

D. HIDALGO, A. GARCÍA GUERRERO,
M.J. NAFRÍA, M. PARTEARROYO, R. SAUGAR (COORDS.)

Por un puñado de billetes

Narraciones e imágenes del
dinero en las artes



Primera edición: junio 2014

© Derechos de edición reservados.

Editorial Círculo Rojo.

www.editorialcirculo rojo.com

info@editorialcirculo rojo.com

Colección Investigación

© D. Hidalgo, A. García Guerrero, M.J. Nafría,
M. Partearroyo, R. Saugar

Edición: Editorial Círculo Rojo.

Maquetación: David Ruiz Muñoz.

Fotografía de cubierta: © - Fotolia.es

Diseño de portada: © Antonio López Galdeano.

Producido por: Editorial Círculo Rojo.

ISBN: 978-84-9076-346-9

DEPÓSITO LEGAL: AL 507-2014

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna y por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación, en Internet o de fotocopia, sin permiso previo del editor o del autor. Todos los derechos reservados. Editorial Círculo Rojo no tiene por qué estar de acuerdo con las opiniones del autor o con el texto de la publicación, recordando siempre que la obra que tiene en sus manos puede ser una novela de ficción o un ensayo en el que el autor haga valoraciones personales y subjetivas.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).»

IMPRESO EN ESPAÑA – UNIÓN EUROPEA

ALEGORÍA Y PARODIA: LOS ARGUMENTOS EMPLEADOS EN
DOS MODALIDADES CON LAS QUE SE TEMATIZA EL MOTIVO
DEL RECHAZO A LA OSTENTACIÓN DE DINERO EN EL RAP.

Gonzalo Escudero Tápiz

Resumen: En este artículo se examinan los argumentos que se emplean en dos tematizaciones del motivo del rechazo a la ostentación de dinero en el rap. Una de ellas se corresponde con la modalidad literaria de la parodia y la otra con el modo simbólico de la alegoría cuando atraviesa el género de la fábula moral. En el primer caso, sobre todo se estudia la burla del uso de una figura retórica, la hipérbole, y en el segundo se analizan los rasgos de los actantes y las acciones que desarrollan. Así, se pone de manifiesto la intención persuasiva de dos obras estéticas de un género que combina la poesía oral y la música y que tiene fuertes raíces en la cultura africana.

Palabras clave: rap, alegoría, parodia, retórica, argumentación.

© Todos los derechos del texto reservados.

Gonzalo Escudero Tápiz.

Allegory and parody: the arguments used in two modes by which the motive of criticizing the boasts about money in rap is thematized.

Summary: In this article I examine the arguments used in two thematizations of the motive of criticizing the boasts about money in rap. One embraces the literary mode of parody and the other adopts the mode of allegory when it invades the genre of the moral fable. In the first case I especially examine the mocking at a rhetorical figure, the hyperbole, and in the second, the character's features and the actions in which they are involved. In conclusion, the persuasive intention of these two aesthetic pieces of a genre that combines oral poetry and music and that has heavy roots in the African culture becomes reasonably clear.

Key words: rap, allegory, parody, rhetoric, argumentation.

En apenas unos 40 años de existencia el rap ha pasado de ser la forma de expresión de los jóvenes del barrio marginal del *Boogie Down Bronx* (Broc, 2002: 165-169) a ser una industria multimillonaria, quizás el género musical que más dinero mueva hoy en día (Relats, 2002: 405). Esto, unido a la extrema metapoeticidad que lo caracteriza (Bradley, 2009: 193; Martínez, 2007: 6), ha propiciado que uno de los motivos recurrentes en las canciones sea la postura que el autor asume frente al dinero. En concreto, frente al motivo de la ostentación de su riqueza que algunos raperos emplean como muestra de poder (Kubrin, 2005: 364-365), surgió el de su absoluto rechazo por razones de independencia artística o porque se priorizan los valores de la cultura del Hip Hop por encima del valor del capital.

