



TRANS 28 (2024)

Hip hop y flamenco: un acercamiento a procesos de transculturación en la música de Ojos de Brujo

Hip hop and flamenco: an approach to processes of transculturation in the music of Ojos de Brujo

Ángel Antonio Chirinos Amaro (investigador Independiente)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9203-3480>

Francisco Javier Bethencourt Llobet (Universidad Complutense de Madrid)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3857-0714>

Resumen

Las prácticas performativas del hip hop y el flamenco, en las que están involucrados no solo sus creadores, sino los aficionados a estas, son el amplio espacio donde nacen, evolucionan y se intercambian ideas que forman el imaginario de un estilo-cultura urbana (Bethencourt y Chirinos 2022) para el cual el lugar geográfico –sin detrimento del virtual– tiene un peso muy importante. En el caso del hip hop, este imaginario cultural es a la vez diverso y muy identificable, lo cual está ligado a las múltiples circunstancias, eventos y procesos transculturales que hacen que podamos hablar de rap japonés, venezolano o catalán (Williams 2015), haciendo que estos, a su vez, participen del gran entramado cultural (Martí 2004 que se ha venido a llamar Hip Hop Nation (Alim 2009: 1). Por otro lado, en el caso del flamenco tal imaginario es también muy concreto, pero las poéticas y prácticas performativas se dirigen (sin limitarse) a un entramado cultural donde existen tensiones entre la autenticidad, como construcción cultural e histórica, y la innovación, como parte de sus identidades múltiples y la tecnología (Bethencourt 2011; Escobar 2022). Con el ánimo de ampliar las lecturas sobre procesos transculturales e hibridación (Steingress 2004), en este texto nos ocuparemos de la intersección entre flamenco y hip hop, tomando como caso de estudio diversos trabajos del grupo Ojos de Brujo.

Palabras clave

Hip hop, flamenco, *performance*, escenarios, transculturalidad y tecnología.

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 11 de noviembre 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

Abstract

The performative practices of hip hop and flamenco, in which not only their creators are involved, but also their *aficionados*, are the broad space where ideas that form the imaginary of an urban style-culture are born, evolve, and exchanged (Bethencourt and Chirinos 2022), for which the geographical location –without detriment to the virtual– has a very important weight. In the specific case of hip hop, this cultural-imaginary is broad and very easy to identify, which is join to multiple circumstances, events and transcultural processes, which made us to speak about Japanese, Venezuelan or Catalan rap (Williams 2015), making those at the same time being part of the huge cultural net (Martí 2004), which has been called Hip Hop Nation (Alim 2009: 1). On the other hand, in the case of flamenco, the imaginary is also very specific, but the poetics and performance practices are broad (without limitations) to a cultural net where there are tensions between the authenticity, as a cultural and historical construction, and the innovation as part of their multi-identity and technology (Bethencourt 2011, Escobar 2022). With the intention to open up the readings about transcultural and hybrids processes (Steingress 2004), in this essay we will deep into the crossover between Flamenco y Hip Hop, taking some works of the band called Ojos de Brujo as study cases.

Keywords

Hip hop, flamenco, *performance*, stages, transculturality and technology.

Received: May 24th 2024

Acceptance Date: November 11th 2024

Release Date: December 31st 2024

Hip hop y flamenco: un acercamiento a procesos de transculturación en la música de Ojos de Brujo

Ángel Antonio Chirinos Amaro (Universidad Complutense de Madrid)

Email: achirino@ucm.es

Francisco Javier Bethencourt Llobet (Universidad Complutense de Madrid)

Email: frbethen@ucm.es

Introducción

En la actualidad encontramos numerosas publicaciones sobre flamenco y hip hop abordadas desde diversas perspectivas teóricas y metodológicas; sin embargo, no sobre sus intersecciones y tomando como hilo conductor la transculturación, a la vez que a manera de marco teórico. Por otro lado, teniendo en cuenta que el fenómeno de la transculturación tiene una gran presencia en los más variados espacios performativos, sus límites y naturaleza merecen seguir siendo estudiados (García Peinazo 2021; Bethencourt 2022). Partiendo de esta consideración, este texto se ocupa de la transculturación y los híbridos que se generan en la intersección entre flamenco y hip hop, concretamente en trabajos del grupo Ojos de Brujo.

Es un hecho que la transculturación es un fenómeno común no solo en la escena occidental global, local y glocal (Robertson 1995) y, como tal, ha sido ampliamente estudiado y ha sido el objeto de no pocos investigadores de músicas populares (Piquer, Pedro y del Val 2018). Tomaremos algunos de sus planteamientos como punto de partida. Antes de abordar cuestiones más específicas en cuanto al marco teórico de este texto, más allá de nuestras consideraciones ontológicas de base, planteamos como premisa el concepto de música que propone Small (1998 y 1999) como algo que se hace, sintetizado en el término “musicar”, y que nos sirve como punto de partida para hablar sobre transculturación, hibridación e identidades múltiples en los casos particulares que analizamos más adelante. A partir de aquí, esos tres conceptos van a tener implícita tanto la idea de movimiento como la de mezcla y multiplicidad.

Desde un punto de vista más bien pragmático, es decir, teniendo en cuenta los procesos de intercambio cultural y pensando en ellos de una manera más amplia, encontramos útil la idea de transculturación en la música como proceso, y no como simple fenómeno “acabado”, pensado como un *continuum* de “ideas que viajan”, ya que el término transculturación sin más, tal y como ha sido abordado y se ha entendido, sugiere (aunque no de manera limitante) un proceso claramente delimitado o un flujo constante en cierto marco temporal y geográfico definible. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el intercambio –movimiento o viaje– de elementos de un entramado cultural (Martí 2004) a otro es no solo transferencia sino movimiento con complejas implicaciones, condicionado por las circunstancias propias de tal movimiento –por ejemplo, si es geográfico o si tiene lugar de manera *online* (Gamble y Campos 2021)– y la naturaleza intrínseca del propio elemento cultural en movimiento –si se trata de música grabada, de aprendizaje directo o transmisión musical de persona a persona.

El término transculturación fue acuñado por Fernando Ortiz en su libro *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, donde el autor lo define como el “proceso transitivo de una cultura a otra” (Ortiz 1940: 137). Cabe señalar que Ortiz en su propuesta seminal concibe este término como una manera de definir un proceso que se desarrolla en fases en contraposición a la voz anglosajona *aculturation*, que apuntaría a la mera adquisición de una cultura. Sin embargo, por otra parte, la definición de Ortiz identifica a la cultura como algo con suficiente entidad como para ser susceptible de cambio en ella de una manera más o menos sólida-en-conjunto, y aquí asoma la pregunta: ¿hasta qué punto es posible hablar de cultura como una entidad unitaria? Podemos admitir que la estrategia de Ortiz de acuñar términos y conceptos amplios es epistemológicamente eficiente. El problema es que en el uso se revela como una sola idea para explicar o, por lo menos, etiquetar una compleja variedad de fenómenos que el grueso de los hablantes hemos tenido a bien llamar cultura. No hay que perder de vista que Ortiz hace una elección consciente, como antropólogo, sobre un hecho ampliamente discutido en esa disciplina, lo cual le ayuda a elaborar un discurso sobre movimiento y oposición (tal y como ilustra el título de su libro); sin embargo, en el campo de discusión en el que se inserta este texto, tal y como se colige de los casos analizados más abajo, la variedad y la complejidad del concepto “transculturación” son equiparables al de “cultura”. Así pues, los espacios culturales son tan amplios, complejos y con límites tan problemáticos que concebirlos como una –misma– entidad homogénea y, hasta cierto punto, autocontenida no ayuda a explicar la inmensa variedad de fenómenos identificados o que pueden relacionarse con el término transculturación.

Este problema sobre el concepto de cultura es expuesto y discutido por Wolfgang Welsch en su texto sobre transculturalidad, donde señala cómo es más adecuada una idea de transculturación en virtud de la naturaleza de la relación entre culturas, que implique “entanglement, intermixing [...] commonness [...] exchange and interaction” (Welsch 1999: 205), lo cual está relacionado, a su vez, con el concepto de hibridación (Steingress 2004) y “remezcla” que utiliza Pedro Ordóñez cuando se refiere a proyectos de flamenco contemporáneo y electrónica (Ordóñez 2020; Bethencourt 2020).

Así pues, si “cultura” es una idea vasta y compleja, los conceptos directamente relacionados, como los procesos transculturales, en especial aquellos que tienen que ver con lo musical (dada la complejidad de este fenómeno), pueden ser analizados desde la idea de la flexibilidad y teniendo en cuenta la noción de movimiento en un sentido amplio. Todo esto se vuelve evidente a la luz de la naturaleza de los híbridos culturales producidos y de hasta qué punto los procesos que los alumbran son simétricos o cuál es su grado de asimetría (Küpper 2018). Así pues, puede ser más adecuado pensar en procesos intermitentes, asimétricos y/o fluctuantes en la discusión sobre los procesos transculturales en música. Como veremos más adelante, el tránsito transcultural de elementos estéticos del hip hop al flamenco, que genera hibridaciones en canciones de Ojos de Brujo, no responde a un flujo constante ni a una estrategia codificada, sino que responde a las contingencias propias de una *poiesis* musical en la que la diversidad se revela como gran premisa. Según Sergio Ramos, a la hora de crear “cada uno venía con su *background*” y, más interesante aún, “no partíamos todos desde un sitio, por ejemplo, desde el flamenco íbamos a buscar una fusión intencionada, sino que la creación la encontrábamos después”¹.

¹ Ver Anexo, entrevista 1, realizada a Sergio Ramos el 5 de febrero de 2024.

Por otro lado, tenemos la ya mencionada idea de entramados culturales. Hemos de asumir que la concepción de una identidad nacional o regional (Washabaugh 2012) que implique la noción de fronteras (Ginesi 2023)² rígidas condiciona de manera problemática los discursos y reflexiones sobre intercambios culturales y, subsecuentemente, aquellos sobre transculturación (Küpper 2018). Si miramos directamente al hecho musical, vemos cómo en el rap³, junto con la temática de la autoafirmación –casi siempre de la propia masculinidad– otra gran temática siempre presente es la denuncia social. Esto es así ya sea que se hable de la segregación explícita o implícita en la sociedad estadounidense, la de parte de la población que en las urbes españolas vive “en los márgenes” o aquella de la población de migrantes de distintas zonas de África desplazados a la periferia de París. Esto funciona como una temática *glocal* que transita un entramado cultural: el hip hop, que se yuxtapone a otros espacios sociales o entramados culturales, como Europa, la música urbana o los migrantes. Así pues, los elementos musicales performativos del hip hop transitan por este entramado, habitando y creando híbridos en la intersección de éste con otros géneros, como el de las músicas urbanas o la categoría artificialmente creada “músicas del mundo” (*World Music*), concepto del que reniega Sergio Ramos en su libro autoetnográfico sobre Ojos de Brujo:

[...] Cuando se encuentran en un café la ignorancia y la prepotencia pueden llegar a ocurrir cosas tales como que inauguren con un concepto un supuesto nuevo estilo de música que intente abarcar todo aquello que desconocen, o temen, para ordenar el caos de la sobre información [*sic*], en el caso de la ignorancia, o levantar un campo de concentración cultural, en el caso de la prepotencia [...] Las diferentes expresiones culturales que existen no tienen la culpa de que los medios necesiten abstracciones omniabarcadoras, ni de que el mercado no tenga, o no quiera tener, suficientes cubetas (Ramos 2007: 77-78).

