusión naturalista y el reconocimiento, que explican a su vez la necesidad de identificación del auditorio con la música a fin de reconocerse en un género mayor artístico y dignificar así a su propia comunidad oprimida, como si de un proceso de autodeterminación se tratara; esto es, hasta que el proceso estético

prende como el efecto que resulta hacer creer al espectador que lo vivenciado es real y no forma parte de la ficción (Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós 1996, p. 156).

330 Véase Turner: *From Ritual to Theater*.

331 Ibid, pp. 431–432.

no se impregna de un discurso político, del logos, la vindicación étnica no esboza más que el mero reconocimiento de las luchas por la identidad o la diversidad, alejadas de cambios reales institucionales o legislativos.

Además, a través de la música el grupo se presenta al exterior como «válido», en tanto que emplea el arte para redefinir sus prácticas frente al grupo dominante. La ilusión de realidad se presenta en el rap a través del recurso de la proyección de una vida mejor (este elemento lo interconecta con el tópico del «American Dream», a modo de mantra para no rendirse ante la situación de miseria continuando luchas por la supervivencia).³³² Los sonidos del rap favorecen el reconocimiento del individuo en la música comunitaria, le recuerdan su lugar en la sociedad y le permiten aliarse con sus pares. En este sentido, la música funciona como elemento cohesionador del grupo y mediador entre sus diferencias, pues ofrece una válvula de escape artística ante la violencia y la precariedad dando protagonismo al placer estético que genera la composición (*poiesis*), pero también a la *estesis* del oyente que se eleva y purifica sus pasiones con la escucha musical. Así pues, desde una dimensión étnica, decolonial e interseccional, la música ficcionaliza las realidades de unos personajes en los que se proyectan los espectadores, fomentando la memoria histórica y conectándola con un pasado ancestral negado.

En la música popular la idea de reconocimiento, que a su vez es una forma de identificación, entronca con su carácter gestor de emociones humanas, es decir, complemento para expresar con palabras o de forma artística un sentimiento. Al emplear para sí la música nos reconocemos en el género musical, incorporándolo a la propia biografía. Sin embargo, desde la nueva escuela asistimos a una pérdida de identidad en sujetos que consumen de forma ecléctica,³³³ saltando entre los vínculos. El oyente, por tanto, constataría que la identificación no se puede producir en totalidad en una industria tan fusionada, que ha desvir-

332 Sin embargo, esta noción habría perdido vigencia con la integración en los nuevos territorios a los que penetraba, con otros trasfondos culturales marxistas y socialistas que habrían desvirtuado esta idea de buen funcionamiento sistemático, más marcada por el condicionamiento social, como muestra la corriente neoquinqui que se forja desde el rap sobre el tópico cultural del pícaro.

333 Este modo de escucha es habitual en la categoría que se genera tras la banalización de las tribus urbanas a partir de la democratización de Internet, se conoce como «oyente ecléctico» (véase Marta García Quiñones: *El oyente ecléctico* En: *Nassarre: Revista aragonesa de Musicología*, 21, 1 (2005), pp. 133–142), y desplaza a la anterior categoría del fan, el seguidor empedernido. Desde la etnomusicología se emplea este concepto para referirse a aquel que basa su gusto en diferentes géneros, artistas, épocas, geografías, etc. dando lugar a un bagaje cultural que sirve más a intereses temáticos e ideológicos que a los puramente estéticos. Este modo de escucha sí permite construir una constelación de escuchas diversas e incluso contradictorias

tuado la «pureza» de las músicas, o bien, ha fragmentado la identidad étnica asociada a cada una de ellas, dando lugar a infinitas identidades, tantas como sujetos y formas de experimentar la obra artística. Esta perspectiva nos resulta operativa en nuestra argumentación del carácter subjetivo y personal de la experiencia estética y analítica del oyente, al abordar desde su imaginario situado la composición de rap.

En definitiva, la identificación a nivel musical busca generar afinidad entre artista y auditorio y conectar la obra artística con una continuidad, ya sea en la tradición musical popular y autóctona (buscando las raíces de una cultura ancestral, en el caso de la introducción de cánticos o estrofas populares de la comunidad en cuestión), o bien, situándose como sucesora de un género en boga, asimilándose al mismo, emulando sus características. La recepción se identifica con el género musical gracias a que crea ese «efecto de realidad», pues extrae los elementos del género que le producen placer y los busca en otras manifestaciones, generándose un gusto por el estilo musical determinado o la obra del artista. Asimismo, se producen asociaciones sentimentales respecto a un elemento de la cultura, haciendo que la música se convierta en símbolo de dicho grupo, como ha ocurrido entre el flamenco y el pueblo gitano; o entre el *blues* y la comunidad afroamericana.

— El *sample* intertextual: homenaje o parodia

Otro caso paradigmático es el uso del *sample* intertextual, este se trata del fragmento musical que busca remitir a otros tópicos, piezas o estilos musicales. Su intención no es lograr identificación o fortalecer la construcción comunitaria; sino más bien actuar como homenaje o expandir el significado y la continuación de una cultura al dotarla de rasgos actuales. Sobre este fenómeno me gustaría comentar dos casos interesantes en la escena de rap español. Uno de ellos es el tratamiento del tema social de transgresión sistémica presente en la canción «First We Take Manhattan», de Leonard Cohen, donde recitaba: «First we take Manhattan, then we take Berlin [...]». ³³⁴ Con motivo de homenaje nació la versión que Enrique Morente en colaboración con el grupo de rock español Lagartija Nick, quienes la reelaboraron en 1996, bajo el título «Manhattan». ³³⁵ Esta versión está hecha a modo de «traducción intercultural», un tipo de versión de una obra que consta no solo de la traducción de la lengua de la canción para adaptarla a otra recepción, sino a otros elementos físicos (cambios en la voz de diversa índole: sexo o edad) e instrumentales (representación con instrumentos distintos al del original). ³³⁶

³³⁴ Leonard Cohen: First We Take Manhattan. En: *I'm Your Man*. Columbia Records 1988, 1m39s.

³³⁵ Enrique Morente y Lagartija Nick: Manhattan. En: *Omega*. El Europeo Música 1996.

³³⁶ Véase López Cano: Lo original es la versión, p. 84.

Luego esta versión fue interpretada por Estrella Morente y Cañizares. He de recordar que la cantaora era un referente musical para la rapera Gata Cattana en «Gotham», quien traerá el tópico al rap con su verso: «Primero conquistaremos Manhattan, de Berlin a Beirut y luego Creta [...]». ³³⁷ Desde Gata Cattana el tópico llega a la nueva escuela española con su presencia en la poética de Las Ninyas del Corro, que retoman el «Primero conquistaremos Manhattan, de Cádiz». ³³⁸ El tópico musical se impregna de nuevas percepciones y recepciones y se convierte en universal gracias al modo en el que se lo apropia desde otras culturas musicales, fenómeno necesario en la música para reelaborar y expandir los temas e interpretaciones a recepciones nuevas.

Otro caso de uso de *sample* intertextual, esta vez a modo de parodia, consiste en la relectura que El Coleta realizó de dos temas ochenteros, aludiendo a dos géneros diferentes. El primero se denomina «Yo quiero ser Tangana» y es una reelaboración de «Yo quiero ser Alaska» del grupo punk español Siniestro Total. ³³⁹ En su *cover*, el rapero cambia la letra empleando al trasunto de una figura mediática como C. Tangana a modo de parodia, extrapolarlo el debate del *mainstream* vs. *underground* del pop al trap. Por otra parte, el rapero reelabora «Las chicas son guerreras» de Coz con su tema «Las kinkis son guerreras» empleando unos arreglos musicales que ralentizan la canción y añaden la expansión textual propia del rap al alargar los tiempos. ³⁴⁰ Este tipo de *sample* no solo implica un conocimiento del *logos* del rap inspirado en la intertextualidad musical, sino fundamentalmente el trasvase que propicia en ambas escenas: en la generación heredera de la movida madrileña y en la que recibe el tópico desde el siglo XXI.

2.2.4.2 Actitudes de recepción basadas en el distanciamiento: el *scratch*

Uno de los recursos más habituales para romper la identificación y promover la reflexión desde fuera en el receptor es el «efecto de extrañamiento» (*Verfremdungseffekt*) acuñado por Bertold Brecht, ³⁴¹ que consiste en introducir un elemento insólito, inusual para deconstruir y romper la unidad de la obra; así como transgredir el procedimiento con una referencia explícita al carácter artificial o plástico. La ruptura de la ilusión conlleva dirigir la atención del espectador al significado de los hechos, las convenciones de la representación y sus implicaciones

³³⁷ Gata Cattana: Gotham. En: *Inéditos 2015*. La Cucaracha Estudios 2016e.

³³⁸ Las Ninyas del Corro: L.N.D.C. Prod. Yeke Boy 2021, 0m22s.

³³⁹ Véase El Coleta: *Yo quiero ser Tangana*. YouTube 2018b; Siniestro total: *Quiero ser Alaska*. *El Rockola* 1983.

³⁴⁰ Véase El Coleta: *Las kinkis son guerreras*. En: *M.O.vida Madrileña*. Not on Label Records 2015; Coz: *Las chicas son guerreras* 1981.

³⁴¹ Véase Jürgen Hans Wulff: *Verfremdungseffekt, Lexikon der Filmbegriffe*, s/f.

ideológicas que consiste en introducir un elemento insólito para deconstruir y romper la unidad de la obra; así como transgredir el procedimiento con una referencia explícita al carácter artificial o plástico de la misma. En este nivel, el oyente puede identificarse con el héroe al que imagina. La función que ejercen las descripciones detalladas en la literatura es asumida por este *sample* en el rap, en tanto que el texto suele estar más marcado por el carácter narrativo (en la estrofa) y argumentativo (en el coro). Sin embargo, en algunas ocasiones la representación debe ser disuelta a favor de una toma de conciencia, de un enfrentamiento con la realidad.

En el ámbito estético esto se produce mediante las técnicas musicales del rap, como el *scratch*, fricción de los discos que genera un sonido chirriante. Esta ruptura de la base rítmica suele marcar el inicio de otra etapa de la canción interrumpiendo la identificación, proceso que normalmente se produce tras la narración o argumentación principal, antes de llegar a la primera secuencia argumentativa (coro). En la actualidad, el rap apenas pretende lograr una identificación en sentido clásico, si bien tampoco resulta irreconciliable con el compromiso social y la reflexión artística. El oyente abandona la categoría de fan decantándose por posicionamientos más moderados sin que la interpelación emotiva guíe el criticismo del escucha.

De este modo, el rap feminista, no solo recibe crédito de quienes asiduamente escuchan rap, sino que interpela a recepciones muy heterogéneas que pueden acercarse a él buscando un himno, manifiesto u oda feminista que refuerce su pensamiento, aludiendo, por tanto, a un supuesto carácter cohesionador de la música urbana, en tanto que puede poner en orden sensaciones y emociones en torno a discursos sociales que conmueven o impactan al auditorio. Dicho de otro modo, la observación de los hábitos de consumo y empleo del rap³⁴² podría aventurarnos a afirmar que lo que la música del rap separa, en el caso de oyentes procedentes de tribus urbanas opuestas al hip hop, el compromiso feminista podría unir. En este caso la identificación musical no se cumple, pero se produce una identificación discursiva que opera a través del logos de este género, promoviendo un distanciamiento crítico para con esta música, pero un acercamiento emocional desde el sentimiento compartido en las mujeres (en caso del rap feminista).

La reflexión crítica suscitada de la representación artística se fundamenta en una perspectiva teatral desde la que podamos distanciarnos de aquello que parece realidad, pero no es. El espectador-oyente tiene máxima libertad para identificarse o no hacerlo, pero no puede evadir el forjarse una opinión, pues se ve directamente

³⁴² Ejemplo de ello podría ser el creciente aumento de trabajos académicos que defienden el rap con fines pedagógicos o el uso de estos materiales en la praxis docente de parte del profesorado de secundaria y universidad que no necesariamente es aficionado de este género en su vida privada, pero que comulga con su mensaje y propósito.

atravesado por el objeto de arte, no permanece indiferente. A grandes rasgos, el rapero es cronista de la vida, no encarna la figura, sino que la muestra estableciendo un espacio para la reflexión del auditorio.³⁴³ La función de la música en este sentido será la de acompañar a los intereses de la letra, alternando entre la identificación que favorece procesos como la solidaridad, la empatía o la consolación; pero también moviendo hacia el cuestionamiento, sembrando la duda, o incitando a la polémica, es decir, instalando la sospecha en aquello que se está escuchando.

Por ello, la figura del rapero es más intelectual que política, puesto que el parlamento del artista busca el cuestionamiento del *statu quo* y anima dialécticamente al auditorio a que persiga también este propósito. Se trata de un discurso que no se construye desde la promesa de cambio, sino desde la necesidad de organizarlo. El rap social, basado en la pedagogía y la toma de conciencia adquiere sentido cuando se produce el proceso reflexivo, de modo que el *pathos* ligado a la música ha de instaurarse desde la lógica, una razón capaz de comprender los abusos y tomar medidas al respecto. La ruptura del *pathos* se produce en el rap a través del *scratch*, el cambio de *sample* o los elementos habituales relacionados con esta música protesta que llaman a la alarma o a la violencia, ejemplos significativos son los sonidos de sirenas de coches policiales o ambulancias, tan característicos de *beats* emblemáticos del rap español como el famoso «Por la noche» de Mala Rodríguez,³⁴⁴ o los sonidos de cargar un arma o apretar un gatillo tan típicos de las instrumentales de *hardcore rap*.

2.3 La letra

2.3.1 El rap como género textual

Para los *Hip hop Studies* resulta de máxima importancia la riqueza textual del rap, por lo que el proceso creativo y de composición que lleva a cabo el rapero es decisivo para estudiar esta dimensión del género, el nivel poiético del rap se establece en la composición, por lo que el rapero, antes de ser MC, es poeta, compositor o cantautor. Frente a la interpelación emocional que logra la música en el público, la conexión entre el artista y el auditorio a nivel conceptual o ideológico genera sen-

³⁴³ Este uso es especialmente importante en las obras que describen y narran acontecimientos de chicos anodinos en entornos conflictivos o barrios humildes, siendo una de las obras más paradigmáticas en el rap español el tema «Chico problemático» (véase Nach: Chico problemático. En: *Poesía difusa*. Boa Música 2003).

³⁴⁴ Mala Rodríguez: *Por la noche*.

tido a través del texto, es decir, la letra-poema apela a la dimensión racional del público, haciéndole partícipe de un mensaje hacia el que puede desarrollar una actitud crítica. En este nivel el aspecto lingüístico es fundamental, pues si bien un rap puede ser consumido a través de la universalidad de su música, su disfrute máximo radica en la comprensión del código empleado, para que el signo pueda interconectar o remitir a las realidades designadas. Dicho código trasciende la dimensión puramente lingüística, profundizando en el dialecto, sociolecto e idiolecto del propio rapero, quien eleva el argot de la calle a una dimensión artística, dignificándola.

Su estudio puede abordarse desde la filología tanto en el campo literario como en el lingüístico, considerando las intenciones o funciones sociales implícitas en las letras, a menudo al servicio del mensaje o propósito del artista. La letra (el texto de la canción), también llamada rima, métrica o versos, sugiere un campo de estudio poco explorado en el ámbito de las Humanidades, como veremos en el plano microtextual, dedicado exclusivamente a las implicaciones literarias del rap. Así lo ha afirmado Kautny, en un interés no reduccionista del rap a su esfera musical, un género que no solo se presta a un análisis centrado en lo narrativo, sino fundamentalmente al marco interdisciplinario que se desprende de una mirada multifocal desde los diferentes prismas desde los que puede ser analizado el texto: «But the semantics of rap lyrics cannot be reduced to mere storytelling. Even those songs which seem to be incomprehensible and self-referential at first glance, may be understood as statement about identity, e.g. representing politics, gender or geography»,³⁴⁵ en conexión directa con la cultura afroamericana, mediante una forma de hablar punzante llamada «signifying», compuesta de los recursos estilísticos como la ironía, la sonrisa, metáforas, alusiones o intertextualidad.

El texto compone la *narratio* del rap, cuyo elemento más importante será la secuencia diegética, la narración o exposición de los hechos. Dicha presentación tomará vida en el escenario a través de la performance, y en este nivel adquirirá importancia la mimesis (representación e imitación) a través del personaje del MC, que se convierte en rétor y ejecuta el «drama», cuyas implicaciones serán analizadas en el apartado de puesta en escena. Mención especial merece el género mixto de la epopeya, narraciones representadas por especialistas (juglares) clásicos, esquema literario que se reproduce en gran parte del rap español, especialmente el que aborda la vida de un antihéroe (el traficante, el joven de barrio humilde, el trabajador incansable...). El texto de la canción es el constructo sobre el que se articula toda una teoría sobre el subgénero del rap conciencia (*conscious-rap*) llamado también contestatario, reivindicativo o comprometido, en el

345 Véase Kautny: *Lyrics and flow in rap music*, p. 101.

que prima la elaboración del texto sobre su formato musical. El subgénero del rap conciencia, es, por tanto, el que más honra la dimensión retórica y narrativa del rap, en tanto que busca instruir deleitando y cumple las máximas aristotélicas del discurso «breve, claro y verosímil». Así pues, el análisis de la letra del rap se convierte en la dimensión más importante en lo que respecta a la literatura. Esta se contemplará, por una parte, en un plano macrotextual en el que se analizará la «inventio» y «dispositio» del discurso, indagando en los temas y tesis presentes en la obra de las raperas; y, por otra parte, a través de un análisis microtextual que se ocupe de la *elocutio* en sus tres dimensiones (*puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*).