Pues bien, en este artículo analizaré los argumentos que se emplean en dos tematizaciones (Naupert, 2001: 127) de este motivo, el del rechazo, la primera de las cuales puede encuadrarse en la modalidad discursiva de la alegoría, un modo de simbolización que “dice una cosa y significa otra” (Fletcher, 1964: 11), y la segunda en la de la parodia, “la imitación cómica y/o censora de una creación literaria anterior” (Cortés, 1986: 115). Pero antes expondré algunas cuestiones generales sobre la *argumentatio* en el rap: uno de los argumentos que se emplean con más frecuencia en el género es el del modelo, ya que los autores se sirven del mecanismo de la identificación para invitar a que se imite la conducta de *lo bello* (Perelman-Olbrechts-Tyteca, 2006: 555); en la mayoría de los casos, las normas del código callejero y del estilo de música (Kubrin, 2005: 375). Una muestra podrían ser los siguientes versos de Kase-O: “no hay fama, no hay pasta, solo importa el rap”.

Pero también es harto común que a la vez que se presenta al modelo se muestren rasgos de su contrapartida negativa (Mortara, 2000: 87), el antimodelo, a fin de promover el alejamiento de *lo feo* (Perelman-Olbrechts-Tyteca, 2006: 569). Como ejemplo, pongo los siguientes versos de Dúo Kie: “un descarro, señalan a este MC por ser un tipo raro, / por luchar por sus sueños como un

visionario, / ¿y tú luchas por pasta, mercenario?”. Así, una figura retórica muy frecuente en el rap es la antítesis, puesto que se contraponen las virtudes propias y los vicios ajenos en una jerarquía de *laus et vituperatio* propia del género epidíctico. Además, es muy común que la imagen del modelo o el antimodelo se presente como un argumento para validar o invalidar otro, por lo que se vuelve a demostrar que “la argumentación sobre la persona y la argumentación de autoridad son rigurosamente simétricas” (Plantin, 2005: 151). Como muestra, estos versos de El Nega en los que refuta la acusación de haber cedido su autonomía creativa al mercado: “me llama vendido el que lo intentó y no pudo llegar, / tú no te puedes vender, nadie te quiere comprar”.

Y ahora conectamos con la primera de las canciones que analizaré, *Todo por la pasta*, de Arianna Puello, de su disco *Gancho perfecto* (1999). Se trata de una fábula moral atravesada por el modo simbólico de la alegoría en la que se compara la relación de fidelidad que un artista de rap debe mantener con su música con la necesaria en una relación de pareja: la metáfora como argumento que tiende a fundamentar la estructura de lo real (Pujante, 2003: 170). Nos hallamos, por tanto, ante un género y un modo fuertemente didácticos (Forgas, 1992: 192; Fletcher, 1964: 31), con fines persuasivos y morales y que pertenecen al área de la retórica epidíctica, dado que se utilizan para ensalzar o condenar determinadas formas de comportamiento⁶³ (Fletcher, 1964: 121-122, 225).

Puesto que se trata de una fábula, el meollo de la *argumentatio* debemos buscarlo en la narración, pero en la moraleja (“olvidaste tus principios, todo por la puta pasta⁶⁴”) se condensa el

⁶³ De hecho, muchas canciones de Rap “serve as advisories or encouragements for the listeners to comprehend a given idea. These exhortations and proclamations are composed of short exempla, brief stories, metaphors, or examples to support the general themes” (Perry, 2004: 80).

⁶⁴ En estos versos finales también nos encontramos con una *indignatio*, una enunciación mediante la que se suscita el odio por un hombre o el profundo desdén por una acción (Mortara, 2000: 117).

proceso retórico del texto (Forgas, 1992: 192-195). Así, podemos ver que esta obra es una tematización del tópico según el cual un *MC* enuncia que él no se dedica al rap por ganar una gran cantidad de dinero, sino por fines artísticamente más elevados, con lo que promueve un *ethos* cercano al de “el arte por el arte” (Lena, 2006: 487-489). Y nótese que este argumento gira en torno a una de las principales estrategias de validación del género, proclamar que se es *real* (Krimms, 2000: 48), es decir, que el artista se mantiene fiel al rico legado cultural del rap (Kopano, 2002: 204).

Pero pasemos a describir la estructura de la narración, un triángulo amoroso formado por una mujer abandonada, el hombre que la ha rechazado y el personaje de “la otra”, en la que se condensa parte del proceso metafórico del texto, ya que también es “la pasta”, el objeto tabú, deseable pero contaminado (Fletcher, 1964: 286-287). En cuanto a los dos actantes principales, cabe decir que más que abstracciones personificadas, son ideas vivientes (Fletcher, 1964: 35), tipos representativos (Fletcher, 1964: 54) que se corresponden con el modelo y el antimodelo, lo que propicia que la canción consista en una lucha de ideales, de poderes simbólicos (Fletcher, 1964: 30-31).

