

Hip hop, indignació i ‘hàbit de l’art’ Lírica, actuació, afecte

Dominic Keown

University of Cambridge, UK

Abstract A key emotion privileged by Hip hop is anger, usually conveyed by hyperbole. The explosive combination has incurred severe sanction from Spain’s judiciary for its socio-political critique and prejudiced due process against exponents and fans in the USA and UK. This article reasserts the aesthetic credentials of the genre, in terms of literary tradition, performance and affect. It is argued that the passion it generates, the cause of so much offence, must be understood within the exclusive realms of a creative convention as is intuited by its audience and acknowledged by the habit of art. The essay concludes that the attempt to isolate the medium from its environment in order to criminalise its adherents is a perversion of the course of creativity.

Keywords Rap. Hip hop. Poetry. Art. Anger. Performance. Affect.

Índex 1 Introducció. – 2 El hip hop i la tradició lírica. – 3 Performance. – 4 Afecte. – 5 Conclusions.

1 Introducció

Hi ha llibertat d’expressió, però no puc garantir la llibertat després de l’expressió.

Idi Amin

És indubtable que l’extensa parròquia del rap és, des que es va crear a finals dels anys setanta, l’àmbit líric més impactant, popular i conflictiu que ha viscut el món. Gràcies a la seva connexió amb els sectors juvenils de la subcultura urbana, els seus protagonistes més notoris han assolit fama i riquesa. Al mateix temps, l’amenaça frontal de la seva descaradura rítmica ha alarmat els sectors conservadors

de la societat. En alguns casos, les forces de l'ordre han emprès accions repressives contra els seus exponents. Això és especialment evident a l'Estat espanyol, que l'any 2019 tenia a la presó més artistes que cap altre país: més que l'Iran o, fins i tot, que Rússia i la Xina juntes (Freemuse 2020, 13). A Espanya, durant els darrers cinc anys, el poder judicial ha condemnat catorze rapers a penes de presó arran d'acusacions d'enaltir el terrorisme i d'injúries a la corona (Freemuse 2021, 51).

Evidentment, les associacions de drets humans i els col·lectius per les llibertats civils han condemnat amb contundència aquesta repressió. La seva condemna no només es basa en el dret inalienable a la llibertat d'expressió, sinó també en la idea que la llibertat artística està garantida implícitament en aquest dret. Aquest és justament el principi que fonamenta aquest capítol, especialment pel que fa a la ineptitud dels sistemes jurídics de copsar el rap des d'aquesta perspectiva. Els criminòlegs han detectat un «desconeixement del carrer» generalitzat (Conquergood 2005) entre els cossos policials i judicials respecte al món del hip hop; i també una incapacitat pel que fa a la mera exegesi: una mancança crítica «per captar la diferència entre la hipèrbole, la fanfarroneria i les amenaces de debò per part d'aquells que no coneixen prou bé aquest món» (Ilan 2020, 998).¹

Davant d'aquesta pràctica arbitrària, la nostra intenció és reivindicar la naturalesa predominantment estètica del hip hop, tot abordant el tema de la indignació i la ràbia des de tres perspectives interrelacionades: la tradició poètica, els estudis de la performance i l'afecte. A partir d'un discurs fermament inscrit en els canons poètics heretats de l'Edat Clàssica, es postularà que el hip hop engendra una reciprocitat afectiva entre els intèrprets i el públic –un hàbit de l'art enriquidor. Això queda ben lluny de l'*habitus* (Bourdieu 2002, 27) vigent en el sistema legal que es caracteritza per la literalitat d'una lectura atomitzada motivada per fins tendenciosos.²

1 Es recomanen als tribunals les orientacions següents per contrarestar el desconeixement bàsic del tema: «(1) Les lletres de rap sovint recorren a metàfores; (2) les lletres de rap sovint fan servir frases hiperbòliques; (3) els jurats no han de considerar la lletra de les cançons com una confessió dels actes que descriuen; (4) els jurats no han de permetre que el menyspreu general envers les lletres del rap pesi sobre la seva decisió en el cas; (5) els jurats no han de considerar que el que diu l'acusat a les cançons sigui veritat» (Carter 2018, 943; 945).

2 En *The Habit of Art* (2009), Alan Bennett recorre a aquesta frase per tal de descriure la mentalitat que no pot posar fre a la seva creativitat. En aquest capítol, la disposició s'amplia per aplicar-se també al públic receptor d'aquesta activitat, que hi respon de manera afectiva. El contrast amb l'*habitus* repressiu dels tribunals és evident, especialment en els casos de Pablo Hasél i Valtònyc.

2 El hip hop i la tradició lírica

L'adhesió d'aquest gènere a l'àmbit de la poesia és del tot incontestable. El rap és vers musicat, ben igual que qualsevol romanç dels trobadors o que qualsevol balada dels bards, que normalment imaginem acompanyats de la lira. Diversos crítics han destacat els trets específics d'aquesta modalitat, així com també la pertinença orgànica respecte a l'experiència en el seu conjunt. Mtume ya Salaam en destaca una determinada qualitat tonal, sorprenent en la seva execució, que considera que és part essencial de l'estil d'un raper. Juntament amb el ritme i el tempo de la dicció, aquests trets determinen el *flux* personal de cada intèrpret, tot creant un *so* intangible que els diferencia com ho faria una *empremta digital*. Salaam també hi identifica el ritme preprogramat i el cant sincopat del tambor, els ritmes de la veu i les rimes, amb la corresponent eliminació dels èmfasis, «often to the point of exclusion, of harmony and melody» (1995, 305-6).

El tempo i l'accent són amplificats per l'anàfora. La repetició, sobretot amb les tornades de rima interna, no només enriqueix el ritme, sinó que també confereix una estructura a les llargues divagacions verbals i serveix de crossa mnemotècnica a l'intèrpret. Les conseqüències d'aquesta assignació de prioritats són estructuralment significatives. En la seva meditació sobre la creativitat poètica, Hans Ulrich Gumbrecht va plantejar la hipòtesi que «all prosody can be subsumed under rhythm»; és més, «It must have form, stability. [It] cannot morph» (Gumbrecht 2016, 35). I la reiteració és precisament el recurs que aquest crític imagina per aconseguir-ho. Aquesta especulació recorda el relat de Samuel Taylor Coleridge sobre l'acte de llegir poesia: un procés d'avanç retroactiu, semblant «al moviment d'una serp». A cada pas, el lector «pauses and half recedes, and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward» (Coleridge 2009).