Ahora bien, analizando esta cita puntual sobre el concepto de músicas del mundo, encontramos, bajo estos términos paraguas “criticables”, que este está de algún modo relacionado con el entramado cultural, la multi-identidad, la tecnología, así como con el concepto de desplazamiento, otro concepto fundamental para entender las transferencias culturales.

Desplazamientos y ciudades multiculturales: Barcelona

En primer lugar, en referencia a los conceptos previamente mencionados, podemos pensar en la figura de Marina Abad, vocalista del grupo Ojos de Brujo, como un ejemplo idóneo, ya que proviene de Valencia, un contexto, que tiene conexiones y vínculos culturales e idiomáticos con Cataluña; sin

² Este concepto fue una de las cuestiones que abordamos en nuestra participación en el IV Congreso Internacional de Flamencología I Pedagogia Flamenca perteneciente al Festival Ciutat Flamenco (2022) antecedente de este texto. Ginesi (2023), en su participación en la V edición del mismo congreso enriquece el trabajo sobre ojos de Brujo y el concepto de fronteras. Asimismo, en una reciente publicación, este autor afirma que “even before the crisis of 2008, the Catalan pop music scene had begun searching for pathways beyond Catalan Rock and EDM, opening up to the world of indie and new folk. Groups with a so called “mestizo” (of mixed race) sound, such as Ojos de Brujo (active 1998-2011) and 08001 (the postal code of El Raval formerly Barcelona’s red-light district), participated in the international world music scene, combining elements of a variety of folk music traditions with pop music” (Ginesi 2024: 232-233).

³ Nos atenemos a la diferenciación mayoritariamente aceptada entre hip hop, la cultura, y rap, su expresión musical (Reyes 2003 y Williams 2015).

embargo, se desplaza a Barcelona, ciudad multicultural, donde se encuentra con músicos cubanos, flamencos, DJs, etc. que van a ser fundamentales para entender su carrera artística. Este concepto de desplazamiento, ya utilizado por Ramón Pelinski (2000) aplicado al tango nómada, puede ser ampliado a diversos contextos culturales (a *Gotan Project* en París y a Ojos de Brujo, específicamente en Barcelona), dándonos pie para estudiar el flamenco electrónico, sus productores en relación a la identidad múltiple, hibridación y la tecnología (Bethencourt 2020). Estos desplazamientos y encuentros culturales, que han hecho que el tango y la rumba americana, también nómada, se transformaran en tangos flamencos binarios o rumbas catalanas con rasgueos de ventilador, tienen mucho que ver con procesos de adaptación y asimilación que encontramos en el reciente trabajo *América en el Flamenco* (Núñez 2021). En el equívocamente llamado “Nuevo Flamenco” (Cruces 2012), si se puede conceptualizar a la banda de Ojos de Brujo como tal o preferimos conceptualizarlos como flamenco contemporáneo⁴, encontramos trasvases sonoros y de conocimiento (utilización de tablas de la India, cajones flamencos, guitarras, bajos eléctricos, *scratches* de platos de DJ Panko), como se muestra en la imagen [Fig.1]. También se (re)mezclaban otros elementos, como ciclos rítmicos, que encontramos en la actualidad en bulerías, soleares, incluso utilizan compases de seguiriyas, que mostraremos más adelante. Muchos de estos ciclos se mencionan cuando se investiga sobre los orígenes del flamenco.



Fig 1: foto de DJ Panko en VAMOS Festival!

Por otro lado, los desplazamientos de africanos (Goldberg 2019 -traducción de Mora 2022), árabes, gitanos, sefardíes, en ocasiones forzados al desplazamiento por alguna guerra o genocidio⁵, atraviesan la historia en sus distintas perspectivas. Al igual que los historiadores se han preocupado por analizar a los flamencos, roma(níes), desde su desplazamiento del Punjab, que viajaron desde

⁴ Si bien podemos, como estrategia analítica, incluir a Ojos de Brujo en la categoría –paraguas– “flamenco contemporáneo”, Sergio Ramos define al colectivo como un “grupo [...] de música de hibridación y de experimentación”. Ver: Anexo, entrevista 1, realizada a Sergio Ramos el 5 de febrero de 2024.

⁵ Como la que están sufriendo ucranianos y palestinos en la actualidad.

el norte de la India a Siria y, de allí, al Mediterráneo, los desplazamientos dentro de la Península Ibérica son igualmente esenciales para entender la configuración de este género-idioma en general y a Ojos de Brujo en particular. En la Península Ibérica encontramos flamencos en diferentes contextos culturales: Andalucía, Canarias, Extremadura, Cataluña, etc. Sobre los flamencos en Cataluña han visto la luz numerosas investigaciones (Coderque 1997; Bethencourt 2011; Cabrera 2021; Castro 2022; Pedrosa 2022), donde se aborda el desplazamiento de miles de andaluces a otras provincias y países, como Francia, para “ganarse algo más que la vida”, como mencionaba Enrique Morente (Gutiérrez 2006). Muchos de ellos se desplazaron para trabajar en tablaos, así como en fábricas, principalmente en la industria textil, de ciudades como Badalona o Sabadell (Bethencourt 2011). Todas estas circunstancias de desplazamiento están relacionadas con los conceptos de transculturación e identidad múltiple trabajados previamente en Escobar-Borrego (2022) y Escobar-Borrego, Bethencourt, Chirinos (2024).

Haciendo investigación sobre la música que hacía Ojos de Brujo, podemos encontrar un entramado cultural muy dinámico en cuanto a influencias e intercambios y distintas aportaciones de los miembros de la banda. Por un lado, una fuerte influencia de Ramón Giménez (alias “El Metralleta”), guitarrista-productor y uno de los fundadores de Ojos de Brujo, que representaría la aportación gitana-flamenca, que por ser gitano no nos referimos a la corriente “gitanista”, que sostenía el cantaor Don Antonio Mairena en *Mundos y Formas* (Molina y Mairena 1963), ya que para nuestros compañeros del Instituto de Cultura Gitana el paso por Andalucía es tan solo parte del “camino” (Fernández 2021 y 2022)⁶.

En Ojos de Brujo no encontramos una perspectiva “andalucista”, la cual defiende que, tras recibir múltiples influencias, el flamenco “fragua” en la baja Andalucía a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, con la estilización de los fandangos preflamencos, jotas y seguiriyas, etc. (Berlanga *et al.* 2021). Por otro lado, sí que podríamos vincular su propuesta a una corriente, “americanista”, más actual, que se inicia en con publicaciones como la de *Cantes de ida y vuelta* (Linares y Núñez 1998), así como las recientes aportaciones en *Sonidos Negros: On the blackness on flamenco* (Goldberg 2019), los vaciados de prensa realizados en La Habana e incluidos en el libro *Tremendo Asombro* (Ortiz 2019) y *América en el Flamenco* (Núñez 2021). La aportación de músicos cubanos-españoles igualmente enriquecen a Ojos de Brujo y la escena de jazz-flamenco de Barcelona y Madrid. A posteriori, Carlos Sarduy aportó a Ojos de Brujo, así como lo hace a día de hoy al Cuban Jazz Syndicate (junto a Ariel Brínguez, Michael Olivera, Pepe Rivero, etc.). Ellos son muestra de que la “nueva generación Afro-Española”⁷, en realidad es reflejo de la propia historia del flamenco” (Bethencourt y Gómez 2021. En último término, Ojos de Brujo no es una excepción, sino un buen ejemplo de estas dinámicas de encuentros e hibridaciones en esta corriente Américo-internacionalista del flamenco. Esto incluye a bailaoras, como Susana Medina (alias “La Susi”), cantaora/es, y tocaoras/es de distintos contextos culturales (Cuba, Chile, México, Venezuela, Japón, Reino Unido) que aportan a la escena del flamenco en España, Europa y América y presentan sus

⁶ Esta perspectiva queda reflejada en sus publicaciones como en su novela *Cuando Late el Silencio* (Fernández 2022). Además, Andrés Turón, alumno de musicología de la UCM, que realizó prácticas en el Instituto de Cultura Gitana, publicó un artículo en *Cuadernos Gitanos* (2022) donde revisitó estas publicaciones con una perspectiva orientalista.

⁷ Canción “New Afro-Spanish generation” incluida en el disco de *Buika* (2005).

espectáculos en festivales como el Ciutat flamenco de Barcelona, etc. Un ejemplo que hemos analizado recientemente fue la colaboración de Marinah de Ojos de Brujo con Juan Gómez “Chicuelo”, guitarrista flamenco catalán que trabaja en la actualidad junto a la bailaora mexicana Karen Lugo en su último proyecto *Caminos* (Escobar, Bethecourt y Chirinos 2024). A su vez, este músico, vinculado al Taller de Músics de Barcelona, ha colaborado con artistas de jazz, música académica y música popular urbana⁸. En sus composiciones, como en las de Ojos de Brujo, encontramos ritmos de bulerías, tangos y rumbas que nos vinculan con el concepto de desplazamiento, así como el jazz, el funk y el hip hop, son el *background* a partir del cual trabajan los protagonistas de este artículo.

Hip hop en el flamenco: transculturación e hibridaciones

Teniendo en cuenta que nuestro interés en este texto no son los objetos sonoros, sino los procesos transculturales y las hibridaciones que en estos se manifiestan, no haremos análisis musicales completos de los temas de Ojos de Brujo que hemos seleccionado, sino que comentaremos ejemplos acotados. En todos ellos se revelan estrategias de hibridación para insertar elementos del hip hop dentro de un marco transido –de una u otra manera– por la estética flamenca que son, en último término, fruto de la transculturación.

Atendiendo a las definiciones y consideraciones arriba comentadas, nos encontramos con que la música de Ojos de Brujo se concibe habitualmente a partir de diferentes estilos, siendo el hip hop uno de los más recurrentes. A partir de ello, toca preguntarse ¿cómo se insertan esos elementos pertenecientes a la cultura hip hop en la música que nos ocupa? Esto ocurre de varias maneras.

