

ESTATUS Y CONCEPTO DE LO POÉTICO EN EL RAP, EL *TRAP* Y LA MÚSICA URBANA. EL CONTEXTO ESPAÑOL¹

STATUS AND CONCEPT OF POETIC IN RAP, TRAP, AND URBAN MUSIC. THE SPANISH CONTEXT

Álvaro LUQUE AMO
Universidad de Córdoba
alvaro.luque@uco.es

Resumen: En este artículo se aborda el género musical del rap y sus derivaciones actuales, el *trap* y la música urbana, para analizar el concepto y el estatus de lo poético en los artistas españoles que pueden adscribirse a estas modalidades. El corpus elegido se divide en dos periodos: por un lado, se estudia el rap surgido en España en los años noventa y asentado en la primera década del siglo XXI; por otro, se analizan dos variantes que aparecen o se desarrollan después de 2011, el *trap* y la música urbana. Gracias a esta división, en estas páginas se demuestra cómo la concepción de estos artistas a propósito de lo poético cambia de un periodo a otro. Esto ayuda a entender tanto la idiosincrasia de estos géneros musicales y las diferencias que existen entre ellos, siempre en el contexto español, como también el vínculo que puede encontrarse entre poesía y música actual.

Palabras clave: Rap. *Trap*. Música urbana. Poesía. Literatura española contemporánea.

Abstract: This article studies the musical genre of rap and its current derivations, trap, and urban music, in order to analyse both the concept and the status of the existing poetic genre among Spanish artists who can be ascribed to these modalities. The chosen corpus is divided into two time periods: on the one hand, we study the rap that began to be practised in Spain in the 1990s and developed in the first decade of the 21st century; on the other, we analyse two new modalities that appeared or developed after 2011, namely trap and urban music. Thanks to this division, these pages show how the artists' conception of the poetic changes from one period to the next. This helps to understand both the idiosyncrasies of these genres and the differences that exist between them, always in the Spanish context, as well as the link that can be found in the literary genre of poetry and current music.

Keywords: Rap. Trap. Urban Music. Poetry. Contemporary Spanish Literature.

¹ Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio de una Ayuda para Contratos Juan de la Cierva-formación concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FJC2019-040570-I). Es, además, un resultado de +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

1. INTRODUCCIÓN

Ha existido siempre, formulada en algunos géneros como la ópera en Italia y Francia, la zarzuela en España o el musical en Estados Unidos, una estrecha relación entre música y poesía desde sus orígenes. Darío Villanueva remarca lo consabido de esta idea cuando señala que “la vinculación más natural y genuina entre música y poesía se da en los orígenes de la lírica cuando el poema era canción. Ese maridaje nunca dejará de producirse hasta el hoy de los multitudinarios conciertos de los llamados cantautores” (Villanueva, 2014: 190). En el ámbito español, por ceñirme al espacio que nos ocupa, poetas principales del siglo XX como Juan Ramón, Manuel Machado o Cernuda explicitan esta idea en sus obras, y Lorca, cuyos vínculos con el cante jondo son conocidos, se define como músico en una entrevista de 1933 realizada por Pablo Suero: “Porque yo ante todo —afirma— soy músico” (García Lorca, 2017: 169).

Pese a esta proximidad, el siglo XX subraya la distancia entre música y literatura a partir de aquel fenómeno que Tim Blanning ha resumido en *El triunfo de la música* (2017). Para Blanning, acontecimientos como “la secularización y la correspondiente sacralización de la cultura, la revolución romántica, el ritmo cada vez más acelerado de la innovación tecnológica y la irrupción de la cultura juvenil en la segunda mitad del siglo XX” determinan que la música pase a ocupar “el primer puesto entre todas las artes, por lo que a categoría, influencia y recompensas materiales respecta” (Blanning, 2017: 521). Desde el campo de los estudios literarios, George Steiner ya propone una idea parecida en la temprana fecha de 1970 cuando, en *Lenguaje y silencio*, asegura:

El disco de larga duración ha revolucionado el arte del ocio. La nueva clase media de la sociedad opulenta lee poco, pero oye música con placer de conocedora. Donde antes estaban los estantes de la biblioteca hay ahora filas de álbumes orgullosos, esotéricos, y los elementos del equipo de alta fidelidad. Comparado con el disco, el libro de bolsillo es una cosa efímera, de la que se prescinde alegremente. No llega a constituir una verdadera biblioteca. La música es hoy el hecho axial de la cultura profana (Steiner, 2003: 46).

En las décadas que siguen a 1970 no solo se confirma tal idea, sino que se refuerza, sobre todo a raíz de la aparición de Internet y, más aún, de sucesivas plataformas musicales de éxito mundial: MySpace, SoundCloud, Youtube o Spotify, entre las más importantes. Frente a la literatura, en muchos momentos incluso frente a las manifestaciones cinematográficas —tal y como sugiere Blanning—, la música se ha convertido en el arte hegemónico del presente.

Si algo caracteriza a la música de la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas del XXI, sin embargo, es que los géneros más exitosos combinan música y letra, y que precisamente los géneros instrumentales tienen un menor apoyo entre el público —a excepción, quizás, de modalidades como la electrónica—. Esta circunstancia, en la que

no profundizan ni Blanning ni Steiner, pone en cuestión la independencia de la música como arte triunfante y ratifica la necesidad de analizar los vínculos entre ambas artes en el nuevo contexto. Por ejemplo, si se alude al colectivo destacado por Villanueva, los cantautores, es sabida la influencia que poseen los grandes poetas de la tradición española, tales como Bécquer, Machado o Lorca, en los grupos de cantautores de los años 70 y en los rockeros de los años 80.

Este vínculo entre poesía y música popular se vuelve más evidente tras la aparición del rap en los años 70 y 80 del pasado siglo, en Estados Unidos, y su asentamiento y exportación a Europa a lo largo de los años 80 y 90. Se han encargado de demostrarlo, en el contexto norteamericano y entre muchos otros, Alexis Pate (2010), con su monografía *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, y sobre todo Adam Bradley (2009), en *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, en donde examina minuciosamente esta relación. En el contexto francés, también muy proclive a este tipo de acercamientos, destacan la monografía de Julien Barret (2008), *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, y el artículo de Magali Nachtergaele (2020), "Le rap, une poésie de performances". En el ámbito español, y además de un temprano artículo de Santos Unamuno (2001), tienen un gran interés los estudios de Pujantes Cascales (2009), "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso", y Martínez Cantón (2010), "Innovaciones en la rima: poesía y rap". En los últimos años, además, se multiplican los acercamientos a artistas interdisciplinarios, como ocurre en el caso de Gata Cattana (Martín Villarreal, 2020; Pinilla Alba, 2022).

Esta bibliografía demuestra que, en el ámbito académico, tanto en el contexto internacional como nacional los vínculos entre rap y poesía —y, por extensión, lo literario— están tratados y asumidos. La posición desde la que se afronta este artículo es, en cambio, más precavida, pues si bien se privilegia el diálogo entre ambas manifestaciones artísticas, tengo como principal objetivo analizar la concepción poética que puede encontrarse en los artistas del rap, del *trap*, y de la música urbana, desde lo que pueden considerarse sus inicios en España hasta el momento presente. En el caso del rap, y como se comprobará a lo largo del trabajo, la presencia de lo poético de forma explícita en muchas de sus letras ayuda a entender la propia consideración que los raperos tienen de sí mismos, lo que repercute en el mismo diálogo de esta modalidad musical con la poesía y pone de relieve el debate que debe sostenerse en el ámbito hispánico acerca de la verdadera posición del rap y la música urbana en el sistema literario moderno².