El cabdal poema «Explico algunas cosas» de *Tercera residencia* de Pablo Neruda, el seu diari poètic de la Guerra Civil espanyola -i un text al qual tornarem com a referent-, ofereix un exemple pertinent d'aquesta articulació amb la represa del motiu de la casa, el carrer, el barri. Aquí la colpidora meiosi de la iteració que denuncia la barbàrie feixista -«y por las calles la sangre de los niños / corría simplemente, como sangre de niños»- es veu amplificada per la ràbia anafòrica i tumultuosa del final: «Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!» (Neruda 1947, 40).

El poema va servir d'inspiració per a «Los Borbones son unos ladrones», una videoperformance organitzada l'any 2018 per Pau Llonch en defensa dels rapers processats. El conflicte violent al carrer és un material de hip hop per excel·lència; i, en aquesta apologia col·lectiva de la llibertat d'expressió, el conjunt del patrimoni nacional -simbolitzat

per la llar poètica de Neruda destruïda per la guerra llampec de Hitler el 1937- es divideix ara entre palaus reials i presons, les residències respectives dels plutòcrates i dels pobres. El vídeo, rodat de manera molt escaient a la desactivada presó Model de Barcelona, és una crida apassionada, tant en castellà com en català, als perdedors de la Guerra Civil perquè es reenganxin a la història i s'incorporin a la lluita contra els hereus monolingües de la monarquia franquista, l'elit governant i la seva maquinària de repressió. Al bell mig del panòptic, la garita dels guardes posa de relleu la nuclearitat decadent del centralisme. En canvi, els artistes –panhispànics i racialment diversos– encarnen el pluralisme. Les intèrprets femenines són presents al vídeo en peu d'igualtat i evocuen directament la participació de les seves àvies (per extensió, líders com ara La Pasionaria i Federica Montseny) en la lluita contra el feixisme i el masclisme persistents de l'opressió actual.

Aquest exercici d'agitació política planteja la presó abandonada com una sinècdocue de l'Estat postfranquista i la seva contínua negació de la llibertat d'expressió, tal com demostra la infame 'lleï mordassa' del 2015.³ En oposició a l'immobilisme del monòlit, els rapers desprenen vitalitat: el grafiti és mutable i evolutiu; el break-dance, espontani i alliberat; els cantants es mouen en cor, emmirallats per l'staccato dels ràpids canvis de pla, inevitablement horitzontals arran de terra i en sincronia amb cada frase: els moviments de base, la panoràmica lateral de la democràcia, mai la tendència vertical de la jerarquia i el poder. Si, com el *Gernika* de Picasso, Neruda ens convida a presenciar la barbàrie del feixisme pel sentit de la vista («Venid a ver...»), aquest oferiment recorre a la hiperestèsia com a motiu contra l'homogeneïtat. Enginy oral i auditiu contra la imposició del silenci amb la consigna «No callarem!» Els esquitxos de pintura a les parets mig esbucades evocuen una resposta tàtil i visual, que imposa un pluralisme sinestèsic al monocrom esmoreït de l'edifici franquista. L'extrem primer pla sostingut de la seqüència final proporciona una imatge de resistència multitudinària, dinamisme i insurrecció, ja que, insultant la monarquia i defensant la llibertat d'expressió, tots se solidaritzen amb els seus companys artistes en la comissió del mateix delictes.

Encara que rudimentari, el rap és d'una polifonia desafiant. L'estil, l'estat d'ànim i l'emoció que evoca són idèntics a l'original de Neruda en una remescla de ritme, cadència vocal i síncopes. En termes crítics, la peça estableix un diàleg amb la convenció d'acord amb la noció de tradició de T.S. Eliot (2009), la influència de Bloom (1973), la dialèctica bakhtiniana (1982) i la intertextualitat de Julia Kristeva

3 Organitzacions de drets humans, la Comissió de Venècia i el comissari europeu de Drets Humans han criticat la Llei de Seguretat Ciutadana (lleï mordassa) per les seves restriccions arbitràries a les llibertats d'expressió i reunió i l'ampli marge de discrecionalitat que atorga a les forces policials en la seva aplicació.

(1986). De fet, una indicació de la veritable sofisticació del gènere es manifesta en el nombre de vegades que Salaam considera que el hip hop és «mal entès» o que el seu significat «s'escapa a la majoria de la gent». Aquest hermetisme es pot combinar amb «a celebration of self through inventive wordplay» (Salaam 1995, 308). Les implicacions afectives d'aquest esteticisme s'avaluaran en un apartat posterior; però el valor del rap com a art en el seu context és del tot palès.

La poesia mai no és unívoca i el hip hop no n'és una excepció. La fanfarroneria associada al gènere no és única. Santos Unamuno (2001, 235) ha revelat que l'origen de la petulància, la indignació i la increpació es troba en les arrels profundes de la tradició oral de l'Amèrica Negra. Aquesta rivalitat, però, no és més que una repetició, en la cultura de carrer, d'un tret central de la convenció literària. Des de temps immemorials, la competició ha estat fonamental en la poesia. Els concursants dels Jocs Pítics panhel·lènics es disputaven el premi d'una corona de llorer. Als Jocs Florals medievals, els trobadors competien per *les violetes d'aur* com a manera d'afirmar la seva preeminència. En l'àmbit popular -tot recordant el raper com el 'juglar de nuestros tiempos' (Santos Unamuno 2001, 240)-, els bards celtes desafiaven els contrincants a *feiseanna* i *eisteddfodau* en diversos camps artístics. Els slams poètics són una versió moderna i *prêt à porter* d'aquesta contesa. La competència es troba al cor de l'experiència lírica; de fet, és una fricció de la qual depèn la poètica bloomiana.

Així doncs, el menyspreu verbal del rap vers els adversaris és un renaixement de la *vituperatio* clàssica. El poema XVI de Catul ofereix un exemple pertinent del seu ferotge atac a rivals i crítics. G.M. Palmer en fa una colorista interpretació en anglès que, malauradament, omet els insults personals adreçats a Aureli i Furi, però conserva l'exageració i els improperis tan característics de la lírica actual.

Pēdicābō ego vōs et irrumābō
Aurēli pathice et cinaede Fūrī.
qui mē ex versiculīs meīs putāstis
uod sunt molliculī parum pudicum.

I'll fuck your ass and rape your face
Cock-gobbling, power-bottom poets
Who say my fancy, fluffy measures
Make me a flaccid, fluffing fag. (Palmer 2012)

En català, tot seguint Palmer:

Us donaré pel sac i us violaré la cara
Poetes xuclavergues amb el cul sempre dispostat
Que dieu que la meva mètrica fina i flonja
Fa de mi un flàccid i flonjo faldilletes.

El verí de la *vituperatio* també pot derivar cap a la sàtira -un altre tret distintiu de l'era grecoromana, especialment en l'àmbit públic-, on la befa continua sent un recurs apreciat fins avui dia. El càustic Rochester (2019) va veure la Gran Bretanya com una illa «breeding the best cunts in Christendom» i el seu monarca com «a prick like the buffoons at court [...] the sauciest prick that e'er did swive, / The proudest, peremptoriest prick alive». En aquesta tradició s'inscriuen Bob Dylan and the Elastic Band. La coberta del seu àlbum del 2003 mostra el grup al llit amb el papa Joan Pau II, una ovella i Hugh Grant, entre d'altres. En un dels temes, l'estimada reina mare, que havia mort feia poc, és lloada com una candidata perfecta per a la sodomia. Aquesta mena de sàtira també és característica a Espanya, com ara en «El rey Borbón» de Valtònyc:

El Rey Borbón y sus movidas
no sé si era cazando elefantes o iba de putas,
son cosas que no se pueden explicar,
como para hacer de diana utilizaba a su hermano.
[...]
Haremos que Urdangarín curre en un Burger King,
que la Infanta Elena pida disculpas, (puta),
por ser analfabeta y no ir a estudiar a Cuba.⁴

La polifonia s'amplifica per la duplicitat dels temes. L'amor i l'elogi de l'ideal femení és un *topos* de la literatura i la música. La seva antítesi també és una constant. De fet, la intenció misògina és sovint una invectiva furibunda que ja anticipa la fatxenderia masclista del hip hop nord-americà. En aquest sentit, els *Èpodes* d'Horaci són especialment extremats. I malgrat tota la seva idealització de les *Midons*, un corrent clarament masclista impregna la lírica trobadoresca, com es veu en el corrent *maldit* (Archer 1991). Sentiments idèntics abunden en l'època moderna, com ho demostra la violència nociva de «Las furias y las penas» de Pablo Neruda, secció II de la seva *Tercera residència*. El joc sexual surrealista, esgotador, hiperbòlic en el seu retret venjatiu, conserva tot el despit tòxic dels seus predecessors.

Tanmateix, un problema amb la difamació és la incredulitat que pot produir. L'excés de protesta, com ens recorda Gertrude a *Hamlet*, pot semblar vacu. I més que confirmar el domini masculí, la veheència expressada contra la dona tendeix més aviat a plantejar dubtes sobre la confiança en si mateix i l'autoritat de la masculinitat

⁴ La paròdia i la ràbia satírica no estan criminalitzades a Gran Bretanya. La condemna que es va imposar al baixista de l'Elastic Band va ser la de resultar elegit diputat al Parlament i ascendir després a ministre de la Constitució i vicepresident del Partit Conservador (Bloom 2017).

(Emamzadeh 2021). S'aprecia un recel idèntic en l'àmbit de la denúncia social. El to excessiu el marca la diatriba de Neruda. Aquí el xilè desfoga la seva indignació personal contra el rei i el seu següici («lacayos del rey del inmenso culo»), Franco i els seus companys colpistes, Sanjurjo i Mola («el Mola Mulo [...] con llamas en la cola y en el culo»), els quals sotmet a impropis ben càustics. El seu insult juganer i rítmic -ric en invenció, al·literació i hipèrbole- anticipa el flux sardònic dels atacs verbals de Valtònyc contra l'estatu quo d'Espanya, els seus defensors i agents:

Dicen que pronto se traspasa la cloaca de Ortega Lara
y muchos rumorean que Rubalcaba merece probarla,
complejo de zulo mi casa a ver si un día secuestro alguno
y le torturo mientras leo al Argala.
(«Deben tener miedo»)

Mi puta lengua envenena la fuente de la que bebéis,
si contagia la rabia resurgida del treinta y seis.
(«Valtònyc y Marchena»)

De tota manera, l'esquema retòric que adopta qüestiona més que no pas afirma. L'empoderament que suposa la força expressiva es veu compromès per una incomoditat persistent de fanfarroneria, hipòtesi i apel·lacions en va a la justícia sumària de grups guerrillers desapareguts.⁵ Per tant, la impressió d'autonomia es veu subvertida pel que McGregor descriu com a «defensively zealous reactions to re-engage feelings of hope and strength in the face of anxiety provoking threats [...] a strategy for alleviating preoccupation with threatening information» (2006, 299-300). La insatisfacció subjacent en aquesta manobra compensatòria es veu encara més aguditzada per la hipèrbole.

Gérard Genette parla del malestar que produeix aquest mode exagerat. Aïlla la pressió disjuntiva (*opposition sommaire*) entre allò real i allò ideal, tot posant aquests contraris molt junts: «on appellerait hyperboles les effets par lesquels le langage, au contraire, rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité» (1966, 252). D'aquesta manera, al cor mateix de l'expressió del hip hop es troba una ambivalència conflictiva. L'artista de la paraula parlada George the Poet ha desgranat

5 Els tribunals espanyols criminalitzen el suport a grups terroristes inactius en lletres i cançons, a diferència dels països anglòfons on la llibertat d'expressió veu com les cançons elogien l'IRA als mitjans de comunicació i als locals nocturns més freqüentats. Versos com els següents de «I Love You» dels Diplomats no van patir cap mena de sanció oficial: «Venero el profeta / El gran Mohammed Omar Atta / Pel seu coratge al volant de l'avió / Em recorda quan jo passava coca». Si la lletra es va canviar posteriorment va ser per motius de màrqueting (Urella 2019).

aquesta ambigüitat fonamental de manera pertinent: «There are two ways of listening to rap. You can focus on what's missing or take a deeper look at what's there» (Mpenga 2019a). La invectiva òbvia, portada al sùmmum de l'exageració, es veu compromesa per un subtext d'incertesa que qüestiona la legitimitat del seu propi discurs d'una manera profundament humana i crítica. Per això, resulta irònic que un gènere que qüestiona implícitament la validesa del seu propi discurs hagi de veure els seus exponents condemnats per un tribunal que fa una lectura literal de les seves lletres.