Por un lado, podemos encontrar elementos estéticos dentro del propio objeto sonoro, como aquellos que se insertan en las instrumentales o las temáticas –glocales– que abordan las letras o, por otro, ver cómo procesos transculturales se hacen patentes en el desempeño de los músicos, como es el caso de la vocalidad –híbrida–, lo cual nos remite directamente al ámbito de los agentes involucrados. En esta última categoría podemos encontrar las colaboraciones, como por ejemplo los temas “La machine” (*Corriente vital*, 2010), con Juno Reactor, “Una verdad incómoda” (*Aocaná*, 2009), junto a Kumar, o “Dónde te has metido” (de la misma producción), con Tote King, uno de los referentes del primer hip hop español, ya que en estos casos la identificación con la estética y con el entramado cultural hip hop se da a través de los agentes involucrados. Reservaremos la discusión sobre identidad y agencia para un texto posterior, ocupándonos en este de la discusión sobre cuestiones musicales performativas. Para responder a la pregunta arriba planteada, hemos escogido un grupo de nueve temas pertenecientes a cuatro producciones discográficas. Si bien Ojos de Brujo se caracteriza por una constante mezcla de elementos estéticos, hemos escogido los temas del

⁸ Una artista vinculada a este entramado cultural y en la que también podemos ver las huellas del *displacement* y la hibridación es Rosalía, sobre quien ha investigado durante cuatro años Daniel Gómez Sánchez para su tesis doctoral defendida en el Departamento de Musicología de la UCM (2024). En esta investigación Gómez desmonta la apariencia de artista aislada, cuya originalidad solitaria implicaría una creación, en cierto sentido *ex nihilo*, para conectarla con esa red genealógica de influencias en las que son fundamentales su equipo formativo-creativo, maestros y compañeras/os del Taller de Música y la ESMUC de Barcelona. En los congresos de flamenco paralelos al Ciutat Flamenco de Barcelona pudimos dialogar con los miembros de Ojos de Brujo entrevistados y con otros compañeros de la ESMUC mencionados.

grupo en el que lo hip hop y las maneras de hacer del rap estaban presentes de manera más evidente. Así bien, los temas escogidos son:

Álbumes	Temas
<i>Barí</i> (2002):	“Quien engaña no gana” “Calé barí”
<i>Techarí</i> (2006):	“Todo tiende” “No somos máquinas” “Feedback”
<i>Aocaná</i> (2009):	“Dónde te has metido” “Una verdad incómoda”
<i>Corriente vital</i> (2010):	“Na en la nevera” “La machine”

Tabla 1: Temas escogidos para análisis.

Después de hacer esta selección de composiciones-canciones de Ojos de Brujo en las que encontramos elementos relacionados con el hip hop, nos centraremos en algunos elementos estético-musicales y tecnológicos, como las instrumentales (lo que dentro del hip hop se conoce como bases) y las temáticas, para después centrarnos en la vocalidad como estrategia performativa para la hibridación.

Las instrumentales y el concepto de “base”

Un rasgo que ha conservado el rap desde sus inicios es que, *grosso modo*, cuenta con dos niveles de construcción en los temas. Nos encontramos habitualmente con un acompañamiento instrumental, denominado “base”, sobre el cual se rapea. Desde los inicios del hip hop, lo más común es contar con esa base⁹ y, a partir de ahí, rapear sobre ella con rimas ya trabajadas (a excepción del *freestyle*, que implica improvisación). En este punto, es habitual que se sucedan cambios en la base, como consecuencia de las dinámicas de la producción. Ahora bien, hay que tener en cuenta que la casuística en la construcción de los temas es de lo más variada y la base es siempre susceptible de

⁹ Tenemos que tener en cuenta que en este texto estamos, en lo estético y desde lo teórico, dentro del marco de la *popular music*, como la conceptualiza Richard Middleton (1990) donde a menudo compositor y productor convergen en la misma persona, por lo menos para la mayoría de las funciones que *a priori* se les atribuyen en otros estilos.

modificaciones una vez que el MC¹⁰ trabaja sobre la misma. Por otro lado, cuando este o alguien de la *crew*¹¹ es el mismo productor (en este contexto –también– quien hace las bases), como puede ser el caso de Calle 13 o Kanye West, el trabajo no se hace necesariamente en el orden arriba descrito, y ambas cosas, texto y base, son permeables de manera bidireccional. Un caso relevante a este respecto lo relata Calle 13 hablando de su experiencia con el tema “El aguante” (*MultiViral*, 2014)¹², donde a partir de la idea estrictamente musical para la base –un sonido folk– y la consecuente percepción de la inadecuación de la letra, que se escribió para el tema, se hacen varios cambios en la instrumental hasta que base y letra se coordinan estéticamente.

Ahora bien, en lo poiético-performativo, Ojos de Brujo funciona de manera bastante diferente a una producción de hip hop. Lo que escuchamos en la grabación ha sido concebido previamente de manera conjunta, siendo esta naturaleza de colectivo artístico un rasgo fundamental en la identidad del grupo. A este respecto, Sergio Ramos (baterista-percusionista) apunta que en la creación “cada uno aportaba una mirada” y que, siendo el resultado final la suma de aportaciones, en los diferentes resultados en los temas se puede ver la huella de la participación de diferentes artistas¹³. Por otro lado, sus producciones están pensadas para que funcionen en directo, “su gran fuerte”, tengamos en cuenta que obtuvo el premio Mejor Gira 2004 de la Academia de Música (Ramos 2007: 18), y es allí donde confluyen instrumentistas, cantante y DJ, a diferencia del directo del hip hop, donde el peso recae en el MC. El poder concebir el material como un todo colaborativo se traduce en una ventaja a la hora de insertar elementos estéticos diversos, uno de los grandes intereses creativos del grupo.

Volviendo al rap, y remitiéndonos a lo estrictamente musical, una base típica está estructurada en secciones de cuatro u ocho compases, pudiendo recurrirse a fragmentos pequeños de dos compases (excepcionalmente de uno) en los momentos en los que se rompe esta regularidad. Esta simetría no es una búsqueda de proporción, sino más bien una estrategia para encajar el material musical que se organiza por fragmentos superpuestos en una concepción cíclica del discurso (Adams 2015: 119). Así pues, la base consta de estos fragmentos que se van repitiendo, que son los que estructuran las secciones y que se van disponiendo por capas. La adición o supresión de capas de material, que se traduce en una variación de la textura, también colabora en la estructuración de la base, así como en el apoyo del sentido teleológico del discurso¹⁴ que despliega el MC, que habitualmente se

¹⁰ El raper, proveniente de *master of ceremony*. Aunque la inclusión en un texto académico de términos foráneos puede llegar a ser problemática, y en este caso tiene ciertas connotaciones de colonialismo cultural, es en atención a esta segunda circunstancia que, aunque esto de alguna manera se haya superado, tampoco se puede borrar la huella que ha dejado y, en última instancia, preferimos no usar términos acuñados *ad hoc* cuando dentro de la escena performativa ya los hay y son de uso extendido.

¹¹ *Crew*, que se puede traducir literalmente como equipo o grupo, es el término estadounidense usado para referirse a un colectivo de artistas entre los que hay raperos, DJs y/o productores, comúnmente de tres en adelante. Este tipo de grupos son definidos por Francisco Reyes como aquellos “en los que se asocian jóvenes que comparten el gusto por la música rap, el break y el graffiti, para ensayar, actuar, grabar y “dejarse ver” (getting up) juntos” (2003: 523).

¹² En <https://www.youtube.com/watch?v=g1tx6e22vsl> acceso 30 de diciembre de 2022. El fragmento comentado lo encontramos entre los minutos 8:01 y 9:03.

¹³ Ver anexo, entrevista 1, realizada a Sergio Ramos, realizada el 5 de febrero de 2024.

¹⁴ El discurso de la música occidental ha tenido tradicionalmente un carácter que tiende a lo teleológico. Será en el siglo XX, dentro de la llamada música clásica, cuando se indague sobre las posibilidades de una no-teleología o una teleología negativa (Cavallaro 2020).

conduce hacia un punto climático¹⁵.

Los breves fragmentos en donde rapean Marina y los colaboradores invitados, que se insertan en los temas de Ojos de Brujo, buscan recrear o evocar la estética hip hop, y una manera de hacerlo es con elementos que se repiten y/o superponen, cuyo resultado sonoro es esa sensación cíclica arriba comentada. Por otro lado, una forma de vincular un tema a la estética hip hop, sin que este pueda ser etiquetado como tal, es mediante la inserción de un elemento suelto, incrustado dentro del tema, sin permear el resto del material sonoro. Estos fragmentos resultan muy útiles en este sentido. Por ejemplo, en “Color” del álbum *Techarí* (2006), que podríamos conceptualizar como unas bulerías, nos encontramos un aire más bien funky, que queda reforzado con secciones de metales y que al mismo tiempo nos vincula a la estética hip hop con los graffitis que realizó el niño de las pinturas en el videoclip.

En “Todo tiende”, tercer pista del álbum *Techarí* (2006), que comienza con una introducción con la tabla de la India en primer plano, encontramos una sección rapeada entre los minutos 1:07 y 2:02 que comienza con la intervención de Maxwell Right –que suele participar en voces y *beatboxing*¹⁶– a la que sigue Marina a partir de 1:30. El acompañamiento instrumental, que hasta aquí está lleno de detalles donde la sonoridad de la guitarra y la percusión dominan, cambia a una textura con otro esquema percutivo sobre la que se superponen motivos en forma de *loop*, es decir, en bucle, una estrategia cíclica típica de las bases de hip hop consecuencia en lo formal del uso de *samplers* (Condit-Schultz 2016a: 5). Por otro lado, el que la textura se haga más delgada debajo del rapeo también es un rasgo común de este estilo, donde la participación de un número considerable de instrumentos se reserva a secciones como los estribillos, mientras que las secciones del MC se acompañan más discretamente en favor de la claridad de los versos. De esta manera, no solo se inserta un fragmento en el que rapean de manera sucesiva Marina y Wright, sino que se logra una sección de estética hip hop inserta dentro de un tema con aire de música de la India, funky y flamenco (tangos-rumbas) 4/4 u 8/4¹⁷:

The figure shows a musical score for three parts: Hand-Clapping 1, Hand-Clapping 2, and Foot. The time signature is 4/4. The score is divided into three sections: 'Tangos', 'Repiques', and 'Flamenco Rumba'. Each section contains rhythmic notation for the three parts. Hand-clapping 1 and 2 use quarter and eighth notes with accents. The Foot part uses quarter notes with accents. The 'Flamenco Rumba' section includes a 7/8 measure in the clapping parts.