Por tanto, la obra podría considerarse una alegoría moral, la versión narrativa del enfrentamiento entre las virtudes y los vicios (Fletcher, 1964: 47), con los problemas éticos separados en dos polos opuestos (Fletcher, 1964: 216-217). Y como es usual en las fábulas, en la *dispositio* de esta canción se privilegia el contraste mediante el mecanismo de la *comparatio* (Forgas, 1992: 194), así que en el texto abundan los argumentos de comparación (Mortara, 2000: 107); de hecho, pueden hallarse en tal cantidad que no resaltaré los rasgos del personaje (Garrido, 1994: 84) del antimodelo: basta con señalar que son los contrarios de los que presenta el modelo.

Empecemos, pues, con el estudio de la narradora. Esta se define, sobre todo, por su autosuficiencia y la fidelidad a sus principios creativos, con lo que se refuerza su autoridad mediante un lugar de la persona, casi uno de la esencia⁶⁵, algo propio de la santidad típica del héroe alegórico (Fletcher, 1964: 155). Pero también se fortalece su *auctoritas* con el lugar de la cualidad, ya que el ser honesto tiene solo una palabra, y la mantiene, mientras que el mentiroso, el antimodelo, hace todo lo contrario (Mortara, 2000: 92), también en esta obra. Y si un mismo enunciado puede ser la realización de varios esquemas argumentativos, ya que suele haber más de una interpretación posible (Mortara, 2000: 102), todos los lugares mencionados se mezclan, por ejemplo, en los versos que anteceden a la moraleja (“porque yo no me vendo, / me contento con lo que tengo, / fieles a los míos me mantengo”).

De hecho, en la actitud del modelo hacia el dinero, de una ética sin desviaciones común en el héroe alegórico⁶⁶ (Fletcher, 1964: 276), se mezclan varios lugares y esquemas argumentativos más, como el de la cantidad y el del sacrificio. Al fin y al cabo, lo que le otorga a la oradora el valor de la dignidad del mérito, la autosuficiencia y la autonomía (el lugar de la persona) está asociado al argumento por el sacrificio, pues renuncia a las ganancias económicas (Mortara, 2000: 108), pero la MC también expresa su triunfo mediante el lugar de la cantidad, la perduración del éxito durante años: “desde siempre he sido yo la que he triunfado, tío”. Eso sí, se redefine lo que es el éxito, pues de conseguir dinero pasa a ser mantenerse fiel a los amigos y a los

⁶⁵ Con este lugar se reconoce “la excelencia del individuo que reúne todas las características exigidas al tipo que representa” (Mortara, 2000: 93).

⁶⁶ En las alegorías, la prohibición que descubre el héroe es un imperativo absoluto (Fletcher, 1964: 220), por lo que se aleja del pecado, un error contagioso, mediante el aislamiento de quien ha violado el tabú (Fletcher, 1964: 203-204). Esto se percibe en versos como “no vengas a llorar a mi regazo que me río” y “luego vendrás a mí pidiéndome perdón y, cómo no, te mandaré a la mierda”.

principios artísticos, tal y como vimos en los versos que anteceden a la *indignatio* y moraleja.

Y además, mediante el argumento pragmático⁶⁷, cuya importancia en el texto es tan vital que dicta gran parte de su *dispositio*, se ataca, por volátil⁶⁸, la noción de éxito del antimodelo, lograr un alto número de ventas. Veamos: en esta obra el orden narrativo es, más allá de un factor importante en la presentación convincente de los hechos, la construcción de su sentido (Pujante, 1999: 94). Y si la primera parte se dedica a presentar a los personajes y a detallar lo duro de la traición a la que fue sometida la autora, tras una serie de versos cuyo contenido moral se expone con un tono de “ya te lo había dicho”⁶⁹ (Fletcher, 1964: 295) y después del estribillo, que sirve de elipsis, en la segunda sección se describe el fracaso de aquel que renunció a la fidelidad al rap a cambio de dinero. La contundencia de los versos habla por sí sola: “he escuchado por ahí que ahora frecuentas el casino / emborrachándote de vino” o “tu vida ya no es tan bella, los planes se te estrellan”⁷⁰. Y curiosamente, este fracaso es consecuencia de la infidelidad, el rasgo que define al actante que es “la otra” y “la pasta” (“ella pasa de mano en mano como una botella”).