3 Performance

El recital, és clar, dinamitza el personatge i la veu, tot dotant la interpretació de cançons d'una qualitat dramàtica; Nicola Hodges Persely veu el rap com «an act of storytelling that is inherently theatrical» (2015, 85). Reflexionant sobre la mecànica del teatre, David Osipovich considera que la fabulació és fonamental per a qualsevol procés d'escenificació, ja que «performers pretend that the interaction is something other than what it actually is and that the observers are aware of this pretense» (2006, 461). En el hip hop l'element més conegut d'aquest pacte de fingiment mutu és el joc de rols. L'ús tan estès de pseudònims artístics és, sens dubte, un indicador del caràcter dramàtic del gènere. Als Estats Units, el personatge més habitual era un camell de barri. El bergant, el que es busca la vida pel carrer, va sorgir, és clar, de les pel·lícules canalles del *Blaxploitation* dels anys 1970 i va inspirar el *gangsta rap* d'una dècada després; però aquest estereotip va acabar sent polèmic i finalment va caure en el pastitx (Engels 2014). També hi ha un precedent llunyà i literari d'aquest personatge marginal i delinqüent que és l'amo del seu propi relat. El *pícaro*, que vivia del seu enginy, tan esmolat com la seva verborrea, va ser un antiheroi habitual de la ficció renaixentista; la seva «actitud jovial», segons Hans Ulrich Gumbrecht, continua fascinant fins al dia d'avui (2012, 35). Tot i que el rebuig de les classes marginals dels valors de l'ordre establert pot ser més una reminiscència de l'estètica del punk rock, no hi ha dubte que detestaven profundament els guardians de l'ordre social, tal com expressa la tornada de la cançó «Cop Killer» d'Ice Tea: «Die. Die. Die. Pig, die! / Fuck the police! (× 4)», una actitud que comparteixen els rapers d'avui arreu del món.

El gust per aquest personatge no pot ser més persistent que en l'anàfora de Rick Ross a «Everyday I'm hustlin', Everyday I'm hustlin'». Tanmateix, l'artista també és un gran exponent de la ficció de l'experiència. Actuant sota un heterònim robat d'un *capo* de la droga, el personatge líric adopta la fatxenderia d'un traficant gallet: «I know Pablo, Noreaga, the real Noreaga. He owe me a hundred favors». En realitat, però, el cantant, que es diu William Roberts de nom real, no

és un narcotraficant, sinó un antic funcionari de presons, respectuós de la llei que, irònicament, va fer mans i mànigues per guardar el seu bon nom en secret (Wilson 2014). Amb passat delictiu o no, la dolorosa indagació d'aquestes qüestions duta a terme per George the Poet desemmascara tota aquesta simulació des d'un punt de vista ètic: «Did you really sell all those drugs just to get famous?» (Mpenga 2019a).

És evident que aquesta és la mateixa inseguretats que s'amaga sota la fanfarroneria del personatge que s'interpreta i que abans s'ha evidenciat en el gust per la hipèrbole. Per a Gumbrecht, tot i que l'«actitud jovial» de l'antiheroi picaresc atrapa la imaginació moderna, el que realment fascina és «their capacity for disguise, which seems limitless» (35). Aquesta condició evoca d'alguna manera «the astonishing human capacity for self-deception, as well as the impossibility of ever practicing self-deception to the point of absolute (self-)certainty» (35); una habilitat que és especialment punyent en un moment en què:

Existential philosophy of the mid-twentieth century [...] and contemporary analytic philosophy seem to have cycled through nearly all the variants of this predicament. The conclusion seems to be that we are stuck - between the poles of unattainable transparency and complete delusion - in a state of varying degrees of self-inflicted error. Even when we discern the difference between truth and illusion - as the fictional Lázaro does in writing his story - a note of uncertainty vibrates in every affirmation. (Gumbrecht 2012, 35-6)

Una inseguretats idèntica desestabilitza l'aplom i la confiança del paper de l'interpret a Espanya on, en la nostra selecció, la disfressa es modula lleugerament per anar del *pícaro* a l'agitador polític. Pel que fa a la història de l'art, el raper hereta el mantell del poeta de la revolució, a la manera de Maiakovski. Militant, marginat i indignat són epítets que uneixen les sensibilitats d'avantguarda i del hip hop. En tots dos casos, els valors establerts, els tresors nacionals i la civilitat són un objectiu constant de vilipendi. La incisiva diatriba de Val·tònyc contra Jorge Campos, del centre cultural neofranquista *Círculo Balear*, exemplifica aquesta actitud. En el seu rap homònim, la croada que lliura aquesta fundació contra la llengua catalana és atacada còmicament en el vers: «Queréis recortes a la lengua, pues llegaremos a la nuez de tu cuello». Tanmateix, en citar només la segona part de la frase, els tribunals van passar per alt l'humor implícit en la metàfora i van considerar que constituïa una amenaça física contra aquest polític d'extrema dreta.

Ses senyories també van passar per alt l'extravagància juganera de la seva pròpia tradició artística. La burla satírica és típica de la «violenta hostilitat», destinada a representar un estat mental higiènic en el famós *Manifest groc* (1928) de l'*enfant terrible* Salvador Dalí i personificada en la seva escandalosa conferència a l'Ateneu Barcelonès

el 1930. Aquí el surrealista denuncià l'apreciat dramaturg Àngel Guimerà com a «gran porc, pederasta i immens putrefacte pelut»; i, com qualsevol raper que se'n vulgui, va ser degudament expulsat de l'edifici (Santamaria 2008, 88). L'escàndol i la pseudoviolència formen part del panorama artístic. Els surrealistes es van delectar amb la profanació col·lectiva del venerable premi Nobel Anatole France, en un opuscle de títol vergonyós, *Un Cadavre*, publicat en «celebració» de la mort de l'autor l'any 1924. Aquest mateix grup també va fer crides a agressions gratuïtes que crearia la mar d'inseguretat entre el públic amb el seu terrorisme d'espardenyeta. En el *Second Manifeste du Surréalisme* (1929), André Breton afirmava, com a bon terrorista de *salon*, que «l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» (Breton 1988).

D'altra banda, l'artista de rap a Espanya pot optar per interpretar el màrtir que sacrifica la felicitat personal per la causa. Els últims enregistraments de Pablo Hasél abans de ser empresonat són un exemple d'aquesta postura. El planyívol «Ahora» conté el vers: «Por eso aunque te ame con todo el corazón, aún amo más la Revolución». Aquest trop és tan antic com la poesia mateixa, com es pot veure en l'agitador contemporani Lluís Llach, qui, el 1975, va marcar època amb *Viatge a Ítaca*. Aquesta emotiva reelaboració de l'original de Kavafis, que es va convertir en un himne antifrancista amb el seu recurs reiterat de rebutjar la realització personal perquè «encara hi ha combat», fa referència a la mateixa Odissea i al compromís d'Ulisses amb el seu vagareig bel·licós, malgrat l'enyorança que sentia dels confortos de la llar.

