

Capítulo 5

Tradición transhistórica de la poesía subalterna

5.1 El romance y su pervivencia en el rap español

Considerar al rap emparentado con el romance significaría asumir su continuidad en la tradición del romancero viejo y nuevo, fruto también de una tradición viva presente en las manifestaciones callejeras de géneros como el romance de ciego o los palos del flamenco que siguen esta métrica, pero también fruto de una tradición cancioneril dialógica, en la que se ha querido ver el vínculo con la modalidad del *freestyle*. Según Estébanez Calderón, el romance se define como una pieza castiza de la literatura española compuesta de versos octosílabos con rima asonante en los pares monorrimos.⁹⁵⁸ Acerca del componente lírico o épico del romance, la teoría con más repercusión en las letras hispánicas es la de la evolución del cantar de gesta al romance de Menéndez Pidal, quien argumenta que se debe a la partición de la tirada épica. Asimismo, también hay partidarios del carácter lírico de los romances que explican los temas y recursos surgidos de la fusión con las recreaciones hechas a propósito de otros textos populares de distinta rima o de la balada europea, asimilada a la tradición hispana a través del romance. A esto aluden argumentos como el uso del estribillo, de origen lírico y musical o su métrica estrófica. Sin embargo, son más los partidarios de la composición en tiradas épicas del romance que ven en el estrofismo un intento conceptualista de los autores del XVI por acercar el género a la lírica, más que una distribución estrófica real de los poemas.

Otro elemento que pone en relación la épica y el rap reside en el carácter oral de estas aportaciones. En esencia es un género que se disfruta en la oralidad, ya sea la de la grabación o la del concierto en vivo. Un elemento interesante de los poemas épicos se trata de su universalidad, como se deduce del estudio comparativo de distintas epopeyas y cantares de gesta mundiales. A menudo observamos la recurrencia a los mismos temas, que acompañan distintas épocas y lugares. Un elemento destacable en este imaginario que hermana al rap y a la épica y sus distintas actualizaciones (como el romance) pone el foco en el personaje humano, de ahí que el motivo de narración de dichas gestas no resida en una intención teogónica o cosmogónica, sino en la puesta en valor del héroe (y sus valores aristocráticos), o del antihéroe y su exaltación positiva. El rap se construye a través de los discursos de

958 El octosílabo es el metro más popular en la lírica hispana, en la que destaca la asonancia en llanas, seguida de agudas. La rima varía surge por desaparición de la «e» paragógica por la fusión o cruce de dos romances de diferente rima (Véase Martín: *Romancero tradicional y artístico*).

una marginalidad que toma la categoría bandida como máxima proyección de su *ethos*, de modo que la exégesis resultante de la tradición pondrá en cuestión principios éticos y estéticos básicos para entender esta categorización del personaje.

Su estilo suele compaginar la lengua llana y la culta, persiguiendo la comprensión y el manejo del poema, que habría de servir al intérprete para recordar los episodios. Su estructura interna también es variada: romance-diálogo en los que se desarrolla una escena y romances-cuento que relatan una acción extensa con varias situaciones, antecedente, nudo y desenlace; así como los romances-escena, meramente descriptivos. Sobre su métrica se prefiere hablar de tirada que de estrofismo, ya que se piensa que fue una inserción posterior motivada por el espíritu humanista del XVI que buscaba acercarla al conceptismo lírico. En el plano retórico destaca el empleo del arcaísmo lírico, las fórmulas de cortesía como el epíteto épico y las figuras retóricas basadas en la repetición, antítesis y enumeración, paralelismos por inversión, etc. Tanto el romance como el rap parten de la ficcionalización de la historia o la intrahistoria, intención que se materializa formalmente en el uso del presente histórico, como tiempo para la actualización del pasado y la adaptación de este material remoto al momento sociopolítico actual. Asimismo, en el rap asistimos a una reelaboración de la historia, contribuyendo a la continuación romanesca que busca capturar esta naturaleza épica. La temática de los romances no siempre bebe de asuntos míticos o fundacionales, sino que a veces se empapa de cuestiones de la intrahistoria, como amoríos entre moros y cristianos, reparto de la herencia, etc. El rap posee más similitudes con el romance que con el cantar de gesta, ya que el primero es más flexible a la experimentación narrativa y la renovación estilística, frente a la rigidez del cantar.

A este respecto, son varias las cuestiones que en un primer momento podrían acercar al rap y al romance: la inexistencia de estrofas entendidas en un sentido lírico, pues se prefiere hablar de componentes, o pasajes de la letra, en tanto que su distribución no sigue un esquema métrico aceptado por la poesía; así como por la interdependencia musical, mayor que en el romance, que sí se presta a ser interpretado a veces *a cappella*. El *mc'ing* nunca se realiza sin instrumental (o *beatboxing* en su defecto). El estilo y tono del poema también presenta algunas diferencias en ambos géneros, ya que la combinación entre lengua culta, coloquial y vulgar del rap ambiciona propósitos diferentes que el romance. Los arcaísmos del rap responden a una voluntad artística, no se encuentran en el texto por su antigüedad.

