

# **EL RAP COMO MINIFICCIÓN: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS CANCIONES DE HIP HOP Y EL MICRORRELATO**

**Basilio Pujante Cascales**

Universidad de Murcia. España

[bpujante@um.es](mailto:bpujante@um.es)

## **RAP AS FLASH FICTION: COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN HIP HOP SONGS AND FLASH FICTIONS**

Fecha de recepción: 21.06.2020 / Fecha de aceptación: 18.02.2021

*Tonos Digital*, 40, 2021 (I)

### **RESUMEN:**

El rap ha sido uno de los géneros musicales con un mayor crecimiento en los últimos años en España y, sin embargo, es aún uno de los menos estudiados por la crítica. En este artículo analizaremos siete canciones de hiphop con un importante componente narrativo para indagar en sus posibles relaciones con el microrrelato. Estudiaremos si ambos géneros comparten características y si algunos de los mecanismos de la minificción están presentes en estas canciones de rap.

**Palabras claves:** narrativa; microrrelato; minificción; rap; hip hop.

### **SUMMARY:**

Rap has been one of the musical genres with the greatest growth in recent years in Spain and yet it is still one of the least studied by critics. In this article we will analyze even hip hop songs with an important narrative component to investigate their possible relationships with flash fiction. We will study if both genres share characteristics and if some of the mechanisms of microfiction are present in these rap songs.

**Keywords:** narrative; flash fiction; microfiction; rap; hiphop.

## 1. INTRODUCCIÓN.

Existen entre el rap y el microrrelato más semejanzas de las que en un principio podríamos pensar. Aunque para alguien que desconozca en profundidad ambos géneros parezcan a priori muy distintos, encontramos algunas coincidencias en su historia y en el lugar que ocupan en nuestra cultura. El rap nació dentro de la cultura hip hop, de la que es su expresión musical al igual que el grafiti es la pictórica y el break dance la relacionada con el baile, en el Nueva York de finales de los años 70. Fue durante la década siguiente cuando el género se terminó de definir y de desarrollar. Algo parecido sucedió con el microrrelato, cuyas primeras manifestaciones son anteriores, pero que comenzó a recibir el interés de la crítica y del público a partir de los 80.

En la siguiente etapa de sus desarrollos, desde finales de los noventa y durante la primera década del siglo XX, en ambos casos fue decisivo Internet para su consolidación y difusión. En el caso del rap, la Red acogió y aún acoge a numerosos artistas que tenían mayor dificultad que los de otros géneros como el pop o el rock para acceder a las discográficas. En el caso del minicuento, las bitácoras ofrecieron a una nueva hornada de autores, que Rosana Alonso y Manu Espada definieron como "Generación Blogger" (Alonso y Espada, 2013), herramientas de publicación gratuitas y sencillas que se amoldaban perfectamente, y mejor que en otros géneros narrativos, a sus características. En esta miríada de bitácoras, hoy inactivas en la mayoría de los casos, se creó una red de autores que publicaban sus textos, se leían mutuamente y se comentaban sin acceder, salvo algunas pocas excepciones, al mundo editorial.

Por último, la última década ha visto como tanto los artistas de hip hop como los autores de minificción hallaban en las redes sociales sus aliados perfectos. Los cantantes (MCs en la terminología propia de esta cultura) y DJs de rap llegan a su público natural, los jóvenes, de manera mucho más sencilla y directa mediante sus perfiles en Instagram o Twitter que con métodos más tradicionales como las entrevistas y reportajes en medios de comunicación. El microrrelato, por su brevedad y por ser cultivado en un alto porcentaje por autores noveles, ha sido uno de los

géneros literarios que mejor ha empleado las redes sociales para su difusión, tal y como ha estudiado Émilie Delafosse en relación con Twitter (Delafosse, 2013).

Además de estas coincidencias en el análisis diacrónico, existen semejanzas en la posición de ambos géneros dentro de sus respectivos cánones. El minicuento es considerado aún hoy por muchos críticos como un género narrativo "menor", y no sólo por su extensión, sino por la idea preconcebida que es sólo útil para el chascarrillo y para el aprendizaje de escritores noveles. En el rap esa condición marginal es doble, musical y social, ya que, en un principio, se asoció casi exclusivamente a las clases más desfavorecidas de la sociedad norteamericana. Por supuesto, la industria editorial ha asimilado desde hace décadas a los artistas del hip hop, pero siguen sufriendo prejuicios relacionados con lo descarnado de sus letras y con lo urbano de su origen. Aún hoy es para el gran público un "fenómeno periférico", como lo ha definido Alexia Dotras (Dotras Bravo, 2009: 74).