Pero quizás lo más destacable de la retórica de este texto sea que gran parte de la *elocutio* está orientada hacia el empleo del lugar de la cualidad, ya que se exalta el valor de lo único, lo raro, que define a la autora (Pujante, 2003: 149). Me explico: si obviamos el título de la canción y la moraleja, nos hallamos ante una

⁶⁷ Aquel con el que se valora un acto según sus consecuencias favorables o desfavorables. (Mortara, 2000: 110).

⁶⁸ Por tanto, se contrapone a la perduración del éxito de la narradora.

⁶⁹ De hecho, esto se hace explícito en la canción: “ya te lo dije, cabronazo, no me hiciste caso / es la hora, ha llegado tu fracaso”.

⁷⁰ Y resulta interesante señalar que frente a la idea de estabilidad en sus principios con que se eleva la oradora, se resalta el rasgo de incoherencia del antimodelo, ya que este cambia hasta dos veces sus intenciones: al principio abandona sus ideales a cambio de dinero y después de su fracaso intenta dar marcha atrás (“no vengas a llorar a mi regazo que me río”).

alegoría perfecta, es decir, en la que no puede encontrarse ninguna huella léxica del pensamiento al que se apunta (Lausberg, 1991: 284-285). Así, sobre todo en la primera parte de la obra, la rapera realiza un esfuerzo considerable por que se piense que realmente está hablando de una relación sentimental frustrada. Por ejemplo, con versos como “me prometiste no dejarme nunca por nada, / ahora estoy aquí, medio perdida, amargada, / comprendo lo rápido que el hombre olvida” y “hoy estará contigo, mañana ni se sabe / y un tal día destrozará tu corazón”.

Y si tenemos en cuenta la duración de la obra, es posible que el receptor se olvide del título (“*Todo por la pasta*”) y que con el verso final (“olvidaste tus principios solo por la pasta”) se consiga un considerable efecto de sorpresa que implica una revisión de todo lo expuesto anteriormente⁷¹. En cuanto a la *argumentatio*, considero que esto puede funcionar como un lugar de cualidad porque si gran parte del texto se asemeja al de la típica canción de amor propia de otros géneros musicales, al final nos damos cuenta de que la oradora es una mujer única, no preocupada por ese tipo de asuntos sentimentales, sino por su fidelidad a sus principios creativos.

Y ahora, si queremos seguir hacia adelante, tenemos que retroceder a la exposición de los argumentos frecuentemente empleados en el rap. Veamos: si había señalado que uno de los más comunes es el del modelo y el antimodelo, me faltó exponer que en ocasiones este último se concreta en un *tipo* que representa a los oradores que practican uno de los subgéneros a los que se opone el *rapper*. En el caso del rechazo de la ostentación de dinero, suele ser un representante de los que se engloban en el *Mack*

⁷¹ Además, esta es una de las técnicas con las que los poetas dulcifican la rigidez autorial de la alegoría: en algunas obras los recursos emblemáticos no eliminan el contrapeso mimético, por lo que la superficie literaria se libera de la habitual intención alegórica (Fletcher, 1964: 296-304). Se trata de un contramovimiento emotivo que no nos permite ser fríos analistas, ya que “las conexiones causales de escenas y personajes no son simplemente lógicas” (Fletcher, 1964: 177).

*rap*⁷² o en el *Big Willism*, pues en ellos predomina ese motivo de alarde (Krimms, 2000: 63-65). Un ejemplo de Sharif: “ese rapero con zapatos italianos, / escúchame bien, no representa a mis hermanos. // Aquí el rap no es sinónimo de ruido, / más bien es una lanza en el costado del olvido”.

Además, cuando esto sucede, no es raro que los autores cumplan con una de de las tareas de la refutación retórica, la cual puede entenderse como una destrucción argumentada de lo dicho por el contrario (Pujante, 1999: 115): con el humor y la ironía como armas letales (Cattani, 2003: 183), se ridiculizan las exageraciones del orador rival porque se señala su inverosimilitud (Pujante, 2003: 181). Una muestra serían los siguientes versos de Nach: “¿por qué presumes de pasta currando en un súper? / Tu *trupe* escupe su fiasco como Lupe; / no es que me preocupe, me la suda lo que hables / o que vayas de *hustler* mientras vives con tus padres”.