2.3.2 *Ethos*: credibilidad, *egotrip* y autoridad

El nivel textual es el elemento principal del rap, de ahí que su estudio se preste a un análisis desde la literatura. La función del rapero en este primer estadio es la de la composición (*poiesis*), pues al contrario que en otros géneros musicales en los que esta labor la efectúa un compositor y la ejecución un intérprete, en el hip hop, los artistas que rapean deben ser los mismos que han escrito aquello que están defendiendo. El concepto de autoría es fundamental, en tanto que el mensaje y la retórica pasa a ser asociado al propio rapero, es decir, su reputación depende de ello. Este elemento responde al criterio de credibilidad, en un género en el que el embellecimiento se rige por unos códigos internos y queda superpuesto al mensaje, donde importa qué se diga y cómo se diga (retóricamente) y no tanto los criterios más performativos que sí tienen una gran relevancia en otros géneros musicales, como la voz o la coreografía.

Dicho de otro modo, lo que caracteriza un rap de calidad no es la vocalización o la puesta en escena, sino la capacidad del texto para mover a la reflexión. Si bien el rapero ha de tener dominio en la vocalización y sentido del ritmo, es decir, ser capaz de acompañar su voz al beat que suena de fondo, el rap como producto grabado y comercializado a través de maquetas, *singles* o en *streaming* carece del elemento performativo, e incluso, puede ser modificado a través de arreglos musicales y distorsionadores de voz. Por tanto, lo único que define en esencia al rapero y a su obra es su capacidad poética para diseñar una narrativa capaz de incitar la reflexión empleando para ello elementos como la provocación, la identificación o la risa.³⁴⁶ Esta dimensión del *ethos* del rapero y la rapera en un

³⁴⁶ La conceptualización de los conceptos asociados al *ethos* podemos establecerla a través de las categorizaciones de Jiménez Calderón: *Entre la oralidad y la escritura*; Jiménez Calderón:

nivel textual se construye a través tres características fundamentales: credibilidad, exaltación del yo y autoridad en la materia.

2.3.2.1 La credibilidad

La cuestión de la credibilidad es uno de los cimientos fundadores del *ethos* del rap. La idea de reputación se infiere de la maestría en el uso lingüístico y literario, la coherencia entre la vida y la obra; y la representación férrea de un estilo de vida determinado, que es el aceptado y promovido por la *crew*. En una *old school* española tan impregnada del rap que traían consigo los militares estadounidenses, primeros introductores de esta cultura, valores como la fidelidad al movimiento hip hop o «keep it real», se volvían una forma legítima de reconocimiento del barrio que promulgaba una clara necesidad de verosimilitud centrada en la representación explícita de los atributos que los raperos identificaban con lo callejero y barrial. Los mensajes debían ser ubicados en entornos reconocibles para el auditorio, los temas tratados debían corresponder a la actualidad política o social, a los aspectos más crudos y desagarradores de los sujetos que narraban, en los que afloraban situaciones de miseria y de violencia que el rap debía ser capaz de reflejar desde la óptica de estos participantes. En esta época todavía muy influida por la imitación de los guetos norteamericanos, el material literario tenía que extraerse de la calle, sin artificios, pues solo en las enseñanzas del barrio y la supervivencia del más fuerte resultaban fieles al estilo del hip hop. Esta interpretación de la credibilidad también ha arribado a la noción de honrar los elementos fundacionales del rap en el terreno de la producción y la *performance* (la autogestión o el desprecio por las discográficas, una indumentaria específica, el respeto a los iconos relacionados con el movimiento, como jugadores de baloncesto, determinadas marcas, etc.), especialmente en el momento en el que el movimiento hip hop se tribaliza, dando lugar a una identidad del hiphopero como aquel que respeta los códigos éticos y estéticos de esta forma de vida, trascendiendo así la dimensión artística, y dotando al género discursivo de un código moral aplicable a la cotidianidad de oyentes y autores.

En el 2000 la corriente que revoluciona el rap no será la que se centra en promover la calle bajo cualquier precepto, sino la que sitúa la fidelidad en el contexto español, en lo considerado castizo y autóctono, una forma de retratar los barrios marginales desde el orgullo, aportando al primer intento de imitación de los modelos estadounidenses una mirada situada en la idiosincrasia española, pero sin ambicionar todavía un cambio político. La pretensión política se activará

tras la crisis económica de 2008, cuando la fidelidad en el rap llegará a ser comprendida desde un alineamiento claro con aquella juventud desposeída y desheredada del nuevo orden mundial. La nueva escuela del rap español habría de romper definitivamente con las connotaciones en torno a la credibilidad, gracias a la deslocalización del rap en una red de redes, interconectada, en la que cualquier signo puede ser considerado hip hop.

Una nueva escuela se alza proponiendo la apertura de temáticas que formen parte de la vida del rapero y resulten auténticas, ofreciendo fidelidad al motivo vertebrador del género, el «keep it real». Este tópico ligado a la necesidad de mantenerse fiel a una estética y ética barrial deviene en el rap español en la defensa de la cultura autóctona frente al neoliberalismo que impregna las modas y temas *mainstream* de la música urbana; abrazando en los grupos *underground* una vindicación política. Si bien el tema ha experimentado distintas interpretaciones en cada región y época, en el rap feminista serán las epígonas de la *old school*, consolidadas en torno a *crews* como Las Ninyas del Corro o Free Sis Mafia las continuadoras de este espíritu familiar que recontextualiza la amistad, como esa familia elegida, desde la que protegerse e impulsarse. Este elemento de cohesión del rap da credibilidad en tanto que permite forjar lazos de sororidad imprescindibles para el feminismo. Tras las crisis vividas a raíz de la pandemia de Covid-19, el tópico del *keep it real* ha de ser necesariamente crítico con el capitalismo.³⁴⁷ Ante esta dolorosa realidad, dos actitudes afloran en el rap, con sugerentes lecturas de este tópico: la asimilación y la revolución. Dentro de la corriente feminista, antisistema en tanto que en cada territorio se solapan todavía distintas formas de patriarcado, un rap que no se posicione con el desvalido y no luche contra la desigualdad social no es coherente, carece de autenticidad.

En la nueva escuela *underground*, serán frecuentes las voces críticas en torno a la falsedad y el postureo de la industria musical a la que perciben como promo-

347 Así, en el plano del feminismo, destacan temas que vienen a denunciar la situación de las mujeres ofreciendo datos, nombres y formas de violencia ante la carencia de información por parte de los gobiernos, o de la puesta en marcha de medidas pedagógicas contra ello, algunos ejemplos de esto son «Aborto retrospectivo» de La Furia, rapera española que se opuso desde su rap a las medidas retrógradas de la derecha española durante una crisis social vivida en 2012 cuando el PP quiso legislar sobre los cuerpos de las mujeres (véase La Furia: *Aborto Retrospectivo*. Youtube 2013). Este rap se convirtió en un himno que alimentaba manifestaciones; o la reciente «Nosotras tenemos otros datos», tema de la rapera mexicana Masta Quba que denuncia el aumento de feminicidio a raíz de la cuarentena obligatoria que obligó a tantas mujeres a coexistir con su maltratador, en la canción queda clara la desigual importancia que se concede a la pandemia humanitaria de la violencia machista, frente al compromiso desde todos los sectores por erradicar la pandemia sanitaria del Covid (véase Masta Quba: *Nosotras tenemos otros datos*. YouTube 2021).

tora de los valores neoliberales, racistas y sexistas. A modo de ejemplo, sería interesante traer a colación un texto que incite a la reflexión sobre los lastres del sistema de aquellas voces que critican la falsedad que impera en la industria musical, a través de la defensa de un *ethos* insurgente, que denuncia la violencia y la necesidad de denunciarla públicamente. Un ejemplo representativo de este impulso es la letra de «Yo no me callo» de la MC Huda Laamarti. He aquí una de sus estrofas donde expone el problema:

Y me entera'o,
de que tu amigo ha viola'o
Y tú calla'o,
subiendo fotitos,
porque está pega'o
Y se ha acaba'o,
esa mierda se ha acaba'o.
Esta es la industria que tenemos y todos la habéis paga'o,
El camerino lleno 'e niñas,
el manager trae cocaína
Los chavales en la cima,
cuidando por si alguien filma.
Deja que trague saliva, que esto me llena de ira.
Que hasta quién pensé e' valía,
a esa mierda tiene envidia.³⁴⁸

El *ethos* aparece en este tema de modo tajante en los siguientes versos, en los que se replantea la función del rap en la era de la imagen y el postureo mediático: «Un sueño cumplido / o un sueño perdido / según lo veas, amigo mío / To' lo que escribo lo he visto, / to' lo que escribo, lo vivo».³⁴⁹ El *ethos* tiene un componente sociolingüístico ligado a la identidad subjetiva de la autora. La rapera ocupa un rol de mediadora cultural. Por una parte, ha de representar a un colectivo del que formó o forma parte desde la genealogía, pero a su vez se halla en tránsito hacia el empoderamiento. Su mediación entre la cultura y la recepción es bidireccional: por una parte, realiza una labor similar a la de los compiladores de literatura y música popular, dotando de carácter académico y serio a una manifestación cultural popular, estigmatizada; esto lo logra a través de la dignificación de lo local y su fusión de

348 Véase Huda Laamarti: Yo no me callo. Prod. Illink 2022b, 0m38s. Apropiaciones interesantes de este tópico *old school* del rap las encontramos en Huda Laamarti, rapera de ascendencia marroquí de la *crew* Free Sis Mafia que establece el juego de palabras en su tema «Keep it halal» (véase Huda Laamarti: Keep it Halal I. Prod. Al des Saints 2022a) y el tópico de autenticidad, que acompaña de algunas referencias a la gastronomía de su país.

349 Laamarti: Yo no me callo, 2m04s.

temas cultos con el rap, revalorizando asimismo el género desde lo popular. Sin embargo, por otra parte, realiza una labor de popularización de la alta cultura, la literatura sofisticada, o las ciencias sociales como la sociología, la antropología o la filosofía, al acercarlas al pueblo desde las letras de rap, en una jerga juvenil y local, apelando así a la recepción aficionada al rap, la juventud, pero también a las generaciones menos habituadas a este género, a las que accede por su riqueza intertextual. Así pues, en su obra ha de establecerse un equilibrio entre la jerga y la lengua docta, de modo que se mantenga fiel a la calle, sin por ello descuidar el aspecto artístico, que permita deslumbrar por el uso de las palabras, provocar o causar un efecto en el receptor (esta parte se profundizará en el *pathos* del texto del rap).

Otro rasgo de fidelidad y, por tanto, credibilidad, será el uso del dialecto de la escena a la que pertenezca. Si el idiolecto es un rasgo asociado a la individualidad de cada artista, el dialecto se convierte en agente identificador de la escena y contribuye a crear conciencia de grupo y sentimiento de pertenencia. El líder de dicho grupo, el rapero, ha de demostrar respeto de cara a su *crew* por su dialecto, como rasgo identitario y popular frente a la hegemonía lingüística de las élites académicas, cuyo argot perciben como impostado. Así, el dialecto adquiere una importancia inusual, convirtiéndose en marca característica de la escena y la escuela.³⁵⁰ El uso del dialecto tiene dos funciones: por una parte, otorga autenticidad a aquello que se está escuchando, el personaje del rapero es mimético, busca evocar un «tranche de vie», un fragmento de realidad para resultar creíble. Sin embargo, por otra parte, tiene un propósito social, el de combatir el prejuicio sobre las hablas locales, argots y usos lingüísticos asociados a comunidades estigmatizadas en el territorio español.

Aspectos como la vocalización y seguridad en la dicción son determinantes para enmarcar la claridad expositiva (*perspicuitas*) que se consigue en la reproducción de un discurso coherente, que sea comprensible, pero al mismo tiempo implique cierto esfuerzo cognitivo por parte del receptor. Este elemento en el rap debe oscilar entre la claridad expositiva de las ideas y argumentos y la dificultad o desafío para el oyente, que ha de desenmascarar el artificio retórico e *ingenium*, logrado muchas veces a través de recursos de provocación o sorpresa. Si bien pudiera parecer a simple vista que la lengua del rap es espontánea e improvisada, marcada por una tolerancia a cualquier tipo de dicción, la ejecución de estos artistas debe responder a criterios intrínsecos unidos fundamentalmente a esta dimensión del *ethos* definida a través de la coherencia y la reputación como parámetros necesarios para la consolidación de un habla consecuente, capaz de

350 Checa Fernández: *Speaking Rap*.

convocar al grupo para la reflexión conjunta. Sobre estas nociones volveremos en el capítulo cuarto de este trabajo.

2.3.2.2 La potencialidad del yo (*egotrip*)

Este recurso remite al carácter más importante del rapero o la rapera, tras la demostración de su credibilidad. Tras la construcción de complicidad ideológica entre el auditorio y el artista, este debe demostrar que su subjetividad, su carisma o su proyecto de vida merece el respeto del público, e incluso, su afiliación. Como ya se introdujo en el primer capítulo, el concepto clásico de *hybris* (desmesura o soberbia humana) ha sido empleado por el feminismo para referirse a una irracionalidad patriarcal basada en un acto antropocéntrico de un orgullo imparale e inconformista; asociado generalmente a la masculinidad exacerbada, al modo de una exaltación imparcial del propio individuo exagerando los principios androcéntricos ligados a la competencia, la lucha y la subyugación del otro. El recurso del *egotrip* (exaltación del ego) es la cara más visible de esta noción de *hybris* en el rap: consiste en emplear elementos lingüísticos como los deícticos, los pronombres personales de primera persona, o la descripción personal de manera abusiva para ensalzar la figura del protagonista. En muchas ocasiones este artificio retórico solo posee una intención estética y de construcción de la personalidad artística, si bien, de modo implícito o inconsciente la ética y el posicionamiento político al que remite lo sitúan de modo desventajoso de cara a los ideales de justicia ecosocial y el reparto equitativo de la riqueza y los recursos; ya que esconde una individualidad sustentada en el beneficio propio, el deseo particular y el ansia de poder.

Esta exaltación, en el *gangsta rap* suele producirse acompañada de la devaluación del resto, a partir de recursos como la hipérbole, caricatura del oponente o el sarcasmo. Estos son recursos que enaltecen la valía del rapero a nivel retórico, constituyéndolo como «rey de gallos»,³⁵¹ pues ostenta poder sobre el grupo, si bien es pseudopoder, ya que dentro de su masculinidad marginal permanece ex-

³⁵¹ Esta denominación, utilizada en el género de *freestyle*, podría deberse a la reelaboración picaresca de la costumbre carnavalesca de disfrazarse de «rey de gallos», un símbolo del desenfreno típico de esta festividad. En obras como *El Buscón* (1626) o *El Guzmán de Alfarache* (1599) se introduce un episodio a propósito de este uso popular en el que se humilla al pícaro disfrazado por los orígenes humildes o conversos del protagonista (véase Victorio Agüera: Nueva interpretación del episodio «rey de gallos» de *El Buscón*. En: *Hispanófila*, 49 [1973], pp. 33–40). En la cultura del *freestyle* la jactación del otro se consigue también a través del insulto genealógico, especialmente el que pone en entredicho la decencia de la madre, marcando un interesante paralelismo entre la sátira del pícaro deshonrado por sus bajos orígenes y la humillación de las batallas de gallos del hip hop.

cluido del selecto club de las masculinidades hegemónicas. El *egotrip* también es muy usado en el género del *beef*. Este recurso tiende un puente entre las pugnas poéticas llevadas a cabo entre miembros de una misma escuela poética, que se disputaban la fama y el favor social en su círculo culto: por ejemplo, los poetas Góngora y Quevedo en el Siglo de Oro, cuyos poemas insultantes servían para medir la habilidad retórica de los artistas. Sin embargo, en el rap esta línea historiográfica no procedería de una herencia del conceptualismo y culturalismo barroco sino del trasvase musical de la letra presente en la tradición oral afroamericana surgida en la improvisación vocal del llamado *jive scat* (musicalización del lenguaje) y los *dozens*, juegos vocales en los que se medía el ingenio a través del «insulto ritual».³⁵² Kautny expone en este sentido que este proceso tiene un origen antropológico propio de muchas tradiciones folclóricas y que en concreto la del rap, bebe en la tradición de un pueblo que ritualizaba el duelo por medio de batallas usando algunos de los elementos del arte trovadoresco, como la rima.

Resulta más adecuado pensar que también esto ha sido el detonante del rap español, en tanto que el movimiento penetró en España a través del producido en EEUU y no como fruto de una tradición culta o folclórica peninsular, en la que encontraríamos ciertas semejanzas con la poesía juglaresca marcada por el ingenio y la improvisación del siglo XV,³⁵³ que se retomó en el XVII por los poetas áureos. Sin embargo, al remodelar al género en España es muy probable que los artistas españoles volvieran la vista al propio legado cultural que comprendían mejor y entonces comenzaran a encontrar similitudes, enriqueciendo su rap desde la propia lengua y usos literarios de su región. Al igual que Afrika Bambaataa realizó un viaje hacia la tribu zulú en África occidental para indagar en su cultura ancestral, los artistas españoles tras descubrir el rap habrían de hacer un viraje a las raíces literarias autóctonas para dotar de autenticidad un género que en un principio solo era mera imitación de un modelo extranjero.

Así pues, desde los inicios el *egotrip* formó parte del arsenal retórico del rap vinculado siempre a las implicaciones sociales de la competencia y la ostentación que dieron lugar al *freestyle*. En la actualidad existe una pequeña escena dentro

³⁵² El antecesor de las batallas de gallos como las conocemos actualmente o el predecesor estructural del rap en su faceta narrativa serían los *toasting*, poesías extensas narradas con rimas dobles y temas violentos o humorísticos, cuya estructuración no estrófica nos recuerda a la poesía épica (Keys: *Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces*, p. 24; Santos Unamuno: *El resurgir de la rima*, p. 235).