Davant de la presó imminent, la seguretat i la confiança que mostra el raper són sorprenents, com es fa palès en la ràbia justiciera de «Volcán»: «en su calle sin salida soy dinamita indispensable. / Abono mi orgullo, con la mierda que hablan, / sé que ante algo tan duro, no son nada». Tanmateix, McGregor (2006, 300) ha indicat que la fixació en conviccions idealitzades actua com a mecanisme de defensa. En altres paraules, tant si l'autoestima és alta com si és baixa, la desviació compensatòria de l'abatiment i la derrota impregna l'expressió d'un punt d'incertesa o de dubte sobre si mateix. Sota la «transparència» de l'actuació, no és difícil detectar una qualitat d'«incertesa» o «deliri» similar a la de Meursault en la construcció del subjecte líric. En el seu escrit sobre les emocions que exterioritzen els participants en actes tensos de protesta política, Deborah Gould ha parlat d'una «contradictory constellation of sentiments» (constel·lació contradictòria de sentiments) que és producte de la incapacitat de fer una «simple rational assessment of their situation». L'efecte visceral pot ser intens, desconcertant i aclaparador; i la seva conclusió subratlla la impossibilitat d'imposar una lectura única en aquest context.

I would propose that ambivalence about self and society frequently comes into being and intensifies at that sensory level, and, by shaping a sense of political (im)possibilities, these nonrational affective states can have tremendous influence on political action and inaction. (Gould 2010, 30)

4 **Afecte**

Els principals pensadors sobre la *performance* han subratllat la complexitat i la latència de l'experiència. El moviment s'aïlla com a factor clau; i Lauren Berlant ens insta a «reduir la velocitat» durant la situació intensificada i a percebre «how people ride the wave of the happening, shifting it and themselves around in it, and sometimes making an event out of it. For the affective event is an effect in a process» (com la gent s'enfila a l'onada del que està succeint, desplaçant-la i desplaçant-se dins ella, i de vegades fent-ne un esdeveniment) (2010, 229). L'atenció de la crítica s'ha ampliat recentment cap a l'audiència i la seva sensibilitat, sobretot a la interacció entre intèrprets i observadors. Erin Hurley i Sara Warner s'han referit a la «dimensió experimental de les trobades intersubjectives de l'art»; una sèrie de «tecnologies del sentiment [que defineixen] allò postdramàtic enfront d'un aristotèlic 'teatre del sentit i la síntesi'». Els estudiosos ens recorden que Gumbrecht ens va retornar a l'element essencial d'aquesta equació mitjançant la seva indagació sobre com «events and processes in which the impact that 'present' objects have on human bodies is being initiated or intensified as nonhermeneutic and antimetaphysical» (2012, 100; 102). I les seves reflexions sobre els inicis del teatre modern ens permeten apreciar la càrrega addicional que aquesta presència corporal aporta a l'activitat provocativa del joc de rols.

Gumbrecht (2004, 31-2) comenta, per exemple, com els textos revelen una autèntica copresència corporal dels actors i els espectadors. En aquest escenari, «la situació teatral primària», els cossos dels actors no estaven separats per un teló dels cossos dels espectadors. Per això, la interacció era sovint física i, a la *commedia dell'arte*, obscena, grotesca i inventiva. I la sensibilitat postdramàtica tornarà a provar de propiciar aquest acostament, revitalitzant la còpula corporal, salvant la divisió entre intèrpret i públic, entre ment i sentits; en definitiva, eliminant la invenció teatral del teló o, com l'anomena Gumbrecht, aquella «innovation of early modern scenography» (2004, 30).

En la seva reflexió posterior sobre la sensibilitat informada per criteris no hermenèutics, l'alemany elabora la noció de *Stimmung* que, en la seva referència a la sensibilitat, busca combinar el cos i la seva presència amb elements de l'ambient, l'estat d'ànim, la fisicitat i l'entorn. Un element crucial, però, és el potencial de l'estimulació auditiva:

I am most interested in the component of meaning that connects *Stimmung* with music and the hearing of sounds. As is well known, we do not hear with our inner and outer ear alone. Hearing is a complex form of behavior that involves the entire body. Skin and haptic modalities of perception play an important role. Every tone we perceive is, of course, a form of physical reality (if an invisible one). Toni Morrison once described the phenomenon with the apt paradox of 'being touched as if from inside'. (Gumbrecht 2012, 3-4)

Amanda Glauert ha documentat la mateixa interacció emotiva dels valors externs i interns de la *Stimmung* en una hipòtesi ben coneguda pels estudiants de l'afecte. «Tocada com des de dins» en un concert, aquesta crítica parla d'un esfondrament estètic dels límits entre el llenguatge i la melodia en l'acte de cantar, ja que, en pur estil Swingles, «the lyric draws on the sound of syllables rather than the meaning of words, then at its most distinctive it dissolves into the condition of music [...] the words are uttered to be glided over and absorbed as musical experience» (2013, 69). L'elevació estètica del llenguatge, però, només és una part de l'equació, ja que tota l'experiència pot implicar una elevació comunitària que allunyi encara més l'esdeveniment artístic de l'àmbit del dia a dia. La comentarista també fa referència al «reconeixement mutu» al qual aspira el lletrista, l'interpret, i la seva comunió amb l'oient en la mesura intersubjectiva en què «singer, and listener, poet and composer, can seem to blur into one communal identity» (Glauert 2013, 72; 78).

Tot i que les reflexions anteriors es refereixen a Goethe i l'òpera, la naturalesa transformadora del recital, ja sigui musical, dramàtic o alguna forma híbrida, no és de cap manera exclusiva de l'àmbit dels concerts de l'elit. La *Stimmung* pot resultar igual d'eficaç en un entorn de hip hop. George the Poet ha compost una imatge igualment íntima i poderosa de l'efecte somàtic que té el rap sobre la persona en aquest sentit:

Music can support you like you're on crutches. Look how many parts of my life that song touches [...] The serotonin makes you smile. The adrenalin makes you wild. The oxytocin makes you want to make a child [...] How can sound waves physically make you move? As soon as the song starts it just makes you feel good. (Mpenga 2019b)⁶

6 Tal com indica el títol d'aquesta reflexió, «Press Play», moltes crítiques recents han posat de manifest que la fisicitat no ha de ser presencial. Aquests mateixos valors es poden transmetre virtualment a través d'internet i de les xarxes socials (Elleström 2021). Els mitjans digitals i la tecnologia tan sols «disfressen el caràcter físic de l'experiència» (Corness 2008, 21).