En este artículo me voy a centrar en un contexto —el español— en el que puede rastrearse de forma relativamente sencilla los orígenes del rap y del *trap* y, sobre todo, datar el momento en que se produce una ruptura en el conjunto de la música urbana, cuando una etiqueta empieza a ocupar el espacio de otra. En este desplazamiento, o eso

² Sí debe matizarse previamente que, por lo general, los artistas estudiados no tienen una concepción ni cerrada ni uniforme del género poético. En muchas ocasiones, por ejemplo, se identifica poesía con literatura en general. Este es el motivo de que se prefiera hablar en este trabajo de *lo poético* —casi como sinónimo de lo literario, como ocurría en el sistema literario occidental previo al siglo XIX— en vez del género lírico o poesía. Con un recorrido mayor, se podrá discutir y ampliar esta idea.

es lo que voy a intentar argumentar a lo largo de las siguientes páginas, tiene una importancia considerable la idea de lo poético que sostienen estos músicos. Dividiré este acercamiento en dos partes: en la primera, analizaré la evolución de esta idea entre los primeros artistas y grupos de rap en España, entre 1994 y 2011; en la segunda, trasladaré este análisis a los artistas que surgen sobre todo a partir del año 2011 y se engloban en lo que voy a denominar *trap* y música urbana. El corpus principal estará formado por artistas y grupos vinculados al origen de la música rap, como es el caso de CPV, Violadores del Verso, Tote King y Nach; otros asociados al *trap* como PXXR GVNG y Dellafuente; y finalmente los relacionados con la etiqueta de música urbana, como C. Tangana y Rosalía. En las conclusiones del trabajo recogeré y discutiré algunas de las ideas más importantes expuestas en esta introducción.

2. LO POÉTICO EN LOS ORÍGENES DEL RAP EN ESPAÑA (1994-2011)

En 1989, Mc Randy proclama con dos versos de su canción “Hey pijo” el asentamiento del rap en España: “El hip hop por fin está aquí / ni tú ni nadie lo vais a destruir” (Mc Randy, 1989)³. La canción, además, se convierte en el primer *hit* de rap en España, el primer tema que puede definirse como superventas. Si bien la trayectoria de este rapero es breve, solo cinco años después, en 1994, un colectivo de raperos radicado en Madrid publica el primer disco de larga duración de la escena española, *Madrid, Zona Bruta*, y lo hace con el nombre de CPV: El club de los poetas violentos. Se trata de la culminación de un proceso que se inicia en los años ochenta, cuando la influencia anglosajona convierte Torrejón de Ardoz —en donde se ubica una base militar norteamericana— y Madrid en los primeros núcleos de desarrollo de este tipo de música.

Sobre esta presencia norteamericana en los inicios del rap en España, así como de la importancia de lugares concretos como la discoteca Stones, se ha escrito mucho; en medios generalistas, como *El País*⁴, pero también en obras especializadas, como hacen Francisco Reyes y El Chojín en *25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España* (Reyes y Edjang, 2010). Este influjo, y la aparición de grupos como DNI o Jungle Kings, conduce a muchos investigadores a situar el origen de esta modalidad musical en los años ochenta. En este trabajo, sin embargo, y sin profundizar en cuestiones historiográficas, voy a elegir la fecha de 1994, con la publicación del citado disco de CPV, como momento en el que el rap empieza a tener una verdadera exposición —un público más o menos real, unos artistas con conciencia genérica clara— en España. A partir de esta fecha, aparecen colectivos e individualidades de verdadera importancia en las principales ciudades del país. Sucede así en Barcelona, Valencia, Alicante o Sevilla, y en el caso de esta última, por ejemplo, el proceso es similar al de Torrejón, con la base norteamericana de Rota y la conexión Cádiz-Sevilla como eje fundamental.

³ Todas las canciones se citan en adelante mediante transcripción propia a partir de los audios incluidos en sus respectivos álbumes, sin números de página.

⁴ Por ejemplo, el artículo de Joseba Elola (2008): “La base americana contagió el rap”.

Debido a esta última circunstancia, he dividido el segundo punto en cuatro subsecciones condicionadas por el criterio geográfico. En una época en la que todavía no se ha democratizado Internet, y tratándose de un género musical con evidente arraigo en lo urbano, resulta de interés comprobar cómo los principales artistas evolucionan y se relacionan entre ellos condicionados por las ciudades que habitan. Las cuatro localidades de las que parto, Madrid, Zaragoza, Sevilla y Alicante, ilustran —junto con grandes ausentes como Barcelona, Valencia o Bilbao— el asentamiento del rap en España, y sus principales artistas me permiten profundizar en la consideración de lo poético sostenida por estos primeros raperos.

2.1. El Club de los Poetas Violentos: CPV y su legado

Reinterpretando el título español de la película de Peter Weir, *El club de los poetas muertos*, cinco jóvenes, entre los que más tarde iban a destacar los nombres de Frank-T, Supernafamacho, El Meswy o Jota Mayúscula, cambian la historia del rap español con un nombre —el de su formación, CPV— que directamente alude a lo poético. Con el citado *Madrid, Zona Bruta* (1994), graban el primer disco o LP del rap español —se habían publicado anteriormente *EP* y recopilatorios— y patrocina el surgimiento de la primera discográfica dedicada a este tipo de música, Zona Bruta. En este trabajo, además, se muestra de forma explícita la consideración que estos artistas tienen de lo lírico. En la primera canción, titulada “Rimadero”⁵, Supernafamacho define su poética: “Técnica poética genéticamente aplastante, ríete de Dante / Lo que tienes delante es técnica poética y genéticamente aplastante” (El Club, 1994). Una forma de entender el rap que El Meswy corrobora: “Soy compositor, predicador del horror / el mejor rimador del mayor imperio lírico del cual yo siempre he sido el honor” (El Club, 1994). Este tono desafiante, con aderezo claramente humorístico, va a resultar una constante en todo el disco. En “Mente”, El Meswy prosigue: “Si estas rimas te parecen demasiado sorprendentes / solo te diré que las creé en una tarde solamente / la técnica de rima la empleo sabiamente / tanto que si Lorca o Machado o Quevedo o Cervantes me hubiesen visto antes / la lengua castellana estaría construida con argot de la calle” (El Club, 1994). Son, como se ve, comparaciones hiperbólicas, pero sirven para entender su consideración de lo literario: estos raperos tienen una técnica poética, un modo determinado de producir arte de la palabra, y esta, aunque apoyada en el “argot de la calle”, no es muy diferente de la que poseen los grandes autores de la literatura española.

Dos años después, en 1996, personas cercanas al grupo fundan Zona Bruta, la citada discográfica, en cuyo seno no solamente editan el segundo disco de la banda, *La saga continúa 24/7*, sino que además publican el primer trabajo del que a la postre iba a ser otro de los grupos más representativos del rap madrileño: VKR, Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop. Este colectivo posee una calidad musical inferior a la de CPV,

⁵ Años más tarde, este tema daría título a El Rimadero, el programa radiofónico con más alcance del rap español, emitido en Radio 3 y dirigido por el ya fallecido Jota Mayúscula, DJ de CPV.

pero sus alusiones al cultivo de una *ars poetica* son constantes. El quinto tema del disco, publicado en 1996 con el título *Más ke dificultad*, se titula “La puta poesía” y posee un estribillo en el que se muestra una concepción del rap como materia poética: “Y sufrirás las malditas poesías, / y se te quedan todas mis melodías / Y sufrirás las malditas poesías, / y la rima es lo único que respiras” (Verdaderos Kreyentes, 1996). En un tema posterior, “El creador”, Poison vuelve a retar al oyente: “para enseñarte que todo lo que hago es solo de un creador, / con un lenguaje editado por toda academia que enseñe poesía, / dicto las letras agrupadas en palabras / claras como el agua de una fuente de Andalucía” (Verdaderos Kreyentes, 1996). La contundencia es similar a la expuesta antes en el caso de El Meswy, hasta tal punto que, en el estribillo, concluye: “¿Cómo un poeta puede escribir en verso, verso, / como esos cantantes que hacen pop?”. Y se responde: “no hay canto sin encanto, / poeta sin poesía, / no hay noche sin un día / no hay rima... sin creador” (Verdaderos Kreyentes, 1996).

