



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado Lenguas, Textos y Contextos

TESIS DOCTORAL

SPEAKING RAP:

Claves sociolingüísticas y etnográficas desde el modelo de
Hymes en el rap social español (1994-2021)

MENCIÓN DE DOCTORADO INTERNACIONAL

Tesis doctoral presentada por:

Francisco Óscar Checa Fernández

Dirigida por:

Dr. Linus Jung

Dra. Laura Camargo Fernández

Granada, 2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Francisco Óscar Checa Fernández
ISBN: 978-84-1117-969-0
URI: <https://hdl.handle.net/10481/84380>

A mis padres y mi hermana, por estar siempre.

AGRADECIMIENTOS

En los últimos meses he imaginado con frecuencia el momento de enfrentarme al papel para redactar estas líneas. No por soñada ni calculada, esta redacción se vuelve más sencilla, pero vamos allá. De esta forma cierro un trabajo que ha ocupado casi en exclusividad un lustro de mi vida y son muchas las personas que, mucho antes de ser yo consciente, han dado contenido y forma al mismo.

Por estricto orden de llegada:

A mis abuelos, Magdalena, Progreso, Concha y Florencio. Por construir los mimbres de las familias de 'Los Progresos' y 'Los Fernández-Soto' (esto va también para vosotrxs), y por enseñarme, sin palabras, el significado del tesón y el esfuerzo.

A mis padres, Concha y Paco, por inocular en mí el compromiso con las causas justas. Yo no tuve que desempolvar de ningún altillo viejas enciclopedias, vosotros habéis sido mi mayor fuente de conocimiento.

A mi hermana Clara, por inspirarnos a través de su vuelo flamenco. Te quiero mucho, hermanita.

A mis Titicos, Ángeles y Juan Carlos. Por estar también siempre y por esos últimos días de encierro festivo en el CAR de Retamar.

A mis amigos, por el apoyo y el cariño incondicional. Dais sentido a la no por manida menos veraz frase que os coloca como 'la familia que se elige'. No hace falta que os nombre porque ya sabéis quiénes sois.

A mis directores de tesis, el profesor Dr. Linus, por apoyarme desde el primer día y guiarme por los senderos de la academia. Y a la profesora y mi maestra Dra. Laura Camargo, por aparecer y alumbrarme en los momentos de más oscuridad. Ella sabe muy bien cuánto le debo.

A las profesoras Anita Nadal y Susan Sanhueza (y compañía), que me abrieron las puertas de su hogar y me hicieron sentir parte de su familia.

A los profesores Paco García Marcos y M.^a Victoria Mateo, por todos los cafés con aroma de clase magistral en la Habana Cristal.

A todxs los docentes, compañerxs y demás amigxs que han moldeado la persona que soy hoy, ya sea en Roquetas, Granada, Múnich, Richmond o Santiago. Habéis hecho de este camino una suerte en el que nunca me he sentido solo.

A los que estuvieron y ya no están, a los que siguen y a todos los que vendrán. *This is just a ride.*

Resumen

Esta investigación tiene por objetivo general constituir un conocimiento relevante en torno a una de las manifestaciones artístico-discursivas más significativas en el contexto urbano internacional de las últimas décadas: el rap de vocación crítica así como la matriz cultural que lo engloba, el Hip Hop, en su contexto de nacimiento y desarrollo profesional en España (1994-2021).

Surgido como movimiento subcultural y marginal en la periferia neoyorquina a principios de los años 70 y rápidamente convertido en fenómeno de masas en la comunidad norteamericana, su influjo se empieza a notar en nuestro país a partir de la década de los años 80, en una sociedad recién salida del oscurantismo franquista y anhelante de nuevas vías de escape cultural. El rap se ha consolidado a lo largo de estas casi tres décadas como una herramienta clave para comprender las diversas transformaciones culturales y políticas del país. Su discurso se relaciona e involucra con asuntos de calado social y se construye en oposición a una configuración identitaria (y por tanto lingüística e ideológica) hegemónica en el seno de la sociedad española.

La irrupción del rap y el Hip Hop en Estados Unidos coincide en tiempo con el cambio de paradigma académico en los hasta entonces estructuralistas y asociales estudios lingüísticos. Una importante nómina de autores comienza a teorizar sobre el lenguaje bajo premisas que iban más allá de sus aspectos formales para enfatizar los contextos y las variables sociológicas (sexo, edad, lugar de procedencia, clase social o nivel educativo) que dan sentido a las diversas maneras de ser y estar en el mundo. Estas se reflejan a través de determinados usos lingüísticos, como los que definen al rap social, a menudo alejados de lo estándar e ignorados o estigmatizados por los organismos que regulan y mantienen ese poder de la norma.

La investigación se ancla así, en este enfoque epistemológico multidisciplinar que entrelaza preceptos de la sociología, la lingüística, la etnografía de la comunicación así como de la crítica literaria, cultural y mediática desde diferentes focos de irradiación científica para definir esta compleja relación que se establece entre rap, lenguaje y sociedad.

Para esta caracterización del fenómeno se hace uso del modelo metodológico SPEAKING propuesto por Dell Hymes (1974) donde se recogen todos los elementos necesarios para comprender el intercambio comunicativo. A continuación, se preseleccionó un corpus de mil veintitrés canciones, de las cuales ciento veinte (pertenecientes a casi cincuenta raperos y raperas) pasaron a ser debidamente analizadas bajo el paraguas del modelo SPEAKING.

A través de sus categorías analíticas, se presentan y discuten los resultados obtenidos. Se define así desde la *escena* (física y sociológica) desde donde el rap se construye y proyecta, la relación que se establece entre todos los *participantes* de la comunidad que incurren en este intercambio comunicativo, los *ejes temáticos y discursivos* más acusados del género, cómo se *estructuran y distribuyen* estos en un texto-canción de rap, el mecanismo de la *interdiscursividad* (ID) como recurso clave para identificar los *patrones ideológicos y referenciales* de su mensaje así como los *fenómenos (socio)lingüísticos* de los que estos se valen en función de los distintos niveles de análisis de la lengua (y que conformarían lo que se ha denominado como *Lenguaje del Hip Hop, LHH*) que nos permitan identificar tanto la competencia comunicativa concreta que define a los raperos en España, como las *convenciones sociales* en las que este *género* se adscribe.

Palabras clave: rap social español, etnografía de la comunicación, sociolingüística, Lenguaje del Hip Hop

Abstract

The main objective of this research is to generate a relevant knowledge about one of the most significant artistic and discursive manifestations in the international urban context of recent decades: critical perspective's rap and the cultural matrix that encompasses it, Hip Hop, in the context of its birth and professional development in Spain (1994-2021).

Emerging as a subcultural and marginal movement in the periphery of New York in the early 1970s and rapidly became into a mass phenomenon in the North American community, its influence began to be felt in our country in the 1980s, in a society that had recently emerged from Franco's obscurantism and yearned for new ways of cultural escape. Throughout these almost three decades, rap has consolidated itself as a key tool for understanding the different country's cultural and political transformations. Its discourse is related to and involved with issues of social significance and is constructed in opposition to a hegemonic identity configuration (and therefore linguistic and ideological) within Spanish society.

The irruption of rap and Hip Hop in the United States coincides in time with the change of academic paradigm in the so far structuralist and asocial linguistic studies. An important number of authors began to theorize about language under premises that went beyond its formal aspects to emphasize the contexts and sociological variables (sex, age, place of origin, social class, or educational level) that provide meaning to the different ways of inhabiting the world. These are reflected through specific linguistic uses, such as those that define social rap, often far from the standard and ignored or stigmatized by the bodies that regulate and maintain that power of the norm.

The research is thus anchored in this multidisciplinary epistemological approach that interweaves precepts from sociology, linguistics, ethnography of communication as well as literary, cultural and media critique from different focuses of scientific irradiation to define this complex relationship established between rap, language, and society.

For this characterization of the phenomenon, we start from the SPEAKING methodological model proposed by Dell Hymes (1974) where all the elements necessary to understand the communicative exchange are gathered. A corpus of a thousand and twenty-three songs was then pre-selected, of which one hundred and twenty (belonging to almost fifty rappers) were duly analyzed under this SPEAKING model.

Through its analytical categories, we define the *scene* (physical and sociological) from where rap is constructed and projected, the relationship that is established between all the *participants* of the community that incur in this communicative exchange, its most marked *thematic and discursive axes*, how these are *structured and distributed* in a rap text-song, the mechanism of *interdiscursivity* (ID) as a key resource for identifying the ideological and referential patterns of their discourse, as well as the *(socio)linguistic phenomena* they make use of according to the different levels of language analysis (and which make up what has been called the *Hip Hop Language, HHL*) that allow us to identify both the specific communicative competence that defines rappers in Spain, and the *social conventions* to which this *genre* is attached.

Keywords: Spanish social rap, ethnography of communication, sociolinguistics, Hip Hop Language

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL.....	9
LISTA DE GRÁFICOS, IMÁGENES Y TABLAS.....	12
INTRODUCCIÓN.....	15
Justificación de la investigación y el objeto de estudio	20
Objetivos e Hipótesis.....	21
<i>Objetivos generales</i>	21
<i>Objetivos específicos</i>	21
<i>Hipótesis</i>	21
Estructura de la obra	23
INTRODUCTION.....	26
PARTE I.....	33
MARCO TEÓRICO, CONCEPTUAL E HISTÓRICO.....	33
CAPÍTULO 1.....	34
EL RAP EN LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS	34
1. Estado de la cuestión: argumentario de agravios.....	37
2. Rap y Hip Hop desde la interdisciplinariedad: paradigmas analíticos	46
2.1 Desde las bellas artes.....	47
2.2 Desde la pedagogía y ciencias de la educación.....	50
2.3 De las ciencias sociales a las humanidades.....	57
3. <i>Urbanología</i> : el rap desde las humanidades. Focos y perspectivas de irradiación científica	63
3.1 El rap desde la (socio)lingüística: disputas por la identidad y la autenticidad. 78	
3.2 Etnografía (crítica) de la comunicación: un modelo para el estudio de la interacción lingüística en la situación comunicativa del rap.....	85
3.3 Hacia una nueva lectura de la realidad sociolingüística en un género musical a través del modelo <i>SPEAKING</i> de Hymes (1974)	93
CAPÍTULO 3.....	102
SITUACIÓN COMUNICATIVA DEL RAP EN ESPAÑA	102
3. Perspectiva teórica de la situación comunicativa del rap en España: contexto, mensaje y código.....	102
4. El rap como (sub)cultura y su escena. Tensiones y consideraciones teóricas	105
4.1 Parámetros analíticos I. El componente audiovisual de la canción rap: el vídeo musical.....	119
4.2 Parámetros analíticos II. Aparato discográfico.....	120

4.3 La irrupción del <i>streaming</i> y el desarrollo digital: hacia un nuevo paradigma para la creación y el consumo musical. ¿Oportunidad o debilidad?	121
5. Temáticas y secuencia textual	124
5.1 Secuencia textual	129
6. El lenguaje del rap: poder, identidad y ‘variedad estándar’	131
CAPÍTULO 4.....	138
CONTEXTO CULTURAL DEL RAP: ORÍGENES, DESARROLLO, RETERRITORIALIZACIÓN CULTURAL Y RECEPCIÓN ESPAÑOLA	138
4. Orígenes I. De la esclavitud (S. XVI – S. XIX) al Bronx.....	139
4.1 <i>African American Heritage</i> . Tradición oral en la comunidad africana.....	141
4.2 <i>The Boogie down</i> : el Bronx antes del 1973 y en adelante.....	143
5. Orígenes II. Consolidación y expansión cultural.....	151
5.1 De los márgenes al centro	151
5.2 Globalización del Hip Hop	155
6. Reterritorialización y translocalización cultural hacia España	158
PARTE II.	165
ESTUDIO EMPÍRICO	165
CAPÍTULO 5.....	166
MATERIALES Y MÉTODOS.....	166
5.1 Participantes	169
5.2 Instrumento y categorías de análisis.....	169
5.3 Procedimiento.....	170
5.4 Fuentes y limitaciones	172
CAPÍTULO 6.....	174
ANÁLISIS DEL RAP SOCIAL EN ESPAÑA (1994-2021).....	174
6. Marco espaciotemporal y escena cultural del Hip Hop en España (1994-2021).....	174
6.1 El género del rap profesional en España: ‘Todo empezó en 1994’	174
6.2 El componente audiovisual de la canción rap: el videoclip.	176
6.3 Distribución musical en términos discográficos: de las maquetas, las multi profesionales, sellos especializados y la autogestión en el <i>homestudio</i>	194
7. Participantes en la interacción comunicativa	205
7.1 Sobre poetas violentos, violadores del verso y buenas <i>konciencias</i> . Integrantes del corpus	205
7.2 Del juglar al trovero urbano. Reyertas y colaboraciones en la escena del rap español.....	214
8. Finalidades comunicativas y ejes discursivos: ¿Y tú qué quieres rapero?.....	227
8.1 Finalidad comunicativa: sobre búsqueda identitaria, reivindicación vernácula, transformación social y virtuosismo retórico	227

8.2 Ejes discursivos: crítica al statu quo, competición, <i>egotrip</i> , la calle y el barrio	238
9. El texto de rap: organización y distribución secuenciada. Tipologías textuales.....	252
9.1 El Título.....	256
9.2 La <i>Intro</i>	257
9.3 El Estribillo.....	263
9.4 El <i>Outro</i>	266
9.5 Técnicas retóricas de estructuración narrativa. Tipologías textuales	270
10. La interdiscursividad (ID) como clave retórica e ideológica en el rap	272
11. Instrumentos lingüísticos: el Lenguaje del Hip Hop (<i>LHH</i>).....	300
11.1 Nivel Fonético	301
11.2 Nivel Léxico-Semántico	304
11.2.1 <i>Campos Semánticos</i>	305
11.2.2 <i>Alternancia de código (Code-switching) y pluralidad idiomática</i>	310
11.2.4 <i>Fraseología</i>	320
11.2.5 <i>Figuras retóricas</i>	323
11.3 Nivel morfosintáctico	340
11.4 Nivel Pragmático	343
11.4.1 <i>Alternancia de registros</i>	344
12. Normas en el Hip Hop y el rap social en España.....	348
13. El género del ‘rap social’	353
CONCLUSIONES.....	355
LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN Y LÍNEAS DE FUTURO.....	365
CONCLUSIONS	367
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	377
ANEXOS.....	404
Anexo 1. Relación de textos que conforman el corpus de canciones.....	404

LISTA DE GRÁFICOS, IMÁGENES Y TABLAS

Gráfico 1. Difusión académica del rap y el Hip Hop en función de las distintas disciplinas académicas.	62
Gráfico 2. Mapa de la recepción académica del rap a través de la sociolingüística.	84
Gráfico 3. Modelo clásico de Jakobson sobre los factores de la comunicación y las funciones del lenguaje.	102
Gráfico 4. Distribución del número de canciones por cada año en el corpus analizado... ..	175
Gráfico 5. Presencia (SÍ/NO) de soporte audiovisual acompañando a las canciones del corpus.	179
Gráfico 6. Presencia (SÍ/NO) de soporte audiovisual en el corpus para la primera etapa (1994-2008) de análisis del rap en España.	182
Gráfico 7. Presencia (SÍ/NO) de soporte audiovisual en el corpus para la segunda etapa (2009-2021) de análisis del rap en España.	182
Gráfico 8. Distribución discográfica general de los discos que acogen las canciones del corpus.	196
Gráfico 9. Distribución discográfica en el periodo 1994-2008.....	197
Gráfico 10. Distribución discográfica en el periodo 2009-2021.....	197
Gráfico 11. Evolución de la distribución discográfica en ambas etapas.	198
Gráfico 12. Distribución de autores más representados en el corpus por número de canciones aportadas.	206
Gráfico 13. Porcentaje de miembros de orígenes inmigrantes en las bandas de rap por países europeos.	209
Gráfico 14. Autores del corpus nacidos según el periodo de años determinado.....	211
Gráfico 15. Principales temáticas en las letras de rap en tres países europeos: Francia, Italia y Alemania.	239
Gráfico 16. Distribución de las finalidades comunicativas y los principales ejes discursivos en el género del rap social en España.	252
Gráfico 17. Distribución general de los textos del corpus con respecto al apartado Intro: ‘introducción’.	263
Gráfico 18. Presencia (SÍ/NO) de Estribillo dentro de las canciones del corpus.	265
Gráfico 19. Distribución de la secuencia ‘Outro’ en el corpus analizado.	268
Gráfico 20. Estructuración de cada obra concreta del corpus (SÍ/NO/SÍ) en función de si aparecen o no los elementos señalados Intro-Estribillo-Outro.	269
Gráfico 21. Grado de ID que presentan las canciones del corpus, distinguiendo entre alto, intermedio o bajo-nulo.....	277
Gráfico 22. Distribución de registros empleados en el corpus.	344
Caracterización lingüística del rap social según niveles de estudio de la lengua.....	348

Imagen 1. Estudio sobre el léxico empleado en el rap español. Palabras únicas en las primeras 5.000 de la obra de los raperos.	43
Imagen 2. Estudio sobre el léxico empleado en el rap norteamericano. Palabras únicas en las primeras 35.000 de la obra de los raperos.....	44
Imagen 3. Conformación disciplinar del Hip Hop.	47
Imagen 4. Mensajes en EPA (Propuesta ortográfica del andaluz) en La Alameda de Hércules (Sevilla).....	48

Imagen 5. Grafitis y mensajes en el paisaje lingüístico del Campus Juan Gómez Millas (Universidad de Chile, arriba), Valparaíso (Chile, izquierda) y Vúcar (España, derecha).	49
Imagen 6. Recortes periodísticos que construyen una panorámica del impacto mediático del rap a través de su perspectiva pedagógica.	51
Imagen 7. Campañas para la concienciación juvenil sobre el reciclaje: Reciclando versos (2016) o el bullying: Se Buscan Valientes (2017).	56
Imagen 8. Teoría para la estructuración social en función que hacen del lenguaje sus hablantes.	91
Imagen 9. Primer capítulo del programa Ritmo Urbano en La 2, con El Langui (2012), (arriba). Imágenes de Jota Mayúscula (El Rimadero) y Frank-T (Cuarta Parte), en sus respectivos programas de Radio 3 (centro y abajo).	112
Imagen 10. Programa 7x32 del V Elemento, el número 77 de la Revista Hip Hop Life y la entrevista 01 de la temporada 3 del podcast Grindn.	118
Imagen 11. Evolución de las ventas de música grabada en España (2001-2021): “de lo físico a lo digital”	122
Imagen 12. Carteles de la III y IV edición del evento en Rivas Vaciamadrid “No justice no peace” patrocinado por GRMY a beneficio de la asociación “Pallasos en rebeldía” en Palestina.	127
Imagen 13. Estructuración prototípica en bloque de canciones de rap argentino en bloque.	131
Imagen 14. Colonización y esclavitud. De África a América (siglos XV-XVIII).	140
Imagen 15. La herencia africana: cuando la música cruzó el Atlántico.	142
Imagen 16. Robert Moses en la presentación de su plan de renovación urbanística.	145
Imagen 17. Flyer publicitario hecho a mano donde se anunciaba la primera fiesta que dio lugar al lugar de nacimiento oficial del Hip Hop (arriba). Jóvenes experimentando con sus primeros instrumentos electrónicos en las calles del Bronx, 1970 (abajo).	148
Imagen 18. ‘Hip-Hop finds its voice’ [El Hip-Hop encuentra su voz]. National Museum of African American History and Culture (Washington D.C.).	150
Imagen 19. Sylvia Robinson en su discográfica Sugar Hill Records (izquierda) y los tres integrantes de la Sugarhill Gang (derecha).	152
Imagen 20. Eminem, Dr. Dre, Mary J. Blige y Snoop Dogg en el espectáculo del intermedio de la Super Bowl en 2022. En Estados Unidos fue vista por más de 100 millones de televidentes.	156
Imagen 21. El presidente Obama y el rapero y productor Jay-Z saludan a la multitud en un acto de campaña en Ohio, 2012.	158
Imagen 22. Portadas de los discos Rapin’ Madrid (1989) y Madrid Zona Bruta de CPV (1994).	161
Imagen 23. Violadores del Verso en una imagen promocional.	162
Imagen 24. Manifestantes marchan durante el 15-M.	163
Imagen 25. Frame del videolyrics “Esto no para de Kase.O” (corpus N° 51).	180
Imagen 26. Extracto del videolyrics “Manos en el aire de SFDK” (corpus N° 89).	180
Imagen 27. Videoclip “Bartleby & Co”, de Toteking (corpus N° 105) (Estación de tren de Berlín) y “Vivir para contarlo” (corpus N° 116) (secano no identificado).	184
Imagen 28. Videoclip de “Represento doble H” de Prok (corpus N° 72) y de “Otra vez” de Easy-S y Toteking (corpus N° 24).	185
Imagen 29. Videoclip “Esto es rojo y Negro”, de Prok (corpus N° 75) (Mirador de San Nicolás) y “A palabras nazis, oídos rojos” (corpus N° 5) (Placeta Huerto de Carlos), las dos en El Albaicín, Granada.	186
Imagen 30. Videoclip “#RapSinCorte XXVIII”, de Foyone (corpus N° 33) (frente al Congreso de los Diputados, Madrid).	187
Imagen 31. Videoclip “Pandemonium” de Ajax (corpus N° 7).	188

Imagen 32. Videoclip “Pandemonium”, de Ajax (corpus N° 7).....	190
Imagen 33. Videoclip “Oye Compai”, de La Excepción (corpus N° 52) (Langui caracterizado como una secretaria).....	190
Imagen 34. Frame del inicio del videoclip “Mentiras”, de Toteking (corpus N° 100).....	191
Imagen 35. Diferentes frames de “Boca Muda, Vida Cruda”, de Ajax (corpus N° 8). Pasaje de la película Hansel y Gretel, bailarinas de Charleston y el actor Anthony Hopkins.....	192
Imagen 36. Frame ID en “De Graná a Maracay”, de Ajax, Prok y Akapellah (corpus N° 9). Cumbre de las Azores con los mandatarios Tony Blair (Reino Unido), George W. Bush (Estados Unidos) y José M^a Aznar (España), 2003.....	193
Imagen 37. Instantánea de un concierto de SFDK en BullMusic Fest (Granada, 2019)...	215
Imagen 38. Concierto SFDK “25 aniversario”, Sevilla (2019).	216
Imagen 39. Concierto de Kase.O, “El Círculo” (Madrid, 2017).	217
Imagen 40. Concierto Natos y Waor, “Cicatrices” (Madrid, 2017).....	217
Imagen 41. Acción Sánchez (izquierda arriba), Zatu (izquierda abajo), Kase.O (centro) y El Langui (derecha) (Estudio de SFDK, Sevilla).....	224

Tabla 1. Marco para un análisis comparativo de las letras de rap.....	99
Tabla 2. Panorama de expansión digital en redes de los autores y grupos del corpus.....	116
Tabla 3. Canciones del corpus con más reproducciones digitales en YouTube (actualizado el 9/09/2022).	179
Tabla 4. Distribución de canciones, por año y discográfica con un videoclip posterior a la publicación oficial de la canción.	181
Tabla 5. Distribución de autores en el corpus en función de su composición.....	205
Tabla 6. Casos del corpus donde 2 o más autores colaboran.	224
Tabla 7. Distribución de la IDC a través de la secuencia Intro.....	261
Tabla 8. Reference areas para aglutinar las referencias culturales dentro del rap europeo.	276
Tabla 9. Anglicismos en el corpus (asociados al AAVE y al tecnolecto del HHL).	314
Tabla 10. Idiomas integrados junto al castellano en el corpus: ejemplo de code-switching.	315
Tabla 11. Lenguas cooficiales del estado español integradas junto al castellano en el corpus: ejemplo de code-switching.	315
Tabla 12. Clasificación de las principales figuras retóricas acontecidas en el corpus según la propuesta de García-Barrientos (1998).....	324
Tabla 13. Rasgos prototípicos del registro coloquial.....	346
Tabla 14. Diversidad léxica en función de su registro: culto, coloquial y vulgar.	348

INTRODUCCIÓN

La presente investigación pretende contribuir, de manera interrelacionada, a la expansión epistemológica en el plano de la sociolingüística interaccional y la etnografía de la comunicación, junto a la constitución de un conocimiento significativo en torno a una de las manifestaciones con una mayor trascendencia en el contexto urbano internacional de las últimas décadas: el género musical del rap y la matriz cultural que lo engloba, el Hip Hop. Ambos representan hoy heterogéneos movimientos que, aunque hunden sus orígenes concretos en el sur del Bronx durante la década de los años 1970, beben de la rica herencia retórica y musical de las comunidades de la diáspora africanas que fueron trasladadas y posteriormente asentadas en el ‘Nuevo Mundo’ entre los siglos XVI y XIX a través de los diferentes procesos de esclavitud, imperialismo y colonización que preceden el paso de la Edad Moderna a la Contemporánea.

El Hip Hop, entendido como movimiento social y subcultural, nace hacia el último cuarto del siglo XX como réplica subversiva a la situación socioeconómica de los habitantes del gueto en la ciudad de Nueva York. Fue allí donde jóvenes latinos, caribeños y predominantemente afrodescendientes, se aferraron a este tipo de expresión artística multidisciplinar —el baile: *breakdance*, la pintura: grafiti y la música: rap y DJ— como forma de evadirse y narrar a través de la rima y el verso la precariedad cronificada en la que sus vidas se habían asentado. En la búsqueda de una identidad negada —cuando no infravalorada y despreciada— por su condición marginal y subalterna, los autores ansiaban un ‘respeto’ —entendido bajo los preceptos bourdieanos del capital simbólico— en la comunidad, en la calle y el gueto a través de sus capacidades artísticas que, al ser reconocidos como personalidades de prestigio, pudieron en su mayoría abandonar esa realidad para encontrar una vida con más facilidades, difundiendo así unas prácticas lingüístico-discursivas propias.

Este complejo proceso culminó con el asentamiento del rap y sus autores ya no solo en el núcleo de su comunidad y la sociedad norteamericana, sino que debido a los procesos de ‘reterritorialización y transnacionalización de los flujos culturales’ parece complicado hallar hoy un resquicio de la urbanidad en el que este fenómeno no haya aflorado bajo un claro proceso de resignificación y adaptación en base a los preceptos vernáculos del lugar de inserción.

En España, desde su aparición a finales de los años 80 fruto de una serie de factores mediáticos y coyunturales —como las bases militares norteamericanas asentadas a partir de la segunda mitad del siglo XX en varios puntos del país y la apertura cultural en clave rupturista de la juventud española tras décadas de dictadura—, se ha conformado como uno de los ejes principales para la difusión de la cultura popular e internacional entre la juventud. Esta internacionalización y desarrollo masivo del género ha provocado una notable disparidad de estilos y modalidades, llegando a alcanzar muchos de ellos una consideración propia como géneros emancipados una vez entrados en el siglo XXI.

Industrias de peso como el reggaetón, el *trap* o el drill junto a toda la variedad de mestizajes musicales vigentes hoy que, si bien comparten con el rap su origen marginal, así como ciertos rasgos puramente estéticos o rítmicos —el discurso se construye musicalmente sobre una base sonora de instrumentos sintetizados y los autores, lejos de una destreza melódica, recitan o salmodian sus versos—, la propuesta retórica que cada uno ofrece —solo el rap parece, de momento, escapar del *autotune*— ha quedado profundamente transformada con respecto a los principios y códigos que regían el movimiento Hip Hop en el Bronx de los años 1970 y en adelante.

El rap y sus autores se han desligado de aquello que proponen estos otros géneros, por el dudoso poso constructivo y ético que transmiten. Su discurso parece estar más enfocado a complacer lúdicamente a una sociedad de consumo individualista —y enraizada de facto en la ideología neoliberal— que a la resistencia y protesta que, al menos hasta ahora y no exenta de complejidades y tensiones, ha venido siendo ejercida por el rap.

Esta investigación se centra así en un análisis de un corpus textual conformado por canciones representativas de lo que se ha venido a denominar como ‘rap social’, ‘rap político’ o simplemente como ‘rap’ para las concepciones más puristas originado en España en su contexto de nacimiento profesional, auge y consolidación (1994-2021). Este género conforma una profusa herramienta de riqueza retórica para la narrativa social, lingüística e histórica del país que, a la misma vez, ha conformado una escena y un movimiento subcultural en torno a él que se encuentra en continuo diálogo con los diferentes elementos de su entorno.

Existen ciertas singularidades que, de partida, permiten definir este fenómeno semiótico con precisión: una marcada voluntad retórica y poética por parte de sus autores, que se expresa a través de unos mecanismos lingüísticos concretos en clave poética de la mano de una actitud crítica y comprometida con la sociedad a través del mensaje e ideología que proyectan sus letras. Estas permiten establecer así una diferenciación con todos los géneros genealógicamente afines al rap —también aplicable a otras variantes que han surgido dentro del propio rap— mencionados antes.

Los recursos retóricos que, para tal fin, emplean los raperos, son amplios y dan sentido a la realidad sociolingüística por la que discurre el rap: desde la infinidad de nexos, referencias e interdiscursos que se deslizan por sus letras —y que el oyente debe decodificar para configurar una interpretación plena de la ideología imperante en su mensaje— hasta la modalidad lingüística que emplean: una expresión apelativa y directa, jergal, fraseológica y disfémica, apoyada en figuras retóricas que embellecen y apuntalan su voz poética, y expresada a través de una pluralidad de registros y códigos que dan nota del carácter pluricéntrico en cuanto a la norma lingüística que se da en el país.

Todas estas estrategias que serán debidamente expuestas en el bloque analítico, conforman lo que podría catalogarse, utilizando el marco que proponen los estudios sociolingüísticos norteamericanos, como una actualización en lengua castellana de los postulados del *Hip Hop Language (HHL)* —según la caracterización de Alim (2006)—, es decir, la utilización de una variedad con identidad lingüística propia —históricamente estigmatizada y alejada de los estándares normativos como ocurre con el *African American Vernacular English (AAVE)* en Norteamérica— de un propósito comunicativo de reivindicación identitaria y resistencia a través de su discurso (Checa y Camargo, 2022).

Por tanto, el lenguaje es, utilizando la terminología de Fishman (1972), medio y contenido en cuanto que articulador de la comunicación y portador de las marcas discursivas que identifican a cada hablante como miembro de una colectividad. Este uso particular del mismo que se da en el rap condiciona los lazos que se establecen entre los diversos actores sociales de la realidad en la que se inserta —el espacio (sub)urbano— y presenta, a modo de carta de identificación, los elementos de carácter económico, social, político y cultural que los condicionan como sujetos. En esta intersección entre lo lingüístico y lo social se establecen las diversas relaciones de poder que condicionan el mensaje que los raperos mandan y la recepción de este por parte de la audiencia.

En clave epistemológica, ya desde aproximadamente la segunda mitad del siglo XX —coincidiendo con el periodo de gestación del género del rap— diversos teóricos del lenguaje empezaron a considerar la necesidad de basar sus investigaciones en las diferentes problemáticas derivadas de la formulación lingüística que se generaban en la comunidad con el objetivo de estudiar el grado de correlación y actitudes existentes a raíz de analizar el cambio lingüístico con la entrada de múltiples factores sociales —edad, sexo, origen y nivel socioeconómico, educativo, laboral, etc.— en su inserción en la sociedad.

Este cambio de paradigma —también conocido como ‘giro lingüístico’— se ubica oficialmente hacia 1972, cuando Labov publica *Sociolinguistic Patterns* en Estados

Unidos y empieza a desarrollar una línea de investigación cuya génesis estaba “en el rechazo al formalismo heredado de los presupuestos generativistas, en su encorsetada concepción de la realidad lingüística como conjunto finito de reglas y en la no aceptación de la existencia de un hablante oyente ideal” (Serrano-Montesinos, 2011, p. 13) invitando así a incorporar la perspectiva crítica y ‘humana’ al estudio del lenguaje.

Esto propició el nacimiento de disciplinas como la sociolingüística o la etnografía de la comunicación —derivadas de una interpretación multidisciplinar y transversal de otras como la antropología, sociología, semiótica o la propia filología y lingüística— que estudiaban la evolución de la hasta entonces inédita variación lingüística¹ en relación con la cultura que la articulaba.

Como afirmaba hace décadas Tusón, la sociolingüística sitúa el uso y el contexto en el centro de su mirada, conformando un marco teórico y metodológico propio, además de la obligada consideración de los siguientes hechos:

En primer lugar, al observar el uso lingüístico, lo primero que salta a la vista (o, mejor al oído) es la diversidad, la variedad de dialectos, registros o estilos. Por lo tanto, la diversidad se entiende como algo intrínseco a las lenguas en tanto que son usadas. En segundo lugar, se hace imprescindible tomar en consideración a los usuarios de la lengua, a los hablantes. Pero, frente al “hablante oyente ideal”, construcción abstracta de generativismo, a la sociolingüística le interesan los hablantes concretos, miembros de grupos sociales también concretos, y con características específicas: sexo, edad, clase social, grupo étnico, estatus, papeles, valores, creencias, intenciones, etc. (Tusón, 1994, p. 31).

La perspectiva crítica y posicionada que se retoma en esta investigación se puede rastrear ya desde los teóricos de la Escuela de Frankfurt antes de la Segunda Guerra Mundial (Rasmussen, 1996). Su orientación hacia el lenguaje y el discurso se inició con la lingüística crítica nacida —principalmente en el Reino Unido y Australia— también a finales de los años setenta (véanse los estudios iniciáticos sobre variación lingüística como parte de la práctica social de Fowler, Hodge y otros, 1979; así como aquellos relativos a las relaciones de poder explicadas a través del lenguaje de Mey, 1985).

Incluso desde la obra referencia de Hymes para esta investigación (1974), se deslizan algunas de las claves o incongruencias que, a juicio de Hymes, explicaban la falta de rigor y constancia en el estudio sociolingüístico:

What is the task of sociolinguistic research? It is, in my view, to play the foundations for an adequate understanding of the place of language in social life. But have not a good

¹ Por variación sociolingüística entendemos la “alternancia de dos o más expresiones de un mismo elemento, cuando esta no supone ningún tipo de alteración o cambio de naturaleza semántica y cuando se ve condicionada por factores lingüísticos y sociales: sexo, edad, nivel de instrucción y el nivel sociocultural” (Moreno, 1998, p. 33).

many scholar been about that task for a considerable period of time? Very partially, and very inadequately. The plain fact is that speech, the true nexus between language and social life, has been largely neglected. It has not been studied in its own right. Linguistics have just analyzed those aspects of speech that have answered to problems of formal grammar (Hymes, 1974, p. 125).

Todo lo anterior viene a situar la génesis del modelo SPEAKING, propuesto por Dell Hymes en ese 1974 —siendo perfeccionado por él mismo y sus coetáneos en los años sucesivos— con el fin de una descripción holística de la situación comunicativa implicando y reconociendo todos los parámetros implicados en el acto bajo la etiqueta epistemológica de la etnografía de la comunicación.

Una reinterpretación actual de estos postulados, empleando diversos trabajos científicos que aportan metodologías y perspectivas teóricas derivadas de otras disciplinas al alza como el Análisis del Discurso (AD), o Análisis Crítico del Discurso (ACD), la semiótica, la crítica cultural y literaria, la pragmática o la retórica serán claves para el análisis de un género y un movimiento social como el rap que ha roto todas las barreras que se le presuponían inicialmente y cuyo impacto real va más allá de un mero enunciado con intenciones melódicas, ya que se entronca con tensiones —a menudo muy mediatizadas— de corte político, social, lingüístico, jurídico, artístico, etc.

En los últimos tiempos, la repercusión internacional que ha experimentado el rap va de la mano de su conformación como banda sonora principal de multitud de movimientos sociales y políticos de revolución a lo largo de la historia reciente: las protestas del 15-M en España, el *Black Lives Matter* desde 2013 con un auge en mayo de 2020 tras el asesinato de George Floyd a manos de un agente policial, los estallidos sociales de 2019 en Chile y Puerto Rico, las primaveras árabes o incluso las últimas —verano de 2021— manifestaciones de Cuba que implicaron la utilización de canciones de rap como medio de sus protestas y donde sus autores participaron en primera línea de esas luchas por una mejora social para sus pueblos.

En otras ocasiones, el rap —en parte por la errónea homogenización de la variedad de estilos afines a él, lo desacertado de ciertas actitudes de sus autores además de la aproximación mediática superficial y por momentos clasista— ha sido noticia por hechos no tan positivos y sí de un corte más polémico: enfrentamientos y asesinatos entre sus participantes, el machismo y las diferentes prácticas nocivas que proyectan sus letras, diatribas estrambóticas, encarcelamiento y persecución judicial de estos, etc.

Resulta paradójico cómo esta relevancia social con la que cuenta el fenómeno, que se refrendada a través de su reconversión a cultura de masas: alto volumen de facturación económica, galardones del género, su influencia en los circuitos culturales, así como en diversos campos como la moda, el lenguaje, la política, etc., no se ha

traducido aún en un impacto continuado en su proliferación científica ni en un aumento en el conocimiento mediático —que sigue, a menudo, siendo condescendiente, superficial y elitista—.

Esta investigación, por tanto, viene a llenar un hueco en dicha literatura que pone el foco en estas manifestaciones culturales contemporáneas que triunfan entre la juventud y que emplean el lenguaje de una forma característica que se aleja de los preceptos normativos para “reivindicar otras formas de ser” (Martín-Rojo, 2020, p. 188).

Justificación de la investigación y el objeto de estudio

Como ocurre en cualquier otra actividad, el trabajo humano no es obra de una sola persona y presupone la existencia de elementos motivadores en la mente de aquel que los lleva a cabo. Los motivos que explican el desarrollo de esta investigación y el objeto de estudio en cuestión se pueden justificar bajo dos parámetros fundamentales: por un lado la formación académica y el bagaje personal del investigador, y por otro, en base a la relación del objeto de estudio con las corrientes científicas actuales dentro de la tradición humanística.

En primer lugar, esta investigación se entiende como continuación a una carrera académica iniciada desde la etapa universitaria en la Universidad de Granada allá por el hoy lejano septiembre de 2013. Tras una formación en el Grado en Traducción e Interpretación, se cursó un Máster en Lenguas y Culturas que permitió indagar por primera vez en la dimensión sociológica, crítica y cultural del uso del lenguaje, en contraposición a la tendencia hegemónica al formalismo en el seno de los estudios lingüísticos y a la no consideración de la posible variabilidad y el contexto que invitase a los científicos a mirar más allá de laboratorios y despachos. La búsqueda de la justicia social —que también es lingüística— ha guiado la mayor parte de mi inquietud científica.

De igual modo, la vocación y el bagaje personal del autor han jugado un rol determinante en esta elección. Por haber crecido en el sur de la península en los primeros compases del siglo XXI, el rap apareció a muy temprana edad como banda sonora de toda una generación para revelarse como un universo identitario e inspiracional por descifrar y en el que, de paso, desahogar su adolescencia. En palabras de Del Amo y Madrid (2021), el rap representa hoy uno de los géneros musicales

Más trascendentales y con más peso (pero al mismo tiempo, de los más olvidados en las grandes crónicas culturales) para entender la identidad, individual y colectiva, la manera de autoperibirse de la juventud en los barrios, el reflejo y la construcción de su pertenencia, de sus aspiraciones y frustraciones (Del Amo y Madrid, 2021).

Es preciso considerar la dimensión del objeto de estudio como un motivo más para entender las razones por las que emprender esta investigación. Géneros como el rap cuentan con un desprestigio e infravaloración que recorre desde el aparato mediático y cultural hasta el contexto académico. Esto lo hace contar con un desarrollo poco focalizado en cuanto a literatura científica. Sería pesimista decir que esta tendencia no está en claro proceso de revertirse, por lo que otra de las motivaciones bajo las que se fundamenta, de partida, este estudio está en contribuir a esta desestigmatización a través de la ciencia de manifestaciones que nacen en contextos subalternizados.

Objetivos e Hipótesis

Objetivos generales

- Contribuir desde la investigación científica al conocimiento de un género como el rap en España, poco valorado social, mediática y académicamente.
- Comprobar la viabilidad de la etnografía de la comunicación como paradigma analítico para afrontar el estudio del rap social en España.

Objetivos específicos

Para la consecución de estos objetivos generales se plantean tres objetivos específicos. El primero de ellos abarca el núcleo de la investigación y podría incluso subdividirse en ocho subobjetivos, tal como se comprobará en las conclusiones.

1. Conocer las claves sociolingüísticas que implica el ejercicio interaccional del rap social en España, a través del modelo SPEAKING, desarrollado por D. Hymes (1974), en función de sus ocho categorías de análisis: Escena, Participantes, Temáticas, Secuencia de Actos, Claves, Instrumentos, Normas y Género.
2. Utilizar la perspectiva etnográfica, como método y técnicas propias, para una comprensión global del rap social en España, durante el periodo comprendido desde 1994 hasta 2021.
3. Elaborar y presentar (Anexo 1) un corpus textual de las canciones y autores más representativos del llamado rap social en España durante este periodo.

Hipótesis

Partiremos de la premisa fundamental según la cual las hipótesis que se presentan en esta investigación no son producto de una deliberación previa sino consecuencia de un proceso de observación y obtención de datos.

La investigación cualitativa permite que las hipótesis sean formuladas después de que el investigador haya comenzado el estudio. Están fundadas en los datos y se desarrollan en interacción con ellos, en lugar de ser ideas previas que van a ser testadas. Así, “las proposiciones hipotéticas son producidas o inducidas durante el mismo proceso de investigación” (Silverman y Gubrium, 1994). Como señala Marinas (2005, p. 134):

Si se investiga no es tanto para verificar (un modelo, una hipótesis cerrada) sino para descubrir. Precisamente porque el material con el que tratamos es un material sensible que dice tanto de quien lo dice, como del que está construyendo al decirlo así o por quien está investigando en ese momento.

Es por ello por lo que la investigación cualitativa no pretende verificar una hipótesis sino desvelar lo oculto, descubrir aquello que conforma las diversas subjetividades, los discursos de las personas investigadas, los cuales se encuentran situados en contextos histórico-sociales. En este sentido es válido construirla a posteriori, no a priori.

De esta manera, los discursos emergentes de esta parte de la realidad social que conforma el rap nos han permitido manifestar y concretar ciertas ideas que terminaron por conformar las hipótesis que conectan principalmente con el primer objetivo específico:

1. El rap, con relación a su escena y los elementos que la conforman, se rige por unos patrones que pretenden alejarse de las lógicas imperantes en el mercado cultural y musical *mainstream*.
2. Los raperos, contrarios a la sensación de disputa y controversia que impera en sus letras y el género que conforman, muestran un grado notable de interacción y cooperación entre ellos, así como un nivel notable de expansión en términos geográficos, sociales y digitales.
3. Los raperos emiten, no sin tensiones ni contradicciones, mensajes subversivos y contrahegemónicos que contiene críticas al statu quo con el objetivo de reafirmarse como sujetos ‘auténticos y reales’ ante su comunidad, configurando así un discurso propio de resistencia identitaria múltiple (artística, lingüística y política) a través del uso de una modalidad lingüística alejada del estándar. En base a estos preceptos, el rap social se desarrolla en España en el marco temporal establecido para esta investigación (1994-2021) y continúa en el presente.
4. En términos de distribución textual, los raperos apuestan por una estructuración libre que no sigue los preceptos normativos del texto poético clásico, aunque se infiere la existencia de determinados patrones que aparecen con frecuencia.
5. El rap social ha experimentado en España un proceso de independencia en términos ideológicos que lo desliga de su matriz norteamericana y lo conecta con una vocación vernácula e identitaria propia a través de las múltiples referencias a

las que aluden y que la audiencia debe descifrar para una certera interpretación de su discurso.

6. En el rap social español se pueden observar una serie de mecanismos y fenómenos lingüísticos constantes en función de los distintos niveles de análisis de la lengua que permiten la caracterización completa de lo que ha convenido en llamarse el Lenguaje del Hip Hop (*LHH*).
7. El ejercicio del rap se rige por una serie de férreas normas ideológicas y de conducta que, unidas a su discurso determinado y al tipo de lenguaje que utilizan permite la caracterización del género de rap social en España.
8. El rap es un género vivo y en continua construcción que no se ha terminado de traducir en un reconocimiento como objeto de estudio legítimo y tiene que cabalgar siempre sobre procesos de estigmatización a todos los niveles que dificultan su plena incorporación tanto en la sociedad mediática española en general como en el seno de los estudios académicos en particular.

Estructura de la obra

La estructura de la obra queda dividida en 2 partes que engloban a los 6 capítulos con los que cuenta la misma. La primera parte aglutina los capítulos 1, 2, 3 y 4 y hacen relación al “Marco Teórico, Conceptual e Histórico” de la investigación. La segunda parte, referida al “Estudio Empírico”, se desarrolla a través de los capítulos 5 y 6, que versan sobre los “Materiales y Métodos” empleados en la investigación y el “Análisis del rap social en España (1994-2021)”.

En cuanto a la estructura detallada por capítulos, el primero, bajo el título de “El rap en las Ciencias Sociales y Humanas” es una aproximación interdisciplinar al estado de la cuestión del rap y el Hip Hop a través de las diferentes disciplinas que lo han radiografiado desde su consideración como sujeto teórico: desde las bellas artes, la pedagogía y las ciencias de la educación, así como las ciencias sociales puras y su tránsito hacia las humanidades. Este capítulo se cerrará con un análisis al rap desde las diferentes ramas humanísticas y los focos de irradiación geográfica-científica que se han aproximado a él, concluyendo con una introducción a la sociolingüística que presente las diversas nociones sobre las cuales pivotará el siguiente capítulo. El objetivo del capítulo primero es, por un lado, desengranar todas las problemáticas derivadas de la inclusión y aceptación del rap como sujeto de pleno derecho en el interior tanto de la académica como de los Medios de Comunicación, así como recoger los planteamientos más interesantes de disciplinas académicas a priori lejanas del género que nos ocupa pero que aportan perspectivas recurrentes para complementar su descripción holística.

El segundo capítulo, “El rap a través de la etnografía de la comunicación”, se presenta como el apartado fundamental de la investigación desde el que surge el modelo de Hymes (1974) que vertebra el apartado teórico y metodológico de la misma. Los objetivos de este capítulo oscilan entre documentar sus antecedentes cronológicos como perspectiva académica que propone el cambio de paradigma en los estudios lingüísticos a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta comentar su viabilidad como sistema para realizar una lectura actualizada y adecuada de estos planteamientos en su aplicación a un género multifuncional como el rap social en España.