La dialèctica entre «sentit i síntesi» convencional i les «tecnologies del sentiment» de l'afecte queda cristal·litzada a «Flawless» de Beyoncé. El tema s'obre i es tanca de manera racional amb el llenguatge del patriarcat, ja que una superposició del programa de televisió *Star Search* anuncia que una banda de nois són els guanyadors d'un concurs enfront d'un grup de noies. Hi ha intercalada una crítica feminista al sexisme institucional i racista. No obstant això, la resposta demòtica del rap és dissonant amb aquests modismes i el «binarisme de bona-dolenta» convencional de la identitat de les noies negres (Payne 2020, 31). L'anàfora en *staccato* i la insistent rima monosil·làbica subratlla l'empoderament emfatitzat per la indignació de l'imperatiu, el lèxic i el to: «Bow down, bitches, bow down, bitches (crown) / I'm so crown crown, bow down, bitches». El cant actua com un encanteri, amplificat per l'al·literació i el crescendo coral que acompanya la consciència de l'autoritat femenina cristal·litzada pel repetit «Flawless», entonat divuit vegades: «You wake up, flawless. / Post up, flawless. / Riding round in it, flawless, etc.».⁷

L'efecte atàvic queda accentuat pel caràcter il·lògic de la sintaxi i la semàntica. L'*Encyclopedia Britannica* (2020) recull que «el llenguatge dels encanteris de vegades és arcaic i no sempre l'entén el recitador». L'enunciat màgic, amb la seva «declaració simbòlica per analogia», busca transferir la qualitat del material (diamant, roca, corona) al referent; exactament l'efecte de valor i solidesa que s'aconsegueix aquí. L'ambient que crea aquest estat com a de trànsit es veu afavorit en el vídeo per l'atavisme que evoca l'escenari il·luminat amb torxes i la dansa primitiva, que suscita, un cop més, una resposta somàtica més completa que el missatge estrictament racional. Intuïtivament, es postula una alternativa d'empoderament de les noies negres, alternativa tan contundent com autònoma.

El paper que adopta l'artista de rap espanyol és, com ja hem vist, més compromès políticament. D'aquí que la seva producció sigui més contundent en la seva crítica i denúncia social. La ràbia revolucionària i justiciera pot ser una constant; encara que certament també s'aprofiten els recursos d'altres elements no hermenèutics. Fins i tot l'autoproclamat revolucionari Pablo Hasél, tan aficionat a al·ludir a Roque Dalton, insurgent i màrtir marxista, no és contrari a deixar de banda la cerebralitat materialista. El ganxo hipnòtic de la tornada de «Delincuentes» («Nos llaman delincuentes / quienes ni cumplen sus leyes») converteix la venjativa enumeració d'injustícies en un salm de lament col·lectiu i recitació gairebé mística. Un efecte semblant de transcendència acompanya la tornada somnàmbula d'«Indomables», amb l'enginyós muntatge i els trepidants canvis de pla sobre un fons de xarxes de comunicació, en què la lletra es fa ressò del moviment

⁷ Significativament en aquest context, un sinònim de *flawless* és *immaculada*.

massiu d'acció col·lectiva. Les manifestacions amb les seves consignes i els crits de batalla que les acompanyen formen part, és clar, de la lletania del hip hop a Espanya i es coregen *ad nauseam*. Curiosament, Gumbrecht (2016) detecta una qualitat anàloga a un mantra darre-re d'aquestes exclamacions i troba que una rima tan bàsica com «El pueblo unido jamás será vencido» pot ser un bon exemple de la resposta emotiva subliminal que estem tractant quan l'entona una multitud amb ritme i convicció.

La ira i la ràbia també ocupen un lloc destacat en l'experiència del contagi mutu. Double (2007, 46) exemplifica aquest intercanvi amb l'esbrancada (a la comèdia *stand-up*) o les capbussades des de l'escenari (en el punk) en què els espectadors passen a formar part de l'espectacle. Els Sex Pistols, no cal ni dir-ho, eren obertament provocadors i, amb els insults que adreçaven al públic, fins i tot entraven a barallar-s'hi. Els artistes de rap també «challenge the established boundaries of theater by pushing audiences to interact with them as members of a shared community» (Hodges Persley 2015, 88). A la seva fascinant monografia *Ugly Feelings*, Sianne Ngai tracta la comunicació d'aquests sentiments i, en un resum de la història de la filosofia, es remet a Aristòtil per determinar que «el sentiment d'injustícia» és la font de la ràbia creativa (2005, 185). Un simple cop d'ull a les lletres dels subgèneres *gangsta* i *drill* del rap, juntament amb la diatriba política del rap a l'Estat espanyol, fa que l'equació sigui evident. Amb tot, el que és fascinant des del punt de vista afectiu és la capacitat de l'emoció per provocar una reacció immediata; i la reciprocitat de la resposta. El gràfic de Silvan Tomkins indica les possibilitats de la ràbia per estimular i revifar la resposta, juntament amb la durada perllongada de l'emoció (Tomkins 2008, 139) [fig. 1].

Les actuacions dels rapers a Espanya tipifiquen «the rage against those who are perceived responsible for the distressing limitations of human freedom. [...] In all of these cases angry revolution has swamped the original slower remediation of distress at enforced and unjust limitation» (Tomkins 2008, 747). Les seves contribucions s'ajusten a un patró constant: denúncies rítmiques d'opressors, paràsits i institucions: la corrupció denunciada juntament amb els perpetradors, neofranquistes i feixistes. Les composicions semblen enganyosament senzilles, però sempre van acompanyades d'un ganxo melòdic fresc, una síncope enganxosa, un impacte al·literatiu i un «postureig» conscient, tot plegat una fórmula que porta a la resposta emocional.