Esta actitud predomina en la primera década del rap en España. A finales de los años 90, el rap crece exponencialmente y son numerosos los discos aparecidos entre 1995 y 2000 que pueden considerarse influyentes en su evolución. Siguiendo la veta iniciada por CPV, Frank T, antiguo miembro del grupo, graba en 1998 su primer disco, *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces*, cuya decimosexta canción se titula “Poesía dedicada a los oprimidos” (Frank T, 1998). Ocurre de forma similar con El Chojín, artista muy cercano a CPV que va a resultar determinante en el surgimiento de lo que voy a llamar *rapero-poeta*. En un tema de su primer disco, *Mi turno* (1999), El Chojín se describe “actualizando los viejos conceptos del verso con un estilo nuevo” (El Chojín, 1999), y en uno de los discos del colectivo 995 declara que “estoy enfermo de juventud, peor síntoma, la rebeldía / No quemo papeleras, escribo poesía” (El Chojín, 2003). Su obra, no obstante, no solo es de interés por la explicitación de esta concepción poética del rap, sino que esta última se puede encontrar también en su propio estilo de rapear, un estilo hablado, que constantemente rompe la estructura del ritmo y abunda en el a capela —lo que refuerza el papel de la palabra, aquí sin acompañamiento instrumental—. En estos mismos años, un grupo como Los trovadores de la lírica perdida ejemplifica el carácter general de esta concepción, y otro rapero relacionado con el sello Zona Bruta, en donde publica sus primeros discos, continúa la estela del rapero-poeta inaugurada por El Chojín. De nombre Zénit, abre su segundo disco, *Torre de babel* (2006), con un título revelador: “Soy... Poeta” (Zénit, 2006).

2.2. “Soy un poeta y para mí la primavera no existe”.

Violadores del Verso (Kase.O) y la escena zaragozana

Mil novecientos noventa y ocho es una de las fechas más importantes para la historia del rap en España. Un año antes, el grupo 7 Notas 7 Colores —en el que destaca Mucho Muchacho, considerado uno de los mejores raperos del país— publica su primer disco, *Hecho, es simple*, que por su temática explícita y estética callejera supone un antes y un

después en el rap hispano. Y solo unos meses después, ya en 1998, unos jóvenes de Zaragoza asentados en el panorama *underground* editan sus primeras grabaciones profesionales bajo el nombre de Violadores del Verso. El sintagma es lo suficientemente claro, entre sus componentes destaca la figura de Líriko, y en lo que supone la segunda grabación del grupo, un EP titulado *Violadores del Verso presentan a Kase.O: Mierda*, se incluye un tema, con el título de “Mierda”, que se ha convertido en la disputa rapera —*beef*, en inglés— más importante del género. Este *beef* es protagonizado por Kase.O, rapero que da nombre al EP, y tiene como contendiente a Metro, maestro de ceremonias de Geronación, grupo conocido en los años noventa. Se trata de un tema histórico en el rap español por tratarse de la primera ocasión en que un rapero señala a otro de forma tan directa y, sobre todo, por la contundencia del ataque diseñado por Kase.O. Este introduce su canción con una fórmula clásica: “¡Oh! Calíope, Augusta entre las musas / Haz florecer el jardín, trae la rima...” (Violadores del Verso, 1999a). Encomendándose a Calíope, se acoge a la diosa de la poesía épica, y a lo largo de la canción el tono es el propio de este tipo de composiciones clásicas, grandilocuente y recargado. Kase.O hace referencia en varias ocasiones a su estilo poético, “Mira mis métricas / mis rimas parecen importadas de Sarajevo”, así como a los tropos de la literatura clásica: “Y salí de casa en busca de aventuras trepidantes / los horóscopos prometían cambios excitantes”; “Yo puedo amar mejor que Romeo / pero una musa al museo ya no es objeto de deseo” (Violadores del Verso, 1999a). En el segundo tema, de nombre “Balantines”, explicita esta autoconfiguración como poeta:

Ballantines como forma de vida,
 vida perdida por la mujer y la bebida,
 he perdido el rumbo, pero soy feliz con soledad, jazz y whisky.
 Pienso si alguna vez llegué a tener amigos;
 sólo Jesucristo con el Diablo se peleaban por hablar conmigo.
 Tú escucha lo que es aún más triste:
 soy un poeta y para mí la primavera no existe (Violadores del Verso, 1999a).

“Soy un poeta y para mí la primavera no existe”, Kase.O inaugura con estos versos hedonistas y decadentistas una de las carreras más sólidas del rap español. Considerado generalmente el mejor letrista de la escena, en los discos que publica con Violadores del Verso su estilo y sus referencias se dejan guiar por este ánimo. En “Solo quedar consuelo”, perteneciente a *Genios*, dibuja su intención: “Como un ángel desterrado vine del cielo a la tierra / en mi maleta el pecado original y un destino / ser celestino de rimas y ritmos”; “Noches en vela, poetas sin sueño, / hasta que la rima por fin como un perro huele a su dueño” (Violadores del Verso, 1999b). Y en una de las canciones más emotivas de su trayectoria, recogida en el disco de R de Rumba —su productor— con el título de “Javat y Kamel”, culmina este autorretrato: “Bebí del biberón de Cicerón y de Virgilio, / Hoy soy poeta con emoción a domicilio” (Kase.O *apud* R de Rumba, 2004).

Este componente poético late, también, en los rapeos de artistas posteriores. Xhelazz, un MC de gran influencia en otros letristas, acostumbra en sus canciones a utilizar juegos

de palabras, paradojas o epigramas, y asume esta concepción de Kase.O desde el comienzo: “La poesía es mi esposa, la tristeza mi amante, / gracias a un encanto literario seduzco a las dos con mis frases” (*Xhelazz apud R de Rumba*, 2004). De modo parecido sucede con Rapsusklei, rapero con una trayectoria larga y exitosa, que en 2004 publica una maqueta con el título de *Poesía básica* y da a entender su concepción de su obra como poesía de otro tipo, quizás menor. También con Sharif, vinculado a este último y quien se convierte en uno de los ejemplos más representativos de la figura del poeta-rapero. Sharif ha desarrollado una larga carrera, con varios grupos y en solitario, y sus últimos discos poseen una gran carga lírica. La concepción que tiene de lo poético, sin embargo, le impide autoconsiderarse poeta: “Respeto demasiado la poesía —sostiene en una entrevista— como para definirme poeta” (Sharif *apud* Aranguren, 2018: s. p.).

Como una evolución todavía más descarnada de este rapero-poeta, un zaragozano de orígenes polacos, Rafael Lechowski, publica en 2007 un disco —todavía con el nombre de su anterior grupo, Flowklórikos, aunque ya lo graba en solitario— titulado *Donde duele inspira*, en el que reúne canciones con un registro notablemente lírico. En el tema más celebrado del álbum, Lechowski escribe: “Puedo creerme Dios si escribo un nuevo verso, / pero dime, ¿quién soy yo en proporción al universo?”. Tras lo que sentencia: “Mi musa es una brisa de humo gris / represento al mundo entero, pero solo creo en mí / Poeta y dramaturgo taciturno de la urbe/ dibujando nubes de humo con los dos dedos en uve” (Flowklórikos, 2007). La carga poética se incrementa en las obras posteriores de Lechowski, que además va ofreciendo de sí mismo una imagen cada vez más oscura, de artista recluido y centrado en su obra, hasta que en 2016 publica *Quarcissus: el arte de desamar*, un disco plenamente literaturizado en el que una voz femenina recita versos al tiempo que Lechowski combina un tono igualmente poético con otro más propio del rap. La obra está tan cerca de lo poético-literario que la propia división del disco se establece en actos —literatura dramática—, un diario y una carta —literatura autobiográfica—. Alberto Buscató incide en el carácter literario del disco: “La última obra de Rafael Lechowski, *Quarcissus: el arte de desamar*, es una de las pocas que pasarán a la historia de la literatura como cúspide de un movimiento. Estando indudablemente vinculada con el hip hop, supera en belleza y calidad cualquier obra de este género y, sin ser literatura exactamente, forma ya parte de esta” (Buscató, 2019).