En el capítulo tercero, “Situación comunicativa del rap en España”, se propone una caracterización e introducción de los elementos teóricos que, atendiendo a los planteamientos propios de la sociolingüística y la etnografía de la comunicación, vertebrarán el posterior análisis del género (contexto, mensaje y código empleado). De este modo, se abordan las consideraciones teóricas del rap como movimiento subcultural, así como la caracterización de los diversos elementos que conforman su industria: desde el componente audiovisual de la canción rap, el videoclip, pasando por el aparato discográfico para cerrar con la incipiente irrupción del *streaming* y el desarrollo digital como nuevo paradigma para la creación y el consumo musical. Posteriormente, se recoge una revisión teórica acerca de las diferentes temáticas y las secuencias textuales que, según la bibliografía que nos precede, han vertebrado el ejercicio del rap, para cerrar con una aproximación a su lenguaje a través de diferentes concepciones sociológicas innatas al mismo como el poder, la identidad y su relación con las variedades lingüísticas hegemónicamente situadas fuera del estándar.

Titulado “Contexto cultural del rap: Orígenes, Desarrollo, Reterritorialización Cultural y Recepción Española”, el capítulo cuarto recoge todo el apartado histórico-contextual de la investigación. Desde sus orígenes en los procesos de esclavitud y colonización de las comunidades de la diáspora africana en el ‘Nuevo Mundo’ a través de su herencia musical y retórica, hasta su asentamiento como cultura periférica en el Bronx a mediados-finales de siglo XX para terminar como un producto cultural de masas que se expande hacia nuestro país y el resto del mundo desde los Estados Unidos. Esto nos permitirá un conocimiento etnográfico mayor acerca del desarrollo cultural y político de esta manifestación, en la línea de identificar las complejidades que encarna su tipo de discurso.

El quinto capítulo inicia la parte segunda de esta investigación, y lleva por título “Materiales y Métodos”. Está dedicado a comentar los pormenores metodológicos de la misma. Sus participantes, el Instrumento utilizado —un corpus textual de canciones y las distintas consideraciones derivadas de su elaboración— así como las Categorías de Análisis extraídas del modelo de Hymes (1974) para una certera caracterización de la

situación y competencia comunicativa. Este capítulo se cierra comentando las fuentes y limitaciones que han surgido en la realización de esta investigación.

Por último, el capítulo sexto, con el título de “Análisis del rap social en España (1994-2021)”, lo dedicamos al análisis sociolingüístico del fenómeno del rap social en España, partiendo de los diferentes parámetros que aparecen en la teoría de Hymes (1974). Desde 1) el desgranamiento de su escena en función de los parámetros analíticos del bloque teórico, hasta 2) la relación e interacción que se establece entre participantes, 3) sus claves discursivas más acusadas o 4) cómo se estructuran y distribuyen estas por el texto. También, se resalta 5) el mecanismo de la Interdiscursividad (de ahora en adelante, ID) clave para identificar los patrones ideológicos y referenciales de sus letras, así como una caracterización de 6) los parámetros lingüísticos en función de los distintos niveles de análisis de la lengua y las 7) convenciones asociadas al movimiento y al género del Hip Hop que, de forma holística, todos los anteriores conforman.

Esta investigación se cierra con las conclusiones alcanzadas, partiendo, como es lógico, de los objetivos e hipótesis que se plantearon al inicio de la misma. También referimos las diversas limitaciones que hemos encontrado y líneas de investigación futuras, en aras de seguir avanzando en el conocimiento de este fenómeno.

Para terminar, hay que destacar que esta investigación ha seguido el modelo de referencias para las citas bajo el estilo APA 7. Los extractos citados que aparecen sin numeración de página corresponden a pasajes relativos a entrevistas y artículos en páginas web, los cuales estarán debidamente citados en la bibliografía para consultarlos a través de sus respectivos enlaces en línea. Del mismo modo, los vocablos procedentes del inglés que forman parte del diccionario del rap y que bien, no cuentan con una traducción o bien se ha preferido su uso en la lengua de origen, aparecerán en cursiva. A lo largo de toda la investigación se ha seguido, a su vez, un especial cuidado por desarrollar un lenguaje inclusivo.

INTRODUCTION

This research aims to contribute, in an interrelated manner, to the epistemological expansion in the field of interactional sociolinguistics and ethnography of communication, along with the construction of a meaningful knowledge regarding one of the most significant manifestations in the international urban context of the last decades: the musical genre of rap and the cultural matrix that encompasses it, Hip Hop. Both represent today heterogeneous movements that, although are rooted in the South Bronx during the 1970s, draw from the rich heritage of African diaspora communities that were established in the 'New World' between the 16th and 19th centuries through processes of slavery, imperialism, and colonization that preceded the transition from the Modern to the Contemporary era.

Hip Hop, as a social and subcultural movement, emerged in the last quarter of the 20th century as a subversive response to the socio-economic situation of the inhabitants of the ghetto in New York City. It was there that young Latinos, Caribbeans, and predominantly Afro descendants clung to this type of multidisciplinary artistic expression (dance: breakdance; painting: graffiti, and music: rap and DJ) to escape and narrate, through rhyme and verse, the chronic precarity in which their lives had settled. In the search for a denied identity (when not undervalued and despised) due to their marginal and subaltern condition, the authors yearned for "respect" (understood under Bourdieu's precepts of symbolic capital) within the community through their artistic abilities. By being recognized as prestigious figures, they were able to mostly leave that street and ghetto reality behind and find a life with more opportunities, thus disseminating their own linguistic and discursive practices.

This complex process culminated with the establishment of rap not only within the core of their community and American society but also, due to the processes of "reterritorialization and transnationalization of cultural flows", it seems difficult to find any trace of urbanity today where this phenomenon has not emerged under an important process of resignification and adaptation based on vernacular precepts of the place of insertion. In Spain, since its appearance in the late 1980s because of a series of mass media and circumstantial factors (such as the American military bases established from the second half of the 20th century in several parts of the country and the Spanish youth's

desire of a cultural opening after decades of dictatorship) it has become one of the main axes for the diffusion of popular and international culture among young people. This genre's internationalization and massive development have caused a notable disparity of styles and modalities, with many of them attaining their own consideration as emancipated genres once the 21st century began.

Prominent industries such as reggaeton, trap, or drill, along with the variety of current musical fusions, while sharing their marginal origins with rap, as well as certain purely aesthetic or rhythmic traits (discourse are musically constructed on a sound basis of synthesized instruments, and the authors, far from melodic skills, recite or chant their verses) differ in their rhetorical proposition. Rappers have distanced themselves from what these other genres propose, due to the doubtful constructive and ethical image these other genres transmit. Their discourse seems to be more focused on pleasing a consumerist and individualistic society (deeply rooted in a neoliberal ideology) rather than on resistance and protest, which, at least until now and not without complexities, have been exercised by rap.

This research focuses on an analysis of a textual corpus consisting of 120 representative songs of what has been called "social rap", "political rap", or simply "rap" (under purist conceptions), originated in Spain within its context of professional development (1994-2021). This genre, which has shaped a subcultural movement and scene around the country, forms a rich rhetorical tool for the analysis of it.

There are certain singularities that, initially, allow us defining this semiotic phenomenon with precision: a marked poetic will by its authors, expressed through specific linguistic mechanisms, together with a critical attitude and commitment to society through the message and ideology projected in their lyrics and attitudes. These elements establish a differentiation from all the genres related with rap (also with other variants within the own rap) mentioned before.

The rhetorical resources employed by rappers are extensive and give meaning to the sociolinguistic reality through which rap flows: from the multitude of connections, references, and interdiscourses that run through their lyrics (and which listeners must decipher to build a full interpretation of their message) to the linguistic modality they employ: an appellative and direct expression, characterized by slang, idiomatic phrases, and dysphemisms, supported by rhetorical figures that embellish and underpin their poetic voice; all through a diversity of registers and codes that reflect the pluricentric nature of Spanish linguistic landscape.

All these strategies, which will be duly presented in the analytical section, constitute what could be categorized, using the framework proposed by North American sociolinguistic studies, as a Spanish update of the Hip Hop Language (HHL), according

to Alim's characterization (2006). This is, the use of a variety with its own linguistic features (historically stigmatized and distant from normative standards, as is the case with African American Vernacular English (AAVE) in North America) for the purpose of reclaiming a particular identity and practice a resistance through its discourse (Checa & Camargo, 2022).

Language is, using Fishman's terminology (1972), both means and content as the articulator of communication and holder of discursive markers that identify each speaker as a member of a community. This particular use of language in rap conditions the relationship established among the social actors in the context in which it is embedded (the (sub)urban space) and presents, as a form of identification, the economic, social, political, and cultural signs that condition them as speakers. In this intersection between the linguistic and the social reality are established the power relations that determine the message sent by rappers and its reception by the audience.

From an epistemological perspective, since approximately the second half of the 20th century (coinciding with the gestation period of the rap genre in the United States) various language theorists began to consider the need to base their research on the different problems derived from linguistic formulation that arose within the community, with the aim of studying the degree of correlation resulting from the analysis of linguistic change and social factors (age, sex, origin, socioeconomic and educational levels, employment, etc.) in their integration into society.

This paradigm shift (also known as the "linguistic turn") is officially located around 1972, when Labov published "Sociolinguistic Patterns" in the United States and began to develop a line of research whose genesis laid "in the rejection of the formalism inherited from the generative assumptions, in its constricted conception of linguistic reality as a finite set of rules, and in the non-acceptance of the existence of an ideal speaker-listener" (Serrano-Montesinos, 2011, p. 13), which also welcomed the incorporation of a critical and "human" perspective to the study of language. This led to the emergence of disciplines such as sociolinguistics and ethnography of communication (derived from a multidisciplinary and transversal interpretation of other fields such as philosophy, anthropology, sociology, or philology) that studied the evolution of previously unexplored linguistic variation in relation to the culture that articulated it.

As Tusón stated decades ago, sociolinguistics places language use and context at the center of its focus, forming its own theoretical and methodological framework, in addition to the obligatory consideration of the following:

Firstly, when observing linguistic usage, the first thing that stands out (or rather, is heard) is diversity, the variety of dialects, registers, or styles. Therefore, diversity is understood as something intrinsic to languages as they are used. Secondly, it becomes essential to

take into consideration the language users, the speakers. But, in contrast to the "ideal speaker-listener", an abstract construction of generativism, sociolinguistics is interested in concrete speakers, members of specific social groups with specific characteristics: gender, age, social class, ethnic group, status, roles, values, beliefs, intentions, etc. (Tusón, 1994, p. 31).

The critical and situated perspective that is adopted in this research can be also traced back in the theorists of the Frankfurt School before World War II (Rasmussen, 1996). Their orientation towards language and discourse began with critical linguistics, which was originated mainly in the United Kingdom and Australia, also in the late 1970s (see the pioneering studies on linguistic variation as part of social practice by Fowler, Hodge, and others, 1979, as well as those related to power relations explained through language by Mey, 1985). Even Hymes, in his instrumental work for this research (1974), presents some of the keys or incongruities that, in his view, explained the lack of rigor and consistency in linguistics studies so far:

What is the task of sociolinguistic research? It is, in my view, to play the foundations for an adequate understanding of the place of language in social life. But have not a good many scholars been about that task for a considerable period of time? Very partially, and very inadequately. The plain fact is that speech, the true nexus between language and social life, has been largely neglected. It has not been studied in its own right. Linguistics have just analyzed those aspects of speech that have answered to problems of formal grammar (Hymes, 1974, p. 125).

This situates the genesis of the SPEAKING model proposed by Dell Hymes in 1974 with the aim of providing a holistic description of the communicative situation, recognizing all the parameters involved in the act under the epistemological label of ethnography of communication.

A current reinterpretation of these postulates, using various scientific works that provide methodologies and theoretical perspectives derived from other disciplines on the rise, such as Discourse Analysis (DA), Critical Discourse Analysis (CDA), semiotics, cultural and literary criticism, pragmatics, or rhetoric, will be essential to the analysis of a genre and social movement like rap and Hip Hop that has broken all the barriers initially attributed to it and whose real impact goes beyond a mere annoying sound, as it intersects with often highly mediated tensions of a political, social, linguistic, legal or artistic nature.

In recent times, the international impact that rap has experienced goes together with its establishment as the main soundtrack of numerous social and political revolutionary movements throughout recent history: the protests of the 15-M movement in Spain, the Black Lives Matter movement since 2013, with its peak in May 2020 following the murder of George Floyd by a police officer, the social uprisings in 2019 in Chile and Puerto Rico, the Arab Spring, or even the recent protests in Cuba in the summer

of 2021, where rap songs were used as a protest vehicle and the rappers were at the forefront of the struggle for social improvement in the island.

On other occasions, partly due to the erroneous homogenization of the variety of styles related to it, misguided attitudes of its artists, as well as superficial and sometimes elitist media approaches, rap has made headlines for less positive and more controversial reasons: confrontations and killings among participants, sexism and harmful practices projected in their lyrics, eccentric diatribes and attitudes, imprisonment, or legal persecution of artists, etc.

It is paradoxical how this social proved relevance that the phenomenon possesses, which is reinforced by its transformation into mass culture (with a powerful industry, genre awards, its influence in cultural circles, as well as in various fields such as fashion, language, education, politics, etc.) has not yet been translated into a continued impact in scientific proliferation or an increase in media knowledge, which often remains condescending, superficial, and elitist.

This research, therefore, fills a gap in the literature that focuses on these contemporary cultural expressions that thrive among young people and use language in a distinctive way that deviates from normative principles to "reivindicar otras formas de ser" (Martín-Rojo, 2020, p. 188).

The structure of the work is divided into 2 parts, with a total of 6 chapters. The first part includes chapters 1, 2, 3, and 4 and relates to the "Theoretical, Conceptual, and Historical Framework" of the research. The second part, "Empirical Study", focuses on the "Materials and Methods" (chapter 5) employed in the research and on the "Analysis of social rap in Spain (1994-2021)", which represents chapter 6.

Regarding the detailed chapters' structure, the first chapter, titled "Rap in the Social and Human Sciences", provides an interdisciplinary approach to the state of the art of rap and Hip Hop through different disciplines that have examined it from a theoretical perspective: from fine arts, pedagogy, and educational sciences to pure social sciences and their transition to humanities. This chapter concludes with an analysis of rap from different humanistic branches and the geographical-scientific areas that have approached it, culminating in an introduction to sociolinguistics that presents the various notions that will help develop the next chapter. The objective of the first chapter is, on one hand, to unravel all the issues derived from the inclusion and acceptance of rap as a full-fledged subject within academia and the media, and on the other hand, to gather the most interesting approaches from academic disciplines that initially seem distant from the genre but provide recurring perspectives to complement its holistic description.

The second chapter, "Rap through the Ethnography of Communication", serves as the core section of the research, from which the Hymes model (1974) emerges, shaping

the theoretical and methodological framework of the research. The objectives of this chapter range from documenting its chronological antecedents as an academic perspective that proposes a paradigm shift in linguistic studies from the second half of the 20th century to discussing its viability as a system for an updated and appropriate reading of these approaches in relation to a multifunctional genre like social rap in Spain.

In the third chapter, "Communicative Situation of Rap in Spain", a characterization of this research's theoretical elements (context, message, and employed code) is proposed. They will underpin the subsequent analysis of the genre. Thus, the theoretical considerations of rap as a subcultural movement are addressed, as well as the characterization of the diverse elements that make up its industry: from the audio-visual component of rap songs and music videos to the record industry, concluding with the emerging impact of streaming and digital development as a new paradigm for music creation and consumption. Subsequently, a theoretical review is conducted regarding the different themes and textual sequences that, according to the preceding literature, have shaped rap's practice, closing with an approach to its language use through different sociological conceptions inherent to it, such as power, identity, and its relationship with linguistic varieties that are predominantly situated outside the standard.

Titled "Cultural Context of Rap: Origins, Development, Cultural Reterritorialization, and Spanish Reception", the fourth chapter encompasses the entire historical and contextual section of the research. It traces the origins of rap in the processes of slavery and colonization of African diaspora communities in the New World through their musical and rhetorical heritage, its establishment as a peripheral culture in the Bronx in the mid to late 20th century, and its transformation into a mass cultural movement that has spread around the world. This allows a greater sociological understanding of the cultural and political development of this manifestation, with the aim of identifying the complexities embodied in its discourse.

The fifth chapter initiates the second part of this research, titled "Materials and Methods". It focuses on discussing the methodological details of the research, including the participants, the instrument used (a textual corpus of songs) and the various considerations derived from its compilation. It also addresses the 'Analysis Categories' extracted from the Hymes model (1974) for an accurate characterization of the communicative situation and competence. This chapter concludes by discussing the sources and limitations encountered during this methodological process.

Finally, the sixth chapter, titled "Analysis of social rap in Spain (1994-2021)", is dedicated to the sociolinguistic analysis of the phenomenon of social rap in Spain, based on the different parameters outlined in Hymes' theory (1974). It covers aspects such as 1) the examination of its scene based on the analytical parameters of the theoretical

framework, 2) the relationship and interaction established among participants, 3) the most prominent discursive keys, and 4) how these keys are structured and distributed throughout the text. Besides, it highlights 5) the mechanism of Interdiscursivity (ID), crucial for identifying the ideological and referential patterns in rap lyrics. This chapter is crucial to shape the 6) linguistic parameters that appears in social rap based on different levels of language analysis and 7) the conventions associated with the movement and the genre of Hip Hop, which collectively form a holistic understanding of the phenomenon. This chapter concludes with the achieved conclusions, based logically on the objectives and hypotheses initially proposed. It also discusses the various limitations encountered and suggests lines of research to further advance on our understanding of this phenomenon.

PARTE I.

MARCO TEÓRICO, CONCEPTUAL E HISTÓRICO

“Hip Hop Culture has captured the minds of youth ‘all around the world, from Japan to Amsterdam’ (like the homie Kurupt say) shaping youth identities, styles, attitudes, languages, fashions, and both physical and political stances” (Alim, 2008, p. 2).

CAPÍTULO 1.

EL RAP EN LAS CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

En este capítulo se llevará a cabo, en primer lugar y a modo de estado de la cuestión, un repaso bibliográfico a nuestro objeto de estudio desde las distintas áreas del conocimiento humano que lo interpelan. Estas discurren desde las bellas artes, las ciencias sociales — pedagogía, sociología, antropología o historia— hasta el aspecto central de esta revisión, las humanidades y subdisciplinas de esta como la sociolingüística y todos sus paradigmas epistemológicos afines: la etnografía de la comunicación, así como nociones y metodologías derivadas del ACD y los estudios culturales.

Todas estas interpretaciones conforman núcleos propios de irradiación científica en torno al rap definidos a su vez por el contexto y la lengua desde la que se producen. Conocer el lugar de enunciación de los propios investigadores permite poner el foco con una mayor facilidad en las claves ideológicas —a menudo equidistantes, etnocentristas, o en oposición a ellas— que rigen su discurso. Por tanto, el objetivo de las siguientes líneas gira en torno a conocer qué han aportado a los estudios sobre rap todas estas disciplinas —preferentemente aquellas en las que se inscribe esta investigación—, con el fin de aunar planteamientos transversales y emplearlos para la consecución de las hipótesis y objetivos. Se pretende identificar así, las diversas perspectivas teóricas que han ido perfilando los núcleos de irradiación para los estudios sobre rap y su cultura Hip Hop: desde su surgimiento en Estados Unidos —principal epicentro de difusión académica— hasta otras tradiciones analíticas en estas temáticas, presentadas en países de Latinoamérica —México, Argentina, Chile o Cuba— o Europa —Francia, Reino Unido, Alemania, Italia o en menor medida, España—.

El rap, igual que otras manifestaciones coetáneas —punk, metal, reggae, reggaetón o la música *house* y techno— son los últimos invitados a ‘la fiesta de la academia’, en tanto que cuentan con una literatura más reducida y, por tanto, una

trayectoria científica menos asentada. Esto justifica, además de un marco científico variado para su estudio, la consideración del propio relato de los autores —ya sea a través de sus propias canciones o mediante lo ya publicado en entrevistas— como fuente imprescindible de información etnográfica.

Todas las nociones aquí planteadas serán claves para desplegar la discusión de los resultados pertinentes que arroje el análisis de una comunidad lingüística en función de los parámetros teóricos y metodológicos propuestos por Hymes (1974) en el modelo SPEAKING dentro de su teoría etnolingüística de la comunicación.

Para el caso que nos ocupa, se expondrán con mayor atención y profundidad los avances cronológicos referidos a investigaciones que parten de la concepción del rap como un género artístico-discursivo consolidado ya en diversos entornos geográficos urbanos. Estas lo caracterizan, además, mediante el empleo de una variedad y unas estrategias lingüísticas propias, asociada a varias finalidades: 1) búsqueda identitaria, 2) emancipación frente al movimiento originario y 3) subversión crítica que identifica al *HHL* y que atienden a la inequívoca responsabilidad social del lenguaje, en tanto que “articulador nuclear de la comunicación y, por consiguiente, de la vida social” (García-Marcos, 2015, p. 137).

A continuación, se presenta el soporte científico específico desde el que esta investigación está planteada. Se discutirán primero las características esenciales del rap de carácter social como sujeto teórico y su conformación como movimiento sub y contracultural que tiene su impacto bibliográfico en la gran mayoría de ciencias sociales y humanas. Se aboga de este modo por una imperativa interpretación interdisciplinar y etnográfica del fenómeno que nos permita posteriormente presentar la teoría del evento comunicativo —como unidad básica de análisis para la comunicación lingüística— y el modelo de aplicación propuesto por Hymes (1974) —como herramienta teórica y metodológica principal para el estudio del escenario y los condicionantes que se reúnen en torno al rap social—.

Se examina, por tanto, la viabilidad de la etnografía de la comunicación como paradigma científico para afrontar el análisis de estas manifestaciones artístico-discursivas contemporáneas a “medio camino entre la oralidad y la escritura” (Santos-Unamuno, 2001; Jiménez, 2012 o Checa y Camargo, 2022), entroncando estos *Hip Hop Studies* en un amplio paradigma iniciado como tal desde la segunda mitad del siglo XX, pero poco profuso aun en su intersección con la sociolingüística y los estudios culturales.

Las indagaciones iniciáticas de teóricos como Labov, Halliday o Hymes en la segunda mitad del siglo XX desencadenaron una interpretación pragmática de la realidad lingüística que fuera más allá del “estricto conocimiento innato de las habilidades lingüísticas” (García-Marcos, 2015, p. 157). Se invitaba así a observar aspectos como el

contexto donde se produce la interacción, la naturaleza social de los participantes implicados en ella, además de los diferentes instrumentos o estrategias empleados para activar todo el mecanismo del habla. Estos estudios sobre variación lingüística empezaron a provocar ciertas alteraciones en la hasta entonces hegemónica e incuestionable modalidad estándar, centrada en la creencia de que existe una única forma de ‘hablar bien’ y todo lo demás empieza a caer bajo el espectro de los ‘vicios de dicción’ y desviaciones de la norma. (Garatea, 2006, p. 146).

En este sentido cabe precisar que esta perspectiva descolonizadora de los saberes lingüísticos apenas es indagada de forma explícita durante la investigación puesto que no forma parte de su objetivo teórico en términos estrictos y supondría una nueva consideración tanto del marco teórico como del metodológico. Sin embargo, es imprescindible tener siempre presente su dimensión ya que ésta planea —en muchas ocasiones de forma implícita— en toda la redacción del trabajo, así como en la proyección ideológica del investigador. La imperante necesidad por descolonizar la filología y la lingüística, en tanto que disciplinas vinculadas indisolublemente a un terreno de disputa política en el que diversos agentes pugnan por imponer sus marcos, nos lleva a cuestionar una perspectiva en la que ‘los grupos que ejercen el poder’ intentan establecer una ‘norma’ que ‘estandarice’ y privilegie unos modos de hablar —y, por tanto, unos grupos sociales— frente a otros, de manera que discursos como el del rap quedan claramente fuera de esa norma:

Todos los estados-nación modernos han tratado de imponer una lengua y el reino de España no ha sido una excepción. En este sentido, las luchas por la lengua son las luchas por el territorio, y aprender una lengua es dejarse dominar por ella. Por eso, en gran medida, la historia del español es la historia del poder y de la constitución del estado moderno colonial (Ríos, 2020).

Por último, se desarrollarán así las nociones que nos permiten utilizar esta caracterización del Lenguaje del Hip Hop (*LHH*, en su consideración abreviada castellana) en tanto que la variedad lingüística autónoma que emplea el rap para elaborar su mensaje analizando para tal fin elementos extralingüísticos como la cadencia, el ritmo, el contexto o diferentes recursos retóricas. Los hablantes de dicha variedad persiguen unos objetivos claros: alcanzar un estatus de renombre dentro de la comunidad donde la emplean y más allá, configurando o reforzando su forma de ser/estar social, política y lingüísticamente en el mundo a través de conseguir una autenticidad amén del tantas veces nombrado ‘mantener lo real’ (“*keepin’ it real, keepin’ it right*”, Chang, 2005, p. xiii).

Esto se consigue mediante diversas estrategias discursivas —que también se desarrollarán a lo largo de esta investigación— con relación a los parámetros del modelo etnográfico de Hymes y los distintos niveles para el análisis de la lengua. Algunos ejemplos de estos mecanismos serían el fenómeno de la *ID* la alternancia y variedad de

códigos y registros —de lo escrito a lo oral y de lo culto a lo popular o coloquial— el carácter intencionalmente disfémico y próximo a lo coloquialidad de su lenguaje, la presencia de figuras retóricas-literarias que embellecen y elevan el registro poético de su discurso, técnicas narrativas como el *storytelling*, así como diversos rasgos fraseológicos, jergales y vernáculos que van configurando dichas aspiraciones y representaciones identitarias de cultura compartida propia a través de este uso particular del lenguaje.

Las primeras investigaciones sociolingüísticas que se enfrentaron el fenómeno del rap lo hicieron apoyándose en las nociones del *Black Language (BL)* y el *African American Vernacular English (AAVE)*, como paradigma sociocultural y lingüístico en el que se maneja todo lo representativo al *LHH* y que perseguía esa reivindicación identitaria juvenil por parte de la comunidad inmigrante de los Estados Unidos basada en el prestigio, la autenticidad y la resistencia política a través de manifestaciones artísticas. Este punto de la investigación, junto con el de la contextualización histórica, se proponen como un viaje diacrónico —a través de corrientes académicas y contextos— para entender las condiciones científicas que han propiciado la consideración del rap como “la expresión juvenil internacional más poderosa del último siglo” (Chang, 2005, como citado en Camargo, 2007, p. 51).

1. Estado de la cuestión: argumentario de agravios

Si bien la atención científica prestada desde el ámbito de las ciencias humanas y sociales hacia el rap no se podría considerar como inexistente, es cierto que esta ha sido bastante dispersa y en muchas ocasiones, inconclusa. Este hecho nos obliga a tener que afrontar una extensa pluralidad epistemológica bajo la que enfocar el estudio de esta manifestación discursiva desde diversos focos geográficos de emisión científica.

Tal y como han coincidido en señalar distintos investigadores claves para el desarrollo lingüístico del rap en lengua española (Santos-Unamuno, 2001; Pujante, 2009; Jiménez, 2012, 2014a, 2014b o Martín-Villarreal, 2020, entre otros), aun tratándose de un tema de reconocida relevancia e incipiente popularidad en el imaginario colectivo — prueba de ello es su presencia en programas educativos, la proliferación de conferencias y simposios en torno a él, su avance progresivo hacia el seno de la academia así como su inclusión en la industria mediática, cultural y musical—, existen todavía una serie de estigmas y prejuicios que han perjudicado históricamente su plena incorporación en los estudios científicos y por extensión, en el seno de la academia española.

Valgan las siguientes líneas como reflejo —habría material para desarrollar una investigación únicamente con el tratamiento recibido por parte de los agentes

comunicacionales y académicos hacia el rap— de ‘la expresión de agravios y prejuicios’ que ha sido en las últimas décadas desplegada contra este género y que a su vez “motivan la escritura de este alegato innecesario” (Martín-Villarreal, 2020, p. 131).

Como recoge Boix (2015) en un análisis sobre el rap francés —y extensible al español—, el rap moviliza de partida una serie de críticas que en otras músicas hasta podrían ser halagos: se la acusa de repetitiva, próxima al ruido, carente de originalidad, ‘no cantada’ ni melódica, realizada con *samples* de otras músicas —suponiendo su cercanía con el plagio y la piratería— a lo que se podría añadir, deduciendo de todo lo anterior, de un bajo nivel y calidad lingüística:

For some, the problem is the vulgarity of the language or the crudeness of speech. For others, it is the violence in the lyrical content; the seemingly unavoidable nihilism that envelops many of the genre’s stars. Many of us abhor the misogyny in the music and videos; the unabashed glorification of crime and the unrelenting objectification of black women (Rebollo y Moras, 2012, p. 118).

Todo lo anterior va unido con circunstancias tales como su continua asociación mediática con comportamientos incívicos, su falta de articulación de mensajes positivos en relación con la ‘salubridad’ social, ser fuente de desórdenes y violencias² e incluso su proximidad con un mensaje misógino y homófobo (Boix 2015, p. 219). Este escrito no justifica que cualquiera de estas cuestiones no haya podido ser en algún punto ciertas, pero sorprende cómo a menudo se ignora, de forma deliberada, la transgresión y crítica que suponen estas prácticas culturales hacia determinados sectores de la sociedad y conformadas estas a partir del relato de realidades subalternizadas y dinámicas de trabajo conscientemente comunitarias y autogestionadas. Estas llevan en sí mismas una promesa de transformación e integración, así como el reconocimiento de una identidad propia por parte de una juventud a menudo encorsetada en unos roles determinados³.

Aunque tampoco existe un acuerdo notorio en torno a por qué nacen y se desarrollan los prejuicios hacia corrientes folklóricas como el rap, ciertas nociones apuntan a que es probable que estos estigmas entre público, prensa y académicos se deban

² La relación entre violencia y rap es uno de sus aspectos más controvertidos y que más rechazo han generado entre sus detractores. Estos, como señala Marc (2007) afirman que “el rap no sólo no posee ningún mérito artístico, sino que además es irrespetuoso, provocador y peligroso. Como el punk o el rock en sus inicios, se acusa al rap de incitar a los jóvenes a la violencia, la desobediencia y la rebeldía. En este sentido, el *gangsta* rap en Estados Unidos y los grupos hardcore en Francia han dado argumentos a los partidarios de la censura, que han utilizado los disturbios raciales en Los Ángeles y la crispación sociopolítica en Francia para crear una atmósfera de desconfianza y miedo ante el rap y su estética. Se trata del mismo discurso conservador que percibe todas las novedades artísticas, incluidas las musicales, como una amenaza contra el orden establecido. A ambos lados del Atlántico, los partidarios de la extrema derecha se han mostrado muy activos en este sentido” (Marc, 2007, p. 12).

³ El concepto de identidad cultural, siguiendo de nuevo a Marc (2014, p. 105), se interpretará de ahora en adelante no como un estado, sino como un proceso en constante transformación en virtud del cual un individuo o una comunidad se identifica y/o caracteriza en su especificidad por oposición al otro o los otros en un momento histórico concreto.

a su origen marginal y a la falta de comprensión y rechazo generalizado que provocan las expresiones que no provienen de esa alta cultura —entiéndase en mayúsculas— a la cual sí se promociona desde los grandes grupos de poder mediáticos y académicos con una clara intencionalidad ideológica.

En una de las primeras referencias en prensa sobre rap en España —publicada en *El País* en noviembre de 1989— se infiere ya esta consideración menor hacia el género:

La presentación en Madrid de 13 nuevos grupos españoles de rap ha puesto de manifiesto la creciente penetración de esta música de extrarradio de origen negro y norteamericano. Música de pista de baile, dura, monótona y repetitiva, el rap no se canta; se habla. Textos contra la droga, los pijos y el servicio militar y a favor del sexo, el barrio y las pintadas (Sáenz de Tejada, 1989).

Este otro ejemplo proviene de un artículo del diario *El Confidencial* publicado a finales de 2021, en el que se ‘reflexiona’ acerca de la evolución de este género a lo largo de los años y prueba como buena parte de esos prejuicios no han disminuido más de tres décadas después:

El rap en español lleva 30 años dando trabajo a gente que, si no, a lo mejor le estaba robando la casa. El rap en español es una máquina de producir machirulos, millonarios y videoclips. El rap en español, en fin, no sale por la radio, la tele o en prensa porque es tan abrasivo que no daría tiempo a indignarse suficientemente, cancelar y pasar a otra indignación. Los raperos no son políticamente incorrectos, son de Aluche (Olmos, 2021).

Incluso dentro de géneros como la canción de autor que haría las veces de ‘madrina’ e influencia directa para el rap posterior⁴, hay voces reaccionarias como las de Joaquín Sabina [y su famosa canción *No soporto el rap* de 1996] que siguen entreviendo recelo o reticencia hacia estas vertientes musicales más novedosas a través de una imagen estereotipada del raperos [música para alardear, barata y accesible para cualquiera]. Extracto de una entrevista con *El País* en 2018:

Entrevistador: ¿Qué le parece la música de hoy? *Joaquín Sabina:* No sé si soy una voz autorizada porque oigo poca música y no estoy al tanto. Y a veces, como todos los viejos, reacciono contra lo nuevo. Me decepcionó mucho el rap, que se ha ido convirtiendo con los años en poesía de analfabeto y para analfabeto que habla fundamentalmente de quién la tiene más larga. Ahora pones la radio y es un desastre su maléfica influencia. Cualquiera cree que puede rimar y versificar (Abril, 2018).

Unos años antes y en esta misma línea, podemos encontrar otro ejemplo del mismo diario en una entrevista con el cantante británico de blues y R&B, Eric Burdon, donde afirma que ‘el rap es una basura, es agresivo y violento’ (Marcial, 2013). Para

⁴ Cómo afirmaron en su día los integrantes del grupo catalán Falsalarma: “Los raperos somos los cantautores de este siglo” (Europa Press Cultura, 2008). En: <https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-falsalarma-raperos-somos-cantautores-siglo-20080509171633.html>

cerrar, el autor alaba la relevancia del blues — ‘una religión del corazón, del alma y del espíritu’—, para lamentar cómo, en el desarrollo cronológico de la música en el último milenio, ‘algún eslabón de la cadena espiritual debió romperse y enganchar con el hip hop’ (ídem). Aunque si bien, Burdon no lo achaca directamente a una acción directa y voluntaria de los raperos, sino más bien a una correlación de fuerzas —sistema, policía— que prefieren que el género luzca más por sus aspectos negativos que por su poder transformador:

El sistema utiliza el rap como una táctica de distracción para alejar a los jóvenes negros de los problemas reales. Deberían estar preocupados por lo que está pasando en Egipto y no por joyas y coches grandes. Pero la policía prefiere que estén merodeando por la calle con droga en una mano y una pistola en la otra antes que con el libro rojo de Mao (Marcial, 2013).

Pero no solo de los medios provienen esta serie de críticas hacia el género, sino que todo este proceso de minusvaloración y reducción al estereotipo se construye también desde la otra vertiente del aparato mediático —probablemente la que cuenta con un alcance mayor—: las radiotelevisiones. Como paradigma de esta realidad y sin entrar a valorar todas las veces que desde la TV se ha ridiculizado este género⁵ —querría pensar que en ocasiones incluso sin producirse de forma consciente—, hay que volver la vista al ya lejano diciembre de 2008 en el plató del programa de debate *Alto y Claro*, del canal de televisión pública madrileño *TeleMadrid*.

En un momento del programa, los tertulianos comentaban la noticia acerca de una campaña del Ministerio de Sanidad titulada ‘Yo pongo condón’ en la que, a ritmo de rap, dos jóvenes se advertían mutuamente del uso del preservativo: “Stop tronco, yo no coronó rollos con bombo. Con condón yo floto pronto, sólo con condón, solo con coco”.

A raíz de esto, el artista Nach declaró que este anuncio suponía una readaptación no autorizada de su obra “Efectos vocales”, en especial de la estrofa que se construye con la vocal /o/, donde se estaba ‘desvirtuando la imagen del Hip Hop en general y se perjudicaba su propio trabajo’ [sic]. Ante esta cuestionable crítica por parte del rapero, los comentarios de los allí presentes fueron muy significativos para entender la consideración de desprecio que se tenía —y en algunos aspectos se sigue teniendo— del rap en contextos alejados del mismo.

Afirmaciones como “no me parece un buen compositor dicho sea de paso”, “el Nach este tiene todas las de ganar porque hasta ahora era un perfecto desconocido y ahora se está hablando de él” para cerrar con un... “Vaya música ¿eh? A mí la canción de Nach

⁵ Momentos históricos que forman parte del imaginario televisivo de los aficionados a este género: ‘el rap de Saber y Ganar’, ‘el rap de los Goya’, ‘el rap de Juan Carlos Monedero’, Melendi y David Bisbal en *La Voz Kids*, en *Cruz y Raya*, en *El Hormiguero*, en *El Tiempo* de Antena 3 con Roberto Braseró... más todos los que, lamentablemente, han venido y vendrán después.

me da igual porque no la compro, ahora la inversión que ha supuesto esto para las arcas públicas... en fin” aprovechando por un lado para ejercer una clásica crítica desde el poder conservador hacia el gasto social del por entonces Presidente del Gobierno Rodríguez-Zapatero que se acaba concretando en un escueto “¿de verdad gastamos dinero público en esto?” que vendría a representar un “fíjate la progresía alineada cómo es que quiere imponernos estos infames ritmos como válidos para encima adoctrinar a los jóvenes. ¿Qué va a ser lo próximo?”.

Me apoyo en la reflexión de Buscató (2019) en un artículo donde disecciona la recepción mediática del rap distinguiendo entre aquello que cae bajo el espectro de la parodia y aquello que pertenece a la apropiación cultural, siendo este último grupo donde se insertan la mayoría de los comentarios y referencias que desde los medios de comunicación generalistas se hace al género:

Estas actuaciones solo benefician a quienes las realizan, dejando el movimiento indiferente en lo esencial a este, pero creándole una mala imagen pública, lo que acaba traduciéndose en un descrédito generalizado, una falta de comprensión por parte de la sociedad, una carencia absoluta de medidas políticas o institucionales que busquen potenciarlo... Al final le dices a un amigo, ajeno al movimiento, que eres rapero y piensa que eres violento, que tienes una pistola en casa y que te drogas, mientras te pregunta que dónde están tus colgantes de oro haciendo unos gestos tan arrítmicos como torpes con las manos (Buscató, 2019).

Desde la propia academia —no tanto en producción científica pero sí desde ciertas actitudes y comentarios que cualquiera que se haya aproximado al fenómeno conoce—, son también abundantes los ejemplos en los que se ha discriminado o infravalorado a los investigadores sociales y humanísticos que se aproximan al estudio de diversos fenómenos artísticos dentro del *Spoken Word*, hasta el punto de llevar a otros investigadores a cuestionarse la verdadera naturaleza de la rápida asimilación y popularidad de este género bajo nuestros parámetros sociales y culturales:

¿Cómo es posible que un género sustancialmente oral (el rap) haya sido rápidamente asimilado y reelaborado por una cultura como la europea, cuna de la Galaxia Gutenberg, cuyas estructuras económicas, sociopolíticas, científicas y espaciotemporales están basadas en esa tecnología de la inteligencia llamada escritura? (Santos-Unamuno, 2001, p. 237).

Trabajos como los de Barba (2001) confirma muchos de los prejuicios y estereotipos que se han establecido en el imaginario popular acerca del poco valor artístico —y de calidad lingüística— que muestran aquellas comunidades lingüísticas asociadas a movimientos subculturales juveniles asociadas a la radicalidad, la protesta y la marginalidad. Si bien su trabajo se centra en un análisis sociolingüístico de las

canciones del grupo musical de rock Extremoduro⁶, muchas de las conclusiones de corte (socio)lingüístico a las que la investigadora llega pueden ser aplicables al género del rap por la similitud de características que se comentaban al inicio de este párrafo.

Entre las conclusiones de la investigación destaca “el reducido número de temas esenciales” (ídem) que maneja su corpus de estudio, la escasa presencia de términos especializados o técnicos —que la autora cataloga como ‘pobreza expresiva’ (ídem)—, la presencia generalizada de jergalismos y términos argóticos, la informalidad de su discurso o el lenguaje machista que permiten a la investigadora catalogar su discurso de una pobreza expresiva evidente que se concreta también en un escaso respeto a las normas gramaticales.

De igual forma que Miguel de Unamuno afirmaba que el racismo se curaba viajando y leyendo, los prejuicios y *fake news* se desmontan con datos, por lo que aquello de la pobreza expresiva para referirse al rap, se puede catalogar como un mantra que tiene una sencilla refutación:

En el trabajo de Espinosa (2015) se pondera el trabajo de diferentes autores de rap bajo una misma variable léxica. A lo largo de las 5.000 primeras palabras de su obra, el investigador se propone estudiar cuántas de ellas aparecen de forma única con la referencia de obras universales de la literatura en castellano como *El Quijote*.

Los resultados arrojados fueron los siguientes: la gran mayoría de raperos supera ampliamente el vocabulario de *El Quijote* —que cuenta con 1.488 palabras únicas en las primeras 5.000 palabras— aunque si bien este número aumenta si se compara con *Zalacaín el Aventurero*, de Pío Baroja, con 1.653 palabras en esta escala. Otras obras que se usaron para la comparación arrojaban datos similares —1745 palabras únicas para *Trafalgar* de Galdós o 1474 para *El lazarrillo* de Tormes—. En la siguiente imagen extraída del estudio se observa cómo una extensa mayoría de autores de rap superan el ratio presentado en *El Quijote*. Destacan especialmente Sicario, Capaz y Rayka, del grupo malagueño *Hablando en plata*, que se adelantan al resto con bastante diferencia, siendo superados solo por Nega, de *Los Chikos del Maíz*.

⁶ *Extremoduro* fue un grupo musical español fundado por Roberto Iniesta, oriundo de Plasencia (Extremadura) y que se mantuvo activo desde 1987 hasta su disolución a finales de 2019. Su estilo musical ha sido definido bajo una amalgama de géneros que han fluctuado a lo largo de su trayectoria y carrera artística desde la canción de autor o el rock transgresivo, el hard rock, el punk rock o incluso el heavy metal.

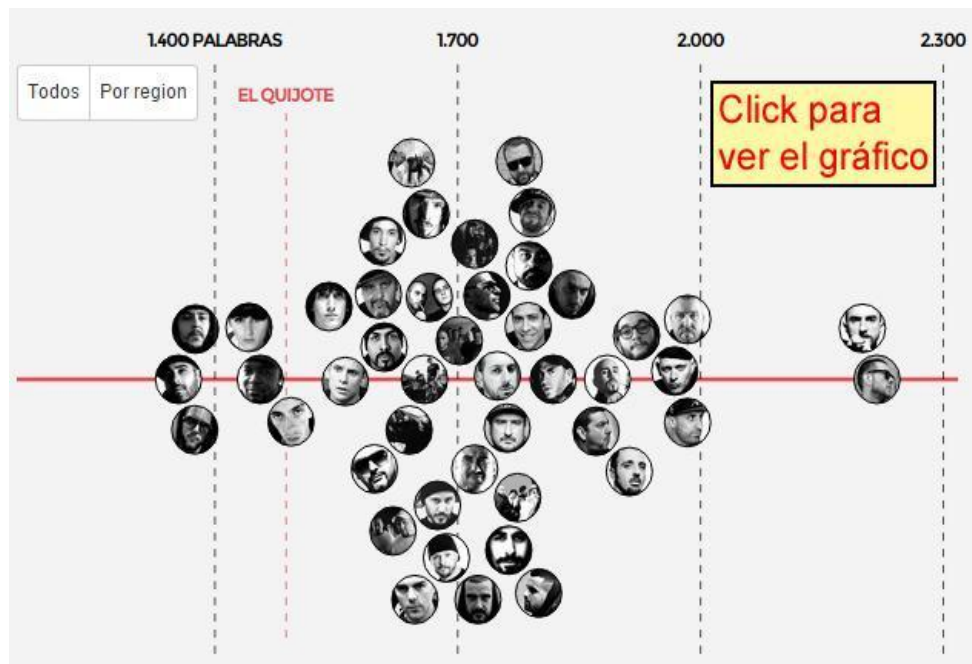


Imagen 1. Estudio sobre el léxico empleado en el rap español. Palabras únicas en las primeras 5.000 de la obra de los raperos.

Fuente: HHgroups, (Espinosa 2015).

Este estudio sobre el manejo léxico del rap en español surge a imitación a pequeña escala de otro realizado apenas unos meses antes por Daniels —y actualizado en 2019—, el cual pretendía calibrar empíricamente la aportación a la lengua inglesa de los mejores artistas de rap en relación con otras obras históricas como Hamlet, Romeo y Julieta o Moby Dick.

En este caso la suma de palabras analizadas dentro de las letras de raperos norteamericanos ascendía a 35.000. Como se observa también en la siguiente imagen, los resultados mostraron cómo el grueso de autores se distribuye en el rango entre las 3000 y las 5000 palabras únicas, siendo Aesop Rock el que lidera el estudio con 7879 palabras únicas utilizadas dentro de las primeras 35000 de su obra.

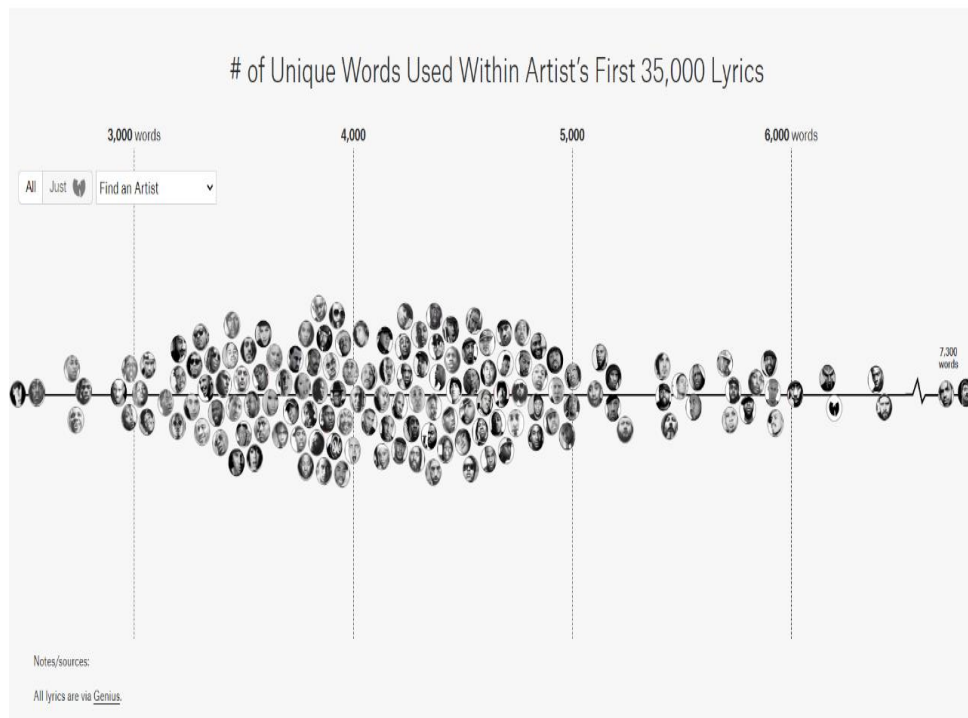


Imagen 2. Estudio sobre el léxico empleado en el rap norteamericano. Palabras únicas en las primeras 35.000 de la obra de los raperos.