Junto a estas concomitancias en cuanto a su historia y desarrollo, existen otras más concretas de carácter discursivo que hacen converger al microrrelato y a un tipo muy determinado de canciones de rap. Si bien la mayoría de los temas pertenecientes a este género musical se caracterizan por el encadenamiento de frases ingeniosas, creando así textos sin apenas coherencia ni cohesión, existen algunos temas que cuentan historias o que describen a personajes. Este tipo de canciones de rap se enmarcaría dentro de la inveterada pulsión humana a contar historias de la que el microrrelato es su penúltimo ejemplo.

Creo que todo ello justifica la pertinencia del siguiente análisis de una serie de canciones de rap de artistas españoles mediante herramientas metodológicas propias de la narratología y, más concretamente, relacionándolas con algunas de las características básicas del microrrelato. Todo ello para constatar si las canciones analizadas se pueden relacionar con este género y pueden considerarse como minificciones rimadas, integrándose dentro de este paraguas genérico que a modo de hiperónimo integraría todas las manifestaciones escritas de breve extensión.

## 2. MARCO TEÓRICO.

Antes de realizar el análisis de canciones de rap desde el marco teórico de la narratología, considero pertinente sentar las bases de este estudio comparativo realizando un breve acercamiento a los rasgos básicos del rap. Se trata este de un género aún desconocido por gran parte de la sociedad española y casi exclusivamente consumido por los más jóvenes. Además, existen una serie de prejuicios basados en tópicos alentados por los medios de comunicación, la publicidad y el cine, y que tienen más que ver con el hip hop norteamericano que con el español, que conviene puntualizar cuando no desterrar.

Es cierto que el rap se ha configurado desde su mismo nacimiento como un medio de la juventud más airada para canalizar su descontento vital y social y para expresar sus preocupaciones personales o políticas. Sin embargo, y al menos en lo que se refiere al rap en España, este género no debe asociarse a ambientes marginales ni, como la influencia del llamado *gangsta rap* estadounidense de los noventa promovió, a bandas criminales. Este género musical ha alcanzado hoy en día un nivel de desarrollo que lo hace equiparable al indie o al rock alternativo si nos atenemos a la cantidad de público en los conciertos y a las visitas a los canales de Youtube de los artistas o a sus perfiles en Spotify, instrumentos de valoración más fiables hoy en día que la cantidad de discos vendidos. Además, existe ya una tradición en el cultivo de este género musical en nuestro país que supera las tres décadas y cuyo origen y desarrollo fue analizado por Francisco Reyes y El Chojin en su completo monográfico (El Chojin y Reyes, 2010).

En lo referente a sus características intrínsecas, las propiamente musicales y líricas, el rap nace, como otros géneros contemporáneos como el pop, el rock o el reggae, de la unión de letra y música. Es cierto que existen algunos temas instrumentales, en los que el DJ exhibe su pericia en las técnicas del sampleo (mezclar fragmentos de canciones previas) o del scratching (literalmente "arañar" los discos), pero en la gran mayoría de discos encontramos una preponderancia de la letra sobre la música, cuya denominación de "base" ya deja bien claro que el foco se pone en el rapeo. Son por lo tanto los MCs, acrónimo de "maestro de ceremonias", los que

con su fraseo atraen la atención del público y lo hacen demostrando su ingenio en las letras.

Un análisis somero del componente lírico de las canciones de rap nos muestra algunos rasgos básicos como la obsesión por la rima y la necesidad de demostrar el ingenio, para lo que echan mano de frecuentes referencias culturales y del abundante uso de figuras retóricas, tal y como analicé en un artículo previo (Pujante Cascales, 2009). Además, en el mundo del hip hop existe una tendencia muy acusada a demostrar la prevalencia del estilo propio frente al de otros raperos, atributo que se lleva al paroxismo en las "batallas de gallos" en los que dos MCs enfrentados improvisan rimas y puyas delante del público. Francisco Jiménez Calderón ha señalado al respecto que el rap es "un género discursivo estable, cuyo tema predominante, denominado competición, se adentra en el ámbito de lo metalingüístico, en tanto que los enunciadores compiten esgrimiendo su destreza en el manejo de la expresión lingüística" (Jiménez Calderón, 2012).