En aquest sentit, la ràbia en tota regla s'explota al màxim. Segons Tomkins, quan es genera en l'actuació, es pot «reclutar a demanda» i pot arribar a ser «as infectious as a comedian can generalize laughter» (Tan contagiosa com un còmic sigui capaç de generalitzar el riure) (Nathanson 2008, xvii). Un festival a Marinaleda el març del 2018, on van actuar Valtònyc i Pablo Hasél, ofereix un bon exemple

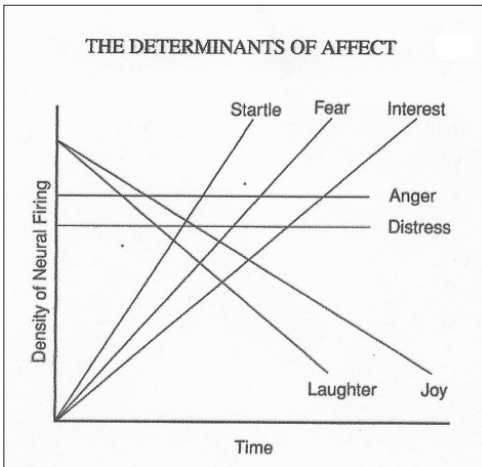


Figura 1
Representació gràfica d'una teoria
dels activadors innats de l'afecte

d'aquest contagi. La reacció positiva del públic al rap de denúncia del mallorquí el va incitar a un esclafit furiós en què exhortava al públic: «Matad a un puto guardia civil esta noche»; i «poned una puta bomba al fiscal de una vez!». Aquesta bravata, que va servir d'excusa per a encara més processos judicials, s'ha d'entendre en el context de la mutualitat afectiva.

Fins i tot entre cançó i cançó, l'interpret representa un paper: «soy un puto pesado que sólo doy la chapa en los conciertos». De fet, el seu discurs entronca amb aquell moment clàssic de les pel·lícules de Hollywood de 'Mata'l per mi!' dels gèneres *noir*, gàngster i d'acció. Els bons («Pablo y yo») acabaran a la presó i clamaran venjança (Sáiz-Pardo 2018). Com totes les crides exaltades a la justícia, aquesta petició indignada és, paradoxalment, una afirmació d'imptència - a les pel·lícules la solen proferir dones, incapacitats, vells o malalts-, una amenaça tan melodramàtica com la definició de Breton de l'acte surrealista perfecte. Es tracta, com l'anomenaria McGregor, d'un estratagema de «defensa ofensiva» dins d'una estratègia de «zel compensatori»: una maniobra escènica identificada com a tal pels espectadors. Reconeguda intuïtivament com a fictícia, se li atorga així una resposta vociferant propiciada pel vincle intersubjectiu. Tot parafrasejant Osipovich, aquest acte és una tramoia teatral, de la qual tant el públic com l'interpret són conscients i en la qual tots dos participen plenament.

5 Conclusions

El hip hop és art. Per això resulta tan mal d'entendre que es criminalitzi. Fins al dia d'avui no s'ha trobat cap prova psicològica que corrobore la conjectura que la ràbia present a les seves lletres acaba donant lloc a cap agressió (Frank, Wilson 2020, 65). Els sociòlegs també han rebutjat la facilitat de qualsevol vincle causal directe entre el rap i la violència (Kleinberg, McFarlane, 10). I els estudis criminològics recents conclouen que l'apreciació judicial es beneficiaria d'entendre-ho així: «By understanding that drill is primarily performance and that it is more likely a step away from violence than an attempt to precipitate it» (Ilan 2020, 1009).

Més important encara, el gènere s'inscriu directament dins les convencions de la literatura i la música. A *L'home de la guitarra blava* (1937) de Wallace Stevens, una reflexió notable i ekfràstica sobre el famós quadre de Picasso, el públic representat en el poema es fixa justament en la dimensió transformadora de l'art i en la separació entre el seu discurs i la realitat quotidiana: «Ells digueren: "Tens una guitarra blava, / no toques les coses tal com són". La resposta del músic confirma la metamorfosi: «Les coses tal com són / es transformen a través de la guitarra blava». El vers següent és crucial per entendre la qüestió que ens ocupa: «La poesia és el tema del poema, / d'ella surt el poema i / a ella torna».

Mai més ben dit. El rap, com tota forma de versificació, es remet exclusivament al seu propi ethos: literatura, actuació i impostura intersubjectiva. El seu medi és la virtuositat: una sensibilitat i un exercici elaborats amb passió pels seus practicants i compartits de manera no menys emocional pels seus devots. Com a via d'expressió de l'impuls creatiu, el hip hop ofereix un repte estètic i dinàmic, que tant els intèrprets com els espectadors viuen de manera lliure i plena: en altres paraules, l'hàbit d'art. L'intent de separar el mitjà d'expressió del seu entorn i situar-lo parcialment en el discurs de la factualitat, atomitzant i extrapolant la seva lírica per criminalitzar els seus adeptes, no fa altra cosa que pervertir el flux de la creativitat.

Bibliografia

- Archer, R. (1991). «Tradition, Genre, Ethics and Politics in Ausiàs March's 'maldit'». *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, 371-82. <https://doi.org/10.1080/1475382912000368371>.
- Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Berlant, L. (2010). «Thinking about Feeling Historical». Staiger, J. et al. (eds), *Political Emotions: Affect and the Public Sphere*. New York: Routledge.
- Bennett, A. (2009). *The Habit of Art*. London: Faber.
- Bloom, D. (2017). «Tory Minister's University Band Sang Lurid and Sexist Songs and Mocked the Queen Mother's Death». www.mirror.co.uk/news/politics/tory-ministers-university-band-sang-11739171.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (2002). «Habitus». Hillier, J.; Rooksby, E. (eds), *Habitus: A Sense of Place*. Burlington, VT: Ashgate. <https://doi.org/10.4324/9781315253701>.
- Breton, A. (1988). «Second Manifeste du surréalisme». *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 787-8.
- Coleridge, S.T. (2009). «From Biographia Literaria, Chapter XIV». www.poetry-foundation.org/articles/69385/from-biographia-literaria-chapter-xiv
- Carter, B. (2018). «Lyrics for Lockups: Using Rap Lyrics to Prosecute in America». *Mercer Law Review*, 69(3), 917-946.
- Conquergood, D. (2005). «Street Literacy». Flood, J.; Heath, S.; Lapp, D. (eds), *Handbook of Research on Teaching Literacy Through the Communicative and Visual Arts*, London: Routledge, 354-75. <https://doi.org/10.4324/9781410611161>.
- Corness, G. (2008). «Why Live? Performance in the Age of Digital Reproduction». *Leonardo Music Journal*, 18, 21-4.
- Dalí, S. et al. (1928). «El manifest groc». [http://www.conseil-desarts.org/documents/Manifeste/manifeste_jeune%20\(espagnol\).html](http://www.conseil-desarts.org/documents/Manifeste/manifeste_jeune%20(espagnol).html)
- Double, O. (2007). «Punk Rock as Popular Theatre». *New Theatre Quarterly*, 23(1), 35-48. <https://doi.org/10.1017/S0266464X06000613>.
- Eliot, T.S. (2009). «Tradition and the Individual Talent». <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>.
- Elleström, L. (2021). *Beyond Media Borders*, vols 1-2. London: MacMillan.
- Emamzadeh, A. (2021). «The Insecurity That Drives Misogynists». <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/finding-new-home/202108/the-insecurity-drives-misogynists>.
- Engels, D. (2014). «Baadaasss Gangstas: The Parallel Influences, Characteristics and Criticisms of the Blaxploitation Cinema and Gangsta Rap Movements». *Journal of Hip Hop Studies*, 1(1), 1-19.
- Frank, A.; Wilson, E. (2020). *A Silvan Tomkins Handbook: Foundations for Affect Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freemuse (2020). *The State of Artistic Freedom 2019*. Copenhagen: Freemuse.
- Freemuse (2021). *The State of Artistic Freedom 2020*. Copenhagen: Freemuse.
- Genette, G. (1966). *Figures*. Paris: Éditions du Seuil.
- Glauert, A. (2013). «'Do You Know the Land?' Unfolding the Secrets of the Lyric in performance». *Music Performance Research*, 6, 68-96.