Fig 2: Palmas que acompañan a los tangos-rumba.

¹⁵ Nótese, pues, y esto es algo que hay que tener en cuenta, la clara diferencia en la concepción cíclica de la base, tal y como plantea Adams (2015: 119), entre otros, y la tendencia teleológica del discurso del MC que, teniendo o no naturaleza narrativa, se despliega de una manera más bien vectorial, con un arco arsis-tesis asimétrico en favor de un punto climático localizado más bien hacia el final. La recurrencia de esta manera de desarrollar un discurso musical en la cultura occidental hunde sus raíces en la *dispositio* que la retórica planteaba como modelo desde la Edad Media (López Cano 2000: 82-91).

¹⁶ “Técnica en la que se imita con la boca el sonido de una caja de ritmos”. Reyes 2003: 522.

¹⁷ Transcripción del autor, aunque encontramos que David Leiva Prados transcribe en 8/4 pensando en dos ciclos de 4/4. Ver también transcripciones de Jerónimo Utrilla.

Un caso parecido al anterior, pero donde el tema se acerca de manera más evidente a la sonoridad del hip hop es en la intervención de Juno Reactor, quien colabora en “La Machine”, perteneciente al álbum *Corriente vital* (2010). Tanto el rapero como la base irrumpen en el minuto 2:17 (hasta 2:55) con un sonido de la vieja escuela (*old school*¹⁸) –sobre todo Juno Reactor–, bien diferenciado del resto de la sonoridad del tema. Estamos aquí también ante un caso donde se inserta un elemento plenamente hip hop sin que esto permee al resto del tema, ya que al final de la intervención del rapero, tanto la instrumental como los jaleos de Marina, hacen que se vuelva al carácter previo.

No obstante, una diferencia importante entre cómo se acerca Ojos de Brujo al hip hop, relacionado con las bases, y cómo esto se percibe desde el sector más conservador de la Hip Hop Nation, es el uso de instrumentos acústicos. En palabras de Ramos, “en la academia más dura del hip hop, siempre, si veían elementos acústicos nunca lo consideraban hip hop”¹⁹. Así bien, podemos ver cómo la hibridación sonora se manifiesta no solo en la inserción de elementos hip hop en las instrumentales, sino también en la combinación en estas de lo electrónico con lo acústico.

Temáticas

Si bien las consideraciones sobre las temáticas que abordan las letras de los estilos a los que atendemos en este texto parecen alejarse de la visión performativa que nos planteamos, debemos apuntar que partimos de un acercamiento a los discursos como acto. Tal y como lo plantea John Frow (2014: 19), los concebimos como “estructuras performativas”, que son capaces de moldear el entorno, entendiendo la continuidad entre discurso y acción, e incluso la identificación entre ambos, del modo en que se ha planteado previamente para el poder (Foucault 2005) o el género (Butler 2007).

Si hablamos del “musical”, los tipos de relación entre estilos y repertorios y las cuestiones extramusicales vinculadas a los objetos sonoros son muy diversas. Desde los orígenes del hip hop todas las manifestaciones artísticas de esta cultura están atravesadas por la idea de ser un espacio para dar voz a un sector de la sociedad segregado. Esto se resume muy bien en las palabras del influyente rapero Chuck D, que en diferentes ocasiones reconoció al rap como “la CNN de los negros en Estados Unidos” (2017: 12).

Ahora bien, dentro de la cultura hip hop existe la tensión entre el rap como “amplio movimiento cultural” o como “fábrica de billetes” (Neal 2004: 309), viviendo en la paradoja de ser uno de los estilos musicales que se consume de manera más masiva –tenemos en cuenta no solo su dispersión global, sino su alto potencial de hibridación– al tiempo de ser reivindicado desde la Hip Hop Nation como una valiosa herramienta para el cambio social (Kiwitana 2004). Aunque podamos diferenciar estas dos grandes tendencias como dos grandes polos temáticos en las letras de los MC, no podemos

¹⁸ Este es un término comúnmente usado para referirse a los primeros años del rap que, aunque varía de uno a otro autor, tiene como *terminus ante quem*, la segunda mitad de la década de los 1980 o, en cronologías más elásticas, ca. 1990.

¹⁹ Ver: Anexo, entrevista 1, realizada a Sergio Ramos, ya citada.

soslayar la infiltración de la reivindicación y la denuncia en las más variopintas narrativas raperas. Es en esta manera de orientar el discurso donde rap y flamenco convergen en las temáticas de Ojos de Brujo.

En su análisis histórico sobre el flamenco y las clases populares andaluzas, Cristina Cruces-Roldán advierte que, si bien estas “utilizaron el flamenco de manera plurifuncional” (Cruces-Roldán 2003: 34) también se debe tener en cuenta que “aunque el flamenco es una expresión totalizadora, el protagonismo de su producción, difusión y práctica es evidentemente popular y en gran medida atribuible a situaciones de marginación y aislamiento social” (Cruces-Roldán 2003: 36). Por otro lado, para la autora “considerar el flamenco como el complejo músico-oral-vivencial propio de los grupos oprimidos, y que a la vez marca de forma más clara la identidad “andaluza”, no es necesariamente contradictorio” (Cruces-Roldán 2003: 37). Aquí podemos encontrar un paralelismo evidente con la cultura hip hop, concretamente con su música, un espacio para la reivindicación social y una manifestación de “el excluido” y, a la vez, un amplio sector del *mainstream*.

Si nos fijamos en el grupo de piezas que hemos escogido para el análisis, en cinco de las nueve composiciones nos encontramos con letras en las que directa o indirectamente se denuncia la desigualdad, las situaciones precarias en torno a la migración o la alienación del individuo moderno. En “Quien engaña no gana” (Barí, 2002), encontramos una alusión indirecta –dentro de una metáfora– a la migración más precaria y, más adelante, un llamado a tomar conciencia sobre los problemas sociales que nos rodean:

[...]

aunque batalle yo no quiero desafíos
solo máximo respeto pido dame lo que es mío
no existe competición para tanta hipocresía
somos balseros remando hacia nuestra propia deriva

[...]

que si quieres oír tonterías cambia de dial
que si quieres oír realidades
dime dónde vas, dime dónde estás
¡relájate! ¡siéntate y escucha!
lo quitan, lo ponen, lo cambian, lo pisan,
lo quitan, lo tuercen, lo tiran, lo remueven
y vuelta a empezar otra vez ¡ten cuidado!
[...]²⁰.

²⁰ Aprovechando el carácter más descriptivo o inclusive rapsódico, más que de relato, de las letras de estos temas, transcribimos solo los fragmentos pertinentes. En todos los casos se respetan las redacciones originales tal y como aparecen en los librillos de su correspondiente CD.

Por otro lado, en “No somos máquinas” (Techarí, 2006) se manifiesta la preocupación por la alienación y, de nuevo, encontramos otra referencia indirecta hacia aquella migración dramáticamente precaria:

<p>[...] Hablando en oro, pisando avenidas plásticas, llorando plata vida por dinero, no somos máquinas petróleo por las venas, crecen interiores de hojalata compra bala suelta o un arsenal de armas Bala no late, lata no late no somos máquinas!!!</p>	<p>Cantes y lamentos interceptando modos de seguir en pie naves, buques y pateras trazan coordenadas, trasladando esferas ¿¿¿no lo ves???? cierra en el seis!!! rompe la máquina!!! [...]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Otra referencia a situaciones de migración precaria, esta vez, de manera indirecta, podemos encontrarla en: “Feedback” (Techarí, 2006):

<p>[...] Tropezando volviendo a levantarse sube, baja, se desliza, cuarta dimensión, en Feedback, corre y frena, nada hondo.</p>	<p>Cronometra a fondo sin leyes ni papeles va... ¡pilla directa, lo mete a compás! [...]</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Con un tono más bien desenfadado, pero en el que se percibe con claridad el rechazo social, “Na en la nevera” (Corriente vital, 2010) retrata la vida precaria de un músico callejero:

<p>[...] Tó pa ver que no hay ná en la nevera Con las tripas rugiendo y que rugen, los pies congelaos y una hostia que no veas... Empecé a maquinar pa mañana ¡y a ver!</p>	<p>Tener plata a mi vera ¡moneillas! ¡calderilla! Poco más me solía caer después de lo menos cinco horitas cantando en la calle pa ná de parné ¡ay, pa comer! ¡pa comer! [...]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Más allá de las referencias que encontramos en los fragmentos arriba comentados, una mención aparte merece el texto de “Una verdad incómoda” (Aocaná, 2009). El tema entero está dedicado a una constelación de situaciones a las que se alude en el título, temática como el SIDA en África, las mujeres que son violadas en los conflictos armados, las migraciones –de nuevo–, junto con la indiferencia o la desafección:

<p>Tú niño que mueres de sida en Sudáfrica Tú armao de valor que cruzas mares en pateras Tú mujer que vendes tus encantos en la calle Aquellos que quemaron en la hoguera: ¡que la prendan!</p> <p>Tú que en la guerra de Irak perdiste a tus dos hijos Tú Maria Elena madre de desaparecido Tú mujer violada y saqueada en los Balcanes Aquellas que quemaron en la hoguera: ¡que la prendan!</p> <p>Ahora que dicen que viene la crisis Muchos prenden velas Y si mañana el cuarto se quema Que sean otros los que apaguen la candela. Así es la vida, ¡¡incómoda!! Aunque te duela, La verdad está clara y más, cuando la mentira deja secuela. Se cuele, como bola de billar en un casino en Las Vegas, mientras se cuele otra bala ciega en la cabeza de otro niño inocente en la escuela sí y la gente se va a la playa en ríos, mientras otros se matan en las favelas...</p>	<p>Se Calienta El Aire, Se Enfada La Tierra Se Enfrían Los Corazones, Se Congelan Las Conciencias.</p> <p>Quién lo diría, que muchos fingirían unos reirían ...otros sufrirían este es el momento, ha llegado el día ya está aquí el espejo del que todos se escondían</p> <p>(*) Dame la mano, libera tu hipotálamo basta de guantánamos, unámonos hasta donde quieres que sigamos tós matándonos? Sobre todo de este modo, somos cómplices de todo, déjate de dejarte como un loco! directos como terremotos, que albo-ro-to! dame la mano, libera tu hipotálamo basta de guantánamos, unámonos hasta dónde quieres que sigamos tós matándonos?</p> <p>Niñas de vientre abultao por no tener comida Centrales nucleares que recuerdan Hiroshima Niños se atiborran de hamburguesas en los McDonalds Y otras se ponen silicona y hacen yoga.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Otras dedican su vida a causas perdías Mientras otros pujan en la bolsa y montan oficinas Ay! que la tierra se calienta!!! ¿qué se puede hacer para arreglar toda esta mierda?</p> <p>Se calienta el aire...</p> <p>Es como la matemática, lógica cuántica cero subjetivo, pura práctica, estática, endogámica</p> <p>vamos todos recto --- directo a una verdad más plástica</p> <p>(*) Dame la mano... (Estribillo)</p> <p>Tú mujer libre que luchaste en el 36 UNA VERDAD INCÓMODA Tú que limpias casas y te pagan cuatro perras UNA VERDAD INCÓMODA Tú que estás sufriendo la ruina de la heroína UNA VERDAD INCÓMODA Aquellos que quemaron en la hoguera: ¡que la prendan! Lanzo los chamalongos y entro en conexión con los grandes reyes del pasado. Bendición para hermanas y hermanos, Agradezco el legado, contra el suelo choco cinco huesos de mi mano Ando tranquilo, sé que velan por mí.</p> <p>Pero pregunto: ¿Qué pasa? Hombre, mujeres no somos los mismos, En vida se extingue la raza,</p>	<p>Dinero de bien se disfraza pá entrar en casa, ¡¡Necesidad!! Crea ceguera y no permite ver profundo se metalizan tus sueños, tu mundo absurdo pero cierto se globalizan, se legalizan desiertos en el pecho de los hombres, en los hombros llevan el peso de la costumbre con el hambre de alcanzar la cumbre pá tener pá siempre una luz que los alumbré.</p> <p>Dinero de bien se disfraza pá entrar en casa, ¡¡Necesidad!! Crea ceguera y no permite ver profundo se metalizan tus sueños, tu mundo absurdo pero cierto se globalizan, se legalizan desiertos en el pecho de los hombres, en los hombros llevan el peso de la costumbre con el hambre de alcanzar la cumbre pá tener pá siempre una luz que los alumbré.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El texto se nos presenta como una incómoda cornucopia de males que la humanidad se procura a sí misma, con una aparente dispersión temática en cuanto a lo que denuncia. Podemos ver que son seis los tipos de situaciones que se describen: la infancia que sufre, la mujer víctima de un sistema que la empuja a la desigualdad y a ser víctima de violencia, la violencia a secas –bélica o urbana– y aquellas situaciones como la contaminación o los desatendidos brotes de adicciones que, en general, apuntan a la desidia en la gestión de los responsables. A esto hay que sumarle la denuncia sobre la alienación y la desafección del individuo moderno. El punto en común de todas esas situaciones con las que, como denuncia el tema, muchos quieren mirar hacia otro lado, es la exclusión social (Byrne 2002). Si bien este es un concepto complejo y se ha topado con problemas de consistencia ontológica dentro de las ciencias sociales, la manera en que la letra de este tema lo refleja invita a mirarlo desde una perspectiva más amplia, como lo hace Herzog (2011) cuando propone considerar exclusión “todo aquello que se aleja gradualmente del estado de relevancia que gozan otros miembros de la sociedad”, proponiendo el término “exclusión discursiva” (Herzog 2011: 618). Bajo este paraguas conceptual, el mosaico temático de “Una verdad incómoda” no solo gana en consistencia, sino en rotundidad retórica. Así pues, este funciona como espacio para denunciar situaciones de exclusión social, un tema que no ha abandonado el flamenco desde sus inicios y que se halla en los orígenes del hip hop, sobreviviendo inclusive a su llegada y consagración en el *mainstream*.

Por último, en la vinculación y paralelismo que hay entre flamenco y hip hop en lo tocante a la denuncia social y a la reivindicación hay que tener en cuenta que no hay relaciones de causalidad desde lo estilístico que deriven en los procesos creativos del grupo. En este sentido, Ramón Giménez plantea para su grupo que:

Si desde el Rock hay unos códigos, desde el Funk hay unos códigos, desde el flamenco hay unos códigos, desde la música latina hay unos códigos, por qué no coger los códigos de cada uno de esos lenguajes que enfocan hacia una misma sensación, hacia el amor, por ejemplo, o hacia la protesta, etc., y juntarlos para redundar en forma y fondo²¹.

Podemos entender, entonces, que la denuncia no es un rasgo que, perteneciendo a un estilo, se respete en las hibridaciones, sino que los códigos de estos distintos estilos, esas maneras de comunicarse se relacionan con preocupaciones comunes, lo que el músico llama “una misma sensación”. Las diferentes caras de la denuncia no son objetos dentro del proceso de hibridación, sino temáticas comunes que habitan esos marcos.

La vocalidad

En el desempeño de los MC el uso de la rima es un elemento central (Adams 2009; Kautny 2015 y Condit-Schulz 2016). Teniendo esto en cuenta, algo llamativo de Marina es que en las intervenciones que no son en un sentido estricto cantadas se acerca a lo que podemos identificar como rapear,

²¹ Ver anexo, entrevista 2, realizada a Ramón Giménez, realizada el 11 de marzo de 2024.

pero distinguiéndose de ello principalmente porque en estas no juega un papel principal el uso continuado de la rima o una distribución de rimas en un patrón construido. Un buen ejemplo de ello es el pasaje del minuto 0:41 al 1:07 del tema “Feedback” (Techarí, 2006). Si tomamos como referencia el planteamiento de Kautny que define al rap como la combinación de “una estilizada forma de Sprechgesang con percusión vocal” (2015: 101), estamos frente a un fragmento que se ajusta a esta descripción o, siendo más minuciosos, lo podemos describir como un *parlato* ajustado a un ritmo que se inserta dentro de una métrica concreta –coincidiendo hasta aquí con la definición de “rapear” del autor–, pero que se diferencia de lo que hace un MC porque aquí no se hace un uso estructural de la rima (Condit-Schulz 2016b: 124). Más allá del uso sistemático de rimas al final de los versos, es habitual que los MC las ubiquen al interior de estos, lo que se conoce como rimas internas (Martínez 2010), y que con ellas construyan estructuras de manera creativa. Que estas construcciones –uno de los objetivos del MC– estén hechas de una manera que se perciba como interesante, atrayente y/o compleja se tiene como un valor performativo objetivo. Mirar esto en la dirección de cómo se define mayoritariamente *flow* es esclarecedor.

Desde la percepción del oyente, y a la luz del valor artístico que se atribuye a las cualidades performativas de los agentes involucrados de una manera directa en el hacer música dentro de la cultura hip hop, una de las maneras de entender el *flow* (un concepto polisémico) es análoga a lo que en flamenco podemos llamar “aire” o “duende”. Ahora bien, y dejando de un lado lo relacionado con la expresividad, desde lo técnico *flow* se puede definir como “el ritmo del rapeo” (Kautny 2015: 101), la “organización rítmica” del texto (Kautny 2015: 102) o bien puede ser un término usado para “abarcar todas las características rítmicas y de articulación en la ejecución de los versos de un rapero” (Adams 2009: 2). Que la manera de rimar sea un rasgo performativo central en el desempeño del MC es lo que hace que revista interés musicológico desde el punto de vista analítico.

La comparación del fragmento arriba mencionado del tema “Feedback” con el tema “Sin escaleras era mi escuela” (*Aguantando el tirón*, 2006) del grupo La Excepción, concretamente el fragmento de 0:47 a 1:45, resulta útil para ilustrar dos maneras diferentes de emplear rimas. A diferencia del primer fragmento, en el segundo, donde se rapea de una manera más bien estándar, vemos cómo consistentemente se ubican rimas al final de los versos, mientras que en dos sitios se sitúan rimas al interior de ellos, en el quinto verso y en el decimoséptimo, lo que aporta –respectivamente– variedad y realce al comienzo de la sección que funciona como puente:

Tropezando
 volviendo a levantarse
 sube, baja, se desliza
 cuarta dimensión, en feedback
 corre y frena, nada hondo
 Cronometra a fondo
 sin leyes ni papeles va
 ¡pilla directa... lo mete a compás!

Con el flow más jondo
te viene derribando
quinta dimensión, revela, arma la vela,
baja, sube, bucea hondo.
Cronometra a fondo
sin leyes ni papeles va...
¡pilla directa, lo mete a compás!

Rimas en “Feedback” (*Techarí*, 2006), pasaje del 0:41 al 1:07.

Siempre yo cuando chico,
iba en carrito primo mío pal colegio
Y con mi madre y por Abrantes,
hasta pasar el campo de fútbol del Velázquez
Sin escaleras era mi escuela,
y Luky Luke a mediodía en la Primera
Mis profesoras un tanto raras,
la berberecho to belluda por la cara
Mis compañeros todos con mote,
y la almorrana se pillaba unos rebotes,
que me enganchaba luego siempre a traición,
¡normal! Era vecina y me curraba en el portal
Yo no quería nunca hacerme ilusión,
pero creía que había alguna operación,
que arreglarían entero mi cuerpecico,
sigue torció como un alambre chico,
me es igual
Yo he ido a parvulitos con mi vecino Huguito,
su papá con el SIMCA, de color azulito,
El SIMCA ya no sigue, yo sigo con Huguito,
semos inseparables, semos hermanicos.

Rimas en el tema “Sin escaleras era mi escuela” (*Aguantando el tirón*, 2006) del grupo La Excepción,
sección del 0:47 al 1:45.

No obstante, dentro de los temas que hemos escogido para este texto, hay fragmentos donde sí encontramos un uso sistemático de rimas a final de verso (inclusive alguna sutil rima interna). Por ejemplo, en el tema “Quien engaña no gana”, en los fragmentos de 0:09 al 0:30, 0:38 al 58 y 1:33 al

2:01 (*Barí*, 2002), en una breve sección de “Calé barí” (de la misma producción) del 0:41 al 0:54 – aquí las rimas se encadenan con rimas cantadas– y del 1:36 al 0:51 de “La machine” (*Corriente vital*, 2010). Que las rimas no aparezcan como un recurso de manera estable, sino más bien de forma puntual –a discreción de los artistas– evidencia la voluntad de incluir un elemento más que de reproducir o asimilar a pies juntillas una estética –copiar–. Dicho de otra manera, estamos frente a una estrategia de hibridación.

Un comentario aparte merece la vocalidad que, de alguna manera, resulta a medio camino entre rapear y cantar, lo cual se consigue con el tratamiento especial de diversos parámetros. A esto Condit-Schulz (2016a: 21-23) lo llama *pitched rap*, que podemos traducir como “rap entonado”. El autor comenta dos rasgos significativos de este modelo de ejecución vocal. En primer lugar, que el sonido emitido se ajusta a alturas concretas de nuestro sistema temperado de afinación, pero no a una gran variedad de ellas sino a un set de notas más bien limitado, sin mostrar “el tipo de estructuras regulares formales asociadas con «melodías», como periodos” (Condit-Schulz 2016a: 22). Pero a esto hay que sumar la falta de recurrencia de los modelos de perfil melódico comunes (Adams 1976), como por ejemplo el modelo de arco con un recorrido *arsis-tesis*, tan arraigado en la tradición occidental que cimentó elementos formales organizativos tan claves como las cadencias o los puntos climáticos o de tensión que orientan el sentido teleológico de un discurso. Además de esto, el set de notas elegido se suele limitar a un ámbito notablemente más reducido que el de una melodía estándar de algo que pudiéramos identificar plenamente como “cantado”. Otro rasgo sobre el que Condit-Schulz llama la atención es la diferencia entre la mayor complejidad de las estructuras construidas con las rimas en pasajes rapeados y aquella menor de las de un rapeo entonado.