En lo que respecta a los aspectos formales son dos los elementos llamativos que coinciden en la comparación entre rap y romance: su carácter discursivo y su facilidad para la variación. El primer aspecto se observa en su naturaleza interdisciplinar, ambas son composiciones formadas por texto, música y performance. La ejecución del romance en sus orígenes sí iba acompañada de música y

representada ante un auditorio por el aedo o cantor. La creación artística del poema, que lleva a cabo la figura del juglar (artista que arregla con conocimiento de causa las canciones épicas y las difunde por los pueblos a modo de noticiero), será sustituida por las reelaboraciones de cantores locales, que no tenían la misma formación que el juglar, solo eran intérpretes reproductores, no creadores. La sustitución del aedo (compositor que arreglaba el poema) por los cantores previos, que se limitaban a recitar de memoria el poema, guarda concomitancias con el género del rap en su transmedialidad actual, basada en las múltiples versiones y *covers*. Estas añaden matices y sirven como homenaje a autores que se consideran importantes por su trascendencia. Sin embargo, a menudo se elige la obra por su contenido y no por su autoría.

De este modo, el rap adquiere nuevas interpretaciones y recepciones geográficas, en tanto que al igual que ocurre con las colaboraciones, con las versiones se expande el contenido generado. El mismo romance aparece con varias melodías o a veces la misma melodía acompaña otro texto. Por lo que podríamos concluir que los mismos avatares hay en la música que en el texto: tiene delimitación geográfica y sufre variaciones, lo que en el rap ha promovido una tipología por escenas localizadas geográficamente cuando el género se asienta en un determinado país o región, mientras que las distintas versiones se han diversificado más en el proceso de expansión por Internet, creando recepciones transnacionales. La actualización más reciente de la épica la encontramos en los romances, cuya historia presentaba vínculo con el contexto socioeconómico o histórico del momento, es decir, al contrario que el suceso legendario trasladado al presente del poema épico, dotado de una universalidad permeable a múltiples relecturas y reelaboraciones, el romance sí va a centrarse en la actualidad del momento, como ocurre en el rap, de ahí que ambas sean formas literarias que potencian la gestión emocional del acontecimiento político.

Por otra parte, aparecen motivos similares en romances y el rap (augurios, sueños, muerte, amor, fidelidad, conflictos religiosos, etc.), temas recurrentes de la literatura que, por supuesto, forman parte del acervo cultural del que se nutre el rap y son cuestiones más mundanas que los temas solemnes del poema épico. Por último, la función de la mujer en el romance como difusora (también como posible creadora) y su papel en la crianza y tareas domésticas en las que se interpretaban estas composiciones, la sitúa como extensora de estos valores patriarcales, tradiciones y costumbres del pueblo llano.

La cuestión de la autoría es otro elemento de gran interés en el rap. Según Menéndez Pidal el romance vive en variantes, su autoría es colectiva, no se sabe si alguien lo escribió y lo difundió o si se fue creando de forma progresiva y comunitaria, lo que sí está claro es que las versiones proceden de composiciones colectivas, a veces por olvidos o por errores, pero también por creatividad del

pueblo que españoliza un tema procedente del exterior. El propio rap español surge del intento colectivo de los integrantes del hip hop de dotar de esencia propia a un género importado. Por ello, pese a la divergencia autoral, las distintas voces tienen un mismo propósito estético: la creación de un tratado del rap que regule lo que se considera rap y sirva como poética de los excluidos; no tanto desde el interés de asimilarse al centro, sino más desde el propio orgullo de periferia, reivindicando características devaluadas desde la visión imperante, como la hospitalidad, la solidaridad o los cuidados. Este aspecto tan necesario para construcción de un rap español desde el 1990 al 2000, en la nueva escuela del rap parece ir difuminándose, apuntando más bien a preservar el rap patrio como sustrato surgido de unas raíces propias. Un ejemplo de ello es el rap andaluz cuyo impulso andalucista en lo estético viene a resignificar un rap autóctono con contenido universal a través de la puesta en valor de lo local. Se trata por tanto de manifestaciones, que buscan en lo cultural situado, los elementos ninguneados con los que pretenden reforzar el universal.

A propósito de la cuestión de conservación y difusión, si bien en el rap aún podemos hablar del narrador comunal, lo que tendría correlato con los romances artísticos o romances de autor (escritos a partir del siglo XVI por autores conocidos y firmados por los mismos), resulta algo más complejo situar su parecido con los romances antiguos, los que forman parte de ese Romancero Viejo. En este existe gran variación debido a su falta de fijación escrita, aspecto que no ocurre en el rap gracias al soporte grabado que lo acompaña. Los romances artísticos serán aquellos que pertenecen a la tradición oral moderna (XIX y XX).⁹⁵⁹ Si bien los temas beben del sustrato popular, su tratamiento es artístico y culto. El rap surgiría en este sentido, como continuación de una tradición de compiladores de la sabiduría popular, que la plasman a través de su subjetividad, con una función estética de conservación de esta literatura popular, pero también pedagógica y divulgativa: la de presentar saberes y teorías de forma didáctica y comprensiva para el pueblo que de otro modo no podría acceder a estos conocimientos; o bien,

959 Dentro de estos destaca el Romancero nuevo, que procede de fuentes orales escritas, de transcripciones de la oralidad, recopilaciones orales que pasan por la inyectiva o creatividad del autor concreto (Lorca, Gerardo Diego, Falla, etc). Se compusieron del s. XVI en adelante, con autor concreto y rima consonante. Estos presentaron un carácter burlesco en el Barroco (desde la pluma de autores como Góngora o Quevedo) mientras que en el Romanticismo se vieron como «alma del pueblo», idealizando motivos como la libertad individual y el principio de transgresión o las ruinas como simbología del *vánitas*. En el XX destaca Federico García Lorca con su *Romancero gitano* quien dotará al género de un aspecto más vanguardista a través del surrealismo. Otros autores como Gerardo Diego o Miguel Hernández le infieren al romance un sentido republicano, por ejemplo, en la pieza «Vientos del pueblo», icono hoy en día de la lucha republicana y gran inspiración para las y los artistas del rap.

nombrar y dar visibilidad a aquellos datos que los intereses capitalistas, patriarcales o colonialistas prefieren mantener ocultos.

El origen temático de los romances se ha querido ver en los motivos históricos de los cantares de gesta y la balada europea, de donde procedería gran parte de su imaginario novelesco (motivos caballerescos). Si bien formalmente parecen deberle más a la épica, por su variedad temática podríamos situarlos entre la lírica y la épica. La compilación de los romances anónimos en un intento por salvaguardar el saber literario popular, así como la escritura a imitación de este género realizada por los escritores del Romancero nuevo ha sido presentada desde la crítica como el giro renacentista del hombre cansado de la civilización que busca el *bon sauvage*, formas naturales y espontáneas que serán la voz de la comunidad.⁹⁶⁰ Un intento de recuperación de este saber primitivo también lo encontramos en el rap que busca plasmar los temas populares que escapan al interés de la tradición culta, sin embargo, la vida del salvaje carece de toda idealización en el panorama digital, que apuesta por la expresión tecnócrata de la cultura: el dominio digital como única forma de cultura legítima que invisibiliza a las manifestaciones culturales analógicas tradicionales. En el hip hop hay determinadas escenas *underground* que buscan poner en valor aspectos tradicionales legítimos y necesarios para la vida digna, como el rap andino o el rap feminista de algunas autoras materialistas, como Gata Cattana o Carmen Xía, quienes conceden un valor especial a la tierra; no obstante, estos posicionamientos son todavía muy minoritarios en la escena del hip hop global.

En este sentido, si el romance hubiera supuesto la degeneración formal de la épica, con predilección por los temas mundanos en lugar de heroicos y con una métrica de arte menor, más cercana al acervo popular, el rap podría concebirse como un estadio superior en esta simplificación de las formas métricas y arquetípicas. El personaje heroico de la épica se vuelve anodino y corriente en el romance, mientras que en la letra de rap se torna directamente antiheroico y esperpéntico. Así pues, el rap se erige como género predilecto para el tratamiento de cuestiones escatológicas y miserables, capaz de exponer sin filtros la realidad más cruda en todos los escenarios: se trata de un *mal salvaje*, que víctima del determinismo social, lucha contra la opresión vindicando otro modo de ser persona sin deshumanizar al otro sexo. Tanto su discurso como su formato resulta inadecuado en la literatura, más cercano a una viñeta paródica que a una narración gloriosa en lo que respecta al relato. De ahí que abunde la violencia en sus múltiples formas a la hora de retratar la situación de personajes heroicos, construyendo su heroicidad a través de la superación

960 Véase Martín: *Romancero tradicional y artístico*.

de adversidades o de la creación de grandes gestas mediante la subyugación de quienes son más vulnerables.

Sin embargo, esta sacudida también genera un impacto en la recepción a la hora de producir un efecto de extrañamiento, que permita desarrollar una actitud de rechazo a dicha realidad narrada, lo que potenciaría la adopción de una actitud crítica ligada a la respuesta en la acción social. El cronotopo del romance está vinculado con la historia, los romances podrían haber sido escritos por el pueblo para gestionar lo que ocurría a nivel político, cumpliendo una de las funciones de la música popular para Simon Frith. El carácter comunitario del rap se refleja en la identidad compartida: las comunidades minoritarias o estigmatizadas a menudo se sienten herederas del discurso del rap, de ahí que se hable de esta música como un himno no-oficial de las mismas o que construyan la tribu urbana al mismo nivel grupal. Por otra parte, el aspecto político del romance estaba supeditado al espíritu propagandístico al que sirviera su autor, al igual que ocurría con los poemas épicos compuestos para alabanza de un rey o emperador. Sin embargo, en el rap destaca la imparcialidad política, que hace que sus autores se decanten por el servicio a una causa social o a un movimiento más allá que a un partido y aún menos, a un dirigente concreto. El género se adscribe en la composición creativa de la lírica, género más personal e introspectivo con que se pueden expresar las quejas personales o el relato de una injusticia desde el yo-poético parcial.

En ambas se establece la necesidad de contar una historia de manera atractiva y fácilmente comprensible. Esta debe ser verosímil (recuérdense las escasas composiciones de rap de ciencia ficción) y tener contacto con un hecho de la realidad. Si bien el romance no es un documento histórico, aunque en apariencia sí pudiera ser entendido así, utiliza este marco para establecerse, el cronotopo histórico es fundamental para ensalzar la figura del héroe y construir su atmósfera legendaria. No obstante, el aspecto literario es superior al historiográfico, en el romance se logra a través de los recursos retóricos del epíteto épico y la descripción, mientras que en el rap se emplea la música, principalmente el *sample* musical con esta función contextual de marco. La poesía popular en la que encuadramos el romance al principio pudo tener un carácter aleccionador, pero luego se usó como entretenimiento o canción para acompañar el oficio. Aparte de estos motivos, también destaca el componente lírico presente en universales como el amor (el prudente y el loco amor), los celos, augurios, sueños, fidelidad, reencuentros familiares o conflictos religiosos. En el rap feminista observamos principalmente un relato comunal de las secuelas patriarcales de la explotación del amor femenino y del conflicto identitario que existe en las mujeres que acceden al feminismo buscando la conciliación de su tradición o religión con el mismo.

5.2 Copla y feminismo en la música

La copla ha sido tradicionalmente un género musical femenino, cuya vinculación con el rap feminista podría analizarse a nivel instrumental, textual y performativo. Siendo este último nivel el que más ha penetrado en el imaginario de las artistas andaluzas. Los primeros testimonios de copla datan del siglo XIV por referencias de autores como Jorge Manrique o el Marqués de Santillana, sin embargo, su nacimiento como la consideramos hoy en día se remonta al siglo XIX, cuando apareció el interés por la recuperación tradicional popular de mano de los intelectuales de la música y la literatura (por ejemplo, la creación de la Sociedad de Folclore Andalúz por parte de Antonio Machado Álvarez).

La copla es un género musical emparentado con el romance por su carácter narrativo, pues a él le debe su clásico esquema de planteamiento, nudo y desenlace. Si bien presenta similitudes con el flamenco en su vertiente lírica, también apela a la expresión desgarrada del sentimiento. Al contrario del cante jondo que parte del anonimato y el *quejío*; o la canción de autor, en la que la autoría y el culturalismo es prioritario, en la copla el aspecto predominante es la historia.⁹⁶¹ De ahí que sea este aspecto el que comparte con la conservación del romance, frecuentemente el romance de ciego, el elemento fundamental para emparentarla con la reformulación del rap nacional, si situamos una línea de continuación entre las músicas folclóricas narrativas y el rap como género autóctono, independiente de su formulación de la *old school* española. La copla también recoge su estética marginal de géneros previos como la picaresca, surge como género musical que viene a poner en valor estilos como el cuplé o la tonadilla, propios de ambientes con menos aceptación social, como el cabaret.⁹⁶² Esta se encuentra dentro de una poética de la exclusión y la resistencia, comparte con la picaresca femenina el protagonismo que toman las mujeres marginales, aquellas «mujeres caídas», personajes que se separan por necesidad o elección del ideal de «mujer decente» (prostitutas, amantes, madres solteras o lesbianas), así como mujeres estigmatizadas o exotizadas (gitanas).

En la copla el autor difiere del yo-poético femenino. En ella se produce un desdoblamiento del personaje en la intérprete femenina, quien encarna al personaje literario en el escenario, sin limitarse a la reproducción de su papel, sino dotando al mismo de su impronta personal y, en ocasiones, burlando la censura

⁹⁶¹ Véase Juan José Téllez Rubio: Copla, flamenco y canción de autor. En: *Música oral del Sur: Revista internacional*, 2 (2012) pp. 102–153.

⁹⁶² Véase Cristian Cerón Torreblanca: Copla y género: la mujer española en la copla durante el franquismo. En: Rocío Palomares Perraut y Pilar Pezzi Cristóbal (eds.): *Historia(s) de mujeres en homenaje a M^a. Teresa López Beltrán*, vol. 2. Málaga: UMA 2023, pp. 361–371.

de la propia letra. Sin esta puesta en escena, la copla se limitaría a reproducir en el terreno textual el espíritu aleccionador o ejemplarizante de su autor, el compositor; trasunto de los valores del régimen en tanto que escribían bajo la censura del mecenas. De hecho, las primeras coplas fueron escritas por intérpretes homosexuales que se expresaban poéticamente desde estos narradores femeninos.⁹⁶³ Cuando los coplistas republicanos se exilian, el franquismo se adueñará de estas narrativas para divulgar el mandato de género, haciendo de la intérprete la figura pública que con su performance podría contrarrestar desde esta dimensión el carácter adoctrinador que había tomado la copla tras el advenimiento del fascismo. La época de esplendor de este género coincide con la apropiación de este por parte del franquismo para reforzar la identidad del nacionalcatolicismo a través de la explotación del folclore.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta para el cotejo entre el rap feminista y la copla será su fosilización a través de la lírica tradicional. Como afirma la investigadora Lidia García en su podcast «¡ay, Campaneras!», la copla era una continuación de tradición popular de la queja, en la que las mujeres podrían expresarse desde diferentes facetas, algunas más pasivas como la resignación ante el abandono o la violencia patriarcal, pero también a través de la acción violenta. En la copla habría quedado el reducto de estas acciones intacto, sin ser juzgado en la lírica popular, reproducido de memoria generación tras generación. Formalmente se trata de composiciones rimadas en octosílabos o heptasílabos divididos en planteamiento, nudo y desenlace, como la estructura interna de los romances. Su transmisión oral habría generado múltiples versiones, que son las que hoy en día encontramos en distintas regiones españolas.⁹⁶⁴

Desde la caída de Al-Ándalus, el cante jondo, expresión sin filtros del sentimiento y su vertiente narrativa en la copla, habría congregado en la música popular las voces de individuos subalternos marginados de los centros de poder: moriscos, gitanos, judíos, expulsados o condenados a situaciones de esclavitud como las galeras; pero también habría sido el género predominante para la expresión nacionalista frente a la invasión extranjera, como demuestran las composiciones populares previas a la Constitución de Cádiz de 1812, con motivo de la resistencia española a la ocupación napoleónica. Las cantiñas gaditanas asumieron letras de todo el territorio español, como la famosa jota zaragozana: «La Virgen del Pilar dice, / que no quiere ser francesa, / que quiere ser capitana, / de la tropa aragonesa» o la seguriya «Al Gurugurú»: «Mi marí'o ya no está, que está en la guerra

⁹⁶³ Para explorar la pervivencia de la copla en la cultura *queer* española véase García García: «*Él vino en un barco*»: la copla en las prácticas camp españolas. Tesis Doctoral. Murcia: Universidad de Murcia 2023.

⁹⁶⁴ Véase Cerón Torreblanca: Copla y género.

de Francia. . .». En ellas se cantaban las penas del pueblo, pero también se ensalzaba a sus héroes frente al invasor extranjero, como afirma Téllez:

Aquellas viejas letras elogiaban el orgullo español, al tiempo que atacaban el imperialismo francés. Esa fue la última guerra que ganó España. La última guerra, al menos, que no fuera en contra de los propios españoles. Tal vez por ello, aquellas letras pervivirían en el repertorio cantaor e incluso conocerían variaciones bien recientes como las que les imprimió Camarón de la Isla.⁹⁶⁵

Las primeras décadas del franquismo hicieron de la copla un símbolo nacional desplazando su nombre al de canción española o andaluza y tergiversando los tópicos y motivos andaluces que construían el imaginario castizo de la raza española al tiempo que exportaban esta construcción como la «marca España». La resignificación no se limitó a la denominación «copla», sino que le fue seguida de una superficialidad temática, afín a la canción ligera, para borrar el pasado reivindicativo de la misma y construir una línea temática con las gestas épicas, símbolo en la Reconquista de la esencia española cristiano-goda:

Esa etapa se caracteriza por el intento de creación de una canción nacional, melódica y temáticamente condicionada por una determinada idea de la peculiaridad española. Es una canción andalucista en la imaginería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola y provinciana. Tiene por lo tanto frecuentes conexiones con la lírica tradicional. Incorpora aires y estrofas de la misma, está formalmente muy influida por el andalucismo de los poetas del 27, especialmente por García Lorca y tiene en Antonio Quintero y sobre todo en Rafael de León a sus más inspirados letristas.⁹⁶⁶

La noción de lo «español» como lo andaluz pretendía la creación de un imaginario estético racial. La imagen de lo español como lo andaluz, la belleza andaluza representada en los cuadros de Julio Romero de Torres o en las intérpretes flamencas suponía un distintivo con el que glorificar a un pueblo unido y semejante, que desde la Guerra Civil no existía. En el franquismo se empleará la copla, luego inserta en el cine, como transmisora de los valores del régimen, imbuidos del fascismo y del catolicismo en pro del control social, pero también como vía de escape para expresión de las quejas de la población más subalterna: las mujeres. En muchas ocasiones, el carácter disidente de la copla no aparece en la letra, en tanto que su oposición al régimen debía ser velada (destaca el simbolismo de las «banderillas gitanas», metáfora de la bandera republicana). Así pues, se acentúa

⁹⁶⁵ Véase Téllez: Copla, flamenco y canción de autor, p. 111.