Fuente: ThePudding, (Daniels 2014).

Si se comparan ambos estudios, la realidad es que, por la disparidad en las palabras consideradas —5.000 en español frente a las 35.000 del inglés—, las conclusiones pueden invitar a mostrarse algo engañosas. Si tenemos en cuenta los raperos con una ratio más altas de palabras nuevas, 2.250 en español de El Nega, —casi un 50% del total de 5.000 analizadas— y 7.890 en inglés de Aesop Rock —algo más del 22% del total— podría decirse que, el rap español presenta un grado de variación y destreza léxica mayor que el rap norteamericano. Como digo, estos resultados podrían ser modificados si se usara el mismo número de palabras analizadas para ambos, puesto que se intuye cómo a medida que aumenta este número, el nivel de palabras únicas tendería a descender o lo que es lo mismo: a repetirse más las palabras ya mencionadas.

No se está afirmando con esto que el rap español esté por encima del norteamericano ni tampoco por encima de obras y referentes clásicos de la literatura española ya que entran en juego otras muchas variables a analizar que se escapan del conocimiento y vocación de esta disertación. Simplemente se pretende afirmar a través de la evidencia empírica cómo, a menudo, muchas de estas consideraciones hacia el rap son infundadas y provienen desde un claro prejuicio intencional.

Como recoge Bain (2015), este renacer de la poesía popular y a menudo con tintes reivindicativos ha sido rechazado por la academia en parte por su énfasis en la performance oral:

Various incarnations of spoken Word have been condemned as ‘poor’ poetry by academic critics like Harold Bloom, who even categorise the phenomenon as ‘the death of art’. It has been written off entirely by others as not poetry at all. This tendency is consistent with western scholarship, which has historically dismissed the oral traditions of precolonial societies as primitive (Bain, 2015).

Bourdieu (1991) ubicó las distinciones de alta y baja cultura como parte de los procesos de estratificación social que evidenciaban las relaciones de jerarquía, subordinación y distinción que se generan entre prácticas culturales. Esto nos permite considerar una tendencia histórica hacia la aporofobia y la discriminación por parte de las élites dominantes —por supuesto, también las mediáticas— hacia todo aquello que les resuene, por levemente que sea, a popular [música “de origen negro, periférica, de baile, repetitiva, monótona”, hecha por “delincuentes de Aluche” que a lo máximo que aspiran es a convertirse en “despreciables machirulos millonarios”]; lo que las conduce a catalogar cualquier manifestación cultural nacida entre la clase obrera —cuando no directamente en el lumpen— como de una inferior calidad artística sin tan siquiera haberse detenido a contemplarla, ya no digamos a participar de ella o tratar de comprenderla.

El hecho de que el rap promoviera desde su origen un modo de vida y sonido diferente y vanguardista, en ocasiones excéntrico e irreverente, practicado por un puñado de rebeldes periféricos que no se dejaban catalogar —ni alcanzar— y que trataban de desnudar las miserias de un statu quo que les oprimía, ha dificultado aún más una recepción genuina por parte de la industria científica, cultural y musical regida por patrones ideológicas que se mueven entre el elitismo y el conservadurismo.

Otro de los aspectos que ha contribuido a estos prejuicios fue la acelerada popularización mediática y social del fenómeno —coronado en los años 80 y 90 como la nueva moda de origen yanqui en la cultura audiovisual popular europea— que facilitó que millones de personas se acercaran superficialmente al universo Hip Hop a través de todo tipo de clichés de simbología simplista que aún hoy perdura: atuendos XXL colmados de joyas de oro, gorras ladeadas, absurdos aspavientos corporales... todo aderezado con un habla más cercana al bochorno comunicativo que a la estética retórica que realmente persiguen los buenos hacedores de rap.

Este destaca, además, por tratarse de un género en permanente construcción, es decir, conforma una práctica cultural dinámica que, como se verá a lo largo de esta investigación, ha ido mutando en muchos aspectos, la gran mayoría fruto de la madurez

de sus autores, así como de su profesionalización en forma de industria financiera y cultura de masas globalizada.

Como afirmaba Santos-Unamuno (2001, p. 235), abordar el estudio científico de expresiones culturales como el rap no debe enfocarse bajo la intención adanista de reducir a cero el influjo hegemónico de los clásicos en la semiosfera cultural actual, sino bajo una relectura revolucionaria y actualizada de los cánones; apostando por geometrías más fluidas —en detrimento de la verticalidad jerárquica tradicional— que permitan dar voz a aquellos que históricamente no la habían tenido.

Es por esto por lo que esta investigación, parte con esa inequívoca intencionalidad: contribuir al proceso de ‘desestigmatización’ de aquellas manifestaciones contemporáneas que surgen en los márgenes urbanos de la sociedad, intentando comprender la infinidad de sistemas de corte retórico y semiótico que ponen en práctica a través de su discurso, más allá de los incesantes y mediáticos clichés.

Una vez concluida esta serie de reflexiones iniciales antes de la revisión bibliografía sobre rap, en las siguientes líneas se responde ordenadamente a la atención científica prestada al rap y al movimiento cultural que lo engloba, el Hip Hop, en función de las distintas áreas del conocimiento humano que lo han radiografiado, así como según los distintos contextos geográficos y lingüísticos desde la que se ha producido y que conforman los múltiples focos de irradiación científica.

Siguiendo a Feixa (2004) las distintas miradas bajo las que enfocar las culturas juveniles —y extensible en este caso a la cultura Hip Hop y el rap como manifestación lingüística y discursiva— se deben estudiar desde prismas tales como 1) la literatura académica, 2) la prensa escrita —y digital— y 3) una más abstracta como las diversas imágenes que pueden proyectar, entre otros, entes muy relevantes como la televisión — en todas las dimensiones de su imaginario—. Si bien este capítulo, como ya se ha afirmado, tiene a bien responder principalmente a la primera, la atención recibida por el fenómeno en los MMCC así como dar sentido al imaginario que forja, forman parte de la inquietud investigadora por descifrar esta manifestación cultural en todas sus dimensiones analíticas y aparecerán a lo largo del análisis del corpus y por ende, del género que nos ocupa.

2. Rap y Hip Hop desde la interdisciplinariedad: paradigmas analíticos

Las páginas siguientes se presentan como una revisión de diversos estudios que serán utilizados para estudiar el desarrollo del análisis del corpus. Como ya se ha afirmado, un género multifuncional y bajo un proceso de construcción continuo como el rap necesita

de perspectivas diferentes que de forma ecléctica e interdisciplinar permitan avanzar en la consecución del aumento de conocimiento en torno a su naturaleza.

2.1 Desde las bellas artes

En primer lugar, el universo de las Bellas Artes es una fuente importante de recursos para el estudio del Hip Hop, donde su carácter intencionadamente artístico supedita un certero análisis del sujeto teórico. Como se sabe, este fenómeno cultural engloba diferentes ‘elementos’ como son el baile (*breakdance*), la pintura (grafiti) y el apartado musical (DJ y rap) desarrolladas simultáneamente desde el este norteamericano de los años 1970 para expandirse por todo el mundo. En base a esto, conocer la esencia creativa de estas disciplinas es un hecho tan sugerente desde los planteamientos de las bellas artes que no ha pasado desapercibido para sus teóricos.

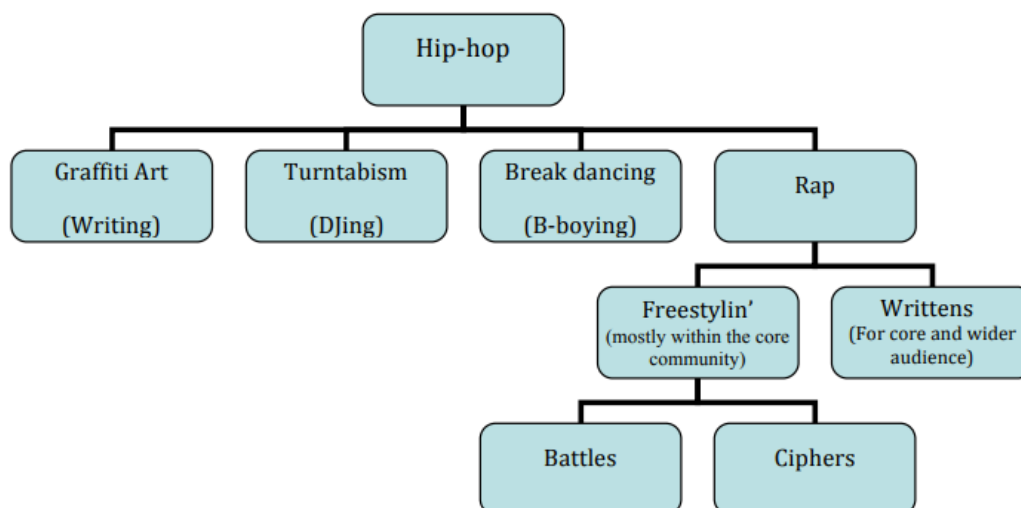


Imagen 3. Conformación disciplinar del Hip Hop.

Fuente: Newman (2005, p. 405).

Es cierto que, mientras que el rap, por su condición de género musical y discursivo así como por la atención mediática que recibe suele interesar más dentro de las disciplinas humanísticas, gran parte de la atención académica en las corrientes artísticas se la llevan las expresiones plásticas como son el *breaking* o el grafiti. Los análisis en torno a estas dos disciplinas del Hip Hop se centran por lo general en el estudio de su técnica y la interpretación de su estética —comunicación visual—, en la línea de una clara concepción empoderada de estas disciplinas callejeras y normalmente autodidactas que permiten a sus miembros reivindicarse como sujetos de pleno derecho social.

Los hiphoperos pioneros, en su inmensa mayoría oriundos de los suburbios norteamericanos, empezaron a colmar las zonas más transitadas de sus ciudades con sus

tags —firmas en soporte fijo con sus nombres o apodos— durante el inicio del grafiti. Normalmente buscaban lugares visibles, céntricos y muy reconocibles —vagones de trenes, paredes de edificios públicos, señales de tráfico, etc.— que funcionaban como llamadas de atención a los transeúntes, haciéndose visibles ante esa excéntrica comunidad que los invisibilizada a través del olvido y el desprecio (Ladrero, 2017).

Las investigaciones en torno al *breaking* o al grafiti —especialmente este último y contando con un desarrollo imperante en Sudamérica— aparecen también insertadas en distintas comunidades científicas, las cuales muestran interés en evaluar cuál es su papel en las disputas políticas por la conquista del paisaje público (Molina, 2021, Benalcázar, 2021), así como medio de expresión que interpela a la comunidad mediante un diálogo crítico en favor de las disputas sociales del momento (Duque, 2014; Vommaro, 2014 o Kahn, 2017).



Imagen 4. Mensajes en EPA (Propuesta ortográfica del andaluz) en La Alameda de Hércules (Sevilla).

Fuente: Imágenes propias.



Imagen 5. Grafitis y mensajes en el paisaje lingüístico del Campus Juan Gómez Millas (Universidad de Chile, *arriba*), Valparaíso (Chile, *izquierda*) y Vúcar (España, *derecha*).

Fuente: Imágenes propias.

Existe una reciente investigación doctoral, del granadino Pérez-Sendra (2020), en la que se diserta acerca de los diferentes desafíos y conflictos de intereses entre lo institucional y lo social que ha supuesto la inserción del grafiti en el espacio urbano de la sociedad granadina desde su llegada y asentamiento allá por 1992. Con una perspectiva transversal de análisis que va de lo local a lo global y una contextualización de su desarrollo histórico —desde Nueva York a Granada—, el autor disecciona la escena pública concreta donde aparece el grafiti, así como las diferentes tensiones estéticas y políticas que este ha ido generando en esa propia búsqueda de una reafirmación creativa y constante, que a menudo debe refugiarse en la clandestinidad y el anonimato.

Por su parte, el *breakdance* en su definición de baile o danza social “caracterizada por movimientos y giros rápidos que a veces se ejecutan apoyando en el suelo la cabeza o la espalda” (DLE, 2022) también ha encontrado su hueco dentro de la literatura científica a través de, como las demás manifestaciones de la cultura Hip Hop, una extensa variedad de contextos y perspectivas académicas para su análisis. En este sentido, destacan algunos estudios —de nuevo mayoritariamente en Latinoamérica— acerca de sus relaciones con el espacio público urbano —la calle como terreno de disputa, lugar hegemónico para la subalternidad— y, a partir de ello, sus dinámicas de producción de legitimación y de atribución de valor a sí mismos dentro de la comunidad concreta (Mora, 2018).

Se puede afirmar así que el grueso de las investigaciones en torno al *breaking* pretenden alcanzar un entendimiento hacia esta disciplina que apunta, igual que ocurre con el rap, a una caracterización como marcador identitario y de resistencia (Fernandes da Silva, 2019), así como una práctica para la autoexpresión emocional y corporal (Sullón, 2019) de una juventud, a menudo olvidada o en serio riesgo de exclusión social (Romero-Reyes, 2021 o Medina, 2021).

Es curioso observar a su vez como en países de Asia Oriental como Japón, China o Corea, esta disciplina —también en su vertiente deportiva⁷— genera un gran entusiasmo lo que también se traduce en una proliferación científica a través de su impacto en la cultura popular en general y en el manga y anime en particular (Huang, 2021), así como las complejidades y posibilidades de empoderamiento para las mujeres que practican este baile tan asociado a la masculinidad (Chew y Piu Sim Mo, 2019). Esto viene a probar de nuevo como diferentes aspectos de la cultura Hip Hop sirven para moldear el imaginario de la cultura popular —también la que se construye de forma local—, además de servir de medio para complejizar otras problemáticas como la inserción desigual de la mujer en todos los eventos socializadores de carácter público.

2.2 Desde la pedagogía y ciencias de la educación

“A mí en la ESO y el Bachillerato muchas veces me ha educado más el rap que los profesores. El rap bueno está escrito con pasión y esa es una diferencia brutal con muchos *profes*” (Gata Cattana).

Otro de los paradigmas nucleares para entender el impacto científico del rap a todos sus niveles tiene que ver con la pedagogía y la amalgama de ramas y subdisciplinas afines que lo han radiografiado (Hendershott, 2004; Scherpf, 2006; Del Moral y otros, 2014; Rodríguez y Iglesias, 2014; Corona y Aliagas, 2018 o Higuera, 2020). Como es obvio,

⁷ El *breaking* debutará como disciplina en los Juegos Olímpicos de París 2024.

si bien el educativo no es el enfoque teórico concreto que nos ocupará en esta investigación, el carácter interdisciplinar extensible también a las ciencias de la educación hace que el estudio del rap desde diversas teorías didácticas para la formación y el progreso educativo sea pertinente para una comprensión integral del fenómeno. El hecho de que se haya abordado el ejercicio del rap y su cultura desde la perspectiva didáctica a lo largo de las últimas décadas ha permitido sin duda que, de forma simultánea, se vaya configurando un conocimiento más certero sobre él. Además, mostrar su aplicación didáctica viene a representar un argumento más para desmontar toda la serie de prejuicios existentes en torno a su carácter nocivo para la sociedad.

COLEGIO RAFAEL ALBERTI DE ALMERÍA

Un rap y una clase práctica en el cole para aprender la RCP

• Los alumnos del CEIP Rafael Alberti continúan su formación para realizar bien la reanimación cardiopulmonar



Q

LAS PROVINCIAS

Rap para fomentar valores de respeto e igualdad en Ontinyent

El Ayuntamiento impulsa un taller que será impartido por el artista Barbé y se incluye dentro de las actividades del 8M



LA VANGUARDIA

Una profesora arrasa enseñando matemáticas a ritmo de rap: "Dejará un legado"

• Kristie Keidel ha conquistado TikTok con su peculiar método de enseñanza
• Una profesora promete más nota a los alumnos creativos y la sorprenden con estas presentaciones



Una profesora arrasa enseñando matemáticas a ritmo de rap: "Dejará un legado" (TikTok/@khemps10)

Públic

Periodo Política Opinió Món Economia Dona i Societat Medi Ambient Cultures Trending PTV El Quince

Rap: dels carrers a l'aula

Tot i que és un fenomen de llarg recorregut a d'altres indrets del món com a Estats Units, a Catalunya les experiències amb el rap dins d'espais educatius no tenen encara un ampli abast, malgrat això s'ha vist com aquest pot ser útil pel desenvolupament comunitari o l'aproximació als joves dels elements literaris propis de la poesia i la llengua catalana.



TORN DE PARALLA
100 anys de l'assassinat del 'Noi del SURET'

per Pedro Cabero

NOTES SOBRE EL QUE PASA
Qui necessita una mentalitat de guerra?

per Muriel de Bellis

TORN DE PARALLA
Un pas endavant o una oportunitat perduda: el Pla pilot de la renda bàsica universal

Imagen 6. Recortes periodísticos que construyen una panorámica del impacto mediático del rap a través de su perspectiva pedagógica.

Fuente: Elaboración propia.

Existen multitud de trabajos académicos que presentan al rap y al Hip Hop como una herramienta educativa ‘motivadora y novedosa’ (Lleida y Sanjuán, 2021, p. 309) para trabajar con jóvenes —especialmente en aquellos lugares con un alto grado multicultural y con estudiantes que tienden a presentar dificultades académicas, de adaptación, así

como problemáticas derivadas del absentismo escolar— por la especial identificación que establecen los jóvenes con sus ritmos y mensajes y que no ocurre tanto con otras prácticas culturales.

En el marco del Máster de Profesorado que cursé en la Universidad de Granada (UGR) durante el curso 2018-2019, realicé un Trabajo Fin de Máster (TFM) en esta línea pedagógica fruto de una vocación etnográfica (Checa, 2019). Durante el periodo de prácticas que contempla un máster de estas características acudí como profesor de inglés al IES Cartuja de Granada. Este centro educativo se encuentra en la periferia urbana de la ciudad —en la intersección entre el Parque Nueva y Cartuja, el último barrio que pertenece a Granada capital desde la zona norte— y destaca por la pluralidad de culturas presentes en él donde más del 25% de los estudiantes provienen o presentan raíces familiares de otros países.

En el caso concreto de la clase de 3ºA de la ESO donde desarrollé la Unidad Didáctica que conforma el TFM, esta multiculturalidad era más evidente ya que 8 de los 15 estudiantes del grupo no eran hablantes nativos del castellano. Además, 3 estaban cursando el curso de nuevo. Mis observaciones iniciales me llevaron a considerar —además de un nivel bajo-medio en capacitaciones para la lengua inglesa— una evidente falta de motivación para el idioma y el desempeño escolar general:

In 3rd ESO A the average level of English does not reach the A2 level according to the CEF. Although their behavior inside the L2 classroom is not bad, their commitment and desire to learn English is not the ideal. They do not show a positive attitude or motivation towards learning languages (Checa, 2019, p. 20).

Sistemas tradicionales de enseñanza y evaluación, así como la falta de voluntad por parte de algunos docentes de adaptar sus métodos para provocar cambios perceptibles en sus estudiantes me llevaron a, en las pocas sesiones independientes de las que dispuse, a trabajar de forma diferente con ellos a través de una metodología ABP (Aprendizaje Basado en Proyectos). Este sistema propone una estrategia de trabajo cuyo fin es alcanzar una tarea final a la que se llega a través de un trabajo monitorizado y dirigido por el docente, pero donde los alumnos tienen altas cuotas de trabajo autónomo durante las sesiones.

Mi idea, con relación a lo que habíamos estudiado en las clases teóricas previas, era la de ofrecer a los alumnos un alto número de *authentic materials* es decir, recursos extraídos de contextos reales donde se alternasen los distintos registros lingüísticos y tipologías textuales: textos literarios, artículos académicos y divulgativos, programas de radio y televisión, textos publicitarios, carteles, etc., que no han sido creados expresamente para hacer las funciones de material pedagógico dentro del aula.

Así, mi plan era que cada grupo de 4 o 5 estudiantes grabara un podcast describiendo a su grupo de rap y comentando sus próximos conciertos. Para ello, debían diseñar un nombre para el grupo, un logo y una canción y presentarlo todo en formato de nota periodística para ser grabada y posteriormente presentada en la última clase a modo de gala. Durante las 4 primeras sesiones los alumnos recibirían información sobre el propio género del rap y su contexto de surgimiento en Estados Unidos, nociones básicas sobre literatura y poesía para componer sus propios textos, sobre los diferentes universos de comunicación y redes sociales antes de pasar a trabajar de forma autónoma y monitorizada —al final de cada sesión debían entregar por plazos aspectos del podcast: nombre del grupo, logo, el texto periodístico y el poema/canción— antes de llegar a la sesión final en la que cada grupo expondría su podcast y se pasaría a rapear su canción. Además, los alumnos debían ir conformando diariamente un portafolio donde debían incorporar sus reflexiones en torno a cuestiones concretas planteadas en cada sesión.

Las conclusiones a las que llegué —por falta de tiempo, no pude acceder a los documentos donde ellos mismos, de forma individual y como grupo, se evaluaban, lo que hubiera enriquecido estas reflexiones— es que su motivación y participación dentro del aula aumentó de forma exponencial durante este periodo. Además, sus condiciones de expresión y escritura lingüística también se vieron potenciadas, así como aspectos relacionados con sus competencias básicas: la digital —aprendieron a manejarse mejor con programas como PDF, Microsoft Word, PowerPoint, Excel o los softwares de grabación— la comunicación lingüística, competencia cívica o el aumento de su competencia de concienciación cultural —aprendieron y reflexionaron sobre conceptos tales como discriminación, esclavitud, justicia social, etc.—. En definitiva, este trabajo me valió para probar cómo, una adquisición efectiva de la lengua se produce gracias a un aumento en el interés y el entusiasmo que se genera en el aula y para lo cual es fundamental la actitud del propio profesor, los materiales que emplea y la metodología para desarrollarlos.

Este ejemplo prueba el importante papel de la música, más concretamente la música rap, como elemento clave en la construcción de la identidad juvenil en su inserción en el contexto educativo, de la misma forma que lo hace el trabajo de Lleida y Sanjuán (2021). Su etnográfico artículo (2021) —que ha devenido en la redacción de una tesis doctoral (2021b) siguiendo y ampliando estas mismas hipótesis— indaga en estos procesos simbólicos vinculados al rap a través de los cuales jóvenes estudiantes de Aragón se identifican —por encima de otros géneros— con el mensaje que produce el rap por su carácter emocional y la crítica social que proyectan los raperos. Se indaga en cuestiones a mi juicio muy relevantes para comprender cómo se ejerce este proceso constituyente desde el plano identitario y qué elementos se articulan: desde ‘la necesidad de pertenencia al grupo’ de la juventud, pasando por los ‘conflictos intergeneracionales’

que se crean, así como el fuerte vínculo entre los raperos y su comunidad hacia la cultura Hip Hop.

Además, señalan cómo el fenómeno de la globalización en las subculturas juveniles no está unido con una negación hacia los patrones fundamentales de la idiosincrasia local, sino que es, más bien, al contrario:

La globalización proporciona el acercamiento de otras ideas y conceptos, pero estos no se asumen de forma acrítica puesto que los elementos culturales de cada país adquieren importancia. La dimensión local cobra una gran relevancia en la música rap en Aragón, no solo por el uso del español, sino por el uso de un lenguaje coloquial, muy teñido de localismos y por los temas de las canciones, que giran en torno a cuestiones relativas a la crítica social del contexto en el que viven, pero también están ligados a sus creencias y valores personales (Lleida y Sanjuán, 2021, p. 304).

Docentes e instructores de toda índole han utilizado el lenguaje del rap como recurso para conseguir ese anhelado aumento en la motivación e interés de sus alumnos para la adquisición de contenidos, así como para la potenciación de sus destrezas lingüísticas y la introducción de temas socialmente pertinentes para la juventud (Pareja-Olcina, 2021). Esta reconoce en el rap vivencias y sentimientos similares a los suyos, lo que les puede ayudar a empoderarse, canalizar mejor sus emociones o elevar su creatividad cuando sean ellos lo que se atrevan a establecer su propia narrativa mediante la danza, el aerosol o la rima y el *beat*.

Es pertinente comentar aquí una de las concepciones teóricas que desarrolla Gosa (2012) y que se recupera en una publicación reciente de una conversación con José Magro (Checa, 2020b). Al ser cuestionado por las posibles aportaciones concretas del Hip Hop y el rap dentro del aula que permitan considerarlos como herramientas pedagógicas eficaces —desde la perspectiva del docente o educador— Magro comenta que, a pesar de las reticencias reaccionarias en la academia, el Hip Hop sí es un campo interdisciplinar legitimado en este sentido en el entorno académico. Sin embargo, advierte que hay que tomar este aparato y sus posibilidades con cautela, ya que, usando el concepto de Gosa, teme que la educación mediante el Hip Hop se haya convertido en nuevo *hustle*. Es decir, una manera de lucrarse o de acercarse a las nuevas generaciones sin un mínimo de conocimientos o experiencia al respecto:

[Utilizar el rap y el Hip Hop] Se piensa que es algo ‘cool’ y otorga un grado de modernidad a quienes lo practican y provee oportunidades remuneradas. Yo considero que, aunque no es imprescindible ser parte del movimiento, sí es necesario tenerle respeto y conocerlo en profundidad antes de utilizar el Hip-Hop como herramienta educativa. También me parece importante subrayar que la pedagogía Hip-Hop o Educación Hip-Hop no es enseñar a rimar (o pinchar, producir bases, pintar, bailar), eso se aprende por iniciativa propia y en la calle, sino utilizar el Hip-Hop como herramienta pedagógica que

ayude a alcanzar los objetivos de liberación propuestos por los pedagogos críticos como Freire (1970) o Giroux (1983), independientemente de si también se provee apoyo o *feedback* con el aprendizaje de las diferentes disciplinas del Hip-Hop (Checa, 2020b, p. 37-38).

Como señala Higuera (2020, p. 6), no es baladí el hecho de que los valores que promueve la cultura Hip Hop: respeto, humildad, superación, igualdad, justicia social, hermandad, libertad o solidaridad, sean muy similares a los principios éticos que fundamentan y estructuran ciencias como el Trabajo Social y la Pedagogía, por lo que las relaciones entre ambos están ya definidas desde su propia esencia, con lo cual es lógico que exista esa interacción permanente. Estos valores que ambos defienden “promueven el cambio y el desarrollo social” (ídem), involucrando a las personas para hacer frente a distintos desafíos siempre con los principios fundamentales de responsabilidad colectiva, de respeto a los derechos humanos, a la diversidad y el bienestar social.

Existen incluso trabajos como el de Ahmad Rashad (2018) que exponen la utilización de la cultura Hip Hop como herramienta de mediación cultural y educativa para realizar un trabajo terapéutico de prevención y atención a problemas cotidianos acerca de las injusticias sociales que sufre desde siglos la comunidad negra. Cotas más altas de mortalidad infantil, así como de pobreza y desigualdad que, junto a aspectos como la hipercriminalización o las probabilidades mayores de ser encarcelados o abusados por parte de la policía sirven para explicar muchas de las problemáticas que viven aquellos raperos que provienen de zonas marginales o colectivos estigmatizados y que luego canalizan en sus letras y actitudes, en ocasiones también de forma desacertada.

En esta misma línea de establecer pedagogías sociales, son múltiples las campañas de concienciación juvenil que han sido desarrolladas en la esfera pública y contribuyen a su vez a una buena aplicación del rap y a una mejora de su imagen mediática. Estas abogan por una concienciación sobre determinados problemas sociales que aluden en su mayoría a la juventud, coincidiendo con la programación curricular del propio sistema educativo. Algunos ejemplos de iniciativas son *Nos duele a todos* (2016), *Reciclando Versos* (2016), *Se buscan valientes* (2017), *Si te sientes ahogada no es amor* (2020) o *Si la lías, nos la lías a todos* (2021). Esta última ha sido promovida por la Generalitat Valenciana para concienciar de la necesidad de una actitud cauta y prudente ante el reciente impacto de la pandemia sanitaria del Covid-19.



Imagen 7. Campañas para la concienciación juvenil sobre el reciclaje: *Reciclando versus* (2016) o el bullying: *Se Buscan Valientes* (2017).

Fuente: Ecovidrio.es y Mediaset.es.

Las demás son campañas impulsadas también por organismos gubernamentales —como el Ayuntamiento de Cartagena— así como otras grandes corporaciones nacionales —*Fundación Mutua Madrileña, Ecovidrio o Mediaset*— para luchar contra las lacras que suponen la violencia de género, el *bullying* escolar o sensibilizar a los más jóvenes acerca de la necesidad de reciclar y cuidar el planeta. Todas cuentan con raperos, docentes e investigadores vinculados al rap en la coordinación, desarrollo y difusión de las iniciativas, así como una numerosa ratio de alumnos, instituciones, corporaciones y centros escolares involucrados.

Además de estas campañas nacionales de renombre y respaldo mediático y presupuestario, son multitud también las labores socioeducativas —charlas, talleres, concursos, etc.— que quizás no cuentan con una cobertura mediática tan manifiesta como estos ejemplos anteriores —donde los proyectos disponen de un gran respaldo público y publicitario—, pero reflejan la utilidad del rap, el cual realmente opera con comodidad alejado de los focos mediáticos, en el trabajo diario que se produce dentro de un aula: *Hip Hop Lab* (Barcelona), *Vella Escola* (Galicia) o *El Rapedero de Lavapiés* (Madrid) (Rodríguez y Iglesias, 2014, p. 173).

Otras muchas campañas han utilizado el rap también para acercarse y homenajear a figuras de la literatura española clásica como Quevedo, Góngora o Cervantes (Pérez-Gil, 2007 o Press, 2016) y desde hace unos años, el impacto de las letras de rap lo ha llevado incluso a aparecer en libros de texto de Educación Secundaria Obligatoria para el estudio de la lengua española e inglesa (Calvo, 2017) y consolidarlo como una herramienta de primer nivel para trabajar aspectos poéticos del lenguaje (Arias, 2021). Existen otras iniciativas pedagógicas como la de *Versebrant*, que, según la propia definición de su web representan desde Cataluña “una escuela popular itinerante que

trabaja para fomentar la conciencia crítica de la juventud, mediante el arte urbano y el hip hop”.

Otros trabajos académicos han tratado temas de inclusión social, educación en perspectiva de género, etc. en su mayoría bajo el marco de la escuela como espacio para educar y hacer crecer a jóvenes en entornos difíciles o problemáticos (Duarte, 2022 o Postigo, 2022), cliché del que parece difícil que el rap y sus artífices se deshagan para pasar a ser una herramienta pedagógica de primer orden en entornos educativos donde el nivel formativo así como socioeconómico es mayor.

2.3 De las ciencias sociales a las humanidades

Las ciencias sociales, con disciplinas ‘puras’ como la sociología, antropología e historia a la cabeza también han jugado su papel en la constitución del rap como un objeto de estudio sugerente desde una perspectiva histórica; relevante en tanto que nos permite reflexionar sobre las prácticas sociales y culturales que producen en colectividad los seres humanos y que condicionan el constructo identitario así como las relaciones y desequilibrios que se generan en torno a ellas a lo largo de los años.

Desde la sociología y la antropología, sin duda el contexto geográfico más prolífico para su desarrollo académico y científico ha sido el continente latinoamericano. Desde ahí, los estudios sobre la práctica del rap y el Hip Hop se pueden agrupar en función de los objetivos determinados que persiguen:

—Medir su impacto como constructo cultural de difusión mundial, su relación más o menos problemática con los aparatajes de su entorno: la industria cultural, los medios de comunicación y la prensa, relaciones con la esfera política y los órganos de poder (gobierno, banca, poder judicial...).

—Profundizar en el concepto de territorialidad: construcción de dinámicas que se suceden en el espacio público —plazas, parques, calle— y privado —estudios, salas de conciertos—.

—Analizar cómo se desarrolla la búsqueda y negociación de valores asociados a la identidad juvenil como la competición, superación personal, la supervivencia, la autenticidad y el honor, el respeto, la cooperación en un determinado contexto.

Desde la disciplina histórica, los autores se han preocupado por establecer una línea diacrónica que conecte manifestaciones anteriores y similares al rap —*griots*, juglares o trovadores, en función del tiempo y el contexto en el que surgieron— bajo una misma función social. Se destaca una voluntad por desmembrar su historia, como subcultura de reacción y vía de escape —la clásica dualidad: reivindicación o herramienta

lúdica— dada la intencionalidad de situar a los protagonistas en el tiempo y espacio concreto.

Muchos de los debates de calado mediático que han rodeado siempre al rap y al Hip Hop son posteriormente fruto de una pormenorizada indagación científica. En este caso, las ciencias jurídicas albergan también una particular conexión con el rap. Por un lado, aparece el *sampleo*, uno de los principales recursos y métodos de los que se vale la música rap para generar sus bases musicales —*beats* sobre las que se superpone el componente rapeado— es conocido en la esfera musical como “la acción de mezclar segmentos de sonidos de terceros para la elaboración de una nueva obra” (Mbá, 2020).

Esto ha generado intensos debates jurídicos sobre propiedad intelectual y derechos de autor —copyright— al ser difusos los términos legales en los que se establece qué se corresponde como plagio o copia y que entra dentro de los límites de la creación musical. Puesto que para entrar de fondo en el debate necesitaríamos una extensión mayor que la que nos permiten estas líneas y la temática de esta investigación, nos limitaremos a resumir la Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) de 29 de julio de 2019, por ser quizás la más esclarecedora y reciente en pronunciarse sobre estas cuestiones. Si bien el TJUE dictamina que el *sampling* “puede constituir una vulneración de los derechos del producto cuando se realiza sin el consentimiento del autor” (Mbá, 2020) la realidad es que “siempre que el resultado tras copiar sea notablemente diferente o imperceptible⁸, no supone una vulneración de tales derechos, aun a falta de consentimiento” (ídem).

En esta misma línea y en los últimos años ha surgido un fenómeno que conecta a este género musical con la institución judicial: el uso de las letras de rap escritas por acusados —ya sean raperos profesionales o no— en juicios por parte de fiscales y abogados como evidencia incriminatoria. Nielson (Cotto, 2014) lo ha documentado a través del acercamiento a varios casos mediáticos —en varios de ellos incluso se le invitó a participar del proceso como experto en la materia—. El autor expone cómo, en la mayoría de las ocasiones, los encargados de enjuiciar un presunto delito desposeen al texto rap de su perspectiva artística y lírica, olvidando el contexto concreto de creación ese mismo texto —tal vez el autor lo escribió años antes del caso que se le acusa— además de que el conocimiento sobre la cultura Hip Hop que presentan los involucrados es ciertamente limitado y sesgado. Esto está provocando que cada vez más los raps escritos por una persona se estén empleando como prueba determinante para su enjuiciamiento. Nielson asocia la opacidad con la que funcionan los procesos judiciales, con el racismo

⁸ A propósito de esto, resulta elocuente la reflexión de Hazhe, DJ y productor maño en una reciente entrevista (Checa, 2021b): “Hay que entenderlo [al *sampling*] como una herramienta creativa que tienes que moldear. Si yo copio algo literal no me siento bien conmigo mismo puesto que no hay nada de mí en eso. Tengo que ser noble y currármelo mucho. Así duermo mejor”.

institucional que sigue latente en la sociedad norteamericana, añadiendo como agravante la actitud negativa y de rechazo de buena parte de la judicatura hacia el género:

In some cases, it is honestly tough to say with certainty that rap lyrics alone led to a conviction, especially if they are just one of many pieces of evidence in the case. But we are seeing cases where the prosecutor's evidence is extremely weak and that is when rap lyrics become really powerful (Cotto, 2014).

Esta nueva realidad, la cual sin duda perjudica enormemente a la concepción social que se tiene del rap —ya de por sí a debate por la estética violenta que proponen muchas de sus canciones— está siendo fuertemente rebatida por especialistas en teoría social y jurídica, así como raperos de relevancia. No en vano, varios estados como Nueva York o California han aprobado sendos proyectos de leyes que prohíben o en su caso limitan las letras de las canciones y otras formas de expresión creativa como prueba judicial, centrando la causa en evidencias fácticas y no en la introducción interesada de estereotipos y prejuicios a través de las letras.

La interdisciplinariedad, convertida hoy en un valor al alza en el plano científico por su capacidad para favorecer el conocimiento, nos lleva, por tanto, a considerar el prisma sociolingüístico como punto de partida para desentrañar cómo influye el uso que hacemos del lenguaje en las diversas configuraciones sociales, ideológicas o normativas de la sociedad.

Como ya señalaron Androutsopoulos y Schloz (2003) igual que ocurrió en culturas musicales más antiguas —como el heavy metal y el punk rock— la expansión global de la música rap condujo a que fuera fructíferamente acogida en contextos sociales y lingüísticos novedosos. Como resultado, un gran número de movimientos de rap local y con vocación autóctona y vernácula pueden encontrarse en múltiples países del mundo.

Mientras que la propagación generalizada del rap —‘de los márgenes al centro y de lo local a lo global’— como un continuum de la tradición oral al interior de la cultura afrolatina es desde hace décadas objeto de análisis dentro de los estudios sociales norteamericanos (Toop, 1984, 1991 o Rose, 1994, entre otros), pocos intentos hay hasta la fecha que traten de describir el desarrollo particular de la cultura Hip Hop y la música rap en países de habla no inglesa, especialmente desde una perspectiva (socio)lingüística.

Y en España esto no es una excepción, por lo que esta investigación viene a cubrir ese hueco en la literatura científica para tratar de consolidar una tendencia ya arraigada en el plano norteamericano:

Over the past two decades sociolinguistics has identified a language –perhaps more accurately termed a ‘language style’– associated with Hip Hop consisting of a range of phonological, grammatical, and lexical patterns (Cutler, 2007, p. 532).

Otro aspecto para tener en cuenta en esta revisión bibliográfica está relacionado, como recoge el escritor y periodista argentino Data, con el escaso interés en el ámbito académico norteamericano por estudiar la forma en que un género nacido en sus fronteras se expandió e instauró de forma heterogénea en múltiples realidades y contextos internacionales —y que concuerda con la definición que Hymes pronunció sobre la sociedad norteamericana “ideológicamente muy anclada en su cultura y el monolingüismo inglés” (1998, como citado en Millán, 2013)—:

Lamentablemente en EE. UU. hay un interés casi nulo en investigar el Hip Hop fuera de sus fronteras. Se sabe que existen expresiones relativas al mismo en casi todo el planeta, pero ya sea por el egocentrismo que los lleva a consumir solo su propia cultura, existe un desprecio y un interés escaso en estudiar este tema. Los pocos estudios que hay tampoco se conforman bajo un nivel global que intente abarcar la recepción en varios países para establecer comparativas en torno a la gestación del género en varios contextos socioculturales (Data, 2022).

Sin embargo y aunque acotados también, existen otros estudios europeos que han indagado en torno a estos procesos de adaptación y resignificación cultural del rap: el fértil trabajo etnográfico de investigadores como Androutsopoulos (2009), también junto a Scholz (2002, 2003) sirvió para empezar a documentar cómo se había tejido el proceso de emancipación desde la escena norteamericana de rap hacia los países europeos —preferentemente Francia, Alemania, Italia, España y Grecia— desde un prisma completo:

An integrative view on language and Hip Hop would need to encompass a much wider range of discourse practises, such as talk at work among rappers, writers and breakers; the discourse of Hip Hop magazines and broadcast shows; artist-fan communication during live events; and an array of everyday talk and computer-mediated discourse in what is often termed the Hop Hop Nation (Androutsopoulos, 2009, p. 44, como citado en Alim, Ibrahim y Pennycook, 2009).

Ambos investigadores introducen conceptos tan relevantes como los de recontextualización, ‘reterritorialización’, transculturización y orientación vernácula — términos todos traducidos del inglés o alemán al castellano— para explicar cómo se estableció y transmitió el Hip Hop a través de multidimensionales patrones textuales y lingüísticos en la mayoría de los países europeos durante los años 1990 para desgranar así sus características principales y discutir en torno al grado en el que las articulaciones de rap europeo se desligan o se integran con su homólogo norteamericano:

Rap’s local articulations depart from the original in significant ways: language choice, song topics, cultural references, or sampling practices (..) Even though local Hip Hop acquires features and invites interpretations that no longer rely exclusively on its African American origins, it does not lose its global imprint, but rather evolves in a constant dialogue with its ‘mother culture’, by drawing on U.S. Hip Hop as a source for new trends

and as a frame for the interpretation of local productions (Androutsopoulos, 2009, p. 43, como citado en Alim, Ibrahim y Pennycook 2009).

Fue en estos últimos compases del siglo XX cuando las prácticas discursivas del rap norteamericano se integraron con los repertorios lingüístico-culturales del lugar en cuestión donde se replicaban, dando lugar a los procesos de hibridación que desembocaron en formulaciones singulares de rap. El propio título —*Spaghetti funk*— de una de las investigaciones es un ingenioso guiño a esta realidad: spaghetti es un término gastronómico de origen italiano mientras que el funk es un género de música popular afroamericano. La yuxtaposición de ambas juega con esa hibridación cultural como una seña identitaria lingüística de las nuevas generaciones que consumen y emplean el rap, cuyos aspectos lingüísticos nativos están combinados con otros profundamente globalizados.

En términos de estilo lingüístico, los investigadores señalan una clara tendencia en todas las escenas a utilizar los dialectos locales y regionales en detrimento de la lengua original inglesa y la variedad afroamericana, así como otras lenguas migrantes comunes del lugar, en consonancia con la orientación vernácula con la que nació el rap en la comunidad negra. Además, en cuanto a las temáticas, cada escena de rap se ha articulado basándose en su propia realidad social, con la disparidad y pluralidad que ello implica. Los autores ponen de ejemplo el rap francés, cuyo tema principal gira en gran medida en torno al fenómeno de la discriminación social puesto que es lo que más ‘han podido observar de cerca’ los autores de rap —en su mayoría racializados— en la *banlieue* parisina (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 26).

Este hecho puede interpretarse de nuevo como un alegato para definir su propia identidad desde una emancipación de las prácticas culturales, desmarcándose de las corrientes hegemónicas norteamericanas en las que el rap se había manejado hasta la fecha y mostrando una actitud antiimperialista:

—“¿Qué coño habéis hecho con el rap? Andalucía no es USA” (“Tientos”, Gata Cattana).

—“De momento *rappers* talibanes, lo americano no entra en nuestros planes. Soy un dictador y no hablemos de *americanes*, que parten del despecho, del estrecho bienestar entre ciudades. Yo vivo Zaragoza y punto, si crees que esto es el Bronx es que debes ser algo tonto” (“Corazones, lágrimas y sonrisas”, Rapsusklei).

Por último, los autores exploran el papel del rap con relación a su inserción en el mercado musical y el tratamiento de los medios de comunicación, diferenciando así entre industrias ‘grandes’ como la francesa, alemana o italiana y otras más pequeñas —lo que implica una difusión más contracultural y subterránea alejada de los marcos mediáticos hegemónicos— como la española y griega.

Cabe resaltar, para cerrar este epígrafe y conectar con el siguiente, cómo el ámbito más prolífico científicamente para el análisis del rap ha sido y son las Humanidades — ciencias del lenguaje, la comunicación, la lingüística o la literatura— así como la infinidad de ramas y subdisciplinas que alberga. Desde la concepción del lenguaje como herramienta indeleble para la comunicación humana —y materia prima principal para el rap— los acercamientos a este género musical desde tales prismas se cuentan por cientos.

En el siguiente epígrafe se realizará una respuesta organizada a los avances en materia humanística sobre rap en función del parámetro geográfico desde el que han sido creados.

A modo de síntesis gráfica, lo expuesto en las anteriores líneas sobre la recepción del rap y el Hip Hop a través de las diferentes disciplinas académicas que lo han radiografiado quedaría como se expone en el Gráfico 1, siendo el último apartado de la derecha un acercamiento desde las Humanidades y la Etnografía de la Comunicación la rama en la que se inserta esta investigación y sobre las cuales versarán los siguientes capítulos teóricos:

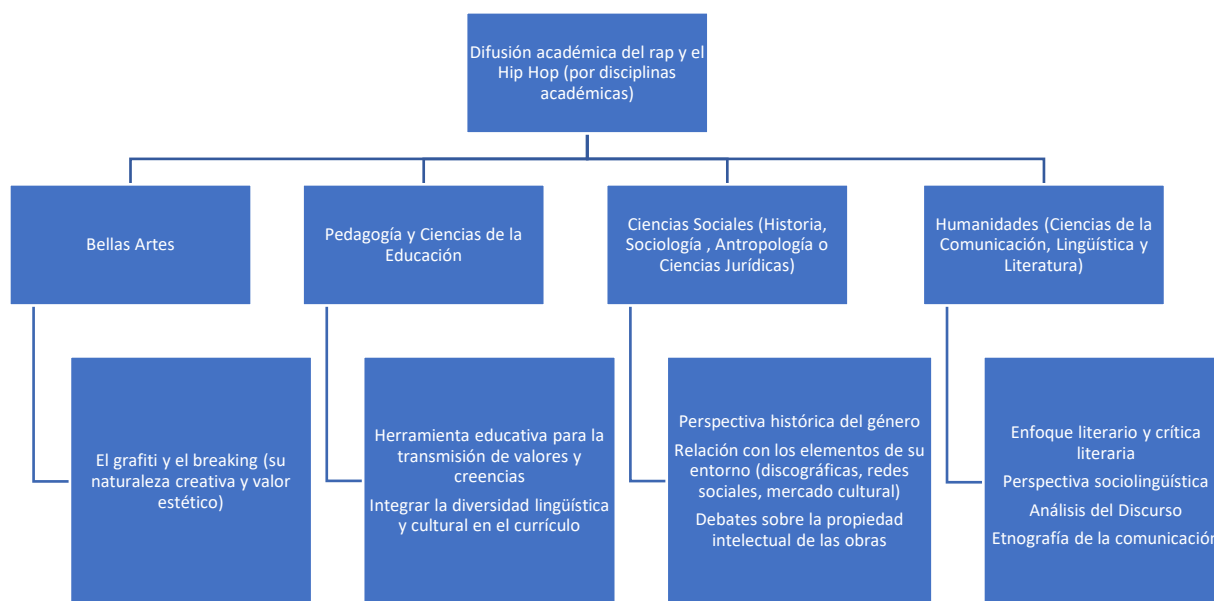


Gráfico 1. Difusión académica del rap y el Hip Hop en función de las distintas disciplinas académicas.