Y no por casualidad ese es el mecanismo que predomina en la canción que me dispongo a analizar ahora, *Money, money*, del disco *Baby Bello y Don Perfecto* (2012) de los raperos cubanos Aldo y Silvito El Libre. Ya he señalado que se trata de una parodia⁷³, pero para ser un poco más concreto diré que como la relación con el architexto en que se basa es de oposición, el concepto de esa modalidad que podemos manejar es el de la antigua retórica (Pueo, 2002: 45, 85). Esto es, la obra sirve para mostrar la

⁷² El *Mack Rap* gira en torno a la figura del *mack*, quien no es necesariamente un proxeneta (*pimp*) en el sentido literal de la palabra (aunque no es poco frecuente), pero sí alguien que pretende hacer gala de su éxito con las mujeres y de su seguridad en sí mismo, por lo que muestra imágenes de su riqueza (Krimms, 2000: 63). Se trata de “personas instaladas en un estilo de vida marcado por el lujo y el despilfarro” (Chojin-Reyes, 2010: 368).

⁷³ Eso sí, hay momentos en los que pasamos de la modalidad de la parodia satírica a la de la sátira paródica, ya que no existe una estricta mezcla de lenguajes (Pueo, 2002: 57-58). Por ejemplo, cuando se ataca la incompetencia del orador rival (“ando *lindón*, caliente y muy preparado, / inteligente, aprobé el segundo grado”) y cuando se arremete contra la vacuidad de sus canciones (“el *Playstation* me impide escribir profundo”).

actitud de los raperos hacia una serie de subgéneros con valores ya fijos en la tradición (Cortés, 1986: 120) y para intentar acabar con los blancos del ataque ridiculizándolos al máximo (Pueo, 2002: 88).

Y esta burla de las exageraciones del orador rival se logra a través del uso paródico de una figura retórica, la hipérbole, ya que si esta sirve para expresar ideas que se hallan más allá de los límites de la verosimilitud, en esta obra la amplificación es tan desmedida que adquiere un sentido cómico porque se denuncia la desproporción que existe entre las palabras y la realidad (Marchese-Forradas, 2006: 198). Por tanto, al mecanismo de la hipérbole se suma el de lo irónico, por lo que nos acercamos al modo de la alegoría en que el sentido es figurado (Pujante, 2003: 225), ya que debemos entender algo diferente, si no lo contrario, de lo que se nos dice (Pueo, 2002: 73; Pujante, 2003: 286-287).

En términos de la retórica nos hallamos ante una ruptura de enlaces (Perelman-Olbrechts-Tyteca, 2006: 628) que atañe a las relaciones de coexistencia, pues se le reprocha al orador rival la incoherencia que existe entre sus palabras y sus actos (Perelman-Olbrechts-Tyteca, 2006: 452). Y de nuevo, la argumentación gira en torno a una de las principales estrategias de validación del rap, proclamar que se es *real*, lo que en este caso podemos entender como el vínculo que debe poder establecerse entre contar y ser lo que se cuenta (Perry, 2004: 91). Así, mediante una argumentación *ad hominem* se ataca la autoridad del antimodelo, una *auctoritas* que en el rap también se inspira, amén de por diversos recursos elocutivos, por la credibilidad del orador o la del personaje que representa (Hernández-García, 2004: 173-175).

Pero vayamos ya a los motivos de la canción. En cuanto a la burla de la ostentación de dinero, pondré dos de los muchos ejemplos posibles: “ahora a los *yuma* en los billetes de a mil / les

ha *dao* por poner una foto mía de perfil” y “tengo diez escoltas que por agredirme te la arrancan / cuando voy a *Yuma* me reciben en la Casa *White*”. Además, a lo largo de la obra a ese motivo se le asocia la crítica a otros medios con los que en el *Mack rap* y en el *Big Willy*, así como en el *reggaeton* (Carney, 2011: 1198-1199), otro de los objetivos de la parodia, se hace gala de poder, como el control machista sobre las mujeres. Esto lo hallamos en el estribillo (“Hey, *honey, honey*, tengo mucho *money, money*”) y en versos como “Beyoncé se tatuó mi *face* sobre su ombligo / ahora está en el 26 bailando para mis amigos”.