- Gould, D. (2010). «On Affect and Protest». Staiger, J. et al. (eds), *Political Emotions: Affect and the Public Sphere*. New York: Routledge, 18-44.
- Gumbrecht, H.U. (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Redwood: Stanford University Press.
- Gumbrecht, H.U. (2012). *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Transl. by E. Butler. Redwood: Stanford University Press.
- Gumbrecht, H.U. (2016) «Why Prosody and Rhythm Matter in Poetry and in the Humanities at Large». <https://www.youtube.com/watch?v=sndKn4mQh4I>.
- Hodges Persley, N. (2015). «Hip-hop Theater and Performance». Williams, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, 85-98. <https://doi.org/10.1017/CC09781139775298.009>.
- Hurley, E.; Warner, S. (2012). «Affect/Performance/Politics». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(2), 99-107.
- Ilan, J. (2020). «Digital Street Culture Decoded: Why criminalizing drill music is Street Illiterate and Counterproductive». *The British Journal of Criminology*, 60(4), 994-1013. <https://doi.org/10.1093/bjc/azz086>.
- Kleinberg, B.; McFarlane, P. (2020). «Violent Music Vs Violence and Music: Drill Rap And violent Crime in London». <https://research.tilburguniversity.edu/en/publications/violent-music-vs-violence-and-music-drill-rap-and-violent-crime-i>.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. Ed. by T. Moi. New York: Columbia.
- Llonch, P. (2018). «Los borbones son unos ladrones» www.youtube.com/watch?v=ySxLQ-UsNo&ab_channel=PropagandapelFet%21.
- McGregor, I. (2006). «Offensive Defensiveness: Toward an Integrative Neuroscience of Compensatory Zeal After Mortality Salience, Personal Uncertainty, and Other Poignant Self-Threats». *Psychological Inquiry*, 17(4), 299-308.
- Mpenga, G. (2019a). *Have You Heard George's Podcast?* Chapter 1. Part 1. «Listen Closer». www.bbc.co.uk/sounds/play/p07mk7cx.
- Mpenga, G. (2019b). *Have You Heard George's Podcast?* Chapter 1. Part 5. «Press Play». <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p07mk6gk>.
- Nathanson, D. (2008). «Prologue». Tomkins, S.S. *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*. New York: Springer Publishing Company, xi-xxvi.
- Neruda, P. (1947). *Tercera residencia*. Buenos Aires: Losada.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press.
- Osipovich, D. (2006). «What is a Theatrical Performance?» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 461-70. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2006.00224.x>.
- Palmer, G.M. (2012). «Catullus 16 Translated by G.M. Palmer». <https://burlesquepressllc.com/2012/05/12/catullus-16-translated-by-g-m-palmer/>.
- Payne, A. (2020). «The Cardi B – Beyoncé Complex: Ratchet Respectability and Black Adolescent Girlhood». *Journal of Hip Hop Studies*, 7(1), 26-43.
- Ritter, J.R. (2010) *Recovering Hyperbole: Re-Imagining the Limits of Rhetoric for an Age of Excess* [PhD Thesis]. Atlanta: Georgia State University. https://scholarworks.gsu.edu/communication_diss/22
- Sáiz-Pardo, M. (2018). «El rapero 'Valtonyc': '¡Matad a un puto guardia civil esta noche!'». <https://www.diariosur.es/nacional/denuncian-valtonyc-animar-matar-guardia-civil-20180518135147-ntrc.html>. Vídeo de l'esclat d'ira de Valtonyc. www.youtube.com/watch?v=8LnmvI9B8Uw&ab_channel=GrupoJoly.

- ya Salaam, M. (1995). «The Aesthetics of Rap». *African American Review*, 29(2), 303-15. <https://doi.org/10.2307/3042309>.
- Santamaria, V. (2008). «Salvador Dalí: Posició moral del surrealisme». Malé, J.; Borràs, L., *Poètiques catalanes del segle XX*. Barcelona: UOC, 87-97.
- Santos Unamuno, E. (2001). «El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap». Cancellier, A.; Londero, R. (a cura di), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, vol. 2. Roma: Associazione ispanisti italiani, 235-42.
- «Spell» (2020). *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/spell>.
- Stevens, W. (1937). *The Man with the Blue Guitar*. <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/blueguitar.html>.
- Tomkins, S.S. (2008). *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*. New York: Springer Publishing Company.
- Urella, M. (2019). «Hip-Hop Lyrics Embracing Acts of Terrorism, a Brief History». <https://djbooth.net/features/2016-09-06-hip-hop-terrorism>
- Wilmot, J. (2019). «A Satyr on Charles II». <http://jacklynch.net/Texts/charles2.html#:~:text=By%20John%20Wilmot%2C%20Earl%20of%20Rochester&text=For%20breeding%20the%20best%20cunts,and%20best%20bred%20man%20alive>.
- Wilson, P. (2014). «Who Owns The Name 'Rick Ross'? The 1980s Cocaine Kingpin? Or The Popular Rapper (Who Also Used To Be A Prison Guard)?». *Celebrity Net Worth*. <https://www.celebritynetworth.com/articles/entertainment-articles/strange-case-freeway-rick-ross-vs-rick-ross/>.