Por su parte, la escasez de canciones narrativas en el rap se explica por tres de las características definitorias del género. En primer lugar, por la propia rima; desde hace siglos, los textos narrativos escritos en versos han quedado reducidos a la mínima expresión, por lo que es normal que un género musical como este no se prodigue en su producción de relatos. La importancia que se la da en el rap a la rima, una de las muestras de ingenio del raperos, ha sido valorada por Clara I. Martínez Cantón, que afirma que, frente al recelo que en la poesía moderna se tiene hacia ella, en el hip hop se ha empleado de manera desprejuiciada y arriesgada (Martínez Cantón, 2010: 93).

La segunda característica del rap que determina esa casi ausencia de narratividad en las letras sería la tendencia a la oralidad. Isabelle Marc Martínez, en su análisis estético del rap francés, definía así este rasgo del hip hop: "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" (Marc Martínez, 2007). Si bien los raperos confiesan a menudo trabajar al detalle sus letras y no grabarlas hasta no estar plenamente satisfechos de su calidad, los textos a menudo se configuran como la mera suma de fragmentos aislados con un nexo temático bastante

endeble. Además, un rasgo tan asociado a la oralidad y que vuelve a alejar al rap de lo narrativo como es la improvisación es muy valorado por la comunidad hip hop.

El último puntal de la cosmovisión rapera que dificulta la creación de relatos en este ámbito es la ya citada obsesión por competir. El MC quiere demostrar su ingenio mediante la rima, las referencias culturales o las figuras retóricas, por lo que suele despreciar la creación de historias complejas en pos de esa exhibición de su capacidad para rapear mejor que el contrario. Se aleja, pues, el rap del discurso narrativo, mientras que "suele encajarse en una secuencia textual argumentativa, pues se trata de persuadir de la superioridad propia" (Jiménez Calderón, 2012).

Por estas razones se puede afirmar que la narratividad no es un rasgo demasiado frecuente en las canciones de rap y que se encuentra más cercano a la lírica, como ocurre con el resto de géneros de la música popular contemporánea, tal y como ha señalado Alexia Dotras: "todo en tal estilo hunde sus raíces en la lírica más primitiva" (Dotas Bravo, 2019: 68). Sin embargo, algunos raperos sí que apuestan por contar una historia, a pesar de las limitaciones que implican la rima y el rapeado (mantener el ritmo o "flow" es imprescindible en un género salmodiado como este). Por ello, he seleccionado siete canciones de artistas españoles de hip hop que sí poseen una trama definida o que, al menos, retratan con viveza a personajes que se convierten en su eje, por encima de la pirotecnia verbal que define al género. Estas son las siete canciones que analizaré y que conforman el corpus de este artículo:

"Lola" de El Chojin. Del disco *Solo para adultos* (2001).

"A Mr. Scarface" de Kase.O. Del disco *Universal language* (2010) de Hazhe.

"L'EnigmaD'Esmeralda" de Cloaka Company. Del disco *Verso municione* (2003).

"Dos españolazos horteras en el Caribe" de Toteking. Del disco *El lado oscuro de Gandhi* (2010).

"Cuento sin moraleja" de Elio Toffana y Dano. Del disco *Jóvenes bajo presión* (2006) de Elio Toffana.

"Se quedó solo" de Zenit. Del disco *Torre de babel* (2006).

“Príncipe de barrio” de Arma Blanca. Del disco *Autodidactas* (2007).

La elección de estas canciones ha seguido como criterio principal la narratividad o la configuración en sus líneas de personajes definidos. Además, los siete temas seleccionados pertenecen a MCs o a grupos (el caso de Cloaka Company y Arma Blanca) españoles y fueron publicados en la primera década del siglo XXI. Entre los raperos presentes en el corpus se encuentran algunos de los más destacados de la historia del hip hop en España, como Kase.O (MC perteneciente al conocido grupo Violadores del Verso), El Chojin o Toteking. Este último rapero ha mostrado recientemente sus conocimientos literarios en su libro *Búnker* (2020), un volumen en el que junto con anécdotas y reflexiones se incluyen numerosas referencias a libros y que ha sido publicado por Enrique Vila-Matas. Para el estudio de las letras a menudo hemos tenido que echar mano de transcripciones encontradas en páginas especializadas, ya que en las webs oficiales de muchos grupos no se incluían. Como ocurre con los géneros orales como son las canciones musicales, existen varias versiones de algunas de las letras, algo lógico si tenemos en cuenta la velocidad del fraseo y el frecuente uso del argot del hip hop.