En definitiva, si nos acercamos a la vocalidad de quien rapea, desde el modelo de ejecución más estándar, pasando por el rap entonado o las diferentes variantes e híbridos performativos, debemos siempre tener en cuenta la organización rítmica del material musical en el desempeño del MC –o el cantante que rapea de alguna manera– como un rasgo fundamental para identificar algo como rap que, aunque puede vincularse sonoramente con otras formas performativas análogas, no puede equipararse en un sentido estricto con ello. Partiendo de lo anterior como premisa, veamos un par de casos concretos.

En el tema “No somos máquinas” (*Techarí*, 2006), salvo en la sección central, de 0:57 a 1:20 – repetida del 2:54 al 3:18–, que es plenamente cantada (*cantabile*, por usar un término analítico más tradicional), la línea vocal consigue ese intermedio entre cantar y rapear, pudiendo hablar aquí de rap entonado. En la imagen siguiente podemos ver un fragmento que ilustra esta manera de organizar el material (en el resto del tema, a excepción de las dos secciones cantadas el material se dispone de manera similar).



Figura 3: línea vocal del “No somos máquinas” (*Techarí*, 2006), fragmento del 0:18 al 0:22

En segundo lugar, que el material esté desplegado sobre alturas concretas, aunque manteniendo la línea casi enteramente sobre una nota, un do# 4, mientras que las sílabas acentuadas están sobre un mi 4 y con breves incursiones sobre re# 4, remite a la desvinculación del rap con la altura como parámetro central. Esta falta de complejidad en lo melódico, que aquí se manifiesta también en la coincidencia entre la nota más repetida y la tónica de la tonalidad del tema (do# 4 y do sostenido menor (C#m), respectivamente) es un rasgo característico de este tipo de vocalidad, que Condit-Schulz (2016a: 23) identifica con la idea de “presión comunicacional”, planteada por David Temperley (2004), que puede explicarse de manera muy breve como la autorregulación de ciertos parámetros musicales entre sí para facilitar la claridad en la comunicación cuando este es el objetivo de quien(es) concibe(n) un determinado objeto sonoro. Así las cosas, si tenemos en cuenta que el rap es una música que quiere comunicar, que tiene algo que decir y busca los medios para hacerlo, la presión comunicacional en este sería un fenómeno natural. Más aún, situar este fenómeno en la intersección entre música y lingüística, como lo hace Temperley (2004), es algo significativo si tenemos en cuenta que es este precisamente el espacio que ha generado una gran cantidad de los estudios sobre la dimensión musical del hip hop.

Si bien estos comentarios están enfocados a la vocalidad relacionada con el rapeo, no podemos soslayar la presencia del *solkattu*, siendo la música india una de las grandes influencias del grupo. Aquí nos encontramos con otro tipo de desempeño vocal en el que el ritmo es el parámetro central sin remitirse a una altura concreta de notas. En este sentido –y volviendo a nuestro tema– una hibridación vocal entre rap y flamenco análoga a esta podríamos verla, *a priori*, en el fragmento del minuto 2:04 al 2:37 de “Na en la nevera” (*Corriente vital*, 2010); sin embargo, el caso es diferente.

En este tema, en colaboración con el grupo Estopa, la intervención de la cantante en el fragmento arriba mencionado está a medio camino entre un *parlato* y lo que sería un fragmento cantado, a la manera del rap entonado, o inclusive recordando al *toasting* jamaicano (Kautny 2015: 107), que podemos ubicar dentro del universo estético de la música afroamericana –o vinculado con este–, y que forma parte a su vez de la multi-identidad de los músicos flamencos. No obstante, en este caso estamos plenamente ante algo característico de los tanguillos de Cádiz. Es interesante que este es un tipo de emisión análogo al rap, donde hay control sobre el ritmo y sobre ciertos acentos, en ocasiones a través de inflexiones que suponen una variación de la altura, sin que esto se ajuste al temperamento igual.

Visto en perspectiva lo arriba expuesto, este uso de recursos interpretativos que provienen de diferentes espacios culturales por parte de la misma cantante, repartidos en diferentes momentos de una producción artística, que resulta sólidamente consistente a nivel estilístico, nos habla, no de incursiones en otros estilos, sino de hibridación, en estos casos a través de la inserción (tránsito transcultural) en un todo de elementos diversos.

Conclusiones

A partir de lo anteriormente expuesto, que indaga en la música de Ojos de Brujo en relación con lo transcultural, la hibridación y cómo las identidades múltiples conectan con ello, podemos extraer

varias conclusiones. En primer lugar, si miramos a los agentes involucrados, podemos ver que el movimiento, el desplazamiento de “musicares” (Small 1999) está relacionado directamente con la movilidad de estos y con el concepto de desplazamiento. Desde hace cerca de un siglo, para la expansión, asimilación y reelaboración del flamenco ha sido clave la movilidad interna de población en la península (Bethencourt 2011), y para Ojos de Brujo esto no solo se manifiesta en la identidad de sus músicos (como Marina), sino que la circunstancia de que el grupo haya nacido y crecido en una ciudad multicultural como Barcelona propicia la absorción por parte de los artistas de las más variadas influencias.

Por otro lado, si miramos al objeto sonoro y fruto de esas cualidades en los agentes, nos damos cuenta de que en distintas canciones de Ojos de Brujo se siguen estrategias que insertan ciertos elementos de la estética hip hop en un marco estético transido por el flamenco, que hace que la banda se pueda identificar como de “nuevo flamenco” o flamenco contemporáneo, aunque los integrantes rechacen dichas etiquetas.

Ahora bien, en cuanto a los dos estilos que nos ocupan en este texto, un significativo punto en común entre hip hop y flamenco es la denuncia social, la cual podemos ver plasmada en la creación de Ojos de Brujo. Este es un tema compartido por ambos universos estéticos que funcionan como marco de creación. En palabras de Ramón Giménez, desde esos universos hay unos “códigos”²² que “enfocan hacia una misma sensación”, es decir, a los asuntos de los que recurrentemente se ocupan las temáticas de sus temas.

Por último, uno de nuestros intereses con esta aportación es indagar en el trabajo de Ojos de Brujo que, analizado en varios contextos, se nos presenta como uno de los grupos de referencia de “fusión” o remezclas del flamenco, utilizando el concepto de los *remix studies* empleado por Pedro Ordóñez, junto a artistas como Chambao, Rocío Márquez, María José Llergo, que eran referencia de bandas como Electroflamenko en Reino Unido, así como el “Reloj molesto” del álbum mencionado de Enrique Morente, *El pequeño reloj* (2003). Estos han venido entretejiendo una red de influencias artísticas que, de manera análoga al hip hop, han terminado por dar el salto a la cúspide de la industria discográfica y propiciando la entrada de estos procesos en las dinámicas del *mainstream*.

En definitiva, en Ojos de Brujo tenemos un caso paradigmático de cómo la coincidencia de marcos estéticos, propiciada por la movilidad de y en torno a los agentes involucrados, puede dar lugar a un enriquecimiento del proceso creativo que genera músicas híbridas y atraviesa entramados culturales.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Charles R. 1976. “Melodic Contour Typology”. *Ethnomusicology* 20(2): 199-215.

Adams, Kyle. 2009. “On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music. *Music Theory Online* 15 (5). <https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html> [Consulta 10 de marzo de 2023].

———. 2015. “The musical analysis of hip-hop”. En *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, ed. Justin A.

²² Referencia (es la respuesta a la pregunta 1).

Williams, 118-134. Cambridge: Cambridge University Press.

Alim, H. Samy. 2009. "Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation". En *Global Linguistic Flows*, ed. H. Samy Alim, Awad Ibrahim y Alastair Pennycook, 1-22. Nueva York y Londres: Routledge.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel (ed.). 2021. *El flamenco. Baile, música y lírica: Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1880)*. Granada – Sevilla: Universidad de Granada - Universidad de Sevilla.

Bethencourt Llobet, Francisco. 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (Tesis Doctoral). UK: Newcastle University. <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/1305> [consulta: 26/12/2024]

———. 2020. "Productores en la escena de flamenco electrónico", en *Cuadernos de Etnomusicología*. Nº15(2). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2> [consulta 18/07/2023]

———. 2022. "Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)" en *Cuadernos de Etnomusicología* 17 (1). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/38/cuadernos-de-etnomusicologia-n-17-1> [consulta 18/07/2023]

———. y Gómez Sánchez, Daniel. 2021. "Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de Jazz-flamenco como puente con América". *Cuadernos de Etnomusicología* 16 (2). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/37/cuadernos-de-etnomusicologia-n-16-2> [consulta 18/07/2023]

Bethencourt Llobet, Francisco y Chirinos Amaro, Ángel Antonio. 28 de mayo de 2022. "Flamenco y Hip Hop: una aproximación musicológica a procesos de transculturación" Comunicación realizada IV Congreso Internacional de Flamencología I Pedagogía Flamenca perteneciente al Festival Ciutat Flamenco, Barcelona.

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. M^a Antonio Muñoz (trad.). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Byrne, D. 2002. *Social Exclusion*. Buckingham: Open University Press.

Cabrera, Luis. 2021. *La vida no regalada*. Barcelona: Roca Editorial.

Cavallaro, Héctor. 2020. "Un dispositif «liquide»: manières de diluer la téléologie chez Debussy". En *Manières d'être du musical*, dir. Jean Paul Olive y Álvaro Oviedo, 303-327. Paris: L'Harmattan, 2020.

Castro Martín, María Jesús. 2022. "El Neoandalucismo como contracultura. una revisión de la identidad andaluza en el flamenco catalán". *Revista de Flamencología* 31: 91-124.

Chuck D. 2017. *Fight the Power. Rap, raza y realidad*. Bruno Galindo y María Casalderrey (trad.). Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Coderque, Isabel. 1997. "Juan Manuel Cañizares, paisajes flamencos / Claroscuro". En *Flamencos* 46 – 67. Barcelona: Carena.

Condit-Schultz, Nathaniel. 2016a. *MCFlow: A Digital Corpus of Rap Flow*. Tesis doctoral, The Ohio State University.