Fuente: Elaboración propia.

3. Urbanología: el rap desde las humanidades. Focos y perspectivas de irradiación científica

Cualquier corriente de corte académico, cultural, artística o social “está subordinada al contexto que la refleja” (Rey-Gayoso y Diz, 2021, p. 583). El continente norteamericano se conforma así, en tanto que punto de origen y lengua vehicular iniciática del fenómeno, como el marco principal desde el que los estudios sobre rap y Hip Hop han ido difundiéndose y asentándose en otras corrientes culturales. Pero por supuesto, no es el único.

La presente investigación, retoma la línea marcada por otras (Santos-Unamuno, 2001; Androutsopoulos y Scholz, 2002, 2003; Pujante, 2009; Jiménez, 2014a, 2014b o Singh, 2022) basadas en la creencia de que la manifestación del rap dentro del Hip Hop español, al igual que el de otros escenarios, ha dejado de seguir los patrones culturales importados del modelo norteamericano, para conformarse como un fenómeno recontextualizado y —en el mejor de los casos— de aspiración decolonial, con una suficiente autonomía como para ser desplegado e interpretado por sí mismo. A partir de aquí, nos centraremos en una revisión bibliográfica aplicada a las corrientes de corte humanístico que de una forma u otra moldean de esta forma el objeto de estudio y asientan las bases para tomar de referencia muchos conceptos, reflexiones y teorizaciones.

El nombre del epígrafe, *urbanología*, se identifica con una de las canciones que conforman el corpus de estudio, publicada en 2015 por el alicantino Nach (corpus N° 68); un referente del género en lengua hispana y que resume todo aquello que quiere representar el rap desde un enfoque humanístico. Por un lado, es la ciencia múltiple y concienciada que enfatiza el estudio del contexto social desarraigado donde se produce el intercambio lingüístico y a la misma vez, es una metareflexión del propio proceso creativo y la labor social que estos raperos ejercen: “*la ciencia de ahí fuera, cuando no sepas qué decir, yo lo diré por ti, Urbanología, la calle y sus destellos, vidas con la soga al cuello...*”.

Como decimos, en EE. UU. existe desde hace décadas una tendencia científica consolidada acerca de todos los fenómenos retóricos que se hunden en las raíces populares americanas y que recogen la herencia de la tradición afro. Esa propia herencia es el punto de partida desde el que se iniciaron los estudios etnolingüísticos sobre rap y Hip Hop. En 1984, Toop publicaba su *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, considerada como la primera publicación que indagaba en los elementos históricos que se dieron en la ciudad de Nueva York y cuya génesis provocó el nacimiento del movimiento que aquí nos ocupa. A través de fotografías, anécdotas y relatos de los protagonistas —raperos, dueños de discográficas, clubes o tiendas específicas, aficionados, etc.—, el autor indaga

en la influencia de la identidad musical afroamericana —expuesta a través de figuras como los *griots* o el fenómeno de los *toasts* que se canalizó primero en la expansión del jazz o en las técnicas oratorias asociadas a las prácticas religiosas de los afroamericanos— y reconoce el ingenio y creatividad de estos jóvenes que contribuyeron a un empoderamiento colectivo de su etnia y variedad lingüística que, de no ser por la música, habría sido difícil conseguir.

Posteriormente, en 1992 y 2000 el autor volvió a reeditar esta primera edición con la incorporación de capítulos actualizados que completan esta genealogía del rap desde la visión de un hasta entonces *outsider* del movimiento debido a su procedencia “británica y caucásica” (Fikentscher, 1994, p. 349).

De hecho, no es casualidad que la mayoría de bibliografía norteamericana dedicada al rap o al Hip Hop comience o incluya pasajes estrictamente biográficos o experienciales de la relación del propio autor con la cultura y el movimiento, en un claro intento más de consolidar una visión reprobada de un miembro activo de la cultura, además de los ya mencionados procesos de autenticidad. Véase como prueba el inicio de una de las obras más icónicas para el desarrollo académico del género en EE. UU. de Samy Alim; “*The first stuff I heard was on my boy’s boombox. It was a tape that came from the States, The Fat Boys... it had to be when I was ten years old. It was probably 1984...*” (Alim, 2009, p. 103).

Como afirma Miyakawa (2012), la tendencia primitiva en el estudio del rap no implicaba una investigación ni vocación etnográfica, sino que la mayoría de la producción —académica y divulgativa— en el periodo entre principios de los años 1980 y 1990 provenía de investigadores alejados del Hip Hop con un marcado punto de vista elitista, ya que no se involucraban ni con los miembros ni con las prácticas de la cultura. Un patrón que se modificó en los años siguientes y que todavía hoy sigue firme, ya que todos los investigadores han de “poner la grabadora” delante de aquellos personajes involucrados si quieren recoger su testimonio de manera fidedigna, “*implicating Hip Hop culture creators as a primary point of departure*” (Alim, 2006, p. 6).

Posteriormente, llegaron los trabajos de Remes (1991) en forma de artículo científico y el libro de Rose (1994) que, de nuevo, analizaban desde un enfoque objetivo y comprensivo las letras, temáticas, estilos, ritmos y tensiones políticas que esta continuación de la tradición oral africana venía ofreciendo para descubrirnos estas “*hidden voices of the oppressed*” (Rose, 1994, p. 19).

Remes lo hace desde una perspectiva más sociolingüística y con un acercamiento más directo a las prácticas discursivas que emplean los raperos —los fenómenos de llamada— respuesta, la batalla verbal que simbolizan sus letras, los tipos de rap en función de sus temáticas y funciones— entroncando todo esto en las prácticas lingüísticas

del *Black English* del gueto. Rose, por su parte, da más importancia al trabajo etnográfico a través de minuciosas entrevistas, aunque explora de igual forma el movimiento desde el marco de los estudios sobre cultura popular. Además, la autora exploraba algunas cuestiones inéditas hasta la fecha, como la misoginia, la dominación sexual o la crítica que las raperas femeninas hacían hacia un cosmos creativo dominado en su práctica totalidad por hombres, postura que mantiene igual de combativa hoy, también focalizada hacia la imparable comercialización del Hip Hop.

Aunque si hay alguien que ha documentado con acierto y repercusión, tanto académica como mediática, el desarrollo de la cultura Hip Hop es Jeff Chang. Este historiador, periodista y crítico musical publicó en 2005 su libro *Can't Stop Won't Stop*, por el que recibió un gran número de galardones —como el *American Book Award* y el *Asian American Literary Award*— y está considerado hoy como uno de los trabajos de obligada lectura —por dar voz no solo a raperos fundadores del movimiento como Kool Herc, Afrika Bambaataa, Chuck D o Ice Cube sino también a DJ's, escritores de grafiti o miembros de bandas hasta entonces desconocidos— para entender muchas de las discusiones actuales que se dan en la esfera cultural y en el interior de este movimiento que sirven para definir a una generación completa “que se erigió desde las llamas del Bronx en los 1970 en la era de los movimientos posderechos civiles, la desindustrialización y la globalización hasta convertirse en la voz de la revolución juvenil que transformó para siempre la política y la cultura internacional” (Chang, 2005).

De igual modo, se puede afirmar la existencia de un prolífico ‘foco neoyorkino’ de investigadores académicos que han prestado atención al rap a partir de la sociolingüística y la etnografía para explorar las distintas relaciones que se establecen en los pliegues de la conexión entre el lenguaje, la etnia e identidad, las ideologías lingüísticas o la globalización junto a la cultura juvenil. Destacan aquí los trabajos del ya citado Alim (2004a, 2004b, 2006, 2007, 2008, 2009), de Cutler (1999, 2007) o de Pennycook (2003, 2007), autores de más de una centena de trabajos —algunos de autoría conjunta— que indagan en estas cuestiones desde perspectivas y finalidades lingüísticas variadas según las hipótesis concretas.

Suyas son las concepciones de *Hip Hop Language* y *Hip Hop Nation Language* para definir las prácticas discursivas en la contemporánea cultura afroamericana, considerada como inserción y evolución a la diáspora lingüística africana, llevada a cabo a través del *AAVE*, empleadas por los raperos con el objetivo de definir su ya mencionada identidad, así como para fortalecer su sentimiento de autenticidad, aspecto que como señala Cutler (2007, p. 528), es central dentro de los estudios sobre Hip Hop —y que Armstrong (2004) eleva a tema central de los estudios de folklore y cultura popular desde los inicios de la edad moderna—:

Authenticity is a theme that runs through many if not most studies of hip-hop across the disciplines. It is also a concept that is central within hip-hop culture, embodying the idea that people should be true to their roots, and not ‘front’ or pretend to be something they are not (Eckert y Rickford, 2004, p. 23).

Del mismo modo, Armstrong (2004) explora la autenticidad en términos humanísticos en las letras y pasajes autobiográficos del rapero blanco Eminem. El investigador identifica así tres tipos de autenticidad posibles en un género como el rap: ser fiel y honesto con uno mismo, serlo a su vez con tu lugar de origen [fomentando las lealtades locales y las identidades territoriales] así como estar estrechamente relacionado y cerca de una “fuente original de rap” (Armstrong, 2004, p. 336).

Armstrong expone como Eminem está firmemente asentado en estos tres tipos de autenticidad puesto que es un chico blanco que creció en un gueto barrial y negro de Detroit. También recoge como, debido a su etnia diferente a la ‘dominante’ dentro del rap, debió hacer esfuerzos extra para legitimarse ante una audiencia al principio muy hostil fruto del ‘amplio historial de expropiación lucrativa de la comunidad blanca para con todas las formas culturales [especialmente la música] propias de la comunidad negra’ (Armstrong, 2004, p. 338).

Aspecto que opera también en su intersección al apartado lingüístico, que, como se vislumbra, sigue intrínsecamente relacionado con el concepto de autenticidad e identidad:

Su proximidad a los estándares afroamericanos, fruto de sus orígenes sociales demuestra que las circunstancias sociales y contextuales pueden llevar a un individuo a sobrepasar importantes barreras étnicas, llegando a poseer un dominio lingüístico que coloca a Eminem muy próximo al nivel de los raperos afroamericanos (Álvarez-Mosquera, 2012b, p. 290).

Eminem finalmente consigue romper las barreras raciales para la aceptación de los blancos en la música popular a través de estos usos lingüísticos que enaltecen una misma clase social oprimida [*“I’m a piece of fucking white trash and I say it proudly”*⁹] así como abrazan una fuerte misoginia y ego en sus letras que lo han llevado hacia el olimpo de la música —más allá del rap— siendo uno de los artistas más vendidos de todos los tiempos con cifras estimadas de más de 220 millones de discos.

En la cara opuesta a Eminem —y anterior a él—, podríamos señalar el caso de Vainilla Ice. Neira (2020) nos explica cómo este rapero blanco vivió un absoluto boom mediático a principios de los 1990 cuando un productor y agente de la industria musical lo descubrió y consiguió alcanzar la cima del éxito con la canción *Ice Ice Baby* de su

⁹ Estos versos pertenecen a una escena de la célebre película *8 mile* (2002) que protagonizó Eminem sobre sus primeros pasos en el mundo del rap y su batalla como persona blanca para ganarse el respeto en un terreno dominado por afroamericanos.

segundo álbum *To The Extreme* (1990). El descenso en su popularidad —que invita a considerar su obra bajo la etiqueta *one-hit wonder*— empezó cuando varios medios locales empezaron a hacerse eco de su actitud impostada, justo después de una publicación de su biografía, a todas luces exagerada por una actitud de marketing para encajar con los preceptos clásicos de la biografía del rapero negro: orígenes en contextos vulnerables, dificultades, relación con la violencia y la delincuencia, etc.:

Rap lyrics are characterized by their “blackness”, their Negritude, and therefore the autobiographical experiences they have suffered while fighting racism. There is a history of white artists topping the charts with black music they have adapted for a white mainstream and making more money than the African Americans who invented the form. To fit in, Vanilla Ice invented his biography saying that he grew up in the ghetto, between poverty and crime; while the truth was that he grew up in a wealthy family in a modest suburb in Dallas that did not have anything to do with crime at all. Ice topped the charts in the 1990s with his single *Ice Ice Baby*, in which he uses this invented background along *AAVE* features: both phonetic, as the deletion of the final /t/ in past forms or the reduction of final clusters in verses like “I busted a left”, saying [əbʌsəlef], and grammatical like the use of the invariant form of do when he says “You better hit the bullseye, the kid don’t play”. He was canceled immediately (Neira, 2020, p. 30).

Sin embargo, esto hizo que una gran hornada de raperos blancos se atreviese a usar el *AAVE* en consonancia con el “*talking black sells*” (Neira, 2020, p. 31) iniciando una era de éxitos, apropiación y privilegio para ellos en los que, hasta la llegada de Eminem al *juego*¹⁰ costó reconciliarse con la autenticidad en el género del rap norteamericano.

En esta misma línea, es interesante el estudio de caso que realiza Cutler (1999) para explorar cómo los jóvenes —especialmente acomodados blancos, conocidos como *wiggas* o *white niggas* según la definición de Smitherman (1994, p. 168)—, modifican su lenguaje hasta cotas hasta entonces no esperadas por la clara influencia que ejerce el rap y su variedad lingüística en ellos. Cutler recoge, adoptando las indagaciones iniciáticas de Rose, la fascinación de la comunidad blanca hacia la diferente *black culture*, “*drawn in by mainstream social constructions as a forbidden narrative and a symbol of rebellion*” (Rose, 1994, p. 5, como citado en Cutler, 1999, p. 428).

Estas investigaciones históricas sobre la variedad lingüística y el estilo en la comunidad norteamericana asociados a ‘la autenticidad y sonar real’ van explicando cómo son los recursos del lenguaje empleados en el rap y el Hip Hop de los que se nutre la juventud para construir y proyectar configuraciones distintivas de sí mismos —incluso

¹⁰ Bajo una concepción capitalista del género, se suele conocer como *rap game* todas aquellas actividades y actitudes asociadas con el hecho de lucrarse bajo la industria de la música rap, generalmente a través de acuerdos con discográficas o empresas de cualquier índole. Como otros muchos términos asociados al rap y el Hip Hop, su uso se ha extendido a toda la sociedad.

de forma impostada y con ánimo de lucro— con las que se sienten cómodos (Cutler, 2007, p. 8), alejándose incluso de los que normativamente, por su educación, formación o nivel sociocultural familiar se espera de ellos.

Cutler señala a su vez como esta comentada expansión del Hip Hop ha propiciado el surgimiento de escenas con identidad propia por toda Europa, Asia, África y el Oriente Medio. Ella pone especial interés en el Hip Hop en Reino Unido, también conocido como *Brithop*, por la clara influencia idiomática ejercida sobre él por la escena neoyorkina, lo que hizo que los raperos británicos a menudo adoptasen el acento y estilo americano, previamente a alcanzar la confianza necesaria para desarrollar un estilo vernáculo propio pasados los años (Cutler, 2007, p. 8).

Indagar en la obra de estos autores norteamericanos nos proporciona las herramientas teóricas necesarias para cuestionarnos —en su transposición al contexto español— lo mismo que ellos hicieron, bajo este prisma epistemológico.

Bajo el completado y complejo proceso de ‘translocalización’ (Alim, 2009) e ‘hibridación cultural’ (Androutsopoulos y Scholz, 2003) y después del norteamericano, se reconoce el fenómeno francés como el que más interés y aceptación ha suscitado entre la academia y la sociedad en general. Es un hecho la histórica admiración que los Estados Unidos han profesado por el refinado diseño de la estética y moda francesa, lo cual ha sido refrendado a la inversa, por ejemplo, en el apartado musical. La comunidad francesa adoptó y resignificó en su propio contexto el Jazz y las prácticas teatrales del Broadway americano en la primera mitad del siglo XX e incluso el resurgimiento del rock francés autóctono con la *Nouvelle Chanson* francesa de los años 1990 está intrínsecamente motivado por la influencia del punk británico (Price, 2006, p. 90).

Marc (2007) destaca la “fuerza ilocutoria” de las letras de rap francés, considerándolo como un discurso literario eficaz gracias “al empleo consciente de procedimientos estilísticos de la retórica tradicional” como las fórmulas de pregunta-respuesta y el uso del vocativo (Marc, 2007, p. 9). Además, la autora incide en esta naturaleza híbrida del género [música-letra, escritura y palabra, canto-recitación] la cual, junto a otros factores como la técnica del *sampling* “constituyen una auténtica revolución en cuanto a los conceptos de originalidad y autoría”, lo que convierte al rap en una forma completamente nueva cuya estética lo define como arte popular contemporáneo (Marc, 2007, p. 20).

En 2019, González-Ríos leyó en la Universidad de Cádiz la primera tesis sobre rap francés publicada en España, desde postulados sociológicos, filológicos y relacionados con los estudios literarios franceses. El autor indaga en los factores que han propiciado la difusión cultural y artística del movimiento Hip Hop en Francia, desde ser inicialmente ignorado por su carácter marginal hasta convertirse en uno de los principales

motores dentro de la industria cultural y de las políticas de proyección e inclusión social, representando un pilar básico e indisoluble para conocer cómo ha evolucionado el panorama actual de la expresión poética oral y urbana en la Francia contemporánea.

Chojin y Reyes reflexionan en torno a esta relevancia del rap francés ya desde los medios de comunicación:

Grupos como IAM son personajes de gran peso en el ambiente cultural del país (...) Unos empresarios del mundo de la comunicación decidieron, con gran tino, apostar por el rap en 1997 reciclando la emisora nacional privada *Skyrock* (...) El resultado fue doble: por una parte, la emisora se convirtió en la segunda del país y la primera en la franja de entre los 13 y 25 años; por otra, la música rap francesa encontró un escaparate bestial para mostrar sus productos, lo que llevó a otras emisoras a incorporar más rap en sus rotaciones y así comenzó la espiral: el rap funciona, luego lo pongo; ponen rap, pues lo escucho. Cuando las grandes marcas vieron que, efectivamente el rap movía masas, no tuvieron otra opción que tratar de meter su cuchara (Chojin y Reyes, 2010, p. 331).

En torno a esto reflexionaba Magro (Checa, 2021b, p. 40), en su comparativa entre los conceptos de ‘escena’ francesa y española, analizando los factores que, a su juicio, determinaban la relevancia de la primera:

Un estudio comparativo con otras escenas cercanas como la francesa, por ejemplo, podría iluminar sobre las razones de por qué en Francia la gran mayoría de sus artistas proceden de los barrios, son personas racializadas y por qué la identidad de clase y antirracista es un patrón inquebrantable, mientras que en España los artistas más mediáticos son unos chavales que generalmente carecen de credibilidad, autenticidad y, en algunos casos, incluso de originalidad, elementos imprescindibles para que algo sea respetable dentro del movimiento.

Girando hacia el continente latinoamericano, se puede afirmar que la tradición sobre rap y Hip Hop es amplia y sostenida en el tiempo. Fijando la implantación de la cultura rap en todos los países que lo conforman a lo largo de la década de los 1980, la práctica totalidad de sus aproximaciones teóricas destacan por una concepción activista del fenómeno. Es reconocido como un poderoso y engrasado discurso político de resistencia a la marginación y represión (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012 o Colima y Cabezas, 2017), a través de conceptos como el *raptivismo* (Segas, 2018), empleado para definir el rol transformador ejecutado por los y las raperas, especialmente asociado a estas últimas en su lucha por la emancipación y la igualdad de las mujeres desde la cooperación colectiva y la autoproducción.

El ejemplo chileno es paradigmático, ya que, coincidiendo con el periodo de expansión local y global del fenómeno, el país tuvo que enfrentar un golpe de estado, así como la posterior imposición de un gobierno autoritario. Tal y como afirma Muñoz-Tamayo (2002, p. 56), durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (en el periodo

1973-1990) esta primera generación rap vivió su adolescencia y juventud a medio camino entre los últimos años de la dictadura y la vuelta a la democracia. Las manifestaciones callejeras y de cultura urbana que brotaron entonces tuvieron que aprender a ser simbólicamente implícitas “dada la prohibición de pensar y sentir”, lo que reforzó aún más su conformación como práctica contracultural que se levantó contra esa opresión y falta de libertad (Moraga y Solorzano, 2005, p. 83).

Entre los académicos chilenos que se han acercado al fenómeno, destacan los trabajos de Rekedal (2014, 2022) desde la etnomusicología sobre el rap mapuche en la frontera de la Araucanía y sus implicaciones sociales y políticas en un claro ejercicio por recuperar el discurso y folclore de los pueblos originarios en su simbiosis con las nuevas prácticas culturales.

Rodríguez-Vega también ha documentado la recepción de lo que el autor considera una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura (Rodríguez-Vega, 2021), así como las tensiones establecidas hacia el interior de la comunidad Hip Hop chilena entre diferentes escuelas por el valor de la autenticidad (Rodríguez-Vega, 2019). Además, ha documentado esta predominancia de la crítica social en las letras por parte de los raperos como sujetos que se sienten y despliegan al margen de la sociedad dominante, aspecto que el autor considera extensible a todo el Hip Hop latinoamericano:

El impulso que parece prevalecer en los hiphoperos latinoamericanos es aquel que se relaciona preferentemente con la crítica social. En efecto, el tópico más recurrente que ha desvelado el estudio del hip-hop latinoamericano ha sido el de la música como medio de expresión de sujetos subalternos (Rodríguez-Vega, 2021, p. 237).

Muñoz-Tapia, partiendo de la sociología de la cultura, ha indagado en el proceso de popularización del rap bonaerense (2018, 2021), desde su masificación asociada a la digitalización y los eventos autogestionados como paradigma de una realidad representativa de una nueva generación de raperos en todo el mundo. Sus investigaciones se establecen como pioneras en indagar en esta nueva tendencia insertada ya de pleno en este rap global a partir de los últimos compases de la primera década del siglo XXI, donde la producción musical de este género se comienza a desarrollar entre la juventud a través de estudios de grabación caseros y videoclips subidos a internet, en detrimento de los procesos de producción musical —discográficas, sellos especializados, grandes firmas, etc.— hasta entonces clásicos. Esta tendencia extrapolable a España nos sirve para ejemplificar el desarrollo de los nuevos raperos que surgen al calor de la nueva era digital.

A su vez, debemos referirnos también a los precursores acercamientos teóricos de Santos (1997) y de Redruello (2004). La primera repasa la historia del rap en Puerto Rico —que también ha visto cómo otras variantes del estilo rapeado como el reggaetón afloraban en sus dominios y empoderaban la variedad de códigos cruzados, a la sazón la

variedad puertorriqueña y el inglés— mientras que Redruello ofrece un ejemplo de la imbricación entre la música Hip Hop y la crítica literaria a través de las huellas semióticas del texto, noción que nos será útil para indagar en el fenómeno de la *ID* que se pone de manifiesto en esta investigación. En él pone destaca la importancia que ha tenido el rap en el empoderamiento identitario de los jóvenes negros de Cuba (como citado en Pujante, 2009).

Los gobiernos no son ajenos al poder que ejerce sobre los jóvenes este tipo de discursos, por lo que, a modo de anécdota ilustrativa, desde 2002 se conformó *La Agencia Cubana de Rap*—también conocida como *Musicalia* o *Clave Cubana*— con la iniciativa de conformarse como centro promotor y comercializador para el desarrollo de este género musical y sus raperos de forma profesional en la isla. Lo que se puede interpretar como ‘una manifestación estatal de reconocimiento y apoyo al Hip Hop como expresión de cultura negra’ (Borges-Triana, 2015, p. 94), es decir, un organismo con la finalidad de defender ‘una postura política de afirmación étnica e identitaria en la participación cultural’ (ídem) también ha admitido otras interpretaciones, especialmente desde el Occidente neoliberal donde no hay cabida para el comunismo. Se la —y los— acusa de que esta agencia conforma una herramienta gubernamental de supervisión para conocer “cómo se lleva a cabo la difusión de la música, tener un control de la asistencia a conciertos, las reuniones de los grupos, los sueldos...” (Palenque Visión, en Radio y Televisión Martí, 2018) por lo que es difícil dilucidar qué finalidad predomina sobre la otra.

Otras investigaciones, como las de Corona (2016, 2017, 2018) sirven para probar el gran potencial que ejerce la música rap y su cultura Hip Hop en la sociedad actual. En un sentido inverso, el autor explora cómo se desarrollan las experiencias e identidades en espacios urbanos como la ciudad de Barcelona de jóvenes de procedencia inmigrante y latina a través del empoderamiento social e identitario que les otorga el hecho de emplear un repertorio lingüístico y discursivo propio de la diáspora de la que proceden.

El trabajo de Staehr y Madsen (2015) se centra en analizar cómo el grupo social que conforman los raperos en Copenhague expresan su pertenencia a la cultura popular a través del rap que suben a plataformas digitales como *YouTube*, lo cual nos será útil para establecer la misma comparativa en nuestro análisis. Se discuten así las prácticas lingüísticas en las canciones de rap en su relación con el contexto sociolingüístico y etnográfico de su actividad musical. Estas muestran cómo los adolescentes emplean signos estereotipados asociados con diferentes modelos culturales —por ejemplo, a través de marcas definidas por la escolaridad formal y un estilo vernáculo— en sus interacciones entre pares en torno al rap. Se observa también cómo, a través de estas prácticas lingüísticas híbridas del rap que aparecen en sus producciones musicales, los jóvenes se están involucrando en iniciativas políticas de corte local.

Centrándonos ahora de manera detallada en el caso de los estudios humanísticos sobre rap en España, cabe destacar, en la línea de lo que exponíamos al principio de este bloque, que no se puede aún afirmar que exista un corpus de estudios analítico sobre temática rap plenamente desarrollado ni tendencias analíticas consolidadas. Mientras que, por ejemplo, en EE. UU. el estudio del rap y el Hip Hop lleva ya incorporado a la formación universitaria desde, al menos, 1991 —la Howard University de Washington D.C fue la primera en ofertar una asignatura sobre Hip Hop, hecho que han replicado después multitud de instituciones tan prestigiosas como Harvard, Penn State, UCLA, Duke o Princeton (Harmanci, 2007), en España todavía faltan bastantes pasos que completar hasta llegar ahí.

No ha sido hasta principios del siglo XXI cuando la crítica filológica y humanística española ha accedido a este objeto de estudio desde una perspectiva utilitarista para ilustrar la actualización, modernización o innovación en alguno de los géneros literarios clásicos, especialmente en la poesía, por las afinidades que comparte con ellos (Pinilla, 2022, p. 123).

Como decimos, si bien esta tendencia académica aún está por arraigarse de manera ordenada y continuada en España, sí es posible identificar un marco de referencia desde los estudios humanísticos. Aunque predominantemente dedicados a otras investigaciones académicas, son varios los autores que han abordado en cierto momento de su trayectoria —normalmente en sus inicios— el estudio del rap. Es el caso de Santos-Unamuno, Camargo, Jiménez, Cámara, Filardo, Álvarez-Mosquera, Pujante o Buscató, los cuales a través de sus producciones científicas han ido dando forma a toda esta colección de estudios sobre rap-lenguaje-discurso-sociedad en los últimos 20 años.

El análisis de Santos-Unamuno (2001) en la recepción del rap afroamericano en un contexto de habla románica —Italia y España— destaca por ser el primero en abordar este estudio desde esta perspectiva etnográfica y multidisciplinariamente filológica. El autor —además de plantear una hipótesis adecuada para afrontar el estudio del rap y los condicionantes sociopolíticos e históricos hasta llegar a ella— defiende que gran parte de la popularidad del rap reside en su difusión a través de los *mass media* y como otros investigadores mencionados en el epígrafe anterior, reconoce su alto grado de adaptabilidad y resignificación en función del contexto local. Es decir, al analizar otras esferas lingüísticas donde el rap se ha integrado, no aparece una repetición de idénticos patrones socioculturales sino un proceso de creatividad esquemática autónoma, donde se “hibridan los modelos lingüísticos afroamericanos con la tradición oral y vocal que aparecen en los pliegues de la lengua cotidiana” (Santos-Unamuno, 2001, p. 237-238).

Los imaginarios colectivos a los que el discurso rap va aludiendo son relevantes ya que se incorporan de forma abundante y natural a letras de rap desde esa influencia de

la cultura internacional—popular ligada a los medios de comunicación de masas, a través de explícitas referencias a la cultura clásica, la televisión, el mundo del deporte, los videojuegos, las redes informáticas o la cultura popular en su versión local o globalizada.

Esta dualidad dimensional local-global será, junto a este conjunto de redes referenciales, fundamental para desentrañar uno de los fenómenos que tratamos de explorar en esta tesis, y que es definitorio en el análisis del rap desde sus dimensiones y finalidades discursivas principales: el de la intertextualidad, hipertextualidad o interdiscursividad —concepto definido por Albaladejo (2005) en su teoría de la transversalidad interdiscursiva y que se replica aquí en sus múltiples resignificaciones—, como conjunto de mensajes de estructura estable, según la denominación clásica de Batjin, que se entrelazan en el discurso con una misma finalidad ideológica perfectamente distribuida para transmitir un mensaje concreto que el lector-oyente debe decodificar para un entendimiento pleno de la obra.

En el caso de los estudios literarios, destaca el trabajo de Martínez-Cantón (2010), donde se exploran los múltiples modos y posibilidades que ha adquirido la rima en la oralidad de las canciones de rap, más concretamente en las letras del grupo Violadores del Verso. Estas se reconocen como depositarias de una cultura oral contemporánea que abre nuevos caminos bajo una misma tradición lírica oral presente desde el Renacimiento, en el que el rap no deja de ser una forma lírica más en la que poesía y canción vuelven a estar unidas. La autora reconoce e identifica en su estudio cómo el rap ejerce una serie de innovaciones poéticas donde la rima extrasistemática, es decir, aquella que propone una renovación —rima por cambio de acento, con extranjerismos o vulgarismos, por invención de palabras, para forzar una rima, rimas internas, etc.— y que tiene un estatus periférico puesto que no ha existido en la tradición poética más allá de meros ejercicios de experimentación “se convierte en este género en un elemento organizativo fundamental, en algo sistemático” (Martínez-Cantón, 2010, p. 93).

De la relación rap-poesía-canción, se extraerán los patrones que permitirán identificar la estructuración versificada del texto rap. En la línea de teóricos como García-Mellado (2011) se podría catalogar al rap como otro ejemplo más de formas textuales literario-musical que recuerdan el valor literario que atesora la canción popular contemporánea.

La literatura se entiende, por tanto, como manifestación comunicativa plural que puede ser expresada de diversas formas artísticas: la novela, la canción, el cómic, el cine, etc. Todas estas formas creativas son, ante todo, textos, en los que unas veces predomina el lenguaje literario y en otras el lenguaje visual o musical. Una canción es un texto y, además, un texto literario, pero no solo literario: lo musical y lo lingüístico se han fusionado para dar lugar a una nueva realidad textual y comunicativa que se antoja más

significante que cada una de sus partes aisladas. Así pues, una canción va a ser un espacio artístico de unión entre dos sistemas semióticos diferentes, la música y el lenguaje (García-Mellado, 2011, p. 16-19).

Entre los investigadores que se han aproximado a esta realidad desde la crítica literaria habría que destacar los trabajos de Pinilla, focalizados en el rap con perspectiva feminista —especialmente en la obra de Gata Cattana— y las implicaciones teatrales que se dan en su performance, desde un análisis narratológico de los textos literarios producidos en la presente era transmedial, concepto desde el que se desligan otros empleados para esta investigación como el de *ID*:

Los contenidos de Gata Cattana se expanden por múltiples plataformas (papel, audio o internet), formas mediales (audiovisual —videoclip—; audio —rap pregrabado—; texto —letras de rap o poesía—; performances —entrevista, conciertos—) y mensajes (feminismo, socialismo, soberanismo andaluz, etc.). La producción escrita, oral y performativa construye un metatexto que permite mayores posibilidades interactivas con su público, aspecto que influye en la viralización de su mensaje abriendo sugerentes perspectivas para la expansión narrativa de su obra en internet, siendo esta la plataforma que absorbe a los soportes antiguos, logrando un amplio panorama de difusión transdiscursiva e intermedial (Pinilla, 2022, p. 125).

En esta misma línea de enfoque literario, el terreno de las figuras retóricas aplicadas a las letras rap —como mecanismos que enarbolan ese carácter poético-discursivo y que elevan la expresividad y estética del lenguaje— ha sido también tratado por varios autores (Pujante 2009; Åkerstedt, 2013 o Buscató, 2016). Si bien todos estos utilizan como marco teórico las figuras clásicas que ya han clasificado autores como Mayoral o García-Barrientos, la singularidad de su trabajo reside en el hecho de que aportan nuevas referencias contemporáneas para su estudio y estudian la viabilidad de las “innovaciones y nuevas formas de expresar la belleza con la palabra” (Buscató, 2016, p. 33).

Si analizamos la producción científica de rap en castellano sobre AD —Análisis del Discurso— encontramos principalmente dos artículos, que por proximidad en su publicación y el carácter de su mensaje pueden ser expuestos en conjunto: nos referimos a los trabajos de Castro (2004) y de Camargo (2007). Ambos proponen certeros análisis sobre cómo buena parte de la música rap de origen afroamericano ha sido fagocitada por la cultura blanca dominante en Estados Unidos.

Castro señala como, en sus inicios, el rap desafió esa lógica canónica de la cultura estadounidense, tanto desde una posición ideológica como semiótica y cómo éste no tardó en sucumbir ante la misma —el título es paradigmático: *Cuando el centro del sistema absorbe la periferia*— con la consecuente pérdida de contenido combativo del mismo

modo que había ocurrido antes con otras tendencias subculturales como el rock, el punk o el movimiento hippie.

Camargo (2007) se adentra aún más en los factores que desencadenaron esta “mercantilización de la protesta” señalando directamente a los propietarios de las discográficas del Harlem neoyorkino como unos de los principales responsables iniciales de que esto ocurriera. Cuando estos poderosos miembros —en su mayoría de etnia blanca y procedentes de la clase alta que controlaban a su antojo la industria musical del país— descubrieron la popularidad del género, vieron en él una potencial oportunidad lucrativa y no la dejaron escapar. El rap, como forma de expresión que canalizaba la rabia y la frustración de la comunidad negra y que, además, conformaba una estrategia que ejercía resistencia al sistema, vio cómo era ese mismo sistema al que cuestionaban el que acababa por engullirlo y capitalizar su producto. Esto desembocó en una comercialización del rap que, aunque no de forma total, hizo que su discurso se viera desvirtuado, dando lugar, como explica Camargo, a la aparición del relato promovido por el *gansta* rap:

Historias pobladas de negros borrachos, agresivos, irresponsables, sanguinarios y vengativos, que arraigaron muy bien en el gusto de los suburbios populares, en los que ya había también un gran número de población chicana y latina que padecía el desarraigo y la marginación (Camargo, 2007, p. 51).

Algo similar al fenómeno que nos viene ocupando en los últimos años, con el desligamiento retórico que ha sufrido el rap a costa del *trap*, a partir de la crisis bursátil de 2008, que desembocó años después en las movilizaciones políticas y sociales del 15-M (Rey-Gayoso y Diz 2021, Checa y Camargo, 2022).

Los trabajos de Jiménez (2012, 2014a y 2014b) desde la lingüística más clásica establecen un interesante marco de referencia para esta investigación que persigue hipótesis muy similares. Según el autor, el rap español constituye un género discursivo consolidado, donde los elementos que lo conforman, la situación comunicativa, la estructura formal, las temáticas, secuencias discursivas, así como los registros empleados están claramente definidos. Jiménez recoge ideas interesantes en su redacción: Señala la paradoja de convivencia entre la elaboración escrita y el recitado oral, así como los registros empleados para tal fin, donde se entrelazan con naturalidad las referencias a ambos medios. Aunque el enunciador insista con mucha frecuencia en el proceso de escritura de sus letras, estas encuentran su razón de ser en la oralidad (Jiménez, 2014a, p. 238). Esto, en palabras del autor, aporta gran parte de la singularidad del género, a lo que se añade las formas coloquiales y vernáculos, las figuras retóricas y una tendencia al empleo de una terminología propia que han desembocado en el desarrollo del rap desde una posición marginal hacia el centro social y cultural.

El rap ha sufrido, por tanto, un proceso de apropiación multiestratificada — “*multi-layered appropriation process*” (Androutsopoulos y Schloz, 2002)— que involucra tanto su puesta en escena en eventos sociales —conciertos— como a prácticas literarias que incluyen la lectura y escritura de sus letras y que han terminado por desembocar en el proceso de emancipación cultural sobre el que se sustenta esta investigación.

El libro *40 años de trova urbana. Acercamientos textuales al rap*, editado por Cámara y Filardo (2014) es quizás una de las obras recientes que más y mejor analizan la huella textual y filológica del movimiento rap. En él se recogen contribuciones que gravitan en torno a la concepción del rap como acto de respuesta política vinculado a una comunidad concreta, así como al intento ego-centrado de un artista de construir, reivindicar y mantener su identidad en la comunidad.

Además de los magníficos prólogos de los autores, el libro está dividido en cuatro partes: I, Visitas al rap norteamericano: revolución, arte y proverbialización afroamericana, autenticidad en la música rap así como un análisis a la obra del rapero blanco Eminem en la construcción de sus múltiples alter egos; II El rap francés, donde se propone un recorrido como historia urbana y como identidad cultural y contestataria; III El rap femenino y su proceso de construcción identitaria; y por último una crónica hispana reciente de la evolución y difusión del rap en España a través de los medios de comunicación.

Esta última está realizada por Reyes, quien además de ser el autor de la primera tesis sobre Hip Hop en el contexto español, es uno de los mayores expertos en la materia desde las ciencias de la comunicación: profesor universitario, director del programa televisivo Ritmo Urbano de RTVE, además de fotógrafo y jurado de multitud de eventos sobre cultura urbana. Es autor de uno de los libros que de manera más minuciosa recogen la historia del rap en España: *25 años de rimas*, un recorrido por la historia del rap en España (2010) escrito conjuntamente a otro rapero que aparece en el corpus, El Chojin y que utilizaremos en el apartado del contexto histórico para explicar la translocalización cultural —el proceso de llegada y asentamiento— del movimiento a nuestras fronteras.

Este mismo ámbito norteamericano ha sido estudiado con precisión desde España y desde la filología inglesa por autores como Álvarez-Mosquera, que han rastreado los procesos de identidad y autenticidad en la música rap asociados a ciertas evidencias que los raperos afroamericanos exponen en sus elecciones lingüísticas.

Desde el ámbito más puramente literario son varios los autores que han pretendido llevar sus estudios académicos más allá y editarlos como producto en cierto modo divulgativo, que pudiera alcanzar una audiencia mayor que la esperada con una contribución científica. Aun así, podemos rescatar algunos, como el trabajo de Sutil (2007) o el de Foster-Wallace y Costello (2018). Entre otros esfuerzos cronológicos que

disertan con acierto acerca de la cultura Hip Hop se puede destacar la enciclopedia de Bynoe (2005), *The Rap Year Book*, por Serrano (2015) así como el *Rap and Hip Hop Culture* (2015) de Orejuela; todos en lengua inglesa. Algo especialmente destacable en este último, además de que afronta sin tapujos muchas de las controversias que rodean al rap —la violencia, el machismo, los estereotipos raciales— es la inclusión de 17 guías detalladas de canciones clave en la historia del rap —donde aparece la descripción del contexto social, ideológico y cultural en el que se inserta tanto la canción como las referencias que discurren por la misma—. Esto se propone como curso introductorio para alumnos con poco conocimiento en la materia Hip Hop.

Por último, es preciso destacar la proliferación de la producción intelectual sobre rap —al margen de discografías y canciones— que han producido los propios raperos en forma de novelas autobiográficas. Estas aportan reflexiones imprescindibles en cuanto a su perspectiva personal sobre el desarrollo y difusión del fenómeno y que, como ya se ha mencionado, su inclusión en este marco teórico se vuelve esencial por la relevancia de su relato en la construcción de un conocimiento sustancial sobre el fenómeno en constante elaboración. Destacan: *Ríe cuando puedas, llora cuando lo necesites* (2011), de El Chojin; *Yo Zatu y Mi severa fractura de Kráneo* (2013) de Zatu de SFDK; *Búnker* (2020), de Toteking o *Cómo ser Mala* (2021), de La Mala Rodríguez.

En el caso norteamericano, también son bastantes los raperos que han decidido publicar sus relatos autobiográficos: *Fight the Power: Rap, Race and Reality* (1997), escrito por Chuck D de Public Enemy junto al director cinematográfico¹¹ Spike Lee, *The Way I am* (2008) por Eminem, *Decoded* (2010) de Jay Z o el célebre *The Gospel of Hip Hop* (2009) que además de biografía es una precisa crónica de la evolución temporal del Hip Hop con un trasfondo espiritual y bajo un formato bíblico.

Algunos otros raperos han publicado también sus propios poemarios como es el caso de Nach con *Hambriento* (2016); *Los versos que nunca fueron canción* (2016), *Marcar como no leído* (2018) de ZPU o el caso de la difunta Gata Cattana que publicó *La escala de Mohs* (2016) y a título póstumo *No vine a ser carne* (2020).

Mención especial merecen dos libros que, si bien tratan acerca del incipiente fenómeno del *trap* —cuya distinción en forma y fondo esperemos que haya quedado clara desde la justificación— están relacionados con la expansión del rap y la gran variedad de géneros que este ha generado desde un origen y contexto semejante. Me refiero a la

¹¹ Existe un amplio repertorio de películas y series relacionadas con el mundo del Hip Hop, ya sea en formato ficción o en forma de *biopics*. Algunos ejemplos de las más aclamadas: *Atlanta* (EE. UU., 2016), *The Get Down* (EE. UU., 2016), *Straight Outta Compton* (EE. UU., 2015), *Get Rich or Die Tryin* (EE. UU., 2005), *Wu—Tang: An American Saga* (EE. UU., 2019), *Wild Style* (EE. UU., 1983), *Beat Street* (EE. UU., 1984), *8 Millas* (EE. UU., 2022), *El truco del manco* (España, 2008), *Piola* (Chile, 2019) o *Apto* (Francia, 2020).

reflexión de carácter filosófico que hace Castro (2019) donde lo define como la expresión resultante de una generación precarizada y sin esperanza, que lejos de identificarse con la politización que proponía el rap —acrecentada tras las movilizaciones del 15-M en España y movimientos de levantamiento ciudadano por todo el mundo, promovidas en parte por la crisis bursátil de 2008 comentada anteriormente— encontraron nuevas vías expresivas alejadas de la crítica social —al menos en la forma explícita e ideológica del rap— y proponiendo otro tipo de retóricas de corte más individualista.

El libro de García-Martínez (2018) documenta el desarrollo cronológico de este género, centrándose en las situaciones sociales de los jóvenes y barrios más desfavorecidos. Desde su nacimiento en las *trap houses* de Atlanta hasta su llegada a España a través de Granada primero y a continuación Murcia y Barcelona. El autor asemeja el discurso y los patrones socioculturales del *trap* con los que en su día representó el *gansta rap*: un discurso agresivo, oscuro, que se concibe como una expresión rebelde propia de barrios periféricos antes que como una herramienta para la transformación social, al menos no desde el camino que propone el rap de perspectiva consciente y social. A su vez, el autor recoge una interesante reflexión sobre la recepción mediática del *trap*, que hacemos nuestra y equiparamos a la que ha recibido el rap:

Una de las mayores problemáticas que ha vivido este género ha sido la de su encuentro con los medios de comunicación. Comúnmente criticados en nuestro país por su falta de calidad, credibilidad o independencia de la influencia política, la mayor parte de estos no han realizado una labor memorable en esta cuestión (García-Martínez, 2018, p. 106).

En definitiva, en las páginas previas se ha tratado de demostrar el plural recorrido de los estudios científicos que disertan acerca del rap y el Hip Hop, desde disciplinas, países y perspectivas diversas, así como la gran cantidad de corrientes y subdisciplinas que conforman los estudios humanísticos que los abordan.

Se espera que trabajos como este, junto al aumento de Trabajos Fin de Grado, Fin de Máster y Tesis Doctorales que vienen produciéndose ya, ayuden al asentamiento de estas manifestaciones en la esfera académica y que repercuta en un aumento en la conciencia mediática y social acerca de la importancia de y entender la amplitud discursiva de movimientos y manifestaciones culturales como esta.

3.1 El rap desde la (socio)lingüística: disputas por la identidad y la autenticidad

To speak means to be in a position to use a certain syntax, to grasp morphology of this or that language, but it means above all to assume a culture, to support the weight of a civilization” (Fanon, 1986, p. 17).

La sociolingüística estudia “todos los aspectos concernientes a las relaciones entre el lenguaje y la sociedad” (Monroy y Hernández-Campoy, 1994, p. 177). En términos generales, esta disciplina persigue una respuesta a las elecciones lingüísticas que desarrollan los hablantes —y que desencadenan la variación— en diferentes contextos y condicionados por diversos factores, además de toda la amalgama de implicaciones sociales, ideológicas e identitarias derivadas de esto.

Como recoge Cutler (2007), el interés principal de esta disciplina académica en relación con la práctica del rap consiste en definir cómo se desarrolla su aparato lingüístico y discursivo para entender cómo los jóvenes que lo producen y consumen ejecutan aquellos procesos de negociación identitarios reflejando la realidad social y cultural de sus comunidades. Un tema que, a diferencia de lo que ocurre en el plano europeo, sigue siendo candente dentro de la academia norteamericana. La autora también señala, en la línea de la ruptura epistemológica en las ciencias del lenguaje que se ha comentado ya, el particular cambio paradigmático que supone la irrupción del apartado sociológico en la mirada lingüística:

After several decades of focusing on the linguistic features that define social groups, sociolinguistics has become more interested in how speakers use language to express a range of roles, identities, and stances. They are now looking more closely at how speech markers associated with social classes and ethnic groups (Cutler, 2007, p. 533).

Como se ha afirmado, los esfuerzos desde la sociolingüística por definir al género del rap y al movimiento del Hip Hop desde su pluralidad de planteamientos nos arrojan resultados disgregados y que provienen, en su mayoría, desde el otro lado del Atlántico. El consenso académico insiste en la construcción de esta manifestación cultural a través de “prácticas lingüísticas vernáculas, no estandarizadas e híbridas” (Stæhr y Madsen, 2015, p. 67), señalándola así como la principal vía de aportación científica en este sentido.

Dentro de la Lingüística y la Lingüística Crítica¹², destacan los trabajos de José Magro —conocido como El Meswy, integrante del mítico grupo CPV, donde se pone el énfasis en la construcción discursiva e ideológica del lenguaje (2016, 2019 y 2021) en el aula, desde una perspectiva antirracista y anticolonial, así como empoderante para el alumno de español como lengua de herencia. El autor usa el rap y el Hip Hop (véase el epígrafe 2.2 del Capítulo 1) como terreno donde estas variedades vernáculas estigmatizadas se convierten en prestigiosas para aumentar la Conciencia Lingüística Crítica (CLC) del alumnado por el español. Esto sigue representando un obstáculo para su incorporación social y humana en el seno de la sociedad norteamericana.

¹² Especial mención a aquellos investigadores sociales que, en la línea de Bernstein, Bourdieu o Van Dijk (entre otros muchos y muchas) señalan el carácter crítico adherido al perfil del investigador como un imperativo moral e imprescindible para desarrollar la labor científica.

En trabajos previos, focalizados en la herramienta metodológica de la entrevista —al propio José Magro o a Laura Camargo— Checa (2020, 2021) incorpora el relato de investigadores humanísticos que se han ocupado desde la academia por el rap y que, además, fueron miembros destacados de una primera escena del rap en España, para conocer su opinión sobre el tándem que se genera al estudiar la relación del rap con la lingüística y los estudios sobre el lenguaje. Así, estos trabajos aportan interesantes reflexiones que, en su debido lugar, serán empleados para apoyar las tesis que aquí se mantienen.

El trabajo presentado en Checa y Camargo (2022) se torna paradigmático, ya que resulta una primera aproximación a varias ideas centrales de esta investigación. En primer lugar, al concepto semiótico de *ID* como el mecanismo para descubrir la huella ideológica que sostiene la obra de Gata Cattana —representativa en este caso de todo el rap social en España— y que sirve para transmitir esa triple identidad de la autora andaluza —raperera, poeta y politóloga— a través de prácticas lingüísticas y grupos discursivos muy concretos. En segundo lugar, un análisis netamente lingüístico de la variación diafásica y dialectal “como elecciones conscientes del hablante en una búsqueda clásica del género por la autenticidad”, así como de la mezcla de estilos en su léxico y discurso —popular y culto—. Además, se mencionan los principales rasgos del “peculiar idiolecto de Cattana” (Checa y Camargo, 2022, p. 25) en función de sus rasgos fonéticos más acusados, fraseología, anglicismos crudos y préstamos, latinismos, léxico del registro culto, léxico argótico y del sociolecto joven, etc.

La presencia de estos fenómenos en el rap social de Cattana es el punto de partida para indagar hasta qué punto estos mismos se reproducen en toda una nómina de autores y autoras coetáneos, como es el fin de esta investigación.

Del mismo modo, la producción científica de Álvarez-Mosquera (2009, 2012a, 2012b, 2013, 2014, 2015) es muy significativa en tanto que estudia, desde una mirada sociolingüística española, el rap estadounidense. Varias de sus investigaciones se han centrado en cómo se ejerce el fenómeno del *language crossing* —que podría relacionarse, aunque guardan algunas diferencias significativas, con el denominado *code-switching* o alternancia de código que se aborda en esta investigación— a través del uso del inglés afroamericano por parte de raperos blancos, cuya identidad lingüística dista bastante de estos patrones lingüístico-culturales afros. En otras palabras, el autor, como ya se hizo en otras investigaciones (Cutler, 2002) indaga en qué forma los autores de rap blancos moldean su lenguaje para asemejarse a las prácticas consideradas como estándar dentro del AAVE y el rap hegemónico en Estados Unidos.

Otro trabajo que destaca en la línea de autores españoles que profundizan en las complejidades del rap norteamericano es el de Neira (2020), sobre la presencia e

influencia del AAVE en la música rap. El autor contextualiza el nacimiento y desarrollo de esta variedad lingüística, expone sus características principales para luego ejemplificarlas y mostrar su relevancia en todos los autores del género. Posteriormente, se discuten temas relevantes como la apropiación por parte de raperos de etnia caucásica, como Eminem o Vainilla Ice de estos rasgos propios del AAVE y de los raperos de etnia negra.

En otro trabajo, inédito en el contexto español en incorporar la variable de género en la variación sociolingüística del rap, se indaga en la obra de 3 raperos y 3 raperas y su relación con varios estigmas y creencias que han acompañado históricamente al habla de las mujeres. Maroto (2019) se cuestiona —a través de un limitado corpus, por lo que los resultados habría que tomarlos con cautela— si es cierto que 1) en las letras de rap las raperas femeninas usan menos palabras tabúes que los hombres, 2) en qué medida ambos se refieren a cuestiones de género —si es una finalidad temática principal o no— y 3) qué grupo alude con mayor frecuencia a expresiones relacionadas con las emociones.

Sus resultados muestran cómo la primera creencia está refutada puesto que las raperas “*do not seem to use less derogatory words than men*” (Maroto, 2019, p. 16) siendo incluso más propensas que sus iguales masculinos a usar la palabras *bitch*, un término que puede a primera vista que socave su propia autoridad, pero que usado en este contexto sufre un proceso de reapropiación por parte de las raperas, en un claro intento de estas ‘por revertir las estructuras sociales establecidas y reclamar el respeto que les corresponde’ (ídem).

Las investigaciones muestran una mayor tendencia por parte de las raperas a referirse a cuestiones de género en sus letras, “*probably signaling this issue as one of their main preoccupations*” (Maroto, 2019, p. 15). La autora analiza sociolingüísticamente esta elección para concluir que las mujeres estarían redefiniendo su identidad a la vez que se adentran en la industria para implorar un reconocimiento negado no solo desde la sociedad patriarcal, sino también desde el campo del Hip Hop tradicionalmente dominado por hombres¹³. En la línea de los estereotipos de géneros, la autora comenta como las raperas son más propensas a usar un lenguaje emocional — palabras como *love* o *baby* aparecen con mayor frecuencia.

Todos estos preceptos serán útiles para indagar en la intención disfémica que propone el rap social en España y cómo lidia con los procesos de relexificación que ocurren con términos de una marcada carga ideológica.

¹³ Conviene referirse aquí al trabajo de Fernández (2015), donde se expone mediante el análisis de las letras de autores masculinos y femeninos el carácter misógino y sexista de la sociedad que configura la música rap, caracterizándose esta por un “discurso que postula una serie de imágenes estereotipadas y esencialistas que delimitan la femineidad a través de la opresión y cosificación del cuerpo y la sexualidad de las mujeres”.

Otra de las vías investigadoras que se ha abierto más recientemente en este campo se dedica a estudiar cómo se empoderan y revalorizan variedades históricamente oprimidas —como el caso del español dentro de EE. UU., el andaluz o lenguas regionales dentro del Estado español, lenguas indígenas dentro del español en Latinoamérica, por citar algunos ejemplos— a través de manifestaciones como el rap.

En cuanto a las distintas estrategias y herramientas lingüísticas empleadas por los raperos existe una reducida bibliografía. Cabe destacar algunas aproximaciones, como el trabajo de Martínez-Vizcarrondo (2011) que centra su análisis en los recursos lingüísticos que utilizaban los raperos puertorriqueños para producir su mensaje. Destacan la alternancia de códigos y la aparición de diferentes procesos de relexificación junto a elementos de registros jergales procedentes de contextos carcelarios que se daban en ese constructo sociolingüístico del *Antilenguaje* propuesto por Halliday para los grupos que se situaban en la marginalidad, fuera del orden legitimado e institucionalizado.

Desde el prisma puramente léxico y desde un mismo contexto, Wood (2009) establece una representación del léxico portorriqueño a través de su recopilación en letras de reggaetón. Lo identifica como un léxico cotidiano asociado a las generaciones jóvenes del país, destacando su procedencia heterogénea: origen inglés —*janguear, feca, rankear*—; origen árabe —*arreatarse, acicalarse*—; de origen desconocido —*perrear, bellaquear*— de origen español y europeo —*guayar, al garete, corillo, fantasmear*— o de origen africano: *pangola*. Es interesante cómo la autora —aunque reconoce que no se puede determinar una relación estrictamente directa— infiere la no abundancia de anglicismos en las letras de reggaetón debido a la participación histórica estadounidense en la política puertorriqueña y su relación colonial extendida hasta la actualidad.

Otros trabajos que exploran esta dimensión sociolingüística de las letras de rap francés a través de un corpus es el de Carvajal y Torres (2010). Aquí se pone el foco en la dimensión didáctica de la disciplina y el género del rap en cuestión principalmente a través de algunos aspectos que también se ponen de manifiesto en la presente investigación: reconocer los diferentes registros de la lengua —culto, familiar, popular, vulgar, argot y *verlan*— y sus figuras retóricas asociadas así como identificar problemáticas sociales que se narran en las letras como la exclusión, el abuso de poder o la desigualdad social para reflexionar sobre ellas en un aula de FLE de Bogotá mientras se aumentan su competencia comunicativa.

En definitiva, las principales aportaciones científicas que se han establecido en esta intersección sociolingüística-rap se han erigido en una valiosa fuente para la materialización de las identidades sociales y culturales —normalmente construidas en oposición a lo hegemónico dentro de un determinado país— a través de fenómenos lingüísticos concretos que dan sentido a su forma concreta de entender y dialogar con la

realidad. Como bien señala Moreno, “la lengua conforma el pensamiento y expresa el espíritu nacional de un pueblo, su ideología, su forma de ser y su visión del mundo” (1998, como citado en García-Sánchez, 2004).

De esta forma, la suma de estudios en esta línea —habría que considerar una diferenciación entre estudios de vocación etnográfica, pedagógica, discursiva, pragmática e incluso dialectológica— ha generado avances en una serie de cuestiones, las cuales son retomadas en esta investigación y, en la medida de lo posible, rebatidas y ampliadas:

—Una caracterización lingüística (HHL) a través de corpus textuales: el *slang* (Zelyana y Diah, 2018), fenómenos como el *language crossing* (Álvarez-Mosquera, 2012a, 2012b) o la dualidad de registros, variaciones diafásicas y diatópicas (Checa y Camargo, 2022), el uso de préstamos y los procesos de creación de nuevos términos (Martínez-Vizcarrondo, 2011).

—Cómo se reproducen determinados roles de género, sexo o etnia, así como diversas concepciones sociales a través del uso que los raperos hacen del lenguaje (Fernández-Llaneza, 2015, Maroto, 2019).

—Cómo se construyen y moldean los diferentes procesos identitarios a través del uso lingüístico que emplean los raperos, a menudo en zonas de contacto y conflicto lingüístico (Gugenberger, 2022) así como la descripción de sus comunidades culturales (Lleida y Sanjuán, 2021).

—Su naturaleza discursiva, “entrañando desde su nacimiento un desafío para su crítica por la dificultad clasificatoria” de la misma (Pinilla, 2022, p. 123) desde carácter político de resistencia (Colima y Cabezas, 2017) hasta su gradual proceso de mercantilización y mimetización con la ideología neoliberal (Castro, 2004, Camargo, 2007).

En una síntesis gráfica, la recepción académica del rap a través de la disciplina sociolingüística quedaría como se expone en el Gráfico 2. Somos conocedores de que, bajo la realidad sociolingüística, muchas de estas pretensiones analíticas aparecen interrelacionadas, si bien aquí se discrimina atendiendo a los objetivos principales de cada investigación:



Gráfico 2. Mapa de la recepción académica del rap a través de la sociolingüística.

Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO 2.

EL RAP A TRAVÉS DE LA ETNOGRAFÍA DE LA COMUNICACIÓN

2. Etnografía (crítica) de la comunicación: un modelo para el estudio de la interacción lingüística en la situación comunicativa del rap

“La etnografía crítica busca, ante todo, la justicia social, los derechos humanos, la equidad de género; pretende denunciar de manera crítica y responsable aquellos acontecimientos que desfavorecen a las clases menos afortunadas y eso es parte del trabajo que debe acompañar a todo investigador o investigadora sin olvidar que sus aportes son para denunciar, desde la voz de sus informantes” (Vargas, 2016, p. 11).

Como se establece en el epígrafe metodológico, para el análisis de la herramienta semiótica que conforma el rap, se ha utilizado como marco teórico y metodológico principal de recolección documental el modelo etnográfico propuesto por Dell Hymes, así como otras teorías nacidas a raíz de la apertura epistemológica de los estudios (socio)lingüísticos de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Desde su formulación integral en 1974, el modelo de Hymes ha supuesto un eficaz mecanismo para la descripción del habla, sus usos y efectos específicos —a través de los géneros discursivos— en tanto que se atiende a la “dimensión comunicativa” (Martínez, 2001, p. 21) que estos propios productos pragmáticos generan en su inserción en un contexto extralingüístico concreto.

La etnografía de la comunicación es una disciplina que entrelaza supuestos teóricos de la etnografía —la descripción y el análisis estructural-funcional de la sociedad y la cultura— con el lenguaje —el medio mediante el que se transmite el conocimiento, el arte, la moral y las creencias adquiridas por un ser humano como miembro de estas—. En palabras de Trudgill (1978), esta disciplina, en cualquiera de sus acepciones,

Etnografía de la Comunicación, Etnografía del habla o Etnolingüística, “se centra en el papel que el lenguaje desempeña en la conducta comunicativa de las comunidades” (Trudgil, 1978, p. 7). Esto es, en las maneras en que el lenguaje realmente se utiliza en las diferentes culturas. Examina, por tanto, “las funciones y usos de los estilos, los dialectos y las lenguas y se centra en el modo en que las artes verbales y actos de habla se interpretan y se ejecutan en determinadas comunidades” (Trudgil, 1978, p. 9).

En Atkinson y Hammersley (1994, como citado en Suárez, 2012), se encuentra una caracterización de factores que debe presentar el trabajo etnográfico para un desarrollo eficaz, y que opera desde la exploración sobre un fenómeno social concreto, trabajado en profundidad a través de datos no estructurados. Rodríguez y otros (1996) agregan, además, que el etnógrafo debe:

a) Pasar el tiempo suficiente en el escenario (adentrarse en el grupo). Al adentrarse en el grupo, el etnógrafo llega a aprender el lenguaje y las costumbres del grupo social que investiga, para de esta manera poder hacer adecuadas interpretaciones de los sucesos, tomando en cuenta los puntos de vista de los sujetos y las condiciones histórico-sociales en las que se desarrolla la investigación.

b) Recolectar gran cantidad de datos. La información recolectada debe ser interpretada en el medio en el cual es recolectada.

c) Trabajar con la mente abierta para captar el mayor número de relaciones existentes. Estas relaciones no se analizan en forma separada, sino que son estudiadas en su ambiente natural.

Esta disciplina se expone aquí como un intento decididamente multidisciplinar por comprender y reflexionar en torno a la sociedad y la cultura a través de los diferentes recursos lingüísticos que se emplean y que se asocian a un grupo social concreto, en este caso a una población en su mayoría juvenil que consume y adopta las prácticas lingüísticas que recibe de la maquinaria del rap. Para tal fin, es el lenguaje el que diseña y estructura los patrones culturales y se articula como la herramienta crucial que posibilita la interacción comunicativa y la consecuente crítica hacia la comunidad en la que se inserta.

Además, es ese mismo lenguaje el que contiene “las trazas culturales y sociales que se transmiten entre y a lo largo de las diferentes generaciones” (Ray y Biswas, 2011, p. 33) y el que nos proporciona los recursos para una interpretación completa del movimiento social que conforman los raperos y su audiencia. Para tal fin, la etnografía de la comunicación propugna una concepción sociolingüística más amplia ya que basa sus premisas en la consideración de la estructura social y la estructura lingüística en la que se articula determinada sociedad como parte de un continuum donde la una aparece condicionada por la otra.

La terminología básica en torno a la etnografía de la comunicación —primero concebida como etnografía del habla— la introduce Hymes de manera explícita durante de los sesenta mientras rastreaba junto a su compañero Gumperz y sus alumnos en la Universidad de California en Berkeley un programa innovativo para investigar la lengua dejando atrás las nociones formalistas y generativistas previas de autores como Saussure o Chomsky.

En 1962, Hymes había publicado su preliminar artículo *The Ethnography of communication* donde se proponía ya dicha representación interdisciplinaria y simbiótica para el análisis de la cultura junto a la propia descripción y análisis del lenguaje empleado. La etnografía de la comunicación lidiaba con los patrones culturales y subculturales de la variación lingüística en función del contexto social —comunidad comunicativa— en el que se descubre dicha variabilidad regional o diatópica, de registro o diafásica y en función de la clase social de los emisores o diastrática.

En 1967, en su artículo *Why linguistics needs the sociologist*, Hymes ofrecía todo un catálogo de argumentos en defensa de la inclusión de la perspectiva etnográfica y sociológica en las consideraciones de la variación lingüística, apuntando más hacia las reticencias que presentaban los propios lingüistas a este cambio, sentando las bases para la ambigüedad de perspectivas teóricas que continuaría durante las décadas siguientes:

The need for sociolinguistic descriptions may appear obvious and important to a sociological audience. Such is not yet widely the case in linguistics. A decade ago, American linguists, satisfied generally with the available theory for description of language, began to turn attention freshly to the use of linguistics in the study of society. While some linguistics are at work on sociological problems, the issues that dominate linguistic discussion are almost wholly those of descriptive theory. And the tendency to separate linguistic form from social context has received renewed impetus from the insistence by the leading theorists of the present day (Hymes, 1967, p. 641).

Después del encuentro que dio origen a la sociolingüística americana en Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), tanto Hymes como multitud de académicos —entre los que destacan Ervin-Tripp (1969), Cazden (1970) o Labov (1972a, 1972b, 1973)— empezaron a poner el foco en el tratamiento de nuevas nociones sociolingüísticas que aparecieron al considerar como decimos el uso del lenguaje en el contexto social, que entendiera y atendiera a las claves culturales para la variación y la nueva realidad lingüística.

Hymes (1977) afirmaba que el lenguaje no se forjaba “en un espacio vacío” sino en el seno de un contexto específico, y cuando estas “significaciones del estilo verbal” se analizaban, era manifiesto “cómo las dimensiones de los participantes, la escena o el canal empleado” subordinaban, daban sentido y gobernaban el mensaje que se transmitían. Por tanto, el lenguaje no podía ser “considerado más como un ente aislado” sino como un

“complejo sistema de dimensiones sociales, geográficas, históricas, políticas, figurativas, culturales o discursivas en continuo cambio” (Alameda y Fernández, 2014, p. 9).

En base a estas creencias, se fueron presentando así los conceptos que “indisolublemente unidos y presupuestos” (García-Marcos, 2015, p. 139) resultaron determinantes para el próspero desarrollo de la etnografía del habla y la sociolingüística, así como para el conjunto global de la lingüística: el evento comunicativo —como unidad de medida de la actividad e interacción verbal, así como acto de comunicación donde “circulan unos mensajes, provistos de una determinada forma, a través de canales que permiten la participación, activa y pasiva, de varios hablantes” (ídem)— el de competencia comunicativa —como la capacidad para construir y participar en el anterior— que se sumaban al de comunidad lingüística —como el lugar donde todo este conjunto cobraba sentido—. Se construía así todo un cosmos científico en una clara ampliación y ruptura epistemológica con respecto a lo que Chomsky representaba con su generativismo y su competencia lingüística, enfocada en un sistema abstracto y de adquisición innata, aislado del hablante y de las situaciones comunicativas cotidianas.

Prado (2007) reconoce a Hymes el mérito de establecer las bases de la disciplina centradas en dos características esenciales que esta debía presentar. En primer lugar, se deben tomar en conjunto los resultados de las diferentes disciplinas de las ciencias humanas, como son la psicología, la sociología, la lingüística, la etnología, etcétera; correlacionando cada uno de los marcos de referencia que ellas poseen. En segundo lugar, se debe tomar a una comunidad lingüística como contexto, investigando los aspectos de la interacción comunicativa como un todo, de esta forma se complementa no sólo el aspecto lingüístico a nivel de código y canal, sino que también los elementos socioculturales que se asocian a dichas prácticas. Se esperaba así que la etnografía de la comunicación se convirtiera “en una suerte de segunda ciencia descriptiva” interdisciplinar que comprenda la lengua (Prado, 2007, p. 2), sus propósitos y motivaciones en conjunto.

Al mismo tiempo, Hymes centró todos sus esfuerzos en un retrato verosímil de la interacción discursiva. Consideraba que había varias áreas intelectuales que involucraban la consideración del discurso —tales como la revitalización de la dialectología, el papel del lenguaje en una teoría evolutiva de la cultura, tipologías semánticas de los idiomas o un estudio comparativo eficaz del arte verbal— en las que sus planteamientos antropológicos podrían aportar luz – en cuanto a costumbres, creencias, evoluciones y diversidad social— Según sus propias palabras, todas compartían la necesidad de una intención teórica y metodológica renovada junto a un trabajo empírico, lo cual “estaba en las raíces de la vocación antropológica” (Maldona, 2009) como una disciplina comparativa.

Como señala Carbaugh (1989), la etnografía de la comunicación se construyó así atendiendo a una finalidad triple: aproximación, perspectiva y método que permitiera estudiar los medios y significados distintivos de la comunicación. Se corrobora aquí entonces la utilidad de estos propósitos según la opinión de Eckert y Rickford (2004) cuando afirmaban que, en aras de perseguir la función de la sociolingüística y sus múltiples ramas estas investigaban las relaciones entre la variación lingüística social y cultural, es decir, el lenguaje en su contexto social.

A través de estas concepciones se ilustraban las posiciones y el estatus social de los hablantes, así como los patrones culturales que predominan en el sistema de su comunidad. El marco temporal donde se insertaron estas corrientes era especialmente paradigmático, puesto que, como se ha argumentado ya, el apartado funcional, contextual e interaccional —también el extralingüístico— así como las características sociales de los interlocutores no eran ni tan siquiera agentes para considerar dentro de la hasta entonces tradición y metodología lingüística “basada especialmente en paradigmas formales, asociales y acríticos” (Van Dijk, 1999, p. 23).

Esta línea científica basada en analizar las relaciones de poder y tensiones que se producían entre variedades lingüísticas que cierto grupo social empleaba y la percepción —las actitudes lingüísticas resultantes de prestigio o estigma— que esta generaba en su puesta en práctica social, empezó a tener gran aceptación y relevancia en diferentes entornos científicos.

Durante finales de los 1960 y principios de los 1970, William Labov cambió el paradigma de los estudios sobre la variante vernácula afroamericana -AAVE- y en la que se manejó el rap desde sus orígenes, argumentando que esta llevaba mucho tiempo sufriendo “un trato desigual” (Labov, 2010, p. 15) y que no debería ser estigmatizada ni considerada por debajo de los estándares, sino que simplemente había que valorarla como una variedad más del inglés con sus propios funcionamientos gramaticales.

Son esclarecedoras a su vez las interpretaciones que empezaron a proponer otros teóricos como Halliday teniendo en cuenta estas concepciones. A continuación, nos apoyaremos en su teoría de la estructuración social lingüística para justificar cómo nace y por qué adquiere esa forma concreta el tipo de mensaje que propone el rap. En su obra, *El lenguaje como semiótica social* (1978), Halliday profundiza en el binomio cambio lingüístico-actitudes hacia los miembros que la emplean y propone un nuevo marco teórico que estudie el lenguaje desde esa integración del componente sociocultural para su comprensión y estructuración fundamental. El lingüista identifica cómo las diferentes variedades lingüísticas que se emplean en una comunidad van más allá de la simple interacción y actúan como poderosos elementos generadores de identidad que marcan los

elementos que definen a los hablantes y además otorgan o privan de poder al grupo que la emplea.

Halliday (1978) postula así su teoría en torno a cómo está establecida la estructura social y lingüística de una sociedad. Y para ello nombra y diferencia dos sistemas correlacionados: la llamada *Sociedad* y la *Antisociedad*. En torno a la primera, se reúne todo aquello que establece el orden social legitimado e institucionalizado. Se forma, mantiene y difunde a través del lenguaje utilizado en organismos oficiales como el gobierno y la administración, la escuela, la universidad y a través de los manuales de estilo que crean y difunden desde el poder judicial hasta los medios de comunicación. Son variedades que están legitimadas “a través de la historicidad del relato” (Martínez-Vizcarrondo, 2011, p. 32), así como por mecanismos de codificación para la norma culta y los registros profesionales —abogacía, judicatura, medicina, ingeniería, etc.—. Aquellos que ejercen este control sobre los medios de producción y circulación de los discursos suelen presentar un alto estatus social, refrendado en un casi seguro nivel socioeconómico familiar muy por encima de la media e incluso unas preferencias culturales o recreativas solo reservadas para una élite social.

En la segunda estructura, la *Antisociedad* se construye a través de dinámicas de correlación que están fuera de lo establecido por los que ejercen ese control en la *Sociedad* sobre el producto económico y cultural. Al margen de este orden oficializado, esta segunda estructura se maneja y construye en la marginalidad. Anteriormente era una característica de los esclavos negros, mientras que hoy se reserva a minorías étnicas, inmigrantes, personas con un nivel socioeconómico y adquisitivo bajo, madres solteras, adictos a drogas, delincuentes, deambulantes, presos, desertores y por supuesto, raperos (Martínez-Vizcarrondo, 2011, p. 32).

Halliday (1978) denomina como *Antilenguajes* a las formas lingüísticas que se emplean en este sistema. Estas tratan de transgredir las pautas morfológicas, sintácticas, léxicas, semánticas, fonéticas y fonológicas establecidas por las variedades estandarizadas de la sociedad, así como de todo el orden social establecido. Halliday definió años antes (1976) este *Antilenguaje* como la manifestación de un modo de resistencia discursiva que ejemplificaba la confrontación de una visión histórica que continuamente los grupos dominantes intentaban silenciar o desacreditar. Algo que sigue ocurriendo a raperos cuando sustentan su crítica social y que hace que, en multitud de casos, su mensaje sea despreciado o directamente perseguido por el vasto aparataje de control legal del que dispone la *Sociedad*. Se reconoce así que la variedad que emplea el rap —con sus grandes diferencias en función del espacio donde se concibe y aplica— se manejó desde sus orígenes en esta segunda categorización social de Halliday.

Como se estudiará en el análisis y la discusión de la investigación, el rap emplea un innovador y complejo (Alim 2006, p. 6) discurso que se maneja en la oralidad, donde ciertos elementos del habla cotidiana se suceden con naturalidad (Santos-Unamuno, 2001, Jiménez, 2014). De igual modo, la convivencia de registros —coloquial y formal-culto— y de códigos —de influencias multilingüísticas— (Checa y Camargo, 2022) es otra señal de identidad del género junto al lenguaje disfémico, jergal y fraseológico que emplean. Además, el carácter lírico y virtuoso de sus rimas —conseguido a través de ceñirse a los tópicos literarios y a la utilización de figuras retóricas— conforma, junto a los también múltiples procesos de relexificación que ejecutan— algunos de los rasgos más característicos de este *antilinguaje* que proyecta el rap.



Imagen 8. Teoría para la estructuración social en función que hacen del lenguaje sus hablantes.

Fuente: *El lenguaje como semiótica social* (Halliday, 1978).

Esto entronca con otras teorías que analizan la organización social en función de la variedad lingüística que emplean sus participantes y que se han incrustado en el conjunto de herramientas que utiliza habitualmente la sociolingüística actual. Se pueden destacar, por abarcar algunas nociones más, las de mercado lingüístico que propone Bourdieu, donde se realiza un análisis sociológico sobre los discursos, como artículos de valor definidos en competencia con otros, según una lógica propia de la economía donde las fuerzas funcionan de acuerdo con las relaciones de poder entre grupos sociales.

Bourdieu (2008) concibe la sistematización lingüística de una sociedad como un conjunto de intercambios lingüísticos que los miembros de una comunidad sostienen en un determinado contexto social, de tal forma que, dada la existencia de un sistema oficial y normativo de reglas que determina lo que los emisores deben decir y cómo lo deben

decir, existe un cierto discurso cuya emisión en el contexto social exhibe el precio o la valoración social más alta con relación al precio de cualquier otro discurso.

Del mismo modo, Bourdieu sostiene que la búsqueda de legitimidad por parte de cada agente como locutor se hará en base a la adecuación de su discurso que establece el mercado lingüístico. Por tanto, aquellos interlocutores que ofrecen o producen el discurso considerado como correcto u oficial en un mercado lingüístico ejercen un poder simbólico sobre los demás que se puede conectar con las relaciones de dominación que ejemplificaba Halliday en su *Sociedad/Antisociedad–Lenguaje/Antilenguaje*. De este sistema donde los discursos se generan, se aceptan, se valoran —a veces no— aparecen las interpretaciones en relación con el prestigio, autoridad y a la dominación simbólica que ejercen los diversos grupos de poder y acatan los receptores:

Del hecho de que exista una variedad o una lengua socialmente ‘legítima’ se desprende que su apropiación por parte de los individuos reporte unos beneficios también sociales, puesto que el dominio de los usos legítimos actúa como un marcador social (Tusón, 1994).

Perullo y Fenn (2003), emplean en su artículo el marco de Bourdieu a través de su noción de *distinción* para señalar en su artículo cómo la juventud en Tanzania y Malawi reproduce prácticas discursivas vernáculas para empoderarse y distinguirse frente a los demás en una misma comunidad geográfica. Los autores indagan en la ideología lingüística que subyace de estos procesos de negociación-elección lingüística que se dan en el rap de estos países entre el *swahili* o el *chickewa* y el inglés, en las complejas aspiraciones locales-globales que se dan entre el individuo y el grupo.

Aunque la elección final apuesta por una toma de conciencia colectiva mediante el uso de la lengua local, esto no conlleva ni mucho menos un desuso del inglés (Fenn y Perullo, 2000) el cual sigue teniendo un gran arraigo debido a las “*colonial forces that have been partially internalized*” (ídem, p. 90) y aparece cuando el discurso de los raperos se aleja en cierto modo de la realidad concreta y “*emphasizes “life’s pleasures and the prowess of individual rappers*” (ídem, p. 3).

Sin embargo, es interesante cómo a menudo el uso del suajili aparece para desprenderse de ese rap de celebración para focalizarse en problemas sociales que son pertinentes para los tanzanos, “*such as government corruption, lack of jobs and opportunities for youth, police violence, and health concerns such as HIV/AIDS*” (ídem).

Su uso reproduce una ideología lingüística asociada con reivindicaciones identitarias y emocionales en torno a una cultura compartida, a la que la población por todo el país es susceptible de unirse o simpatizar con ella, también en parte, a modo de reivindicación. A través de este sociolecto —que conlleva un grado alto de variabilidad en el plano léxico— se reproducen unas elecciones lingüísticas que permite a los usuarios

separarse deliberadamente de sus pares y mayores, comunicarse mediante una música popular adaptada a su propia realidad como jóvenes y que juega un rol destacable en la vida cultural y política (ídem, p. 12).

En línea con esto, la presente investigación parte de la hipótesis de que toda la herramienta lingüística que aplica la manifestación artístico-discursiva del rap, en relación a su contexto y a la interpretación social que recibe, se articula en torno a procesos de resistencia frente a las ideologías lingüísticas mayoritarias, que tratan de neutralizar la dominación a la que están sometidos por quedarse fuera del lenguaje socialmente aceptado —ya sea en términos de *Sociedad y Lenguaje* o como un *mercado lingüístico*, donde el valor que poseen es menospreciado— y adquirir una formulación propia que en cierto modo quebrante los preceptos canónicos y les permita encontrarse en prácticas sociales que los fortalezcan.

3. Hacia una nueva lectura de la realidad sociolingüística en un género musical a través del modelo *SPEAKING* de Hymes (1974)

“While a robust academic literature exploring hip-hop has grown over the last decade, for a cultural form with language so clearly at its core, not enough of this literature has benefited from sociolinguistic or linguistic anthropological perspectives” (Swinehart, 2011, p. 250).

Como ya se ha especificado, este trabajo se inserta en una corriente que, desde la segunda mitad del siglo XX en adelante y desde perspectivas variadas, alteró el prisma desde el que enfocar —y descolonizar— los estudios lingüísticos. Tendencias anteriores promovidas primero por Saussure, después por Bloomfield o Chomsky habían, con sus diferentes métodos y matizaciones, considerado la lengua como un ente puramente abstracto y que para nada contemplaba el cambio lingüístico y la multidisciplinariedad como un paradigma interpretativo necesario.

Esto cambia radicalmente a partir de los años 60, aunque como señala García-Marcos (2015) dicha ampliación epistemológica venía preparándose años atrás por diferentes teóricos italianos y rusos que no dudaron de la responsabilidad social del lenguaje en tanto que articulador nuclear de la comunicación y de la vida social desde el surgimiento de la sociolingüística que engloba a su vez multitud de líneas de investigación muy determinadas por el objeto y enfoque de estudio. Toda esta amalgama de disciplinas, ramas y enfoques ha contribuido al desarrollo de otras corrientes más recientes que gozan de una considerable preferencia investigadora actual como es el caso del análisis del discurso:

Con seguridad Malinowski había hablado mucho antes de la necesidad urgente de una teoría etnolingüística que ayudase a elucidar los significados y textos nativos, pero ni el término ni la teoría recibieron atención sostenida. “Etnolingüística” es una palabra que adquirió preeminencia en los últimos años de la década de 1940, seguida, poco tiempo después, al principio de la década de 1950 por “psicolingüística” y por “sociolingüística” ya en la década de 1960. La secuencia refleja el impacto sucesivo de la lingüística reciente, primero sobre los antropólogos, que habían ayudado a desarrollarla, luego sobre los psicólogos, y, más recientemente, sobre los sociólogos (Hymes, 1964, p. 116).

Este alegato podría sumarse al que fijan Monroy y Hernández-Campoy (1994), los cuales reconocen también el aroma etnocentrista que —como en múltiples disciplinas— se desprende de los compases iniciales de la sociolingüística, reconociendo las influencias de Hymes a partir de otros autores no necesariamente provenientes del contexto norteamericano:

Cuando Haver Currie (1952) se atribuyó ser la primera persona que empleó el término sociolingüística y reivindicó su estatus como disciplina autónoma, no dejó de resultar un ejercicio interpretativo excesivamente ‘americano, desde el punto de vista del etnocentrismo. De hecho, Dell Hymes (1972) pasa tributo a muy diversas influencias: Saussure, Durkheim, Meillet, Malinowski, Firth, Boas, Bloomfield, Sapir, Whorf, Jakobson, Wittgenstein, Haugen y Jespersen, entre otros. Lo que sí es cierto, es que fue a partir de los años sesenta cuando esta disciplina comenzó a tomar cuerpo y a consolidarse con la aparición de revistas especializadas y con la publicación de manuales introductorios (Monroy y Hernández-Campoy, 1993, p. 177).

Hymes (1974) ideó así su mnemotécnico modelo dentro de una disciplina incipiente —como la sociolingüística en general y la etnografía del habla y de la comunicación en particular— surgida desde finales de la década de los 1960 en adelante, con el fin de englobar todas las claves sociales en torno a los componentes que se daban en los procesos de interacción lingüística. El autor siempre defendió la comprensión holística de dichos formantes que influyen en la combinación y selección de una serie de códigos lingüísticos por parte de sus usuarios en su intersección con la sociedad. Así, Hymes advierte que no “conviene interpretar su esquema en término discretos, como un conjunto de apartados más o menos inconexos entre sí”, sino que cada uno de los componentes únicamente actúa “desde la totalidad del sistema resultante de su interacción coordinada”, o lo que es lo mismo, “desde la globalidad que comporta el evento comunicativo” (García-Marcos, 2015, p. 140).

Se entiende así que la principal innovación y viabilidad de este modelo analítico —extrapolable a toda la disciplina que lo engloba— recae en la necesidad de considerar siempre el contexto donde se realiza la interacción comunicativa como el punto de partida necesario para todo trabajo sociolingüístico, aspecto que se pone de relieve también en esta investigación:

Aunque no se trata de un modelo moderno, esta herramienta resulta de utilidad para el análisis de los eventos comunicativos porque se incluyen valores contextuales, que explican de forma situada por qué se han usado dichas formas en ese contexto (Serrano-Montesinos, 2011, p. 221).

Lo innovador de la irrupción del paradigma contextual —es decir, las circunstancias espacio-temporales, el entorno sociocultural, el universo de referencias que se maneja, etc.— justifica en parte las limitaciones que podría presentar en este caso la entonces incipiente teoría hymesiana —obviando sus valiosas aportaciones científicas dentro del folclore y la poesía con su modelo *ethnopoetics*—, cuando tratamos de enlazar y aplicar su método a los diferentes géneros musicales de carácter interdisciplinar que funcionan analíticamente tanto en su vertiente textual-literaria como sociológica; además de las ya de por sí reticencias históricas que han mostrado los estudios lingüísticos a incorporar las prácticas culturales, mucho más si se trata de aquellas que se producen y expanden desde la marginalidad y subversión:

Neither in the internal nor the external sector [of linguistics] was there any room for literature. The conviction that had been established during the 19th century about a radical autonomous study of language and languages was maintained. To abandon any mention of literature was to guarantee complete independence from philology. Abandoning literature was a kind of epistemological school mark (García-Marcos, 2020, p. 63).

Este trabajo, por tanto, pretende demostrar cómo el modelo etnográfico *SPEAKING*, 50 años después de su concepción, puede ser aplicado hacia una práctica discursiva contemporánea y popular, entendiendo también que esta pueda catalogarse y codificarse como un complejo evento comunicativo más y operar bajo unos paradigmas analíticos similares (véase, entre otros García-Marcos, 2020) donde, además, todo el proceso comunicativo va mucho más allá de las meras funciones lingüísticas (así lo demuestra el trabajo doctoral de Molinero con las batallas de *freestyle*, 2021).

Como señala Jiménez y siguiendo su misma terminología, aunque para un análisis íntegro de un fenómeno como el rap es indispensable una diferenciación estructurada de cada parámetro, no se debe considerar ningún aspecto de forma aislada sino de nuevo “como integrantes de un mismo acto comunicativo superior” (Jiménez, 2014, p. 259) que albergue, además de la situación determinada, consideraciones referidas a los participantes, la secuencia textual y el registro empleado.

Además de esta caracterización del panorama comunicativo completo donde se inserta la práctica del rap en el contexto español, se pretende establecer, como ya se ha afirmado, una diferenciación entre momentos y escuelas que marcan el desarrollo histórico de este fenómeno en España y que nos sirven para, además de representar un criterio para la selección de corpus, emplearlo para el análisis del parámetro de la escena y así entender su estudio e impacto de forma más certera.

Varios hechos históricos como la transformación de la era analógica hacia la digital desde finales de la primera década del siglo XXI, así como la coyuntura social y política del país asociada a la crisis financiera global de 2008 —conocida como Gran Recesión— han sido determinantes para proponer esta división. Dicha segmentación entre corrientes, como ya se explicó en el epígrafe del contexto histórico para la historia del rap en España, sirve para explicar la evolución del género y permitirá adentrarnos en algunas claves sociológicas con relación a las prácticas asociadas al discurso, el arte o los movimientos sociales, culturales y políticos.

El sistema de signos lingüísticos determinado que caracteriza al género —es decir, la forma y estilo que adopta su discurso y que se ha convenido en denominar el lenguaje del rap en español— además de la comunidad donde se relaciona y transmite este —tanto en su vertiente oral como escrita— son otras de las principales preocupaciones de este trabajo.

Se pretende mostrar aquí qué rasgos y criterios lingüísticos se repiten de forma prototípica y cuales lo hacen de forma periférica en el corpus; si este método comunicativo transgrede las pautas hegemónicamente establecidas para el ‘correcto’ uso del lenguaje y en qué medida se aleja o acerca al registro ‘estándar’; si se crean neologismos o si se incurre en diversos procesos de relexificación retórica bajo esta voluntad subversiva y lírica, entre otras cuestiones de corte lingüístico, histórico comparativo y social.

Todo bajo una vocación investigadora descriptivista alejada de principios caducos y elitistas para la observación de las prácticas culturales, así como del indisociable uso lingüístico que las definen:

First and most important, linguistics is descriptive, not prescriptive. A linguistic is interested in what is said, not what he thinks ought to be said. He describes language in all aspects but does not prescribe rules of correctness (Aitchison 1978, p. 13).

Hymes fue así uno de los primeros investigadores que propuso una base teórica y metodológica para el estudio del lenguaje a través de la antropología lingüística, que explicara la variación que se daba entre individuos —cómo transmitían sus pensamientos a través del habla en la esfera social— mediante un método heurístico para indagar en estos procesos de comunicación.

Para tal fin planteó el acrónimo mnemotécnico *SPEAKING*, donde cada inicial se corresponde con un parámetro que interfiere en las diferentes situaciones comunicativas. Dicha denominación —en lengua inglesa— puede adquirir una significación en tanto que forma verbal continua, —a la sazón el gerundio en español— así como adjetivo que describe característicamente a alguien. Una traducción al español del término nos indica que podría ser tanto la forma no personal que indica que el verbo ‘hablar’ se está llevando

a cabo —hablando—, o el adjetivo que define a la persona o cosa que habla o que es de carácter oral. Este modelo *SPEAKING* trataba de entender, a través de un método cualitativo, la sociedad y la cultura de un grupo étnico a través de sus prácticas y procesos comunicativos —es decir, el análisis del lenguaje en función de sus fines comunicativos— en diferentes comunidades de habla y persigue entender el comportamiento humano y sus relaciones dentro de su propio marco social.

En este apartado de la investigación, se realizará un análisis individual de cada parámetro —*Escena, Participantes, Fines comunicativos, Secuencias, Claves, Instrumentos, Normas y Género*— haciendo uso de las nociones teóricas ya clásicas de autores como Bajtín, Halliday, Bourdieu o más recientes como Van Dijk y toda la nómina de autores que se han aproximado a ellas recientemente; junto a aquellos que lo han hecho desde un intento por comprender el entramado discursivo que enarbola el rap. Con una interpretación holística de los parámetros —como advertía Hymes— se alcanzará un conocimiento significativo de las prácticas, finalidades y recepciones que esta variedad lingüística acapara en su situación comunicativa de lengua hispana.

Trazando un recorrido de donde se ha empleado este modelo como base metodológica para el estudio de la interacción comunicativa mediante la competencia comunicativa que sus participantes emplean, encontramos que gran parte de la literatura está dedicada al estudio clasificado de las variables lingüísticas para su posterior instrucción educativa —enseñanza de idiomas— y mejora de las destrezas en estudiantes de lenguas extranjeras (Razmjoo y Ghasemi, 2011, Rajab, 2015). También destaca el análisis de los eventos comunicativos que se dan en el discurso de la cultura popular y mediática. Aquí entrarían el estudio sobre la serie cómica televisiva *Friends* (ZandVakili y Kashani, 2012); los discursos nupciales (Adawiyah, 2014); los rituales seculares (Angela, 2020), o más recientemente un análisis discursivo de un *speech* político de Joe Biden en Oriente Medio sobre el conflicto palestino-israelí (El-Zaghal, 2021).

El objeto literario, sin embargo, con algunas excepciones (Serrano-Vivero, 2002; Castro y Morín, 2008 o García-Marcos, 2020) no ha experimentado un desarrollo eficaz en la investigación social de la lengua en su dimensión comunicativa. Hecho paradójico ya que, como Halliday postulaba —uno de los primeros que empezó a considerar estas manifestaciones como elementos prioritarios para un análisis discursivo— en la literatura encontramos el “máximo nivel de elaboración de un lenguaje en su contexto social” (García-Marcos, 2020, p. 61).

Entendiendo además que el texto literario del rap está sujeto a un amplio marco disciplinar para su interpretación, se puede afirmar que existe una carencia analítica en cuanto a su examen desde los postulados teóricos de Hymes e investigadores coetáneos para la interacción comunicativa.

La primera —y más que probable única— noción académica que se tiene sobre el análisis del rap bajo una metodología similar al de esta investigación sucede con el ya mencionado estudio de Remes (1991). Este representa uno de los primeros trabajos en acercarse al rap desde la sociolingüística.

Sin embargo, es paradójico el hecho de que Remes (1991) afirme utilizar este modelo *SPEAKING* como punto de partida metodológico para el análisis de un total de más de 250 páginas de rap transcrito, puesto que, en todo el resto del texto, no se vuelve a hacer ninguna otra mención al modelo citado. Tampoco utiliza las mismas categorías analíticas de Hymes sino que el estudio se enfoca en tres bloques fundamentales. En primer lugar, nos habla sobre los aspectos históricos de su origen; prosigue con consideraciones fundamentalmente pragmáticas —la batalla verbal, la recreación comunal, patrones de llamada y respuesta— y cierra con nociones lingüísticas a través de un acercamiento al uso lingüístico que se da en el rap, para concluir que este género representa “*a combination of Black English and slang terminology which, connected for most young blacks with their peer group and life on the streets*” (Remes, 1991, p. 139).

De esto se deduce que la elección del modelo de Hymes como herramienta metodológica corresponde más a una intención de dotar a la investigación de cierto orden sistémico en cuanto al corpus textual que a una inquietud certera por indagar en cada categoría analítica. Retomamos y ampliamos así en esta investigación este estudio de Remes (1991), como decimos más orientado hacia la interacción como relación entre participantes y su perspectiva sociológica que a una interpretación holística del género.

Se pretende demostrar a través de la sociolingüística en general y la etnografía de la comunicación y el modelo de Hymes (1974) en particular, como se configura una perspectiva analítica marcadamente interdisciplinar que nos permite acercarnos de forma rigurosa al repertorio verbal que representa la variedad lingüística que plasma el rap. En las siguientes líneas, se pretenderá resumir, haciendo uso de lo expuesto por diversos autores norteamericanos que lo han radiografiado en una línea de estudios sociolingüísticos similar, las particularidades iniciáticas de la variedad con la que se emplea el rap en EE. UU., además de algunas nociones terminológicas que serán interesantes tanto para la contextualización histórica como para el posterior análisis y discusión de los resultados obtenidos en la investigación.

Igual que en el modelo de Hymes, el análisis de las letras de rap se puede fundamentar también en el marco establecido por otros autores de referencia para el análisis sociolingüístico del género (Androutsopoulos y Scholz, 2002). En él se propone una diferenciación más reducida en base a 3 niveles de análisis correlacionados.

Para una caracterización teórica inicial —antes de pasar al bloque histórico y después proceder con el analítico— se seguirá, con las adaptaciones a las categorías de

análisis presentes en el modelo de Hymes que aparecen en mayúscula, en un esquema y orden similar al siguiente:

1. Un primer nivel que aúne el marco sociocultural: en términos de infraestructura, de estado de la cuestión del movimiento social o subcultural en el país además de los diferentes parámetros de análisis que se proponen en esta investigación, correspondiéndole con la ESCENA Y PARTICIPANTES que propone la clasificación de Hymes (1974).
2. Un segundo nivel que aúne todo lo relativo al marco discursivo: temáticas (ENDS), secuenciación (ACTS), incluso el universo de las referencias culturales (KEYS, INTERDISCURSIVIDAD).
3. El tercer nivel está dedicado a los patrones lingüísticos, en aras de alcanzar un entendimiento pleno acerca de los patrones retóricos. (INSTRUMENTOS, NORMAS Y GÉNERO).

En términos gráficos quedaría así:

Table 1. A framework for the comparative analysis of rap lyrics

(i)	socio-cultural frame	(1) social base of hip-hop culture in each country (2) market and media infrastructure
(ii)	rap discourse	(1) song topics (2) genre-typical verbal actions (speech act patterns) (3) cultural references in rap songs
(iii)	linguistic patterns	(1) language variation (2) rhetorical patterns (3) English elements in non-English lyrics

Tabla 1. Marco para un análisis comparativo de las letras de rap.

Fuente: Androutsopoulos y Scholz (2002, p. 4).

Las conclusiones a las que, bajo estos 3 niveles, llegaron los investigadores alemanes son dignas de mención. Estas serán debidamente tomadas como evidencia teórica para nuestro estudio:

Desde el marco sociocultural, los autores afirman que el *appropriated rap* resultante funciona como plataforma articuladora de realidades sociales que son relevantes para cada país —o incluso ciudad— específica, lo cual desemboca, en el plano temático en materializaciones locales de los patrones temáticos globales definiéndose así cada escena por su tendencia generalizada —exponen el caso de la discriminación social que sufren en la *banlieue* parisina y cómo ello ha generado que todo el rap francés gire

predominantemente en torno a esto—. Por lo tanto, será esencial observar las diferentes condiciones sociales y demográficas de cada comunidad para un análisis certero.

En cuanto a los “*speech act patterns*” su análisis muestra las acciones verbales que se repiten de forma constante y constituyen el género del rap. Los raperos “adaptan esos patrones a sus necesidades asociadas a su experiencia personal” (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 14) usando variedades vernáculas que provienen de su expresión nativa:

They "fill" genre-typical patterns with references to their own social context, thereby foregrounding their own national-cultural identity or simply referring to local "landmarks" of everyday culture. Speech act patterns and cultural references are essential parts of the hybrid cultural orientation which characterizes hip-hop in European countries (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 15).

Desde el plano lingüístico, la transición desde el inglés al idioma nativo —o socialmente dominado— es lógicamente la base para la emergencia de las consideraciones sobre rap local y se producen en dos direcciones:

- 1) Through the skilled usage and combination of the linguistic resources that each community's repertoire has to offer, rappers both construct an individual artistic image for themselves and enhance the social anchorage of their discourse.
- 2) Rappers also copy and adapt several genre-typical figures of speech and formal patterns. Rap lyrics in several European societies are saturated with English elements which fulfill both referential and aesthetic / sociosymbolic function (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 17).

Se afirma, por tanto, que este estudio prueba como a lo largo de los tres niveles analizados, el rap que se hace en Europa se encuentra en un estadio en el que ni se imita de forma plena el modelo norteamericano ni tampoco podría decirse que ha consolidado una emancipación plena del mismo, ya que los raperos se apropian de las formas discursivas importadas para usarlas de una forma más productiva bajo sus fines locales:

The "original" patterns are filled with each country's own "ingredients" on a thematic, actional, and linguistic level, thereby creating a cultural hybrid. Even more importantly, participants eventually *indigenize* this hybrid. In our data, for example, the Italian rapper *Space One* stresses that he does not imitate U.S. rap stars but rather expands his style *in his mother tongue*; German rappers *Stieber Twins* declare that they rap in the language stated *in their passport*; and *Sens Unik* declare that they are *fighting for French speaking rap* (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 19).

Bien es cierto que, aunque es probable que muchos de estos hallazgos se mantengan vigentes, la mayoría de las afirmaciones de calado analítico del bloque teórico fueron desarrolladas hace más de dos décadas, por lo que una actualización de estas podría sugerirnos nuevas nociones que nos permitan descifrar de forma más certera este género. Todas apuntando en la línea de definir las nuevas relaciones que establece el rap con los

diversos procesos globalizadores y de reivindicación locales, a tener del tiempo transcurrido y de la posible toma de conciencia por parte de los protagonistas.

CAPÍTULO 3.

SITUACIÓN COMUNICATIVA DEL RAP EN ESPAÑA

3. Perspectiva teórica de la situación comunicativa del rap en España: contexto, mensaje y código

Para una concepción teórico-clásica de la estructuración y el funcionamiento de la comunicación humana, Hymes (1974) recogió las influencias de la ampliación jacobiana de 1958 a la propuesta de Bühler generando así el consenso que hoy perdura sobre los elementos que conforman todo trasvase de información entre agentes. Así se recoge en el siguiente gráfico:

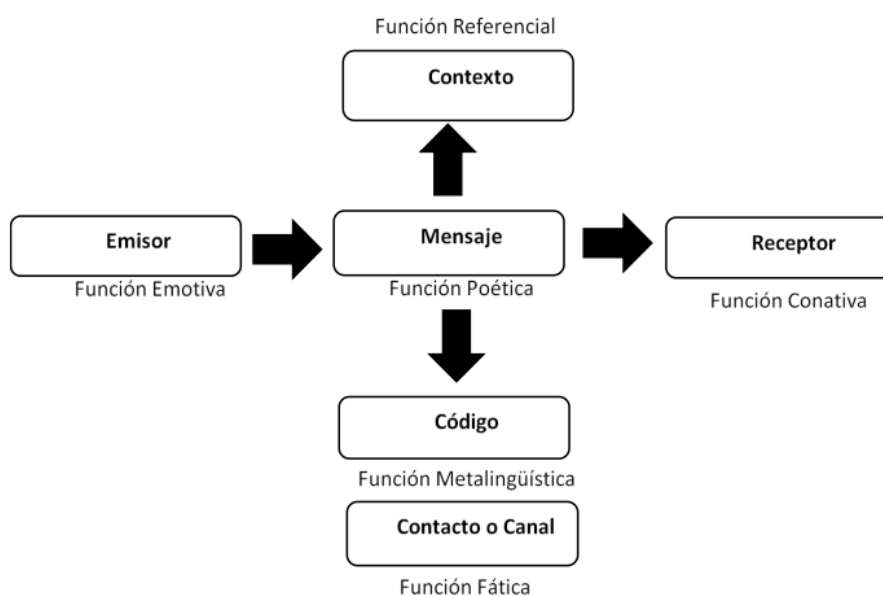


Gráfico 3. Modelo clásico de Jakobson sobre los factores de la comunicación y las funciones del lenguaje.

Fuente: Jakobson (1960, p. 353).

Recae por tanto en el emisor la responsabilidad de decidir qué mensaje hace llegar a un receptor mediante un código y canal determinado y bajo el contexto concreto que ejerce la función referencial. Por tanto, se puede afirmar que, cualquier tipo de mensaje, sea cual sea su naturaleza y motivación, es emitido por un hablante con el fin de ser transmitido hacia otro oyente o grupo de oyentes, versa sobre un tema o temas determinados, tiene una intencionalidad precisa, cuenta con unos rasgos de estilo propios y requiere de un vehículo o canal determinado para efectuar su transmisión y posterior recepción (Barba, 2001). Comenzaremos por lo principal: el contexto y situación donde se desarrolla la interacción.

Within a community one readily detects many situations associated to (or marked by the absence of) speech (...) Such situations may enter as contexts into the statement of rules of speaking as aspects of setting (or of genre) (Hymes, 1974, p. 51).

Hymes comienza así uno de los epígrafes que dedica a comentar la confluencia que se genera al considerar al evento comunicativo —la unidad de análisis de la realidad lingüística y que abarca desde una conversación informal en un parque, una instrucción de una madre a su hija hasta una señal de tráfico que te obliga a detener la marcha—, la competencia comunicativa —entendida como la capacidad lingüística para desarrollar los distintos eventos— junto a la noción imperativa de un contexto donde todo esto se ponga en práctica: la situación concreta que propicia la comunicación humana.

Hymes amplió de esta manera su modelo con respecto a otras aproximaciones sociolingüísticas anteriores de alcance más limitado hechas por sus colegas asociadas al entorno de la interacción comunicativa, a partir de una primera distinción matricial dentro de la concepción de todo el entramado situacional: nos referimos a las nociones de *setting* y *scene*. Para este epígrafe y con el fin de alcanzar un entendimiento pleno de la situación comunicativa, se analizará el género que nos ocupa a través de esta dualidad.

Por el término inglés *setting* —marco o ambiente en castellano— se identifica todo aquello acuñado como “el tiempo y el lugar físicos en el cual los actos comunicativos se llevan a cabo” (Hymes, 1974, p. 55). Todo esto nos invita a comenzar acotando el espacio y el tiempo en el que este género del rap en España se ha venido desarrollando, así como indagar seguidamente en otro tipo de nociones de corte más sociocultural.

Hymes complejizó así esta categorización elemental con su aportación de la noción de *scene* —escena— la cual engloba al “entorno psicológico” de la propia situación, que requiere un “análisis más profundo de las implicaciones culturales” (Hymes, 1974, p. 56) en las que se desenvuelve dicho evento comunicativo.

Bajo esta escena se puede enmarcar todo lo derivado de la relación que establece con los elementos que permiten considerar la existencia de una escena o industria musical

en su relación con el conjunto de la sociedad. En el caso del género del rap: desde los autores y la discográfica que da cobijo profesional a estas creaciones y que formaliza todo el proceso artístico —concebido como algo puramente mercantilista o considerando su tendencia a la autogestión—, hasta su relación con los atributos que normalmente acompañan a un género musical: además de lo puramente lingüístico como puede ser el contenido de las letras o su estructuración textual, aparecen otros elementos como el videoclip, la duración de las canciones o el soporte físico-tecnológico en el que se propagan; sin obviar, por supuesto, la conexión que se produce entre autor, seguidor y la sociedad en general la cual supedita toda la creación, recepción e interpretación del género. Esta ha ido mutando a lo largo de su trayectoria y se expresa de formas múltiples. Valga como ejemplo el contexto norteamericano:

Rapping is then a communicative act between rappers and society. There have been periods in which raps were meaningless, consisting of idle boasts. Other rappers felt propelled to react against this. They accused others of neglecting their responsibility, which in their view is to inform the ghetto youth. They ridicule the macho image of male rappers who boast about their fancy cars and sexual capacities. Rap is to them a means of expression, of speaking up in a nation that ignores the situation of the ghetto. Rap is thus a response to a society that sees ghetto Blacks as second-rank citizens (Remes, 1991, p. 137).

Reflexionaba el poeta argelino Amin Khan (Saldarriaga, 2014) en torno a las contradicciones que surgían entre los diferentes grupos humanos que pugnan en la esfera social por el control de aquello que él denominaba ‘las verdades más universales de la vida’ —la justicia y la libertad—, al ser preguntado por el rol que debiera jugar un autor en la consecución de tales valores.

El primer grupo está dominado por aquellos intereses de quienes ostentan el poder a todos los niveles y que moldean la perspectiva mediática y pública hasta conseguir el dominio sobre los demás. Así, hacen que se privilegien los actos de opresión que cometen ya que son necesarios para reafirmar sus puntos de vista, opiniones y actitudes. Existe a su vez un segundo grupo, dedicado a resistir al huracán de los primeros y que, como consecuencia de lo anterior, encuentra cada vez más cercados sus espacios de expresión. Entraríamos entonces en esa sempiterna lucha política por las ideas y la hegemonía del discurso donde la responsabilidad del poeta —así como del investigador— debiera estar en poner voz a aquellos que históricamente han sido silenciados. Esta investigación secundaria de facto estas afirmaciones.

Otro aspecto nada desdeñable para tener en cuenta y que de una forma u otra planeará todo el análisis situacional y sociológico que ejerce el rap en España tiene que ver con la predominancia actual de la interacción comunicativa a través de canales digitales, ya presentes desde finales del siglo XX, pero cuya dominación tiene su culmen

en la primera década del milenio posterior con la era de la información. Esta ha hecho que, muchas de las nociones clásicas para el estudio del espacio-tiempo donde se pueda desarrollar un movimiento cultural se redimensionen y adquieran nuevas significaciones, como se indagará a lo largo de esta investigación. En el siguiente epígrafe, además de una caracterización efectiva de lo que supone la ‘escena’ en términos concretos, se procederá a las distintas discusiones teóricas que ha ocasionado la adopción de este controvertido término en el seno de los estudios culturales.

4. El rap como (sub)cultura y su escena. Tensiones y consideraciones teóricas

A propósito del contexto, la territorialidad y su importancia para el desarrollo del rap, cabe resaltar la importancia del espacio específico donde estos nichos subculturales — como el ejercido por el rap— desarrollan sus distintos tipos de producciones: lugares públicos como parques, plazas, esquinas o centros sociales de las ciudades (Viva, 2022). Esta disputa por los espacios de socialización al margen de los propuestos para el ocio institucional y capitalista vertebrará buena parte de los inicios del género y sirve como justificación y punto de partida para entender el carácter *underground* y subcultural de sus orígenes, como lo que establece Molinero (2021, p. 102) atendiendo al movimiento francés:

Los jóvenes protagonistas de los procesos de integración debidos a la inmigración encuentran en la cultura Hip Hop y en el rap una vía para canalizar sus emociones. El espacio urbano, el barrio, la cité, tiene un gran protagonismo a la hora de explicar el nacimiento y desarrollo de las culturas urbanas. Los espacios urbanos compartidos son el escenario sin el que la cultura Hip Hop posiblemente no hubiera podido surgir.

Aunque también es esta una concepción dinámica en continua evolución, puesto que el influjo del carácter universal de las nuevas tecnologías —entre otros factores— está haciéndose notar. Como comentaba Alemany (2022) en un artículo sobre el resurgir actual de la escena canaria en el panorama hispanoparlante, la concepción de escena asociada a una territorialidad concreta puede resultar incompleta en este siglo XXI, por lo que la dimensión digital se torna un ente imprescindible a considerar:

Cualquier ciudad de 300.000 habitantes que tuviese tres buenas tiendas de discos y cuatro bares que programasen música en directo, en la que se juntasen alguna circunstancia más o menos cosmopolita (un vuelo directo a Londres, la cercanía a la frontera francesa, la existencia de una universidad pujante o de una comunidad extranjera) y alguna clave socioeconómica tomada por los pelos, podía convertirse en ‘una escena’: Bristol en los años 90, Washington D.C. en los 80, Sevilla en los 70... A todo el mundo le encantaba hablar de «escenas» en esa época (Alemany, 2022).

La distinción establecida por Hymes entre situación –“circunstancias físicas imbricadas en los ejes espacial y temporal” (García-Marcos, 2015, p. 141) y escena, nos obliga a considerar, para la segunda, todo el entramado de condicionamientos culturales que la determinan, donde el papel de diferentes investigadores sociales unidos al de críticos culturales es imprescindible a la hora de establecer un relato certero.

En términos de estudios (sub)culturales y humanísticos, esta percepción hymesiana de la ‘escena psicológica y cultural’ complementaria a la puramente ambiental bajo la que se manejaba la interacción contextual de un grupo social, ya venía siendo discutida desde las últimas décadas del siglo anterior por autores como Frith, Becker, Bourdieu o Lotman, y más recientes como Feixa o Straw, aunque su motivación estaba fijada ya desde prácticamente un milenio antes:

Desde los años 20, autores correspondientes al círculo intelectual de la Escuela de Chicago, indagan sobre los agrupamientos juveniles que estaban estructurando la ciudad naciente de la primera veintena del siglo XX. Con las investigaciones de W. Foote White (1942), F. Trasher (1927) y otros autores, se comienza una tradición teórica seguida por sociólogos, antropólogos, psicólogos y humanistas en general sobre el fenómeno del surgimiento de micro-culturas tejidas al interior de otras culturas, o lo que es lo mismo, la conformación del campo de estudio subcultural (Lavielle, 2018, p. 69).

Se comenzaba a teorizar por tanto sobre los condicionantes y resultados de la irrupción de grupos humanos normalmente juveniles con una serie de predilecciones y características compartidas que de una forma u otra empezaban a operar al margen de la cultura ‘normativa’¹⁴ y se revelaba frente a una sociedad que hasta entonces no había tenido en cuenta su opinión ni su forma de entender la vida. Esta búsqueda por una identidad se expresa desde el entretenimiento que consumían, la simbología o vestimenta utilizada, su forma de relacionarse con los medios sociales de comunicación, hasta la conducta o el lenguaje empleado. Esto nos invita a considerar un amplio abanico de grupos como ejemplo de micro cultura: desde los más populares y antiguos, hippies, punks, emos, góticos, nerds, *grunges*, hípsters, indies o rastafaris— hasta algunos más recientes: *britpopers*, *otakus*, *gamers*, *reggaetoneros*, *swagers* o *MDLRS*.

Cabe fijar la atención aquí en aquellos con una conexión e inclinación hacia corrientes artísticas y musicales —rasgos compartido por casi todos los grupos, aunque con una intensidad e importancia en el movimiento variable—, que nos permitan adentrarnos en la noción de subcultura musical. Ejemplos como el jazz, surgido desde la marginalidad y la bohemia afroamericana en los EE. UU. Así como el *garage rock*, el

¹⁴ Cabría incluir aquí, dadas las características predominantes en el rap y el Hip Hop, la noción antónima de contracultura, la cual hace referencia a “aquellos espacios culturales de resistencia ejecutados por los subalternos, marginados e inconformistas”, y que generan “esferas y posibilidades alternativas en las sociedades culturales dominantes” (Díez, 2016, p. 44).

punk o el postpunk en la Gran Bretaña de la postguerra en adelante provienen de esta involucración de los jóvenes con los movimientos subculturales buscando ejercer una resistencia y oposición al modelo socioeconómico y cultural imperante de aquellos contextos a través de la música y el arte como mecanismos articuladores de esa rebeldía.

Feixa (2004) reconoce tanto al lenguaje como la música como dos de los elementos culturales que influyen de forma directa en el estilo que adopta un movimiento, el cual produce y organiza una identidad de grupo determinada:

Una de las consecuencias de la emergencia de la juventud como nuevo sujeto social es la aparición de formas de expresión oral características de este grupo social en oposición a los adultos: palabras, giros, frases hechas, entonación, etc. Para ello los jóvenes toman prestados elementos de sociolectos anteriores (habitualmente de argots marginales, como el de la droga, el de la delincuencia y el de las minorías étnicas), pero también participan en un proceso de creación de lenguaje. El uso de metáforas, la inversión semántica y los juegos lingüísticos (como el verlan: cambiar el orden de las sílabas) son procedimientos habituales. A veces los argots juveniles abarcan amplias capas de la población (como sucedió con el lenguaje del rollo de la Barcelona de los 70 o el lenguaje pasota de la movida madrileña). Otras veces son lenguajes iniciáticos para colectivos más reducidos que después se difunden (como sucedió con el “lenguaje de la onda” de los jipitecas mexicanos o el “caló” de los chavos banda) (Feixa, 2004, p. 23).

Para el análisis de estos movimientos subculturales y su inserción en el contexto español es también necesario inmiscuirse en conceptos como los de ‘cultura superior’ frente a cultura popular o de masas que conduce a nociones como las de imperialismo cultural, achacados, aún más si cabe, para géneros como el rap y que en cierto modo impedían considerar la existencia de una escena autónoma propia y respetable (Quitow, 2005).

Desde el principio y en los estudios académicos de los países de ‘recepción’ —es decir, todos aquellos donde no nació ni desde donde se prodigó el género—, no tardó en aflorar la idea de considerar esta práctica cultural —bajo una perspectiva que adolecía de cierto derrotismo— como un mecanismo de alineación juvenil con las corrientes culturales norteamericanas, lo cual invalidaría el carácter transformador y empoderado de la misma.

Si bien fruto de la incipiente popularidad y resignificación del género en todas las latitudes del globo—, así como el aumento en el conocimiento acerca de las contrastadas posibilidades emancipadoras, las consideraciones teóricas en torno a él han crecido y se han complejizado enormemente (véase el trabajo de Tijoux y otros, 2012 a este respecto).

Llegados a este punto es clave incorporar la hipótesis de Androutsopoulos y Scholz (2003) para entender el desarrollo en torno a la recepción del rap fuera de los EE. UU. a partir de la década de los 90. Ambos autores explican cómo todo territorio cultural

hacia donde le Hip Hop llega incurrirá forzosamente por las siguientes etapas — *Transculturation, Hybridization and Indigenization*— sin determinar, fruto de la variabilidad de escenas y contextos, cuánto tiempo exacto transcurre entre una y otra etapa. Se entiende que, en el momento que el movimiento supere la segunda etapa, se podría contemplar la dimensión reterritorial autónoma y vernácula del rap en cualquier país.

Donde sea más estimulante para el autor de rap conocer a un escritor español de prestigio que poder componer música con uno de esos tótems del rap norteamericano que figuran en las listas de las personas más poderosas del mundo. Como clamaba Toteking: “hablar con Vila-Matas me estimula más que una colaboración con Jay-Z” (Camero, 2020).

Considerando la rápida evolución de todos los movimientos artísticos nacionales hacia un estadio de hibridación donde tras establecerse en nuevas sociedades y generar adeptos, se empiezan a desarrollar activamente imbricándose con las condiciones locales, se puede considerar así en los últimos tiempos un primer estadio decolonial para la práctica del rap. Este se diferencia del producido con anterioridad a imitación del Hip Hop yanki y que no podía —ni pretendía, tal vez— “expresar inquietudes locales ni reflejar la realidad social del propio contexto” (Androutsopoulos y Scholz, 2003, p. 476):

During the 1990s, Hip Hop established itself in most European countries as a new cultural territory that emerged through a process of reterritorialization. Hip Hop culture and rap music are transmitted to new societies and gain fans there (transculturation). They are then actively performed and adjusted to local conditions (hybridization), and eventually become integrated into native cultural repertoires (indigenization).

También es interesante contemplar cómo, otras comunidades de rap, —en este caso provenientes de pueblos originarios latinoamericanos y con el castellano como lengua común— empiezan a adoptar sus lenguas nativas en su repertorio en detrimento del propio castellano. Esto se puede interpretar como práctica de descolonización lingüística y como un intento por aunarse bajo una comunidad transnacional global:

Desde la década de los 2000, una serie de grupos de raperos, que en sus comienzos habían rapeado en castellano, empezaron a incorporar las lenguas originarias en sus canciones. Es así como se dio origen al etno-rap, en el que se refleja de manera ejemplar cómo se entrelazan e interactúan lo global y lo local: Por un lado, en concordancia con las características del rap en general, los etno-raperos también toman el modelo afroamericano como punto de referencia. De este modo, se sienten unidos a una comunidad transnacional global. Por otro lado, han desarrollado estilos particulares según su propio entorno. Al integrar las lenguas y otros elementos locales, como formas musicales y culturales, lo recontextualizan, lo transforman y lo indigenizan (Gugenberger, 2022, p. 114).

Todas estas nociones anteriores conforman así las diferentes corrientes epistemológicas que sirven para cuestionarnos las connotaciones sociológicas de términos como ‘subcultura’, ‘subcultura juvenil’, ‘tribu urbana’, ‘escena musical’ o ‘comunidad musical, a sabiendas que estos se han ido moldeando y complementando unos con otros y si bien, ninguno ha conseguido imponerse como aglutinador, a lo largo de la historia reciente diversos investigadores han preferido apostar más por determinadas caracterizaciones en detrimento de otras a causa de su condición obsoleta— así como de todo lo que supone analizar nuevas prácticas culturales desde sus orígenes hasta hoy y con tantas aristas interpretativas como ocurre con el rap.

Tratar de adentrarse en el estudio de la producción musical y discursiva de un grupo social como el caso de aquel que genera el rap lleva irremediablemente a la elección y utilización de una terminología precisa que recoja de forma conjunta a todos estos actores. Tal y como señala Rodríguez-Vega (2019) el concepto de escena musical pareciera de entrada el idóneo para caracterizar al objeto de estudio en cuestión, ya que alude a esa territorialidad concreta en donde confluyen los actores —músicos, productores y fans, principalmente— que presentan una predilección hacia un determinado género musical.

Sin embargo, este autor reconoce en el término un cierto grado de jerarquización entre los involucrados, puesto que cuando un movimiento se populariza a nivel masivo tanto la industria como los músicos parecen encontrarse en un estadio de privilegio superior en referencia a los aficionados. Como ya ocurrió en otros marcos y escenas hiphoperas hoy consolidadas— la de los *banlieus* franceses, la escena *underground* chilena o argentina o la de corte más mainstream norteamericana, por citar algunos ejemplos— en un primer momento de nacimiento todos los actores se posicionaron de forma genuina en un mismo escalafón, al margen del oficialismo y la industria cultural generalista.

Esto posibilita un enfoque más ‘comunitario y de hermandad’ inicial¹⁵, que paulatinamente va desnivelándose y donde las relaciones entre todos los componentes fueron complejizándose hasta generar así la consolidación de una escena musical, con las tensiones y contradicciones posibles entre aquello que se dio en llamar vieja —más restrictiva— y nueva escuela. Cabe precisar también el hecho de que el rap, dada la efervescencia de estos cortes musicales afines favorecido por la tecnología y la desconexión con la *high culture* —nos referimos a otros subgéneros como el *trap* o el

¹⁵ Las declaraciones de Mucho Muchacho en una entrevista para *El País* con motivo del veinte aniversario de su disco de debut ‘Hecho, es simple’ (1997) son indicativas de la evolución en la recepción y extensión mediática del género en todo este periodo: “Por aquel entonces [años 90], la escena hip hop era como un instituto: nos conocíamos todos. Ahora impresiona ver que el rap es la música que reina en el mundo” (Parkas, 2016).

drill— es un género complejo a la hora de presuponerle una escena acotada bajo la que opera.

Si se puede entender la existencia de un género musical según si se reúnen o no ‘los criterios de afinidad’ marcados por Van der Merwe (1989) como la funcionalidad, la instrumentación concreta, además del contexto en el que nace y se reproduce o el contenido predominante de sus textos, se pueden observar hoy multitud de escenas dentro de la música urbana.

Bajo una instrumentación y contexto similar —periferias urbanas de las ciudades aunque con un grado de marginalidad oscilante— hasta el contenido lírico —de la protesta a la asimilación capitalista y egocéntrica—, la formación académica de sus autores o la finalidad de su discurso —ambiente de transformación social frente al hedonismo y el baile— pueden existir varias escenas o posicionamientos culturales e ideológicos dentro del mismo género urbano —mal llamado como rap—, especialmente si se analizan estos de forma superflua o se establecen consideraciones más laxas para la adecuación de los criterios.

Del mismo modo, añadiendo el impacto mediático como un parámetro analítico más, se puede reconocer una vertiente de calado masivo, muy próxima hacia esa amalgama que podría definirse como una especie de ‘cajón de sastre’ (Checa, 2021) que ha acabado por denominarse música urbana —con la más que evidente desvirtuación lírica, temática e identitaria frente a este rap más consciente o social de nuestro corpus—. Esto no ha hecho más que dificultar la caracterización de una escena propia para el rap, confundiendo e infundiendo toda una serie de estereotipos y prejuicios negativos hacia el género y el común de la comunidad hiphopera.

Ahora bien, si se considera el rap bajo su perspectiva purista y auténtica, donde los participantes no suelen transitar hacia otros géneros —o no lo hacen como seña de identidad— y los criterios de funcionalidad y contenido están bien definidos, este rap de corte político o comprometido —¿qué corriente artística no es política o no se compromete con una determinada premisa ideológica aunque esta aparente ser la ausencia de la misma?— sí se circunscribe a un panorama limitado, el cual ha aumentado y ganado adeptos durante las décadas, pero sin llegar a la amplitud que sí se pueden reconocer en otros géneros.

Para una categorización efectiva y una vez mencionadas ciertas problemáticas para tal fin, bajo estas nociones de ‘subcultura y escena musical’ se puede distinguir al menos entre: una vertiente activa —o visible— de la misma que protagonizan por un lado

los artistas (raperos y DJ's) y sus seguidores —en términos de identificación personal con el género¹⁶, conocidos como hiphoperos o raperos—.

Estrechamente relacionados, aunque sin ser necesariamente miembros activos y seguidores de la cultura y con una relación de perfil laboral con el género se encuentra la otra vertiente de la escena. Esta juega un papel indispensable dentro del engranaje de la industria musical y su relación con la sociedad: desde críticos, académicos e investigadores hasta sellos discográficos, productores musicales, *road managers*, trabajadores de teatros y estadios, *ticketeros*, *stage managers*, técnicos de sonido y luces, agentes de prensa, diseñadores gráficos, *community managers*, fotógrafos, agencias de publicidad y promoción y promotores, contadores, abogados o gestores de derechos musicales, entre otros.ale

En cuanto a la escena del rap en el contexto español y para el presente trabajo, se ha convenido en emplear el concepto 'escena' como término explicativo para el análisis social de las prácticas musicales (Bennett, 2004, p. 223). La escena no es representativa de un colectivo único, sino que refleja las relaciones sociales generadas por la música, estableciendo así una noción de escena dinámica y que va más allá de una afinidad etaria.

Entendiendo que el estado del rap español en la actualidad se encuentra en una fase de tránsito entre la *hybridization* y la *indigenization* cultural bajo la teoría de Androutsopoulos y Scholz (2003), si se rastrean los atributos elegidos para analizar el desarrollo de la música rap en España se podrán obtener ciertas conclusiones en torno a la existencia de una escena consolidada.

No es una sorpresa que la presencia histórica de los raperos en los grupos mediáticos hegemónicos españoles – los relativos al *Grupo Prisa*, *Atresmedia*, *Mediaset*, etc.— y a excepción de la radiotelevisión nacional pública (*RTVE*), ha sido históricamente limitada o prácticamente inexistente¹⁷. La cobertura al Hip Hop de forma continuada en *RTVE* se ha limitado a varias excepciones, siendo los programas *Ritmo Urbano*, emitido en *La 2* desde 2012 hasta la actualidad, *El Rimadero* en *Radio 3* desde 1998 —dirigido hasta su muerte en 2000 por Jota Mayúscula— así como *La Cuarta Parte* también en *Radio 3* desde 2004 —dirigido y presentado a su vez por Frank-T — las únicas

¹⁶ Todo lo que se englobaría bajo el vocablo de origen inglés *fandom*, con su derivación propia hacia el slang conocida como *groupie*, término que sirve para englobar a los fans apasionados e idólatras que siguen las giras de los artistas.

¹⁷ Esto comentaba el profesor de la Universidad Complutense Reyes al ser cuestionado en 2006 —momento de auge para el desarrollo mediático del género— sobre el tratamiento que le estaba dando al Hip Hop desde la prensa no especializada: “Es vergonzoso. No se molestan ni en contrastar opiniones. Van a lo fácil y a la carnaza, pero conociendo en qué condiciones se trabaja en los medios de comunicación, a veces es comprensible. Además, no es algo solo de aquellos medios y prensa no especializada; hay prensa supuestamente especializada en la que la mayoría de la gente que trabaja allí, empezando por el que manda no tienen ni idea de Hip Hop, ni quieren enterarse, ni saben lo que significa la palabra respeto” (Activo Hip Hop, 2006).

experiencias en las que el rap y el Hip Hop han contado con un espacio propio en la radio y televisión. De igual forma, la plataforma digital impulsada por RTVE con el nombre de *Playz* también ha dedicado un programa, *Réplica*, a disciplinas artísticas más recientes dentro del rap como el *freestyle* —que está empezando a conformar una escena ya en sí misma—.



Imagen 9. Primer capítulo del programa *Ritmo Urbano* en *La 2*, con El Langui (2012), (arriba). Imágenes de Jota Mayúscula (*El Rimadero*) y Frank-T (*Cuarta Parte*), en sus respectivos programas de *Radio 3* (centro y abajo).

Fuente: *RTVE.es*.

Son, por tanto, además de los mencionados anteriormente, los medios alternativos de información en España, los que por su carácter independiente y autogestionado¹⁸ verdaderamente transmiten y generan contenido en torno a este tipo de información y temáticas: *Diario Público*, *CTXT*, *El Salto Diario*, *La voz del Sur*, *La Marea*, *Nuevatribuna.es*, entre otros a través de entrevistas con los autores, artículos de opinión donde se reflexiona en torno a ciertas cuestiones, reportajes, etc. desde una mirada inclusiva y, por lo general, poco contaminada por líneas editoriales conservadoras.

Resulta oportuno referirse aquí a un concepto en boga como es el de “la comunicación otra” (Corral, 2015, p. 13), en el que se engloban todos aquellos mecanismos mediáticos que se constituyen al margen de los procesos de comunicación hegemónicos y los medios masivos, en los cuales la producción popular tiene escasa cabida. Los también apodados “medios ciudadanos” (ídem) serían aquellos de los que la juventud se inserta para lograr incorporar y compartir su producción de forma independiente y horizontal.

Esto prueba sendas tendencias hacia la contraculturalidad y la autogestión que se explican a su vez si se estudia someramente la historia y desarrollo del rap en España en relación con su consideración como género sociocultural y artístico autónomo. De inicio, se va conformando una escena al calor mediático y efímero en la España postdictadura. Esto sirvió para atraer y cautivar a muchos jóvenes hasta entonces ajenos a ‘la movida’. Después, ese primer boom no tardó en desvanecerse para crecer durante las décadas posteriores desde la clandestinidad conformando una escena alternativa y subcultural que no interesó prácticamente a nadie a no ser que se estuviera dentro.

Los años posteriores a 1984 vivieron la gran eclosión mediática de este movimiento, con el estreno de largometrajes, programas, propagandas de cualquier índole o publicaciones específicas en torno a la incipiente cultura Hip Hop. El *breaking* se erigiría en la puerta de entrada de todo un cosmos creativo, que marcaría no solo el ritmo artístico de una época, sino que representaría un nuevo estilo de vida en forma de moda o lenguaje con sus códigos concretos para jóvenes de todas partes:

Se lanzaron a las plazas y parques de sus ciudades generando puntos de encuentro donde se ponían en común las nuevas piruetas, multiplicándose por horas los nuevos adeptos a esta disciplina. Con el paso de los años, y cuando el reclamo estético y publicitario televisivo había sido explotado hasta prácticamente la ridiculización¹⁹, alguien decidió

¹⁸ Refiriéndose a que no funcionan como agencias de información en sí mismas; no siguen una organización empresarial tradicional ni se financian con la publicidad que emiten o las subvenciones que reciben de las instituciones, sino que sus fondos se conforman a través de un sistema de colectas o suscripciones por parte de los propios lectores.

¹⁹ “Entre 1992 y 1994 aquellos que permanecemos en el hip hop estábamos muy enfadados con los medios de comunicación. Sentíamos que nos habían tratado injustamente, casi como a bufones: habían cogido algunas de nuestras mayores señas de identidad y las habían caricaturizado con el único fin de burlarse de una música y una cultura que hasta el momento no había llegado a ser conocido de una manera completa

que la ‘moda’ de la ropa XXL ya estaba más que amortizada. Automáticamente, pasó al cajón de la subcultura, cediendo el testigo a la nueva corriente musical de vanguardia a monetizar, el sonido máquina a golpe de sintetizador de la música electrónica (Checa, 2021a).

Otro hecho considerable es la nueva dimensión que ha adquirido la escena del rap con la aparición y auge de las redes sociales e internet: primero a través de aplicaciones como *Myspace* o *SoundCloud* y posteriormente mediante otras como *YouTube*, *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* o *Twitch* así como la incipiente tendencia hacia el *podcasting*²⁰ y las transmisiones en directo, ya no solo de los propios raperos sino también de creadores de contenido e *influencers* en torno a estas temáticas. Todas ellas cohabitan en el espacio que antes ocupaban los distintos canales de difusión televisiva y radiofónica alternativos, así como la ‘calle’ como espacio de interacción predilecto, ofertando así un modo de consumo cultural más accesible a través de teléfonos y ordenadores.

Un vistazo general a la expansión digital en redes sociales de los autores del corpus —escuchas mensuales en *Spotify*, seguidores en Instagram y reproducciones totales de sus respectivos canales oficiales en *YouTube*— ayudará a calibrar con mayor exactitud la magnitud e influencia alcanzada por esta nueva dimensión de la escena en el plano virtual y de redes sociales.

En la siguiente tabla, se observa cómo a excepción de algunas agrupaciones y raperos históricos —Kase.O, Nach, SFDK o Toteking— las cifras más altas las ostentan la nueva hornada de raperos. En el caso de algunas agrupaciones hoy inactivas, se puede observar cómo no cuentan con redes oficiales, si bien muchas de sus canciones aparecen subidas a *YouTube* por parte de otros usuarios anónimos. Este es el caso de BKC, Dogma Crew, Triple XXX, Flowklorikos o Violadores de Verso.

En cuanto a *Spotify*, son cinco los autores que sobrepasan el millón de escuchas mensuales —de mayor a menor número—: Natos y Waor, Delaossa, La Mala Rodríguez, Recycled J, Kase.O y Nach.

En cuanto a seguidores en Instagram, solo La Mala Rodríguez supera el millón, mientras que Ajax, Kase.O, Natos y Waor, Nach y Prok le siguen en la lista.

Entre los canales oficiales de los autores en *YouTube* que cuentan con un número mayor de visualizaciones totales —habría que considerar para tal fin el número de videos

en España. Recuerdo que la gente nos miraba, y moviendo estúpidamente los brazos, nos llamaban raperos socarronamente” (Chojin & Reyes, 2010, p. 119).

²⁰ Referido a la actividad derivada del vocablo inglés *podcast*, que hace referencia a una serie de archivos de audios y a menudo imagen que se difunden episódicamente a través de internet y que el usuario puede escuchar en directo, descargar o guardar para reproducir con posterioridad.

totales subidos y los años de existencia del propio canal— encontramos los de Natos y Waor, Ajax y Prok, Nach, SFDK, Kase.O y Foyone:

Artista (orden alfabético)	Spotify (oyentes mensuales)	Seguidores en Instagram	YouTube (reproducciones totales del canal)
Ajax	899.901	918.000	637.546.182
Arianna Puello	75.430	128.000	17.985.322
BKC	Sin perfil oficial	Sin perfil oficial	7792
Cheb Rubën	42.046	7.738	19.385.038
Danié y Lasio	4.279	1.907	12.825.642
CPV	29.719	Sin perfil oficial	2.051.781
Delaossa	1.438.658	259.000	18.193.810
Dogma Crew	48.520	Sin perfil oficial	Sin perfil oficial
Duo Kie	42.348	63.200	1.639.933
Easy-S	568.694	81.900	149.135.724
El Chojin	441.265	368.000	163.170.775
El Langui	51.300	261.000	18.734.103
El Meswy	1.225	8.014	353.031
Elio Toffana	404.290	54.400	7.459.289
Ergo Pro	278.384	54.100	11.740.419
Falsalarma	109.819	41.100	18.043.352
Fernando Costa	934.502	434.000	211.349.967
Flowlorikos	314.974	Sin perfil oficial	2.256.301
Foyone	486.738	251.000	236.168.102
Frank-T	70.478	48.700	8.101.072
Gata Cattana	86.539	35.000	16.979.937
Geronación	3.275	1.499	Sin perfil oficial
Hablando en Plata	28.321	12.300	Sin perfil oficial
Hazhe	138.230	26.500	4.535.937

Ill Pekeño	311.221	48.700	11740419
Juancho Marqués	577.851	132.000	32.435.530
Kase.O	1.035.965	679.000	254.691.677
Kaze	390.306	267.000	185.834.346
La Excepción	35.697	3.099	Sin perfil oficial
Las Ninyas del Corro	285.551	50.100	8.334.398
La Mala Rodríguez	1.216.237	1.400.000	209.690.290
Los Chikos del Maíz	182.643	75.900	23.542.480
Nach	961.004	612.000	414.457.412
Natos y Waor	1.596.890	671.000	710.409.675
Nega	182.643	33.800	23.542.480
Prok	899.901	545.000	637.546.182
R de Rumba	180.888	103.000	2.299.366
Recycled J	1.137.615	261.000	95.006.484
Rapsusklei	647.438	247.000	114.928.638
SFDK	805.154	282.000	303.995.625
Sharif	689.614	174.000	79.562.597
Sho-Hai	210.800	174.000	19.765.018
Shotta	229.990	81.900	32.098.556
Sofía Gabanna	396.584	133.000	20.400.423
Suite Soprano	46.007	8.560	63.877.474
Toteking	560.021	220.000	92.447.678
Tribade	84.005	32.800	9.527.496
Triple XXX	53.424	Sin perfil oficial	Sin perfil oficial
Violadores del Verso	434.168	Sin perfil oficial	Sin perfil oficial
Xhelazz	136.251	46.800	Sin perfil oficial

Tabla 2. Panorama de expansión digital en redes de los autores y grupos del corpus.

Fuente: Elaboración propia.

Se puede afirmar así que la característica principal de esta nueva escena rap es la de conformar históricamente una realidad que se maneje al margen del oficialismo cultural, que se difunde a través de canales de difusión digitales y alternativos, en la mayoría de los casos con una tendencia a la autogestión total durante el proceso – creación y producción musical, gestión de *merchandising*, anuncios o promoción de conciertos (Bastida, 2017, p. 49)— y la libertad creativa, con un fuerte impacto en términos de alcance en las redes sociales.

Es preciso volver a mencionar también el impacto de las redes en relación con la comunidad digital que se crea. Desde los foros —en donde diversos aficionados comparten de forma altruista las letras, las analizan, opinan y generan contenido valorativo en torno a ellas—, hasta páginas webs específicas y medios de comunicación digitales —con entrevistas, reseñas de discos, próximos lanzamientos, giras, etc.— e *influencers* de la temática:

Otro de los espacios constitutivos para el rap, junto con la casa y la calle, es el espacio virtual. Se toma contacto con el movimiento, con la música, con los artistas, con letras, fotos, videos, a través de internet. Se escriben letras y canciones escuchando música que se busca en el mismo medio. En un sentido más general, la popularización de la web marcó en los distintos elementos del hip-hop un pasaje de una primera a una segunda etapa más masiva, donde la difusión y la transmisión se facilitó enormemente (Sabrina, 2016, p. 17).

Algunos ejemplos en España de estos medios profesionales son: *La Factoría del Ritmo*, *Hip Hop Life Magazine*, *Generation Hip Hop*, *Grindn*, *HHopCast*, *Iamrap.es*, *El V Elemento*, *The Medizine*, *Fleek Mag*, entre otros.

A continuación, algunos ejemplos gráficos de esta expansión comunicativa del rap: a través de revistas en papel (*Hip Hop Life*) o programas en línea que se comparten a través de las redes digitales:



Imagen 10. Programa 7x32 del V Elemento, el número 77 de la Revista Hip Hop Life y la entrevista 01 de la temporada 3 del podcast Grindn.

Fuente: Elaboración propia.

El auge y el aumento de plataformas privadas de pago —como *Canal +*, ahora *Movistar Plus +*— ha hecho que la presencia del rap cobre una nueva relevancia y ocupe unos espacios mediáticos hasta entonces impensables. En el libro de Cámara y Filardo (2014) Reyes lleva a cabo una pormenorizada crónica acerca de la recepción de los medios de comunicación televisivos, publicitarios y eventos en la evolución del Hip Hop y el rap en el estado español.

Especial consideración merecen también todos aquellos trabajos audiovisuales sobre la cultura Hip Hop en formato documental cinematográfico que, como bien recoge en su tesis doctoral Martín-Juan y desde su difusión televisiva, propia de internet o a partir de creaciones independientes “han contribuido a preservar la memoria audiovisual de este movimiento social y artístico (...) usando sus propias ideas para salir adelante y crear así una escena profesional que en la actualidad forma parte indispensable del imaginario urbano” (Martín-Juan, 2020, p. 275). Como se ha comentado a lo largo de la

investigación, el rap es un género joven en continuo desarrollo y evolución, por lo que a medida que se avance en el tiempo, la cifra de documentales que indaguen en la figura de ciertos raperos así como acerca de la escena nacional en general será un hecho consumado²¹.

Una vez presentado este panorama, para este primer apartado analítico de la situación y la escena comunicativa del rap, se estudiarán todos los componentes necesarios que permiten considerar la existencia de un movimiento subcultural o una escena musical asentada: desde la atención mediática ya comentada, la producción audiovisual que acompaña —o no— a la canción, la duración de las mismas, el rol desempeñado por parte de las compañías discográficas así como la irrupción de las plataformas digitales en la presente era de la hiperconexión en todo este proceso.

También se indagará, aunque de forma somera otros aspectos de relevancia tales como, por ejemplo, el rol desempeñado por la mujer en todo este entramado subcultural y escénico del rap, cuestión que merecerá sin duda una ampliación en futuras investigaciones.

4.1 Parámetros analíticos I. El componente audiovisual de la canción rap: el vídeo musical

De igual forma que ocurre en otros géneros musicales donde existe toda una serie de elementos de diferente índole que conforman una industria musical, el rap también se articula en relación con ciertos atributos que son esenciales para comprender la totalidad de su expansión comunicativa. En las siguientes líneas nos centraremos en el producto audiovisual —videoclip— que va asociado a la publicación oficiosa de una canción, lo cual condiciona de facto tanto el mensaje que se envía como la posible recepción que se haga de la obra.