En cuanto al análisis comparativo con el microrrelato que fundamenta este estudio, no nos vamos a detener en la confrontación de textos concretos, sino que vamos a indagar en la posible presencia de algunos de los rasgos fundamentales del género literario en estas canciones. En concreto, nos centraremos en el análisis de los títulos, del inicio y del final, la disposición de la trama, los temas tratados, el tono empleado, los personajes, el narrador, el tiempo narrativo y el espacio, la intertextualidad y la extensión. Como se puede comprobar, se trata de rasgos no exclusivos del microrrelato, sino de la narrativa, pero nuestro análisis comparatista hará hincapié en las diferencias y semejanzas en el uso de cada uno de ellos que se hace en la minificción narrativa y en las canciones de rap seleccionadas.

### **3. ANÁLISIS DEL CORPUS.**

El primer contacto que el lector posee con un microrrelato es el título. Este paratexto está pensado para servir como puerta de entrada a todo

texto literario, pero, en el caso de un género tan breve como el minicuento, su importancia se acrecienta por la condensación del texto que acompaña y, en muchas ocasiones también, por el carácter elíptico de este. En el caso de las canciones, pertenezcan al género al que pertenezcan, el título posee una relevancia menor: a menudo escuchamos canciones cuyo nombre desconocemos. Los músicos no suelen darle tanta importancia al aparecer en un soporte, visual, diferente al de la obra en sí. Por ello, la relación entre paratexto (título) y texto (canción) es mucho menos estrecha en la música que en la literatura y, por lo tanto, en el rap que en el microrrelato.

Sin embargo, un análisis de los títulos de las canciones que componen nuestro corpus de análisis nos muestra que se pueden encuadrar en varias de las tipologías que propuse en un artículo previo sobre el título en la minificción (Pujante Cascales, 2008). En primer lugar, tendríamos un par de casos de título onomástico, "Lola" y "L'énigmad'Esmeralda", en el que aparecen los nombres de las protagonistas de la canción. Además, el segundo título tiene una ortografía peculiar, más cercana a otros idiomas como el catalán; un recurso sencillo pero que busca captar la atención del receptor y que también encontramos en algunos minicuentos. En otros dos de los temas, "Príncipe de barrio" y "Dos españolazos horteras en el Caribe", se hace referencia también, aunque de manera definitoria, a los personajes principales, subrayando la importancia que los protagonistas tienen en estas canciones.

Los paratextos de los otros tres temas de nuestro corpus se podrían incluir en tres nuevas variantes de la taxonomía de títulos de minificción. En primer lugar, tendríamos la referencia intertextual al mafioso protagonista de películas como *Mr. Scarface* (1976) o *El precio del poder* (1983), pero también a un rapero norteamericano, Brad Jordan, que adoptó este pseudónimo, que hallamos en "A Mr. Scarface". El segundo tipo sería el catafórico, que definí como aquellos títulos "que adelantan una frase que luego se reproduce en el texto" (Pujante Cascales, 2008: 258); en el caso de "Se quedó solo" de Zenit, el paratexto se convierte posteriormente en parte importante del estribillo, donde se repite en varias ocasiones. El último título de nuestro corpus, "Cuento sin moraleja", se incluiría dentro del tipo genérico; llama la atención que el autor defina el texto como relato,



adelantando el componente narrativo que posee y que lo diferencia de la mayoría de canciones de rap.

Los siguientes elementos que vamos a analizar en esta confrontación entre las partes y los rasgos de las canciones de rap y las del microrrelato son el inicio y el final. En la narrativa hiperbreve, por la urgencia que implica su extrema brevedad, son muy habituales los inicios *in medias res*, tal y como analizó David Lagmanovich (Lagmanovich, 2006: 315), y los finales sorprendentes, característica señalada, por ejemplo, por Francisca Noguerol (Noguerol, 1992). En el caso de las canciones de rap analizadas, observamos que ambos tipos de comienzo y de cierre no son tan habituales por las propias características del género.

En primer lugar, y en lo que se refiere al inicio, en ninguno de los temas analizados la letra aparece justo al comienzo; en todos los casos encontramos unos segundos de música, que varían de un artista a otro, tras los cuales comienza el rapeado. Este marco sonoro es algo habitual en la música popular, pero en el rap se añade un segundo tipo de introducción propio de este género y que no aparece en la mayoría de temas de rock o de pop. Se trata de una presentación del tema o del artista que hace él mismo u otro MC y que tiene una finalidad paratextual, introducir el tema sobre el que se va a rapear, y melódica, adaptarse al ritmo de la base musical. Un buen ejemplo de este tipo de inicio lo encontramos en "A Mr. Scarface" en el que el MC, Kase.O, dialoga antes de comenzar la letra con el DJ, Hazhe, a la vez que va adaptándose a la base que ya suena. Esta sería la transcripción de este fragmento: "Kase.O: Yeah, yeah, yeah, yeah. Un poco de freestyle aquí en tu estudio, Hazhe. Te voy a contar una historia que me han contado, tío. Hazhe: Cuenta, cuenta."