Coderque, Isabel. 1997. "Juan Manuel Cañizares, paisajes flamencos / Claroscuro". En *Flamencos* 46 – 67. Barcelona: Carena.

- . 2016b. "MCFlow: A Digital Corpus of Rap Transcriptions". *Empirical Musicology Review* 11 (2). <https://emusicology.org/index.php/EMR/article/view/4961/4495> [Consulta: 10 de marzo de 2023].
- Cruces-Roldán, Cristina. 2003. *Antropología y flamenco: más allá de la música (II): identidad, género y trabajo*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- . 2012. "Hacia una revisión del concepto «nuevo flamenco». La intelectualización del arte". En *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral*. José Miguel Díaz Báñez, Francisco Javier Escobar Borrego, Inmaculada Ventura Molina (eds.). Sevilla: III Interdisciplinary Conference on Flamenco Research – INFLA. Universidad de Sevilla.
- Escobar Borrego, Francisco. 2022. "Expresión teatral y retórica literario-musical en El Público de Sotelo (con pervivencia escénica de Lorca)". *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 20: 167-213.
- Escobar Borrego, Francisco J., Bethencourt Llobet, Francisco J. y Chirinos Amaro, Ángel Antonio. 2024. "¿Topicalización en el flamenco contemporáneo? Híbridos transculturales, autenticidad e identidades múltiples en Sotelo, Cañizares, 'Chicuelo' y Karen Lugo". En *Tópicos y significados en la música hispana (siglos XVIII-XXI): propuestas de análisis*, eds. María Nagore Ferrer y Carlos Villar Taboada. En prensa.
- Fernández Jiménez, D. 2022. *Cuando Late el Silencio*. Madrid: Ocho y Medio libros de cine.
- . 2021. "El Flamenco: Nuevas perspectivas para su comprensión histórica y futura". *Cuadernos Gitanos* 12 [páginas sin numerar]. Madrid: Fundación Instituto de Cultura Gitana.
- Foucault, Michel. 2005. *El orden del discurso*. Alberto González Troyano (trad.). Buenos Aires: Tusquets.
- Frow, John. 2006, *Genre: The New Critical Idiom*. Nueva York: Routledge.
- Gamble, Steven y Campos Raquel. 2021. "Editorial". *Global hip Hop Studies* 2 (2): 153-158.
- García Peinazo, Diego. 2017. *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*, Madrid: Sedem.
- . 2021. "¿Popular Music Studies en la investigación sobre Flamenco: (Des)encuentros epistemológicos y desafíos para un análisis musicológico" *Anuario Musical* 76, Editorial CSIC.
- Ginesi, Gianni. 2024. "Proud of Me, The New Catalan Cantautoras: Singing Belonging Beyond the Mediterranean." In *Mediterranean Musicascapes in Contemporary Spain: From Mosaic to Net*, ed. Kiko Mora, 222- 239. New York: Bloomsbury.
- . 27 de octubre de 2023. "Ojos de Brujo a la frontera. Estètiques flamenques i autogestió a la barcelona global." Comunicación realizada V Congrés Internacional de Flamencologia I Pedagogia Flamenca perteneciente al Festival Ciutat Flamenco, Barcelona.
- Goldberg, Meira. 2019. *Sonidos Negros: On the blackness on flamenco*. Oxford University Press.
- . 2022. *Sonidos Negros: Sobre la negritud del Flamenco*. (Traducción de Kiko Mora). Granada: Libargo musicología.
- Gómez Sánchez, Daniel. 2021. "Rosalia, much more than just a topline music composer: a change of paradigm in the songwriting process". *Academia Letters*, Article 1766. <https://doi.org/10.20935/AL1766>, [Consulta: 26 de abril de 2024].
- Gutiérrez, Balbino. 2006. *Enrique Morente: La Voz Libre*. Madrid: SGAE.
- . 2024. *Rosalía: Intercambios culturales entre Rosalía y su equipo creativo*. Tesis Doctoral. Universidad

Complutense de Madrid.

Herzog, Benno. 2011. "Exclusión discursiva. Hacia un nuevo concepto de la exclusión social". *Revista Internacional De Sociología* 69 (3): 607-26.

<https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/405/414> [consulta: 19 de abril de 2024].

Kautny, Oliver. 2015. "Lyrics and flow in rap music". En *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, ed. Justin A. Williams, 101 - 119. Cambridge: Cambridge University Press.

Kitwana, Bakari. 2004. "The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political Power". En *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*, eds. Murray Forman y Mark Anthony Neal, 341 – 350. Nueva York. Routledge.

Küpper, Joackim. 2018. *The Cultural Net: Early Modern Drama as a Paradigm*. Berlín, Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. 1998. *La música entre Cuba y España*. Madrid: SGAE.

López Cano, Rubén. 2000. *Música y retórica en el barroco*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martí, Josep. 2004. "Transculturación, globalización y músicas de hoy". *Trans* 8 <https://digital.csic.es/bitstream/10261/38563/1/JMartí-2004-TRANS%20-%20Transculturación,%20globalización%20y%20músicas%20de%20hoy.pdf> [Consulta: 24 de febrero de 2023].

Martínez, Clara. 2010. "Innovaciones en la rima: Poesía y Rap". *Rhythmica* 8: 67-94.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes – Philadelphia: Open University Press.

Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. 1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente. Milton Keynes – Philadelphia: Open University Press.

Neal, Mark Anthony. 2004. "Part V The Message: Rap, Politics, and Resistance". En *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*, eds. Murray Forman y Mark Anthony Neal, 307 – 309. Nueva York: Routledge.

Núñez, Faustino. 2021. *América en el Flamenco*. Madrid: Flamencópolis

Ordóñez Eslava, Pedro. 2020. *Apología de lo Impuro: Contramemoria y F[r]icción en el Flamenco Contemporáneo*. España: CIOFF.

———. 2022. *Estamos vivos de Milagro: 10 años sin Enrique Morente*. Granada: Universidad de Granada-Sevilla.

Ortiz, Fernando. 1940. *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Biblioteca de Historia Filosofía y Sociología, Volumen VIII. La Habana: Jesús Montero Editor.

Ortiz, José Luis. 2019. *Tremendo asombro: huellas del género andaluz en los teatros de la Habana y otras informaciones a lo flamenco (1790-1850)*. Sevilla: Editorial Athenaica.

Pedrosa, Pedro. 2022. *El mito de la caverna, una aproximación (etno)musicológica a la seguriya de Juan Manuel Cañizares*. TFM. Universidad Complutense de Madrid.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Akal-Musicología.

Piquer, Ruth; Pedro, Josep; del Val, Fernán. 2018. "Repensar las escenas musicales contemporáneas:

genealogía, límites y aperturas”. *Cuadernos de Etnomusicología* Nº12 https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf [Consulta: 04 de septiembre de 2022].

Ramos, Sergio. 2007. *Los tripulantes de la nave bruja*. Barcelona: Bellaterra.

Reyes, Francisco. 2003. *Graffiti, breakdance y rap: el hip hop en España*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Robertson, Roland. 1995. “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. En *Global Modernities*, ed. Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson, 25-44. Londres, Thousand Oaks, Nueva Delhi: SAGE Publications.

Small, Christopher. 1998. *Musicking*. Middletown: Wesleyan University Press.

———. 1999. “El Musicar. Un ritual en el Espacio Social”. *Trans* 4 <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social> [Consulta: 30 de octubre de 2022].

Steingress, Gerhard. 2004. “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco” en *Trans 8: Revista Transcultural de Música*. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos> [Consulta: 4 de octubre de 2022].

Temperley, David. 2004. “Communicative Pressure and the Evolution of Musical Styles”. *Musical Perception* 21(3): 313-337.

Turón, Andrés. 2021 “Aportaciones para el estudio de la génesis del Flamenco”. *Cuadernos* 14. <https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2022/06/CG-14-Aportaciones-para-el-estudio-de...-2.pdf> [Consulta: 29 de noviembre de 2024].

Welsch, Wolfgang. 1999. “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today”. En *Spaces of Culture. City – Nation – World*, ed. Mike Featherstone y Scott Lash, 194-213. Londres, Thousand Oaks, Nueva Delhi: SAGE Publications.

Washabaugh, William. 2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Burlington: Ashgate.

Williams, Justin A. (ed). 2015. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press.

DISCOGRAFÍA

Ojos de Brujo. 2002. *Barí*. La Fábrica de Colores, Satélite K.

———. 2006. *Techarí*. Diquela Records, Naquera Compás.

———. 2009. *Aocaná*. Diquela Records, Warner Music.

———. 2010. *Corriente Vital*. Warner Music Spain.

La Excepción. 2006. *Aguantando el tirón*. Zona Bruta.

Mano Negra. 1994. *Casa Babylon*. Virgin France.

ANEXO

Entrevista 1: Sergio Ramos, baterista-percusionista en Ojos de Brujo.

C y B: ¿Cómo entiende (entendía) Ojos de Brujo el flamenco?, ¿Como una referencia, como zona de confort o como un sitio al cual volver?

Sergio Ramos: Respecto a la pregunta sobre si veníamos del flamenco o íbamos al flamenco [...] cómo ajustábamos la práctica creativa, hay que pensar que éramos un colectivo y cada uno tenía su *background* cultural. Creo que pensar la práctica creativa o compositiva desde una perspectiva lineal no es correcto, o no se ajusta, no te sabría responder desde una forma lineal porque no partíamos todos desde un sitio, por ejemplo, desde el flamenco íbamos a buscar una fusión intencionada, sino que la creación la encontrábamos después y cada uno venía con su *background*. Algunos venían más, pues con la carga del flamenco, otros venían más con la carga de la música urbana, de las músicas de fusión, de la música latina, incluso del rock o del punk, entonces ahí era como caminar juntos y se iba haciendo el camino. Entonces, más que pensar en lineal, yo pensaría en red. Cada uno aportaba una mirada y según el tema, pues tú puedes luego hacer escucha, puedes encontrar diferencias en los puntos de partida musicales, si lo quieres ver así desde un punto de vista de partida de la composición. Pero, por ejemplo, si ves también los discos, ves que hay cambios, entonces verás tú, por ejemplo, coges la gente que grabó tal tema, de tal estilo y si hay cambios en los músicos verás que entonces puedes saber... o sea va cambiando el resultado creativo, incluso, casi la calidad y todo del resultado.

C y B: Sergio, en este artículo analizamos temas de cuatro CDs, a saber: “Quien engaña no gana”, “Calé barí” (Barí, 2002), “Todo tiende”, “No somos máquinas”, “Feedback” (Techarí, 2006). En los fragmentos que suenan más a hip hop ¿cómo los concibieron?, ¿pensando en los otros estilos que se encuentran? (“Mezclan”, para nosotros).