2.3. Tote King y la escuela sevillana

Al tiempo que el rap crece en Madrid, Barcelona y Zaragoza, en el sur del país tiene lugar una reacción vinculada directamente con el sello Zona Bruta. Me refiero a la consolidación de Zatu, del grupo SFDK, y la Mala Rodríguez, raperos con una larga trayectoria previa que publican sus primeros álbumes con la discográfica madrileña. El tercer largo de SFDK se titula *2001 Odisea en el lodo* (2003), en un evidente homenaje a Kubrick, e incluye un tema con el nombre “El lyricista en el tejado” que posee un estribillo

elocuente: “Eh! Poeta, ¿te sientes olvidado?, un lyricista en el tejado / Solo, piensa en mí qué más da, echa a volar / ¡Escúchela! La ciudad respirando” (SFDK, 2003).

Un tercer rapero gana relevancia en la capital andaluza a principios de siglo; llamado Tote King, este publica junto a su hermano, Shotta, *Tu madre es una foca* (2002). En este disco, de gran repercusión en la escena del momento, incluyen un tema titulado “Poesía urbana” en el que rapean: “Sólo se trata de poesía urbana / H.I.P H.O.P en llamas” (Tote King & Shotta, 2002). Esta poesía diferente, urbana, es definida en otra ocasión por Tote King como “poesía viva, alegría del día a día” (Tote King, 2008), pero más allá de esta identificación entre rap y poesía, en la producción de este rapero tienen especial interés sus habituales referencias metaliterarias. Tote, que llegó a cursar Filología inglesa, publica en 2020 una suerte de autobiografía con el título *Búnker: Memorias de encierro, rimas y tiburones blancos*, prologado por Enrique Vila-Matas, escritor asentado en el canon literario español. En uno de sus temas más referenciales —dedicado precisamente a Vila-Matas y construido a partir de una técnica de *name-dropping*—, escribe: “Hay referencias literarias en mis letras desde siempre / porque el mundo es una mierda y yo lo veo con otras lentes”. Y también: “Hablo de Bolaño sin suerte / no de Robert Langdon para imberbes / grito Pedro Páramo bien fuerte / de Harold Bloom diciéndote qué leerte / de Ivo Andrić ganando el Nobel hablando de un puente” (Tote King, 2013). Este uso de los guiños literarios resulta significativo, además, porque dibuja un determinado mapa literario: “Solo creo en relatos de Edgar Allan Poe, niño / Menos Tekken 4 y más leer Daniel Defoe, niño” (Tote King, 2004).

El propio hermano de Tote, Shotta, continúa esta estela al publicar el disco *Flowesia*, combinación de *flow* y poesía, y un amigo sevillano del primero, Juaninacka, firma una canción que resume perfectamente este vínculo: “Poesía del hombre pobre”. Quinto tema de su largo *Luces de neón* (2006), en él canta: “Testigo mudo, como una flor en el desierto / soy una prueba cuando lo que me rodea esta muerto / pasión al desnudo, un crudo sentimiento hecho de cobre / soy la poesía del hombre pobre” (Juaninacka, 2006).

2.4. Nach, el rapero-poeta

Alicante es una ciudad de menor tamaño que las anteriores, pero en ella también se establece una sólida tradición rapera —con artistas como Nach o Arma Blanca— y trapera —con Kidd Keo o Yung Sarria—. En el año 2000, el primer rapero mencionado publica su ópera prima, *En la brevedad de los días*, todavía bajo el nombre artístico de Nach Scratch. En este trabajo presenta letras de una intensidad lírica considerable, e incluso graba una suerte de oda a la palabra en forma de recitación a capela, pero en él todavía no se aprecia su estilo posterior, que hará de Nach el rapero más cercano al ámbito poético. En algún tema, no obstante, deja clara su poética: “Nueva era, mi poesía callejera seguirá aquí cuando muera”; “Espíritu poético es lo que el Hip-Hop me brinda” (Nach Scratch, 2000).

En 2003, Nach publica *Poesía difusa*. El contenido se corresponde exactamente con el título: la letra gana en complejidad, los versos están más cargados, las rimas son más contundentes. En el segundo tema, expone la propuesta —“Yo te dedico mi poesía mezclada en tu melodía” (Nach, 2003)—, y, con un tono claramente romántico, se dibuja a sí mismo:

Yo vi la belleza en las cabezas de las bestias
y sentí la tristeza entre las luces más intensas
Yo me encontré con la muerte y la besé
Viajé a través del universo y ya regresé
Ahora todos dicen: “Nacho, eres gran poeta,
Eres quien mejor nos muestra la vida oscura e inquieta del planeta”.
Gran poeta, gran poeta, ese es Nacho, nuestra gran arma secreta (Nach, 2003).

Esta autoconsideración se conforma como una de las vetas principales del trabajo. En la séptima canción desarrolla esta idea: “Lo que motivó el comienzo / Fue que las vidas que presencio no merecen el silencio / Fue porque el hip-hop apareció del amor entre poesía y ritmo / Y por las aguas de ese río mi vida fluyó” (Nach, 2003). Este amor entre poesía y ritmo —que alude a un tópico no documentado, según el cual las siglas R.A.P., en inglés, responden a la conjunción de *Rhythm And Poetry*— marca la obra musical de Nach a lo largo de toda su trayectoria. En el siguiente disco, se dice a sí mismo: “El mundo es tuyo, plásmalo en poemas” (Nach, 2005). Y en *Un día en suburbia* (2008) incorpora una canción, “Sr. Libro y Sr. Calle”, en la que desarrolla el tópico de las armas y las letras:

Salí al encuentro de los dos maestros que siempre tuve,
si dictaban sus lecciones ahí estuve,
obtuve *cum laudes*, sentí el fraude de la existencia
y pude salir del paso aunque el ocaso casi arrasó mis virtudes.
La ciudad y las palabras me hablan
a todas horas, ¿dónde paran estas neuronas?
a solas con un libro, él me dio consejos,
y la calle los reflejos para salvar el pellejo (Nach, 2008).

Este diálogo entre poesía y rap va a ser tan relevante en su producción, que en 2016, y en la editorial Planeta, publica *Hambriento*, su primer poemario, que supone la constatación del papel ejercido por Nach como rapero-poeta de las letras españolas.

3. LO POÉTICO EN EL *TRAP* Y LA NUEVA MÚSICA URBANA (2011-2021)

Aún debe llevarse a cabo un estudio pormenorizado en el contexto español sobre la importancia que plataformas como Youtube o Spotify han tenido en el desarrollo de la nueva música, así como para las relaciones de esta con otras artes, pero no hace falta realizar un análisis detallado, sin embargo, para saber que en la primera década del siglo

XXI, con la progresiva democratización del uso de Internet, la forma de crear, reproducir y escuchar música experimenta una notable transformación, que es extensiva a la escena de las letras urbanas y fundamental para entender su desarrollo.