En otra de las canciones de nuestro corpus, "L'enigmad'Esmeralda", la presentación tiene un carácter más introductorio ya que uno de los tres MCs del grupo Cloaka Company, Dimecres, se erige en presentador de la canción en la que los otros dos raperos van a dar diferentes versiones sobre la misma chica:

Muy buenas noches, damas y caballeros, sean bienvenidos de nuevo al Cloaka Company Salón. Esta noche para todos ustedes tenemos el placer de presentarle a Erik B. y El soñador elegido, a dúo. Sin más preámbulos, les dejo entonces con la canción de título El Enigma De Esmeralda.

Este tipo de inicio, que también poseen "Príncipe de barrio", "Dos españolazos horteras en el Caribe" y "Cuento sin moraleja", podría ser definido más como paratexto que como comienzo propiamente dicho y forma parte de la idiosincrasia tan peculiar de este género musical. En lo referente a las letras propiamente dichas, destaca el comienzo de "Cuento sin moraleja", que arranca con el despertar del protagonista: "En la mañana, el chaval despierta / porque la luz entra por su ventana abierta". Se trata éste de un recurso frecuente en la minificción que podemos encontrar, por ejemplo, en microrrelatos como "Un suceso" de Luis Mateo Díez (2002: 115), "Las seis" de José María Merino (2007: 143) o "Gorgona" de Fernando Iwasaki (2004: 66).

En cuanto al final, en el minicuento es una parte estrechamente relacionada con el título y con el inicio, creando a menudo estructuras circulares, una de las funciones habituales en los cierres señaladas por Marco Kunz (1997: 137-142), y el efecto sorpresivo que ya hemos señalado. Ese final sorprendente no es tan habitual en el rap; en primer lugar, por el hecho de que tras el final de la letra sigue sonando música, por lo que el impacto de las últimas palabras es menor que en el microrrelato. Además, y aunque hemos seleccionado siete temas eminentemente narrativos, en la mayoría de ellos no existe una trama muy sólida, por lo que un giro brusco de la historia no se adecúa a la disposición discursiva de los hechos. El único cambio un tanto sorprendente para el receptor que hallamos en nuestro corpus aparece en "Lola". La canción narra el encuentro entre el MC y una chica, pero la relación sexual que parece inminente no se consuma finalmente al negarse él a continuar sin usar un preservativo, tal y como Lola le demanda.

El microrrelato se define como un género narrativo, por lo que la disposición textual de una trama sería uno de sus elementos esenciales, aunque, en ocasiones, la búsqueda de la extrema brevedad las acaba difuminando, tal y como analizó David Lagmanovich (Lagmanovich, 2006b). En el caso de las canciones de rap sucede lo contrario: sólo unos pocos casos poseen una trama sólida debido a su carácter lírico y a su tendencia a lo fragmentario. Los temas que componen nuestros corpus han sido seleccionados buscando esa narratividad tan esquiva en el hip hop; sin

embargo, incluso en estas siete canciones la trama acaba diluyéndose y los autores optan por pequeñas escenas que definan a los personajes. Tan sólo dos de las canciones poseen una trama con una estructura sólida y con un desarrollo temporal bien marcado: "Lola" y "A Mr. Scarface". La primera, tal y como ya hemos señalado, tiene como núcleo el encuentro entre dos jóvenes, mientras que la canción de Kase.O se construye siguiendo los parámetros del relato policiaco. Es esta sin duda la que posee un argumento más sólido y cuyo resumen más se acercaría al de un relato: dos traficantes son atrapados por la policía con la droga que acaban de comprar; poco tiempo después uno de ellos sale de la cárcel, gracias a un trato con la policía. Cuando el otro acaba su condena, decide vengarse del chivato y va a Barcelona a acabar con su vida; allí se reencuentra con una chica y la convence para que mate a su antiguo socio. Finalmente, ella es sometida a juicio pero no delata al traficante, sino que achaca la incitación al asesinato a una aparición a la que llaman Scarface. Como vemos, es posible la creación de una trama sólida y bien construida en una canción de hip hop, pese a la dificultad que implica la rima y el rapeado.