Y una formulación que considero particularmente acertada de este tipo de ataque se produce cuando se explota no una contradicción entre las palabras del orador rival y sus actos, sino una que puede encontrarse dentro de su propio discurso: “te quiero, *baby*, nuestro amor nunca termina / colecciono ropa femenina”. Piénsese que aquí se ridiculiza que en el *Mack rap* hallemos sobre todo dos situaciones pragmáticas, que el autor presuma de sus proezas sexuales ante un receptor implícito masculino o que se dirija en términos cercanos a los de una canción de amor comercial a una mujer (Krimms, 2000: 64-65).

Por otra parte, varios de los motivos del *Mack rap* de los que se burla esta parodia son los que podrían englobarse bajo la etiqueta de *mostrar la seguridad en uno mismo*, como la ostentación de la propia trayectoria y el presumir de las habilidades artísticas. Es cierto que esto lo podemos hallar en muchísimas canciones de rap, ya que el narcicismo es una de las características más reseñables de los raperos (Reyes, 2007: 126), inmersos como están en una búsqueda de preeminencia mediante la autoafirmación (Pujante Cascales, 2009: 15). Ahora bien, lo que varía enormemente son las virtudes que llevan a esa exaltación de la propia grandeza, y eso aunque el motivo literario pueda ser el mismo.

Me explico con un ejemplo: en el caso de la ostentación de la propia trayectoria, unos versos como “así vive El libre, instruyéndose de un mundo falso / y sin comercializarse aunque se quede descalzo”, de Silvito El Libre, lo sitúan en las antípodas de aquellos subgéneros en los que el alarde pasa por presumir de un alto número de ventas, como los parodiados en este texto de la siguiente forma: “acabo de grabar con Cher mi último *mix*” y “un tema mío ahora es el himno de los serbios / mi último *hit* se llama *El meneón*, no ha *salío* y ya ha *vendío* más de un millón”.

Además, así comprendemos que en la recepción de esta parodia, además de la exageración desmesurada de los procedimientos estilísticos, influye enormemente el cambio de objeto (Pollard, 1987: 57), que en este caso es el sujeto enunciador. Así, aunque algunas de las frases, como “ando con muchas chicas, *baby*, voy al mar, / tengo un yate y un avión particular por estrenar”, puedan encontrarse textualmente idénticas en obras de los subgéneros parodiados, pues no es mayor aquí la hipérbole que en ellas, lo que nos indica su carácter irónico es, además de la modalidad discursiva que predomina en la canción, el horizonte de expectativas que genera en los receptores la imagen previa de quien pronuncia el discurso. No podemos olvidar que un texto transmite mensajes diferentes según lo que sabemos de antemano sobre su autor u orador (Hernández, 1998: 99).

En cuanto a la burla de la ostentación de las habilidades artísticas, este motivo aparece en una sección que rítmicamente se diferencia del resto de las de la obra, ya que no se trata ni de un *rapeo* ni, como el estribillo, de una combinación de esa forma con el canto. El ataque consiste en que un yo poético empieza a enunciar los subgéneros de música a los que supuestamente se dedica, y todos rallan el delirio: “y es que lo mío es (...) balada terrorista, *lambada* científica, *reggaeton* marxista, *techno* ecológico...”. Nótese que como algunos de los términos son abiertamente antitéticos estamos ante una especie de enumeración de imposibles.

Por otra parte, y volviendo a la cuestión de las virtudes con las que se alaban casi todos los *MC's* cuando emplean el esquema del modelo, debo decir que hay una gran variedad de motivos por los que se presume en el rap (Martínez, 2007: 10), y fuera de los subgéneros que son el objeto de esta parodia no es tan común la ostentación de la belleza física, aquí ridiculizada mediante versos como “soy rico, estoy rico y hermoso” y “por una foto mía besan hasta el piso / ¿qué estaría pensando my *beautiful mom* cuando me hizo?”. De hecho, como parte del recurso de hiperbolizar las hipérboles, se muestra la inverosimilitud del argumento de superación, con el cual se insiste en la posibilidad de ir siempre más lejos en un sentido determinado (Pujante, 2003: 166): “me voy poniendo más bueno constantemente / autógrafos *pa'* la gente”.

En cuanto a las pistas necesarias para que el receptor reconozca este texto como paródico (Pueo, 2002: 102-103), resulta interesante que los raperos que participan en este disco, en el que hay más canciones de la modalidad que estudio, cambien sus pseudónimos habituales por los de *Baby Bello* y *Don Perfecto*. Es decir, que se produce un nuevo cambio de identidad⁷⁴ (Bradley, 2009: 191), por no decir de voz poética, que es lo que permite la comunicación por medio de una pose ficticia y el distanciamiento crítico inherente a la parodia (Cortés, 1986: 121), ya que esos personajes son los *tipos* que representan a los autores de los subgéneros atacados.

Y para que se comprenda este cambio de identidad antes de que empiece la primera parte *rapeada* de la obra⁷⁵, se incluye una

⁷⁴ Veamos: “rapper’s aliases afford them the necessary distance from their own identity to fashion alternate selves, voices that are louder and bolder, anything but their own” (Bradley, 2009: 191).

⁷⁵ De hecho, para que se capte mejor la actitud paródica hallamos varias marcas de meta-ficción en el texto, con lo que este se convierte en una autoparodia que deja al descubierto sus propios mecanismos (Pueo, 2002: 113). Y esto ya desde lo que podríamos considerar el exordio de la canción, es decir, antes de los distintos *rapeos*, pues mezcladas con risas oímos frases como “mucho dinero, me siento seguro” y “los más mejores”.

extensa introducción de estilo reconocible pero hablada, como es común en los géneros poéticos orales (Zumthor, 1991: 138). Su función consiste en presentar a los nuevos personajes y algunos de los rasgos del architexto parodiado, como el estilo de la base musical y, sobre todo, algunos de los motivos que se emplearán más adelante; por ejemplo, la burla de la ostentación de la belleza física y de la riqueza material.

Además, cuando afirmo que en esta canción los raperos cambian su voz poética, puesto que hablo de un género de poesía oral, el término *voz* lo empleo literalmente: piénsese que nos hallamos ante una parodia de alotexto óptimo (Ivanov, 2006), la que se produce en varios niveles, también en el fónico. Y en cuanto a esas voces cambiadas cabe decir, en primer lugar, que existe un deliberado esfuerzo por que no se entienda claramente lo que nos dicen, lo que puede interpretarse como un ataque al modo de vocalizar en los subgéneros parodiados. En segundo lugar, que por la pronunciación de la “r” parece que se finge un acento que oscila entre el de un inglés que habla en español y el de un nativo, y esto puede entenderse como una crítica a la transposición directa de la visión del mundo que ofrecen ciertos subgéneros de rap nacidos en Estados Unidos a una realidad notoriamente distinta.

Nos hallamos, pues, ante un *locus a loco*, ya que se examina el lugar de la causa (Mortara, 2000: 96), y quizás la introducción de tantos neologismos a lo largo de la obra tenga la misma función: además de atacar la conducta de los oradores, se ataca su lenguaje (Pujante, 1999: 116). Por tanto, se acusa a quien practica esos subgéneros de que *no representan* -la otra estrategia de validación simbólica más importante del rap (Krimms, 2000: 48)- porque no dan voz a la actitud, el estilo y la identidad colectiva de su barrio, de su país o incluso del Hip Hop al completo (Campbell, 2005: 23).

Y para finalizar el artículo, me gustaría justificar, además de por los resultados del análisis, por qué esta combinación de la modalidad de la parodia, el rap y la retórica clásica: porque solo así puede entenderse que lo que se ataca en esta canción es, además de los procedimientos del architexto y la visión del mundo que presenta (Pueo, 2002: 112-113) -sobre todo la vacua ostentación de la riqueza y el machismo controlador-, a aquellos que lo presentan, los oradores rivales. Por otra parte, como es un género de poesía oral, segunda y mediatizada pero oral (Zumthor, 1991: 37), el rap, como el *ars bene dicendi*, está esencialmente orientado a una actuación que es un elemento constitutivo de su forma (Zumthor, 1991: 84), aunque sea en el texto donde cristalicen las relaciones que integran el hecho retórico (Albaladejo, 1991: 44).

Es más, puesto que deriva de la cultura africana, el rap pertenece a una rica tradición de reverencia por la retórica, tanto en su vertiente escrita como oral, pero no por la clásica grecolatina, sino por la que podría remontarse al Antiguo Egipto (Kopano, 1991: 205) pasando por los *griots* y el Sundiata (Campbell, 2005: 23-55). Y si se desea construir una teoría general de la retórica, resultan necesarios los estudios de las distintas manifestaciones en diversos contextos culturales de esta disciplina (Pujante, 2003: 33) eminentemente occidental (Albaladejo, 1989: 23), también cuando puede presumirse que los artistas beben de las dos tradiciones.