Tal y como señala Sibaja (2015) en su investigación doctoral sobre las imbricaciones identitarias y culturales del videoclip en el Hip Hop andaluz, este se define como un formato audiovisual que nace en la década de los sesenta y ochenta en EE. UU. con el fin de presentar y promocionar una canción, un cantante o un grupo de una forma

²¹Martín-Juan (2020) recoge que, desde 1991 hasta 2016, se han producido un total de veintinueve documentales relacionados con la cultura Hip Hop desarrollada en España —excluyendo de dicha nómina documentales que se centren en trayectorias de artistas o grupos específicos— Su investigación se centra en un exhaustivo análisis de once: *Mi firma en las paredes* (Pascual Cerveza, 1991), *Hip Hop España* (Alina Ariaioz, 1999), *Sevilla City* (Juan José Ponce, 2005), *Universo Hip Hop* (Pilar Pérez, 2005), *Hip Hop, ¿sabes?* (Conexión Rap, 2008), *Días de asfalto y tinta* (David Moreu 2010), *Tamarán Hip Hop en Gran Canaria* (Adrián Lerón, 2010), *Hip Hop Real* (Atalaya Records, 2011), *Madrid Rap. Episodio 1: El Hip Hop y la ciudad* (Gorka Abrisketa, 2011), *Con H de Asturias* (Alfonso Secades & Eduardo González, 2012) y *Dos platos y un micrófono. 30 años de Hip Hop en España* (Rafa de los Arcos, 2013).

más satisfactoria y sofisticada en televisión. Su irrupción significó una concepción totalmente novedosa dentro de la industria musical con una gramática audiovisual recogida desde el imaginario cinematográfico basada fundamentalmente en la brevedad y el dinamismo. La aparición del videoclip aceleró en cierto modo el trasvase radiofónico al televisivo, dando paso así a la “generación *MTV (Music Television)*” (Sibaja, 2015, p. 11).

Bajo su concepción actual más allá de un mero producto televisivo —su consumo hoy está más orientado hacia otras plataformas como ordenador, móvil, o Tablet— el desarrollo de las nuevas tecnologías ha multiplicado sus oportunidades de expansión, convirtiéndose en uno de los formatos audiovisuales de más calado en la actualidad.

Es interesante, por tanto, estudiar hasta qué punto la presencia y acompañamiento audiovisual de una imagen puede alterar el mensaje sonoro en cuestión, y en qué medida esto condiciona a los autores de rap. Para ello, junto a un análisis cuantitativo de la presencia o no de videoclip en la muestra, se empleará una caracterización visual que nos permita comprender, más allá de la mera presencia del videoclip —prácticamente imprescindible hoy en día-, qué se cuenta y que imaginario ideológico están proyectando sus letras en su relación con el territorio.

4.2 Parámetros analíticos II. Aparato discográfico

“Yo fui a las ciudades, dormí como un vagabundo, y ahora estoy frente a una mesa planeando conquistar el mundo. Con mis maquetas tuve el control, los muchachos de mi edad me miraban como a un apóstol” (“Mierda”, Kase.O).

Cualquier escena musical profesionalizada debe llevar consigo un aparato logístico adecuado para asegurar la producción y distribución oficial del producto musical. Para este fin y siguiendo las normas del funcionamiento de una industria, se necesita de una discográfica —de corte generalista o independiente, multinacional o autogestionada— que asuma la responsabilidad financiera y comercial de organizar la realización y distribución de una obra concreta aportando en la mayoría de las ocasiones, el capital necesario para ello.

En este apartado se establece un recorrido teórico para comprender cómo se establece la distribución discográfica de las canciones que conforman el corpus y que pasará a formar parte del bloque analítico de esta investigación. Empezar tal objetivo nos puede aportar diversas nociones para entender hasta qué punto la escena musical del rap en España está supeditada a preceptos que siguen las lógicas de mercado, es decir, si está dominada por un número de empresas discográficas vigorosas muy limitado donde tanto autores como canciones pasan a ser considerados mercancías a las que se debe explotar en busca de beneficios, o si por el contrario se apuesta más por una industria

autoproducida o de pequeño alcance donde son los mismos raperos los que ejecutan todo o gran parte del proceso laboral y económico asociado a la comercialización de su música.

Dentro de la industria musical *mainstream* y generalista española, el dominio actual recae sobre tres grandes empresas: Sony Music, Warner Music y Universal Music (Gómez y Rodríguez, 2019, p. 103) dejando al resto de discografías un tanto por ciento de poder limitado dentro del entramado de la industria musical.

Como comenta Yusuf (2019), que una parte importante del rap se haya desarrollado históricamente formando parte de ese monopolio discográfico —con sus honrosas excepciones y entendiendo el auge actual a la diversificación— podría ser clave para entender la disminución o tendencia menos expandida de textos socialmente críticos —ya no solo en el rap sino en toda la esfera comunicativa urbana—, de la mano de la “capitalización del rap y su conversión en una empresa artística más”, lo cual entraña sus ventajas para los autores:

Esto también tiene su encanto: sueldos elevados, gestión profesionalizada, comercialización externa, grandes anticipos, etcétera. Todo ello unido a la aceleración de la producción: las fechas de entrega determinadas por contratos para los proyectos dan lugar a una reducción en la extensión de los álbumes, que pasan de 18 a 12 canciones aproximadamente, la longitud de estas se acorta, etcétera. Nuevas son también esas abominables cajas de discos, donde junto al CD se venden pequeños regalos promocionales, camisetas de talla grande y demás mierdas. A menudo a un alto precio (nunca por debajo de los 40 euros), elevando así la facturación musical en las primeras semanas de la aparición de un álbum y hacerse con un puesto alto en las listas de éxitos (ídem).

Según datos de *PROMUSICAE*, en España hay registro de 780 compañías discográficas, representando el cuarto país de Unión Europea con un registro mayor, solo superado por Reino Unido (1760), Alemania (910) y Francia (800).

4.3 La irrupción del *streaming* y el desarrollo digital: hacia un nuevo paradigma para la creación y el consumo musical. ¿Oportunidad o debilidad?

La notoria influencia que ejerce todo el conjunto de redes comunicacionales asociadas a internet en la producción y consumo de música en general es una realidad consolidada (Medina, 2016). A lo largo de la historia reciente, la industria musical ha sufrido varias revoluciones que han hecho que los distintos elementos que la conforman tengan que readaptar sus estrategias tanto de creación, como de marketing y consumo.

Y la más reciente se empieza a percibir ya desde los albores del siglo XXI con la llegada de internet —y con ella la aparición masiva de la piratería— el nacimiento de plataformas como *YouTube*, *Spotify* o *iTunes* que trataban de proporcionar una alternativa

legal a esa incipiente ilegalidad, así como el consumo masivo a través del *streaming*, mediante canales gratuitos o suscripciones de pago.

En la siguiente imagen se percibe de forma clara la evolución a lo largo de los últimos 20 años (2001-2021) en lo relativo a las ventas de música grabada en España. En azul, lo relativo al volumen físico y en naranja, las cifras de *streaming*. Se observa el descenso paulatino desde principio de siglo en cuanto a millones de euros facturados en detrimento del ascenso —desde su consideración y aparición como tal en 2006— de las ventas hacia el mercado digital, consumando el *sorpasso* definitivo en torno al año 2015-2016. Para el último año que se tiene en cuenta en este análisis, 2021, las cifras arrojan un 82,6% del total del volumen generado a través del mercado digital mientras que solo el 17,4% siguen proviniendo de la venta física.

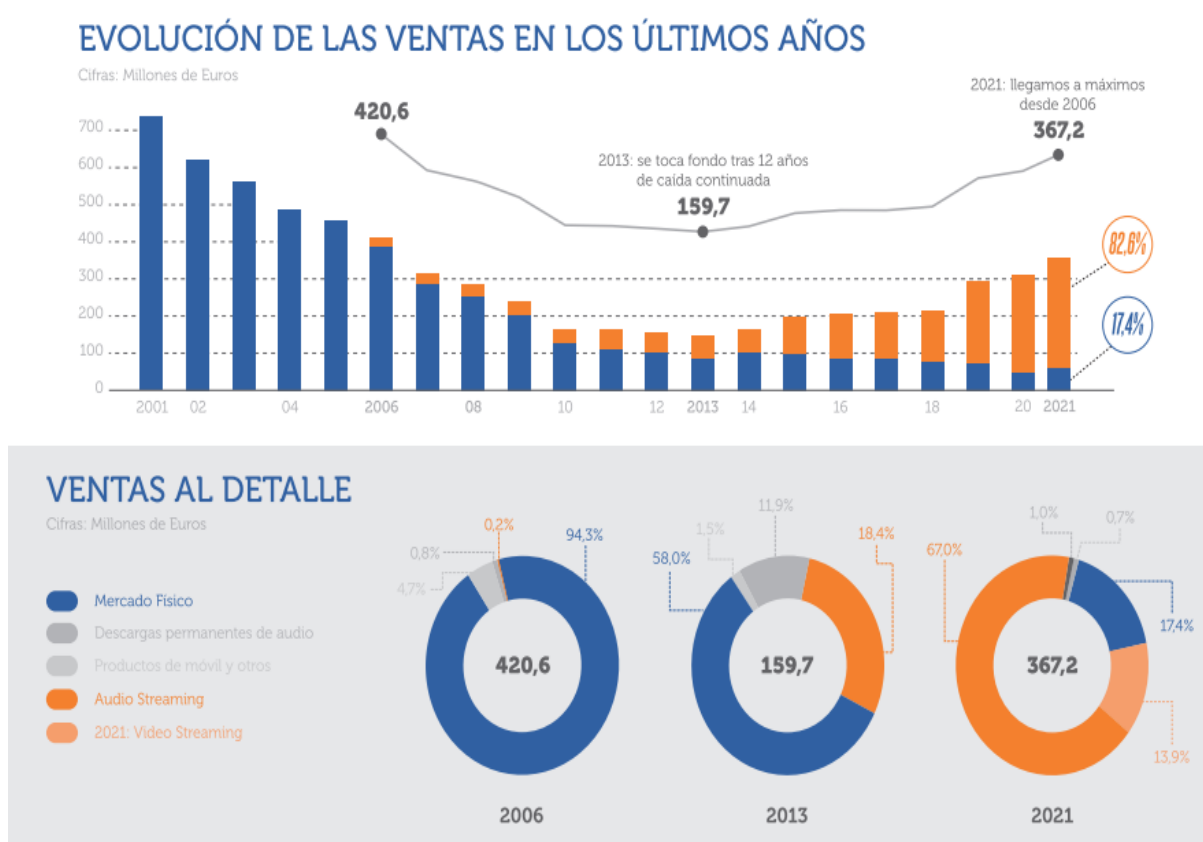


Imagen 11. Evolución de las ventas de música grabada en España (2001-2021): “de lo físico a lo digital”.

Fuente: Informe 2021 *PROMUSICAE*.

Todas las canciones que conforman el corpus aparecen disponibles y pueden escucharse desde varias plataformas de *streaming* —*YouTube* y *Spotify* principalmente—. Cuando nos referimos a este término, Jáuregui (2015, p. 78) lo define como “la distribución digital de archivos a través de la difusión continua por una red informática”. A través de la ayuda publicitaria, los usuarios pueden disfrutar del contenido musical bien gratis o con un

servicio mejorado a cambio de una suscripción mensual o anual —y suponiendo la fuente principal de ingresos—. En septiembre de 2022, *Spotify* contaba con 422M de usuarios y 182M de suscriptores registrados —según datos oficiales—.

Asimismo, el modelo *streaming* lo dominan y proyectan tres arquitecturas: *RealNetworks*, *Microsoft* y *Apple* (Austerberry, 2005, p. 129). Este mercado digital lo que permite, como ya se ha mencionado anteriormente, es que el propio intérprete sea dueño del control de su producto. Con la era digital se permite que el artista esté más cerca de su audiencia y pueda compartir otros aspectos aparte de la música. Este acontecimiento de Plataformas Cibernéticas ha permitido que todas las herramientas del mercado tradicional migren a Internet y a las redes con el objetivo de acomodar el negocio tanto a los intérpretes o artistas como a los propios ejecutores de estas plataformas con las discográficas (Sierra, 2016, p. 21).

Como afirmaba Carballo y Domínguez (2016), en un estadio inicial para este cambio de paradigma, los propios actores de la cadena de producción estaban mutando, lo que diversificaría los beneficios generados por la industria musical: “el gran cambio de paradigma es que ahora el negocio musical es mucho mayor. El negocio está ahora en manos de las empresas que venden el canal y no de las empresas que venden la música” (Carballo y Domínguez, 2016, p. 54). Algo en lo que coinciden otros autores como Cruz (2021), reconociendo el 2008 ‘como el año del acabose’ donde a la ya de por sí crisis económica mundial se sumó ‘la crisis que arrastraba la industria discográfica desde la llegada de las descargas e internet’ (ídem).

En definitiva, estos nuevos modelos de consumo musical pueden interpretarse con cautela, a tenor de las reticencias hacia un sistema nuevo del cual la información que se obtiene en términos de trato a los autores o retribuciones justas por parte de las compañías de este nuevo sistema es, cuanto menos, cuestionable²². De igual forma, la tendencia a generar monopolios digitales puede parecer una realidad consolidada. Las críticas hacia *YouTube*, a pesar de su hegemonía como “web de referencia y portal de contenidos audiovisuales por excelencia” (ídem, p. 53) son constantes:

[*YouTube*] no realiza un reparto justo de beneficios de cara a los creadores de los contenidos que se alojan en él. Las cantidades que están pagando con respecto a las cifras que están facturando son realmente nimias y se está generando un peligroso *value gap* (ídem, p. 54).

Por lo general, se puede afirmar que estas plataformas aportan más libertad y capacidad de decisión para el oyente —así como para el propio autor²³, que decide cómo,

²² La herramienta *Royalties Calculator*, desarrollada por BMAT indica que un artista cobra 0,0036€ por reproducción en *Spotify*.

²³ En su entrevista con Pablo Iglesias para *Otra Vuelta de Tuerka* (2014), Nega de Los Chikos del Maíz comenta lo siguiente con relación a su primera época como rapero, antes de la eclosión digital y el cambio

cuándo y dónde estrena su canción—, pero parecen conducirnos hacia una inmediatez y un terreno desconocido que sin duda puede mermar la calidad del resultado final del artista así como sus condiciones laborales:

La volatilidad en la que se han instalado buena parte de las múltiples esferas sociales nos enfrenta a un consumo musical de usar y tirar, donde prima más el envoltorio que rodea al paquete (llámese marketing) que lo que nos encontramos una vez abierto (Checa, 2020).

Las canciones tienen a menudo una fecha de caducidad mucho más rápida, el público demanda cada vez más contenido a ‘sus’ artistas, y cuando estos no responden, están dejando la puerta abierta a perder seguidores en detrimento de otros cantantes ya que rápidamente se ganan la etiqueta de estar desconectados, cuando no fuera, de la industria musical.

Se ha vuelto menos común circunstancias donde los autores se toman un tiempo alejados de la música para reflexionar o componer sin ofrecer nada a sus seguidores, ya que lo ‘ideal’ en términos de beneficio hoy es ir sacando *singles* como estrategia de marketing que mantengan al público ‘despierto y alimentado’ mientras esperan material nuevo —¿inmediato y efímero?— cuya duración —como se explicará en el epígrafe siguiente para la duración de las canciones— se está reduciendo. Esta nueva tendencia puede desencadenar a su vez un descenso en la calidad lírica de las letras.

5. Temáticas y secuencia textual

“El texto de una canción es diferente de un texto literario “convencional” en cuanto que en la música popular el texto no es solo la letra, sino la imbricación de la estructura verbal, musical y performativa (interpretativa): de ahí que haya forzosamente que tener en cuenta esta textualidad híbrida en su estudio. Por ello, las herramientas filológicas tradicionales no son suficientes y tiene que echar mano de otras disciplinas como la historia cultural, la sociología o la musicología. Asimismo, como en otro tipo de texto, es obvio que para analizar el texto-canción, hace falta entender su contexto de producción, difusión y recepción” (Marc, 2014, p. 103).

Como cualquier texto o discurso emitido, también en el plano musical, este se dirige a una audiencia y versa sobre uno o varios temas determinados. Moreno (1998, p. 101) afirma que el tema de un discurso está estrechamente ligado a las intenciones del interlocutor, el contexto en que se produce —solo se suele hablar de ciertas cosas en ciertos contextos concretos—, a las características psicolingüísticas de los interlocutores

de paradigma en el 2008: “Era muy difícil hacerse un hueco cuando no había internet. Nosotros le debemos prácticamente todo nuestro éxito a la democratización de las nuevas tecnologías: internet, redes, foros... Antes había una especie de casta musical y costaba muchísimo hacer música o acceder a las herramientas de edición, no había métodos de difusión que no fuera dar el cd en mano... Si no tenías una compañía respaldando detrás era imposible”.

—ligados a la interpretación del oyente— y a la relación que une a los que conversan — solo se habla de ciertos temas con ciertas personas—.

Estos aspectos nos invitan a considerar las pautas que rigen cualquier trasvase de información —normas— como un parámetro necesario para la comprensión de la interacción comunicativa de una forma holística. Todo lo anterior condiciona y justifica así la existencia de claves temáticas específicas —siguiendo la categorización de Barba (2001)— con una mayor frecuencia de uso en determinados grupos sociales y culturales.

En primer lugar, Hymes, de igual forma que hizo con la situación del evento, también amplió en su modelo la concepción teórica acerca de la finalidad comunicativa, entendiéndola por un lado como el objetivo del hablante – que puede oscilar entre persuadir, deleitar, conmover, concienciar, enseñar²⁴, etc.— y subjetiva a la interpretación del oyente; así como por otro a la ejecución temática concreta que regía y articulaba esta finalidad (Hymes, 1974, p. 56).

En palabras de García-Marcos (2015, p. 147), los etnógrafos del habla discriminaron estas dos clases de intencionalidades comunicativas “según se enfatice el componente individual —es decir, los objetivos o fines discursivos que pretenden alcanzar el emisor— o el lingüístico —la materialización de los resultados temáticos concretos—”:

Así, para la categorización de este epígrafe se distingue, por un lado, una finalidad intrapersonal clave del rapero en su realización comunicativa —“*the strategies of participants are an essential determinant of the form of speech events, indeed to their being performed at all*” (Hymes, 1974, p. 57, como citado en Blom and Gumperz, 1972)— y por otro la ejecución discursiva concreta, es decir, qué [temáticas] expresan los raperos con sus letras.

Para el primer aspecto, la finalidad intrapersonal del rapero ha sido abordada desde la amplitud de la búsqueda identitaria, reivindicación vernácula, independencia cultural y virtuosismo retórico, aspectos que serán debidamente abordados en el bloque analítico. Con respecto a la ejecución discursiva concreta, mientras que la canción popular moderna ha girado siempre en torno a tópicos tradicionales como “el binomio

²⁴ A propósito de esto, pero desde el punto de vista del receptor u oyente, en 2008 se publicó el trabajo “Emotions evoked by the sound of music” por Zentner, Grandjean & Scherer en el que se proponía un modelo (GEMS) con el que poder caracterizar y clasificar toda la riqueza de emociones que podía evocar la música. El modelo propone 9 escalas de emociones (*wonder, transcendence, tenderness, nostalgia, peacefulness, energy, joyful activation, tension, sadness*) que a su vez se subdividen en 40 categorías. Desgraciadamente, este modelo no nos sirve para identificar la intención determinada del emisor con su discurso musical, pero sí para comprender mejor qué impacto estarían dejando en el receptor. Bajo una perspectiva funcional, en Bienes & Checa-Olmos (2022) se identifican las trece dimensiones funcionales que cubre la poesía oral improvisada: relacional, expresivo-comunicativa, identitaria, ritual y litúrgica, didáctica, lúdico/recreativa, medio de vida, canto de trabajo, transformado, transmisión histórica, terapéutica/paliativa, estética y de autorrealización.

amor/desamor, la muerte o la soledad” (Sencianes, 2017, p. 28), entre las categorías discursivas del rap estas adquieren un rol secundario, además de una más que cuestionable reinterpretación (“No escribí cartas de amor en cuarto curso, creo, estaba peleando por respeto en el patio del recreo” en “Por amor al odio”, de Flowklrorikos) y sobresalen otras como las de competición y autenticidad, la protesta social en forma de denuncia o reivindicación, así como el contexto urbano apegado a nociones como la vida en la calle, la marginalidad o diversas reflexiones vitales.

Cabe mencionar, como señala Jiménez (2014b, p. 5) como estos temas “pueden ocupar un texto por entero, pueden entrelazarse en un mismo texto o pueden mezclarse con otros temas menos frecuentes”. Temáticas como el sexo y la mujer ha sido ampliamente tratado en el campo de los *Hip Hop Studies*, hasta el punto “que pueden considerarse un tipo de rap por sí mismo” (Álvarez-Mosquera, 2012a, p. 289).

La literatura científica ha demostrado sobradamente el carácter crítico, subversivo y de denuncia prioritario tanto del género del rap y sus discursos como de sus protagonistas para con la sociedad dónde se dirige e inserta su mensaje (Camargo, 2007; Jiménez 2012 o Colima y Cabezas, 2017) por lo que en este apartado se explicará, de forma precisa con qué finalidad y en torno a qué —y en especial contra qué— condiciones, grupos sociales, instituciones o corporaciones construyen los raperos su discurso.

La práctica totalidad de los raperos del corpus se han involucrado a lo largo de sus trayectorias en distintas organizaciones, colectivos, así como en diferentes causas solidarias y benéficas como prueba del *‘actions speak louder than words’*. Por citar algunos ejemplos: Ajax ayudando en el mismo comedor social al que su madre solía ir a pedir comida cuando sus hijos eran pequeños y construyendo un colegio en África, las diversas campañas contra el *bullying* escolar, el racismo o el fascismo, la labor social de El Langui o Toteking y Las Ninyas del corro —entre otros— participando recientemente en una gala benéfica para recaudar fondos para Palestina. Así mismo, autores como Los Chikos del Maíz o Ergo Pro e Ill Pekeño han acudido al país de Medio Oriente para conocer de primera mano su realidad.



Imagen 12. Carteles de la III y IV edición del evento en Rivas Vaciamadrid “No justice no peace” patrocinado por GRMY a beneficio de la asociación “Pallasos en rebeldía” en Palestina.

Fuente: *Rivasciudad.es*.

Si se pretende analizar las diversas características discursivas más representativas del Hip Hop en lengua española podríamos afirmar que estas giran en torno a los siguientes bloques o claves temáticas. Se empleará las caracterizaciones de Carrasco y Herrero (2014), Jiménez (2014b), las cuales serán ampliadas y discutidas de forma específica en el apartado analítico.

1) Según la clasificación y orden de Carrasco y Herrero (2014):

—*El ámbito callejero y la protesta social*: la calle se convierte en un concepto que aglutina espacios de transgresión, campos de batalla y lugares para la expresión libre y reivindicativa. La calle es el contexto donde nace el Hip Hop, es su “lugar natural”, pero también es el origen y escenario de la injusticia social, de la marginación y el abandono institucional. Desde el Hip Hop se “invaden” espacios públicos anteriormente depauperados, logrando su regeneración a través del uso ciudadano de los mismos. El Hip Hop reconvierte la calle en una oportunidad para la expresión y la resistencia, dignificándola y dotándola de singularidad y carácter, de una nueva ciudadanía activa frente a las presiones capitalistas de control, comercialización y estandarización (Carrasco y Herrero, 2014, p. 33)

—*La pertenencia y la representación*: Es habitual que las y los componentes del movimiento evalúen si se sienten representadas y representados en las letras y/o expresiones artísticas de otras personas, esto es, si se identifican con las producciones de otras u otros miembros del movimiento. La medida de identificación no es uniforme ni universal, pero sí suele coincidir con el grado de ‘realidad’, de ‘autenticidad’ que se perciba en el discurso creativo, y que se hace llegar a través del lenguaje, las letras, los valores, la ropa, etc. Aquellas personas que no logran ser percibidas como “reales” son despreciadas y catalogadas de “toyacas” —del término inglés “toy”, juguete—, personas que “juegan” a hacer Hip Hop sin que tengan una pertenencia real al mismo, sin que puedan representar a nadie que a su vez sea “real” (Jiménez, 2012).

—*El egotrip y la competición*: Con el desarrollo del Hip Hop entre las clases más desfavorecidas de la sociedad estadounidense, las y los jóvenes encuentran tanto un vehículo de expresión de frustraciones y protestas, como un medio para la identidad personal positiva y la reconstrucción de la autoestima. No sólo la pertenencia al grupo constituirá la fuente de su nueva identidad, sino que la glorificación de las individualidades pasará a ser una clave más de las producciones expresivas del movimiento. Las experiencias del sujeto (principalmente dentro de sus comunidades) serán fuente fundamental para la composición plástica, coreográfica o musical. Esta suerte de narcisismo, de egocentrismo, será denominada *egotrip* —del inglés, “viaje del yo”—. Así, pasará a tener vital importancia para un *B-boy* o para una *B-girl* que sea capaz de sorprender, que se hable de ella, que tenga repercusión y reconocimiento dentro del movimiento (Carrasco y Herrero, 2014, p. 37).

2) Según la clasificación y orden de Jiménez (2014b):

—*Competición*: En una primera aproximación al ámbito del rap, puede pensarse que los autores de los textos están repletos de egocentrismo; sin embargo, la proclamación de las virtudes propias no es caprichosa, sino que obedece siempre al citado tema de la competición, que se convierte, más que en un tema, en la verdadera razón de ser del texto. La principal motivación del raper, por tanto, es elaborar letras superiores a las de sus colegas, y no espera al resultado de ningún juicio, sino que él mismo se proclama vencedor (Jiménez, 2014b, p. 5).

—*Calle*: al referirse a la calle, los raperos reivindican la autenticidad de su discurso, que nace en barrios humildes²⁵ y no en los estudios de las compañías discográficas; y, por

²⁵ *Entrevistador*: “En tus letras se percibe una fidelidad tremenda a los lugares de los que vienes” *Kase.O*: “Eso siempre. Yo soy de barrio. De La Jota. Allí empecé y de allí son muchos de mis colegas. Mi familia es gente normal. Uno de mis abuelos era pastor y el otro guarda de una finca. Mis padres son de Azuara y del Barrio de Santa Isabel. No podría hacer lo que hago sin ellos”. Disponible en: <http://www.bajoaragonesa.org/elagitador/javier-ibarra-aka-kase-o-el-uso-del-co-lo-hemos-popularizado-nosotros-tendrian-que-darnos-un-premio-por-eso/>

otro lado, las alusiones al barrio implican la pertenencia a los márgenes del sistema, a su periferia, donde la protesta tiene mayor razón de ser (Jiménez, 2014b, p. 7).

—*Protesta*: Se presenta como una noción que sintetiza denuncias y reivindicaciones contra situaciones que se consideran injustas o abusivas en el sistema social, económico y político imperante (Jiménez, 2014b, p. 6) y dirige el argumentario principal del texto.

Además de estas, sería preciso abrir nuevas líneas discursivas, con relación a lo investigado a principios de siglo por autores referencia como Androutsopoulos y Scholz (2002, 2003), Alim (2004a, 2004b, 2006), Pennycook (2007) o Cutler (2002, 2007, 2012). Sería ideal indagar de forma más certera y entendiendo la evolución y desarrollo de todas las diversas versiones de rap por todo el mundo, en las perspectiva de la emancipación cultural con respecto a estos códigos norteamericanos²⁶. El incipiente estudio del rap en relación con modalidades lingüísticas autóctonas —véase diferentes trabajos sobre la revitalización de las lenguas originarias²⁷ de América Latina (Cru, 2017; Beiras y Cúneo, 2020 o Gugenberger, 2022) dan buena cuenta de estas nuevas formas que redimensionan conceptos clave como el barrio, la calle o la incuestionable crítica social.

5.1 Secuencia textual

La lingüística del texto en tanto que disciplina concreta a la que se puede adscribir este apartado de la investigación, nace en los años sesenta con obras de estudiosos como J. Petöfi, S.J. Schmidt, H. Weinrich, o R. Harweg en Alemania, Van Dijk en Amsterdam o W. Dressler en Viena. Su aparición viene provocada, entre otras razones, por el reconocimiento de que determinados fenómenos gramaticales como el artículo, los pronombres o los tiempos verbales no podían explicarse adecuadamente en el ámbito de la frase, sino que necesitaban integrarse en una unidad de estudio más amplia que considerase su dimensión comunicativa, por lo que se convertía al texto en la unidad de referencia mínima y habilitadora de su análisis.

²⁶ Como recoge el rapero y comunicador Sitofonk en una conversación telemática para el canal Music Radar, “el rap consigue independizarse finalmente cuando deja de perseguir los mismos *beats* norteamericanos y que no todo tendiese a sonar líricamente *gansta*. El Hip hop español es entonces cuando se separa de su papá y se va de casa. Lo hace como el hijo que ya ha conseguido un trabajo y una autonomía y económicamente se lo puede permitir. En muchas ocasiones esto lo traslada hasta el punto de enemistarse con su progenitor: “es que lo que se hace en América es una mierda” (Music Radar Records, en *YouTube*, 2021).

²⁷ En Gugenberger (2022, p. 112) se nos alerta sobre la pérdida paulatina de hablantes de las lenguas originarias de Latinoamérica. La mayoría de los 420 idiomas originarios que todavía están en uso se encuentran en una situación precaria y en claro riesgo de peligro de extinción. De todas las medidas y actividades de política lingüística establecidas con el fin de contrarrestar esta situación, la autora destaca aquellas de tipo *grass-root* —desde abajo, desde adentro— donde un creciente número de grupos de rap desde México hasta Chile se inscribe en esta línea activista de etno-rap o rap originario.

Esta disciplina nace, como el común de las teorías y perspectivas sociolingüísticas, como una primera reacción a la excesiva formalización y el radical inmanentismo de los modelos lingüísticos estructurales y generativos que olvidan el carácter social del lenguaje como actividad e interacción, así como los aspectos psicológicos de la producción y comprensión de textos. En este apartado se tratará de dar respuesta al conjunto de estructuras concretas —bajo la estructura narrativa predominante así como los diversos elementos que la conforman— que sigue el texto de rap dentro del corpus analizado.

Como recoge García-Marcos (2015, p. 148) cada evento comunicativo —y por extensión cada texto de rap— concatena una serie de secuencias, formadas estas por fragmentos oracionales y recursos verbales concretos que funcionan con el fin de construir y mantener estas secuencias determinadas. El texto de rap, en su mencionado binomio de carácter oral y escrito debe ser en este caso observado a través de su composición escrita, donde sí se pueden encontrar patrones secuenciados a través de su transcripción.

Pujante (2021) se acerca a esta estructuración general y narrativa del texto rap cuando contempla la existencia del rap como un microrrelato, un género literario cultivado por un alto porcentaje de autores noveles y que mejor ha empleado las redes sociales para su difusión (Delafosse, 2013). Si bien Pujante reconoce ciertas diferencias entre este género y una canción de rap —por características concretas y contextos diferentes de expansión— también observa ciertas semejanzas tanto en “su surgimiento, en su desarrollo desde los márgenes hacia el canon, la importancia de internet en su crecimiento, así como la complicidad que se genera entre autor—lector u oyente” (Pujante, 2021, p. 16), lo que permite que algunas canciones de rap se integren bajo la categorización de ‘minificción’ (ídem).

En términos teóricos, esta secuencia textual se presenta como el modo de segmentación adecuado para articular la complejidad textual que, desde su caracterización metodológica han ocupado a teóricos de la ciencia del lenguaje. Para el posterior desarrollo analítico y con la finalidad de dar respuesta al esquema de organización seguido en un texto, se considerará la dimensión poética en cuanto a su estructuración: qué tipo de orden versificado predomina, así como su rima y las técnicas narrativas empleadas. Además, siguiendo la teorización de Adam (1992), se enumerarán las cinco secuencias textuales prototípicas que pueden aparecer en un texto rap: la narrativa, la descriptiva, la argumentativa, la explicativa y la dialogal, pudiendo cohabitar varias de ellas de forma habitual.

Como paradigma de todo lo anterior y en base a la estructuración interna del texto rap, se introduce ahora el gráfico de Muñoz-Tapia (2022, p. 122), donde ya se presentan

los diferentes elementos que conforman y rigen varias canciones de rap argentino, introduciendo ya términos que posteriormente se desengranarán en el apartado analítico para el rap social en español: *Intro*, *Estrofa*, *Estribillo* u *Outro*:

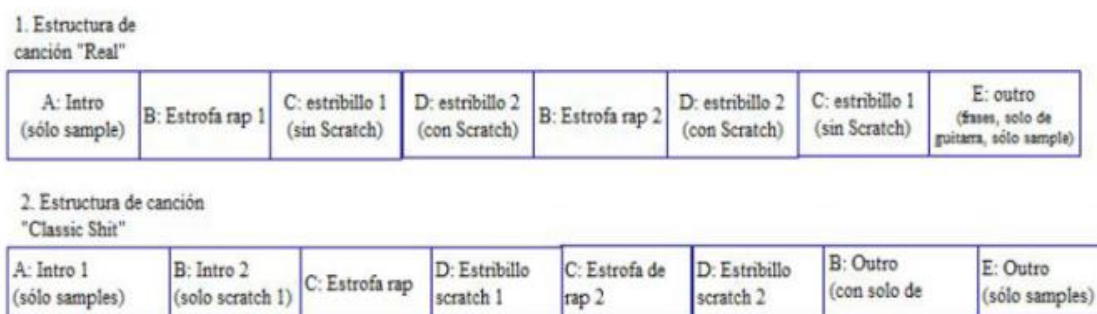


Imagen 13. Estructuración prototípica en bloque de canciones de rap argentino en bloque.

Fuente: Muñoz-Tapia (2022, p. 122).

6. El lenguaje del rap: poder, identidad y ‘variedad estándar’

“The standard language ideology refers to the belief that a particular variety —usually the one that has its roots in the speech of the most powerful groups in society, that is often based on the written language, that is highly homogeneous, and that is acquired though long years of formal education — is aesthetically, morally and intellectually superior to other ways of speaking the language” (Piller, 2015, p. 4).

Ya desde finales del siglo XX, en el seno de las investigaciones realizadas por parte de la antropología lingüística y la sociolingüística norteamericanas, la cultura Hip Hop se ha erigido como una interesante y valiosa fuente para el estudio “de las identidades sociales y culturales de la comunidad negra afrodescendiente” (Checa y Camargo, 2022, p. 14), donde el lenguaje que emana de estas prácticas ha ocupado un rol esencial como articulador de las mismas. Dichas investigaciones han estado asociadas en su mayoría a caracterizar una variedad lingüística jergal que, por la condición marginal y periférica de sus hablantes, se aleja del estándar y conforma “una expresión de identidad etnolingüística crucial que ha traspasado las fronteras del rap asentándose en “diferentes contextos de la vida cotidiana de los participantes de dicha cultura” (ídem, p. 15).

Uno de los objetivos principales de este epígrafe es explorar, haciendo uso del marco teórico y metodológico propuesto por Hymes, así como por algunos de sus coetáneos y demás investigaciones recientes, cómo esa expresión que mantienen los raperos —y que se ha transmitido desde EE. UU a partir de una variedad lingüística distintiva como el *AAVE*—, ha adquirido significaciones nuevas al insertarse en otras realidades geográficas, en este caso la española. Todas estas prácticas han sido

catalogadas y englobadas bajo la etiqueta del *HHL* nos permiten recoger el gran abanico expresivo con el que los raperos articulan su mensaje.

Como afirma Cutler, los dialectos locales empleados más allá de las fronteras norteamericanas del rap —y en virtud de su rol estigmatizado alejado del estándar— cumplen, de partida, un rol similar al que el *AAVE* juega en EE. UU desde su perspectiva local:

Los franceses, los italianos o los japoneses lo hacen [El Hip Hop] de manera similar, pero con alusiones a sus propias instituciones y costumbres. También se puede ver el diseño local en el estilo de idioma. El rap francés no es simplemente francés, sino que se diferencia finalmente dentro del francés. El rap de los suburbios de París suena muy diferente al rap de Alsacia. El lenguaje del rap suena diferente al lenguaje estándar o estandarizado. Dentro de cada comunidad lingüística, parte del trabajo de localización consiste en ubicarse uno mismo de manera más precisa a través del uso de la lengua: es decir, a través del dialecto, del estilo lingüístico, etc. (Cutler, 2007, p. 525).

En cuanto a las finalidades comunicativas que persiguen con este estilo lingüístico propio, como ya se ha introducido, los y las raperas de cualquier lugar buscan reafirmarse y distinguirse como sujetos vivos ante su comunidad, a la vez que de forma colectiva establecen, como todo movimiento social, “intentos no convencionales de producir o evitar el cambio” (Wood y Jackson, 1982). Se corrobora así una creencia consolidada dentro de los estudios humanísticos y sociales en torno al rol instrumental que adquiere el lenguaje en la creación y proyección de estas identidades sociales independientes (Labov, 1972b; Le Page y Tabouret-Keller, 1985; Eckert, 1989 o Bucholtz, 1995). De igual forma, este uso particular de la lengua que ciertos grupos sociales pueden emplear viene totalmente motivado por el contexto en el que se produce, así como por las diferentes actitudes que se generan en su acogida social. Un repaso a la modalidad lingüística del *AAVE* nos permitirá establecer ciertas consideraciones que ilustran verazmente las relaciones que existen entre lengua y poder.

Cabe afirmar que, aunque históricamente se haya considerado como desfavorable la recepción que recibe el *AAVE* en su inserción en la comunidad norteamericana (Labov, 1972b), estas interpretaciones van siendo erradicadas hoy gracias al esfuerzo de multitud de investigadores y activistas por el reconocimiento social de una identidad lingüística propia para estas comunidades. Pero, el largo camino que aún queda por recorrer y el hecho de conocer los antecedentes nos invita a considerar la pertinencia de esta revisión.

En 1996, el distrito escolar unificado de educación pública en Oakland (California), que recogía a más de 35.000 alumnos aprobó una hasta entonces insólita resolución en la que reconocía la legitimidad del *Ebonics* como una lengua de herencia africana de calado notable en la sociedad norteamericana y en la que la educación podía ser igualmente desarrollada. Se trataba de dotar a los alumnos, cuya lengua materna era

esta, del conocimiento suficiente para mantener la vigencia y riqueza de estas prácticas y facilitar su mejora en el dominio de las habilidades en ambas realidades lingüísticas. Además, se incluía una mejora salarial para aquellos docentes que se mostrasen aptos en ambas variedades e incluso fondos públicos para financiar su aprendizaje del AAVE.

Lo que se entendió desde la comunidad lingüística como una medida positiva y necesaria para el fortalecimiento y emancipación de estas variedades, generó una tormenta de críticas mediáticas. Estas dieron paso a un sesgado debate público donde se llegó a catalogar la medida desde las instituciones como una infamia que atentaba directamente contra la supremacía del inglés estándar en detrimento de formas que fomentaban la incorrección y las malas prácticas lingüísticas —¿les suena esto de algo con la recepción inicial del rap en España?—.

Finalmente, y fruto del barullo mediático y político, unos meses después, desde el consejo escolar, se enmendó la medida con algunas matizaciones secundarias, pero el grueso del proyecto siguió adelante. Ejemplos como este, junto a la sorprendente tendencia actual en medios cibernéticos a considerar que este AAVE ‘*is just bad and broken English*’ muestran cómo en ciertos sectores sociales norteamericanos —normalmente desde esa *Sociedad* bourdieana— aparecen todavía reticencias hacia la plena incorporación de esta variedad en el contexto norteamericano educativo y social.

Como decimos, una vez empezaron a superarse —al menos en el contexto científico— a partir de los años 1960 las interpretaciones patológicas con respecto al comportamiento y al uso de la variedad AAVE en los ‘*ghetto blacks*’ —consideradas, como decimos, aplicaciones erróneas y desviadas de la corrección de la lengua inglesa estandarizada—, multitud de investigadores de corte social y humanístico empezaron a explorar estas vías de un modo diferente.

En su traducción a España, algo similar ocurre con el caso del dialecto del andaluz dentro del estado español, el cual ha sido, de la mano de la caracterización social de sus hablantes, a menudo objeto de desprestigio. Los rasgos característicos que lo identifican —seseo, ceceo, pérdida de pronunciación de consonantes en posiciones finales, etc.— son frecuentemente asociados con conceptos como vulgar, baja cultura, discurso poco cuidado y nada prestigioso (Rodríguez-Iglesias, 2019). Esto se debe a determinados procesos de colonización y racismo lingüístico, que como ocurre con otras muchas lenguas a lo largo del globo, sufren de estas prácticas opresivas y muestran, en su traducción lingüística, como el prestigio social no es más que una mera consecuencia del privilegio que ostentan aquellos que estigmatizan.

Fanon, uno de los teóricos de cabecera para esta serie de pensadores decoloniales, en su célebre obra *Black Skin, White Masks* de 1986 (cuya publicación original data de 1952) habla sobre cómo el racismo y la opresión se establecen a partir de la construcción,

el reconocimiento y la interrelación del individuo con el colectivo en las sociedades poscoloniales. Para él, existían una serie de proposiciones que, con la ayuda del aparataje formado por los medios de comunicación y la televisión, libros de texto, así como el imaginario público, penetran en un individuo y constituyen en él la visión del mundo de la colectividad a la que pertenece. De esta manera, el sujeto colonizado —que podría representar cualquier hablante de *AAVE* y por tanto cualquier rapero— se define sistemáticamente a través de los atributos e imágenes estereotipadas otorgadas por el opresor blanco, generando en él un complejo de inferioridad y dependencia y, en última instancia, la imposibilidad de adquirir y disfrutar de una identidad propia y legítima.

Bajo este prisma decolonial, desde la perspectiva sociolingüística se ha ido caracterizando hoy al rap como un discurso totalmente lícito, fluido y vivaz, altamente condicionado por el estilo personal y el contexto, vinculado a la vida en la calle de sus participantes. Esta caracterización de las vidas y culturas forjadas en ella es el locus identitario desde donde manifestaciones artísticas se desarrollan de forma autodidacta, y sus miembros no pueden acceder a formaciones superiores pertenecientes a esa alta cultura que ya definió Bourdieu.

Folb (1980) vinculó este concepto *street* a la vida de la juventud negra y la definió como “cualquier sitio en el que se está, a excepción de la vivienda, la iglesia o el colegio”. Allí la juventud podría actuar y moverse sin un control directo por sus progenitores o las autoridades. Para muchos jóvenes, esas calles fueron —en ocasiones en sentido literal— su verdadero hogar.

La calle es el contexto donde se vive gran parte de sus vidas, donde se forjan amistades y enemistades, se establecen las interacciones sociales y donde se aprenden las habilidades y las técnicas para afrontar una vida estructuradamente dura (Remes, 1991, p. 130). Del mismo modo, diferentes autores han indagado también en cómo el papel que juega este concepto de calle es primordial “como generador de identidad” dentro de los estudios sobre Hip Hop (Alim, 2006), identificándola, junto al gueto, como “el sitio, el sonido y el alma” (ídem) de la actividad *hiphopológica*²⁸. Además de la imperante necesidad de vincular la autenticidad a la calle, la ratio de repetición de la calle y todo lo relativo a ella, ocupa un rol primordial dentro de la muestra textual analizada.

En el siguiente apartado se pretende sintetizar lo que ha dado en denominarse como *HHL* por diferentes autores norteamericanos como Alim, Pennycook o Cutler, es

²⁸ Licencia léxica del autor, en la que se unen los términos Hip Hop con la forma gramatical “-logía” proveniente del sufijo logos, cuyo significado hace referencia al estudio o la ciencia que sucede. Como curiosidad, este término (*HipHopLogía*) representa a un colectivo de Hip Hop chileno de principios de los 2000, que buscaba forjar una corriente política del movimiento, con una fuerte acción directa a través de talleres de educación popular en los procesos de transformación social. Su lema principal era ‘Del Mensaje a la Acción’.

decir, las prácticas sociolingüísticas vernáculas bajo las que se articula el rap y que están conectadas a una evolución terminológica del *BL* hasta el *AAVE*. Cabe destacar a su vez que estas prácticas son únicamente una de las muchas variedades que pueden usar los afroamericanos en su vasto entorno comunicativo, y que también dependen en gran medida de las variaciones generalmente diatópicas que pueden darse dentro de la comunidad lingüística del *AAVE*.

Este *Inglés Negro*, *Ebonics* o *AAVE*, ha sido caracterizado por diferentes teóricos como la capacidad expresiva gobernada en su naturaleza por reglas y no como un conjunto de errores aleatorios en la aplicación de la variedad lingüística normativa del Inglés Blanco, catalogado como *White Mainstream English (WME)* (Alim, 2006, p. 54) o *White English (WE)* (Alim, 2007, p. 110). A pesar de que el BL comparte buena parte de su estructura con el *WME*, “hay muchos aspectos de los sistemas de sintaxis (gramática) y fonología (pronunciación) que marcan su distinción como una variedad” (Alim, 2006, p. 55).

No se puede afirmar que exista un acuerdo académico absoluto en torno a los orígenes de estas variedades no estandarizadas, siendo, “desde hace décadas y hasta hoy, objeto de intensos debates” (Winford, 2015). La teoría que cuenta con un mayor consenso es que estas formas primitivas de *AAVE* emergieron de los asentamientos coloniales en el sur norteamericano, los cuales empezaron en Virginia en 1607, posteriormente en Maryland en 1634, hasta las Carolinas y Georgia (ídem). Este *AAVE* se desarrollaría entonces del contacto entre las lenguas del oeste africano que portaban los esclavos al contacto con otros aprendices de habla inglesa, aunque estos últimos normalmente no eran nativos ni del todo competentes en el Inglés Estándar ya que eran esclavos que habían adquirido un rol ‘superior’. Otra de las nociones asentadas, estaría en la influencia criolla de estos cautivos traídos a los EE. UU desde el Caribe.

Como ya se ha mencionado, el desarrollo de una teoría sociolingüística que se aproxima a la variación estilística comienza a partir de los años 1960 con la descripción de Labov en cuanto a los estilos contextuales, en un acercamiento enfocado a “la atención prestada al discurso y la situación comunicativa” como el principal factor que influencia el estilo lingüístico del emisor. A menudo, estos hablantes del *AAVE* mezclan ambos códigos y registros —su variedad vernácula junto al inglés estándar— en diferentes grados dependiendo de estos factores:

It is important to note that many of these distinct BL features are used in variation with WME features, as most speakers possess an ability to shift their speech styles, to varying degrees (not all BL speakers have the same stylistic range) (Alim, 2006, p. 55).

Las investigaciones de Labov sirvieron para identificar cómo los hablantes afro prestaban poca o ninguna atención a su propio discurso cuando se encontraban en

entornos casuales —motivados por la segregación espacial que sufrían—, y una mayor atención a este cuando afrontaban situaciones formales (Labov, 2010). El mismo afirmaba así que los hablantes de este *AAVE* usaban estas formas alejadas del estándar y estigmatizadas propias de su identidad en su discurso cotidiano mientras que trataban de ocultarlo o disimularlo al tiempo que se aproximaban a contextos de formalidad comunicativa por el estigma que ello causaba. Esta segregación lingüística complementaria a la racial ha sido definida como el *American apartheid* (Alim, 2006, p. 55), ya que la comunidad negra se encuentra en una situación deliberada de aislamiento y exclusión en el espacio público y privado.