Además de este relato puramente policiaco, son varios los temas que encontramos en las canciones seleccionados pero, de nuevo, pocas coincidencias con nuestro género literario. Si en los microrrelatos son frecuentes los textos fantásticos, las referencias intertextuales, el humor y los juegos metaliterarios, en el rap se prefieren temas más relacionados con la juventud, perfil mayoritario de los aficionados al género. Al igual que muchos especialistas han señalado la complicidad necesaria entre el autor y el lector en el microrrelato, por ejemplo Adriana Berchenko (1997: 47), el rapero dirige sus canciones al público en general, pero específicamente piensa en un receptor que conoce los códigos del género y que, casi siempre, destaca por su corta edad. Así, tres de las canciones seleccionadas, "Príncipe de barrio", "Se quedó solo" y "Cuento sin moraleja", se centran en las difíciles relaciones personales que se producen durante la adolescencia. Este mismo receptor es el claro objetivo de "Lola", tema con un mensaje de corte social, el uso de preservativos en las relaciones sexuales, que ha sido usado por varias campañas sobre las enfermedades de transmisión social dirigidas a adolescentes. Si el tema de "L'énigmad'Esmeralda", el amor y el desamor, es universal y se encuentra

en cualquier género musical o literario, el de la otra canción analizada, "Dos españolazos horteras en el Caribe", sí que se acerca más al microrrelato. En este tema de Toteking encontramos una sátira doble: en primer lugar contra el turista hortera y después ridiculizando al viajero con ínfulas de aventurero. Se trata de un tema más adulto que pone en juego, mediante la burla, un problema de gran actualidad como es la saturación de algunas zonas turísticas.

Los dos personajes definidos por Toteking en esta canción responderían a dos estereotipos: el turista y el viajero. El empleo de este recurso es también muy habitual y eficaz en el microrrelato, ya que el lector reconoce sus rasgos estereotipados sin necesidad de que el narrador profundice en su descripción. Se trata de un rasgo de la minificción analizado, por ejemplo, por José Luis Fernández Pérez, que señala la "predominancia de los actantes-tipo" (Fernández Pérez, 2005: 24). En "A Mr. Scarface" hallamos el estereotipo del gángster, mientras que las tres canciones que tratan sobre los problemas de la juventud describen al típico adolescente rebelde. Mucho más interesante es la creación del personaje de Esmeralda en la canción de Cloaka Company. Junto a la introducción y la conclusión de Dimecres, que funciona como una especie de narrador omnisciente debido a su objetividad, escuchamos dos descripciones totalmente opuestas. En primer lugar, Erick B. describe negativamente a la chica y su rechazo hacia ella y sus amigas; tras él, el otro MC del grupo, Xhelazz o El soñador elegido (se le conoce con ambos alias), hace una loa hiperbólica de las cualidades de Esmeralda. Ambas voces y sus perspectivas contrapuestas se mezclan en el estribillo, que acaba definiendo lo que el título denomina como un enigma: ¿cuál es la verdadera cara de Esmeralda?

En esta canción observamos dos voces, tres si contamos al MC que da su visión objetiva y presenta el tema, bien diferenciadas. La figura del narrador, central y definitoria en el microrrelato como en cualquier género narrativo, adquiere también mucha importancia en el rap. En un estilo musical tan marcado por la visión personal que del mundo posee el cantante, donde el ego es un valor añadido, la voz o perspectiva desde la que se cuente la historia es fundamental. Veamos, además de la polifonía ya citada en "L'enigmad'Esmeralda", qué tipos de narradores hallamos en las canciones analizadas.

El uso de la primera persona, tan recurrente en el rap, está presente, aunque de manera distinta, en tres de las canciones restantes. En "Lola" la identificación entre el protagonista de la historia y el MC es casi total. Al uso de la primera persona se le añade que gran parte de la canción sea en forma de diálogo y que el rapero cambie el tono de su voz cuando interpreta las palabras de Lola o de su madre. Además, el propio músico es el protagonista del videoclip de la canción, que, por el carácter narrativo de esta, se convierte en un pequeño cortometraje rapeado. Algo similar ocurre con el vídeo de "A Mr. Scarface", otro de los temas en primera persona, donde Kase.O aparece en un clip que mezcla a actores reales y dibujos animados y que mantiene el tono policiaco de la canción. Por su parte, Toteking opta también por la primera persona para interpretar a los personajes que ridiculiza; así, tras sendas introducciones en las que explica los estereotipos que quiere criticar, el propio rapero se mete primero en la piel del turista sin conciencia y después en la del viajero altivo para conseguir que la sátira sea más eficaz.

Los otros tres temas que integran nuestro corpus que, por su temática y por su tono se podrían integrar dentro del mismo subgénero de canciones de rap, coinciden en el uso del narrador omnisciente en tercera persona. Se trata, al contrario de lo que ocurre en la minificción, por ejemplo, Irene Andres-Suárez indicó que es el más común en el microrrelato (Andres-Suárez, 2007: 26), en un tipo de narrador muy poco habitual en el rap. Son escasísimos los ejemplos de canciones de este género en el que no hallamos la primera persona. Este hecho se explica en las canciones analizadas por el carácter ficcional del relato que, aunque basado en historias reales identificables por los oyentes, no se refieren a personas reales.

Ese carácter "real", adjetivo recurrente en el hip hop y de gran valor en esta cultura como sinónimo de autenticidad, se consigue normalmente tratando temas en una primera persona muy descarnada, que cuenta situaciones vividas y que logran la identificación del receptor con el MC. En el caso de temas, como los que estamos analizando, que narran hechos protagonizados por personajes de ficción creados para el tema, ese carácter "real" de la letra se ha de lograr mediante otro recurso: el uso del lenguaje.

Cada género musical o literario posee unos parámetros discursivos muy determinados que implican la utilización por parte del autor de un estilo particular. En el caso del minicuento, como ocurre con el resto de géneros narrativos, el estilo está marcado por un lado por el receptor, al que se supone con cierto grado de cultura y habituado a este tipo de narraciones, y, por otro, por su extrema brevedad. Ambos componentes implican un estilo eminentemente elíptico y devienen en que el microrrelato posea una naturaleza "más alusiva que descriptiva", en palabras de Irene Andres-Suárez (2007: 25). En el caso del rap ocurre lo mismo: sus características, su contexto y su receptor modelo definen el estilo. Por supuesto hay excepciones y múltiples variantes, ya hemos reconocido que las siete canciones analizadas no son habituales en el hip hop, pero todos los raperos conocen los cánones del género. Además de los límites que implica la obligación de la rima, el mantenimiento del flow y la demostración constante del ingenio, el rap está determinado por su contexto social y generacional. El hip hop es un género eminentemente joven y urbano, hecho por jóvenes para jóvenes o adolescentes y nacido en las calles de barrios humildes y, en algunos casos, marginales. Por ello, mientras que el estilo del microrrelato es culto, el del rap tiende al empleo de expresiones coloquiales, sin que ello signifique que no hallemos ejemplos de otros niveles de la lengua. Veamos algunos ejemplos en nuestro corpus: "díjala que estoy aquí si no le importa" ("Lola" – El Chojin); "Iban dos pibes a pillar a Barcelona" ("A Mr. Scarface" – Kase.O); "a todos los maromos en la sala" ("L'enigmad'Esmeralda" – Cloaka Company); "he llamao a mi colega y se ha pillao unos días libres" ("Dos españolazos horteras en el Caribe" – Toteking); "¿qué coño es eso de desayunar?" ("Cuento sin moraleja" – Elio Toffana y Dano).

Como vemos en estos pocos ejemplos, aunque también encontramos fragmentos más poéticos ("mirarla es como tener sed y beber agua salada" dice Xhelazz en "L'enigmad'Esmeralda"), el lenguaje tiende a ser directo y a emplear un vocabulario propio de la calle. En los ejemplos que hemos citado observamos laísmo ("díjala"), palabras malsonantes ("coño"), vulgarismos ("llamao" y "pillao") y términos propios del argot juvenil ("maromo", "pibe"). El lenguaje del hip hop se caracteriza por su riqueza y por su variedad, además de por ese halo de autenticidad callejera que otorgan el

empleo de este tipo de vocabulario. Además, existen algunos términos propios de este género, anglicismos en su mayoría, como "toyaco" (aquel que rapea mal) o "beef" (pelea entre dos raperos).

El último rasgo que vamos a comparar entre el rap y el microrrelato es el más destacado de este género literario: la extensión. Se ha discutido mucho entre los especialistas sobre el límite superior que pueden tener este tipo de relatos y su frontera con los cuentos. Aunque no se ha llegado a un acuerdo unánime (¿acaso lo hay con el cuento o la novela corta?), se puede decir que a partir de las dos páginas se excede de la habitual extensión del microrrelato. Algunos críticos sí que han optado por magnitudes más concretas; entre este tipo de propuestas destaca, por su originalidad, la de David Lagmanovich, que situaba la extensión máxima del minicuento en la que poseen dos textos canónicos, que se mueven entre el microrrelato y el cuento, como son "La migala" de Juan José Arreola y "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, ambos en torno a las 550 palabras (Lagmanovich, 1999).

En el caso de la música popular contemporánea, la extensión no es una herramienta taxonómica como ocurre en la narrativa. En el rap las canciones suelen durar unos 4 o 5 minutos de media, algo más que otros géneros más rápidos como el rock o el punk. En lo que se refiere a la letra, además, las canciones de hip hop suelen ser, porque así lo favorece el fraseo, mucho más prolijas que las de otros géneros musicales, donde apenas encontramos unos pocos versos y un estribillo que se repite varias veces. Haciendo un cómputo del número de palabras de las letras de las siete canciones de nuestro corpus, comprobamos que cuatro de ellas no superan esa extensión de 550 palabras que Lagmanovich establecía como límite del microrrelato, mientras que las otros tres sí que lo hacen ampliamente. La razón de que estas sean más extensas es por el hecho de ser interpretadas por varios MCs, "L'enigmad'Esmeralda" y "Príncipe de barrio", y por el uso de un estribillo que se repite en varias ocasiones, "Se quedó solo".

#### **4. CONCLUSIONES.**

Tras el análisis comparatista de nuestro corpus, creo que queda claro que son muchas las diferencias que existen entre el microrrelato y las canciones de rap. Aun seleccionando siete temas de hip hop caracterizados por su carácter narrativo, no cabe duda de que estamos ante géneros muy diferentes y que pertenecen a contextos alejados. Sin embargo, hemos hallado también ciertas semejanzas tanto en su surgimiento, ambos géneros se han movido desde los márgenes hacia el canon, su desarrollo, en los dos Internet ha tenido mucha importancia, y en su recepción, existe una especial complicidad con los receptores debido a que se manejan rasgos genéricos compartidos por autor y lector u oyente.

Por todo ello creo que si bien el microrrelato y el rap son géneros muy alejados, algunas canciones de hip hop comparten características que nos permitirían integrarlas bajo ese término más amplio que es el término "minificción".

## **5. BIBLIOGRAFÍA.**

Alonso, R. y Espada, M. (2013). *De Antología. La logia del microrrelato*. Madrid: Talentura.

Andres-Suárez, I. (2007). El microrrelato: caracterización y limitación del género. En T. Gómez Trueba (ed.) *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Llibros del Peixe, 11-39.

Berchenko, A. (1997). Propositiones para una estética del cuento brevísimo. ¿Un género híbrido?. En C. Giudicelli (ed.) *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nous jours*. París : Presses de la Sorbone Nouvelle, Tomo 1, 45-54.

Delafosse, É. (2013). Internet y el microrrelato español contemporáneo. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, 11, 70-81.

Díez, L. M. (2002). *Los males menores*. Madrid: Espasa.

Dotras Bravo, A. (2019). Que yo no creo en las personas normales. Lo que yo digo es "todos somos especiales": El rap como recurso retórico, poético y literario en las clases de E/LE. En S. Álvarez Ledo; C. Ferreira Boo; M. Neira



Rodríguez (Coords.) *Literatura infantil y juvenil y valores educativos*. Madrid: Fundación Universitaria San Pablo-CEU. 67-81.

El Chojin y Reyes, F. (2010). *Rap. 25 años de rimas*. Madrid: Viceversa.

Fernández Pérez, J. L. (2005). Hacia la conformación de una matriz genética para el microcuento hispanoamericano. *Literatura y lingüística*, 16, 107-134.

Iwasaki, F. (2004). *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma.

Jiménez Calderón, F. (2012). El Rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. *Pragmalingüística*, 20, 164-182.

Kunz, M. (1997). *El final de la novela*. Barcelona: Gredos.

Lagmanovich, D. (1999). *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos del Norte y de Sur.

----- (2006). *El microrrelato. Teoría e Historia*. Palencia: Menoscuarto.

----- (2006b). La extrema brevedad: los microrrelatos de una y dos líneas. *Espéculo*, 32.

Marc Martínez, I. (2007). La estética del rap francés. *Enlaces*, 7.

Martínez Cantón, C. I. (2010). Innovaciones en la rima: Poesía y rap. *Rhythmica*, 8, 67-94.

Merino, J. M. (2007). *La glorieta de los fugitivos*. Madrid: Páginas de Espuma.

Noguerol, F. (1992). Sobre el microrrelato latinoamericano. Cuando la brevedad noquea. *Lucanor*, 8, 117-133.

Pujante Cascales, B. (2008). Minificción y título. En I. Andres-Suárez y A. Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 245-259.

----- (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso. *Tonos digital*, 17.