Existe un claro consenso, por otro lado, en considerar que a finales de la primera década y principios de la segunda del siglo XXI surge un nuevo sonido en el contexto estadounidense —conocido, es sabido, como la cuna del rap— que rápidamente se exporta al contexto europeo, siendo España, precisamente, uno de los primeros países —sobre todo en relación con el ámbito hispánico— en los que este sonido empieza a tener eco. Me refiero a lo que generalmente se ha definido como *trap* y en otras ocasiones ha sido llamado *música urbana*. Sin espacio para desarrollar una diferenciación entre rap y *trap*, me remitiré a las palabras de Jon I. García (2018) para definir el segundo en contraposición al primero. El *trap* como etiqueta tiene así una dimensión social y otra artística⁶. Desde la primera perspectiva, como lleva a cabo Jon I. García (2018: 13-15), hay que vincular el *trap* con la pobreza de determinadas zonas suburbanas de Estados Unidos, en las que es habitual la delincuencia, la venta y consumo de drogas o la prostitución. Todos estos elementos forman el ideario de la cultura *trap*, que no puede desvincularse de su origen callejero y su desarrollo en zonas concretas como la ciudad de Atlanta. En segundo lugar, se encuentra el sonido, que en muchas ocasiones es el elemento que permite entender esta evolución de rap a *trap* —pues el ideario descrito no se diferencia, a fin de cuentas, de lo que puede encontrarse en variantes de esta música, como es el caso del *gangsta rap*—. Este sonido, que empieza en la instrumental, se caracteriza por estar más próximo al propio de la electrónica, con un uso determinado del 808⁷, acompañado de sintetizadores y percusiones dobladas, así como de un ritmo más acelerado. Sirva esta definición como descripción general de una diferenciación más amplia y de mayor recorrido. De hecho, todavía existe un gran debate acerca de lo que significa verdaderamente el *trap* y la más amplia etiqueta de música urbana. Esta última se emplea para hacer referencia a aquellos grupos y artistas que, normalmente desde el *mainstream*, emplean sonidos muy cercanos al *trap* y al rap, cruzados con otros propios del reggaetón o el *dembow*⁸. Para establecer unos límites aclaratorios, consideraré, en la

⁶ A semejanza de García, Ernesto Castro, autor del estudio sobre *trap* español más extenso hasta la fecha, distingue entre la dimensión social y la artística del nuevo sonido, si bien prefiere incidir en las diferentes polémicas que ha habido a propósito del término (Castro, 2019: 21-45).

⁷ Jon I. García describe muy bien este sonido: “Una pieza sin la que no podríamos hoy en día hablar del sonido del *trap* es el Roland TR-808, más comúnmente conocido como ‘808’. El compositor 808 fue una de las primeras cajas de ritmos programables. Fue puesta a la venta por primera vez por Roland Corporation en el año 1980, y pese a que contaba con más sonidos -hasta 12- y facilitaba el uso de los controles, aún guardaba una calidad de sonido que le era poco fiel al de una batería real. Dos años después de su lanzamiento descubrimos el primer hit producido con un 808, corresponde al cantante de R&B, Marvin Gaye y lleva por título ‘Sexual Healing’” (García, 2018: 20).

⁸ Acuñado en el contexto anglosajón en los años 70 y 80, el término cobra popularidad en España a raíz de una reivindicación de C. Tangana —a propósito de la salida de su disco *Ídolo*— que le sirve para distinguirse del ya rutilante término *trap*. Suele emplearse para referirse al conjunto de géneros o modalidades vinculados a un sonido de origen negro, pero que hoy en día se mezcla con sonidos de procedencia latina: a saber, hoy en día música urbana sirve para englobar desde el *rap*, el *RnB*, el *trap*, hasta el reguetón, el *dembow*, ciertos sonidos cercanos a la bachata o el neoflamenco.

línea de García, que el *trap* es aquella variante del rap en la que conviven tanto la forma de la nueva música como un contenido vinculado a los elementos descritos —delincuencia, armas, drogas, etc.—; en la música urbana, por otro lado, se pueden englobar todos los músicos que, a partir de artistas como C. Tangana, aprovechan la evolución del rap hacia sonidos más comerciales.

Lo que realmente resulta de interés para este trabajo es un cambio de paradigma respecto a lo poético que puede localizarse en los nuevos artistas surgidos de este contexto y que quizás, o esa es mi hipótesis, se revela como una de las diferencias más iluminadoras entre una modalidad —el rap de los años noventa y principios de siglo— y otra —el *trap* y la nueva música urbana.

3.1. “*Fuck raperos poetas*”. Corredores de Bloque, PXXR GVNG, Yung Beef y el nacimiento del *trap* en España

Dieciséis años después del primer disco de CPV, en 2010, surge en Madrid el colectivo Corredores de Bloque, cuya trayectoria es crucial en la evolución de la nueva música en España. Con un sonido marcadamente noventero, heredado de la escena madrileña emergida a comienzos del XXI —en la que destacan grupos como Perros Callejeros o Hermanos Herméticos—, estos artistas continúan una línea determinada, cercana al rap más suburbano, y entre ellos se distinguen M. Ramírez, Markes o D. Gómez, fundamentales en el desarrollo del *trap*.

Uno de estos raperos, que por aquel entonces responde al nombre de D. Gómez, graba en 2011 una canción que resume las ideas principales del nuevo pensamiento. El tema se llama “Swing” y, gracias a la utilización de la paradoja y la ironía —pues está clara su pertenencia a este género musical—, se conforma como un tratado contra los raperos. Allí D. Gómez declara: “*fuck raperos, pirris con swing, / clásicos de barrio, fock’ da’ shit, / que le jodan al flow, kinky boys, / como Makinavaja, jodiendo toys*” (D. Gómez, 2011). A lo que añade: “me río de sus pintas y de sus pibas, / me río de la ropa ancha de esos *killas*”. Su ideario está expuesto con claridad: D. Gómez no se siente representado por ciertos rasgos asociados frecuentemente al rap de esta época; a saber, la ropa ancha de los raperos, el carácter gremial del movimiento en España o directamente la forma de rapear de sus grandes figuras. A ella contrapone una estética que se podría relacionar con lo quinqu —de ahí la palabra “pirri”, homenaje a uno de los actores más célebres de este subgénero cinematográfico— y que encuentra más cercana a las vivencias de los habitantes del extrarradio español. A su vez, concluye el tema de una forma elocuente: “Yo fumo esta mierda y me olvido de todo, / Corredores de Bloque, codo con codo, / amamos el dinero y esas tetas, / *fuck raperos poetas*” (D. Gómez, 2011). Este verso final, con el que efectivamente comienza este epígrafe, es ilustrativo de lo que va a representar el concepto de poesía para algunos artistas surgidos a partir de 2011. D. Gómez hace referencia a la excesiva carga lírica de las letras —y también a su alejamiento de los

códigos callejeros— de estos raperos enumerados arriba, de los que se distancia de forma muy clara.

Al tiempo que surge Corredores de Bloque en Madrid, un grupo de jóvenes radicado en Granada empieza a recorrer Europa, a impregnarse de los sonidos de otros escenarios, como Londres o Marsella, para acabar fundando el colectivo Kefta Boys. De este grupo van a surgir músicos tan emblemáticos como El Mini, Khaled o Yung Beef, y sobre todo el germen del que va a ser considerado el gran grupo del *trap* español, que capitaliza su surgimiento y es capaz de introducirlo en un momento muy temprano —en relación, por ejemplo, con el contexto hispánico— en España: PXXR GVNG.

La música *trap* en España, el sonido y también su estética, nace entre 2012 y 2013. Un buen precedente son los temas en solitario de Yung Beef, punta de lanza de Kefta Boys, pero el inicio del movimiento no se produce realmente hasta que, entre 2012 y 2013, tienen lugar tres acontecimientos: un *beef* entre un colectivo de Barcelona, Team Volar, y Corredores de Bloque; la salida de una *mixtape* de Kaydy Cain —nuevo nombre de D. Gómez— con el título de *Trvp Jinxx*; la aparición del primer trabajo de Yung Beef, *ADROMIFCMS*; y finalmente la creación del colectivo PXXR GVNG, formado por los propios Kaydy Cain y Yung Beef, a los que se suman Khaled y el productor Steve Lean.

En este subgénero del rap, que empieza a crecer exponencialmente gracias a Internet, las ideas son parecidas a las expuestas por D. Gómez, y en varias ocasiones se repite este desprecio por el rapero-poeta. En un tema de 2015, en colaboración con Yung Beef, El Mini rapea: “¡Tu poesía de mierda no me dice nada! / mientras suenan estos temas, niñas se quedan preñadas” (El Mini *apud* Yung Beef, *Strap Wars*, 2015). En el primer y único disco de PXXR GVNG, también de 2015, el Mini vuelve a expresar una idea parecida: “*Fuck* estos raperos, hermano / Les vamos a quitar la comida, les vamos a robar las cadenas / Esto va de puta’, cocaína y drogas, *fuck* tu poesía de mierda, *bitch!*” (Pxxr Gvng, 2015). En ese mismo disco, Khaled, por su parte, señala: “Estamos dejando la basura que se queme / *Fuck* poetas, yo quiero un Mercedes y un BM” (PXXR GVNG, 2015).

Como se puede comprobar, todos estos versos dialogan directamente con la canción de D. Gómez fechada en 2011; el rap más lírico es, así, despreciado, y reemplazado por un rap que muestra una mayor cercanía a la realidad vivida en los barrios más humildes de España.

Lo anterior, no obstante, no quiere decir que en las letras de estos traperos no exista una voluntad poética. El mejor ejemplo para ello es el propio Yung Beef, considerado generalmente como el mejor trapero que ha habido en España y cuyas canciones han sido una influencia determinante para el desarrollo de esta modalidad. Su primer trabajo, a la postre convertido en saga, posee un título tan lírico y filosófico como *All this ratchets on me, I can't feel my soul* [Todas esas chonis encima de mí, no puedo sentir el alma], y en la última canción de ese disco canta: “Mami, en los libros lo llaman nihilismo / en la calle, que todo te da lo mismo” (Yung Beef, 2013). En la primera canción ya expresa una idea parecida, en la que asimila muy bien la distinción entre alta y baja cultura, y recuerda al tópico de las armas y las letras: “Mis *rachets* te echan mal fario / Me dicen: pa’ ser una

rata tienes buen vocabulario” (Yung Beef, 2013). En general, su obra está trufada de imágenes muy líricas. En “Effy”, canción de la tercera parte de la saga *ADROMICFMS*, canta: “Mami, no le he dicho a nadie que te quiero / Mami, papi tiene el corazón de hielo / Lo que yo siento es mucho peor que los celos / Cuando pienso en ti, se muere un ángel en el cielo” (Yung Beef, 2018a). Y en un disco reciente se dibuja a sí mismo:

I'm runnin' shit como Forrest
 De adolescente era un romántico, hacía dinero de las flores
Critical widow, la calle está haciendo ruido
 Te hice mujer, bebé; aunque no te vea, no te olvido
 Estamos bebiendo vino, el dinero se fue como vino
 Primero, el segundo fue tu vecino
 Pila de oro, puta, llámame el Vellochino (“Parental Advisories”, *El Plugg 2*, 2021).

La referencia clasicista al mito del vellocino de oro o su autorretrato como un romántico son elementos que inciden en el tono culturalista y lírico de muchas canciones de Yung Beef. En otro tema, describe su propio estilo: “Ya ni escribo, esto es *freestyle* / Sale natural, agua de manantial” (Yung Beef, 2018b). Se trata, en suma, de un lirismo popular, sugerido, envuelto en una jerga de calle que parece ocultarlo todo, pero que no es sino la coraza de un arte verdaderamente poético.

3.2. De Crema a C. Tangana: una transición significativa

En octubre del año 2015, justo cuando PXXR GVNG cosecha un mayor éxito y acaba de grabar su único disco con la discográfica Sony, C. Tangana, que había dejado momentáneamente la música, sorprende con un trabajo de cinco temas, titulado *10/15*, en el que propone un nuevo sonido. Las instrumentales empleadas proceden de un trabajo previo, firmado por el célebre rapero Drake, y el modo de rapear, así como el carácter de las bases, anuncian un poderoso cambio. Tangana acaba de culminar una transición desde su época juvenil, cuando escribe bajo el apelativo de Crema, hasta su momento actual, y llevarla a cabo en ese momento no es un hecho arbitrario, pues, como advierte Jota, el cantante principal de Los Planetas, la influencia de Yung Beef en todos los artistas del momento es más que notable⁹.

Lo llamativo de esta transición es que permite observar la evolución del concepto de poesía enunciado antes. En sus primeros discos, el todavía Crema muestra una asunción de lo poético muy similar a la de los raperos expuestos en el segundo apartado de este trabajo. Así escribe:

⁹ En una entrevista de 2018, Jota acusa directamente a C. Tangana de copiar a Yung Beef: “La cosa de C. Tangana es que copia a Yung Beef. Es super listo para copiar a Yung Beef y es de los primeros que se ha dado cuenta de que eso es potente” (Villuendas, 2018).

Que le follen al principio
 soy un poeta visceral de profesión desde el inicio y...
 con un elogio sé que el mundo sería mío
 pero paso, prefiero la calle y morir de frío
 Mira, “Placer de porno” es la ley
 la mejor pluma que ha escrito en España desde Hemingway
 [...] Y puercos en la calle pían
 He flipao con Chéjov y he corrido de la policía
 Esa es mi teoría
 Fuera las hostias en la cara y aquí dentro poesía (Crema, 2009).

Las referencias literarias —puramente canónicas, como las de Chéjov y Hemingway—, la actitud ante lo poético y la asunción del tópico armas/letras acercan al joven Crema a la concepción de la poesía que tienen los raperos previos.

En obras posteriores, las letras cambian: se pierde retoricismo; aparecen anglicismos y jerga propia del género; el lenguaje se vuelve más callejero. Es justo el momento, en torno a 2011, en el que Crema pasa a llamarse C. Tangana, y el estilo que emplea en sus canciones recuerda al de los referentes mencionados antes para D. Gómez: Perros callejeros, Hermanos Herméticos o Elio Toffana. Al mismo tiempo, se mitiga el carácter referencial de las letras; hay guiños a autoridades, pero en muchas ocasiones el lirismo está sugerido. En “Bésame mucho”, con una base relajada y un videoclip veraniego, C. Tangana rapea: “Muerto Kant, murieron los profetas / Mi fe ciega, de dos en dos y tú callabas / Y yo en el uno, en la medida / Como un buda, con cuatro mentiras nobles en duda” (C. Tangana, 2012). Hay en estas líneas alusiones no solo a la filosofía —C. Tangana cursó esta carrera en la Universidad Complutense— y al pensamiento budista, sino también a la literatura española clásica, pues “de dos en dos y tú callabas” refiere al pasaje de las uvas del Lazarillo.

En 2017, publica *Ídolo*, con bases que remiten directamente al sonido *trap* y cuyo éxito muestra el alcance de esta modalidad en España. En este disco, la forma de entender las canciones se acerca al pop, con letras breves y sencillas, y más entonación por parte del artista. Aunque el tono general es de celebración, contiene algunos temas oscuros que destacan por su lirismo, como ocurre con “Otro hombre”: “No temo al dolor, sólo temo al error / El dueño de tu miedo tiene tu control / La voz de otro hombre nunca fue mi voz / Aquí dentro sólo estoy yo” (C. Tangana, 2017).

Esta forma de lirismo sugerido protagoniza su último disco, *El Madrileño* (2021), en el que nuevamente registra otro tipo de sonido, muy diferente al de sus obras anteriores, para crear una atmósfera cercana a las letras populares y el romancero español. Esto conecta a Tangana con la poesía española del XX, lo que puede observarse claramente si se acude a los paratextos, entre los que destaca un texto que el propio artista publica en Instagram, a raíz de la salida del disco:

Antes de pillar Covid, en el último pedo que agarramos Santos Bacana y yo, salió la clásica discusión en torno a “puchito el vendido” vs “puchito el artista”. Me enseñó el texto de Machado, “El poeta y el pueblo”, y me dijo que él pensaba que el año que viene este debate se pasaría de moda definitivamente. Que el pueblo hable¹⁰.

