

Nicolás Buckley y Jaime Valero

MAESTROS CEREMONIAS

HISTORIA ORAL DEL ESPAÑOL

HIP HOP



PRÓLOGO DE
DOBLEACHE
EPILOGO DE
**FRANCISCO
REYES**

Maestros de ceremonias

Historia oral del hiphop español

NICOLÁS BUCKLEY Y JAIME VALERO

Maestros de ceremonias

Historia oral del hip-hop español

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA


Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © Nicolás Buckley y Jaime Valero
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2024

Diseño de cubierta: Alberto Mingote

Las fotografías reproducidas en este libro aparecen por cortesía de Francisco Reyes, Gorka Veuthey, Arianna Puello y Daniel Bueno.

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

 Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1540-698-5

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 119-2024

Este libro está dedicado a la memoria de Jotamayúscula y Dave Bee
Respect the architects

PRÓLOGO

CONCIENCIA COLECTIVA

Dobleache¹

Ahora que echas un vistazo a «todo el campo es esto», no está de más recordar que «antes, todo esto era campo». Que hubo un tiempo en el que había más ideas haciendo peso en la balanza, además de la básica misión de entretener y agradar. Una época en la que hacer música, bailar, pintar y abrazar un ideal colectivo era una manera de divertirse, pero también de tomar postura ante la realidad que te había tocado en suerte. Una forma distinta de aportar a tu barrio, a tu gente, y de protestar por lo que considerabas injusto no solo a nivel personal, sino en tu ecosistema social.

La conciencia colectiva en la cultura estaba en lo más alto. Eran días en los que no te bastaba con ser un mero espectador: querías ser parte activa de lo que estaba sucediendo, creador de lo que veías crecer ante tus narices. Escritores,² bailarines, raperos, *DJ*... Y lo hacías con las he-

1 Francisco Javier Eson (Dobleache) es uno de los artistas y comunicadores más importantes de la escena hiphop española. Es director de la revista *Hip Hop Life*, exdirector de la revista *Hip Hop Nation* y exmiembro del desaparecido dúo Jazz Two, con el que editó varios discos y maquetas. Además, es habitual encontrarlo como jurado y presentador de Red Bull Batalla de los Gallos.

2 En el contexto de la cultura hiphop, cuando se habla de «escritores» no se hace referencia a las personas que escriben libros o que han hecho de la escritura su modo de vida, sino a artistas de grafiti.

ramientas que tenías por aquel entonces: cartas que enviábamos a otros *B-boys* y *B-girls* en lugar de mandar *emails*, *wasaps* y *DM*, grabar maquetas en lugar de hacer discos, CD o álbumes digitales, comprar y crear fanzines en lugar de revistas, webs y blogs.

La escasa información y material que te llegaban convertían al afortunado que lo recibía en un pez gordo, cuyas pertenencias respondían a meses de ahorro, más que a las facilidades de unos padres que lo consintieran. Tener antena parabólica también te convertía en alguien a quien reverenciar, porque sabías que quien tenía una antena podía ver canales de música extranjeros en los que actuaban nuestros primeros ídolos, que estaba al día de lo que ocurría en el panorama y que, ojo, podía grabar esos programas y dejarnos mirar a los demás mortales.

Te colabas en la cultura con un punto de respeto —de miedo, incluso—, porque nos sentíamos intrusos en un mundo que otros venían trabajándose desde mucho antes. A mí, particularmente, me daba mucho apuro tacharme de *B-boy* cuando apenas sabía quiénes eran Public Enemy o N.W.A. Pensaba que, *ok*, podía engañar al resto de novatos y enterados, pero no a los OG,³ los que ponían perdidas las paredes con sus misteriosas firmas, los que gastaban hebillas con sus nombres, los que tenían amigos en la base de Torrejón y vestían impecables las marcas del momento, o los que salían a bailar a Stones, mientras tú tenías que volver a casa a las doce. Esos, pensaba yo, tenían un radar para detectar a los nuevos y hacerles saber quiénes mandaban.

Por entonces, el respeto no se medía mediante algoritmos, sino por lo que demostrabas, cuánto y dónde. «*Show and prove*», que les entendí a mis mayores. Todo muy rudimentario, como corresponde a cualquier comienzo que se precie y cuyo testimonio apenas se recogía en un formato riguroso y escrito —libros, revistas—, como ya ocurría con otras culturas.

Maestros de ceremonias va de dejar constancia de lo que ayer fue y conectarlo con lo que hoy es, una travesía contada en la primera persona de los que lo hicieron posible o fueron testigos de excepción. No hay lugar

3 «Original Gangstas», un término que, entre otros usos, puede aplicarse a los veteranos de la cultura hip-hop.

para los oportunos merodeadores y sí para los merodeados, los observados, merecidos protagonistas y necesarios transmisores de lo que pasó en aquellos años, que dieron lo mejor de sí, algunos de los cuales llegaron a apostar casi todo a la carta de las dos haches con desigual fortuna.

A los más jóvenes que se acerquen por aquí, por momentos les parecerá que les están hablando de historias tan antiguas como el fuego, e increíbles como unicornios, pero es lo que hay: antes de Instagram, Twitter o TikTok, la vida también fluía con mucha, muchísima fuerza.

A los mayores como yo se nos amontonarán los recuerdos, las escenas, y esbozaréis más de una sonrisa cómplice con pasajes y reflexiones inéditas de los nombres propios que lo cuentan y que os sonarán familiares. Volveréis a vuestra «era dorada» casi sin daros cuenta. Y entre los unos, los otros y los autores de este libro, habréis reivindicado un tiempo precioso, raíz de tanto bien y valores, que el vertiginoso y voraz progreso y las nuevas formas de consumir cultura hiphop parecen decididos a enterrar bajo montañas de *likes* y horas de *streaming*.

Ojalá al terminarte *Maestros de ceremonias* coincidas con el menda en alguna de estas líneas. ¡Paz!

INTRODUCCIÓN

LA CULTURA QUE LO REINVENTÓ TODO

Al sur del Bronx

El hip-hop es una cultura urbana que surgió en los barrios más humildes de Estados Unidos durante los años setenta. Se compone de cuatro elementos que representan sus diferentes expresiones artísticas: vocal (*MCing*), instrumental (*DJing*), visual (grafiti) y corporal (*breakdance/B-boying*).¹ Los dos primeros elementos conforman lo que se ha venido a conocer como música rap, mientras que el *B-boying* se caracteriza por sus bailes acrobáticos, y el grafiti por el hecho de pintar con aerosol sobre toda clase de superficies del paisaje urbano, en especial las paredes de los edificios o los vagones de las líneas de tren y metro. Pese a que sin duda este movimiento pudo originarse en varios lugares a la vez, se coincide en señalar como lugar de nacimiento de la cultura hip-hop el distrito del South Bronx, una de las zonas más deprimidas de Nueva York, habitado en su mayoría por afroamericanos, hispanos y migrantes llegados desde diversos países del Caribe. Las familias blancas, irlandesas y judías que habitaron la zona durante décadas emprendieron la huida de aquella zona durante la segunda mitad del siglo XX, cuando la construcción de la autopista Cross-Bronx Expressway, que partía el distrito por la mitad, dejó a

1 También está extendida la posibilidad de incluir un quinto elemento, el *beatbox*, que consiste en imitar un ritmo de batería mediante sonidos ejecutados con la garganta y la voz.

su paso una ristra de edificios abandonados y en ruinas, que acentuaron el aislamiento de los guetos de la ciudad, como parte de la «renovación urbana» que emprendió el urbanista Robert Moses.² La «política de abandono» llevada a cabo por el Gobierno de la ciudad desembocó en un gueto donde la violencia y la delincuencia eran una constante, donde los edificios semi-derruidos y los solares llenos de basura eran la vista más frecuente, y donde muchos locales y edificios ardían para que sus propietarios pudieran cobrar el dinero del seguro. Ese era el caldo de cultivo en el que se criaron los jóvenes que formaron parte de la generación primigenia del hip-hop, muchos de los cuales entraban a formar parte de bandas callejeras como único modo de asegurar su sustento e integridad física.³

La violencia y la desesperanza impregnaban el ambiente de aquel South Bronx de principios de los setenta, y el hip-hop surgió como una forma de responder a eso. Sin embargo, esa réplica no surgió necesariamente como un medio de crítica social, sino, en buena medida, como una vía de escape frente a la crudeza de esa realidad. Por más que la cultura hip-hop sea reconocida por su carácter rebelde y contestatario, su origen se encuentra en fiestas celebradas en apartamentos y centros cívicos, en parques y solares, respondiendo a esa necesidad de los adolescentes por juntarse, escuchar música, bailar y socializar entre ellos. Fiestas que, *a priori*, no diferían de cualquier otro «guateque», como los llamaríamos en España, donde los jóvenes se evadían al ritmo de la música *funk*, salsa y disco, entre otros géneros imperantes entre la juventud de aquellos barrios multirraciales. ¿Qué fue lo que hizo surgir toda una nueva cultura de aquellos encuentros? Para entenderlo, conviene acudir a una frase de Grandmaster Caz, quien fuera miembro del grupo Cold Crush Brothers, que en la actualidad organiza visitas guiadas por los lugares donde nació el hip-hop, los llamados Hush Hip Hop Tours. Caz dijo: «La cultura *hip hop* no inventó nada, lo reinventó todo».⁴

2 Jeff Chang: *Generación hip-hop*, traducción de Matías Battistón. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014, pp. 22-23.

3 Para un interesante retrato de aquella vida entre bandas, recomendamos leer la novela gráfica: Julian Voloj y Claudia Ahlering: *Ghetto Brother: Una leyenda del Bronx*. Sapristi, Barcelona, 2015.

4 La frase está extraída de un documental titulado *Something from Nothing: The Art of Rap*, dirigido por el también rapero Ice-T y estrenado en 2012.

No se nos ocurre una forma mejor de definir la génesis de esta cultura, que tomó elementos de diversas disciplinas artísticas (música, baile, canto) para reformularlos de una forma jamás vista hasta entonces.

Existe un consenso en torno al momento fundacional de la cultura hiphop, acaecido el 11 de agosto de 1973 en un edificio de apartamentos situado en el South Bronx. Concretamente, en el número 1520 de Sedgwick Avenue, junto a la citada Cross-Bronx Expressway. Aquel día, una adolescente de ascendencia jamaicana llamada Cindy Campbell decidió organizar una fiesta con la intención de recaudar algo de dinero para comprarse ropa antes del inicio del nuevo curso escolar. Para poner banda sonora a aquella fiesta, contó con su hermano Clive, que ha pasado a la historia de la cultura hiphop con el nombre de DJ Kool Herc. La fiesta tuvo lugar en el centro cívico del edificio de apartamentos donde vivían con su familia, y allí, Kool Herc presentó en sociedad una nueva técnica que llevaba meses ensayando con sus giradiscos. Se había dado cuenta de que había ciertos pasajes instrumentales en las canciones que pinchaba que animaban especialmente al público, así que se preguntó si habría alguna forma de aumentar la duración de esos pasajes para mejorar la experiencia. Al final dio con una técnica a la que llamó «*merry-go-round*» («carrusel»). Para llevarla a cabo necesitaba dos giradiscos, un mezclador y dos copias en vinilo del mismo disco. El truco consistía en saltar de una copia del disco a la otra para reproducir en bucle el mismo pasaje, alternando el sonido de un vinilo a otro, sirviéndose del mezclador. Esta técnica, que fue perfeccionando con el tiempo, se convirtió en la base de la música rap, cuyas instrumentales también se basan en pasajes sonoros que se reproducen en bucle a lo largo de cada canción. Fragmentos que muchas veces (sobre todo en el pasado) eran extraídos de otros discos y canciones, a la manera de lo que hacía Kool Herc durante sus sesiones. Esos fragmentos sonoros se conocen como *samples* (o «samples»), término más empleado en castellano), que en más de una ocasión han dado lugar a notables disputas legales.⁵ Existe, además, una intere-

5 Para más información sobre esta cuestión, recomendamos la lectura del libro: Kembrew McLeod y Peter DiCola: *Criminales del copyright: Ley y cultura del sampling en la música digital*, traducción de Rosana Herrero Martín. Hoja de Lata, Asturias, 2014.

sante práctica conocida como *diggin'* (del verbo *dig*, que significa «excavar»), que consiste en rastrear el origen de los *samples* utilizados en una canción determinada.

En aquella fiesta, Herc fue pionero en el arte de utilizar el tocadiscos «como una herramienta para manipular el sonido, transformando así una tecnología de consumo doméstico en otra de producción musical». ⁶ Pero no fue lo único destacable que ocurrió aquel día. En aquella fiesta también estuvo presente Coke La Rock, oriundo del Bronx nacido en 1955 que, con el tiempo, ha llegado a conocerse como el *primer MC*, que es el nombre que se da en la jerga del hip-hop a la persona que rapea. *MC* son las siglas de «*Master of Ceremonies*», ya que eso es lo que eran los raperos en un primer momento: maestros de ceremonias que agarraban el micrófono para animar a la gente a bailar y a divertirse. Primero con llamamientos y frases pegadizas y, poco a poco, con letras más elaboradas que fueron dando lugar a la práctica que hoy conocemos como «rapear». ⁷ Los juegos de palabras, las réplicas ingeniosas y los toques de atención al público caracterizaban las letras de aquellos raps primigenios, que en muchos casos eran improvisadas, imitando el carácter fogoso y juguetón sobre el escenario de intérpretes como James Brown, conocido como el «padrino del *funk*». A todo ello, hay que sumar a los jóvenes que se arrancaban a bailar de un modo frenético al ritmo de la música que pinchaban los *DJ* y alentados por los fraseos de esos maestros de ceremonias. Esos bailes acrobáticos, que acabarían dando lugar a lo que hoy conocemos como *breakdance*, también tuvieron su origen en esas fiestas. De los cuatro elementos, quizá fuera el grafiti el que se desarrollase de un modo más independiente, ya que su radio de acción no eran los locales de fiesta, sino las cocheras de tren y metro. Pese a todo, es un elemento integrado desde el principio en el conjunto, como bien pueden atestiguar las paredes cubiertas de firmas de los barrios donde nació y evolucionó el hip-hop.

6 *Ibid.*, p. 21.

7 Para hacerse una idea de cómo se rapeaba en aquella época, recomendamos escuchar la serie de recopilatorios titulada *Boombbox: Early Independent Hip Hop, Electro and Disco Rap*. De momento han aparecido tres volúmenes que recopilan grabaciones realizadas entre 1979 y 1983.

La faceta reivindicativa

El culmen de esa música festiva y desenfadada que comenzó siendo el rap lo encontramos en el *single* «Rapper's Delight», del grupo Sugarhill Gang, que vio la luz en septiembre de 1979. No es la mejor canción del género, ni siquiera hablamos de un grupo puntero en la época. De hecho, en cierto modo, fueron un producto fabricado por la productora Sylvia Robinson —del mismo modo que hizo Malcolm McLaren con los Sex Pistols apenas unos años antes—, pero eso no resta mérito al hecho de que aquel *single* fue el primer gran éxito del recién nacido rap, fue la canción que presentó el género al gran público.

Con el tiempo, la cultura hiphop fue ganando en conciencia social y reivindicación. En lo musical, este gran paso adelante se dio con el *single* «The Message», del grupo Grand Master Flash and the Furious Five, editado en 1982. Esta canción sentó las bases de lo que estaba por venir, cuando el rap se convirtió en un retrato de la vida en las calles de los barrios empobrecidos, o según estas palabras atribuidas a Chuck D, en «la CNN de los negros».⁸ Cuando uno la escucha sin conocer el idioma, puede parecer un tema desenfadado por esa instrumental de cadencia *funky* y esa forma de rapear que, aunque contundente y expresiva, no muestra la agresividad de otros *MC* posteriores. Sin embargo, la letra no deja lugar a dudas con pasajes como este del final, donde se habla de un joven que se ha criado en las calles del gueto:

Being used and abused and served like hell
 'Til one day you was found hung dead in a cell
 It was plain to see that your life was lost
 You was cold and your body swung back and forth
 But now your eyes sing the sad, sad song
 Of how you lived so fast and died so young.⁹

8 Es una cita muy célebre atribuida al vocalista y líder de Public Enemy, que se cree que pronunció durante una entrevista a finales de los años ochenta. Sin embargo, no hemos logrado localizar la fuente exacta de esta declaración.

9 «Te usaron, abusaron de ti, te trataron como a una mierda / Hasta que un día apareciste ahorcado y muerto en una celda. / Se veía a simple vista que tu vida se perdió / Estabas frío, mientras tu cuerpo se balanceaba de un lado a otro / Pero ahora tus ojos entonan esa canción triste, muy triste / Acerca de cómo viviste tan deprisa y moriste tan joven». (Traducción propia).

Además de esa faceta reivindicativa, la cultura hiphop se fue convirtiendo en algo más: en un modo de vida y una vía de expresión para quienes no tenían otro método para hacer oír su voz y dejar su impronta en el paisaje urbano. En ese sentido, el grafiti ha sido desde sus comienzos la plataforma ideal para que los jóvenes marginales dieran rienda suelta a una expresión artística amparada en el anonimato y la ruptura del orden establecido, donde la marginalidad cultural y la territorial se dan la mano, en «esos espacios reservados para la unión de las pandillas juveniles, que procuran construir su identidad a partir de su identificación con una porción territorial».¹⁰ Esa «identificación» es parte fundamental de todos los elementos del hiphop, así como de la llamada «cultura de barrio», por medio de la cual sus artífices defienden con uñas y dientes su «territorio» y a las personas que forman parte de él.

La expansión

Uno de los factores que han acelerado la expansión de los cuatro elementos del hiphop por todo el mundo es su faceta «*do it yourself*», es decir, «hazlo tú mismo». No hace falta disponer de grandes medios para escribir y grabar una canción de rap, ni para pintar una pared, ni para aprender los pasos básicos del *breakdance* en cualquier plaza de cualquier ciudad. Ese factor, sumado al carácter rebelde y contestatario del hiphop, explica en buena medida que ya desde sus comienzos se convirtiera en un movimiento tan atractivo para la juventud. Primero en los barrios de Estados Unidos y más tarde en los del resto del mundo. Los países latinoamericanos tuvieron un acercamiento temprano al hiphop, en buena medida por medio de los inmigrantes que regresaban a casa desde Estados Unidos, trayendo consigo música, publicaciones y todo tipo de materiales relacionados con el hiphop. Otro factor destacado fue la influencia del cine y la televisión, un aspecto que también fue decisivo en España, como veremos más adelante. Cabe destacar que la que se considera como primera grabación de rap en español fue obra de un humorista venezolano llamado Perucho Conde, que en 1981 grabó una canción titulada «La cotorra criolla», para

¹⁰ Fernando Figueroa Saavedra: *Graphitfragen: Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Minotauro Digital, Madrid, 2006.

la que se inspiró en el «Rapper's Delight» de Sugarhill Gang, que citamos unas líneas más arriba. Sin embargo, frente al carácter festivo de la canción original, Conde escribió una letra cargada de crítica social, regada con su característico sentido del humor.

En general, tanto en Latinoamérica como en Europa, el hip-hop comenzó a desembarcar a mediados de los años ochenta. Dentro del Viejo Continente, lo habitual ha sido que el hip-hop comenzara a extenderse poco a poco entre los barrios periféricos de las grandes ciudades (París y Marsella, en el caso de Francia; Hamburgo y Berlín en Alemania, antes incluso de la unificación), para luego dar el salto desde el *underground* a un público más masivo. Al sumergirse un poco en los orígenes de la expansión del hip-hop por Europa, encontramos toda clase de lugares comunes. Por ejemplo, la influencia de canciones como «Rapper's Delight» o películas documentales como *Style Wars*, que en países como España y Alemania alimentaron la imaginación y la creatividad de muchos jóvenes de clase media-baja. Otro punto de encuentro entre estos dos países es la influencia de los soldados estadounidenses apostados allí, que traían consigo los ecos de esta cultura incipiente. Como comprobaremos, los jóvenes que formaron parte de estas primeras oleadas del hip-hop establecieron unas fuertes redes de contacto y colaboración que, sin embargo, no se extendieron a otros países del entorno, salvo en el caso del grafiti, donde sí es más habitual que grafiteros de diferentes nacionalidades colaboren con otros llegados desde el extranjero para llevarlos a pintar con ellos a los lugares que conocen. Esto es algo que nunca se ha dado dentro del rap europeo, quizá a causa de la barrera que supone el idioma, de ahí que cada país se convierta en una burbuja independiente de los demás, donde la única influencia musical externa proviene de los Estados Unidos.

La influencia francesa

La excepción a esta norma es el caso de España, donde la influencia francesa sí se ha dejado notar, quizá por la cercanía geográfica, aunque eso no se haya replicado con Portugal, que también cuenta con una interesante escena musical. Algunos de nuestros entrevistados nos explicarán a lo largo del libro la influencia que tuvo Francia en su desarrollo como artistas, como en el caso de Ángel Navarro Romero (Titó) y Francisco Reyes Madueño (Paco King). Este último recuerda un viaje a París que

realizó con quince años, en torno a 1986, cuando «aquí no había cultura y en París ya había un movimiento increíble».¹¹ El hip-hop también desembarcó allí durante los años ochenta, a través de vías muy parecidas a las que encontramos en España,¹² pero quizá arraigó más deprisa por algunas peculiaridades de la sociedad francesa; entre ellas, una mayor presencia migratoria que en la España de la época. Por otra parte, no debemos olvidar que, en aquellos años, España apenas había empezado a desprezarse culturalmente, después de cuatro décadas de dictadura franquista, y sus primeros pasos fueron encaminados a otros estilos musicales como el pop o el punk, dentro de ese movimiento contracultural que vino a conocerse como movida madrileña, si bien su influjo alcanzó a otras ciudades, como Vigo o Torremolinos, de donde surgieron dos grupos míticos de aquella época: Siniestro Total y Danza Invisible, respectivamente.

El rap francés fue adoptando una personalidad propia con el paso de los años, después de unos inicios en los que lo más habitual era rapear en inglés, como también pasaría en España. Los raperos franceses adaptaron sus letras a la realidad de sus *banlieues* (término con el que se conoce a los barrios periféricos), frente a los barrios bajos de Estados Unidos, donde surgió el hip-hop, conocidos como guetos o *projects*.¹³ En lo puramente sonoro, comenzaron a alejarse del soul y del *funk* que predominaban en el rap estadounidense para abrazar otros sonidos e influencias, como el de la música clásica, dotando a las instrumentales de un toque más melódico e incluso melancólico. Esa influencia de los violines y los pianos fue muy marcada en grupos como Falsalarma, uno de cuyos miembros, Ángel Navarro (Titó), también participa en esta investigación. «La influencia francesa que teníamos era brutal. Tanto en la vestimenta, como a la hora de hacer conciertos. Ellos hacían un poco de teatro en los conciertos. [...]

11 Entrevista a Francisco Reyes Madueño (Paco King): Zoom, 30/01/2021.

12 Películas como *Breakdance*, canciones como «Rapper's Delight», revistas, e incluso un programa pionero en la televisión francesa denominado *H.I.P. H.O.P.* que se emitió a lo largo de 1984 y que sin duda ayudó mucho a popularizar la cultura. Para más detalles sobre los orígenes del hip-hop en Francia, recomendamos leer el libro: Thomas Blondeau: *Hip Hop: Une histoire française*. Editions Tana, París, 2016.

13 Se quedó este nombre por los «*housing projects*», es decir, los proyectos de planificación urbanística que dieron origen a esos barrios periféricos donde alojar a familias de clase baja, caracterizados, en general, por gigantescos bloques de apartamentos. El equivalente en España podrían ser, salvando las distancias, los llamados pisos de protección oficial.

Mezclaban la música clásica, pero con un punto de dureza. Me refiero a que no por ser música clásica se quedaba en ñoño. Detrás de ese *sampleo* clásico había una percusión superdura».¹⁴

Historia oral

¿Qué tienen en común una película en vhs, un disco olvidado en la cabina de un avión o unas bases militares estadounidenses? Pues que todos esos elementos, en mayor o menor medida, sirvieron para introducir el hiphop en España. Despertaron la curiosidad y la creatividad de una serie de adolescentes procedentes de barrios humildes de distintos puntos del país, que encontraron en los cuatro elementos del hiphop una vía para expresarse, socializar y, en muchas ocasiones, trascender sus propias limitaciones, como la timidez o el abandono escolar, tal y como veremos en las historias de vida de algunos de nuestros entrevistados. Sus experiencias serán la base de esta investigación, donde además de repasar algunos de los hitos más importantes del hiphop (con sus fechas, sus nombres, sus discos...), queremos llegar a conocer mejor a la generación que lideró la profesionalización del género en España. Para ello, hemos realizado una serie de entrevistas a fondo con trece artistas de diferentes ciudades que han tenido la amabilidad desinteresada de participar en esta investigación con sus testimonios. A lo largo de estas páginas, mostraremos al lector fragmentos de esas entrevistas y pondremos en contexto sus historias de vida para relacionarlas con la época de la historia reciente de España que les tocó vivir.

La metodología empleada para esta investigación es la historia oral, concretamente el formato de «historia de vida». En este formato el narrador cuenta su historia de vida desde el nacimiento hasta el momento de la entrevista. Las emociones de los narradores (los raperos y raperas que han participado en esta investigación) se han contextualizado a través de la historia social, que permite prestar atención a las formas de vida de las clases populares. El historiador oral Ronald J. Grele, en su ya clásico *Envelopes of Sound* (algo así como «Los envoltorios del sonido») subrayaba que la historia es una construcción cultural, y tratar de entender esa cons-

14 Entrevista a Ángel Navarro Romero (Titó): Sabadell, 02/12/2020.

trucción nos ayuda a analizar la cultura donde tuvo lugar esa historia.¹⁵ Mediante esta especie de juego de palabras, Grele daba a entender que el pasado (lo que sucedió antes del tiempo presente) no es algo ni mucho menos objetivo, sino que los seres humanos tratamos de dar sentido a nuestra vida contándonos historias los unos a los otros, es decir, recurriendo a las subjetividades.

Esa idea es fundamental para entender nuestra investigación. La cultura hip-hop en España ha sido vista tradicionalmente desde dentro. Si analizamos el *state of art* de lo que se ha escrito sobre hip-hop en este país, nos encontramos con *Rap: 25 años de rimas*, un libro escrito por El Chojin y Francisco Reyes, autor que también ha participado en el epílogo de nuestro libro.¹⁶ Si estos autores trataron de explicar el hip-hop hacia fuera (hacia un público no experto en el tema), nosotros hemos seguido el camino contrario. Mediante testimonios de raperos históricos (como Arianna Puello o Frank T) que se han ido esparciendo a lo largo de este libro, *Maestros de ceremonias* es un ejercicio acerca de cómo el hip-hop español se explica a sí mismo.

Los dos autores de este libro hemos estado tanto dentro como fuera de esta cultura.¹⁷ Tan adentro como para vibrar practicando todos los elementos (grafiti, *breakdance*, rap y *Djing*), aunque lógicamente algunos más en profundidad que otros. Y a su vez (hay que ser honestos), puesto que no hicimos carrera en ninguno de estos cuatro elementos, pudimos alejarnos y tomar distancia a medida que nos íbamos haciendo mayores. Este concepto de «hacerse mayor» es clave para entender una de las grandes contradicciones de la cultura hip-hop, tanto en España como el lugar donde nació: Estados Unidos. Si hiciésemos una encuesta en Madrid, París o Chicago a personas que en algún momento de su vida han estado involucradas en la cultura hip-hop, posiblemente la mayoría asegurarían

15 Ronald J. Grele: *Envelopes of Sound. The Art of Oral History*. Praeger, Nueva York, 1985. (Traducción propia).

16 El Chojin y Francisco Reyes: *Rap: 25 años de rimas. Un recorrido por la historia de rap en España*. Editorial Viceversa, Madrid, 2010.

17 Ambos autores pertenecieron al colectivo La Sierra. Valero, nombre artístico de Jaime Valero, y Nicro, nombre artístico de Nicolás Buckley, formaron parte del grupo de rap PMH (Poetas de Middle Hill) primero, y de Donnadies después.

que nunca volvieron a vivir un periodo tan intenso como los años que dedicaron a pintar grafiti en las cocheras de tren de estas ciudades, o cuando invertían todos los fines de semana en hacer rimaderos, «escupiendo» en un corro letras que llevaban meses almacenadas en lo más profundo de sus cerebros. Estas mismas personas recordarán esos años intensos con añoranza, pero a su vez tratarán de distanciarse emocionalmente de esos «años vándalos». En otras palabras, tratar de pagar una hipoteca o ganar un buen salario que te permita mantener a tus hijos posiblemente sea más loable que pagar multas escandalosas en caso de que te «pillen» pintando un tren. Pero esa es, precisamente, la esencia del hiphop que hemos tratado de explicar a través de las vidas de sus protagonistas. Sería un error enfocarlo desde un punto de vista exclusivamente racional. Y sería un error, aún mayor, enfocarlo desde las «cosas buenas» que el hiphop aporta a la sociedad. Los raperos (término que los mismos raperos desprecian) jamás han sentido que tuvieran que aportar nada a la sociedad. Más bien, siempre la han observado con cierto recelo. Y es esa «desconfianza» tan pura de los barrios de clase trabajadora de las grandes urbes fue la que moldeó la lírica producida por esa primera generación de raperos.

Esa desconfianza hacia las normas establecidas en la sociedad se expresa a la perfección a través del grafiti. Hoy en día, este arte callejero está mucho menos estigmatizado que hace veinte años. Por ejemplo, el «fenómeno Banksy» no ha hecho sino acrecentar la percepción por parte de la juventud de todo el mundo de que el grafiti es algo *cool*. Sin embargo, lo contrario también es cierto. En una encuesta reciente en la capital ecuatoriana de Quito, se les preguntaba a sus habitantes sobre qué les causaba sensación de inseguridad en el barrio en el que vivían. Un 53,4% habló del grafiti como una de las principales causas de malestar.¹⁸ El grafiti, como elemento más callejero y, por tanto, más autóctono de la cultura hiphop, expresa, en su forma visual, las duras condiciones de vida que viven las personas en los barrios pobres de cualquier urbe.

Tiró: Un día vinieron unos chicos mayores que nosotros y empezaron a pintar en ese mármol con el Edding 800. Para nosotros era increíble. Unos rotuladores tan gordos..., no habíamos visto eso en la vida, y dejar ese estilo ahí...

18 Quito cómo vamos, «Encuesta percepción ciudadana», 2021, 52.

Eso ya me marcó. Al día siguiente fuimos a comprar los rotuladores más gordos que encontramos y firmamos al lado de las suyas, imitándoles. Entonces nos vinieron a pegar. Y luego nos explicaron la movida: yo firmo así, y esto viene de una cultura, y entonces los que nos obsesionamos con esa movida nos quedamos. [...] Con los mayores había un respeto máximo, porque sabían más que tú.¹⁹

Este testimonio de Titó, que forma parte de Falsalarma, uno de los grupos más laureados de la historia del rap español, es bastante representativo para explicar por qué hemos escogido esta muestra de investigación para el libro. Las historias de vida de los trece *MC* que participan en esta investigación están truncadas por varios factores importantes. Todos vivieron unos años de adolescencia marcados por la «ley de la calle». Una ley en la que, como vemos en las palabras de Titó, «con los mayores había un respeto máximo, porque sabían más que tú». El siguiente factor tiene que ver precisamente con la experiencia. El que aguanta, el que, aunque pasen los años, sigue pintando grafiti mientras empieza a peinar canas, se gana el respeto del resto de los raperos. «No claudicar». O, dicho en otras palabras, que las obligaciones que te va imponiendo la vida mientras te vas haciendo mayor no te hagan olvidar que un día viviste por y para el hip-hop.

Investigación en pandemia

Esta investigación fue llevada a cabo durante los años 2020 y 2021, marcados por la pandemia originada por la covid-19. Las tecnologías digitales (es decir, las reuniones telemáticas por Zoom) nos facilitaron hacer entrevistas con raperos que vivían en diferentes puntos de España, desde Sevilla hasta Barcelona, y que, de otra forma, habrían resultado muy complicadas en cuestión de logística. Sin embargo, a pesar de la facilidad que nos brindaba esta tecnología, no nos resignamos a quedarnos sentados enfrente de la pantalla de un ordenador. Para esta investigación ha sido imprescindible que Titó nos abriera las puertas de su estudio de grabación en Sabadell. O que Ose Him nos permitiera adentrarnos en su almacén de diseño gráfico, ubicado también en esa localidad. No menos importante fue la posibilidad de que Frank T nos abriera las puertas de su casa en Torrejón

19 Entrevista a Ángel Navarro Romero (Titó): Sabadell, 02/12/2021.

de Ardoz, o que Kultama molestara a su *mánager* para que pudiéramos hacer la entrevista en su casa, también ubicada en Torrejón. Después de cada entrevista, comenzaba un proceso duro de transcripción. Pero, sobre todo, comenzaba un proceso aún más duro que tenía que ver menos con lo material y más con la imaginación. ¿Cómo contar las historias de vida de los raperos que llevaron el hiphop de las calles a la industria? Buscar un equilibrio entre las disciplinas de la historia y del periodismo fue vital en este proceso para transformar toda esa información tan valiosa en un libro. Hay datos que son indiscutibles. Por ejemplo, que el hiphop comenzó en el barrio neoyorquino del Bronx. Y hay testimonios tan subjetivos que rozan la polémica, pero que no se pueden obviar, porque precisamente en eso consiste el arte de todo buen historiador: en retratar los debates que tienen lugar en un determinado momento y contexto. Estamos hablando, por ejemplo, de las críticas de una de las dos grandes raperas de aquella generación, Arianna Puello, hacia la otra, Mala Rodríguez. ¿Se imaginan a una cantante de reguetón criticando a otra porque en sus vídeos sale enseñando más carne de lo que en un principio podría esperarse de ella? Por supuesto que no. Precisamente porque el hiphop —sobre todo, en el contexto de la generación de raperos que publicaron discos de gran calidad a finales de los noventa y principios de la primera década del siglo XXI— se centraba en expresar la dureza de la vida en los barrios. El carácter «atemporal» del hiphop hace que, implícitamente, Ari le esté recordando a La Mala en este libro que esas formas de mostrar su cuerpo hubieran sido incompatibles con la manera de obtener «respeto» en el mundo de los pioneros del hiphop en España.

El «respeto» es seguramente la subjetividad más importante a la que nos hemos enfrentado en este libro, pues costaría mucho encontrar una sola definición de este concepto en el mundo del hiphop. La cultura hiphop no solo lo ha demandado de puertas para adentro (es bien sabido que, por ejemplo, dentro del mundo del grafiti, si un artista pintaba sobre el mural de otro podían ir a buscarlo a su barrio para pegarle en unos pocos días), sino sobre todo para afuera. No sería exagerado afirmar que, dentro del mundo académico, investigar sobre hiphop puede estar considerado, en determinados círculos, como un tema «poco serio». Son pocos los historiadores que se han «atrevido» a apartar por un tiempo los grandes temas que preocupan a los seres humanos (guerras, crisis económicas, etc.) para ponerse a escribir sobre música. Uno de los casos más paradigmáticos

fue el del historiador británico Eric Hobsbawm, que apartó por un momento sus análisis sobre el surgimiento del fascismo y el comunismo para ponerse a escribir sobre *jazz*. «En los años treinta, el prototipo del fan del *jazz* era una persona inteligente, un joven autodidacta de clase media-baja, preferiblemente un poco bohemio»,²⁰ nos contaba Hobsbawm.

Si sustituimos «fan del *jazz*» por «fan del hip-hop», posiblemente cuadrarían todos los adjetivos, salvo el último. El hip-hop no tiene nada de bohemio. Si el *jazz* conseguía elevar el espíritu de sus oyentes gracias a una conexión casi mística entre saxofones, baterías y pianos, el hip-hop mostraba a sus oyentes el lado más terrenal (y material) de la sociedad. El respeto no se ganaba por tocar bien un instrumento (de hecho, los críticos más feroces del rap siempre han dicho que les aburre porque no contiene instrumentación real), sino que consistía en una sola cosa que bien conocen las agencias de *marketing* que dieron forma al capitalismo actual: propaganda. «Propaganda. Aunque hablen de mí, ya me conoces porque he hecho propaganda. Qué importan quiénes mandan, si nunca se han oído sus voces, ni se sabe con quién andan. El roce hace a la banda y a la banda le gusta hacer propaganda».²¹ Este famoso estribillo de Juaninacka revela cómo el hip-hop forma parte de una cultura que nació en lo que se conoce como «capitalismo tardío», o como lo llamaría el teórico cultural Mark Fisher: realismo capitalista. Un periodo histórico en el que los seres humanos dependen de las relaciones mercantiles más que en cualquier etapa anterior.

«La afinidad entre el *hip hop* y las películas de gánsteres como *Scarface*, *El Padrino*, *Reservoir Dogs*, *Uno de los nuestros* y *Pulp Fiction* estriba en la convicción de haber despojado el mundo de ilusiones sentimentales y poder observarlo como realmente es: una guerra hobbesiana de todos contra todos, un sistema de explotación perpetua y una criminalidad generalizada».²² Es posible que a las líricas de los narradores que forman parte de nuestro libro, desde Nach hasta Juaninacka, pasando por Frank T, se les quede corto el apelativo «*gangsta*» que utiliza Mark Fisher. De

20 Eric Hobsbawm: *The Jazz Scene*. Faber and Faber, Nueva York, 2014, p. 16. (Traducción propia).

21 Zonah Producciones: *Tiempo de perros*, Avoid Records, 2003.

22 Mark Fisher: *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Hampshire, 2009, p.17.

hecho, como veremos a lo largo de este libro, buena parte de esta primera generación alcanzó el éxito comercial en España con un mensaje social que trataba de desmitificar al prototipo de rapero malhablado que se dedicaba exclusivamente a vender drogas en un banco del parque. Sin embargo, cuando Fisher enmarca la anterior lista de películas posmodernas (donde una estética descreída prevalece sobre cualquier otra imagen ideal del mundo en el que vivimos) dentro de la esencia del hiphop, no está faltando a la verdad. Es posible que el punk, de la mano de los Sex Pistols y su famoso lema «*No future*», fuera el primer grito posmoderno de una juventud británica que en los años setenta ya comenzaba a sentirse fuera de los dos grandes bloques ideológicos que representaban la Guerra Fría: el mundo capitalista y el comunista. Sin embargo, el rap fue el género musical, por excelencia, que dio un paso más allá, apropiándose del famoso concepto de Karl Marx: «el fetichismo de las mercancías», haciendo del mundo material donde vivimos una poesía en constante transformación. «Todo el mundo conoce la historia de profesoras cojas en el EGB. Trucos para copiar. Manifestaciones de la UGT. Naciones con sida, ¡únete! No eres especial, entérate con las pompas fúnebres. Mejor pásate el porro y atiende. Todo lo que digas lo pensó Woody Allen hace veinte años, pero Franco entiende. Fantasmagóricamente presente en cada quinquí analfabeto, jodiendo el ambiente».²³ Desde esta sucesión de imágenes, Toteking nos muestra una España que entra en el siglo XXI intentando reinventarse, pero no puede. Es la queja de una cultura —y una civilización occidental— que se agota.

Desde este contexto de «capitalismo tardío», hemos tratado de contextualizar las historias de vida de la primera generación de raperos en España, que traslada el hiphop de las calles a la industria. En este contexto de pauperización de las condiciones materiales de vida de la mayoría de la población española, provocada primero por la crisis financiera de 2008 y rematada por la crisis generada por la covid-19 en 2020, este libro no es inmune a las tensiones sociales que hemos vivido durante estos años. Si Hobsbawm se «enganchaba» al *jazz* en Alemania durante el ascenso de Adolf Hitler al poder, casi cien años más tarde, el rapero Valtònyc era

23 Toteking y Shotta, «Nada pa mí», canción incluida en el disco *Tu madre es una foca*. Superego, 2002.

condenado a tres años y medio de cárcel por los órganos judiciales españoles que alegaron que sus letras «enaltecen el terrorismo».²⁴ Sin tratar de comparar dos contextos históricos diferentes, no sería exagerado decir que, cuando los protagonistas de este libro comenzaron a lanzar sus grandes trabajos a finales de los años noventa y a comienzos del siglo XXI, habría sido impensable que los encarcelasen por las letras de sus canciones.

Este contexto social, donde fueron hechas las entrevistas que han formado el grueso de esta investigación, es vital para entender cómo los narradores —los raperos— han relatado un pasado desde una cierta melancolía. Como si la España de los años noventa, con cotas altas de racismo y con el elevado protagonismo de los llamados «nuevos ricos» (aquellos que se beneficiaron de mercados volátiles como la construcción), fuera bastante mejor que la España de la Gran Recesión y de la covid, en la que existe un miedo entre la población no solo a caer en el ostracismo cultural, sino a carecer del necesario sustento material.

Toda generación artística nace con una obra que lo cambia todo. En 1994, el Club de los Poetas Violentos (CPV) publicaba el primer disco profesional del rap español, *Madrid Zona Bruta*. En palabras de Sonia Cuevas: «esa agresividad era lo que sentíamos porque no se nos tomaba en serio. Aquí en España se arrastraba mucho esa imagen del rap infantil y del *Príncipe de Bel-Air*».²⁵ Veintiséis años después, Frank T, en el programa *La cuarta parte* de Radio 3, dedicado al recientemente fallecido *DJ* y productor de CPV Jotamayúscula, fue incapaz de hablar de su «muerte» y se obligó a sí mismo a utilizar la expresión «nos ha dejado».²⁶ Si en 1994, CPV reclamaba respeto para el hiphop en España, la muerte de Jotamayúscula en 2020 dejó conmocionado no solo al mundo del hiphop, sino a buena parte de la escena musical española. Unos meses más tarde moría, con una edad similar a la de Jotamayúscula (cuarenta y ocho y cincuenta y un

24 Valtònyc es el seudónimo de José Miguel Arenas Beltrán. La condena por parte de la Audiencia Nacional se produjo en 2017 y en 2018 fue ratificada por el Tribunal Supremo: <https://elpais.com/politica/2018/02/21/actualidad/1519215269_488639.html>.

25 Radio Televisión Española. *Historia del rap en España*. Madrid Zona Bruta. <<https://www.rtve.es/play/audios/historia-del-rap-en-espana/madrid-zona-bruta/5829758/>>.

26 Radio Televisión Española. *Historia del rap en España*. *El Rimadero*. <<https://www.rtve.es/play/audios/el-rimadero/rimadero-especial-tributo-jota-mayuscula-13-09-20/5661921/>>.

años, respectivamente), el rapero neoyorquino DMX, miembro del grupo Ruff Ryders. Este suceso dejó igualmente impactada a una generación de personas en todo el mundo que había crecido escuchando sus discos. Si algo tenían en común tanto Jotamayúscula como DMX era que los dos fueron pioneros en crear un estilo de hiphop irreverente, lo que en España llamábamos el *hardcore*, representando una actitud incompatible con las modas pasajeras y una agresividad con un mensaje claro: el hiphop no le debía nada al mundo, y el mundo iba a enterarse de lo que era el hiphop. La muerte de ambos cerró simbólicamente una etapa de una generación de raperos que alcanzaron la fama sin necesidad de buscarla.

Es difícil rastrear la trascendencia que tendrá la generación que analizamos en estas páginas. Las letras de Frank T, Nach, Sho-Hai, Titó, Rapsusklei o Arianna Puello posiblemente se encuadren en un modo surrealista de concebir una realidad hostil y extraña.²⁷ Al igual que los poemas de Charles Baudelaire, en Francia, o Francisco de Quevedo, en España, los primeros trabajos de rap en Madrid o Barcelona nos acercaban a diversos estados oníricos. «Por eso, ahora no es lo mismo que tú vayas soñando en tu carro, a que yo vaya sonando en tu carro».²⁸ Esta rima de Kamikaze (CPV), en una colaboración dentro del primer disco de 7 Notas 7 Colores, refleja otra vez la conexión entre hiphop y surrealismo, dando una primacía constante al «yo» y a los sentidos en un mundo posromántico, donde tanto el *MC* como el oyente son víctimas. También es una declaración de intenciones: tú dedícate a soñar con la gloria, que ya me ocuparé yo de alcanzarla. «La relación entre el hombre y la máquina es complicada por la relación entre el instinto y la civilización».²⁹ Como veremos a lo largo de este libro, el hiphop nació de niños tímidos incapaces de relacionarse con su entorno, de niñas migrantes que sufrían por igual el racismo y el machismo, de adolescentes surgidos de familias desestructuradas que gracias al grafiti, a las rimas y a los porros consiguieron emprender su propia metamorfosis.

27 Paul Ilie: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968.

28 7 Notas 7 Colores, «Mala gente con más», canción incluida en el disco *Hecho, es simple*. Yo Gano, 1997.

29 *Ibid.*, p. 8.

ÍNDICE

PRÓLOGO	
CONCIENCIA COLECTIVA	
<i>Dobleache</i>	9
INTRODUCCIÓN	
LA CULTURA QUE LO REINVENTÓ TODO	13
Al sur del Bronx.....	13
La faceta reivindicativa	17
La expansión.....	18
La influencia francesa	19
Historia oral.....	21
Investigación en pandemia.....	24
CAPÍTULO 1	
DESDE LAS PERIFERIAS: INFANCIA, BARRIO Y JUVENTUD..	31
En busca de una vida mejor	32
Infancias nómadas	36
Formas de romper los esquemas.....	41
CAPÍTULO 2	
AUTOGESTIÓN Y FRATERNIDAD: LA ÉPOCA DE LAS MAQUETAS.....	53
Un idilio fugaz.....	53
Las primeras grabaciones y las redes de intercambio.....	61
Contexto social y musical de la época de las maquetas	67

CAPÍTULO 3	
«HAZLO SERIO»: LA PROFESIONALIZACIÓN Y LA EDAD DE ORO	77
Primeras muestras de crecimiento y apertura	78
El «boom» del 98 y la irrupción de Violadores del Verso	85
Ari y los estereotipos de género	89
La ambición del nuevo milenio	93
El «giro andaluz»	98
El fin de la «edad de oro»	101
CAPÍTULO 4	
LA CRISIS Y EL POSTERIOR DESENCANTO	105
Las secuelas del «milagro económico»	106
El cambio de paradigma	113
¿El fin de una época?	119
CONCLUSIONES.....	123
Pasión	131
EPÍLOGO	
A VUELTAS CON LAS ESCUELAS: DESDE EL 84 HASTA LA ACTUALIDAD	
<i>Francisco Reyes</i>	137
BIBLIOGRAFÍA.....	145
Fuentes primarias orales.....	145
Entrevistas	145
Principales fuentes secundarias	145
Libros y artículos	145
Películas, documentales, programas de radio, series y discos..	147
Periódicos y revistas consultados	148

*Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en enero de 2024*



ESTUDIOS

«Con los mayores había respeto máximo porque sabían más que tú», recuerda Titó (Falsalarma). «Antes ibas a una *jam* y el tío que estaba rapeando luego podía ponerse a pintar un muro», explica Juaninacka. «Nuestro posicionamiento antipolicial parte de nuestras experiencias con el grafiti», sentencia Ose Him. Estos testimonios son solo un pequeño aperitivo de lo que el lector encontrará en este libro: historias de vida de Arianna Puello, Frank T, Gorka 2H, Juaninacka, Kultama, Nach, Ose Him, Paco King, Randy, Rapsusklei, Rayka, Sho-Hai y Titó. En otras palabras, la generación que llevó el hiphop de los parques a la industria. Los maestros de ceremonias que lograron crear escuela.



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

NICOLÁS BUCKLEY

(Madrid, 1985) es doctor en Historia por la Royal Holloway University of London y profesor de la Universidad Europea de Madrid. Su tesis doctoral fue publicada tanto en España: *Del sacrificio a la derrota* (Akal), como en Estados Unidos: *Out of Prison* (Centre for Basque Studies Press). Recientemente publicó su segundo libro, *Los últimos guerrilleros del Ecuador* (Postmetrópolis), con su correspondiente traducción al inglés: *Urban Guerrilla vs Citizens Revolution* (Lexington Books).

JAIME VALERO

(Madrid, 1984) es periodista de formación y traductor literario que trabaja con diversas editoriales como Anaya, Hidra, Salamandra y ECC. Durante cinco años fue redactor jefe de la revista *Hip Hop Life* y ha colaborado en medios impresos y digitales dedicados a la música, el cómic y la literatura. También ha publicado las novelas *Homo Superior* y *Al amparo de las nubes*, y un libro de relatos titulado *Delirios breves*.