Bibliografía:

ALBALADEJO, Tomás (1989): *Retórica*. Madrid: Síntesis.

BRADLEY, Adam (2009): *Book of rhymes: The poetics of Hip Hop*. Nueva York: Basic Civitas Books.

BROC, David (2002): "Equipo en expansión. La nueva escuela del hip hop (1989-2002)", en *Loops: una historia de la música electrónica*, 380-406, Barcelona : Mondadori.

CAMPBELL, Kermit E. (2005): *Gettin' our Groove on: Rhetoric, language and literacy for the hip hop generation*. Detroit: Wayne State University Press.

CARNEY SMITH, Jessie, ed. (2011): *Encyclopedia of African American Popular Culture*. Santa Bárbara: ABC-CLIO.

CATTANI, Adelino (2003): *Los usos de la retórica*. Madrid: Alianza editorial.

CHOJIN, El y REYES, Francisco (2010): *Rap: 25 años de rimas*. Barcelona: Viceversa.

CORTÉS TOVAR, Rosario (1986): *Teoría de la sátira: análisis de "Apocolocyntosis" de Seneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

FLETCHER, Angus (1964): *Allegory: The Theory of a Symbolic mode*. Cornell University Press. Traducción española en Madrid: Akal, 2002.

FORGAS BERDET, Esther (1992): "Un esbozo de tipologización: la fábula", en *Contextos*, 10, 19-20, 187-200.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1994): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1998): "De la *actio* de Quintiliano a la imagen pública", en *Quintiliano: his-*

toria y actualidad de la retórica, 87-100. Logroño: Gobierno de La Rioja.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio; GARCÍA TEJERO, María del Carmen (2004): *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y oratoria moderna*. Barcelona: Ariel.

IVANOV MOLLOV, Peter (2006): "Problemas teóricos en torno a la parodia. El apogeo de la parodia en la poesía española de la época barroca" [en línea], en *Revista electrónica de estudios filológicos*, 11, 1-23. En: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/29> [Consulta: 31/10/2013]. ISSN 1577-6921.

KRIMS, Adam (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

KOPANO, Baruti N (2002): "Rap music as an extension of the Black rhetorical tradition: Keepin' it real", en *Western Journal of Black Studies*, 26, 4, 204-214.

KUBRIN, Charles E. (2005): "Gangstas, Thugs and Hustlas, identity and the code of the street in Rap music", en *Social Problems*, 52, 3, 360-378.

LAUSBERG, Heinrich (1991): *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura*, 2. Madrid: Gredos, 4ª ed.

LENA, Jennifer (2006): "Social context and musical content of rap music, 1979-1995", en *Social Forces*, 85, 1, 479-495.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (2006): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 8ª ed.

MARTÍNEZ, Isabelle Marc (2007): "La estética del rap francés" [en línea], en *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7, 22-44. En: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/Marc%20Mart%EDnez.pdf> [Consulta: 31/10/2013]. ISSN-e 1695-8543.

MORTARA GARAVELLI, Bice (2000) *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

NAUPERT, Cristina (2001): *La tematología comparatista: entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: ARCO Libros.

PERELMAN, Ch., OLBRECHTS-TYTECA (2006): *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Gredos, 3ª ed.

PERRY, Imany (2004): *Prophets of the hood: politics and poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press.

PLANTIN, Christian (2011): *La argumentación*. Barcelona: Ariel Practicum, 9ª ed.

POLLARD, Arthur (1987): *Satire*. New York: Methuen.

PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego: una teoría sobre la parodia*. Valencia: Tirant lo Blanch.

PUJANTE, David (1999): *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el Estatuto oratorio*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2ª ed. (2003): *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.

PUJANTE CASCALES, Basilio (2009): “La retórica del rap: análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del verso” [en línea], en *Revista electrónica de estudios filológicos*, 17. En: <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm> [Consulta: 29/10/2013]. ISSN 1577-6921.

RELATS, Dani (2002): “Miedo a un planeta negro”. *Loops: una historia de la música electrónica*, 165-197. Barcelona: Mondadori.

REYES, Francisco. 2007. “Hip-Hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana” [en línea], en *Revista de estudios de juventud*, 78, 124-140. En: <http://www.injuve.es/sites/default/files/2012/44/publicaciones/revista-78-capitulo-8.pdf> [Consulta: 30/10/2013]. ISSN-e 0211-4364.

ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.