Que Machado sea quien guíe a C. Tangana en su nueva empresa y que, al final de este párrafo, el artista se identifique como poeta —porque hace hablar al pueblo—, ofrece una idea lo que sigue pensando acerca del papel del rapero/trapero/músico. Se trata de la culminación de una trayectoria en la que se ve muy claramente el paso del rapero inicial, poeta visceral, al músico último, poeta del pueblo.

3.3. Dellafuente canta a Lorca y Rosalía a San Juan de la Cruz: la poesía popular en la música urbana

Si en Granada se desarrolla uno de los colectivos esenciales para la evolución del *trap* en España, como es Kefta Boys, a comienzos de esta segunda década del XXI aparecen numerosos artistas de esta ciudad vinculados con la nueva corriente, entre los que destaca Dellafuente. Con un sonido mucho más cercano al flamenco y al mestizaje, es el primer artista del nuevo movimiento que acude directamente a fuentes populares —como se señalaba a propósito de C. Tangana—, y este rasgo es precisamente el que le va a dar un espacio concreto dentro de la escena.

Lo popular, aparte de condicionar el estilo de Dellafuente, está presente en su concepción de lo poético, pues Lorca aparece en varias ocasiones a lo largo de su obra, normalmente para explicar su forma de hacer música. En “Rancio”, una canción de 2015, declara: “Cojo letras populares pa’ hacer temas populares. Federico García Lorca era mi primo; yo le llamo Fede” (Dellafuente, 2018). Apenas unos días después, en un tema que titula “Jaleo”, Dellafuente añade el “Romance de la luna, luna”, que abre el *Romancero gitano*, y lo combina con un pequeño estribillo de una canción popular adaptada por Lorca e interpretada por La Argentinita, “Anda jaleo”: “Anda jaleo, jaleo, jaleo, jaleo-leo / Ya se acabó el alboroto, ahora empieza el tiroteo” (Dellafuente, 2018). El perfecto ensamblaje del octosílabo con la instrumental de rap y la asunción de la atmósfera lorquiana llevada a cabo por Dellafuente —que modifica ligeramente la letra original— arrojan luz sobre la capacidad del rapero para hacer suya la poesía popular española.

En 2016, Rosalía irrumpe en el panorama español. Aunque su carrera comienza antes, su música se populariza gracias a una colaboración con C. Tangana, y desde ese momento su fama crece de forma exponencial¹¹. En ese trayecto, va de un estilo más cercano al flamenco clásico en sus inicios a una mixtura que va volviendo más compleja, más

¹⁰ El conocido crítico Diego A. Manrique recoge las palabras de C. Tangana en un artículo de *El País* (Manrique, 2021).

¹¹ Rosalía es una de las pocas artistas de la música actual en tener bibliografía propia. Por ejemplo, los citados trabajos de Rocío Badía Fumaz y Martha Asunción Alonso, o el artículo de Mateo Terrasa Rico (2021), “El framing y la construcción de estrellato en la era digital. Estudio de caso: *El mal querer* de Rosalía en la prensa escrita española (2018-2020)”.

cercana a ritmos propios de música negra y latina —tanto rap o *trap*, como reguetón—, a medida que avanza los años. Antes de que esto último ocurra, y todavía en su primera etapa (2017), Rosalía publica un tema que se vincula directamente con esta empresa de Dellafuente por recuperar los clásicos de la poesía española. El elegido en este caso es San Juan de la Cruz, de quien adapta el “Cantar del alma que se goza de conocer a Dios por fe”, con el famoso estribillo de “Aunque es de noche”, que da nombre a la propia canción. Como es habitual en la primera etapa de su carrera, el estilo de Rosalía se acerca al flamenco puro, con una instrumental que combina los acordes de la guitarra clásica con unas palmas enlatadas —que anticipan el sonido de *El mal querer*, su álbum de 2018—, pero lo llamativo es que, como sucede con Dellafuente, apenas se percibe el origen poético de la pieza, en un proceso de adaptación que muestra la cercanía, en definitiva, entre épocas y también entre artes.

Rocío Badía Fumaz (2021) ha publicado recientemente un artículo en el que analiza este influjo de San Juan en Rosalía, y Martha Asunción Alonso (2021) rastrea, en un capítulo de libro dedicado a la artista y publicado también en *El País* con un elocuente título —“Rosalía rima con poesía”—, muchos de los guiños literarios que pueden encontrarse en sus letras. La lista de autores es larga: Lorca, Juan Ramón, Miguel Hernández, San Juan... Lo destacable es que lo poético, en definitiva, no se manifiesta de forma tan explícita como sucedía en épocas anteriores, sino que hace acto de presencia por medio de homenajes, adaptaciones, guiños y, en suma, una forma de asumir la tradición poética que, en vez de incidir en el aspecto metapoético o autoconfigurativo —como sucedía sobre todo en la época previa—, cala en la propia configuración de las letras.

4. CONCLUSIONES

Pensaba Juan Ramón Jiménez, o eso sostuvo en *La soledad sonora* (Jiménez, 1981: 59), que la música no es otra cosa que “la hermana” de la poesía. En nuestra época, después del Nobel de literatura concedido a Bob Dylan, el surgimiento de los *Cultural Studies* y la ampliación de perspectivas en los estudios literarios, este pensamiento sobre los vínculos entre música y literatura se encuentra tan asentado como lo estaba entre los poetas modernistas. No obstante, en diversos ámbitos —el académico, a veces, incluido— sigue existiendo una separación muy clara entre disciplinas, de modo que resulta valioso acudir a los propios textos, canciones y declaraciones de los protagonistas para entender su poética.

En este trabajo se ha podido comprobar cómo existe, entre los raperos españoles de los años 90 y primera década del XXI, una autopercepción de sí mismos como poetas. Los matices que se encuentran en sus propias etiquetas son variados: he recogido aquí cómo se habla de “poesía urbana”, “poesía difusa”, “poesía básica” o “poesía viva”. Todas estas denominaciones manifiestan una diferenciación que los propios artistas establecen entre la poesía canónica y la suya propia, pero, a pesar de esta leve matización,

su forma de entender la música se muestra en estrecha relación con su concepción de lo poético.

Con la aparición de Internet y el surgimiento de nuevos artistas, propios del *trap* y la música urbana, esta concepción cambia, y la poesía se identifica con un tipo de sonido anticuado, pasado de moda, superado. Esta nueva concepción no impide, sin embargo, la existencia de un fuerte vínculo entre lo poético y el rap, el *trap* y la música urbana, principalmente por dos razones. En primer lugar, porque este movimiento de reacción en contra de los —llamados por mí— raperos-poetas no hace sino reafirmar el vínculo que existe entre esta modalidad musical y la poesía; si algunos artistas se ven impelidos a marcar diferencias entre su música y la anterior es precisamente porque lo poético ocupa un espacio importante en la concepción de este género. En segundo lugar, los raperos y traperos pertenecientes a esta nueva ola musical también muestran en sus letras una carga lírica evidente, así como homenajean en muchos casos la tradición poético-popular española.