³⁵³ Esta poesía dialogada de gran tradición se cultivaba en distintas regiones de España bajo diferentes denominaciones: «regueifa» (Galicia), «bertso-lari» (País Vasco), «glosat» (Menorca), «trovo» (Granada y Almería), como introduce Trapero: El arte de la improvisación poética, estado de la cuestión.

del rap que se decanta por mantener vivo el virtuosismo lingüístico iniciado en España por raperos como Nach o El Chojín; si bien la exaltación de la habilidad retórica parece ir en retroceso en una nueva escuela más influenciada por la imagen y la performance que por el componente literario; ciertas excepciones son las y los epígonos de la nueva escuela que apuestan por letras estilística e intertextualmente muy elaboradas como Gata Cattana o los gemelos Ajax y Prok, poniendo en valor las tendencias poéticas barrocas, que sienten como el sustrato de su arte. El rap feminista está resignificando estos modos de comprender el *egotrip* desde un plano más comunitario, a modo de colectivización de los recursos y derechos. El giro afectivo que está teniendo lugar en el rap actual mediante la ambición por la incursión en el debate público de cuestiones como el cuidado, la salud mental y la carga de trabajo se deben en gran parte al posicionamiento feminista de muchas de sus integrantes, un dato ilustrativo del modo en el que el rap feminista está influyendo no solo a su recepción directa, sino a las propias formas de comprender los temas centrales del hip hop actual.

2.3.2.3 Autoridad en la materia: poeta y filósofa

El perfil de la rapera en lo que respecta a su autoridad viene marcado por la reputación, pues la rapera se convierte en una figura ejemplarizante, digna de imitación, a la que se le debe un determinado respeto. Esta noción hunde sus raíces en prácticas territoriales como el liderazgo en la *crew*. Sin embargo, no todas las corrientes pretenden alcanzar este rasgo a través de la violencia —pensamos también en la violencia verbal y simbólica presente en usos de la humillación muy propios de algunas corrientes del rap—, sino que el dominio vocal, la capacidad de elaborar rimas novedosas o la rapidez mental para establecer conexiones sorprendentes entre otras, será la piedra angular de corrientes completas del rap como el *freestyle* o el rap conciencia. Este elemento que pretende convertir al artista en el líder de su zona no solo tiene implicaciones artísticas, sino que el rapero puede llegar a convertirse en referente social para su comunidad en función de su dominio lingüístico. Este, a su vez, posee dos formas de expresión que hunden sus raíces en la retórica: los conceptos de corrección y claridad (*puritas* y *perspicuitas*) y el virtuosismo en el uso del lenguaje (*ornatus*).

Estos dos elementos son indispensables en la configuración de la identidad del artista y su lugar en la escena a la que pertenezca. Una aproximación lingüística sobre los elementos presentes en la dicción nos llevaría a considerar elementos fundamentales como la *puritas* (corrección léxica y gramatical) y la *perspicuitas* (claridad) como los rasgos de la *elocutio* que más corresponden a la idea de credibilidad en la escena, y, por tanto, al *ethos* del rapero o rapera. Asimismo, en el rap importan más estos aspectos de adecuación y corrección a la jerga y al dia-

lecto que los procedentes del *ornatus*, es decir, que la propia retórica, pues en este plano es más individual, no se rige por aspectos grupales. La corrección en el rap no opera bajo los mismos preceptos que en la literatura, en tanto que va más allá de la poética individual de cada artista, buscando una cohesión grupal, una identidad compartida. Así pues, para mantener la reputación intacta el artista ha de ser fiel a su espíritu de denuncia.

La autoridad del artista reside en demostrar que es un buen rapero. Los criterios para ello no son solo literarios y socioculturales, es decir, debe dominar los códigos sociales, poseer competencia retórica y social, ser capaz de desentrañar las emociones de su público, de leer sus intereses y gustos; pero más allá de estas cuestiones formales, el rapero debe poseer un mensaje determinado y ser capaz de erigirse como líder ideológico. En este sentido, son varias las figuras a las que podríamos comparar con el rol de *rapper*, ya que su ejercicio se halla en el umbral entre muchas otras funciones. Me interesa destacar dos actitudes que a menudo desarrollan estos artistas y desde la que proyectan su autoridad en la materia habitualmente: el rapero-poeta y el rapero-filósofo.

La primera de ellas bebe de su componente de MC-presentador, mero ayudante del DJ. Esta función es similar a la que podría haber desempeñado el juglar, presentador de un texto poético que recitaba a modo de noticiero ante un auditorio que se informaba a la vez que se entretenía. Una función que también encontramos en los orígenes del rap, en las composiciones cantadas por el *griot*. Dos cuestiones son fundamentales para comprender la función del rapero (entendemos aquí a quien escribe y recita sobre la base rítmica su composición): el concepto de autoría, pues el rapero es necesariamente autor de aquello que recita; y la necesidad de coherencia entre su vida y obra. El rapero es poeta en tanto que elabora una lírica creativa y original sobre un tema extraído de su vivencia, pero esta es compartida y entra en el circuito de la música popular en función de su capacidad para gestionar las emociones del grupo y fortalecer la identidad compartida. Como líder no solo representa sus intereses propios, sino los de su comunidad en una de las funciones del *ethos*, la de la representación, la comunidad cede a la rapera la capacidad de ser representada a través de su figura.

En este sentido, pese a que la autoría queda reconocida en el juego del *egotrip* (no solo se reconoce y construye su autoestima, sino que se exalta y se potencia constantemente con alusiones a la propia persona), su propósito excede los límites del propio individuo, busca representar a toda su comunidad, en muchos casos, a la especie humana, de ahí su carácter universalista, como ocurre en la poesía. Asimismo, el humanismo del rap es situado, se entiende como fruto de una coyuntura sociopolítica específica y una situación global que condiciona el enfoque que acaba proyectando sobre el bagaje cultural que recibe. La consideración del rapero-poeta nos lleva a cuestionar otras formas de protagonismo musical, como el del *perfor-*

mer o el intérprete. El rapero poeta difiere de estas dos: en el primer caso, la obra que recita siempre es la propia, su propio texto, de ahí que ocupe el nivel del cantautor, nunca del intérprete que no es autor de aquello que entona. Un texto plagado, o un texto «prestado» de otro artista entra en el terreno del *remix* o el *cover*, y, por tanto, del *fandom*. Por otra parte, el rapero se separa del actor o *performer* porque excede su dimensión medial, pese a estar produciendo una representación en tanto que no encarna un personaje ajeno a él, sino que el personaje construido es su alter-ego y mantiene analogías con su propia vida (*ethos* entendido como coherencia entre la biografía y la obra).

Sin embargo, en esta lectura guarda bastantes concomitancias con una suerte de periodismo crítico o alternativo, en tanto que presenta los hechos que no corresponden al *mainstream*, los acontecimientos importantes para la comunidad desempoderada. Si bien estas surgen de la subjetividad del rapero, que es quien modela el material artístico, a su obra se le presupone un compromiso ético con quienes son oprimidos, sus temas se extraen a su vez de la actualidad política del momento presentando la perspectiva de los subalternos, es decir, las letras deben resultar un contrapunto a la visión mayoritaria o manipulada por los intereses de la élite dominante. De este compromiso ético y político con la verdad del pueblo existen múltiples ejemplos en el rap conciencia, como por ejemplo: «Yo no he venido a contaros las noticias / estoy juntando papeletas pa' entrar en sus listas...».³⁵⁴ En este caso la rapera se posiciona como juglar que reelabora artísticamente la información, aludiendo a un papel representante del pueblo. La diferencia con los aedos antiguos reside en que esta no pretende reproducir unos hechos en pro de las gestas de los héroes nacionales, sino como contracultura, señalando a los «anti-héroes», criminales que forman parte de las propias élites y sustentan su poder en el temor del pueblo y el respaldo legal que reciben de una plebe ignorante a la que la rapera pretende educar, así desde el posicionamiento de poeta la artista escribe con un fin de instruir y deleitar. Las «noticias» que relatan los raperos no son las mismas, por tanto, que recuperan los medios de comunicación oficiales, sino aquellas que parecen no importar a la opinión pública, ya sea por el anonimato de las víctimas o por el maniqueísmo que encierra a la consideración del bandido, el individuo rebelde al sistema que sustenta y perpetúa la criminalización.

En la corriente de rap protesta o rap conciencia el rapero además de poeta en lo formal deviene en una actitud filosófica, cree en aquello que rapea y se mantiene fiel a una ideología y cosmovisión alternativa. Busca la verdad y cuestiona el *statu quo*. Refuerza actitudes de contradicción y oposición sistémica, alte-

354 Gata Cattana: Los siete contra Tebas, 0m13s.

rando el conflicto con un orden establecido por los hombres o los dioses. Sirve a unas ideas que se oponen a las hegemónicas, de ahí que no resulte adecuada la comparación de su función con la del orador político, en tanto que entraría en conflicto con la interacción que manifiesta el autor frente al auditorio. Estos no deben ser convencidos, pues ya comparten la ideología del artista, la argumentación sirve al pueblo como refuerzo o matización, pero no tiene un propósito activo de persuasión.

El pueblo es llamado a la reflexión crítica, al cuestionamiento, pero no es adoctrinado desde el rap. Los raperos alegan que esta función ya la desempeña la enseñanza reglada o institucionalizada. Por ello, ellos adoptan una actitud filosófica platónica, la de encontrar una verdad, a la que pueda acceder la recepción por medio de métodos socráticos. La *doxa* en el plano del rap son todos aquellos argumentos defendidos por la clase dominante, las noticias del *mainstream* o los discursos opresivos que se emplean como desvío de atención sobre los temas pertinentes. Ante ello, el rap pretende convertirse en la luz de la razón capaz de alumbrar las taras, los fallos del sistema y poner en el foco la agenda social, con las cuestiones que más preocupan en nuestra actualidad. Desde este planteamiento, dicha opinión (*doxa*) defendida por sofistas (políticos, personalidades del *mainstream*...) se opone a la «idea de verdad» que busca el rapero-filósofo. La labor del rapero en su persecución de la verdad es un proceso siempre abierto, que sirve a una estética (la de la libertad formal y poética) y a una ética (la de los oprimidos), frente a la moral imperante compuesta por las expectativas sociales.

2.3.3 Logos: estructura y transtextualidad

En esta sección pretendemos resolver las tensiones entre apartados retóricos dentro de la literatura:

Cuando la retórica de escuela se convirtió en el estudio y el culto de las formas y de los modelos literarios, la atención se centró en la *elocutio*, en la forma de la expresión (descuidando las «formas del contenido», la organización de los núcleos temáticos y de las estructuras narrativas, que la narratología más reciente reconoce como componentes de una moderna *dispositio*), y se concentró en las figuras.³⁵⁵

Este descuido por los elementos estructurales también ha ocurrido en la musicología:

355 Bice Mortara: *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra 1988, p. 55.

Además, conceptos como los de *hook* o gancho –frase vocal recordable– y *riff* –frase instrumental reiterativa– aplicables a las canciones coro-puente y también a las con forma estrofa-estribillo, no encuentran en la tradición analítica musicológica conceptos que los definan con propiedad. Sólo contamos con términos como los de *obstinato*, *leitmotiv* o motivo recurrente, por ejemplo, que no son los utilizados por los propios músicos populares y no describen con exactitud el sentido estructural y expresivo que poseen gancho y *riff*. De este modo, queda la impresión que los enfoques y terminologías del análisis musicológico no logran dar cuenta a cabalidad del micromundo de la canción popular.³⁵⁶

Coincido con González en la revisión de estos criterios, de modo que para este análisis se va a preferir la propia terminología del rap (esta procede en gran medida del *freestyle*), además del uso de los términos comunes en la musicología: como la noción de motivo musical y *leitmotiv* (motivo recurrente), concepto que tiene una definición análoga en la literatura y que es indispensable para el estudio transmedial entre ambos soportes (sonido y texto). Asimismo, en lo que respecta al componente intencional del rap, hemos de considerar un móvil común: la protesta. El género del rap surge en una situación de descontento y precariedad que motiva diferentes corrientes que vendrán a retratar esta situación de distintas formas, sin embargo, el contexto sociocultural del que proceden es el mismo, lo que difiere es el uso de pistas, instrumentales, motivos, léxico, etc. diferente en función del gusto del rapero y del significado que desee dar a su trabajo. A nivel estructural podríamos señalar dos elementos indispensables en la dimensión literaria y retórica de la parte textual del género: la *dispositio*, o disposición de las partes de la canción, es decir, la estructura; y la *elocutio* en su nivel superestructural, que determina de qué modo se emplea la lengua para lograr un tipo de texto determinado (ornamental, irónico, trágico, cómico, etc.). En este apartado serán importantes los elementos interdiscursivos que contribuyen a delimitar el género literario del rap frente a otros géneros contemporáneos, como el *slam* o el *freestyle*.

La *dispositio* en retórica es la ordenación y distribución de los argumentos, indica el lugar que cada uno de ellos debe ocupar en la estructura global del texto. En el caso del rap, podemos considerar una estructura prototípica,³⁵⁷ existente en multitud de músicas populares del mundo.³⁵⁸ Esta se divide en los siguientes apartados:

356 González: *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina*, s/p.

357 Desde la Antigüedad, la canción es una forma musical, con una estructura concreta que va evolucionando con los siglos. Comparte unas partes (intro, estrofa, estribillo...) y subpartes que se han pretendido adaptar al rap en este apartado.

358 Para clasificaciones complementarias en este sentido véase Checa Fernández: *Speaking Rap*, p. 131.

– Introducción (empleada con la abreviatura «Intro») se refiere al principio de la canción, remite a información previa a su desarrollo. Los aspectos musicales que introducen son la tonalidad, el tempo, el estilo y la instrumentación. Esta parte es solo instrumental o rítmica, antes de que se incorpore la primera estrofa y puede estar omitida. En este momento se puede introducir un *riff* (fase instrumental reiterativa) que a menudo funciona como agente identificador de dicho tema, generando conexiones con la recepción, que asocia el comienzo de la canción rápidamente con el tema concreto. En hip hop a veces basta con introducir la secuencia musical del estribillo sin letra. A veces el término «intro» se refiere al primer *track* de un LP, de carácter más instrumental.

– Estrofa (también llamada *Verse*) comparte una definición parecida a la de la poesía, se trata de la disposición de la letra en forma de versos que componen estrofas. Sin embargo, en el rap la métrica no corresponde exactamente a la de la poesía lírica. La disposición de las estrofas nos recuerda más a las tiradas de la poesía épica, ya que se componen formalmente de agrupaciones de líneas (versos) que deben ser encajados en el *beat* (a menudo este sigue el patrón del 4x4). El *flow* es el procedimiento vocal del artista que puede surcar este *beat* de modo más rápido, o más lento. Tiene una parte musical y otra textual, la musical puede ser la repetición de la introducción, o bien su repetición superpuesta a otras pistas instrumentales o rítmicas. Si bien, lo más interesante de este apartado es su componente textual, ya que se comienza a introducir la *narratio* y la *argumentatio*. La disposición de este material literario ha de hacerse de modo artístico, considerando el final del *beat* para introducir la rima (o la parte del medio, en las rimas internas), siendo este el elemento que más nos recuerda a las tiradas de los cantares de gesta. Una peculiaridad del rap frente a otros géneros de la música popular radica en la longitud de las estrofas, a menudo más amplia, para poder introducir una primera fase de presentación de las categorías narrativas y/o de los argumentos empleados antes de la exposición de la tesis, que se inserta en el estribillo. Las estrofas pueden agruparse en función del número de versos que congreguen. El rap se caracteriza por una métrica muy libre, en la que solo debe tenerse en cuenta el ritmo (en acomodación con el *beat*) y la rima (normalmente se huye del verso libre y blanco, se prefiere el uso de la rima asonante, consonante e interna).

– Estribillo (*Chorus*). A menudo viene anunciado por una transición del «precoro o pre-estribillo», esta parte crea tensión antes de introducir el clímax del estribillo, donde acabará liberándose completamente. El estribillo en sí es el elemento fundamental de la canción, pero no está siempre presente en los textos de rap. A nivel sonoro es la parte que posee mayor carga de energía, generalmente es más melódica (lo que contrasta con el carácter monótono de la estrofa) y lírica, frente

al componente narrativo de las estrofas. Cuando prima lo poético el estribillo funciona más en la dimensión del *pathos*, frente a las canciones cuyo nivel predominante es el argumentativo, que generalmente encierran la tesis en el estribillo, a fin de resumir e impactar desde el *logos*. Se trata de la exposición emocional de la canción, la que mejor conecta con el público. En este apartado encontramos el «gancho» (*hook*), término que se refiere en música popular al motivo introducido para generar atención de los oyentes. Se trata de un motivo vocal cuya potencialidad puede hallarse en la fuerza poética o en la naturaleza impactante de la tesis.

– Puente (*Bridge*). Es el fragmento que rompe la unidad de la composición, un cambio de dirección, también se le conoce como interludio. Suele aparecer tras el segundo estribillo. A nivel musical suele traducirse en un cambio de melodía, la inserción de pistas nuevas. En el rap a menudo esta parte se resuelve con la introducción de un *sample* artístico o político. Este recurso supone el giro en los acontecimientos en el plano formal, pues se produce una ruptura melódica o rítmica, pero también en lo que se refiere al concepto: se introduce otra perspectiva o se llama la atención sobre otro elemento. Su función es la transición entre la estrofa y estribillo, si bien se diferencia del precoro en su capacidad para generar expectativa y renovar el estribillo, ya que, tras este cambio, el estribillo adopta connotaciones diferentes.

– Outro (conclusión). Es el final de la canción, puede manifestar diferentes formas: la repetición de la *intro* (estructura encuadrada en lo musical), la repetición del estribillo *ad infinitum* (*fade out*), corte abrupto, etc. En una visión más global, dentro de un LP, el *outro* sería el último tema del trabajo, es decir, la última canción, a menudo más instrumental o marcada por algún recurso de la intertextualidad, como un homenaje o *remix*.

Por otra parte, comprendemos como *elocutio* el uso de las palabras y de las frases oportunas que dan coherencia y sentido al texto, ubicando al subgénero del rap dentro de la corriente o escena a la que pertenezca. A nivel microestructural estos recursos toman forma a través de aspectos sociolingüísticos y retóricos, en lo que respecta al uso de las figuras retóricas, que a su vez se presta a un estudio desde distintas categorías: fónicas, semánticas, gramaticales, de pensamiento... Sin embargo, en un nivel superestructural, volviendo sobre el significado etimológico de esta faceta, habremos de distinguir las formas que adquiere la totalidad del texto para reflejar los argumentos que presenten como convincente la causa defendida (procedimiento del que nos ocuparemos en el nivel macroestructural, el reservado al contenido: la *inventio*). En este nivel, no interesan los recursos formales por separado, sino los tipos de textos que son capaces de producir.

En este apartado también nos interesa articular una tipología capaz de englobar los elementos que logran el gancho lógico del discurso. El rap es un género muy influido por el componente crítico, pues busca lograr adhesión intelectual por parte de la recepción. Este proceso opera en el rap a nivel discursivo, a través de la elección de los argumentos (*inventio*) y de su justa organización a lo largo de la canción. Sin embargo, la intermedialidad presente en el género, que en sí mismo es producto del reciclado de motivos recurrentes en la música y en la literatura, nos llevan a considerar fenómenos fundamentales en el rap a la hora de establecer esta tipología. Para Genette la transtextualidad es todo aquello que pone al texto en relación con otros.³⁵⁹ La architextualidad asocia al texto/discurso con categorías discursivas superiores, como los géneros literarios, los géneros musicales o los géneros performativos. En el caso del rap este estudio excede los géneros literarios, de modo que a este nivel también podría abordarse un estudio comparativo entre el rap y otros géneros musicales afines por estilo (el trap) o por temática (el rock político); u otros géneros híbridos como la performance musical, el *slam* (poesía performativa) o el *freestyle* (rap improvisado). El nivel architextual en lo que respecta a lo literario se detallará en el microtexto, mientras que los discursos sociales de los que se influyen aparecerán expuestos en el macrotexto. No obstante, *grosso modo* encontramos en la dimensión textual del rap especialmente dos de las relaciones transtextuales que consideraba el crítico francés: la intertextualidad y la hipertextualidad.

– Intertextualidad

Es el fenómeno que permite enmarcar el texto en contextos semánticos diferentes mediante las asociaciones que se producen con el término en cuestión.³⁶⁰ Esto es posible porque se produce coexistencia de dos o más textos, o bien, la presencia de un texto en otro adoptando las formas de cita, plagio o alusión.³⁶¹ En el rap la cita se reproduce a través de la inserción del *sample* (fragmento de una película, de podcast, de entrevista, de un discurso político, etc.), la introducción del texto de otro autor funciona como cita directa en tanto que va referenciada por el cambio de secuencia (generalmente como interludio) y por la diferencia vocal frente al rapero, lo que permite al receptor captar la referencia. En otras ocasiones la cita sí se establece al mencionar al autor como en «Bukowski» de Ayax, donde

³⁵⁹ Genette: *Palimpsestos*.

³⁶⁰ Véase Bajtín: *El problema de los géneros discursivos*; Kristeva: Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.

³⁶¹ El análisis filológico de rap desde la intertextualidad ya presenta cierto recorrido en la crítica española (véase Bernabé: Rap: poesía plebeya; Checa Fernández: Speaking Rap; Gago: Poesía y canción; Pinilla: La obra total de Gata Cattana).

tras el verso referenciado se introduce su autor: «Aún me quedan 300 noches, «Sabina»³⁶²» (0m52s). Se diferencia justamente del plagio en la divergencia vocal, ya que si el rapero reproduce literalmente el texto de otra fuente podría considerarse una apropiación, sin embargo, si usa el *sample* no está rompiendo el código moral del rap, por la recurrencia a uno de sus recursos. La alusión en el rap se produce a través de guiños o parecidos sutiles con algunas obras.

— Hipertextualidad

Es la relación que une al texto a un texto anterior (hipotexto), que en términos de intermedialidad sería compatible con el concepto de «referencia medial».³⁶³ Entre los fenómenos de transformación (diferencias basadas en el grado de deformación) más empleados en el rap destacan la parodia y la transposición. La primera se refiere a un elemento subversivo, por tanto, con gran protagonismo en la imaginería del rap. El discurso oficial y el personaje que lo articula es la víctima parodiada, mientras que la voz que parodia o ironiza es la voz subalterna. Con este recurso el subalterno toma el poder en el ámbito discursivo, empleando el recurso de la ironía y la burla. Cuando esta adquiere ciertas cuotas de cinismo e intencionalidad hiriente podemos hablar de sarcasmo: «Todo discurso incorpora palabras ajenas, ecos de otros enunciados, de modo que se producen interacciones dialógicas. Buscar la «otredad» de un enunciado es buscar las palabras ajenas que incorpora».³⁶⁴

Por otra parte, la transposición, ya sea intra o intermedial, presenta varios procedimientos. En la contaminación se establece el encuentro de elementos procedentes de la literatura o la vida. En el rap es muy común que la biografía se entremezcle con el yo-poético del artista en las canciones, lo que permite enmarcarlo como discurso factual. A menudo estas secuencias siembran dudas en la recepción: «Cambio zapas por familia estructurada, / tengo huecos en el cora por los que entrarían dos balas, / me cria'o con violadores, hablando en plata, / y una calentura en la cabeza que no han visto ni en las Fallas».³⁶⁵ La transfocalización se refiere al cambio de perspectiva narrativa, que se produce, por ejemplo, cuando el hipotexto reelabora el material del hipertexto desde la mirada de otro personaje, como ocurre en «Caballero Sancho Panza»,³⁶⁶ parodia del héroe cervantino desde la perspectiva del escudero, mientras que las transposiciones diégticas son el cambio del marco histórico, o de alguna característica narrativa (el

362 Véase Ajax: *Bukowski*. YouTube 2020. La referencia se encuentra en el guiño al pasaje: «Tanto la quería/ que tardé en aprender a olvidarla diecinueve días/ y quinientas noches» (véase Joaquín Sabina: 19 días y 500 noches. En: *19 días y 500 noches*. BMG Music Spain 1999, 2m37s).

363 Rajewsky: *Intermedialidad, intertextualidad y remediación*.

364 David Viñas: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel 2017, p. 456.

365 Las Ninyas del Corro y Hide Tyson x Sokez: Los niños del afromarket, YouTube 2022, 4m02s.

366 Zénit: Caballero Sancho Panza. En: *Quijote Hip-Hop*. Prod. Frank T 2006.

sexo o edad del personaje). En el rap encontramos las transposiciones de las tragedias clásicas llevadas a cabo por Gata Cattana en su maqueta *Los siete contra Tebas*, por ejemplo, en el track «Antígona»³⁶⁷ donde la protagonista no es la hija de un rey de la ciudad de Tebas, sino una chica humilde de cualquier ciudad española en el siglo XXI. Por último, la imitación es el cambio en la función y la intensificación estilística, generalmente a modo de homenaje. Así pues, destacan homenajes a escritores como el «Hoy converso con Miguel» que Nach dedicó al poeta Miguel Hernández o «Sola en la sala» de Eskarnia, inspirado en la poeta Gloria Fuertes.³⁶⁸ Dentro de esta destaca la imitación lúdica (pastiche), la satírica (*charge*) o imitación seria.

2.3.4 *Pathos*: identificación o ruptura

Considerando el esquema vertebral del rap en su dimensión literaria, es decir, en lo que respecta a la letra, podemos ceñirnos al planteamiento tripartito que diferencia las letras de rap en función de qué actitudes se activen en su recepción: procedimientos basados en la identificación, en la admiración o en la reflexión crítica. El modelo de Jauss y Matzat³⁶⁹ que diferencia entre la perspectiva dramática, la teatral y la reflexión crítica nos resulta de interés a la hora de considerar tres efectos habituales en la recepción de la obra artística que también encontramos en el rap, ya que este discurso pretende representar miméticamente la realidad.

La identificación se produce por los efectos de una cierta ilusión que nos hace proyectarnos en los personajes que vemos en la representación, si bien sabemos que son «otros» distintos a nosotros, gracias al afecto de realidad podemos apoderarnos de este «yo-poético» o bien, diferenciarnos del mismo, lo que se conoce como el efecto de denegación. El proceso de identificación puede ser total, cuando se produce la anulación del individuo, lo que conduce a la alienación; o bien, parcial en un juego de ilusión/desilusión. Si el héroe difiere demasiado del espectador no se produce la identificación, sino la admiración (si es perfecto) o el ridículo (si es muy imperfecto). Por último, el grado más alejado de la identificación lo encontraríamos en la reflexión crítica, un tipo de espectáculo que rompe el carácter artístico de la obra, trayendo constantemente al auditorio a la realidad

³⁶⁷ Gata Cattana: *Antígona*.

³⁶⁸ Véase Nach: Hoy converso con Miguel. En: *Inédito*. Baghira 2010; Eskarnia: *Sola en la sala*. YouTube 2013.

³⁶⁹ Véase Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*; Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*.

tangible, y disolviendo por completo la ilusión dramática. Para la puesta en marcha de estas actitudes en el texto es interesante destacar los mecanismos literarios que acercan o alejan al receptor de la identificación.

2.3.4.1 Actitudes de recepción basadas en la identificación dramática

La ilusión de realidad funciona gracias al reconocimiento, que nos permite establecer conexiones psicológicas o ideológicas con aquello que vemos, ya que apela a experiencias que tuvimos en otras épocas o que podríamos haber experimentado. Los fenómenos de los que se vale el texto del rap para crear ilusión son las categorías narrativas: acción, personajes, tiempo y espacio y la escenografía. El mundo representado es un lugar similar al nuestro, el uso del suspense para dirigir al espectador condiciona la acción, en la que el personaje principal, el protagonista, se desprende de su realidad de actor y se presenta solo como personaje de la obra posibilitando el fenómeno de la denegación (surge del doble juego ilusión/desilusión), cuando el espectador no puede identificarse con el personaje se separa de este diferenciándose del mismo, lo que a su vez es un tipo de identificación por oposición. Según Matzat, son dos las condiciones estructurales necesarias para la formación de la ilusión dramática: la presentación de los acontecimientos desde un punto de vista unificado, que en el caso del rap ocurre siempre desde la perspectiva del rapero, y la ocultación de dicho punto de vista (el espectador no debe ser consciente en ningún momento de la «teatralidad» de la puesta en escena), es decir, el yo-poético envuelve al autor de modo que no queda nada de él cuando está sobre el escenario. Se produce el cambio de autor-rapero (poeta, con un «yo-lírico» o con un «yo-épico»); y la formación de un sistema de referencias interno, en el que los objetos aparecen a medio representar, medio a la vista y parcialmente ocultos.³⁷⁰

En la tipología de Jauss encontramos tres tipos de identificación:

- Simpatética: es un tipo de identificación basada en el «héroe cotidiano, imperfecto», se asemeja a la purificación de las pasiones a través de la autoafirmación, la compasión y la solidaridad. En cierto modo, mueve a la piedad, a la pena y su interés es moral. En el rap feminista esta perspectiva no tiene validez, ya que no trasciende el plano de la queja. La sororidad pretendida desde el rap feminista no descansa en la empatía, sino en el juicio moral y racional que nos confirma que una acción es justa o injusta, se trata de una categoría de la inteligencia y no del sentimentalismo. La presentación de la heroína sufriente no mueve a la acción, sino al simple retrato de su situación. Esta visión de las mujeres en el arte, la ciencia, la historia, etc. ha sido la predominante hasta la incursión del feminismo en los planes de estudios de

370 Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, p. 33.

todas las formas escolares, dando lugar a una compasión que movía hacia la consolación o el desahogo artístico a través del arte, pero no a un compromiso social con medidas realizables; por tanto, una identificación de esta índole cumple con la función ejemplar del rap (muestra de vida), pero no genera estrategias de movilización.

- Asociativa: esta función conlleva la concepción de la obra artística como juego, fiesta, o competición, consiste en que el espectador se ponga en el lugar de los personajes, es decir, empatice con ellos, dando lugar al mayor goce de una existencia libre. Este modelo se encuentra algo limitado en el rap en tanto que no existe el desdoblamiento del personaje con un mismo estatus dramático, el rapero encarna uno de los personajes que a veces toma la función de protagonista y otra de narrador, pero estos no coexisten en el mismo plano, lo que hace imposible al oyente ir alternando entre las perspectivas de aquello que presencia o escucha. Puede llevarse a cabo de acuerdo con un interés estratégico, por ejemplo, las oyentes de rap feminista buscan este enfoque en aquello que escuchan; o bien, sin compromiso ético, por el mero divertimento. Esta escucha explicaría el disfrute que muchas mujeres parecen obtener de textos musicales abiertamente misóginos, usando la técnica de la disociación tan habitual en todas aquellas consumidoras de arte que participan en la cultura sesgada, a falta de una feminista.
- Catártica: siguiendo la definición clásica del término aplicado a la tragedia, el héroe es un individuo semejante al auditorio, incluso cuando es un personaje destacable se sitúa en el mismo nivel de humanidad que el espectador, lo que favorece la identificación. La presentación del personaje motiva causar sentimientos como el temor y la piedad. El temor puede proceder del miedo al castigo de una instancia superior, y la piedad apela a la humanidad del individuo, por tanto, se trata de un recurso de la identificación vinculado al *pathos*, pues apela a la emoción para con el personaje y lo que le ha ocurrido. El efecto buscado en el receptor se trata de la purificación de las pasiones elevadas, que son aquellas que promueve la tragedia, de índole irracional, el miedo y la compasión. En el rap este procedimiento se logra a través de la empatía que nos permite identificarnos con personajes con los que compartimos intersecciones a nivel subjetivo. Por ejemplo, una situación injusta ocurrida a mujeres negras llamará la atención en la recepción femenina, en tanto que mujeres y en la recepción negra, por motivos raciales. La empatía a este nivel se produce por identificación física: nos parecemos físicamente a estos individuos sufrientes, lo que motiva que sintamos compasión hacia ellos y cierto temor a que nos pueda pasar lo mismo.

La recepción del rap puede identificarse con los personajes de las letras porque podrían ser ellos mismos. La narrativa del rap cuenta su historia desde el componente sentimental. Por ejemplo, si el tema es el paro juvenil este no aparece por medio de estadísticas, como ocurre en los medios de comunicación, sino a través de elementos retóricos, metáforas de incertidumbre y miedo, o alusiones a discursos desgarradores en los que se tematizan sentimientos como la impotencia de una familia, la angustia de una madre o un padre por no llegar a fin de mes, la ansiedad del niño o niña al pensar en el futuro, etc. Los sentimientos se asocian a hechos concretos o cuantificables en relación metonímica con aquello que se está denunciando: un desahucio, falta de alimentos, reducción del confort en el hogar, etc. La recepción se identifica en tanto que sabe que podría estar en esa situación ya que comparte la circunstancia o el contexto con esos personajes. Desde esta perspectiva la elección del personaje funciona como chivo expiatorio para purificar los miedos y sentimientos reprimidos de la recepción. Es el tipo más básico de identificación, y viene mediado por las cualidades físicas, pero también por las culturales: sabemos el destino trágico que les espera a las mujeres en el patriarcado, a la clase humilde en el capitalismo o a las comunidades indígenas en pugna contra el gigante imperialista.

El rap feminista emplea este recurso con dos intenciones, en función de la recepción a la que vaya destinada: a las mujeres o a los hombres. Hacia las mujeres, la piedad se emplea como generadora de empatía, lo que posibilita la identificación y dignifica la lucha. Este elemento consiste en el empleo de argumentos que cumplan el «efecto de realidad», es decir, presentar al personaje análogo a las receptoras para conmoverlas, y en este *movere* apelar a su solidaridad, es decir, a lo que el feminismo ha denominado «sororidad». Un recurso textual frecuente en este sentido es el empleo del vocativo comunitario. En el rap son frecuentes los términos que buscan unidad «prima, clika, hermana...». Este recurso es propio del rap conciencia, que sitúa los cimientos de la lucha feminista haciendo hincapié en la necesidad de unión y fortalecimiento femenino. El mismo efecto se logra en los hombres en tanto que se identifican con el individuo sufriente, porque comparten con él aquello que los hace humanos. Este recurso, por tanto, pretende reparar la supresión de la empatía que la sociedad individualista fomenta. Actualmente, la catarsis en la cultura debería ir también encaminada a la ruptura del antropocentrismo, para comprender el fenómeno de la empatía de modo interespecie, más allá de los límites de la desigualdad entre humanos.

En todas ellas, la identificación no mueve necesariamente a la acción, no adquiere una función de empoderamiento, por tanto, su propósito se encuentra más en un ámbito protofeminista, de «querella de las raperas». La subjetividad del yo genera cierta identificación, pero esta no es capaz de vencer el umbral de la ficción, de conseguir cambios en la realidad. El discurso del rap completa el impulso

artístico través de las actitudes de la recepción basadas en la identificación, ya que se cumplen los propósitos poéticos que mueven a la subjetividad del lector y lo entretienen, pero no inciden en el cambio del mundo ni incentivan a la colectividad, por tanto, estas actitudes nos permiten justificar la consideración del rap como discurso literario, pero no feminista, pues fallan en el componente social y de resistencia. La identificación, ya sea con un personaje víctima o victimario, no eleva al espectador a tomar partido del cambio social sino a vivir una experiencia estética, por ende, si no existen implicaciones reales que impulsen al espectador a proyectarse más allá de la obra de arte no podemos determinar estas actitudes como feministas, ya que incumplen el componente ético y político del movimiento.

2.3.4.2 Actitudes de admiración o desacreditación textual

Esta actitud ocurre cuando percibimos al héroe muy diferente a nosotros, ya sea porque es demasiado perfecto, y en este sentido, la identificación parece inalcanzable; o bien porque es bastante inferior, y por ello, la identificación es indeseable. La distancia producida impide el reconocimiento, que desencadena necesariamente un proceso de «otricación». En la tipología de Jauss las funciones que parecen responder a esta perspectiva teatral son dos: la identificación admirativa, en la que el espectador se siente vinculado al héroe en una relación jerárquica, en tanto que lo admira desea ser como él, este se convierte en referente o modelo a seguir, por tanto, desencadena una actitud ejemplarizante que no favorece la identificación, sino la subordinación; o bien, la identificación ridícula, si el héroe es el antihéroe con el que no desea identificarse, se encuentra en un nivel inferior al propio espectador, solo puede despertar la risa o la burla en este. Ambos tipos de identificación se producen gracias al juego de ilusión/desilusión que permite romper el efecto de realidad. Una perspectiva teatral sobre el teatro, es decir, la posibilidad de recordar al oyente que aquello que experimenta es una ficción rompería la catarsis favoreciendo alguna de estas vías: la admiración o el ridículo.³⁷¹

A través de la admiración el rap feminista construye dos tipos de discurso: las genealogías que funcionan como himnos u odas a mujeres ilustres, en las que se establece una actitud admirativa, de modo que la recepción ve a estos personajes como referentes o modelos de conducta por sus grandes logros, es decir, una admiración surgida de mecanismos que rompen la identificación («no soy así, pero me alegro de que haya personas así»); y los procesos de admiración producidos a través de personajes que han guiado su vida como nos hubiera gustado

371 Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*.

(«no soy así, pero quisiera serlo»). Esta técnica se usa normalmente en la presentación de personajes que pese a sus limitaciones (las mismas que las nuestras) se rebelan ante el régimen patriarcal. Es decir, los referentes pueden existir independientemente de la identificación: a veces son personas mejores que nosotros con las que no existe identificación, que consiguen grandes cosas, y en otras existe identificación en cuanto a las capacidades, pero no en la actitud, lo que da lugar a una admiración basada en la hipótesis («si yo hubiera actuado así, también me habría ido bien»), generando un cambio en los comportamientos futuros (ejemplaridad del buen referente).

De las actitudes que conducen al ridículo, interesa la que Jauss denomina «identificación irónica», pues se vale del recurso de la ironía, la sátira y mordacidad para generar sorpresa y provocación en el público, sin miedo a que se produzca ruptura de la identificación. En un horizonte de expectativas común esta visión generaría agrado en el público, sin embargo, en algunas situaciones no se comprende y puede desembocar en indiferencia e incluso rechazo. Algunos tipos de recursos para la provocación en el rap buscan desacreditar al adversario. Esto es muy frecuente mediante el uso del insulto «ritual»³⁷² en las batallas de gallos, en las que la imprecación es un mecanismo recurrido en ocasiones para desmontar argumentos. En esta modalidad se emplea un recurso propio del debate, un comportamiento sofista, basado en la contraargumentación y en contrariar al adversario. La exaltación del ego se produce a través del dominio en la habilidad retórica, es decir, poder argumentar con agilidad la propia postura a la vez que se desacredita al oponente. Este elemento es el que ensalza o valida la postura del rapero, el hecho de que la de su contrincante carezca de sentido o valor. En el rap de estudio también se emplea este procedimiento, sobre todo en el *beef*, sin embargo, el dialogismo no es tan evidente, ya que falta la respuesta del contrincante, que aparece de modo implícito o latente en el discurso. Sobre el estudio de uno de los artistas de la música urbana que con mayor virtuosismo utiliza la parodia, René de Calle 13, Díaz-Zambrana alude la intención social presente en dicho recurso: «En el momento en que se parodia lo que debiera ser venerado, se oficializa un tipo de revancha gratificante que alivia y en cierto modo, corrige los des-niveles sociales a la vez que permite observar los resquicios imperceptibles que conforman los discursos nacionales».³⁷³

En el rap feminista se establece esta oposición entre opresión patriarcal y resistencia feminista. Los tipos de provocación usados serán la resignificación del

372 Sobre este término nos interesa la definición que ofrece Deditius, quien lleva a cabo un estudio sistemático de las batallas de gallos, analizando sus efectos en la pragmalingüística (Véase Deditius: *El insulto como ritual en la Batalla de Rap*).

373 Díaz Zambrana: *Gastronomía, nación y humor*, p. 134.

insulto patriarcal como «bruja», «puta», «bitch», «zorra», etc. Así pues, estas palabras cumplen dos funciones: dentro del grupo, funcionan como vocativos que refuerzan la unidad y marcan la pertenencia a la comunidad, proceso que tiene lugar gracias a su resemantización (la «puta» no alude a la mujer prostituida, sino al individuo de un colectivo marcado por su sexo, cosificado y entendido siempre en términos sexuales, en este sentido, actúa como sinónimo de «mujer», foco de una lectura política desde la resistencia ante la violencia sexual). Algunas activistas apuntan que fuera del grupo, su uso consciente y orgulloso provoca quiebras en el sistema patriarcal, al que se le expropia de un mecanismo de sometimiento y humillación. Este uso ha sido entendido como apropiación solo en espacios no mixtos, pues el uso por parte de varones no se refiere al proceso de semantización nueva, sino a la definición tradicional. Dedicamos a ello un extenso apartado en el capítulo siguiente de esta disertación.

Otro elemento que genera provocación y aumenta la admiración hacia el rapero en tanto que lo constituye como «rey de gallos» en el ámbito de las batallas, o como ego exaltado en el campo de la retórica, consiste en procesos histriónicos ligados al ingenio. Este se manifiesta normalmente mediante la ironía y otras figuras retóricas basadas en lo cómico: la imitación, la pantomima (usar la comicidad de los movimientos para producir risa, como un *clown*), la caricatura (degradar extrayendo del conjunto un rasgo aislado que resulta cómico pero que en la totalidad pasaba inadvertido), la parodia (la degradación que sustituye atributos iniciales por otros con mayor grado de bajeza), el desenmascaramiento (cuando sale a la luz alguien que se había investido con una dignidad y autoridad que no le correspondía, es descubierto y despojado de sus atributos), otros procedimientos serían el chiste, la chanza, la broma, la ocurrencia ingenua, el humor y lo grotesco (la distorsión de la comicidad).

Sobre esta cuestión que vincula el ridículo con la admiración, me resulta sugerente un tipo especial de identificación que Jauss también denomina «catarsis» por su capacidad para liberar pasiones. Esta es la que se produce en la comedia, en la que aparece un personaje oprimido sometido a burla. En este tipo también se tiende al ridículo como vía de purificación de pasiones, en este caso de las bajas pasiones. Según Jauss, el goce generado en esta actitud se fundamenta en el entretenimiento resultante de presenciar la acción, el placer del *voyeur*. La sistematización de esta categoría en el rap nos llevaría a las consideraciones sobre muchas comedias clásicas, consideradas según la interpretación diacrónica de su época como meros pasatiempos lúdicos, pero dotadas de una resignificación actual tras la reflexión crítica que nos permite demarcarnos del contexto histórico en el que se produjeron.

Un ejemplo de ello que presenta correlato en el rap es la comedia clásica de Aristófanes *Lisístrata*, considerada simple divertimento en su época, fundada en

la burla de las acciones de personajes oprimidos que representaban a mujeres comunes, que hoy en día es comprendida como una manifestación seria de la lucha feminista, símbolo con el que funciona en el imaginario cultural: un ejemplo de ello es el rap es la Lisístrata de Gata Cattana, una relectura de la heroína pensada para simbolizar la liberación femenina sin remitir a ningún aspecto burlesco o humorístico poniendo de relieve la cuestión que más pesa sobre la dignidad femenina, la urgencia de atajar la violencia patriarcal. En este caso asistimos a una evolución del símbolo desde el ridículo a la admiración. Así pues, desde una estética de lo subalterno, aquellos héroes oprimidos que generan risa y son objeto de burla y humillación para las élites, son convertidos en líderes contraculturales por el pueblo, empoderados a través de una toma de conciencia y reconocimiento colectivo de su estima.

2.3.4.3 Actitudes de reflexión crítica por medio de mecanismos literarios

La toma de conciencia producida en el distanciamiento no aparece desligada del proceso de identificación, evitando así la anulación del entendimiento. La comprensión y la experimentación pueden llevarse a cabo de forma dialéctica, permitiendo una visión más existencialista a veces, y otras más crítica. Lo que nos interesa en el rap feminista conciencia es que dichos procesos deben desembocar en una reflexión *a posteriori*; mientras que el rap feminista *hardcore*, tan marcado por la perspectiva teatral intensificará los elementos de violencia a través de la amenaza directa que permita adoptar una postura crítica. Por ejemplo, una consecuencia de la catarsis en la recepción masculina puede ser el temor por sufrir del mismo modo que el antagonista castigado. En el rap feminista *hardcore* se usa la violencia y la amenaza como recurso de autodefensa. Esta operación se establece a través del dispositivo de la «justicia poética», por la cual el personaje femenino le recuerda al auditorio masculino que podría existir un mundo alternativo feminista donde no existe la impunidad ante el crimen machista. Este recurso hace que los hombres se identifiquen con el victimario castigado, tomando en serio la venganza femenina. Las pasiones masculinas también quedan purificadas en tanto que comprenden racionalmente la venganza, siendo esto posible porque previamente se ha producido identificación a nivel de la compasión: su humanidad se identifica con la heroína sufriente, de modo que comprenden desde el *logos* la reparación que ha de hacerse para restablecer el orden, aunque esta implique un castigo a su sexo.

Un elemento épico notable en el rap lo encontramos en la función del narrador, este no se introduce en la obra, comenta y manipula el texto, e incluso introduce narradores análogos a su favor, para reforzar una tesis (*sample* de autoridad), por ejemplo. Coincido con García Landa en la existencia de múltiples lectores implí-

citos, que construirán al autor textual de múltiples maneras, dando lugar a un sugerente abanico de interpretaciones diversas.³⁷⁴ No obstante, para que *ethos*, *logos* y *pathos* pueda activarse en este discurso, debemos partir de la existencia de una autoría textual fija, ligada al contexto y a los cimientos del rap como discurso protesta antisistema; pese a la existencia de oyentes eclécticos³⁷⁵ que pudieran desvirtuar el mensaje, o de fans que proyecten sus propias realidades al margen del interés inicial del autor sobre su obra. De cualquier modo, si el rap no llama a la reflexión y al cuestionamiento de la realidad, a nivel superestructural estaría roto el vínculo entre el autor y su recepción.

2.4 La puesta en escena

2.4.1 El rap como género performativo

Sin ejecución o puesta en escena del discurso el rap carece de unidad, resultaría incompleto. Esta dimensión corresponde en retórica clásica con la *pronunciatio*, es decir, la puesta en escena del rétor-actor en la tribuna. La concepción del rap como género performativo, en primera instancia, nos llevaría a entenderlo como espectáculo que combina elementos cinematográficos, poéticos y musicales.³⁷⁶ Lo que nos interesa de esta definición es la demarcación de forma teatral compuesta, multimedial, que se organiza en espacios no relacionados con el teatro, que en el rap serán «la tarima» y el «garito», actualmente, las salas de conciertos o directamente la calle, en un espacio de improvisación.

2.4.2 *Ethos*: actitud y autenticidad

La dimensión performativa es especialmente importante en la construcción identitaria del artista, pues a través de su puesta en escena y la conexión con el público el rapero o rapera se convierte en MC (maestro de ceremonias), pues asume el control del acto ritual del rap. Esta denominación desencadena una interpretación más allá del propio dominio estético del escenario, representa un ámbito de poder más extenso del propio universo artístico. Conseguir respeto como artista en el rap lleva consigo el prestigio y reconocimiento en la *crew*, y, por tanto, en el barrio. Las fron-

374 Véase José Ángel García Landa: Ángel: Múltiples lectores implícitos. *Cuadernos de investigación filológica*, 35 (2013), pp. 63–75.

375 Véase García Quiñones: El oyente ecléctico.

376 Pavis: *Diccionario de términos del teatro*, p. 333.

terras entre lo ficcional y lo factual son a menudo difusas, pues si la credibilidad procede de la propia experiencia y de la habilidad en retratar la crudeza de los avatares vitales (lo que entronca con el componente autobiográfico que se le asocia a la performance en algunas ocasiones), el respeto trasciende del plano cultural al político. Así pues, la identidad del raperos (*ethos*) se fundamenta en la autenticidad. Los requisitos que consolidan la autenticidad en el rap serán aquellos que determinen el liderazgo del raperos en su vida y obra:

- Reputación. La fama para otros raperos o integrantes de la cultura hip hop, lo que se genera a través del «keep it real», es decir, de la coherencia que resulta en retratar la propia vida o los valores éticos que se consideran correctos, extrapolándolos a la propia obra. El raperos que no es consecuente en su obra será conocido en el rap como «farsante» o hipócrita, lo que se entiende bajo el término «toyaco»,³⁷⁷ usado como imprecación despectiva para desacreditar el trabajo de estos autores.
- Autoridad en la materia. Poseer grandes conocimientos sobre el propio rap (para los raperos de la *old school* esto significará estar versado en los orígenes del rap, es decir, en la producción afroamericana, sustrato del rap español). Este rasgo perderá credibilidad en la nueva escuela, a la que accede un gran grupo de raperos que no han seguido los pasos de los grandes MC del rap español. No obstante, continúa siendo un fundamento para algunas epígonas que rastrean más las huellas de las raperas anglófonas que las del propio territorio.

Con la llegada del rap de la nueva escuela asistiremos a la reconversión progresiva de estas premisas de autenticidad, borrando en algunas ocasiones las fronteras del género. Nos interesará además analizar cómo el rap feminista invertirá algunos de estos conceptos dirigiendo el significado de autenticidad sobre el de la

³⁷⁷ A propósito de este tema, resulta interesante destacar lo que Jiménez Calderón interpreta respecto al uso del verbo «representar» para los raperos. Aquel que representa al rap es quien le otorga autenticidad. Bajo esa denominación se dan los términos «representante», quien es fiel al rap, y «toyaco» (adaptación de «toy»), que es el farsante, aquel que no puede representar a esa cultura (Jiménez Calderón: *El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad*, p. 171). En sus orígenes el término se refería solo a aquellos raperos que fichaban por discográficas, que dirigían la estética y el mensaje de su rap. Se les consideraba «vendidos» o «toyacos» porque no producían un mensaje que fuera fiel a sí mismo, sino a los intereses empresariales. Actualmente los cambios en el público oyente de rap, no necesariamente comprometido ni conocedor de la cultura del hip hop, contribuyen a la resignificación del término, ya que la forma de triunfar en la cultura consiste en alinearse con los intereses del mercado. Términos como *underground* (antisistema) y *mainstream* (prosisistema) me resultan, por tanto, más adecuados para comprender las tendencias de la música actual.

credibilidad que la rapera pueda ostentar como catalizadora del feminismo a través de su arte. Si bien pudiera parecer que el rap pierde su esencia unitaria al «contagiarse» de ese sincretismo presente en la fusión a nivel musical o temática, el proceso de mezcla se lleva a cabo siempre en un sentido de mejora, sin olvidar los pilares del rap conciencia basados en la denuncia de la violencia y la opresión sistemática, así como el espíritu dialéctico presente en el acto de crear conciencia, de no dejar de situar el foco en los problemas de actualidad y en desarrollar una idea o argumentación a través del ingenio y el ejercicio mental.

En el plano performativo del rap, el *ethos* del artista se construye en la esfera pública y traza unos vínculos con los planos de marginalidad donde se desenvuelven los modelos de masculinidad habituales del género. El rap feminista surge en reacción a las masculinidades marginales que se construyen sobre las corrientes en boga del rap como el *gangsta rap* (y sus análogos, rap neoquinqui o narcorap), el rap hardcore o el rap conciencia. Debido a que la feminidad está vacía en sí misma y surge como oposición a la masculinidad, entrando en ese juego dual sobre el que se ha construido la civilización antropocéntrica que nos precede; será interesante considerar cómo se proyectan en el rap ciertos modelos de mujer resultantes de la tradición cultural. Keyes aborda cuatro categorías: la *Fly Girl* (chica fiestera representada como objeto sexual), la *Sista with Attitude* (raperas que sí actúan de forma consecuente, emancipadas en el hip hop, sin necesidad de mentores, construyen su discurso en torno a su propia pose y estilo), la *Lesbian* (voz *queer* desde la perspectiva de las mujeres negras) y la *Queen Mother* (raperas que se ven a sí mismas como iconos centrados en África).³⁷⁸

Esta última es el correlato femenino que ya existía en los orígenes del hip hop con Afrika Bambaataa, DJ que dotó al hip hop de genealogía más allá de su propio surgimiento en EEUU, vinculándolo con tradiciones ancestrales literarias de la tribu en la que veía sus orígenes. En este sentido, la *Queen Mother* se representa a través de su estética étnica reivindicando tradiciones y costumbres de vestimenta propias de estos pueblos, más afín al *womanism*³⁷⁹ que al feminismo. Esta imagen proyectada al exterior tiene fines de resignificación identitaria, combatiendo la imagen colonial de la mujer negra vinculada al servilismo,³⁸⁰ como esclava reproductiva, sexual, o doméstica. A menudo esta reivindicación va acompañada por la exaltación de la inteligencia. Se trata de una clasificación ajustable al rap hispano femenino *mutatis mutandis*, si bien, tiene en cuenta un criterio sociológico más

378 Keyes: *Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces*.

379 Alice Walker: *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt 1983.

380 Iris Marion Young: *La justicia y la política de la diferencia*. Princeton: Princeton University Press 1990.

que ontológico: cómo las mujeres construyen y proyectan su identidad subjetiva dentro de la comunidad. Otra clasificación de mayor relevancia para nuestro trabajo sería la de Adriana Fernández Llana que distingue entre la dicotomía *sister/bitch*, tomando un marco de relación de servicio/no servicio al varón: «por un lado, enaltece a aquellas mujeres que adoptan patrones de comportamiento normativos y tolerados (las serviciales *sisters*), mientras que, por otro, menoscaba a aquellas que personifican atributos o cualidades consideradas negativas y deshonorosas (las infames *bitches*)».³⁸¹

Esta consideración maniquea de las mujeres en el rap retoma el clásico dualismo que Amorós introduce al referirse a la categorización de las mujeres desde una ética patriarcal como buenas o malas.³⁸² Este dualismo podría aplicarse también al rap español a través de la dicotomía santas/putas.³⁸³ Así, las *sisters* serían aquellas raperas que contribuyen con sus papeles secundarios al mantenimiento de los cánones masculinizados en una escena donde dominan ellos. A menudo están por debajo de sus mentores, participando en su trabajo como coristas y quedando excluidas de la historia del hip hop (Shuga Wuga en el rap español sería un buen ejemplo de este tipo de performance). El término alude a la fratria masculina, en la que las mujeres ocupan papeles similares a los de los varones en la fraternidad, negociando continuamente el ascenso excepcional de alguna. Sin embargo, considero el término algo confuso en tanto que, pese a su servicio, las mujeres no acaban ocupando roles equiparables a los de los varones y si lo hacen, su comportamiento se consolida en lo que las determinaría como *bitches*, por tanto, creo que el término no es del todo adecuado para describir ambas actitudes. Por otra parte, las *bitches* se entienden desde esta definición como raperas que no siguen la norma que se espera de ellas.³⁸⁴ El inconveniente que a mi parecer existe en ambas clasificaciones es su gran ambigüedad. Si en lugar de enfocar su estudio desde la óptica de cómo las comprenden los hombres, lo hiciéramos sobre cómo las comprende el sistema no solo androcéntrico, sino también

³⁸¹ Adriana Fernández Llana: «*Bitches & Sisters*» *Los estereotipos de género en la música rap*. Tesis de Máster. Oviedo: Universidad de Oviedo 2015, p. 2.

³⁸² Celia Amorós: Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de «lo masculino» y lo «femenino». En: Celia Amorós (ed.): *Feminismo: igualdad, diferencia*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México- Programa Universitario de Estudios de Género 1994.

³⁸³ Según esta clasificación por «santas» comprenderíamos a aquellas mujeres que cumplen el mandato patriarcal de servicio a los varones sin resistencia (las buenas), mientras que por «putas/*bitches*» nos referiremos a las mujeres que se rebelan ante este (las malas).

³⁸⁴ El uso del insulto resignificado es una cuestión con implicaciones en el *pathos* del texto, pues impacta en la recepción a la que se recuerda que forma parte de una comunidad femenina, pero también a nivel del *logos* textual, pues sus implicaciones sociolingüísticas demuestran el desmantelamiento del insulto patriarcal dirigido exclusivamente a las mujeres.

capitalista, racista e imperialista; podríamos considerar una tendencia de asimilación, transgresión o revolución en función de cómo estas raperas incursionen en el campo del hip hop. No obstante, dentro de ellas existen numerosas vías que hacen algo compleja la homogenización de formas de llevar a la práctica performances artísticas y públicas.

La clasificación que propongo toma como modelo la de Keyes³⁸⁵ y la de Fernández,³⁸⁶ a la vez que la sitúa en el contexto español desde una perspectiva feminista radical, en concreto, analizando cómo plantean el género desde la presentación performativa que hace la rapera al auditorio. En ese caso, podríamos dividir sus perfiles en tres, con relación a un criterio ético, estético y político y cómo este se manifiesta en la proyección que las raperas pretenden de sí mismas. La puesta en escena es dentro del rap de la nueva escuela el elemento que mejor perfila el *ethos* de las raperas y mayor impacto genera en su imagen pública. Para comprender estas relaciones socioculturales que se activan en la performance de las artistas nos interesa abordar el concepto de actitud en el rap. Por actitud podemos entender no solo la forma de comportamiento, sino la construcción de la imagen pública generada de modo intermedial, a través del concierto, el videoclip y la aparición pública de la rapera (recuérdese el carácter autoficcional del rap). Nos demarcamos, en este sentido, de otras hipótesis que apuntalan el término en relación con el *Flow*,³⁸⁷ para referirnos en este nivel a la imagen pública proyectada en entrevistas y a la toma del escenario en la representación musical.³⁸⁸

Respecto a la imagen pública que proyecten las creadoras podemos distinguir tres tipos de *ethos*, generalmente en correlación con la corriente e intención del rap que reproduzcan estas artistas. Para cada uno de estos modelos se aplica una dimensión ética, entendida como el código de valores que representan las raperas; que busca demarcar qué tipo de sociedad fomentan o qué modelo social fortalecen; y por supuesto, y más importante para este nivel, la estética de su persona y puesta en escena. Esta última dimensión ha de ser puesta en relación con el tipo de narrativa que las raperas busquen proyectar. Así no nos interesa valo-

385 Véase Keyes: *Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces*.

386 Véase Fernández: *Bitches & Sisters*.

387 Véase Bernabé: *Rap: poesía plebeya*.

388 Recordamos que este trabajo no es una aportación a los estudios teatrales o fílmicos y, por tanto, los parámetros analizados para la construcción de esta tipología refuerzan nuestros resultados en el plano textual, centrándonos en las representaciones femeninas sobre las que las creadoras construyen su identidad artística. Para un estudio sistemático del videoclip y de los rasgos estéticos y audiovisuales que desempeñan las raperas en su puesta en escena remito a la tesis de Sibaja: *El videoclip de Hip hop andaluz*.

rar un criterio cuantitativo, sino cualitativo, preguntándonos más bien cuáles son los fines que esa elección material busca en las narrativas de las artistas. Dentro de la dimensión estética el uso que las raperas realizan de los elementos externos y el que ocupa su propio cuerpo ha de tratarse como elemento diferenciador. Para este análisis serían interesantes interrogantes de este tipo: ¿qué función cumple el cuerpo de la rapera en la escena? ¿representa a un personaje o es un objeto más del decorado? ¿qué proyección de su experiencia busca la artista con el uso del maquillaje, la ropa y la conducta desempeñada en el videoclip? En casos de performances muy sexualizadas, cabría preguntarse, ¿qué fin posee esta hipersexualización y qué deseo sexual y forma de concebir la sexualidad se sitúa en el centro?

A continuación, se presenta la Tabla 2 en la que se ejemplifican tres modos de construir el *ethos* en el corpus de rap femenino de esta disertación, una explicación más detallada de cada una de estas categorías prosigue a la tabla.

Tabla 2: Tipología del *ethos* del rap femenino en la puesta en escena revisando criterios éticos y estéticos.

	Ética	Uso del cuerpo	Raperas
Asentamiento del mandato de género	Feminidad (refuerzo)	Hipersexualización	Nicky Minaj, Cardi B, Mala Rodríguez, Rosalía, Miss Raisa
Drag king	Masculinidad (transgresión)	Travestismo de género	Princess Nokia, GabyLonia, Masiva Luya, Huda
Feminista radical	Oposición al género (abolición)	Simbolismo étnico, político o individual	Gata Cattana, Las Ninyas del Corro, El No de las Niñas, Santa Salut, Sara Socas

2.4.2.1 Refuerzo del género: la muñeca hipersexualizada

Las raperas que emplean este recurso para construir su performance pública se basan en la asimilación de los estereotipos de género y el interés por perpetuarlos o incluso reforzarlos. Estas raperas se esfuerzan en reproducir cánones de belleza femeninos para promover el gusto del auditorio en tanto que su asimilación a lo que consideran auténtico para ellas es la reproducción férrea de un código de conducta y una estética visual vinculada con lo femenino. Por supuesto, este código no solo tiene origen patriarcal, sino que viene determinado por la tradición de la comunidad en la que se origina. Por supuesto, estas artistas no funcionan como disidentes del sistema sexo-género, sino que se limitan a colaborar con el mismo en el rol asignado a su sexo, el femenino.

Entrarían aquí las distintas estéticas que refuerzan esta orientación en función del territorio donde esté creando la rapera y que coexiste, asimismo, con el tipo de auditorio al que pretendan interpelar. No necesariamente los cánones femeninos son los mismos, ya que estos se disponen dentro de la dinámica antropológica que rija sobre la sociedad. Por ejemplo, las mujeres de comunidades sociales en las que la religión ocupe un papel importante tenderán hacia la ocultación del cuerpo,³⁸⁹ leído como fuente de placer masculino; mientras que las mujeres sobre las que pese otro tipo de discurso, como el neoliberal y capitalista, ambicionarán el uso rentable del mismo en consonancia con el fenómeno occidental de pornificación de los contenidos culturales.³⁹⁰

Casos de sexualidad hiperbólica aparecen en artistas de la música urbana de gran renombre internacional como Nicky Minaj o Cardi B. Esta sexualidad se transmite a nivel estético y de acuerdo con la performance pública que las artistas mantienen en entrevistas y en el discurso factual de sus letras. Así, llama la atención la modificación corporal a través de la cirugía estética, la ropa ajustada y provocativa, y el maquillaje con fines de potenciación de sus atributos sexuales, elemento que va de la mano de un mensaje de apología de la explotación del erotismo como clave del éxito. De este modo los comportamientos y la actitud sexual complaciente presente en videoclips y afirmaciones públicas dan lugar a un mensaje de aceptación e incluso fortalecimiento de los roles de género en la recepción masculina y femenina. Para la primera se refuerza un canon de belleza construido sobre el artificio y la exageración de atributos femeninos, inspirados en la estética y el imaginario de la pornografía (retroalimentada esta a su vez por la prostitución) y del capitalismo más sórdido y amoral.³⁹¹ Los oyentes masculinos

389 Esta perspectiva sigue siendo *underground*, pero hemos considerado importante analizarla debido a la confusión que se establece a través del movimiento «feminismo musulmán», que pretende conciliar dos posturas contrapuestas: una doctrina de obediencia y un movimiento por la liberación del sujeto. En el territorio español este es el caso de Miss Raisa, rapera musulmana que apoya una vestimenta tradicional del islam como muestra de autenticidad de su comunidad (la mujer musulmana). Volveremos sobre este tema en el capítulo siguiente.

390 Véase Paul: *Pornified*.

391 Sobre estas representaciones, de las estéticas heredadas del gangsta rap observamos roles como el de la *femme fatale* (para un estudio del tópico puesto en relación con la narcoestética véase Juan David Luján y Roberto Carlos Luján: La narcogangsterización de la música popular. En: *Revista Temas*, 3, 12 [2018], pp. 203–224) quienes abordan este prototipo femenino en los videoclips y músicas de esta temática. No obstante, un prototipo de mujer asesina que causa la perdición del varón gracias al uso de su cuerpo no solo tiene presencia en esta subcorriente, sino que impacta toda la industria cultural construyendo el tópico de la «puta empoderada», donde el cuerpo femenino es carne, la carne se consume sin miramientos en una sociedad antianimalista y antiecológica, ergo la prostitución y la pornografía se nos presenta como discurso acorde a los

comprenden que la mujer bella no es la mujer segura de su cuerpo, sino aquella que lo modifica continuamente potenciando aquellos atributos sobre los que el varón heterosexual proyecta su deseo carnal.

Por una parte, esta estética beneficia a gigantes neoliberales como las farmacéuticas, la cirugía plástica, la industria del automóvil o la moda. Todos ellos negocios que emplean la experimentación animal, que fomentan la contaminación ambiental y que defienden la explotación humana, especialmente de niñas, mujeres y hembras animales en materia sexual y reproductiva. Dichos modelos estéticos conllevan una ética del sufrimiento, al desplazar los ejes necesarios para la vida buena y digna (felicidad, realización personal y paz) por los ejes necesarios para el triunfo en las sociedades posmodernas (éxito profesional, realización performativa de género y productividad acelerada). Debido al dominio patriarcal, para las mujeres estos ejes solo pueden ser conseguidos a través de la tortura del propio cuerpo, su mercantilización, el refuerzo de una feminidad de diferentes lecturas (ocultación o potenciación) y la generación de contenidos multimedia para el mercado del espectáculo y el entretenimiento, sediento de morbo. La consecuencia son graves daños físicos y psicológicos, de los que muchas mujeres jamás llegan a recuperarse. El mensaje pedagógico de este rap para la recepción femenina es el de la insuficiencia y la continua insatisfacción corporal, lo que impacta negativamente en la coeducación, intensificando las diferencias de género desde la infancia.

La competición extenuante que en la *old school* se ligaba al plano textual, en la nueva escuela se centra en el uso de la imagen, que en la era digital 2.0 viene supeditada por el número de *likes* y visitas, es decir, por la búsqueda de reconocimiento continuo por parte de los fans, quienes no necesariamente valoran al artista por su obra, debido a este principio del *ethos* determinado por la actitud y la estética: el rapero no solo es un poeta, es también una figura pública con cuya puesta en escena defiende en un ámbito no ficcional también su discurso poético. Para la rapera, la exaltación de la feminidad que aparece implícita en estos procesos no se asemeja a una búsqueda de la feminidad perdida civilizatoria, en una suerte de principios como la dulzura, la abnegación de los ideales de maternidad que promovían las religiones monoteístas, en correlación a las dicotomías culturales que rigen el pensamiento occidental, sino que busca la construcción de una suerte de «super-hembra» con atributos biológicos aumentados de manera artificial, inspirada más bien en una muñequización o robotización que enmascara la

intereses del sistema, como escenografía legitimada por los medios de producción de una sexualidad *à la carte*, donde el deseo del poderoso es infranqueable.

humanidad de las mujeres. Así, estas funcionan como artefactos u objetos sexuales, intensificando en el plano material su cosificación completa.

El refuerzo del mandato de género también se produce a través del embellecimiento de la prostitución como destino apetecible para las jóvenes. El discurso de parte de la música urbana femenina se fundamenta en la promoción de esta actividad como empleo, gracias a los discursos antipunitivistas que abogan por su regularización. Así pues, tanto desde las redes sociales como desde la industria musical se fomenta este tipo de vía.³⁹² Por ello, no es de extrañar que las artistas aparezcan rodeadas de una narrativa del éxito y el consumismo materializada en los autos caros, los abrigos lujosos o las mansiones; a menudo acompañadas de animales salvajes. El vínculo entre la carne animal, la carne femenina y la depredación masculina es un *leitmotiv* de estas producciones masivas, cuya ética capitalista destructiva de los recursos naturales domina el uso estético intencionado para esos fines.

La hipersexualización femenina, ya sea desde la ocultación del cuerpo o desde el destape extremo, son las propuestas por las que se decantan las raperas para construir su identidad desde lo femenino, aceptando el mandato de género. En ambos casos obtienen el favor de la recepción *mainstream*, en el caso de las comunidades minoritarias, el de dichos grupos étnicos o religiosos, en tanto que se convierten en portadoras de sus valores y reflejo de su cosmovisión y expectativas amenazadas por la mayoría. Ambas propuestas actúan como servidoras de un sistema que solo perpetúa o acentúa los roles de género. Para triunfar en esta escena apuestan por la asimilación y la supresión de su subjetividad se construye desde el personaje que encarnan. Por supuesto, las que lo hacen desde la propuesta *mainstream* pueden acabar desempeñando puestos de poder en el patriarcado, y por supuesto, convirtiéndose en modelo de conducta para gran parte de la recepción femenina a la que interpelan.

2.4.2.2 Imitación masculina: la *drag King*

Las raperas que emplean este recurso para construir su performance pública se basan en la asimilación de los estereotipos de género masculinos, es decir, preten-

³⁹² A nivel de ventas, las raperas que se inclinan por esta corriente suelen recibir bastante apoyo de sus comunidades *mainstream*, ya que no se manifiestan en contra de los valores o las expectativas sobre ellas, de ahí que a menudo sean emitidas en los medios de comunicación sin ninguna crítica, bajo el emblema de libertad sexual y «empoderamiento» femenino. Dentro del rap, estas raperas son toleradas desde el paternalismo y la naturalización, adoptando poses humillantes que de ningún modo llevarían a cabo los hombres que ostentan masculinidades hegemónicas, quienes jamás estarían de acuerdo con ser reducidos a un cuerpo en su propia performance.

den emular la sociabilización de los varones, accediendo a la escena del rap no desde su propio estilo o mensaje, sino reproduciendo las normas del código de vestimenta y actitud que entienden como auténtico o creíble en el hip hop; y en tanto que se trata de un género masculinizado, reforzando códigos asociados a la masculinidad marginal. En esta imitación, la estética cumple un propósito fundamental, pues se convierte en dadora de respeto. En la sociedad patriarcal la mujer que se comporta y viste desde la feminidad, no genera respeto, sino que funciona como reclamo para la violencia sexual, como justificación de esta. Por esta razón, parte de las raperas (especialmente en los inicios del movimiento) para hacerse hueco en esta escena comprendieron que debían comportarse y vestirse como los varones. A menudo a este tipo de indumentaria y pose se la relacionaba no con el comportamiento de los varones en el hip hop, sino como los rasgos identitarios del hip hop mismo (entendido desde el androcentrismo). La errónea consideración del rap como únicamente el rap masculino dio lugar a una cantidad vergonzosa de raperas imposibilitadas de desarrollar una narrativa y estética propia, ya que en el empeño de emular a los varones resultaban poco convincentes, esto es, leídas como mujeres disfrazadas, poco creíbles en una escena de masculinidad exaltada, al tiempo que dicha experiencia reforzaba el principio patriarcal de la anterior tesis: la única vía de triunfo de las mujeres en un mundo neoliberal como el contemporáneo es usar su capital erótico.

Estas raperas se empeñan en reducir o borrar cualquier marca de género femenino para promover el gusto del auditorio en tanto que son más masculinas, y, por tanto, son merecedoras que formar parte del hip hop. Este rasgo les da un estado perpetuo de subordinación, ya que necesitan siempre del reconocimiento o confirmación masculina. Debido a su confluencia con otras corrientes del rap, algunas tipologías sobre esta rapera han llamado a esta pose la «dike», «lesbian» o «butch». Sin embargo, esta asimilación resulta problemática en tanto que no se refiere a una performance pública sino a una orientación sexual. La rapera lesbiana que enuncia desde su sexualidad no tiene por qué desempeñar una performance de *drag king* en el escenario, al igual que una rapera heterosexual puede llevarla a cabo por considerarla más acorde al tipo de *ethos* que busca proyectar. En esa consideración no se valora la orientación sexual de las artistas, sino su toma del escenario, su actuación delimitada por su actitud y vestimenta, al margen de su deseo sexual.

En el rap español un buen ejemplo sería Arianna Puello, cuya pose de mujer dura entronca en la estética de imitación del modelo masculino. También resulta frecuente que esta pose evolucione a lo largo de la carrera de las artistas, siendo más común al principio, cuando deben hacerse un hueco en la escena e ir matizándose o explorando otras direcciones con posterioridad. Debido a los problemas que desencadena esta performance para resultar creíble, estas raperas a menudo han ocupado

lugares secundarios en la escena o han reducido considerablemente su público. En la nueva escuela, con un público ecléctico y un apogeo de la teoría *queer* tanto en su plano académico como mediático, miembros del colectivo LGBTIQ+ que se decantan por la composición o escucha de rap tienden a inspirarse en esta apariencia estética, ejemplos de ello serían las MCs Bittah y Masiva Lulla del grupo Tribade, la rapera andaluza Eskarnia o la rapera catalana Anier.

En la actualidad esta mirada se presenta más vinculada a una integración en la fraternidad subordinada, como forma alternativa, que como aspiración de un correlato femenino de la masculinidad marginal. Generalmente la credibilidad de las raperas que optan por esta estética descansa justamente en cuestiones interseccionales de su *ethos* en la escena pública, a menudo motivada por una orientación sexual que busca transgredir la normativa. Este factor nos permite introducir un detalle importante en la clasificación de este enfoque: mientras que las raperas de los inicios empleaban esta pose como modo de prosperar en la escena, las raperas de la nueva era los utilizan conscientemente como recurso de su identidad *queer*, de un modo reivindicativo, por tanto, y no instrumental. No obstante, sigue llamando la atención el hecho de que estas mujeres creadoras encuentren en los movimientos identitarios un sustrato más rico para dar forma a sus protestas y éticas artísticas que en el plano feminista.

2.4.2.3 Abolición del género: la revolucionaria

Estas raperas son aquellas que se exponen públicamente buscando romper con el mandato de género, sin por ello querer asimilarse a sus coetáneos masculinos. Son las raperas que experimentan o exploran sus propios caminos en el rap al margen de la expectativa colectiva sobre ellas. Su obra se sitúa en tensión continua con una industria musical que presiona para la explotación del capital erótico. No significa necesariamente que toda su obra se articule en torno al feminismo o que las vindicaciones expresadas en sus letras sean solo las feministas, pero sí que su performance e imagen pública es coherente con su discurso poético feminista. En el plano ético, el rap feminista no solo se opone al refuerzo o la desviación del género, sino que pretende su abolición; por tanto, a estas raperas no les basta con transgredir los límites del género en el plano estético, sino que persiguen un cambio ético y político. Esto significa la posibilidad de escapar a las dicotomías culturales que banalizan uno de los componentes y sobrevaloran el otro. Así pues, dichas raperas no solo aspiran a la paridad, sino que ambicionan destruir los cimientos del patriarcado, para que sus formas de dominación no sean posibles sobre ninguna mujer.

Estas vindicaciones en el plano estético se traducen en la rebeldía ante el canon de belleza, el canon de vestuario basado tanto en la ocultación como en la

hipersexualización. En este espectro entrarían también todas aquellas manifestaciones ecofeministas que buscan desde la estética fomentar este estilo de vida. En general, encontramos dos perspectivas feministas sobre las que se está expresando esta actitud de empoderamiento. Por una parte, un feminismo de la igualdad, con fines universalistas centrado en emitir un mensaje de liberación de la mujer en general, tratando cuestiones que afectan a todas las mujeres, como la violencia de género o la falta de paridad. En esta línea podríamos encuadrar a grupos como Ira Rap o Machete en boca, cuyas poéticas analizan la realidad desde la crítica feminista subordinando o situando en segundo plano su estética.

Por otra parte, desde un interés más aliado con la ginocrítica, parte de las raperas se centran en la búsqueda de formas de narrar propias, lo que ha dado lugar a un amplio espectro de producciones feministas que, aunando diferentes enfoques interseccionales, abordan cuestiones universales desde problemáticas situadas. Aquí encontraríamos al subtipo de la *Queen Mother*, mujeres de minorías étnicas que reivindican su poder e inteligencia a través de la estética, siempre y cuando esta estética no comprometa alguno de los principios del feminismo. En este sentido, raperas de comunidades minoritarias o colectivos estigmatizados han construido su feminismo desde este propósito. En esta diferenciación podríamos considerar a la guatemalteca Rebeca Lane o a la colombiana Taki Amaru entre otras muchas en el ámbito hispano, influidas por los feminismos comunitarios latinoamericanos y el enfoque anticolonial del que empapan sus letras y prácticas artísticas.

En España encontramos este enfoque en otras raperas que abogan por el reconocimiento de variedades lingüísticas o prácticas de pueblos específicos, como Carmen Xía y su peculiar concepción animista de la tierra. Estas raperas presentan una interesante problematización de las cuestiones que preocupan a las mujeres de cara a ciertos movimientos emancipatorios de los pueblos o luchas por la soberanía territorial. No obstante, no quedan exentas del riesgo que supone que su protesta sea leída desde el tribalismo y el afán identitario e incluso regionalista, desvirtuando así la ética y política del feminismo como movimiento emancipatorio internacional.

2.4.3 Logos: los límites discursivos del rap

En el análisis de la performance en el rap femenino que realiza Ramírez en su trabajo contemplaba tres dimensiones: la performance vocal y verbal, la perfor-

mance artística y la performance lingüística.³⁹³ Esta última se refiere a la teoría de los actos de habla de Austin, basada en la fuerza realizativa que poseen las palabras.³⁹⁴ Desde este último acercamiento podría proyectarse la performatividad del discurso de rap como transformador de mundo. Estos son principios conceptuales del rap que incursionan directamente en la consideración del perfil de la rapera (su credibilidad, su actitud o su reputación) y poseen un correlato directo con la toma de poder. Este se refuerza mediante recursos como el *egotrip*, la competitividad y el imaginario de la calle, asociada a posiciones marginales de feminidad y masculinidad. El rap feminista introduce quiebras en el discurso tradicional del rap, a través de su peculiar modo de comprender la performatividad.

En el *ethos* intervienen los elementos proxémicos y prosódicos que tienen lugar en la puesta en escena del MC, es decir, en la interpretación del vocablo performance como «ejecución o actuación», tanto a nivel profesional o artístico, de «tener un buen desempeño»,³⁹⁵ como ético, es decir, mantener una performance pública coherente con la poética y los propios valores. Para esta cuestión nos interesa sobre todo analizar el rol de las raperas en las entrevistas u otras apariciones públicas, en tanto que como figuras referenciales su mensaje en redes sociales, eventos mediáticos y en conciertos resulta muy decisiva y determina de gran manera los modos de recepción de su obra musical; gracias a su gran componente asociado a la protesta y al modelo de mundo crítico y antisistema.

El enfoque de Austin, por otra parte, es la única consideración de *performance* vinculada con el *logos*, es el que contribuye verdaderamente al empoderamiento y funciona como catalizador de movimientos sociales, pues alude directamente a la maleabilidad, o capacidad de transformación del discurso con un fin realizativo, basado en la acción directa.³⁹⁶ Por otra parte, la versión musical como potencialidad y expansión del *logos* de la puesta en escena es parte fundamental de la generación y recepción del rap en nuestros días. López Cano la define así:

Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero, sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha. Es la instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización.³⁹⁷

393 Ramírez: *Cuando decir es hacer*.

394 John Austin: *How to do Things with Words*.

395 Ramírez: *Cuando decir es hacer*, p. 229.

396 Ibid.

397 López Cano: *Lo original es la versión*, p. 83.

La diferencia entre la ontología de la obra en sí, aquello que la universaliza y permite las sucesivas versiones y adaptaciones, reviviéndola, actualizándola o readaptándola al contexto; y las múltiples versiones; es, según López Cano, la grabación y todo aquello que permite una interpretación de la obra. Para que las múltiples interpretaciones puedan sucederse espacial y temporalmente, deben existir para el crítico cuatro criterios: la existencia de una grabación o performance anterior conocida y reconocida socialmente; la identificación por parte del público del original y la banda creadora; la pertenencia asociada del tema con la banda y la posibilidad de rastrear la transformación introducida por la banda que versiona. Justamente debido a este carácter ontológico de la obra musical, pese a compartir en algunas ocasiones ciertos elementos coreográficos o ambientales, descartamos la concepción de rap como performance artística o *performance art* a modo de discurso multitemático e interdisciplinar, cuya figura central es el *performer*, caracterizado por su versatilidad en las diferentes artes, danzas y cuyo fin mayor es el entretenimiento. Esta distinción es de gran interés para la concepción del rap en la era digital que nos ocupa, puesto que la importancia concedida a la imagen y al videoclip de gran elaboración e inversión económica está apuntalando las formas de composición y recepción de la música urbana actual, dando lugar a una priorización de motivos ajenos al rap que vinculan más la figura del MC a la del *performer* que a la del rapero (entiéndase aquí como poeta o autor).

No obstante, un acercamiento desde esta perspectiva nos permitiría construir tipologías necesarias para transitar el rap feminista desde este mandato de explotación de la propia imagen. Así pues, los aspectos performativos que constituyen este enfoque no pretenden perfilar el estudio de los parámetros estéticos de la performatividad en la investigación teatral, como propuso Fischer-Lichte, sino que abordarán estas cuestiones más vinculadas con la recepción y el horizonte de expectativas del público centrándose exclusivamente en qué posee el rap de performativo y dónde se halla su analogía con el texto dramático, dimensión sobre la que volveremos en el capítulo cuarto.³⁹⁸ La cuestión que nos ocupa es más bien, ¿qué caracteriza la puesta en escena del rap frente a otras manifestaciones performativas? Lo que conocemos como rap se refiere al discurso compuesto de sonido, letra y puesta en escena. Tanto el sonido como la letra necesitan de un proceso previo de composición y reelaboración en el que interviene el genio creativo del músico y del poeta. En algunas ocasiones son la misma persona, pero suele ser habitual que el DJ se ocupe de la música y el MC de la letra. No obstante, el rap solo nace de la puesta en común de ambos trabajos, de ahí el carácter intermedial del género. En cualquier caso, hasta que el rap no se reproduce frente a

398 Véase Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Berlín: Editorial Suhrkamp 2004.

un público en un concierto (o en la calle) no podemos referirnos a este género en su máximo esplendor.

En el plano de la ejecución existen dos modalidades: por una parte, la improvisación (*freestyle*), que consta de la recitación espontánea de rimas al compás de una base, pactada de antemano, que en general se articula por medio de batallas (conocidas como «batallas de gallos») y, por otra, el rap de estudio de grabación, cuyo trabajo previo de composición y ajuste a la base es el que nos interesa en esta disertación, pues la calidad literaria de estas producciones es generalmente mayor. Dado que ambos formatos emplean recursos y tienen intenciones diferentes, nos ceñiremos al rap de estudio en tanto que la forma y el contenido requieren de un trabajo previo más similar a la creación literaria. Sin embargo, también contamos con otro género performativo que comparte algunos rasgos comunes con el rap: el *slam poetry*. Esta confluencia es interesante en la nueva escuela del rap español, también dentro de su corriente feminista, en tanto que algunos artistas se mueven a caballo entre estos dos géneros, como Gata Cattana; o entre el *freestyle* y el rap, como Sara Socas. A continuación, precisamos en la Tabla 3 una comparación entre *freestyle*, rap y *slam poetry* refiriéndonos a criterios como su composición, puesta en escena y sonido.

Tabla 3: Comparación entre el rap y otras modalidades.

	Freestyle	Rap	Slam poetry
Clasificación	Modalidad del hip hop	Modalidad del hip hop	Modalidad de la poesía
Composición	Improvisación, libertad formal y conceptual	Elaboración previa, libertad formal y conceptual	Elaboración previa, libertad conceptual. Formas poesía actual (verso libre)
Puesta en escena	Dialógica	Monológica (kinésica y proxémica, vocalización)	Monológica (kinésica y proxémica, vocalización)
Sonido	Beat prefijado (importancia para el <i>flow</i> y el <i>punchline</i>)	Beat elaborado (importancia para el <i>flow</i>)	Música de fondo para acompañamiento (no hay <i>flow</i>)

Podemos diferenciar la toma del escenario del rapero de la del actor teatral en tanto que esta combina otros elementos: «el performer realiza una proeza (una performance), vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y representación mimética del actor».³⁹⁹ El *performer* es el autor que cultiva artísti-

399 Pavis: *Diccionario del teatro*, p. 334.

camente una de sus facetas, al contrario del actor, no representa un personaje con el que no guarda relación, sino que se exterioriza como proyección de sí mismo. Su «yo-lírico» siempre está presente, no puede separarse de él, pues de ello depende su *ethos* (identidad y credibilidad hacia el auditorio). Si bien a veces representa a una comunidad más amplia, la versión de sí mismo que ofrece el *performer* es parcial sobre su completa identidad. El cuestionamiento de la vulnerabilidad (empleada a menudo para lograr identificación a través del sentimiento: *pathos*) será determinante para el rap feminista, donde prevalece la imagen de la mujer como superviviente/guerrera y no como víctima. Por otra parte, la emoción o el *pathos* también será decisiva a la hora de construir ideología o de apelar a la lucha conjunta desde el feminismo, sobre todo en los inicios de esta corriente del rap.⁴⁰⁰

En último lugar, un elemento importante para comprender el auge del rap feminista en nuestro momento histórico radica en el empleo temporal adecuado (*kai-rós*) que las raperas han sabido materializar en la cuarta ola feminista, momento cumbre en el que la sororidad y la red internacional de mujeres de contextos hispanohablantes ha reforzado los feminismos periféricos surgidos en la tercera ola hasta el punto de dotarlo de una trascendencia e ímpetu necesario para apoyar el arte y el activismo de los países de habla hispana. En esta dirección destacan los intentos que se realizan desde el rap para difundir y reforzar las genealogías de mujeres ilustres en pos de construir una memoria histórica feminista. Así pues, la sistematización anterior podría completarse a través de los criterios de *performer*, proeza, competición, escenario, comentario social y tipología textual, como se desarrolla en la siguiente tabla: Esta sistematización se complementa en la Tabla 4.

Tabla 4: Ampliación de la comparación entre las categorías del logos del rap y otras modalidades vinculadas con este discurso.

	Freestyle	Rap	Slam poetry
Performer	Gallo/MC	Rapero/MC	Poeta/performer
Proeza	Vocal, gestual	Vocal y gestural [MC], instrumental [DJ]	Vocal, gestual
Competición	Batalla contra oponente (yo lírico —tú lírico)	No hay batalla directa (yo lírico frente al panorama musical)	Batalla contra sí mismo (yo lírico hoy — yo lírico ayer)

400 Véase Mala Rodríguez: *Nanai*.

Tabla 4 (continuación)

	Freestyle	Rap	Slam poetry
Escenario	Torneo real	Tarima (real o hipotética)	Torneo real
Comentario social	Actitud sofista (defender una opinión o la contraria)	Actitud juglaresca/ filosófica (desentrañar la verdad)	Actitud artística (subjetividad, lirismo)
Tipología textual y función	Argumentativo (oratoria). Intención: <i>persuasio</i>	Narrativo (factual o ficcional)/ reflexivo (crítico). Intención: <i>docere et delectare</i>	Poético (sentimental)/ reflexivo (crítico). Intención: <i>movere et delectare</i>

2.4.4 *Pathos*: dignificación o comificación

A la hora de analizar el patetismo del rap se hace más necesaria la consideración de la puesta en escena como performance y no como función teatral, si bien, la puesta en escena del rap no es un proceso abierto e inacabado, sino un sistema cerrado que culmina con la toma del escenario y el control de la «ceremonia del rap».⁴⁰¹ Este teatro original con afán didáctico y catártico estaría en la actualidad representado, entre otras funciones, por el rap. Así pues, esa figura comunal expresada en un único representante se traslada al ámbito teatral como un actante metateatral, que en una visión macrotextual correspondería con la actualidad política, como discurso persuasivo que forja opinión en el auditorio. Asimismo, la recepción simpatética o la catártica serían las más habituales en el rap feminista, donde el héroe es imperfecto y apela a la moral o al sentimiento; o bien es un héroe sufridor u oprimido, por lo que genera una recepción catártica (liberadora) a través del aprendizaje del sufrimiento ajeno. Por otra parte, de cara al perpetrador, se produce una recepción irónica, pues la figura del antihéroe genera re-

⁴⁰¹ La visión ceremonial del rap entronca con sus orígenes como discurso anti-violencia, para acabar con las disputas físicas que se daban entre los *gangs* por el control del territorio. En estas ceremonias se establecían rituales que servían para canalizar estos sentimientos encontrados en forma de disputas dialécticas (batallas de gallos), otras representaciones performativas del hip hop se materializaban en su baile, el *breakdance*, por medio del que competían también *b-boys* y *b-girls*. A nivel vocal, el rap se genera como una alternativa a la Iglesia, donde los raperos iniciales habrían participado del góspel y otras manifestaciones de oratoria de la población negra, siendo este sustrato, junto al de las fiestas donde surge el *djing* y el componente narrativo de los *griots* fundamental para entender la herencia teatral del rap, como continuaremos desarrollando en el capítulo cuarto.

chazo a través de la provocación o la sorpresa. En este sentido, en el rap también encontramos los siguientes enfoques: la identificación dramática, la admiración espectacular y la reflexión crítica.