SR: Sobre la relación que teníamos con el hip hop, bueno, siempre estuvo en paralelo. Por ejemplo, nosotros hacíamos gira y compartíamos escenario, pues con la Mala Rodríguez... Recuerdo en los inicios, igual sobre el 2000, 2001, en alguna [?] yo recuerdo haber tocado con El Payo Malo en directo, o sea, estar en el camerino y haber salido a tocar con él para improvisar y hacerles bases. Salir Ramón, yo, Panko, o alguno más a hacer bases, pero luego en gira habíamos coincidido mucho con Mala Rodríguez o teníamos cierta relación – habíamos interactuado en el escenario– con los Violadores del Verso, que en aquella época empezaron a pegar muy fuerte. Recuerdo, por ejemplo, haber cenado con ellos, cuando íbamos a Zaragoza nos veíamos, y había cierta relación, sobre todo por distribuidoras. También compartíamos algunos temas de producción, de viajes y tal. Y luego, por ejemplo, habíamos tocado con Public Enemy en Madrid. Y yo recuerdo eso como... estábamos todos alucinando, imagínate, que teníamos a los Public Enemy, estábamos compartiendo escenario, que tocaron justo después que nosotros un día de Madrid, un día perfecto, música perfecta. Y estábamos viendo allí aquellos tipos que habían juntado la voz de la ciudad urbana con su discurso político. Eran un referente. Y con el hip hop estaba eso. Luego, también es verdad que en la academia más dura del hip hop siempre si veían elementos acústicos nunca lo consideraban hip hop. Ojos de Brujo nunca ha sido un grupo de hip hop. Sí que hacía mucho raga y todos esos estilos que están dentro del *sound system* que salen de las fusiones y Ojos de Brujo era un grupo básicamente de música de hibridación y de experimentación. El hip hop era uno de los lenguajes, estaba cerca y había relación, pero bueno... la música cuando genera

muchas academias, los polos son muy... la academia se pone muy dura.

C y B: ¿Cómo lo han percibido de la gente más cercana al hip hop? ¿Les llegaron muchas críticas o halagos de los “puristas” del flamenco? (O flamencólicos, como les llamaba Enrique Morente).

SR: Sobre los procesos de hip hop y las bases, las diferencias, entre la música más acústica y más electrónica, bueno, de eso, por ejemplo Ramos siempre, como él bailaba *break*, siempre trabaja con bases y hacía sus mezclas y sus remezclas, luego estaba Panko con sus remezclas también, y lo que sí que se hacía era a veces sobre bases acústicas, se utilizaba (a veces en algunos temas) bases programadas que programamos nosotros (básicamente, Ramón lo hacía) y luego había algunos temas que partían ya, de bases electrónicas que eran los inicios de todo esto, y se quedan para ello, para los temas. Entonces, con el conocimiento, por ejemplo, que tenía Ramón de flamenco profundo, de los roles, de los palos y del compás (de los diferentes compases), pues claro, salían bases que, bueno, ahora, Rosalía los ha puesto a puesto a nivel planetario, pero en aquel momento nosotros ya en directo lanzamos algunas bases en algunos temas.

Entrevista 2: Ramón Giménez, guitarrista-productor y uno de los fundadores de Ojos de Brujo.

C y B: ¿Cómo entiende (entendía) Ojos de Brujo el flamenco?, ¿Como una referencia, como zona de confort o como un sitio al cual volver?

Ramón Giménez: Bueno, antes que nada, explicar que el flamenco Ojos de Brujo siempre lo ha utilizado como un prisma de identidad para acercarse a otras músicas. La idea no era copiar otros estilos sino, a través de ese sustrato flamenco que existe en nosotros, cumplía varios objetivos. Por un lado, es un prisma de identidad a la hora de acercarnos al funky, al hip hop, de una manera diferente y genuina, con un prisma verdadero. Por otro lado, la necesidad de conjugar diferentes lenguajes musicales para encontrar vocabularios nuevos, eso Ojos de Brujo lo ha hecho desde un principio y la idea era enriquecer ese vocabulario musical. Es decir, si hay diferentes estilos musicales, pero al fin y al cabo todos intentan explicar sensaciones, envidia, rabia, odio, protesta, amor, etc., cualquier estilo de música, sea el que sea, intenta acercarse a esos estilos. Entonces, si desde el rock hay unos códigos, desde el *funk* hay unos códigos, desde el flamenco hay unos códigos, desde la música latina hay unos códigos, por qué no coger los códigos de cada uno de esos lenguajes que enfocan hacia la misma sensación, hacia el amor, por ejemplo, o hacia la protesta etc., y juntarlos para redundar en forma y fondo.

C y B: Ramón, en este artículo analizamos temas de cuatro CDs, a saber: “Quien engaña no gana”, “Calé barí” (Barí, 2002), “Todo tiende”, “No somos máquinas”, “Feedback” (Techarí, 2006). En los fragmentos que suenan más a hip hop ¿cómo los concibieron?, ¿pensando en los otros estilos que se encuentran? (“Mezclan”, para nosotros).

RG: A ver, dijéramos que, tal y como te explicaba en la pregunta anterior, sí que es cierto que esas fuentes de estilos que están en nosotros, dijéramos que aquí lo que se fusionan son personas, que cada una, pues lleva su lenguaje. En mi caso, por ejemplo, pues yo llevo el flamenco desde cuna porque soy gitano, pero en los ochenta me pegó de lleno el hip hop a través del *breakdance* y me puse a bailar *breakdance*, monté mi grupo, incluso llegamos al campeonato de España en el 85, hace ya muchísimos años. También he experimentado con el funky y con diferentes estilos. Eso es mi caso solo, pero es que en el caso de Marinah,

venía pues del punk, venía del hardcore, también venía del mundo del teatro, tenía un montón de mensajes por ahí. Y en el caso del Xavi, venía de la música latina, de la música hindú, en el caso de Sergio tira más hacia el rock y hacia el funk, en el caso del Panko, pues hacia el funky también y el hip hop, también había muchos nexos. Y la idea es que Ojos de Brujo en esta investigación, dijéramos que establecía sus propios cánones a la hora de investigar. Hay ciertos paralelismos entre temas por ejemplo “Quien engaña no gana”, “Tahitá”, “El confort no reconforta”, “Una verdad incómoda”. Luego, por otro lado, esa experimentación más de lleno con la música hindú, como puede ser el “Todo tiende”, el “Feedback”, dijéramos que la idea es que con ese trabajo de investigación que fuimos haciendo íbamos generando nuestras propias pautas a la hora de estar componiendo, y si algo funciona, pues lo utilizas. En definitiva, puede que suene más a hip hop, puede que suene más a funk, puede que suene más a música latina, todos suenan a Ojos de Brujo, porque era una forma de buscar nuestros lenguajes y, en definitiva, ir a lo que más nos importaba, que era acercarse forma y fondo.

C y B: ¿Cómo lo han percibido de la gente más cercana al hip hop? ¿Les llegaron muchas críticas o halagos de los “puristas” del flamenco? (O flamencólicos, como les llamaba Enrique Morente).

RG: Bueno, nosotros ya desde el minuto cero decíamos “nosotros no hacemos flamenco, nosotros no hacemos hip hop, nosotros no hacemos latin, pero todos esos géneros están en nosotros y no son propiedad de nadie”. Visto desde el respeto, la verdad es que llegamos a estar en revistas tan importantes como el Hip Hop Nation, en su momento, o las revistas de flamenco o *Alma 100*, en la época. Dijéramos que siempre hemos tratado con muchísimo respeto, ya que nunca hemos hecho bandera de que estamos mejorando ningún estilo. Todos esos estilos estaban en nosotros y a partir de ahí nosotros fuimos creando nuestro propio vocabulario. De ahí que, sí que en primera instancia recibíamos críticas, pero luego es una pregunta que ha salido más en los medios que en la realidad, puesto que hemos contado con hiphoperos de primer orden a nivel nacional, por ejemplo, como Tote King, flamencos más flamencos, como, por ejemplo, Pepe Habichuela, gente que también estaba flirteando en la fusión con el flamenco, buscando su propio estilo, como puede ser, desde Chano Domínguez a la Martirio o Raúl Rodríguez, de Son de la Frontera. En definitiva, la música poco entiende de etiquetas, yo creo que, sí que es cierto, considero que tiene que haber estilos que maduren sobre sí mismos para tener referencias, pero que en realidad es muy difícil, *res es pur*, como se decía, o sea, nada es puro y realmente, si nos vamos pa’ tras, todo viene de África o todo viene de... No sé si te acabo de responder bien la pregunta, pero la idea es esa, es que la gente, cuando ha conocido lo que hacemos y cuando ha visto que realmente no abanderamos ningún tipo de estilo, nos han respetado.

Ángel Antonio Chirinos Amaro: Formado en el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV). Obtiene los grados superiores en las especialidades de Dirección de Coro y Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y el doctorado en musicología en la Universidad Complutense de Madrid. Sus intereses en la investigación son directamente derivados de su actividad performativa, tanto con el hip hop como, más recientemente, con la música medieval, teniendo como gran punto de interés las transformaciones performativas y los procesos transculturales.

Francisco Javier Bethencourt Llobet: (Etno)musicólogo-guitarrista, profesor del departamento de musicología de la Universidad Complutense de Madrid, coordinador del Grupo de Músicas populares urbanas UCM y coordinador de las Jornadas y seminarios Complutense de investigación sobre flamenco, www.ucm.es/flamenco. Licenciado en Historia y Ciencias en la Universidad de Granada (2003), completó su doctorado (Ph.D.) en la Newcastle University (2011). Su investigación y publicaciones se centran en cuestiones de autenticidad, identidad múltiple y tecnología. Ha participado en más de 50 congresos nacionales e internacionales entre los que destacan en Barcelona, Cambridge, Habana, Kassel, Liverpool, México DF, Newcastle, New York City, Rome, Tokio, etc. Ha publicado numerosos artículos, capítulos de libro y disco-libros, paralelamente graba y produce álbumes-proyectos como: *Electroflamenko* (2007), *ALEIDA* (2014), *Mirar*

atrás (2015), *MUNDOS* (2018), *Alchemy on the Air* (2019)... Conciertos solidarios UNICEF, Música en Vena... conciertos por La Palma, Siria, Turquía, Ucrania, Valencia (2024). Además de estos últimos conciertos en el aula magna de la Facultad de Geografía e Historia UCM ha realizado conciertos en Alemania, Argentina, Escocia, España, Inglaterra, Irlanda, México, Portugal, etc.

Cita recomendada

Chirinos, Ángel y Bethencourt, Francisco. 2024. "Hip Hop y Flamenco: un acercamiento a procesos de transculturación en la música de Ojos de Brujo". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES