

LA ESTÉTICA DEL RAP FRANCÉS

Isabelle Marc Martínez, CES FELIPE II – UCM, Licenciatura en Traducción e Interpretación

Resumen

En el siguiente artículo se estudian las características estéticas del *rap*, con especial atención al *rap* francés. El *rap* queda definido como una nueva forma de poesía oral popular y mediatizada, una forma de expresión artística legítima que, por tanto, debe ser estudiada por la crítica.

Palabras clave

Hip hop, rap, pragmatismo, postmodernismo, compromiso, funciones poéticas, intertextualidad, arte popular, poesía oral, cultura afroamericana.

1. Introducción

Un artículo sobre la estética del *rap* francés puede resultar un tanto sorprendente. En primer lugar, porque el *rap*, y más aún el *rap* francés, es un gran desconocido en las universidades españolas. No obstante, se trata de un género musical muy presente en la sociedad contemporánea, concretamente en Estados Unidos y en Francia, primer y segundo mercado mundial de ventas de discos de *rap* respectivamente, donde lleva más de veinte años suscitando interés y rechazo e indudable repercusión en los medios y en la vida social y política. Desde sus orígenes a principios de los ochenta, el *rap* también ha conquistado una parte considerable del mercado musical en todo el mundo, concretamente en España y Latinoamérica, donde está experimentando un auge más que considerable. Sin embargo, ni su popularidad ni su poder comercial le han otorgado el reconocimiento artístico. De este modo, y a pesar de su visibilidad pública, pocos saben realmente en qué consiste. Entre sus detractores, que lo perciben como una expresión violenta y procaz de una juventud falsamente rebelde, y sus defensores, que lo celebran por su mensaje político contestatario, el *rap* sigue siendo una fuente de prejuicios para unos y otros. El objetivo de este artículo es dar a conocer el *rap*, no como una moda, sino como una forma de expresión artística legítima. Para ello, partiré de ejemplos estadounidenses y franceses.

En España, el *rap* ha sido poco estudiado desde el punto de vista académico hasta el momento.¹ Es cierto que, debido a la popularidad creciente de grupos y artistas españoles como La excepción, Solo los solo, Violadores del verso o La Mala Rodríguez, en los últimos tiempos sí se han publicado numerosos artículos de prensa sobre el *hip hop* en el mundo y en España. Asimismo, desde hace unos años se editan revistas especializadas en *hip hop*, en línea e impresas, como *Hip Hop Nation* o *Hip Flow Magazine*. No obstante, estas publicaciones suelen centrarse en el aspecto comercial, social o musical del *rap*. Si bien es cierto que estos aspectos son esenciales para entender el *rap*, en general se han dejado de lado sus

características estéticas. En Francia y Estados Unidos, sí se ha abordado el *rap* como producto cultural y estético, aunque en el ámbito francés, a mi entender, aún no se ha realizado un estudio estético sistemático de las obras. En mi tesis doctoral, *Analyse esthétique et textuelle du rap français*,² he intentado precisamente analizar el *hip hop* producido en Francia como forma de expresión musical y verbal, con características artísticas evidentes y que, por tanto, debe ser estudiado como tal por la crítica académica. Para ello he partido de las teorías de la estética pragmatista, que definen el arte como la experiencia de un sujeto con respecto a un objeto experimentado. La obra del filósofo estadounidense Richard Shusterman³ es esencial en el proceso de legitimación del arte popular. En el proceso concreto de legitimación artística del *rap*, ocupa un lugar primordial el pensamiento postmoderno, definido en palabras de Fredric Jameson como la «*cultural mutation, in which what used to be stigmatized as mass or commercial culture is now received into the precincts of a new and enlarged cultural realm*».⁴

Desde el punto de vista literario, he recurrido a una concepción abierta del fenómeno poético. Siguiendo a Paul Zumthor en su definición «postmoderna», «*est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique*».⁵ Desde la aplicación de este enfoque estético, cultural y literario, se puede definir el *hip hop* como una forma de poesía popular oral y mediatizada.

Siguiendo este razonamiento, si entendemos el *rap* como obra artística, descubriremos que posee una estética propia que lo define frente a otras formas de cultura popular, concretamente frente a la canción y la poesía populares.

Pero ¿qué es concretamente el *rap*? El *rap* forma parte de la denominada cultura *hip hop*, una cultura urbana de origen estadounidense, que ha dado lugar a una ideología, una actitud hacia el mundo y la sociedad, códigos vestimentarios, modas, un mercado y una industria característicos. Pero el *hip hop* ha desarrollado también varias artes:

«*Le rap ('bavarder sur un fond rythmique'), le djing (scratch, mix, échantillonnage ou sampling à partir de plusieurs sources musicales), le graff (fresques non figuratives ou représentant des lettrages et des personnages) et la danse (qui peut s'accomplir 'debout' ou au 'sol') constituent les quatre familles d'expression artistique de la culture hip hop.*»⁶

Así, la cultura *hip hop* ha dado origen a cuatro formas de expresión artística: escritura y recitación (*rap*); música (apropiación y manipulación de elementos sonoros preexistentes (*djing*), baile (*smurf y break dance*) y arte plástico (tag y graffiti).

Concretamente, en palabras de George Lapassade y Philippe Rousselot, pioneros en el estudio del *rap*, éste es «*la diction, mi parlée mi chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores*».⁷

Es cierto que un estudio completo del *rap* requiere abordar sus dimensiones sociales y comerciales, pero también su dimensión estética, precisamente la que menos atención ha reclamado por parte de la crítica. No obstante, sólo si se atiende a esta dimensión se podrá entender el *hip hop* como algo más que un producto comercial estandarizado o una manifestación de descontento por parte de un sector desfavorecido de la sociedad. Nos interesa, pues, definir en este punto las características estéticas del *rap* como acto de escritura y recitación, que adopta una actitud postmoderna y rupturista hacia la obra de arte en su

concepción idealizada, pero que, a su vez, se encuentra firmemente arraigado en la tradición cultural afroamericana en la que se inscribe.

El estudio de un corpus de *rap* francés y estadounidense⁸ me ha llevado a identificar el *rap* como una forma de expresión compleja, en la que confluyen elementos tradicionales y percepciones totalmente nuevas, en la que prima lo oral, pero que no deja de ser escrita; que reflexiona sobre sí mismo y sobre su autenticidad artística; que denuncia un modo de vida injusto y violento, pero que participa plenamente de él; una forma de expresión crítica, paradójica y controvertida, cuyas características estéticas paso a exponer a continuación.

2. El *rap* entre el ritmo negro y el *sampling*: tradición, técnica y postmodernidad

Cuando en las páginas siguientes hablo de *rap*, me refiero, en primer lugar, al *rap* estadounidense y, de forma casi simultánea, al *rap* francés. Efectivamente, el *rap* francés nace como importación directa de Estados Unidos. Tras unos años de adaptación y titubeos en el mercado francés, el *rap* producido en Francia va asentándose hasta que se desarrolla plenamente a partir de los años noventa. Es entonces cuando surgen los grandes grupos, la *old school* francesa: Assassin, IAM, MC Solaar, Ministère AMER y NTM. Con ellos y los que les seguirán, el *rap* francés ocupa un lugar relevante en el mercado musical y se va definiendo ante el público y la crítica como una opción frente al *rap* estadounidense. Su particularidad fundamental con respecto a este último no es otra que el empleo de la lengua francesa como lengua de *rap*. Aunque su uso de la lengua de Molière sea desviado o peculiar, sigue siendo francés, con lo que ello implica en cuanto a pertenencia a esta tradición cultural. Por ello, en el *rap* francés confluyen dos tradiciones que se complementan: la afroamericana, importada junto con Public Enemy o Afrika Bambaata, y la francesa, que es inherente al uso de la lengua y que puede servir como referencia o contrapunto. Desde luego, no son excluyentes, aunque la primera, como referente ideológico principal, prima sobre la segunda, que, con todo, permite incluir el *rap* francés en el *continuum* de la literatura popular francesa. No obstante, cuando en este artículo hablamos del origen del *rap*, nos referimos al *rap* estadounidense.

El *rap* hunde sus orígenes en la cultura afroamericana, una cultura en la que música y el canto ocupan un lugar preeminente. El *jazz*, el *rythm'n'blues*, el *disco*, el *funk* y el *reggae* son las fuentes directas de las que bebe el *rap*.⁹ La música afroamericana se caracteriza por la complejidad rítmica y la repetición.¹⁰ En este sentido, el *rap* es su heredero directo, ya que sus bases son precisamente el ritmo y la repetición. Sin embargo, el *rap* abandona la percusión por la mesa de mezclas. El ritmo procede de las técnicas electrónicas, de una fuente que la estética modernista considera artificial y, por tanto, ilegítima. No obstante, desde la estética pragmatista de Shusterman, la utilización de las técnicas de reproducción no es síntoma de estandarización, sino que revelan una aproximación postmoderna hacia el arte.

El *rap* utiliza varias técnicas de creación / reproducción del sonido:¹¹ el *scratching*, el *mixing*, el *sampling*, el *cutting*, el *looping*, el *layering* y el *beat box*. La principal, desde el punto de vista musical y conceptual es el *sampling*:

« [...] procédé informatique par lequel on prélève numériquement, à l'aide d'un sampleur ou d'un ordinateur, une séquence mélodique, un fond rythmique, une ligne instrumentale, etc., sur un morceau de musique déjà enregistrée et que l'on rejoue, éventuellement en les modifiant par des méthodes informatiques de manipulation sonore au moyen d'un appareil appelé séquenceur, indispensable complément du sampleur. »¹²

Los raperos se apropian de los *samples* o extractos de otros artistas para crear una obra nueva y original. Se trata de una intertextualidad extrema en la que la canción *rap* rinde homenaje a la música negra del siglo XX. La actitud de los raperos es postmoderna por definición ya que subvierte la concepción romántica de la originalidad absoluta de la obra de arte. Se trata, pues, de una doble transgresión contra la unidad de la obra «sampleada» y contra la originalidad de la composición resultante. Lo que sus detractores denominarían «necrofilia artística» traduce una nueva concepción de los procedimientos de creación artística:

« En restituant à l'acte de copier sa part propre de créativité, de jeu et de poésie, la technique de l'échantillonnage, systématisée par les rappeurs, réhabilite une antique fascination pour le double. Contre la métaphysique platonicienne de l'unicité du vrai, l'échantillon morcelle l'essence, exhibant triomphalement ses fragments comme autant de parcelles d'une vérité qui aurait fini par imposer. Et, transgression des transgressions, l'échantillon prélevé, dupliqué, remanié, trituré, mis en boucle..., nous enseigne que le fragment de copie trafiqué peut parfois se montrer d'un intérêt supérieur au modèle auquel il fait référence. »¹³

Una de las ventajas de estas técnicas consiste en que permite que personas sin conocimientos previos puedan acceder a la creación musical. En este sentido, suponen una democratización de la creatividad, que supera las barreras educacionales y sociales. Pero no por ello el *sampling* deja de ser una técnica, un arte. Por el contrario, requiere una gran dosis de creatividad y procedimientos estilísticos; el *DJ* es un hombre orquesta, un compositor, un creador de pleno derecho. Mark Katz afirma lo siguiente:

«[...] sampling has transformed the very art of composition. When composers sample existing works, they begin with expressions, transform them into ideas, and then again into new expressions. Sampling obviates the need for notation or performers, since the final product is not a score requiring interpretive realization, but a document of binary numbers requiring electronic conversion. Composers who work with samples work directly with sound, thus becoming more like their counterparts in the visual and plastic arts. [...] Sampling is a rich and complex practice, one that challenges our notions of originality, of borrowing, of craft, and even of composition itself.»¹⁴

Asimismo, la selección de *samples* suele estar cargada de sentido y establece un diálogo con la tradición musical anterior. El hecho de que en su mayoría procedan de la música afroamericana revela indudablemente una defensa de esta identidad cultural.

Si concebimos el *rap* como expresión artística postmoderna, los procedimientos de *sampling* constituyen una técnica de cita, un mecanismo de la intertextualidad. Si, por el contrario, partimos de la idea de que el *rap* es sólo un producto comercial, justificaremos la postura de las compañías de discos, que, al negar la legitimidad artística del *rap*, reclaman los derechos de los extractos sampleados. A este respecto, los raperos pueden considerarse precursores de los movimientos que propugnan la liberación de los derechos de la propiedad artística. El debate entre la libertad de creación y los derechos de autor pone aún más de manifiesto las implicaciones estéticas, políticas y legales que entraña el modo de percibir y analizar el *rap*.

Pero los *samples* no se limitan a extractos musicales, sino que incluyen fragmentos de películas, discursos políticos, anuncios o efectos especiales, con intención paródica. El parecido de estos mecanismos de apropiación con el *pop art* es evidente puesto que ambos comparten una misma negación de la « *dichotomie création / emprunt, comme l'est aussi la division entre l'artiste créateur et le public récepteur* ». ¹⁵

Así pues, el efecto de *collage* postmoderno destruye el concepto de unidad y monumentalidad del arte. Los raperos no perciben sus creaciones como obras eternas e inmutables. El campo semántico y simbólico de la belleza deja lugar a la miseria o a la violencia, a la alienación o rebeldía. Y es que al saberse producto de sus circunstancias concretas, los raperos construyen obras de lo real y lo concreto, de lo particularísimo del gueto, ya sea en el Bronx o en Saint-Denis.

El *rap* también es postmoderno por su participación en la industria cultural. Como producto de dicha industria, está sujeto a la lógica del mercado, a la que critica duramente como medio de opresión, pero de la que extrae pingües beneficios. Sin embargo, el *rap* reivindica su independencia y su calidad artística, su autenticidad más allá de su comercialización. En el caso de los raperos, existe, pues, una auténtica paradoja moral y estética entre la autenticidad y el mercado.

En definitiva, aunque el *rap* es ciertamente heredero de la tradición cultural afroamericana, lejos de ser un epígono industrializado, constituye un género híbrido en el que confluyen las voces y los ritmos tradicionales con la tecnología y las percepciones actuales. El *rap* sincretiza tradición y tecnología, revisita y amplía las formas de expresión de la cultura afroamericana a un tiempo que plantea un desafío a la concepción elitista del arte.

3. La conciencia artística de los raperos

Uno de los rasgos más conspicuos del *rap* es la conciencia artística / poética de los raperos. Muy pocos son los que no exponen su estatus de poetas y muchos los incluyen en su propio nombre (*les sages poètes de la rue, les Faboulous Trobadors* ou *les New African Poets*).

Ya en su primer álbum, Assassin, uno de los grupos precursores del *rap* en Francia, afirma lo siguiente:

« Avec mon esprit et mon corps, on est d'accord alors,
Je brise les stéréotypes
Et pousse ma créativité dans le domaine de la musique.
Oui, je suis un poète au même titre que La Fontaine l'a été... »¹⁶

Además de la actitud postmoderna de ruptura con la tradición, el rapero exhibe su orgullo de poeta y se compara con los grandes de la literatura francesa. Hay que señalar que la elección de La Fontaine es significativa ya que se trata de un autor de poesía didáctica, como la cultivada por Assassin y muchos otros grupos de *rap*. Asimismo, la equiparación de cuerpo y espíritu revela una concepción pragmatista del arte como goce somático y estético.¹⁷

El famoso y polémico grupo NTM (*Nique ta mère*) afirma su condición de artista, poseedor de los atributos más representativos del poeta tradicional, a saber, estilo, creatividad e imaginación:

« Authentik, authentik,
L'univers de la rue
A fait naître deux poètes [...]
Créer est beaucoup plus difficile
À moins de posséder le style
Et d'avoir l'imagination fertile... »¹⁸

Los ejemplos de referencias metapoéticas/metarrapológicas se multiplican, como en “*La tension monte*” de IAM, donde el sujeto se presenta como versificador:

« Impact, généré par le rimeur maniaque
Éduqué, mentalement, logiquement, normalement

[...]

IAM a mis le holà
Funky, Fresh, versificateur de qualité
La preuve en est, beaucoup nous ont copié

[...]

On ne lutte pas contre un quatrain embrassé et subtil
Pas plus que devant la flotte impériale arrivant de Mars
Asservissant les ondes hertziennes et proclame IAM
Empereur du hip hop, monarque sans pareil »¹⁹

El empleo consciente de procedimientos estilísticos de la retórica tradicional (« *quatrain embrassé et subtil* ») refuerza la idea de que el *rap* puede considerarse como un discurso literario:

« Les règles formelles de prosodie (rimes, mètre), l’usage élaboré de figures de style (métaphores, métonymies, synecdoque, catachrèse, emphase...), le recours à un style formulaire puisé dans un patrimoine commun de thèmes et d’images, tout comme le mode de scansion vocale, avec ses articulations aux infinies nuances, propre à chaque interprète, travaillent à installer le propos dans un espace littéraire spécifique, distinct de la réalité. »²⁰

Esta conciencia estilística/artística revela una función no directamente pragmática de los textos *rap*. Ello nos remite directamente a las funciones poéticas del texto *rap*. Pero el estudio de la poeticidad nos llevaría ahora demasiado lejos. Baste aquí con enunciar las cuatro funciones poéticas que pueden identificarse en el *rap* francés: función pedagógica, función emocional, función existencial y función lúdica. La descripción de dichas funciones en mi tesis me permite confirmar que, más allá de las teorías pragmatistas, por las que el hecho de que los raperos se autodefinan como poetas bastaría para considerarlos como tales, la legitimidad artística del *rap* está, además, avalada por las funciones poéticas de sus textos.

4. El *rap*, entre técnica y oralidad

La cultura afroamericana es eminentemente oral; contrariamente a la cultura de Occidente, fundamentalmente escrita, sus principales formas literarias están vehiculadas por la voz.

El *rap*, continuador de esta tradición, presenta una oralidad mixta, ya que sus textos son tanto palabra dicha/recitada/cantada como palabra escrita. Así, más allá de los *freestyles* en los que los raperos improvisan canciones enteras, los raperos escriben sus textos, no los transcriben, por lo que entran a formar parte de la tradición de escritura de la canción y la poesía popular. Asimismo, a diferencia de la poesía oral tradicional, la oralidad del *rap* no es pura, sino mediatizada,²¹ porque puede difundirse *ad infinitum* en el espacio y en el tiempo gracias a las técnicas de reproducción del sonido.

Aunque el discurso rapológico se caracteriza por su oralidad mediatizada y escrita, los raperos tienden a conferirle mayor valor a lo oral frente a lo escrito. De hecho, la tradición escrita deja de ser el referente cultural por antonomasia y se ve reemplazada por el conjunto de manifestaciones de la cultura popular (cine, televisión, publicidad, música...). Por ello, cuando escriben, los raperos intentan imitar el discurso oral, como si se liberaran así de la tiranía de lo escrito, del canon literario, convirtiéndose en artistas totalmente originales:

« Les rappers sont des lettrés qui investissent l'écriture en y faisant prévaloir des tournures langagières et des structures de pensée propres à l'expression verbale [...] Ils voyagent sans complexe entre l'oral et l'écrit. [...] Enfants de l'école et de la rue, ils installent l'écriture dans le champ de la parole et assignent la parole à l'acte d'écrire avec l'évident plaisir d'accomplir là une transgression. »²²

Pero en el caso del *rap* francés, y en esto difiere del estadounidense, todos los raperos han sido escolarizados y han tenido, por tanto, acceso por muy deficiente que haya sido a la gran cultura literaria francófona. Por ello, muchos admiten utilizar diccionarios de rimas e, incluso, algunos se complacen en darle un tono «literario» a sus composiciones, como MC Solaar o Fabe, que encuentra similitudes entre el *rap* y nada menos que *Cyrano de Bergerac*:

« Quand je rencontre des gens qui me demandent des conseils sur le rap, je dis : 'Lis'. Je compare souvent les livres et le rap. J'ai vu *Cyrano de Bergerac* à la télé. Je l'ai vu en train de faire ses improvisations, de se moquer de tous les gars établis, soi-disant poètes, et lui il les prenait en improvisation, il les incendiait, et moi, je trouvais que cela ressemblait à l'esprit du rap. Bien sûr, 100 % des majors, leur truc, c'est de vendre des disques, 100 % des maisons qui font des livres, c'est pour vendre des livres, ce n'est pas pour cela qu'il faut arrêter d'écrire la réalité ou de la chanter. »²³

No obstante, por lo general, los raperos están orgullosos de haberse formado en la calle, de no estar «contaminados» por la cultura oficial. Así por ejemplo, Shurik'N, del grupo marsellés IAM, declara lo siguiente: « *Pour l'écriture, tout est bon. Les seules poésies que j'ai lues, c'était un recueil de Li Po, un poète taoïste qui n'arrivait à écrire que quand il était bourré* ». ²⁴ En cualquier caso, como demuestran los textos, plagados de referencias a la alta cultura y a la cultura popular, de forma consciente o inconsciente, el *rap* participa tanto de una como de otra y constituye una nueva forma de expresión dentro de la tradición de poesía popular francófona.

Asimismo, gracias a las técnicas de reproducción del sonido, la predilección por las formas orales encuentra nuevos caminos. Al garantizarle su difusión y su consiguiente repercusión social, la palabra dicha se sitúa al mismo nivel que la palabra escrita. De ahí también que los raperos se sientan orgullosos de sus habilidades técnicas, que, por otro lado, son las que permiten la profesionalización de su obra. La profesionalidad es una virtud, el arte ya no es un lujo sino un oficio, como en este texto de IAM, en el que el sujeto se presenta en escena como un profesional del *rap*, cuyo cometido consiste en arrebatarse a su público, incitándole también a la reflexión:

« Chargé, turbo devant le micro
Les mains dans le dos, orné d'un chrono
Sur le tempo

[...]

C'est mon job, mon boulot, et j'entends le faire comme un pro
Partout où je le pourrais, je mettrai le niveau toujours au plus haut
Licencié, qualifié, entraîné, fortement inspiré
La première sentinelle n'est pas de ceux que l'on peut aisément stopper

Rappeur fanatique, ces mots sont magiques
Embrase les foules et déclenche dans leurs têtes un déclic
Prise de conscience instantanée c'est automatique
Tel un 45 tirant des 'dum-dum' linguistiques
L'empereur taoïste, mystico-philosophique
Transforme son art en une puissante doctrine

[...]

Distille un style, hostile et versatile
Facile et subtil, la résistance est inutile
Futile, car mon premier réflexe
Est de faire naître un texte, dans les zones de mon cortex. »

En el *rap*, la palabra oral pretende conservar su fuerza ilocutoria, su poder, reforzado por los procedimientos técnicos. Los «*hey, you*», «*yeah*», «*come on*», «*allez*», «*oui*» y otras interpelaciones directas al público, tan frecuentes en las fórmulas de pregunta-respuesta, constituyen marcas de oralidad, de diálogo con el público, su interlocutor directo. En el *rap*, el vocativo « *récupère toute la dimension performative de ses origines orales. Mieux, elle l'amplifie puisque le discours du rappeur conquiert grâce à la technique, l'ubiquité de la forme technique* ». ²⁵

La tecnología permite insertar el discurso provocador, que no difiere en esencia de las invectivas rituales de la poesía épica tradicional, en un ambiente hiperrealista (ruidos de sirenas, gritos, chirriar de neumáticos...), que hace que la «amenaza» *rap* sea más cercana, más real, lo que provoca también una censura más inmediata. ²⁶

Por otro lado, como ya se ha señalado, gracias a las técnicas de reproducción, el empleo de reglas mnemotécnicas características de la poesía oral, como la repetición, el estilo formulario, la recitación rítmica o la asonancia se convierte en un rasgo de estilo, sin finalidad pragmática de memorización. Su uso pasa a tener, pues, una finalidad poética. ²⁷ Se revela así, una voluntad estilística, no impuesta por la oralidad, sino propugnada por la conciencia artística de los raperos.

En conclusión, el *rap* no es expresión ingenua o primaria, sino una nueva forma que viene determinada por sus circunstancias ideológicas, socioeconómicas y estéticas concretas. Siguiendo a Tricia Rose, una de las principales referencias en el estudio académico del *rap*, contra una concepción romántica, por la que el *rap* es un eco del grito ancestral de liberación del pueblo negro, el *rap* es, por el contrario, una expresión mucho más compleja, tecnológica y letrada: «*rap lyrics and the sampled sounds that accompany them are highly literate and technological, yet they articulate a distinct oral past*». ²⁸

5. La agonística del *rap* o el *ego-trip*

Escuchar *rap* significa escuchar afirmaciones de superioridad hiperbólicas. Pero lo que podría parecer un simple gusto por la bravuconada, remite en realidad a la cultura afroamericana, en la que los valores agonísticos del combate, la rivalidad, el conflicto y el desafío a los semejantes constituyen uno de los principales mecanismos de expresión. ²⁹

El grupo NTM lo deja muy claro: para Kool Shen, el *rap* se define como un desafío contra sí mismo y contra los otros raperos:

« C'est ça qui est intéressant, le challenge. S'il n'y a pas la performance, ce n'est pas intéressant. C'est le but du hip hop, on essaie de s'imposer. »³⁰

Joey Starr, el otro componente del grupo, cree que la competitividad funciona como un acicate para el éxito y la calidad:

« On est toujours dans ce truc-là, où tu es obligé de cartonner parce que tu as besoin de faire fermer la gueule aux gens. C'est un truc qui n'aurait pas fonctionné si on avait pas eu des détracteurs, des gens pour se foutre de notre gueule, ça nous aurait pas obligés à nous dire chaque matin : 'Il faut que j'excelle aujourd'hui'. [...] Le hip hop c'est un truc d'orgueil, tu ne le fais pas pour faire partie du truc, si tu n'as pas envie d'être le meilleur, tu n'as pas ta place. »³¹

De este modo, como señala Christian Béthune, especialista en *jazz* y *rap*, el artista « *se manifeste d'abord par son aptitude à triompher des autres, à affirmer sa suprématie sur ses rivaux par le jeu de la surenchère* ». ³²

Esta actitud agonística del artista *rap* tiene sus orígenes en los tiempos de la esclavitud, en los que el canto era la única vía de escape para la afirmación del sujeto frente a sus semejantes. Las *jam sessions* del *jazz* o los *freestyles* de los raperos recuperan la rivalidad artística permanente como motivo temático y formal. De este modo, el *hip hop*, reactualiza una vez más la cultura afroamericana de la que se sabe heredero. Evidentemente, los raperos del resto del mundo no beben directamente de dicha cultura, pero al adoptar como referente artístico primero y esencial el *rap* estadounidense, también adoptan su estética.

El antecedente directo de estas justas urbanas son las *dirty dozens*, ataques verbales estructurados en preguntas y respuestas que Lapassade et Rousselot describen como « *acte langagier d'adolescents, parfois d'enfants, qui suppose de la virtuosité de la part du locuteur, et de l'admiration de la part de l'auditeur* ». ³³

Estos ejercicios, que podrían definirse como retóricos, constituían una especie de rito iniciático de la vida adulta, en el que el individuo se daba a conocer y se granjeaba el respeto de la comunidad. Su función era, por tanto, estética a la vez que social. La película de Spike Lee *Do the right thing* muestra la importancia de estos juegos de provocación. Desde otro punto de vista, la película *8 mile*, de Curtis Hanson, también ofrece buenos ejemplos de *freestyle*.

Para triunfar en uno de estos concursos era necesario sentido del humor, conocimiento de las fórmulas, osadía en las imágenes, calidad de articulación y buen ritmo de recitación. ³⁴ El ataque debía ser duro, cruel y humorístico a un tiempo. Todas estas virtudes constituyen, de hecho, las virtudes ideales del buen raperero.

No obstante, aunque los raperos son extremadamente fanfarrones, no buscan verosimilitud. La hipérbole se convierte en una de las características esenciales del *rap*. Se trata de una desmesura egocéntrica en la que el «yo» se sitúa como centro de los textos. El sujeto agonístico siempre es superior a su adversario, más fuerte, más ingenioso. Pero su auditorio también participa en su victoria, porque el sujeto es el representante de su comunidad:

«Hip hop music celebrates Me and We, as opposed to You. [...] The importance of the Self at once stands as the perfect expression of American politico-religious identification of individualism and yet also becomes translatable into a communitarian consciousness, location hip hop voices as metonymic black expression.»³⁵

El *rap* francés también ha seguido esta tradición importada de Estados Unidos. La batalla del «yo» y del «nosotros» frente al otro se vuelve una constante. Vemos, por ejemplo, la declaración de principios de NTM en « *C'est clair* », uno de sus primeros singles:

« [...] Oui ! Ta mère est l'offrande,
S'offrant nue ou gré des vents,
Inspirant mon élan,
Plus pervers qu'un revers
Joey S.T.A.R.
C'est clair
T'as le toucher Nique ta mère
Donc à l'endroit comme à l'envers
C'est clair
J'ai le toucher nique ta mère
Sur les côtés comme par derrière
C'est clair
T'as le toucher Nique ta mère [...]]
Car souviens-toi,
Oui j'adore
Martyriser, piétiner
Avec un plaisir malsain
C'est clair
T'as le toucher Nique ta mère [...]] »³⁶

Se observan aquí todos los ingredientes de la provocación, el insulto a la madre típicamente inglés, traducido directamente («*motherfucker*», « *nique ta mère* »), la obscenidad, el desafío al público, la entronización del «yo», el estilo directísimo y el tono humorístico. Se trata, más que de un desafío real, de manejar de forma adecuada a la situación los lugares comunes de la agonística. La imaginación poética consiste precisamente en utilizarlos con destreza.

Las cualidades agonísticas del *rap* quedan muy explícitas en los textos. Hasta el punto de que se podría considerar el *ego-trip* como un subgénero temático y formal. El recurso al léxico de las armas es fecundo: MC Solaar, por ejemplo, se presenta como « *Maître de la rime urbaine, Claude MC t'interpelle* », ³⁷ sus canciones las describe con imágenes bélicas: « *Le Solaarsenal est équipé de balles vocales* ». ³⁸

Assassin, por su parte, se describe como un animal salvaje:

« Je suis un fauve : les dents affûtées
Comme des couperets
Les mâchoires prêtes à broyer
Voilà le style que tu devras affronter [...]] »³⁹

La fanfarronería también puede plasmarse en la ostentación del éxito material, la fuerza física, las proezas sexuales o incluso el rigor moral. Todo queda exagerado. Pero el desafío también se lanza a la sociedad, al Estado, al sistema... « *c'est au monde entier que le rappeur affronte son art* ». ⁴⁰ Esta confrontación simbólica es trasunto del conflicto que existe entre la realidad.

El desafío hiperbólico y la confrontación suelen asociarse a actitudes y expresiones violentas. Pero, como veremos un poco más adelante y contrariamente a lo que afirman sus detractores, se trata de una violencia puramente ficcional. Para NTM, existe una relación directa de causa-efecto: es la violencia real la que engendra las fabulaciones de los raperos:

« J'écris ce que je vis et vis ce que j'écris, logique
Tout ceci explique sûrement la rudesse de mon lyrics
Je canalise, centralise, réalise une parfaite analyse
Je te remercie, pas besoin de psychanalyse
Que voulez-vous que je pisse sinon du hardcore.
Je fais partie du triste décor de la banlieue Nord
Mon style évolue, jamais révolu,
Influencé par la rue
Abats les bœufs et tracte la charrue
Bam bam sans égal, jump jump phénoménal
Bang bang Kool Shen dégainé travaille et m'entraîne dur !
Troue le cul des ordures au fur et à mesure
Soyez sûrs, j'épure
Mon retour marque la fin de carrières
À peine entamées
Désolé, mais je n'ai pas d'autre alternative que de m'imposer,
Désormais du hardcore à la mort
Je détiens le sacre,
Alors préparez-vous pour ce nouveau massacre
Get, get down pour ce nouveau massacre [...] »⁴¹

Entronización del «yo», fanfarronería y desafío a los otros raperos, justificación del estilo *hardcore*, vínculo con la realidad y amenaza verbal son los principales ingredientes de este *ego-trip* ejemplar. Habrá que recordar que se trata de un discurso ficcional y no de una verdadera amenaza. « *Préparez-vous pour ce nouveau massacre* » no es una incitación a la violencia, sino una ensoñación de rebeldía.

Retengamos, pues, la fanfarronería, el desafío y el *ego-trip* como rasgos definitorios de la estética *hip hop*, tanto en Estados Unidos como en Francia.

6. La violencia y el rap

Como acabamos de ver, la relación entre la violencia y el rap es uno de sus aspectos más controvertidos. Sus detractores afirman que el rap no sólo no posee ningún mérito artístico, sino que además es irrespetuoso, provocador y peligroso. Como el *punk* o el *rock* en sus inicios, se acusa al rap de incitar a los jóvenes a la violencia, la desobediencia y la rebeldía. En este sentido, el *gangsta rap* en Estados Unidos y los grupos *hardcore* en Francia han dado argumentos a los partidarios de la censura, que han utilizado los disturbios raciales en Los Ángeles y la crispación sociopolítica en Francia para crear una atmósfera de desconfianza y miedo ante el rap y su estética. Se trata del mismo discurso conservador que percibe todas las novedades artísticas, incluidas las musicales, como una amenaza contra el orden establecido. A ambos lados del Atlántico, los partidarios de la extrema derecha se han mostrado muy activos en este sentido.

Pero es cierto que la violencia existe realmente, como lo explica Russell A. Potter con respecto al *hip hop* estadounidense:

«There is violence – or rather there are violences – underlying hip hop’s linguistic militancy, including both the violence of the racist power structure against black communities, the violence within those communities, and the possibility of a revolutionary violence against these other forms of violence.»⁴²

Para NTM, la relación entre la escritura y la violencia es necesaria:

« J’écris ce que je vis et vis ce que j’écris, logique
Tout ceci explique sûrement la rudesse de mon lyrics »⁴³

La violencia real suele constituir el referente del *hip hop*, que la recrea como actitud y como temática. Esta violencia también es una constante de la cultura afroamericana, en la que el canto ha constituido a veces el único medio de expresión autorizado; por medio de la música y el baile, « *les esclaves élaboreront, à leur insu [des esclavagistes], une conception tragique de l’existence et clameront par des voies détournées la profonde colère que les circonstances les obligeaient à taire* ». ⁴⁴

De forma significativa, los héroes de esta tradición, como medio de subversión de los valores del opresor, eran héroes negativos, timadores, ladrones, delincuentes, cuyo único principio de acción parecía ser la violencia, pero que servían para liberar las pulsiones agresivas de la comunidad negra. Ello explica la importancia de los modelos negativos de comportamiento en el *hip hop*, como herencia simbólica de los cantos de la tradición afroamericana de la esclavitud.

En la actualidad, en los tiempos del *rap*, los antihéroes tradicionales son remplazados por otros delincuentes, que continúan la cultura «fuera de la ley», en términos de Christian Béthune, en la que la « *réalité criminelle d’une existence de proxénète, d’escroc, de dealer ou de gangster rattrape la symbolique littéraire du trickster et du badman ; le rap se situe au confluent de ces voies convergentes* ». ⁴⁵ La banda, el *gang*, se convierte en el grupo social de referencia, en el que el individuo puede percibir su pertenencia al presente y también al pasado.

Esta cultura «fuera de la ley» debe considerarse en su dimensión ficcional, como imitación poética, aunque a menudo se la juzga como si fuese real. Este error de percepción es muy frecuente en los medios que, sobre todo en los años ochenta y noventa, presentaban a los raperos como delincuentes o personajes problemáticos reducidos al estereotipo que todos conocemos. Se trata, sin duda, de una visión reductora que anula el poder contestatario del *rap* y transforma la estética de la violencia en un argumento de venta.

Así, aunque las condiciones de vida de los raperos sean efectivamente violentas (miseria de los guetos, asesinato, tráfico de drogas, armas...), la violencia de sus canciones no es real. ⁴⁶ Olvidan pues que, « *malgré les apparences, du poème à la réalité, bref des mots aux choses, subsiste une coupure radicale, et que c’est précisément dans une faille irréductible que, par essence, s’insère l’acte poétique* ». ⁴⁷ ¿Acaso la *prise de parole* no es ya no-violenta por definición? ¿Acaso la *Iliada* o *La chanson de Rolland* no son obras «violentas»? La historia de la literatura está llena de textos en los que corre mucha más sangre que en el *rap*. La historia de la canción también es rica en textos agresivos. Basta con pensar en *La Marseillaise*.

Asimismo, en la plasmación de la violencia, muchas veces el tono es irónico o cómico gracias al hipérbole y la caricatura. Los raperos se complacen en utilizar el miedo del hombre blanco hacia el hombre negro o árabe. Los ataques verbales sirven entonces para asustar al

burgués, lo que, de hecho, han conseguido en Francia, donde varios grupos de *rap* han sido investigados y acusados por la justicia. Es el caso de NTM, que, por primera vez en cien años, fue objeto de la censura. Pero Assassin, IAM y Ministère AMER también han tenido problemas con la justicia.

En este contexto de agresividad verbal, simbólica y lúdica, la policía constituye el enemigo número uno de los raperos. Así, en numerosos textos, la policía se convierte en el blanco de todos sus ataques. Veamos como ejemplo el magnífico « *Sacrifice de poulet* », de Ministère AMER, un grupo conocido por su radicalismo y su defensa de la negritud,⁴⁸ y que en los primeros noventa dio mucho de que hablar:

« Comme le *prédateur*, je ne sors que la nuit.
Cette fois encore la police est l'ennemie.
Je zieute la meute, personne ne pieute, ça sent l'émeute.
Ça commence, la foule crie vengeance,
par tous les moyens nécessaires, réparer l'offense.
La ville est quadrillée, les rues sont barrées,
les lascars chirés, les magasins pillés.
Moi j'ai toutes les caractéristiques du mauvais ethnique
antipathique, sadique, allergique aux flics.
Même dans la foule je porte la cagoule.
Les plus jeunes m'écoutent, dans l'école de la rue, je suis un prof.
Premier cours : lancer de cocktails molotovs sans faire de propagande.
Abdulaï nous demande la plus belle des offrandes.
Le message est passé, je dois sacrifier un poulet.
Pas de paix sans que Babylone paie, est-ce que tu le sais ?
Pas de paix sans que le poulet repose en paix, est-ce que tu le sais ? [...]»⁴⁹

La descripción de estos disturbios raciales contra la policía no está inspirada en un hecho real. «*Babylone*» es el símbolo de la sociedad corrupta e injusta y por ello sus esbirros deben ser también destruidos, sacrificados simbólicamente. Al no haberse realizado esta lectura simbólica, el grupo fue acusado de incitación a la violencia. Sin embargo, ya nadie considera a Bob Marley un agitador por su canción «*I shot the sheriff*». Se impone, pues, la necesidad de que el *rap* sea «aceptado» por el *establishment* cultural y político del mismo modo que el *rock* o las otras músicas populares con carga contestataria. En este sentido, como señala Russell A. Potter, es revelador que las músicas asimiladas a los blancos, sea cual sea su contenido, sean aceptadas (artistas como Bob Dylan se han mostrado extremadamente críticos ante el poder establecido, pero no por ello dejan de pertenecer al Olimpo cultural), mientras que las músicas negras siempre suscitan sospechas:

«When the outlaw is white, it seems, he is a counterculture hero ; when he is black, he is reduced to yet another avatar of the stereotypical violent black male.»⁵⁰

Más allá de las implicaciones sociales de este prejuicio, los raperos explican su relación con la realidad y señalan la diferencia entre sus experiencias y sus textos. La agresividad verbal no representa un llamamiento a la violencia sino que presenta imágenes con voluntad subversiva. Kool Shen lo explica como sigue:

« Avec l'évolution on a compris qu'on veut faire de la revendication avec la musique. [...] Les gens ne sont pas cons, ils ne prennent pas les trucs à la lettre. Quand on a dit qu'on 'allait brûler les vieux', moi je l'ai écrit comme un truc marrant. Le truc est tellement gros que ça devient du quatrième degré. 'Allons à l'Elysée buter les vieux' : bien évidemment qu'on ne va pas aller brûler les vieux. On n'a rien contre les vieux ! C'est une espèce d'image pour leur dire : 'Allez vous faire enculer'. [...] Moi, je n'ai jamais demandé à un jeune d'aller tirer dans un commissariat. Joey dit 'aller traquer les keufs dans les

couloirs du métro', mais ce sont des rêves que fait l'ami Joey... Qui n'a jamais rêvé d'aller mettre une claque dans la gueule d'un keuf ? »⁵¹

Por su parte, Shurik'N Chang de IAM comenta su relación con la primera persona del singular:

« Des fois on va dire 'je', mais en fait on se met dans la peau du personnage. Ce n'est pas Akhénaton ou Chill qui rappe, c'est le personnage qu'il incarne qui va rapper. »⁵²

Una vez más, la distancia entre realidad y ficción se hace evidente. Los raperos sólo representan papeles, personajes. Como en toda creación artística, construyen un mundo verosímil, pero esencialmente ficcional, que después representan en escena. Al igual que en el teatro, la presencia física del personaje, con su voz o su imagen, en directo o diferido, acerca la ficción a la realidad. No obstante, la verosimilitud de la *performance* no debe confundirse con la veracidad. Hay que observar también que esta dimensión preformativa acerca el *rap*, aún más, a la poesía oral tradicional.

En definitiva, por su espíritu contestatario, transgresor, de rebeldía simbólica, por su actitud agresiva y por sus temas provocadores o violentos, puede definirse la estética del *rap* como una estética de la violencia.⁵³

7. El *rap*, palabra comprometida, palabra mesiánica

«With vice I hold the mike device
With force I keep it away of course
And I'm keepin' you from sleepin'
And on stage I rage
And I'm rollin'
To the poor I pour in on in metaphors
Not bluffin', it's nothin'
That we ain't did before»⁵⁴

Estos versos, extraídos de «*Prophets of rage*», del ya mítico grupo Public Enemy, ilustran tanto la actitud combativa de los raperos como su conciencia artística y su deseo de trascendencia. Son portadores de un mensaje de rebelión comprometida, pero también son profetas y, como los oráculos clásicos, recitan su verdad con ritmos (*rollin'*) y metáforas (*metaphors*). El compromiso político está embebido de pensamiento trascendente, incluso religioso, heredero de una tradición («*That we ain't did before*»), que remite directamente a los orígenes afroafroamericanos del *rap*.

El aspecto contestatario del *hip hop* estadounidense, reflejo de la rebelión simbólica contra la opresión secular de la comunidad negra es innegable:

«Rap music is fundamentally linked to larger social constructions of black culture as an internal threat to dominant American culture and social order. Rap's capacity as a form of testimony, as an articulation of a young black urban critical voice of social protest has profound potential as a basis for a language of liberation. Contestation over the meaning and significance of rap music and its ability to occupy public space and retain expressive freedom constitute a central aspect of contemporary black cultural politics.»⁵⁵

Esto también es cierto con respecto a Francia, donde los jóvenes de origen inmigrante, al sentirse traicionados por una sociedad que los ha acogido falsamente y abandonados por un sistema que parece rechazarlos, han encontrado en el *rap* un nuevo modo de expresión.⁵⁶

La historia de la literatura ofrece numerosos ejemplos de obras que han pretendido dar voz a los desheredados, los olvidados del arte por el arte. Esta literatura de ideas ha presentado la realidad de los conflictos sociales y las injusticias a fin de crear una conciencia y, en la medida de lo posible, de dar una solución a los problemas de su tiempo. Según diferentes grados de compromiso y de tendencias políticas, estas obras constituyen una categoría funcional dentro de la historia de la literatura. La noción de compromiso en literatura remite a una concepción militante que será teorizada por el existencialismo y el marxismo.

Jean-Paul Sartre, principal teórico del concepto de literatura comprometida, afirma lo siguiente:

« [...] l'écrivain engagé sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer [...] L'homme est l'être vis-à-vis de qui aucun être ne peut garder l'impartialité. »⁵⁷

El concepto de compromiso que aquí se maneja no corresponde estrictamente al definido por Sartre, sino que abarca un campo más heterogéneo, el propuesto por Benoît Denis en su libro *Littérature et engagement*.⁵⁸ El espectro del *engagement* es mucho más amplio que el de la *littérature engagée* sartriana. En él se encuentran todas las obras que han mostrado su compromiso con la realidad. En este sentido, cabe señalar que el arte postmoderno está, por definición, comprometido, puesto que no establece diferencia entre el arte y la realidad.

El *rap* retoma, pues, la concepción comprometida del arte y la literatura, aunque su aproximación sea más social que política en el sentido estricto del término. Efectivamente, los raperos adoptan una actitud sincrética, ya que sus ideas proceden de fuentes diversas como la religión, la mística o las filosofías orientales. En la mayoría de los casos, los raperos han presenciado el fin de las ideologías y desconfían de los grandes discursos políticos y las instituciones. Aunque existen excepciones, en general las reivindicaciones de los raperos no pueden adscribirse a ningún movimiento político concreto.

Por el contrario, el pensamiento religioso, que no requiere, a priori, formación institucional previa, ejerce una gran influencia en el mundo del *hip hop*, como en el caso del islam o la Zulu Nation. Los raperos presentan una actitud comprometida hacia su arte, impregnada también de una visión religiosa o incluso mesiánica.

Desde *The message* de Grandmaster Flash, el *rap* aspira a transmitir un mensaje de denuncia y rebelión. Con este objetivo, los raperos recurren a la palabra rítmica y su fuerza ilocutoria. Las palabras se convierten en actos, en « *pistolets chargés* »; el rapero sabe que « *s'il parle, il tire* ». ⁵⁹

En este sentido, la poesía, palabra fecunda, la palabra por excelencia, constituye el vehículo perfecto para transmitir el mensaje. Con procedimientos formales que a veces recuerdan al romanticismo, el rapero deja de ser un enamorado que le canta a su *baby*, como

en tiempos del *funk* o del *soul*, para convertirse en un artista que se dirige a sus hermanos en la injusticia. La poesía se convierte, pues, en arma, en palabra comprometida y redentora.

Assassin, el grupo parisino de tendencia anarquista, muy implicado políticamente, es muy consciente del papel del artista en la sociedad. En su texto « *Écrire contre l'oubli* » describe la función comprometida que le corresponde al escritor/rapero:

« [...] En France, la justice est une chienne.
Aux États-Unis les Indiens sont parqués comme des hyènes.
Où est passée la liberté d'expression ?
J'écris contre l'oubli, mais ça ne reste qu'une chanson.

Assassin garde sa position consciente [...]

Comme j'ai le droit, comme la loi me soutient cette fois,
Je parle, je m'arme, je transforme mes larmes;
En rimes, en textes, en musiques tranchantes comme une lame.
Pour les hommes, les femmes enfermés pour leurs idées [...]

Les courants qui alertent notre intellect.
Une plume qui vacille sur le papier,
Peut-être plus dangereuse que n'importe quelle armée.
Car les balles se perdent dans l'Histoire, mais les écrits restent. [...]

Ça ne reste qu'une chanson, mais le flot de la musique
Se rappelle d'où elle émane et pour qui elle s'agite.
Voilà pourquoi album après album Assassin connaît sa cible.
Qui sera la prochaine victime ? »⁶⁰

En este texto, Assassin denuncia la opresión y la violación de los derechos humanos en el mundo actual. Contra las situaciones inaceptables que describe, el grupo propone la acción por medio de la escritura y la música, el compromiso por medio del arte. El sufrimiento se transforma en creatividad: « *en rimes, en textes, en musiques tranchantes comme une lame* ». El rapero es plenamente consciente del poder de la palabra, un arma imperecedera que puede cambiar el mundo. Ello revela confianza en la palabra, que se graba en el espíritu de los hombres. Assassin traza así una continuidad con la historia y sus orígenes. La música « *se rappelle d'où elle émane et pour qui elle s'agite* ». Nace de una tradición de injusticia que iguala a todos los desheredados del mundo. A través del tiempo y las civilizaciones, los hombres padecen miseria y alienación; con una especie de ecumenismo proletario, Assassin pretende erigirse en voz y testigo de su existencia silenciada.

En esta voluntad por transmitir un mensaje comprometido, tienen especial importancia los orígenes afroamericanos del *rap*, hasta el punto de que esclavitud y África constituyen los paradigmas históricos de referencia del *hip hop*, indispensables para cimentar la conciencia del artista y del individuo.

Hay que recordar, en este sentido, que la historia afroamericana también se caracteriza por su estrecho vínculo con la religión, por la que lo sagrado y lo profano llegaban casi a confundirse y los cantos de trabajo resonaban junto con los cantos religiosos o blasfemos.⁶¹ La religión, con su mensaje de esperanza y salvación, ha impregnado todas las manifestaciones de la cultura afroamericana. En sus orígenes y hasta los tiempos del *soul* y del *blues*, la influencia religiosa era casi exclusivamente cristiana. Después, con la llegada de la Nation of Islam en los años treinta, el islam surge con fuerza y muchos raperos se

convierten a esta nueva religión, distinta de la de sus opresores. En Francia, el islam parece ser la religión del *rap*, ya que se supone que ofrece una religiosidad diferente, más pura, menos contaminada por la cultura occidental y poseedora de una esperanza renovada.

El proceso de islamización radical de la sociedad negra o inmigrante ha pretendido cortar todos los lazos que las unen simbólicamente al opresor. Además, frente a los Evangelios, el Corán, al menos en la interpretación de la Nation of Islam, formularía una religión de combate, en la que la figura del guerrero viril queda santificada.⁶² En este sentido, la utopía islámica coincide con la utopía negra: la obtención del paraíso en la tierra para los creyentes. Con la llegada de la supremacía negra islámica, los negros obtendrían al fin el poder, el reconocimiento y el respeto que se les ha negado durante siglos. Esta utopía la reivindican también algunos grupos en Francia, como Ministère AMER. Por otro lado, los raperos franceses, de orígenes étnicos muy diversos, también adoptan esta defensa de la negritud, como valor simbólico de negación y oposición a las superestructuras de poder (blancas). En realidad, el islam sirve de elemento de cohesión para todos aquellos que se sienten rechazados por el sistema dominante.

Pero aunque el islam sea en la actualidad el credo con más adeptos entre los raperos, la huella del cristianismo y del pensamiento religioso en general está muy presente en la cultura *hip hop*. El *preaching*,⁶³ en la forma y en el fondo, tiene una influencia significativa en el *rap*. El rapero y el predicador comparten un mismo discurso rítmico, que busca el trance, el éxtasis musical o religioso. Ambos arengan a su público con una *performance* donde se establece un diálogo entre los señores de la palabra y sus fieles. El *preacher* también construye su discurso a partir de muestras procedentes de un tesoro bíblico. Todo el mundo conoce los pasajes que cita, como ocurre con los *samples* que recuperan los raperos. Con este proceso de creación a través de la intertextualidad, tanto el sermón como el texto *rap* se inscriben dentro del patrimonio popular, perteneciente a toda la comunidad. Asimismo, al igual que los *preachers*, los raperos se denominan «maestros de ceremonias» (MC, *master of ceremonies*), maestros de la palabra, que conducen a sus adeptos hacia la verdad y la salvación. El rapero pretende, pues, « *montrer la voie à ses frères, assumant, au même titre que le prédicateur, un rôle de pédagogue et de meneur d'hommes* ». ⁶⁴ IAM es explícito a este respecto:

« [...] Ulémas nous sommes, âmes de l'islam
Et venons en paix avec trois couleurs d'émancipation
Rouge, Noir, Vert, la seule solution. » ⁶⁵

El rapero es un profeta, un mensajero: « *il amène une révélation [...] ; porteur d'espoir et de dénonciation, le rappeur se présente comme un messie, comme celui avec qui les temps prennent fin et commence le grand jugement* ». ⁶⁶

A menudo, el mensaje consiste en una invitación al conocimiento; entonces, la fe se desplaza de la religión hacia el saber. Los raperos, por su parte, reivindican abiertamente una función pedagógica esencial. Por ejemplo, el eslogan de Ministère AMER es « *Le savoir est une arme et je sors toujours armé* ».

El saber y la educación constituyen el único medio para salir de la miseria de la *cité* y del olvido. Assassin, convencido de la manipulación del sistema educativo, dedica el disco « *Non à cette éducation* » al respecto. El grupo expresa la necesidad de lograr un saber auténtico del que es poseedor:

« [...] Et si par chance les jeunes se reconnaissent dans mes paroles,
Je ne veux pas d'auréole mais de l'argent pour qu'ils aillent à l'école. [...]

Le fleuve lyrique qui coule à flots influe sur ta façon de penser.
Le métaphysicien est membre de l'Académie Assassin [...]

Laisse couler la science, son énergie est ton escorte. [...]

Que tu sois Noir ou Blanc, adulte ou enfant
Éduque-toi pour savoir le pourquoi du comment.
Les jeunes nous écoutent donc j'ajoute et rajoute :

'Éduquons-nous, shootons ce système qui nous dégoûte !' [...] »⁶⁷

NTM assume también su condición de artista comprometido:

« [...] Je ne suis pas un leader, simplement le haut-parleur
D'une génération révoltée prête à tout ébranler,
même le système qui nous pousse à l'extrême
Mais NTM Suprême ne lâchera pas les rênes
Épaulé par toute la jeunesse défavorisée
Seule vérité engagée :
Le droit à l'égalité [...]
Nous voilà de nouveau prêts à redéclencher
Une vulgaire guerre civile et non militaire
Y'en a marre des promesses, on va tout foutre en l'air
Le monde de demain
Quoiqu'il advienne nous appartient
La puissance est dans nos mains
Alors écoute ce refrain [...]
Mais n'oublie jamais que je suis armé de paroles
Pour m'imposer, m'opposer, m'interposer,
Processus enclenché, je balance ma vérité [...] »⁶⁸

El rapero se erige en altavoz (« *haut-parleur* ») de la juventud oprimida para despertar las conciencias y construir un futuro mejor del que los jóvenes sean plenamente responsables. Las palabras son, una vez más, armas que quieren transmitir un mensaje, casi una revelación.

Con un estilo más o menos hardcore, con una conciencia más o menos política y con actitudes más o menos agresivas, todos los raperos coinciden en expresar su repulsa al sistema. Así pues, uno de los objetivos principales del *rap* es dar testimonio y oponerse a la dominación social de la que es víctima una gran parte de la población de las sociedades postindustriales (negra y latina en Estados Unidos y multiétnica en Francia) para reafirmar su papel en la sociedad, como representantes de su comunidad de origen, de su identidad. Hay que recordar que dicho objetivo coincide con la función pedagógica de la poesía.

No obstante, no debemos dejarnos llevar por una idea demasiado romántica o ingenua del *rap*. Los raperos no son héroes que luchan de forma desinteresada por la justicia y la paz social. Algunos grupos antepone la autenticidad al mercado y firman con pequeñas compañías, mientras que otros aceptan rápidamente las reglas del sistema. Sus relaciones ambiguas con la industria del disco, de la que se benefician ampliamente, su connivencia implícita con las estructuras más conservadoras de la sociedad que denuncian, como el machismo, el racismo, la violencia o la glorificación del dinero, deben hacernos observar el

rap con una mirada crítica. Será necesario no confundir la imagen de marca de la moda *hip hop* con lo que realmente es una forma de expresión artística legítima.

8. Conclusión

El *rap* ha quedado definido, pues, como una forma de expresión artística híbrida en la que confluyen la música y la letra, la escritura y la palabra, el canto y la recitación. Sus orígenes en la cultura popular afroamericana, firmemente arraigados, se perciben en su configuración formal, estructurada a partir de ritmos y repeticiones; en su estética de la violencia como forma de oposición al poder, de la que se derivan, asimismo, sus formas y temáticas agonísticas; y en su vocación pedagógica y a veces mesiánica. Pero, a su vez, las técnicas del *sampling* constituyen una auténtica revolución en cuanto a los conceptos de originalidad y autoría, lo que convierte al *rap* en una forma completamente nueva, que traduce un acercamiento postmoderno hacia el proceso artístico. En definitiva, el *rap* posee una estética propia que lo define como arte popular contemporáneo.

En cuanto a su relación con el mercado, el *rap* participa de los conflictos propios del arte postmoderno. Su dependencia parcial de la industria discográfica y su estrecha relación con ella no deberían, a priori, impedirnos estudiar el *rap* como una forma de creación artística, del mismo modo en que se estudia el arte contemporáneo aunque se comercialice en grandes ferias como Arco.

Con este artículo espero haber contribuido a que el *rap* se entienda como una forma legítima de expresión artística. Tengo la convicción de que el *hip hop*, al igual que las otras manifestaciones artísticas actuales, puede y debe ser estudiado por la crítica, que, a mi entender, debería lanzarse a descubrir las mil caras del arte que se hace aquí y ahora. Así, al igual que el *rap*, deberían estudiarse el pop, el *rock*, todas las músicas populares actuales, pero no sólo desde el punto de vista social sino también estético. Su influencia y su función en nuestra sociedad, nuestra cultura y nuestro arte son demasiado importantes para soslayarlas.

Bibliografía y discografía

- Artistas varios, *La Haine*, Delabel/Virgin, 1995.
Assassin, *L'homicide volontaire*, Assassin Productions, 1995.
Assassin, *Note mon nom sur ta liste*, Remark, 1991.
Assassin, *Note mon nom sur ta liste*, Remark, 1991.
BAZIN, H., "La culture hip-hop. Forme archaïque et modernité", in *La lettre FFMJC*, 1998, ps.70-74, p.70.
BÉTHUNE, Ch., *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 1999.
BOUCHER, M., *Rap, expression des lascars*, Paris, L'Harmattan, 1998.
DENIS, B., *Littérature et engagement*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
Ewing, University of California Press, 2004. p. 157.
IAM, *De la planète Mars*, Delabel, 1991.
JAMESON, F., *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 64.

KATZ, M., *Capturing Sound : How Technology Has Changed Music*.
 LAPASSADE G. et ROUSSELOT, Ph., *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1996, p. 9.
 Marc Martínez, I. *Analyse esthétique et textuelle du rap français*, Universidad Complutense, 2007.
 MC Solaar, *Prose Combat*, Polydor, 1994.
 MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.
 NTM, *Authentik*, Epic/Sony, 1991.
 NTM, *J'appuie sur la gâchette*, Epic/Sony, 1993, ps. 251-252 du corpus.
 PERRY, I., *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip hop*, Durham & London, Duke University Press, 2004, p. 89.
 POTTER, R. A., *Spectacular Vernaculars. Hip hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, State University Press, 1995, p. 85.
 RAMSEY, G. P. Jr. *Race Music : Black Cultures from Bebop to Hip hop*, Berkeley, University of California Press, 2003.
 REYES SÁNCHEZ, F. J., *Graffiti, Breakdance y rap: el hip hop en España*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
 ROSE, T., *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1984. Sobre la historia del rap estadounidense, ver páginas 1 a 99.
 SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la Littérature ?*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1948, p. 28.
 SHUSTERMAN, R., *L'art à l'état vif*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
 SNEAD, J. A., "On Repetition in Black Culture", *Black American Literature Forums* 15, n°4, 1981, p. 150.
 ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 38.

Notas

1. Francisco Jaime REYES SÁNCHEZ, *Graffiti, Breakdance y rap: el hip hop en España*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003.
2. Isabelle Marc Martínez, *Analyse esthétique et textuelle du rap français*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 2007.
3. Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
4. Fredric JAMESON, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 64.
5. Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 38.
6. Hugues BAZIN, "La culture hip-hop. Forme archaïque et modernité", in *La lettre FFMJC*, 1998, ps.70-74, p.70.
7. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1996, p. 9.
8. Sobre la historia y la evolución del rap estadounidense, véase la bibliografía, especialmente, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, de Tricia ROSE Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1984. Sobre la historia del rap estadounidense, ver páginas 1 a 99.
9. Para un estudio en profundidad de las fuentes del rap, ver *Le rap ou la fureur de dire*, de Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT y *Le rap, une esthétique hors la loi* de Christian BETHUNE, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, 1999.
10. James A. SNEAD, "On Repetition in Black Culture", *Black American Literature Forums* 15, n°4, 1981, p. 150.
11. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 10.
12. Ibid.
13. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 56.
14. Mark KATZ, *Capturing Sound : How Technology Has Changed Music*. Ewing, University of California Press, 2004. p. 157.

15. Richard SHUSTERMAN, Op. cit., p. 193.
16. Assassin, *Note mon nom sur ta liste*, Remark, 1991.
17. Richar SHUSTERMAN, Op. cit., p. 156.
18. NTM, *Authentik*, Epic/Sony, 1991.
19. IAM, « La tension monte », *De la planète Mars*, Delabel, 1991.
20. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 135.
21. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 36.
22. Ibid.
23. Cité dans José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997, p. 186.
24. Cité dans José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, Op. cit., p. 176.
25. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 45.
26. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 46.
27. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 48.
28. Tricia ROSE, Op. cit., p.96.
29. Tricia ROSE, Op. cit., p. 67.
30. Cité dans José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, Op. cit., p. 47.
31. Cité dans José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, Op. cit., pp. 99-100.
32. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 67.
33. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, Op. cit., p. 54.
34. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, Op. cit., p. 72.
35. Imani PERRY, *Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip hop*, Durham & London, Duke University Press, 2004, p. 89.
36. NTM, “C’est clair”, *Authentik*, 1991.
37. MC Solaar, « L’histoire de l’art », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 1991.
38. MC Solaar, « La concubine de l’hémoglobine », *Prose Combat*, Polydor, 1994.
39. Assassin, *Note mon nom sur ta liste*, Remark, 1991.
40. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 78.
41. NTM, « Pour un nouveau massacre », *J’appuie sur la gâchette*, Epic/Sony, 1993, pp. 251-252 du corpus.
42. Russell A. POTTER, *Spectacular Vernaculars. Hip hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, State University Press, 1995, p. 85.
43. NTM, “Pour un nouveau massacre”, *J’appuie sur la gâchette*, Op. cit.
44. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 87.
45. Ibid., p. 103.
46. Existen casos en los que los raperos son también delincuentes, como el del celebradísimo Tupac Shakur, aunque no es, de lejos, el único.
47. Ibid., p. 133.
48. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, Op. cit., emplean el término “noirceur”, pp. 52-67.
49. Ministère AMER, « Sacrifice de poulet », *La Haine*, Delabel/Virgin, 1995.
50. Russell A. POTTER, Op. cit., p. 88.
51. Cité dans José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, Op. cit., p.182.
52. Cité dans José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, Op. cit., p. 144.
53. Christian BETHUNE, Op. cit., p. 146.
54. Public Enemy, “Prophets of rage”, *It takes a nation to hold us back*, Def Jam, 1988.
55. Tricia ROSE, Op. cit., p. 144.
56. Las implicaciones sociales del rap en Francia son estudiadas en profundidad por Manuel Boucher en su libro *Rap, expression des lascars*, Paris, L’Harmattan, 1998.
57. Jean-Paul, SARTRE *Qu’est-ce que la Littérature ?*, Gallimard, Folio essais, Paris, 1948, p. 28.
58. Benoît DENIS, *Littérature et engagement*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
59. Jean-Paul, SARTRE *Qu’est-ce que la Littérature ?*, Op. cit., p. 29.
60. Assassin, « Écrire contre l’oubli », *L’homicide volontaire*, Assassin Productions, 1995.
61. Voir notamment Guthrie P. Jr. RAMSEY, *Race Music : Black Cultures from Bebop to Hip hop*, Berkeley, University of California Press, 2003.
62. Christian BETHUNE, Op. cit., 1999, p. 175.
63. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT définen el preaching como « une improvisation vocale très libre, toute entière centrée sur l’émotion poétique, sur une ferveur extrême, scandée selon des règles bien connues du public noir, ce qui lui permet ainsi de suivre et de répondre en cadence»., Op. cit., pp. 68-69.
64. Christian BETHUNE, Op. cit., 1999, p. 170.
65. IAM, “Red, Black and Green”, *De la planète Mars*, Op.cit.
66. Georges LAPASSADE et Philippe ROUSSELOT, Op. cit., pp. 80-81.

67. Assassin, "Le vent m'emporte !", *Le futur que nous réserve-t-il ?*, Assassin Productions, 1993.
68. NTM, "Le Monde de Demain", *Authentik*, Epic, 1991.