2.4.4.1 Actitudes de recepción basadas en la identificación dramática

Estas actitudes corresponden a lo que se ha promovido desde el teatro naturalista como el drama absoluto.⁴⁰² Este se caracterizó por la ausencia del dramaturgo, la separación del escenario y el espacio de los espectadores, la unión del actor y las figuras dramáticas en personas dramáticas, los personajes primarios y la trama dramática, el mantenimiento de las unidades de tiempo y espacio y la desactivación de la casualidad. Los elementos teatrales que forman la maquinaria teatral están presentes, pero se evita su presentación o tematización directa, así como cualquier aspecto exagerado o artificial que pudiera romper el «efecto de realidad» de la obra. La identificación del espectador con aquello que ve y su interpretación como realidad se consigue gracias al recurso de la ilusión, que consiste en tomar como real o verdadero aquello que no es más que una ficción, es decir, la creación artística de un mundo de referencia que se ofrece como un mundo que podría ser el nuestro. La ilusión funciona gracias al reconocimiento, que nos permite establecer conexiones psicológicas o ideológicas con aquello que vemos, ya que apela a experiencias que tuvimos en otras épocas o que podríamos haber experimentado. Los fenómenos de los que se vale el teatro dramático para crear ilusión son la escenografía, el mundo representado similar al nuestro, el uso del suspense para dirigir al espectador, el personaje que se desprende de su realidad de actor y se presenta solo como personaje de la obra y el fenómeno de la denegación.

En la tipología de Jauss encontramos tres tipos de identificación que podríamos comprender desde esta perspectiva dramática por la que se pretende mostrar una representación en la que se cumpla el efecto de realidad o reconocimiento motivado a través de la ilusión. La catarsis en la puesta en escena se produce mediante la presentación de un personaje destacable que se sitúa en el mismo nivel de humanidad que el espectador, lo que favorece la identificación. Se presenta como «héroe sufriente». El temor puede proceder del miedo al castigo de una instancia superior, y la piedad apela a la humanidad del individuo, por tanto, se trata de un recurso de la identificación vinculado al *pathos*, pues apela a la emoción para con el personaje y lo que le ha ocurrido. El efecto buscado en el receptor se trata de la purificación de las pasiones elevadas, que son aquellas a las que apela la tragedia; en ellas, sin embargo, no se da una apelación a pasiones

402 Véase Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Berlín: Suhrkamp 1956; Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*.

irracionales, en tanto que el miedo y la compasión surgen de procesos racionales que permiten la toma de conciencia de una situación de amenaza; o bien, de empatía hacia el otro. En el rap encontramos este recurso fundamentalmente en las canciones de índole existencial como «Antígona» o «La flauta de Hamelin»,⁴⁰³ ambas escritas en el marco de la crisis económica que generó las reacciones sociales que analizamos en el siguiente capítulo de este trabajo.

La identificación asociativa lleva a la recepción a experimentar las sensaciones encarnadas en cada uno de los personajes (alter-ego de los raperos). En la performance se emplea para ello una breve presentación o comentario fáptico hacia el colaborador para que este haga acto de presencia, a veces coreando hasta que introduzca su aportación. Una modalidad que sí resulta más abierta al juego asociativo por sus características discursivas es el *freestyle*, en la que se cumple la función dialógica del drama absoluto, en tanto que los personajes encarnados por los raperos se enfrentan al conflicto generado por algún juego conceptual. Otro modo de cambio en la focalización lo encontramos en las colaboraciones (los alter-ego de distintos raperos exponen su realidad) y en el subgénero del *beef*, en el que se alude a una intervención previa o posterior de otro raperero. El espectador decide con cuál se identifica, gracias a que posee una «metaperspectiva»,⁴⁰⁴ a través de esta lógica se consigue más bien una intriga estructurada como adivinanza, más eficaz que la presentación lineal de toda la información.

Por último, la identificación simpatética muestra a un héroe cotidiano, imperfecto. A menudo esta identificación genera solidaridad, en tanto que se comprende el condicionamiento del héroe justificando de algún modo su desgracia. En el rap español destacan historias de chicos de barrio como «Chico problemático» de Nach,⁴⁰⁵ o «¿Dónde está Wifly?» de SFDK.⁴⁰⁶ Estos tipos de identificación generan respuesta emocional (*pathos*). Si bien esta identificación funciona gracias al poder de la empatía, la compasión o el miedo a reconocerse en ese lugar, este acercamiento a la obra no genera un cambio en el *statu quo*, pues el rap acaba siendo absorbido por la literatura. El proceso racional que dicha respuesta emocional permite *a posteriori* sí sería interesante para potenciar la función social del rap. De ahí que esta aproximación por sí sola no complete el ciclo de recepción del rap feminista, pese a las muchas posibilidades literarias que sí permite.

403 Véase Gata Cattana: Antígona; Ajax y Prok: La flauta de Hamelin. En: *Albaicín Recopilatorio*. Albaicín Récorde 2016a.

404 Véase Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, p. 30.

405 Nach: Chico problemático.

406 SFDK: ¿Dónde está Wifly? En: *Odisea en el Lodo*. Zona Bruta 2003.

2.4.4.2 Actitudes performativas de admiración espectacular

Estas actitudes resultan como consecuencia de la «re-teatralización» del teatro en un momento en el que el texto dramático había perdido su esencia espectacular, funcionaba como una pieza naturalista de la realidad, separado de la necesidad sorpresiva y admirativa que posee el espectáculo. Autores como Artaud, Meyerhold y Brecht apuestan por la ruptura de esa «ilusión de realidad» ligada a los fenómenos de identificación y reconocimiento mencionados anteriormente. Esta propuesta favorecerá el «efecto teatral» que es aquel que busca recordar al espectador que se encuentra en el teatro, por lo que se apuesta por lo artificial, lo lúdico, lo histriónico y exagerado a fin de configurar ese espectáculo, donde estos autores veían la esencia del verdadero teatro.⁴⁰⁷ La ruptura de las vías convencionales de identificación y reconocimiento se presentan mediante los recursos de la admiración o el ridículo.

Esta actitud se desarrolla cuando percibimos al héroe muy diferente a nosotros, ya sea porque es demasiado perfecto, y en este sentido, la identificación parece inalcanzable; o bien porque es muy imperfecto, y por ello, la identificación es indeseable, similar al esperpento valleinclinés, debido a la incomodidad que genera su componente grotesco. Una perspectiva teatral sobre el teatro⁴⁰⁸ que permite la posibilidad de recordar al espectador que aquello que presencia es una ficción, rompería la catarsis favoreciendo alguna de estas vías: la admiración o el ridículo.

Para ello existen varios recursos performativos de lo cómico en el rap:

- Parodia: a veces el uso del *sample* artístico tiene esta función en la música grabada. En lo que respecta al videoclip, en rap también puede insertarse un *sample* audiovisual, por ejemplo, el fragmento de una película, como en el sencillo «Orgullo y prejuicio» de Ajax,⁴⁰⁹ en el que el tema de la discriminación a la población autóctona por parte de los turistas en el barrio granadino del rapero se compara con la situación de discriminación social y violencia policial en EEUU hacia la población negra en un pasaje de la película *Crash*. Las aportaciones del videoclip no siempre coinciden con los *tracks* de los raperos, proponiéndonos distintas transformaciones del original que acentúan o disminuyen la parodia: la construcción identitaria del rapero andaluz se establece desde la intertextualidad a dos obras muy heterogéneas: un filme contemporáneo y la mención a la novela decimonónica de Jane Austen. La parodia se produce a dos niveles: en el formal, la comparación entre un clásico de la literatura romántica y una película de la cultura popular; así como

⁴⁰⁷ Véase Pavis: *Diccionario de teatro*, p. 157.

⁴⁰⁸ Véase Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*.

⁴⁰⁹ Ajax y Prok: *Orgullo y Prejuicio*. En: *Albaicín Recopilatorio*. Albaicín Records 2016b.

en el conceptual, aunando luchas de diferente alcance y origen: la antirracista con la antiimperialista.

- Desenmascaramiento: cuando sale a la luz alguien que se había investido con una dignidad y autoridad que no le correspondía, es descubierto y despojado de sus atributos. Este recurso es muy habitual en el rap político, generalmente para desacreditar a algún personaje público de actualidad. Un ejemplo de ello es el rap contra la penalización del aborto, en el que La Furia atacaba directamente al ministro responsable, Gallardón, obligado a dimitir por la creciente respuesta social ciudadana ante su política antiabortiva. Las pasadas críticas a la monarquía española también llegaron a convertirse en un tema candente tras el exilio y encarcelamiento de algunos raperos.
- Reducción al dibujo animado / «comificación». Los niveles diegéticos se establecen mediante los recursos plásticos, un primer plano grabado que muestra a los narradores (raperos) se inserta en una escenografía que se asemeja a la real, buscando el efecto de realidad. Sin embargo, los personajes son animados, como si hubieran sido extraídos de un cómic. Así se presenta al héroe imperfecto. Este modelo tiene efectos de identificación simpatética, ya que genera compasión en la recepción, que comprende la buena voluntad del héroe que claudica en su intento de hacer del barrio un lugar mejor. Un ejemplo de performance que emplea este procedimiento es el videoclip de «El niño Güey» a quien presentan como «producto *made in* Sevilla, pequeño héroe de barrio de pacotilla».⁴¹⁰ Sin embargo, la reducción al dibujo animado rompe la identificación, que se establece más bien con el raperos que relata las hazañas del héroe. La recepción se convierte en espectadora, pero no queda anulada su capacidad reflexiva, pues comprende la ficcionalización del cómic. Es un buen recurso para incitar al ridículo y al mismo tiempo romper la identificación.

Por otra parte, en el terreno de la dignificación, otros recursos pretenden potenciar y generar admiración, siguiendo el código de intertextualidad musical basado en el homenaje:

- Enaltecimiento a través de la animación: efecto contrario al anterior, el uso del dibujo animado con fines de admiración u homenaje. Un ejemplo representativo de ello es el videoclip de Las Ninyas del Corro «Onna bugueisha»,⁴¹¹ sobre el que construyen el tópico de la luchadora basándose en la apropiación de la cultura popular japonesa, giro oriental en la música urbana a partir de la generación del concepto del «banzai» por parte de Gata Cattana en 2017.

410 El niño Güey. En: 2005. SFDK Records 2005a, 1m56s.

411 Las Ninyas del Corro: Onna bugueisha. En *Onna Bugeisha*. Esse Delgado 2021f.

- La parodia dignificante: este recurso consiste en degradar un concepto sustituyéndolo o combinándolo con otro con fines de dignificación del ego de las raperas y en perjuicio del concepto que se cuestiona. Tipos de parodia de este tipo son la blasfemia, entendida no solo como la injuria contra Dios, sino contra todo aquello que se considera sagrado en nuestra sociedad. En este sentido, el mero cuestionamiento de los principios estructurales de nuestras sociedades incurre cierto tipo de blasfemia. Un ejemplo de blasfemia hacia la tradición teológico-filosófica racionalista lo encontramos en el feminismo materialista de la obra de autoras como Gata Cattana, especialmente en temas como «Samsara» o «Efemérides», en los que el principio de la *hybris* feminista implica necesariamente el cuestionamiento al antropocentrismo occidental, en reivindicación de formas de concebir la espiritualidad más ligada al cuerpo y la materia orgánica.⁴¹²

Otro caso de *sample* con función étnica que genera lecturas muy sugerentes del carácter ceremonial del rap, está presente en la conexión entre la letra y la performance del videoclip de Las Ninyas del Corro del tema «Trinidad».⁴¹³ En el videoclip las raperas se apropian del carácter religioso concedido al patrimonio histórico-cultural presente en las iglesias, empleando una relectura de símbolos religiosos en los que ellas se encuentran junto a su DJ, forjando una Trinidad matriarcal, en el que ellas mismas ocupan un lugar divino. En esta interpretación se establece un vínculo entre ellas, la diosa-madre y la autoridad moral de Dios, a través del verso de Laüra Bonsai: «Como buena madre, yo educo a mis hijos».⁴¹⁴ La potestad de la rapera radica en tanto que creadora de obras artísticas (*logos*), potencial madre (culto a la fertilidad de la ancestral diosa madre, silenciada por la religión y el patriarcado) y desde esta situación de poder construye su perfil capaz de guiar a la recepción, empleando el mito del «pastor», que aquí es la inversión del «padre», ergo, la madre, figura moral de referencia que las raperas reinterpretan desde su óptica feminista. Con ella refieren a la función pedagógica del rap, pues el verso advierte un propósito de *docere* por parte del grupo. Dicho elemento queda constatado desde el estribillo, mediante la alegoría de la doctrina de salvación de las religiones de la trascendencia: «L.N.D.C is religion, / L.N.D.C, the good decision».⁴¹⁵ El mensaje explícito en la letra viene intensificado por los planos de una iglesia que se repiten varias veces en el videoclip, de sus manos en

412 Véase Gata Cattana: Samsara; Gata Cattana: Efemérides.

413 Las Ninyas del Corro: *Trinidad*. YouTube 2021f.

414 Las Ninyas del Corro: L.N.D.C, 2m05s.

415 Las Ninyas del Corro: L.N.D.C, 1m40s.

posición de rezo y el consecuente verso con intención paródica: «now you know who to pray to».⁴¹⁶

2.4.4.3 Actitudes de reflexión crítica

El extrañamiento logrado a través de recursos que impiden la identificación conseguiría apelar a la razón del auditorio, no al sentimiento, por lo que la reflexión moral y el carácter pedagógico del rap conciencia sería el recurso predominante para esta corriente del rap feminista, mientras que la *hardcore* emplea un nivel catártico que busca la identificación a través del temor, la piedad, fundamentados en la empatía que generan los personajes parecidos al público, tanto aquellos que desempeñarían en el plano factual el rol de víctimas, como los que serían los perpetradores. Ambos pueden identificarse en el *rap hardcore*, haciendo aflorar sentimientos que inciden en la dimensión simpatética y catártica de la recepción.

Quizá podríamos considerar también una plataforma pública la producción de rap feminista, un escenario cambiante donde no prima la exposición de sentimientos que debieran ser purificados mediante «temor» (*phobos*) o «piedad» (*eleos*), sino la exégesis de nuestra cosmovisión, que contribuya a forjar una opinión crítica en la recepción.⁴¹⁷ Por otra parte, sí encontramos en las corrientes de rap feminista unos subgéneros que apelan al «temor» para purificar las pasiones, estas son, todas aquellas que recurren a la violencia con una performance claramente agresiva; así como ciertas producciones que presentan a la mujer como víctima desvalida del patriarcado, apelando así a la «piedad» como vía para lograr la catarsis, especialmente las composiciones anteriores al *boom* de rap feminista en las que los autores masculinos intentan ponerse en lugar de las protagonistas femeninas. Referirnos a las mujeres como actantes a través de quienes se puede generar catarsis parece corresponder a la definición del héroe trágico presente en el capítulo XIII de la *Poética*: «Queda pues un personaje intermedio, aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por

⁴¹⁶ Las Ninyas del Corro: L.N.D.C., 1m43s.

⁴¹⁷ Debe recordarse la definición de tragedia que ofrece Aristóteles: «La tragedia es la imitación de una escena seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y el miedo logra la catarsis de tales padecimientos. Por lenguaje sazonado entiendo el que está dotado de ritmo, armonía y canto y por «empleando cada tipo por separado» quiero decir el hecho de que unas partes se llevan a cabo a través de los metros, y otras, en cambio, mediante los cantos» (Aristóteles: *Poética*, Madrid: Alianza Editorial 2004, p. 47). Se observa su vínculo con la música como acto solemne, así como por la magnitud de la acción, que en el rap feminista aboga por lucha contra el epistemicidio femenino.

algún fallo; siendo de aquellos que gozan de reputación y felicidad, como Edipo y Tiestes y hombres ilustres de gran alcurnia».⁴¹⁸

De una u otra forma, esta hondura existencial parece ser el resultado de un cambio de paradigma artístico que al igual que al teatro, también influye al rap. El rap conciencia, en su mayoría, pretende lograr esta desvinculación con la realidad que presenta mediante un elemento para el distanciamiento como los *scratches* o la intertextualidad, es decir, a través de la inclusión de fragmentos que nos recuerdan a que lo que se escucha es una obra de arte y no la pura realidad. Dichos constructos funcionan en este caso como interrupciones intencionadas para romper la «identificación» o impedir la catarsis; y, además, desde el universo creativo de las autoras, se insiste en que los elementos que se introducen de la realidad no son las opiniones de las raperas, sino hechos con un fundamento en el mundo exterior, no ficcional.

Otro aspecto que conecta al rap con el teatro parecen ser los rasgos lingüísticos y estilísticos que tienen como objetivo ensalzar y enfatizar el discurso, pues la actitud de la rapera feminista se tiñe de un contenido social y una fuerza dramática de gran intensidad. En el caso del rap feminista, el discurso ha de cumplir con esta función épica capaz de mostrar el enfrentamiento entre la mujer-símbolo que encarna la rapera frente al sistema patriarcal. El juego dialéctico puede producirse para con la protagonista, sin embargo, el discurso debe ser capaz de señalar al enemigo público de índole colectiva, fruto de procesos históricos y sociológicos más complejos que el simple carácter del victimario individual.

Uno de los recursos teatrales para lograr esta reflexión se fundamenta en el «efecto de extrañamiento», recurso que también busca fomentar la provocación. Una artista que logra esto a través de la modificación del color en sus videoclips es Brisa Fenoy, como observamos en el videoclip «Gula»⁴¹⁹ en la que la saturación del color intensifica esta sensación de toxicidad y artificio, esta imagen desagradable fomenta la reflexión crítica sobre el tema de la canción, una crítica contra la industria cárnica, cuya explotación animal afecta a los ecosistemas terrestres y aumenta la alienación del ser humano. De hecho, la reflexión producida en los jóvenes se debe en gran parte a que son hijos del mismo contexto social que los artistas y comparten su cosmovisión.

La toma de conciencia producida en el distanciamiento no va irremediablemente desligada del proceso de identificación, que no necesariamente anula al entendimiento.

⁴¹⁸ Ibid, p. 42.

⁴¹⁹ Brisa Fenoy y Chambao: Gula.YouTube 2020.