Lo anterior demuestra, en definitiva, que hay un cambio evidente en la forma de entender lo poético por parte los artistas del *trap* y la música urbana, cuyas obras se desarrollan a partir de la segunda década del nuevo siglo, respecto a los primeros raperos aparecidos en España, surgidos en la última década del XX y asentados en la primera del XXI. Este cambio, sin embargo, no corta los lazos que estas dos artes hermanas, por decirlo con palabras de Juan Ramón, mantienen, de tal modo que para entender la idiosincrasia del rap y del *trap*, y también su evolución, debe comprenderse el fuerte componente poético que anida en ellas. A su vez, y posiblemente este sea el elemento más importante, se corrobora que para definir el espacio de la literatura española contemporánea es necesario indagar en otras manifestaciones discursivas, situadas habitualmente al margen del canon literario, como las que proponen estos artistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- ARANGUREN, A. (2018). “Sharif: ‘Respeto demasiado la poesía como para definirme poeta’”. *El Correo*, 25 de julio. Disponible en línea: <https://www.elcorreo.com/on-extra/musica/sharif-respeto-poesia-20180726083320-ntrc.html> [05/03/2023].
- ASUNCIÓN ALONSO, M. (2021). “Rosalía rima con poesía”. *El País*, 8 de marzo. Disponible en línea: <https://elpais.com/babelia/2021-03-07/rosalia-rima-con-poesia.html> [05/03/2023].
- BADÍA FUMAZ, R. (2021). “Intertextualidad e intermedialidad poético-musical: formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual”. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 3.1, 67-82.
- BARRET, J. (2008). *Le Rap ou l'artisanat de la rime*. Paris: L'Harmattan.

- BLANNING, T. (2017). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*. Barcelona: Acantilado.
- BRADLEY, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Books.
- BUSCATÓ, A. (2019). “Quarcissus: clásica, ancestral y moderna”. *Hiphoplifemag*, 8 de mayo. Disponible en línea: <https://hiphoplifemag.es/quarcissus-el-arte-de-desamar/> [05/03/2023].
- CASTRO, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- CREMA [C. TANGANA] (2008). *Agorazein* [Álbum]. Es Tao Chun Go.
- C. TANGANA (2012). *LOVE'S* [Álbum]. Autoeditado.
- ____ (2017). *Ídolo* [Álbum]. Sony Music.
- DELLAFUENTE (2018). *Recopilatorio 2 (2013-2018)* [Álbum]. Autoeditado.
- D. GÓMEZ (2011). *Rock & Fly* [Álbum]. Autoeditado.
- ELOLA, J. (2008). “La base americana contagió el ‘rap’”. *El País*, 25 de mayo. Disponible en línea: https://elpais.com/diario/2008/05/25/cultura/1211666402_850215.html [05/03/2023].
- EL CHOJÍN (1999). *Mi turno* [Álbum]. Fonomusic / Revelde Discos.
- ____ (2003). “Vigila tu espalda friend”. En *995 Competición* [Álbum]. BOA.
- EL CLUB DE LOS POETAS VIOLENTOS (1994). *Madrid zona bruta* [Álbum]. Yo Gano / Superego.
- FLOWKLÓRIKOS (2007). *Donde duele inspira* [Álbum]. Estilo Hip-Hop / Divucsa.
- FRANK T. (1998). *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* [Álbum]. Zona Bruta.
- GARCÍA, J. (2018). *Historia del Trap en España. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Bilbao: Edición del Autor.
- GARCÍA LORCA, F. (2017). *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.
- JIMÉNEZ, J. R. (1981). *La soledad sonora*. Madrid: Taurus.
- JUANINACKA (2006). *Luces de neón* [Álbum]. Fiebre Records.
- MANRIQUE, D. A. (2021). “C. Tangana se lanza a la conquista del planeta”. *El País*, 7 de enero. Disponible en línea: <https://elpais.com/gente/2021-01-06/c-tangana-se-lanza-a-la-conquista-del-planeta.html#:~:text=Antes%20de%20pillar%20covid%2C%20en,se%20pasar%20C3%ADa%20de%20moda%20definitivamente> [05/03/2023].
- MARTÍN VILLARREAL, J. P. (2020). “‘Ante un folio en blanco jurando bandera’: feminismo y política en la obra de Gata Cattana”. En *Literatura y política: políticas de la literatura*, C. Moyano Arellano et al. (ed.), 129-144. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2010). “Innovaciones en la rima: poesía y rap”. *Rhythmica* 8, 67-94. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095> [05/03/2023].

- MC RANDY (1989). “Hey pijo”. En *Rap'in Madrid* [Álbum]. Ariola / Sony Music.
- NACHTERGAEL, M. (2021). “Le rap, une poésie de performances”. *Itinéraires* 2020-3/2021, s. p. Disponible en línea: <https://doi.org/10.4000/itineraires.9369> [05/03/2023].
- NACH SCRATCH (2000). *En la brevedad de los días* [Álbum]. Revelde / Fonomusic.
- NACH (2003). *En la brevedad de los días* [Álbum]. BOA.
- ____ (2005). *Ars Magna / Miradas* [Álbum]. BOA.
- ____ (2008). *Un día en Suburbia* [Álbum]. Universal Music Group.
- PATE, A. (2010). *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Lanham: Scarecrow Press.
- PINILLA ALBA, S. (2022). “El legado poético de Gata Cattana para el feminismo cultural”. *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 14, 107-131. Disponible en línea: <https://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/215> [05/03/2023].
- PUJANTE CASCALES, B. (2009), “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso”. *Tonos Digital* 17, s. p. Disponible en línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm> [05/03/2023].
- PXXR GVNG (2015). *Los Pobres* [Álbum]. Sony Music.
- REYES, F. Y EDJANG, D. A. [EL CHOJIN] (2010). *RAP. 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Madrid: Vicerversa.
- R DE RUMBA (2003). *Reunión / Sistema R.A.P.* [Maxi-Single]. BOA / Rap Solo.
- ____ (2004). *R de Rumba* [Álbum]. BOA / Rap Solo.
- SANTOS UNAMUNO, E. (2001), “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”. En *Acti del XIX Convegno Associazione ispanisti italiani*, A. Cancellier e R. Londero (eds.), 235-242. Padua: Unipress.
- SFDK (2003). *2001 Odisea En El Lodo* [Álbum]. Zona Bruta.
- STEINER, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- TERRASA RICO, M. (2021). “El *framing* y la construcción de estrellato en la era digital. Estudio de caso: El mal querer de Rosalía en la prensa escrita española (2018-2020)”. *Doxa Comunicación* 32, 381-404. Disponible en línea: <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a18> [05/03/2023].
- TOTE KING (2004). *Música para enfermos* [Álbum]. Superego / Yo Gano.
- ____ (2008). *T.O.T.E.* [Álbum]. BOA.
- ____ (2013). *El tratamiento regio* [EP]. Sony Music.
- TOTE KING & SHOTTA (2002). *Tu madre es una foca* [Álbum]. Superego / Yo Gano.
- VERDADEROS KREYENTES DE LA RELIGIÓN DEL HIP-HOP (1996). *Más ke difikultad* [Álbum]. Zona Bruta.
- VILLANUEVA, D. (2014). “Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: música y literatura”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 22, 185-193. Disponible en línea: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201422940 [03/05/2023].
- VILLUENDAS, J. (2018). “Los Planetas: ‘C. Tangana es superlisto para copiar a Yung Beef. Es el mérito que tiene’”. *ABC*, 28 de junio. Disponible en línea:

https://www.abc.es/cultura/abci-planetas-tangana-superlisto-para-copiar-yung-beef-201806280841_noticia.html [05/03/2023].

VIOLADORES DEL VERSO (1999a). *Violadores del Verso presenta: Kase.O – Mierda* [Maxi-Single]. Avoid Records.

____ (1999b). *Genios* [Álbum]. Avoid Records.

YUNG BEEF (2011). *ADROMICFMS* [Álbum]. Autoeditado.

____ (2015). *Strap Wars* [EP]. La Vendición.

____ (2018a). *ADROMICFMS IV* [Álbum]. La Vendición.

____ (2018b). *Grandes Clásicos* [Álbum]. La Vendición.

ZÉNIT (2006). *Torre de Babel* [Álbum]. Zona Bruta.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 07/02/2023

Fecha de aceptación: 06/09/2023