⁹⁶⁶ Véase Manuel Vázquez Montalbán: *La copla española*. En: Hispanoteca. Lengua y cultura hispanas 1972 s/p.

la exacerbación de la expresividad y emocionalidad en la puesta en escena. De esta forma, la toma del escenario de la coplista se caracteriza por una exteriorización del temperamento contenido ante la falta de libertades y represión patriarcal y religiosa. Cabe destacar a este respecto que las coplistas no eran compositoras generalmente, sino intérpretes, de modo que su originalidad no venía de la pluma, sino de la puesta en escena, de cómo hacían suya la letra a través de elementos prosódicos y proxémicos con los que daban a entender contenidos velados en el texto, que debían hacer ver a la recepción de otro modo.

Si bien las raperas no son seguidoras directas de la copla, su influencia pervive en el imaginario colectivo, pese a los intentos de asociación de este género con el fascismo, los intelectuales republicanos asesinados o exiliados por el régimen de Franco supieron reconocer y revitalizar la tradición romancística y cancioneril recordando estas formas autóctonas como metáforas del pueblo sufriente, reivindicando el carácter colectivo y humilde de sus intérpretes: agricultores que recitaban canciones de siega, madres que entonaban nanas y mujeres que expresaban sus quejas amorosas y su cruda realidad de forma lírica, al igual que lo habían hecho las pícaras del Siglo de Oro. Estas voces de mujeres, incluso habiendo sido escritas por varones, eran materializadas en la voz de cantantes reales, quienes dieron forma y versionaron estas composiciones.

Pese al interés de conexión entre la épica que narra hazañas heroicas y las coplas, estas últimas no surgen del carácter colectivo, sino del ingenio individual cuyo protagonista es un paria social, no obstante, este subalterno representa un sentimiento colectivo. Su espíritu antiheroico conecta con el rap, pero la dimensión legendaria que le aporta a sus personajes, supervivientes de un contexto hostil, no aparece en las coplas, que siguen más bien la tradición de la picaresca y no de la épica. Sin embargo, no queda resuelta la reivindicación grupal de un género tan dependiente de la ideología de su representante. Una cuestión que ha motivado a pensar en la incapacidad de ver en el género musical de la copla una voz colectiva trasunto de un grupo social, como sí sería la canción protesta de la Movida, se ha explicado así:

No habría que considerar al individualismo del flamenco como una postura reacia al compromiso militante, si se tiene en cuenta que en la Andalucía decimonónica arraigó el anarcosindicalismo, que nunca fue contrario a las actitudes individualistas. Más allá del quejío estrictamente social, solitario y aislado, como ya demostrara José Luis Ortíz Nuevo hay una clara presencia del contenido político en las letras del flamenco, desde el siglo XIX. Una posición ideológica que heredaría desde luego la llamada canción de autor de la segunda mitad del siglo XX, que en cierta forma hereda la actitud de ciertas recreaciones folklóricas que se dan en otros países, donde también empieza a tomar cuerpo la autoría: en plena depresión, Woody Guthrie recorre Estados Unidos interpretando en sus canciones la miseria

y la desesperación de sus compatriotas. Quizá con la misma rabia ideológica, sin embargo, que alienta en el flamenco en letras aparentemente lastimeras.⁹⁶⁷

No obstante, la vindicación feminista de la mano de intérpretes de copla como Rocío Jurado o Lola Flores no puede ser considerada meramente una queja surgida de su individualidad, sino que expresa una toma de conciencia común de varios tipos de violencia proyectada sobre las mujeres: la dependencia emocional y económica del varón y su figuración como portadoras de la honra familiar. Así, el carácter narcisista que aparece criticado en «Ese hombre» es una llamada de atención sobre la violencia machista en el plano psicológico, no la de un hombre concreto, sino la de un arquetipo que encarna la masculinidad que muchas mujeres idealizan en sus compañeros sentimentales. Por otra parte, la cuestión de la honra familiar que recae en la actuación social de la mujer es el motivo predominante de estas composiciones, que las intérpretes no solo entonan, sino que dramatizan agregando sus connotaciones de lucha, sororidad y empoderamiento.

A este respecto, destaca profundamente el rol que las coplistas llevaron al escenario en su época como mujeres empoderadas, en uno de los pocos espacios que las mujeres podían hacerlo de forma decente: los escenarios. Las coplistas encarnaban el ideal de belleza para la sociedad, pero ante todo suponían un contrapunto al rol de la mujer sumisa que de algún modo generaba impacto en su recepción: el miedo de los hombres a la pérdida de sus privilegios en el terreno emocional y la confianza en las mujeres para aumentar su autoestima y sus expectativas amorosas. Quizá esta lectura del tópico de la *femme fatale* haya sido lo que ha motivado a algunas flamencas, como Pasión Vega para revivir el legado de las intérpretes coplistas, revisando estas letras para, contrarrestar el estigma retrógrado del fascismo. El intento de resignificación de la copla, desprovista del sesgo fascista, no solo impregnaría otros géneros del folclore como el flamenco, sino que también será capaz de hacerse eco en la propia música urbana, siendo el rap el terreno donde tendrá una gran acogida desde el respeto que sienten las raperas hacia estas intérpretes. Un ejemplo significativo es, por ejemplo, la adaptación de la copla «La empera'ora» de Marifé de Triana por parte de la rapera Eskarnia, quien introduce en esta versión la función social del rap, que equipara con la vindicación (parcialmente feminista) del flamenco, cuyo foco solía centrarse en la exaltación de la figura de una mujer que se desviaba mínimamente de las costumbres de la época, con el consecuente escarnio que ello acarreaba:

Flamencos, flamencas,
Pregonen con vuestras coplas

967 Téllez: Copla, flamenco y canción de autor, p. 138.

Lo que vale una mujer, que quiero ser, que quiero ser
 Raperos, raperas,
 Pregonen con vuestras letras,
 Lo que vale una mujer,
 que quiero ser, que quiero ser, por siempre empera'ora
 que a los hombres nunca implora
 ni llora, ni llorar por un querer.⁹⁶⁸

Sin embargo, la copla no solamente aparece en el rap a partir de la intermedialidad musical para homenajear al género musical o a artistas concretas, sino que se convierte en impulso e inspiración creativa para innovar sobre el propio rap feminista. Así, la rapera Carmen Xía en una entrevista inédita comentaba que no entiende la copla y el rap de forma reñida, sino como «gritos de guerra» que se retroalimentan:

Sí que es verdad que en la copla se muestran las emociones de manera muy histriónica, esa pena, esa pena de Marifé de Triana tirándose al suelo en las actuaciones, pero también creo que hay muchísima fuerza y precisamente es la rabia la que impulsa esa fuerza, ese torrente. Creo que la copla es muy completa por eso. La copla yo la veo completa tal y como es, y el rap también lo veo completo, pero si lo juntas se complementa muy bien, porque hace que la copla pueda decir más cosas.⁹⁶⁹

En su opinión al rap le falta un elemento de ternura que sí aparece en la copla. Entiendo sus palabras en relación con el carácter sentimental y lírico que posee la música popular y del que ha estado desprovisto el rap convencional, en el que el sujeto lírico ha de mostrarse altivo e impenetrable, lo que supone un buen punto de partida para el florecimiento de himnos o discursos movidos por la rabia y el deseo de cambio social, pero bastante distanciados del yo poético sufriente. La rapera ve en la fusión de ambos géneros (copla y rap) una vía de acceso a un género que no solo exprese reivindicación y protesta, sino capaz de conmocionar (*movere*) producir catarsis, como sí ocurre en la copla, ya que no solo se reivindican derechos o se denuncian realidades, sino que se promueve un uso terapéutico de la literatura que serviría a las mujeres para sanar las heridas fruto de su cotidianidad en el patriarcado.

El carácter social y reivindicativo del rap feminista construye poéticas de la realidad, en tanto que pretende llevar a terreno literario el material factual. En este proceso de ficcionalización se produce una «recombinación» de los hechos que tiene como fin una «demanda de verdad».⁹⁷⁰ La realidad de la autora y la

⁹⁶⁸ Véase Eskarnia: *La empera'ora*, 0m57s.

⁹⁶⁹ Véase Carmen Xía, comunicación personal 2022.

⁹⁷⁰ Béthune: *Le rap*, p. 59.

ficción que relata tiene un vínculo tan estrecho que en muchas ocasiones resulta complejo distinguir si el discurso es ficcional o factual, lo que produce que las fronteras entre una y otra se desdibujen. La ficcionalización bebe en la propia realidad, en la intrahistoria en la que se sumergen las composiciones populares.⁹⁷¹ En este terreno, he distinguido tres características que sitúan a la copla como sustrato legítimo en la herencia del rap feminista andaluz: el discurso anticensura, el personaje empoderado y el impacto transhistórico en la recepción femenina.

- Discurso anticensura: el rap feminista traza una continuación con la copla en su faceta de burla a la censura. Como la copla funcionó para transgredir a través de su simbología el régimen franquista, el rap es el género que hace frente en el panorama musical a los distintos obstáculos que aparecen para la libre expresión y manifestación del descontento social. Por una parte, el rap surge como contrapunto a la «ley mordaza», con la que se esperaba limitar la libertad artística y creativa, a la vez que se imponían duras penas a los artistas que denunciaban explícitamente la realidad. Sin embargo, el rap feminista no solo hace frente a las amenazas institucionales más evidentes, sino a aquellas que surgen del neoliberalismo que atenta sobre el feminismo tanto desde la ultraderecha del patriarcado convencional, como desde el progresismo *queer*. En este sentido, podemos hablar de la «mordaza» al feminismo producida tras la usurpación de la agenda feminista por parte de algunos colectivos. El rap de artistas como Gata Cattana, Ira Rap, el No de las Niñas, Las Ninyas del Corro o Carmen Xía muestra que es posible situarse desde el rap para combatir las represiones tangibles, presentes en las leyes, pero también las invisibles.
- Construcción del personaje empoderado de la folclórica: la interpretación de la coplista se asemeja al acto de empoderamiento de la rapera al subir al escenario. Si bien la estética de la coplista va imbuida del folclorismo que acompaña a este género en su vestuario y gestos, las raperas hispanas hacen uso de los mismos recursos dramáticos que las coplistas, reelaborándolos en el rap, un ejemplo de esto es el acento andaluz, como marca de identidad tanto de la copla como del rap del sur o la toma del espacio, un empoderamiento que parece más influido por intérpretes del mundo de la copla y el flamenco que por las raperas estadounidenses. Tanto Mala Rodríguez, como la mayor parte de las raperas españolas de la nueva escuela analizadas en el corpus manifiestan un interés claro por perfilar su *ethos* artístico desde un *flow* heredero de sus referentes situados, acudiendo a figuras prominentes

971 García García: ¡Ay, Campaneras!

del imaginario colectivo como las coplistas, cabareteras o artistas de cuplé, pero también a las mujeres anónimas que entonaban estas canciones populares. En este sentido, abundan las menciones a sus abuelas en las letras de rap, de quienes conocen estas coplas.

- Impacto en la recepción femenina: justamente el efecto histriónico y el «poderío» de las intérpretes sobre el escenario facilita la ruptura con la letra, la mayor influencia de la performance. Este rasgo no ocurre en el rap, donde la letra tiene mayor importancia que la puesta en escena, pero sí se emplea mediante el uso de la ironía en el *sample* textual (busca generar efecto de extrañamiento). Por otra parte, la puesta en escena del rap busca captar la atención a través de la forma característica de rapear, pues en este género intérprete y compositor deben coincidir. Esta cuestión es relevante en una industria musical como la actual en la que, frente al postureo, mercantilización del arte y expropiación cultural⁹⁷² existe una música popular comprometida, que se rige por cánones basados en la autenticidad a unos valores, usando la apropiación cultural, en este caso, la copla, para sumar al género, reivindicando sus propios cimientos. La copla como literatura terapéutica es un componente que se repite en el rap feminista, en el que no solo la rapera emplea este género como estrategia de supervivencia, sino que contagia a su auditorio del empoderamiento que motiva su escucha atenta.

El rap feminista se presenta como una continuación a la copla tanto en el plano de la composición como en el de la interpretación. Por sus letras, el rap aparece como herencia del poema narrativo octosílabo, fruto del legado flamenco y romancístico, y en él presenta la estructura interna de exposición, nudo y desenlace. La analogía temática entre las coplas y las críticas feministas del rap son semejantes. En el rap español, la rapera que mejor ha sabido conjugar la copla y otros cantos populares autóctonos con la vindicación feminista del rap es Carmen Xía, discípula de la escuela de Gata Cattana, quien estableció por primera vez claramente un rap feminista que bebe en la tradición previa. La innovación de Carmen Xía es palpable en ambos géneros gracias a su carácter actualizador de la copla, que vivifica en las letras del género urbano. En su canción «Rapera-coplera» Carmen Xía expone las analogías entre copla y rap, como enuncia a par-

⁹⁷² Comprendemos como expropiación el uso capitalista del elemento cultural ajeno no para mejorar u honrar al género, sino para extraer beneficio económico de este, banalizándolo o desvirtuándolo. La apropiación no conlleva necesariamente una connotación negativa si se efectúa desde el respeto con vistas a enriquecer el género meta, ya sea desde un propósito de elogio o tomándolo como inspiración, citando debidamente sus orígenes.

tir de este verso: «er mímimo cante, con diferente toque»,⁹⁷³ refiriéndose a los distintos formatos que puede adoptar un canto de pena y de rabia, que supone para la rapera dos vetas de una misma «herida».⁹⁷⁴ Este acercamiento al texto desde la ira y la ternura también aparece en otras raperas feministas que escriben desde un enfoque decolonial, como la guatemalteca Rebeca Lane, fortaleciendo así los puntos en común entre el rap feminsita a uno y otro lado del Atlántico.

973 Carmen Xía: Rapera-coplera, 0m25s.

974 Véase Pinilla Alba, Susana y Checa Fernández Francisco: Carmen Xía: copla y rap para combatir las heridas abiertas. En: *Píkara Magazine* (13 de abril de 2022).