Además de las diferentes prácticas discursivas y fenómenos retóricos que emplean —como los recogidos por Alim: *el call and response, multilayered totalizing expression, signifyn and bustin, tonal semantics and poetics, narrative sequencing and Flow, battlin and entering the cipher*, etc. (Alim, 2006)— una detallada revisión de la variedad lingüística empleada en el rap, apoyándonos en la caracterización que realiza Cutler (2007) en función de los distintos niveles de la lengua quedaría así:

En cuanto al nivel fonético, destacan cómo ciertas vocales en posición final adquieren un carácter mudo (*hand: /han/ o past: /pas/*), acusan una pérdida de la /r/ (*floor: /flo/, door: /do/, mother: /mada/ o brother: /broda/* mientras que otros términos presentan un acento diferente (*police: se convierte en /poulis/*).

En el plano gramatical y tal y como señalaba Cecelia Cutler (2007, p. 3), un gran número de investigadores han coincidido en señalar la gramática característica en el *HHL* como esencialmente igual que la que presenta el *AAE* (Smitherman, 1994, 1997; Morgan, 2001). Por lo tanto, nos encontramos con las formas más características de este: *copula absence* (*We are bad* se convierte en */web ad/*), donde las formas auxiliares desaparecen (*She is over there, What are you talking about? o She has been married* se convierten en */she over there/ o /what you talkin' 'bout?/ o /She been married/*) y no se mantiene la concordancia persona-número (*He works here* se convierte en */he work here/*). En cuanto a la negación verbal, esta se expresa comúnmente mediante formas como la doble negación (*He doesn't know anything* se convierte en */he don't know nothin'/ o /He ain't know nothin/*), así como con formas como *ain't* (*I didn't say anything* se convierte en */I ain't say nothin' /*).

En cuanto al léxico del Hip Hop, encontramos multitud de términos y expresiones propias de su *slang* vernáculo, donde muchos términos son nuevos, otros ya cuentan con un recorrido en la comunidad comunicativa negra, mientras que otros son modificaciones, relexificaciones o neologismos (Cutler, 2007, p. 6).

Hasta qué punto y de qué forma estas prácticas y fenómenos lingüístico-discursivos del rap se reproducen en un contexto de readaptación como el español, será

objeto de estudio en los bloques venideros, aunque se infiere una conexión mayor de estas características con el uso que los hablantes de la modalidad lingüística andaluza —por su consideración, como se ha comentado antes, como variedad no legitimada y alejada de los preceptos estandarizados del lenguaje—, como ya han sugerido algunos estudios sobre variación y caracterización (socio)lingüística a través del doblaje o la traducción (Leal, 2014 o Aranda, 2019).

Como recoge Santos-Unamuno, “la recepción del rap afroamericano, ligada a los *mass media*, por parte de grupos juveniles europeos, no se ha reducido a una mera repetición de esquemas socioculturales, sino que ha puesto también en marcha un proceso de creatividad autónoma” (2001, p. 238). Dichos procesos de emancipación representan “una hibridación de los modelos lingüísticos afroamericanos con precedentes tradiciones orales y vocales autóctonas, escondidas en los pliegues de la lengua cotidiana, en los resquicios dejados por un sistema secular basado en la escritura” (ídem).

Antes de pasar al bloque del contexto histórico-cultural, anticipamos lo que vendrá en el bloque analítico. Para cada aspecto que conforma el proceso de interacción comunicativa en el rap en función de la teoría hymesiana, se dedicará un epígrafe específico que será desarrollado a través de lo aportado por el corpus de estudio. Se tratarán la escena y sus elementos adyacentes en la cual se desarrolla el rap, así como los participantes de esta interacción, las temáticas y claves discursivas más recurrentes, las estructuras de diverso orden que las sostienen textualmente, las claves que sirven para descifrar su mensaje unificadas bajo los procesos de ID, los instrumentos lingüísticos que se emplean, así como las diversas normas asociadas al rap que hacen del mismo un género multifuncional consolidado en el contexto español pero no exento de las dinámicas de poder y (des)prestigio que, irremediabilmente, se dejan ver en los pliegues del lenguaje.

CAPÍTULO 4.

CONTEXTO CULTURAL DEL RAP: ORÍGENES, DESARROLLO, RETERRITORIALIZACIÓN CULTURAL Y RECEPCIÓN ESPAÑOLA

En el siguiente bloque se estudia, desde una perspectiva histórica y en vísperas de la conmemoración de su primer medio siglo de vida (1973-2023), en primer lugar, el surgimiento del Hip Hop y el rap desde un entorno socioeconómico y cultural concreto como fue el Bronx de Nueva York de la década de 1970. Para indagar en los condicionantes anteriores, primero hay que considerar la expansión de la tradición oral africana en el continente norteamericano a través de los procesos de imperialismo, colonización y esclavitud que se dieron en la reformación de Occidente entre los siglos XV y XIX. A continuación, se indaga también en el desarrollo urbanístico, poblacional y político de la ciudad neoyorkina con respecto a este distrito a principios y durante el siglo XX para entender la idiosincrasia del lugar y sus habitantes donde posteriormente brotaría el Hip Hop y que justifica la extensión discursiva de sus letras.

A continuación, se exploran las circunstancias que dictaron la evolución del rap como un tipo de discurso producido en su inicio desde y por la marginalidad, hasta su consideración como género internacional, con un rol nuclear dentro de la cultura musical norteamericana y siendo consumido por un público heterogéneo con respecto al de los inicios. Se realiza, para cerrar este segundo epígrafe del bloque, una radiografía sociológica del estado actual del género en Estados Unidos, donde se ha asentado como fenómeno de masas en las últimas décadas con la considerable pérdida del carácter subversivo y crítico en su mensaje, —una realidad dual desde sus orígenes—, destronando al rock y al pop como el ritmo hegemónico de una nueva generación

globalizada que se enraíza en todo tipo de diálogos y tensiones en la relación rap-discurso-sociedad.

Por último, se presentan las nociones bajo las que pivotan los procesos de “reterritorialización y translocalización cultural” (Alim, 2008) a través de los cuales, en un momento de “globalización y transnacionalización de los flujos culturales” (Santos-Unamuno, 2001, p. 236) como el que se viene sucediendo en las últimas décadas, la cultura Hip Hop y la música rap norteamericana se han difundido masivamente en todos los continentes y se han insertado en sociedades, a priori heterogéneas, como la española, con la resignificación contextual que ello conlleva al combinarse con las formas folclóricas autóctonas.

4. Orígenes I. De la esclavitud (S. XVI – S. XIX) al Bronx

Para analizar en profundidad el fenómeno del rap en su contexto de creación, es ineludible remontarse a los inicios de la música afroamericana para encontrar el contexto migratorio que marcó el orden establecido mundial en la Edad Media: la colonización y la esclavitud.

Entre los siglos XV y la mitad del XIX, entre doce y quince millones de africanos fueron capturados y transportados hasta lo que se conoció como “el nuevo mundo” representando así una de las “migraciones forzadas más numerosas en la historia de la humanidad” (Ramsey, 2012). La diversa creatividad de las técnicas oratorias y melódicas que habitaban el ser de la comunidad africana se insertaron paulatinamente en EE. UU. conforme avanzaba y se asentaba comunitariamente el tránsito de esclavos, dando lugar a un producto final de “mestizaje y sincretismo musical” (Arribas, 2013) del que eran partícipes elementos retóricos de la tradición africana, americana incluso la europea.

Estos esclavos estaban prácticamente en su totalidad destinados al sur y este rural norteamericano —por aquel entonces colonias británicas como Virginia, Maryland, Georgia o Florida— para trabajar en plantaciones de café, azúcar, tabaco y algodón, en minas de oro y plata, en campos de arroz, en la industria de la construcción, en la fabricación de barcos o, en última instancia como sirvientes del hogar (Ros, 2020). Después, era este mismo sur el que proveía al norte industrial del país de estas materias primas recolectadas por los esclavos para confeccionar sus productos.

Es fácil pensar cómo, en este contexto de opresión permanente y unilateral hacia los esclavos afro, se conformó todo un ideario —apoyado en la propia legalidad estatal— en torno a su inferioridad moral que condicionó su lento y complejo proceso de integración en la comunidad global norteamericana. En 1776, en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América se incluía una proclama por la igualdad

de todos los hombres. Hecho que no deja de ser cuanto menos paradójico ya que, Thomas Jefferson —considerado uno de los padres fundadores de la nación— escribía estas palabras mientras contaba con esclavos trabajando en sus dominios. La victoria de la Unión en la guerra civil estadounidense casi un milenio después, en 1865, provocó que el sistema de trabajo esclavista —que había estado en vigor cerca de tres siglos— fuera finalmente abolido cuando Abraham Lincoln aprobó una enmienda para tal fin en la constitución. El último barco que trasladó esclavos a los Estados Unidos fue *el Clotilde*, que había llegado a Alabama en 1860. La última esclava que sobrevivió —Rodisha o Sally Smith, este último el nombre que le dieron sus propietarios— murió en 1937 (Peirón, 2019).

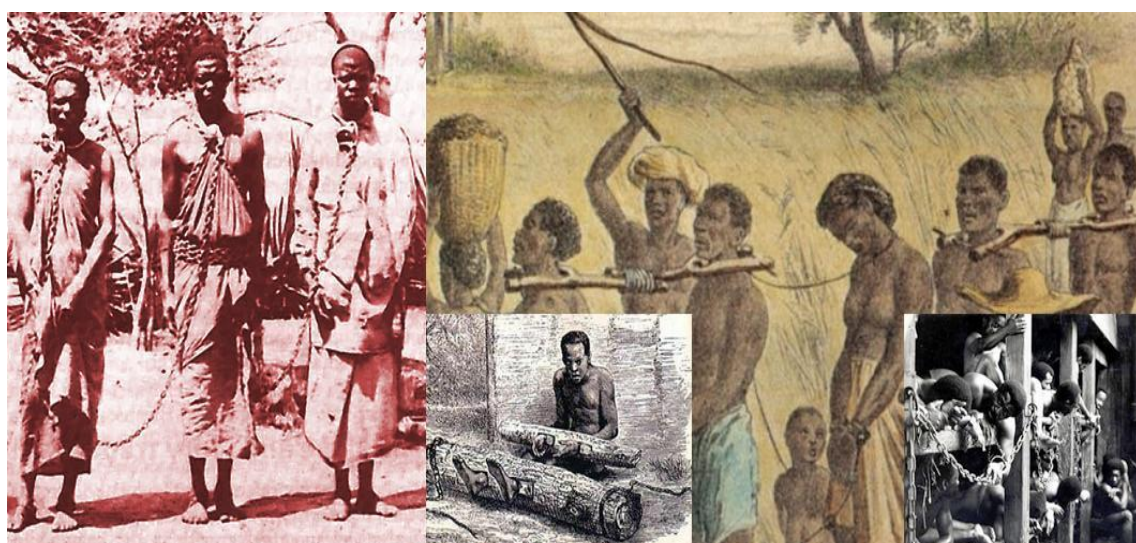


Imagen 14. Colonización y esclavitud. De África a América (siglos XV-XVIII).

Fuente: *Jazzitis.com*.

Aunque esta desigualdad no terminó, ni mucho menos, ahí. Tras la abolición de la esclavitud, en ciertos estados del sur, se implementaron las leyes de Jim Crow que, de igual modo, mantenían de manera implícita esa segregación racial entre blancos y negros (Ros, 2020). Cuando no eran locales exclusivos para blancos, a los negros se les obligaba a entrar por otro sitio, había zonas diferenciadas en comercios, calzadas y transporte público, entre otra infinidad de medidas. La discriminación tocaba todas las vertientes de la vida social hasta el punto de en muchos puntos no podían ni votar además de la imposibilidad de acceder a cualquier puesto laboral con cierta responsabilidad. A pesar de que la esclavitud ya había sido abolida, esta población afroamericana tuvo que seguir afrontando infinidad de impedimentos para poder vivir y prosperar socialmente con normalidad.

4.1 *African American Heritage*. Tradición oral en la comunidad africana

Como se ha podido constatar en el marco teórico, son multitud los historiadores que han intentado aproximarse a las raíces más profundas del fenómeno que nos ocupa. Fuera del ámbito norteamericano, Santos-Unamuno sintetizó en su paradigmático artículo de 2001, la herencia secular de la diáspora africana que originó el rap, el cual se hundía “en la riquísima tradición oral afroamericana y en su extremada creatividad lingüística” (Santos-Unamuno, 2001, p. 235). Prosigue así:

Si trazáramos un mapa del territorio artístico y sociolingüístico subyacente (...) encontraríamos la improvisación vocal: el jive scat (la musicalización del lenguaje callejero negro en los años 30-50), los dozens (concursos de insultos, batallas verbales semiritualizadas en las que los jugadores se ofendían por turnos hasta que uno se retiraba; o los toasts, poesías narrativas, historias en verso de temas violentos, escatológicos y obscenos que servían para pasar el tiempo en situaciones de aburrimiento forzado como la cárcel, el servicio militar o la calle. Por lo que respecta a la figura del rapper, el “buen hablador”, no es difícil relacionar su función social en el seno de la comunidad hip hop con la de los griots africanos, cantantes y recitadores profesionales, miembros de una casta hereditaria poseedora de la palabra, depositaría de la memoria colectiva a través de cantos genealógicos, técnicas oratorias épicas y, por supuesto, de la música (Adinolfi, 1989; Toop, 1991) (ídem).

En torno al año 1100, el centro y el oriente del continente africano —y en general en toda el África subsahariana— contaba con unos rasgos musicales más o menos comunes: la utilización de elementos rítmicos similares, el uso de instrumentos de viento —diferentes tipos de flautas y trompetas—, percusión —en una gran diversidad: tambores, maracas, kashakas, entre otros— así como de cuerda —modalidades de arcos musicales, arpas, xilófonos, etc.— (Arribas, 2013). Además, la utilización de la voz se considera su elemento expresivo de primer orden.

Se ha de ser consciente, no obstante, que se incurre en una simplificación cuando se habla de “música y cultura africana” como un todo homogéneo, teniendo en cuenta que nos referimos a culturas independientes establecidas en un espacio enorme y en un lapso de varios milenios —ciñéndonos al espolio de esclavos con destino América durante aproximadamente 400 años entre los siglos XV-XIX—. Por lo tanto, en este bloque de la investigación se pretende únicamente caracterizar y contextualizar los condicionantes iniciales —históricos, sociales o culturales— que influyeron notablemente en el surgimiento del rap.

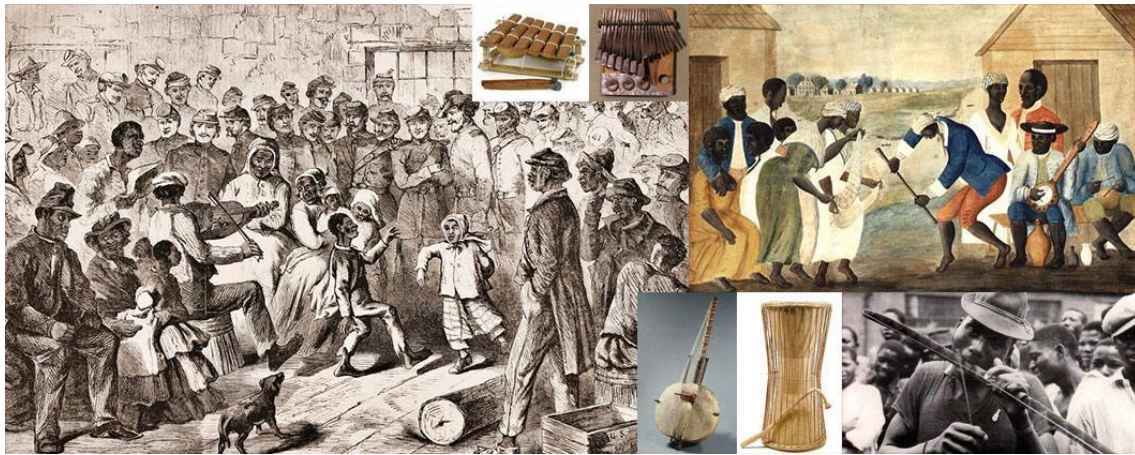


Imagen 15. La herencia africana: cuando la música cruzó el Atlántico.

Fuente: *Jazzitis.com*.

En el centro de África la música tuvo siempre una presencia e impacto mayor en la vida de los habitantes de reinos e imperios que en otras civilizaciones, como la occidental (ídem). Adquirió antes un estatus de elemento integral de las actividades sociales y rituales que una actividad puramente estética: su carácter esencialmente funcional se evidencia en la constante utilización que de ella se hacía durante la realización de actividades tales como las labores agrícolas, la celebración de nacimientos, matrimonios, cacerías y actividades políticas y sociales, o como parte integral de celebraciones religiosas – como el alejamiento de los malos espíritus, el rendimiento de pleitesía a los ancestros, etc.— (ídem).

Se puede afirmar así que existían un gran número de rituales que contaban con sus particulares manifestaciones instrumentales y vocales, y la función social de la música se traducía en el hecho de que todo el mundo participaba activamente en su creación. La interacción entre los músicos y el resto de la comunidad era constante – que da origen al fenómeno *call and response* tan enraizado en la comunidad africana donde los artistas involucraban y dialogaban con el público. Véase la música góspel, el mito del jazz Cab Calloway o el enajenado punk de James Brown—.

En definitiva, el rap, aunque surge como tal en EE. UU., es fruto de la interacción de distintas comunidades de la diáspora africana, en especial la norteamericana y jamaicana donde es exuberante la cantidad de géneros musicales afroamericanos, caribeños o latinoamericanos a los que posteriormente han influenciado como parte de ese ‘continuum retórico negro’. De igual modo, es imposible comprender el surgimiento inicial y la posterior globalización de este fenómeno sin los flujos migratorios, históricamente inéditos en cuanto a volumen, que se dieron de forma sucesiva, a partir del “descubrimiento” de América (Bojorquez, 2006).

En el surgimiento del rap, los jóvenes conocidos como *nuyorriqueños* desempeñan un rol esencial. Hacemos referencia a todos aquellos que migraron a Nueva York desde Puerto Rico a lo largo del siglo XX. Véanse aquí los trabajos de la socióloga R.Z Rivera sobre etnicidad y estudios culturales latinos, con especial atención a *New York Ricans from the Hip Hop Zone* (2003) y *Reggaeton* (2009) donde se recorre el papel de los emigrantes latinos y puertorriqueños en la fundación y difusión de estos géneros, dilatando las fronteras de la latinidad y reivindicando una importancia en estos procesos socioculturales y musicales de configuración identitaria normalmente ignorados.

4.2 *The Boogie down*: el Bronx antes del 1973 y en adelante

En el libro de Price (2006), se recoge el detallado recorrido socioeconómico y urbanístico que ha experimentado el distrito del Bronx como uno de los cinco *boroughs*²⁹ que conformaron la ciudad de New York desde finales del siglo XIX. Fue en ese momento cuando la ciudad pasó a organizarse administrativamente tal y como está establecido en la actualidad. Se dejó de considerar a Manhattan como el único distrito neoyorquino y se unieron cuatro más: Brooklyn, Staten Island, Queens y el Bronx.

Conocido por sus habitantes y dentro de la cultura Hip Hop como “*the Boogie Down*”, el barrio del Bronx representó durante finales de los sesenta y los setenta el terreno fértil sobre el cual emergió este revolucionario movimiento cultural conocido como Hip Hop. Este contexto inmensamente empobrecido — “*America’s worst slum*” o “*the epitome of urban failure*”, como se ha caracterizado—, donde reinaba el crimen y el consumo de estupefacientes, no fueron siempre ese archiconocido modelo de declive económico y social, paradigma del cual parece imposible huir actualmente (Price, 2006).

Durante los primeros compases del siglo XX, el veloz crecimiento poblacional y laboral de la ciudad hizo que una incipiente cantidad de ciudadanos demandaran nuevas oportunidades de acceso a la vivienda. El Bronx creció rápidamente como uno de los sitios preferidos para esas ascendentes familias de clase media y trabajadora que pretendían huir del ajetreo de Manhattan y los distritos más céntricos, pero manteniendo una conexión razonable con sus puestos de trabajo. Así, el Bronx de los años 20, 30 y del periodo preguerra, se convirtió en la plataforma para el bienestar y el desarrollo de miles de inmigrantes de primera y segunda generación, que veían como “el sueño americano” estaba cada vez más cerca.

Diferentes zonas del Bronx como The Mott Haven, Melrose, y Highbridge estaban principalmente ocupadas por población irlandesa; Morrisana y Belmont eran

²⁹ Término inglés empleado para designar un municipio o una división administrativa dentro de un propio municipio, a menudo con su propio consejo municipal o ayuntamiento (traducido por el autor del *Collins dictionary*).

principalmente núcleos italianos; mientras que la población judía de Hunt's Point, West Farms, East Tremont y The Grand Concourse conformaban la mayoría del condado. Negocios de imprenta y fábricas de textiles, junto con comercios de depósito y venta de automóviles, encarnaban una economía estable. Trabajadores públicos, obreros sindicalizados y así como asalariados de todo tipo trabajaban largas jornadas con la esperanza y fin último de que sus hijos se beneficiasen de ese ascenso hacia la prosperidad.

Sin embargo, el Bronx después de la Segunda Guerra Mundial fue radicalmente diferente al de esta concepción anterior. Una vez que los soldados retornaron del conflicto, la mayoría se benefició de las oportunidades específicas de vivienda para los miembros de las fuerzas armadas y se marcharon del barrio. Estas se destinaban principalmente a zonas como Queens y Long Island, así como a numerosos sectores del estado vecino de New Jersey. La economía de posguerra redujo considerablemente la industrialización urbana dado que las industrias de manufacturación, confección textil y tipografía empezaron a dejar paso a nuevos procesos económicos basados en la tecnología de la información.

La nueva consigna *Mandatory busing* —políticas de desegregación en el transporte— enfadó a muchos a los ciudadanos blancos que iniciaron el éxodo desde la zona norte del Bronx hacía el Condado de Westchester. A la misma vez que esta población irlandesa, italiana o judía se iba marchando, otras muchas familias latinas, caribeñas y afroamericanas, de una clara inferioridad socioeconómica y aupadas por las recientes conquistas por sus derechos civiles, llegaban al barrio.

No obstante, la gran transición del Bronx tuvo lugar por la relación de efectos de varios fenómenos sociales. Primero, el nefasto impacto que dejó la acción del coordinador e ideólogo urbanístico de la ciudad, Robert Moses, la apertura de la *Cop-op City*, un proyecto para el desarrollo de vivienda-cooperativas en el propio Bronx, así como la tremenda abundancia de incendios provocados durante los años 1970 a consecuencia de esta desoladora realidad. Fueron estos los factores principales que, correlacionados, causaron la huida masiva de miles de familias del Bronx. La 'reaganomía' —del inglés *reaganomics*— promovida por el presidente Reagan durante la década siguiente en base a medidas económico—liberales de reducción de impuestos y los sucesivos recortes en servicios públicos terminaron por hacer el resto.

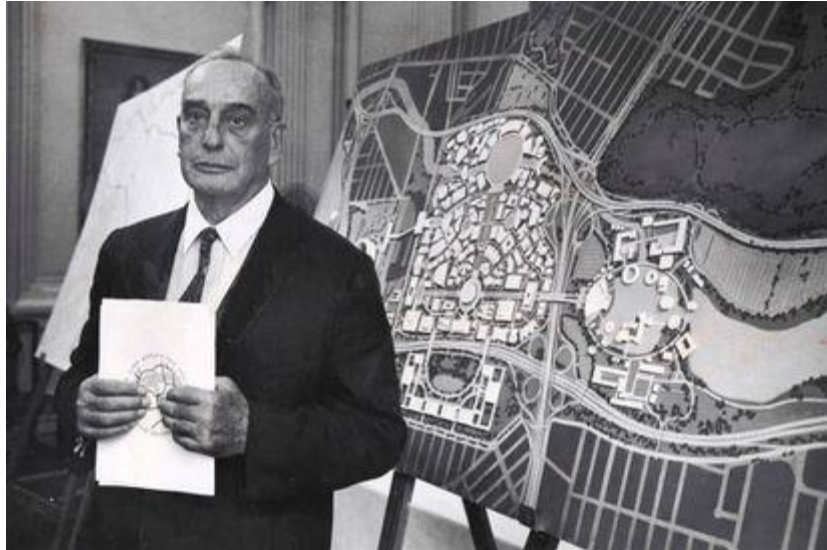


Imagen 16. Robert Moses en la presentación de su plan de renovación urbanística.

Fuente: *El País*.

En 1944, Moses anunció las medidas para una vía principal que conectaría Long Island —a través de Queens— hasta Manhattan y New Jersey. Esta autopista de seis carriles y más de 11 kilómetros fue denominada la *Cross-Bronx Expressway* y serviría para cumplir las necesidades de transporte laboral de los suburbios, mientras que literalmente desmantelaba el distrito sur del Bronx. En otras palabras, puestos a tener que atravesar cualquier barriada neoyorkina para instaurar la autopista, la solución correcta era hacerlo en los barrios con una mayor tendencia al empobrecimiento y la marginalidad.

Alrededor de 1970, la construcción de dicha autopista había cortado o interrumpido 113 calles, avenidas y ramblas, cientos de alcantarillados, redes de suministro y cañerías, un metro subterráneo, tres vías de tren, cinco vías elevadas de tránsito rápido además de otras siete autopistas que conectaban el barrio, varias de las cuales estaban siendo construidas por Moses a la misma vez (Price, 2006, p. 7). Esta construcción empezó a devastar lo que en su día había sido una comunidad estable, vapuleando más de 60.000 hogares, que a través del *Title 1 Slum Clearance program*, las familias tenían la oportunidad —que no el derecho— de reubicarse en otras zonas de la ciudad y diferentes ciudades americanas—, y se estipula que cerca de 170.000 personas pudieron acogerse al mismo.

Otro de los objetivos principales de Moses era, además de agilizar el tránsito en detrimento de estas zonas humildes, el de hacer desaparecer las casas unifamiliares hasta entonces clásicas del Bronx en beneficio de bloques de muchas plantas de altura que pudieran agrupar a más gente ocupando el menor espacio posible. Estos apartamentos se convirtieron rápidamente en vivienda social pública ya que la demografía de los

moradores estaba cambiando. Los dueños iniciales de dichas propiedades las vendieron a la velocidad de la luz, ya que cada día que pasaba el precio de dicha vivienda se desplomaba. Entre los más reticentes a abandonar el barrio, la mayoría no tuvo más remedio que finalmente vender y negociar con *slumlords* —explotadores y especuladores arrendatarios— los cuales hicieron su fortuna en base a aprovecharse de aquellos que les fue imposible una venta o una reubicación efectiva. Estos migrantes huyeron en su mayoría hacia otras zonas de la ciudad, así como hacia el norte del Bronx y a los suburbios de Westchester County.

Por si fuera poco, el plan de 1961 de Moses —el *Urban Renewal Project*— para la renovación urbana representó un esfuerzo mayúsculo por ‘limpiar y liberar’ las barriadas de Chinatown, Soho, Greenwich Village y Little Italy, con el objetivo de crear sedes y oficinas, así como apartamentos de gran altura, además de hacer hueco para el *Manhattan Expressway*. Esto significó que todas aquellas familias susceptibles de una recolocación fueran a parar, de nuevo, al Bronx sureño. La apertura en 1968 de la *Co-op City*, una oferta de 15000 apartamentos subvencionados a estrenar en forma de descomunales torres en el noreste del Bronx, crearon un refugio asequible para todas aquellas familias de clase media y trabajadora que hasta ese momento sí podían competir con el elevado precio de la vivienda. Esto hizo que esos miles de familias negras, latinas y de descendencia caribeña con aspiraciones *clasesmedieras* se encontrasen también entre aquellas que pretendían capitalizar esta nueva oportunidad.

Por tanto, el abandono masivo de familias económicamente estables desde la zona central y baja del Bronx hacia otras localizaciones, así como el influjo hacia ese mismo lugar de familias cada vez más empobrecidas y estigmatizadas, hicieron que la que en su día fuese considerada una zona de progreso y oportunidad se convirtiera con los años en una comunidad de profunda miseria. Con la realidad del control de alquiler —una práctica habitual desde 1943 en toda la nación y desde 1950 especialmente en Nueva York— y la continua huida de estas familias de clase trabajadora —descontentas por la falta de seguridad y calidad de vida en el Bronx y el valor de la vivienda cada vez más mermada— hicieron que la mayoría de las viviendas del barrio cayeran en manos de nuevo de estos *slumlords*.

Hacia 1969, el destino del Bronx quedó sentenciado cuando estos especuladores de todo tipo empezaron a meterle fuego a los edificios convenciendo a sus moradores que esta era la única salida, cobrando la pequeña proporción del seguro que tenían y asegurándose así algo de rédito, mayor al que cualquier utópica venta jamás les reportaría. Desde 1973 a 1977, más de 12000 fuegos fueron denunciados cada año y más de 5000 bloques de edificios que albergaban más de 100000 apartamentos fueron destruidos en el Bronx (Price, 2006, p. 9). El espacio original donde confluían pacíficamente y con prosperidad familias de etnias diversas acabó por convertirse, en menos de un siglo, en

otro totalmente diferente basado en la confrontación, donde prácticamente toda la población de color que vivía hacia las décadas finales del mismo acabó absolutamente sumida en el desempleo y la pobreza.

Otro aspecto que influyó, tal vez más en el plano simbólico y de acervo colectivo fue el hecho de que, a finales de la década de 1960, el movimiento por los derechos civiles perdió a dos de sus más populares y carismáticos líderes como Martin Luther King o Malcolm X. Dicha aspiración por una mejora social alcanzable para una parte de la población racializada se vio rápidamente ensombrecida por la sucesión de altercados violentos a lo largo de todo el país y como era de esperar, entre la gente del gueto se impuso el descontento, la rabia y la desesperación. Ante tal desamparo político, era “el momento idóneo para el florecimiento de las bandas callejeras” (Remes, 1991).

Afrika Bambaataa, nacido en el South Bronx, en 1957, es universalmente considerado como uno de los padres fundadores del movimiento Hip Hop americano. Su familia había destacado en la comunidad por su pertenencia al Movimiento de Liberación Negro que luchaba por el reconocimiento de sus derechos civiles. Ya desde su juventud, fundó y formó parte de una de esas temidas bandas callejeras, los *Black Spades*, que durante años se conformó como la organización más potente en extensión y miembros de toda la ciudad de Nueva York. El objetivo principal de esta era la defensa, expansión e imposición de su propio territorio a menudo basándose en la fuerza, el crimen y la ilegalidad como *modus operandi*.

Sin embargo, se le reconoce a él el cambio radical en la concepción del papel social que ejercían estas organizaciones. Hacia 1976, después de participar como joven en la creación de todo el movimiento sociocultural del Hip Hop en su propio barrio, fundó la *Universal Zulu Nation*, con la que se pretendía educar en una alternativa pacifista a todas las bandas que estaban controlando buena parte de los barrios más desfavorecidos de Nueva York. Se conformó así esta organización que rechazaba las intenciones belicosas naturales de las bandas y abogaban por el espíritu conciliador y empoderado políticamente que consiguieron a través de veladas basadas en la multidisciplinariedad artística del Hip Hop, además de reuniones, formaciones y debates públicos donde se estudiaban y solucionaban los conflictos entre jóvenes, fomentando una conciencia social que hasta entonces ningún joven había escuchado:

They show young people the instruments for making their own future in a positive manner. They offer self-respect and revive Black consciousness and Black pride. They were formerly gangs' members, they possess Street credibility and know the problems young Blacks were facing (Remes, 1991, p. 131).

Unos años antes, en 1973, todo había cambiado para siempre en uno de los bajos de los cientos de apartamentos del número 1520 de la Sedwick Avenue, en la barriada

Morris Heights del Bronx. Allí, un joven de procedencia jamaicana, Clive Campbell — desde entonces DJ Kool Herc— organizó una fiesta en la que por primera vez ‘pinchó’ aquel sonido instrumental aislado de las partes de las canciones de funk, jazz y soul que no contenían letra mediante varios tocadiscos unidos. Entre los asistentes se encontraban Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Coke La Rock o Kurtis Blow, a la postre claves y figuras pioneras en el surgimiento del rap. Desde entonces, se considera aquel periférico bloque de pisos en el Bronx y el 11 de agosto de 1973 como el lugar y la fecha donde se conmemora el nacimiento del Hip Hop.

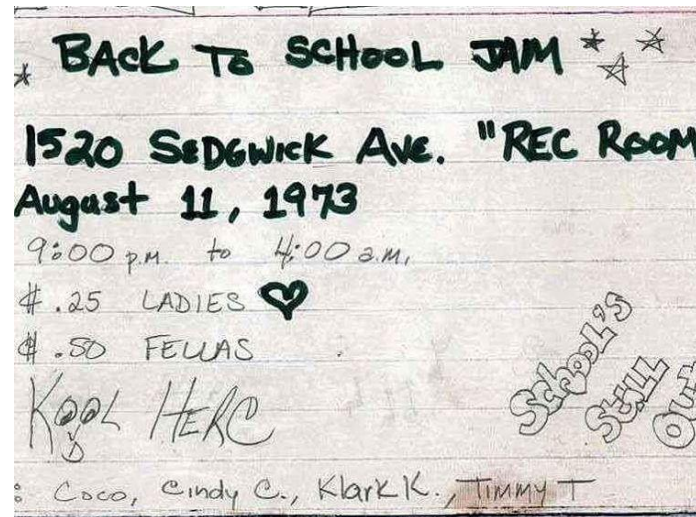


Imagen 17. Flyer publicitario hecho a mano donde se anunciaba la primera fiesta que dio lugar al lugar de nacimiento oficial del Hip Hop (arriba). Jóvenes experimentando con sus primeros instrumentos electrónicos en las calles del Bronx, 1970 (abajo).

Fuente: *The Source Magazine* y *El País*.

Este tipo de fiestas eran vías de escape para una juventud oprimida y al margen que, lejos de la opulencia y las discotecas de música disco de Manhattan, podían bailar o rapear — los más valientes que quisieran subirse al escenario— sin el corsé estigmatizador y a menudo prohibitivo que les guiaba fuera de su barrio. Nació así de una forma natural y contestataria la propia búsqueda de estos jóvenes por ese reconocimiento identitario y de prestigio dentro de la comunidad al ser los que más y mejor conseguían ‘mezclar’ los ritmos, bailarlos o rimar palabras sobre ellos para impresionar al público. En el aspecto rimado, esto deparó en una pluralidad de estilos que, como se comentará en el próximo epígrafe, provocó el dualismo artístico y comunicativo del Hip Hop y propició posteriormente su consolidación como la gran industria musical que podía competir, en volumen de facturación y audiencia, contra cualquier otra.

El conocido como Gran Apagón de Nueva York en 1977, el cual afectó a casi toda la ciudad desde el atardecer del 13 de julio prolongándose durante casi 24 horas, funcionó como estímulo revitalizador para esta incipiente comunidad Hip Hop. Jóvenes de las comunidades generalmente afroamericanas, puertorriqueñas y latinas aprovecharon el caos y la oscuridad para perpetrar saqueos en todos aquellos comercios cercanos que podían, a la caza de —entre otras muchas cosas— tornamesas y equipos de sonido electrónicos para dar rienda suelta a su creatividad musical. Como relata Dávalos (2014), mientras que en las zonas ‘ricas’ como Manhattan el ambiente fue festivo, con gente bebiendo en las calles, compartiendo comida refrigerada para no desperdiciarla y con los taxis y demás vehículos iluminando los establecimientos al más puro estilo ‘Mardi Gras’, en otros lugares como el Bronx el apagón fue literalmente, la navidad en verano. El resultado: 3700 arrestos, más de 1600 tiendas saqueadas y más de 1000 incendios provocados solo en una noche.

En palabras del DJ Disco-Wiz, conocido por ser el primer DJ latino de la ciudad: “antes del apagón, había tres o cuatro *crews* de hip hop en la ciudad. Después del apagón, había uno en cada cuadra”. Es realmente prodigioso pensar que el desarrollo de los estilos que comenzó a surgir a partir de este año se debió a un apagón, y no tanto por el apagón como tal, sino a la rapiña que provocó. Un saqueo masivo permitió el nacimiento de la revolución del hip hop. Es interesante reflexionar en lo azaroso del hecho: si el apagón hubiera comenzado en la mañana y no al anochecer, probablemente la rapiña hubiera sido evitada por completo y entonces el hip hop hubiera tenido un desarrollo necesariamente muy diferente (Dávalos, 2014).

El Hip Hop descubrió entonces “el poder de su altavoz para el cambio social justo a tiempo” (Kabango, 2016), ya que la década de los 1980 posterior vino fuertemente marcada por la devastadora gestión del presidente Reagan —que luego acabó haciendo

un vídeo de rap para promocionar su elección³⁰— y su influencia en el deterioro de las comunidades marginales junto a epidemias como el crack o el SIDA, así como por la violencia de las bandas y el narcotráfico que, a pesar de la inapelable labor de Bambaataa y muchos otros, seguía asolando a estos barrios pobres.

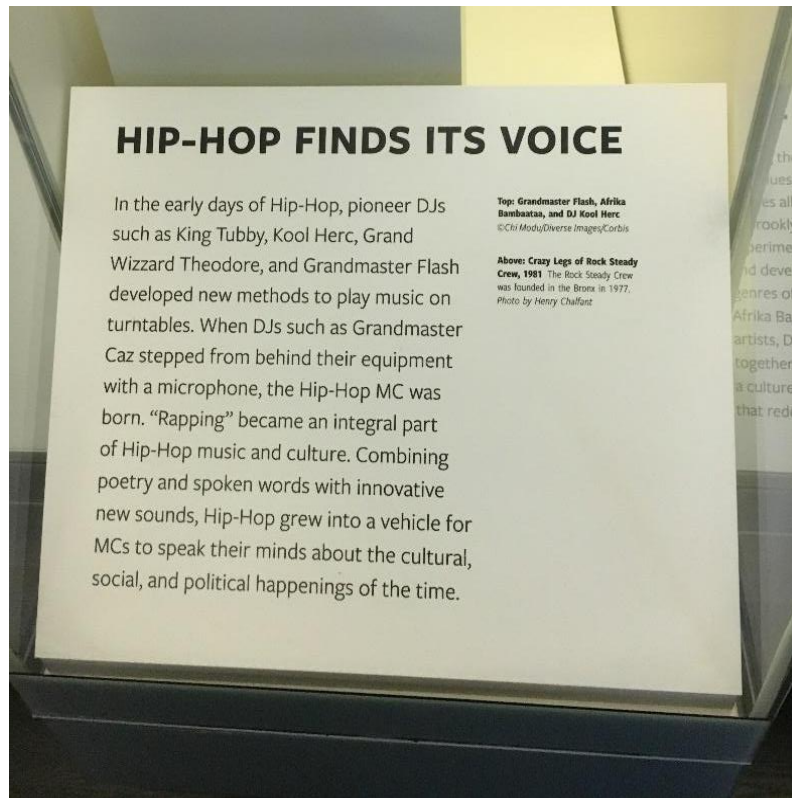


Imagen 18. ‘Hip-Hop finds its voice’ [El Hip-Hop encuentra su voz]. National Museum of African American History and Culture (Washington D.C.).

Fuente: Imagen propia.

En palabras de Bourgois, es necesario vincular los patrones de preferencias por las drogas y los grados de adicción a las mismas a las grandes fuerzas estructurales históricas que crean grupos sociales vulnerables, así como documentar las consecuencias no pretendidas

³⁰ Estudiar la relación que se establece entre mandatarios internacionales y la ideología que proyectan cuando se refieren al rap arroja reflexiones interesantes. Cabe afirmar que, como es lógico, esta se ve influenciada por el momento histórico y el estatus del que goce el rap en ese momento — paulatinamente en ascenso— y la imagen pública y mediática que pretendan proyectar los dirigentes: en mayor o menor medida progresistas en el terreno cultural, aperturistas o más sobrios con la juventud... En el trabajo de Cabrera (2021) se expone el caso del monarca marroquí Mohammed VI, quién a partir de su coronación en 1999 se presentó como gran defensor y promotor del rap, lo que fue interpretado por algunos académicos como una instrumentalización del género para fines estrictamente políticos y de control—en otras palabras, ganar adeptos entre la juventud o el sector más abierto ideológicamente y a la misma vez tener controlada la disidencia—, lo cual ha devenido en la pérdida del contenido crítico en sus letras y por consiguiente, en el poder transformador del género en la sociedad.

de las políticas disfuncionales del sector público y de las instituciones gubernamentales que agravan los daños provocados por su consumo, especialmente durante ese periodo (2004, p. 95). En otras palabras, la administración Reagan significó un aumento masivo en la importación de drogas³¹.

El crac vino para reducir el alto coste de la cocaína al mezclarla con bicarbonato de sodio —generando así un ‘subidón’ momentáneo y breve que aumentaba la adicción— desencadenando toda una epidemia donde los jóvenes veían en el narcotráfico una manera de fácil de obtener dinero y sobrevivir. Además de las consecuencias clásicas del consumo de estupefacientes: violencia callejera, degeneración social, insensibilización hacia la muerte y una actitud totalmente pasiva por parte de instituciones y policía, sin recursos ni pretensiones reales de involucrarse en una guerra, aunque sí se lucraban con la corrupción entre traficantes.

5. Orígenes II. Consolidación y expansión cultural

5.1 De los márgenes al centro

El fenómeno del rap no se materializó en grabaciones físicas en EE. UU. hasta finales de la década de los 1970. El papel jugado por Sylvia Robinson —considerada “la madrina del Hip Hop”— es paradigmático para entender la dualidad comunicativa de este fenómeno, desde un canto festivo basado en el ‘vacileo’ verbal hasta la concienciación social con su mensaje. Atendiendo a su peculiar historia, trataremos de dar respuesta a este epígrafe que pretende explicar cómo este sonido originario del gueto saltó de la clandestinidad negra para asentarse como fenómeno de masas entre los jóvenes de clase alta primero en EE. UU., y en todo el mundo después.

Desde el nacimiento del fenómeno, ambas realidades discursivas estuvieron representadas hasta desarrollar el gran abanico de estilos y corrientes presentes hoy en toda esta corriente musical. En 1978, Sylvia, excantante exitosa de R&B y fundadora de la discográfica *Sugar Hill Records*, descubrió este novedoso sonido rap mientras paseaba por la calle junto a su hijo. Ante su incredulidad por la escena que presenciaba, su hijo le explicó que eso que recitaban aquellos chicos se estaba empezando a conocer como rap,

³¹ En relación con esto, resultó interesante un vídeo viral de las redes sociales —sin ningún tipo de fiabilidad empírica— que publicó hace unos meses un usuario donde, en tono jocoso y dinámico comentaba cómo había cambiado la percepción y representación de las drogas en las letras de los raperos norteamericanos. Mediante canciones explicativas de fondo y cambios de secuencia por cada década, el autor del vídeo señalaba cómo se había pasado del discurso antidrogas característico de los raperos en los 80s, a la venta de drogas en los 90s solo como mecanismo para subsistir hasta llegar a los 2000 donde se promueve la venta de drogas como algo *cool* y los 2010 en adelante donde los raperos directamente rapean sobre el hecho de crear ellos mismos y ‘cocinar’ la droga para su comercialización.

y que consistía en rimar palabras y versos de manera fluida para contar tus historias e impresionar a la gente que se aglomeraba en torno al espectáculo.

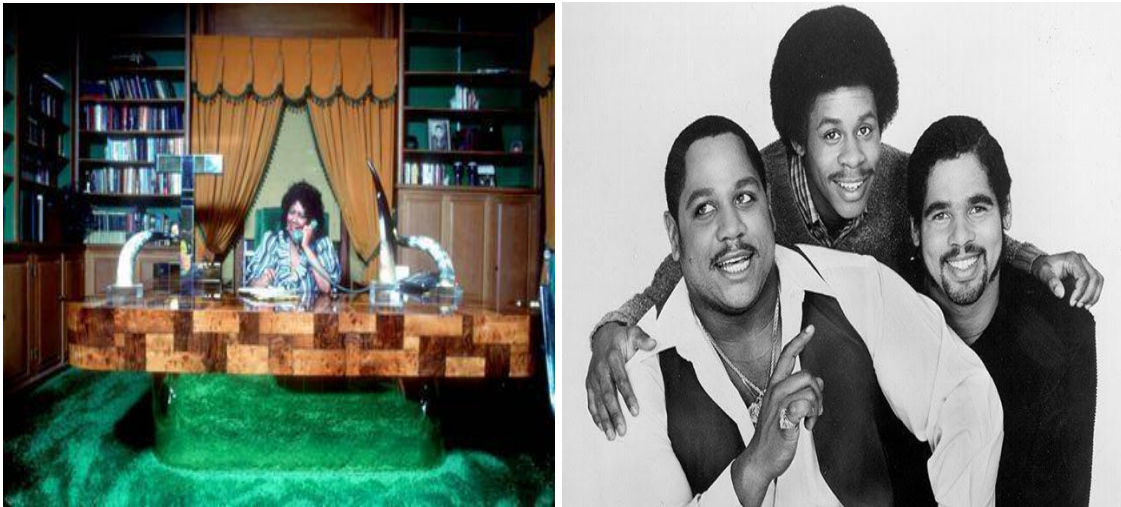


Imagen 19. Sylvia Robinson en su discográfica *Sugar Hill Records* (izquierda) y los tres integrantes de la *Sugarhill Gang* (derecha).

Fuente: *Getty images*.

Desde entonces, comenzó su incesante búsqueda por encontrar a los chavales —nunca se pensó en ellas— que, con un ritmo pegadizo, pudieran protagonizar el hit que ‘reventaría’ el mercado de ventas. Con un sonido disco sampleado de la canción *Good Times* del grupo musical Chic —y que décadas después volverían a emplear Las Ketchup en su ínclito *Aserejé*— los cuatro ingeniosos raperos —reclutados exclusivamente para la ocasión desde New Jersey y bautizados con propio nombre de la discográfica SugarHill Gang— grabaron su animosa y pegadiza canción *Rapper’s Delight* (1978), que representó al instante un absoluto éxito de ventas y ayudó a la rápida popularización de un género que en algún momento alguien pensó podía quedar en burda moda pasajera.

Con quince millones de copias vendidas en una semana después, el rap había hecho su lúdica presentación ante la escéptica sociedad norteamericana. Un género para el que ni el talento melódico ni la maestría instrumental eran ya un requisito para gozar de relevancia social como artista. Además de los problemas legales que generaron los derechos de autor de la parte plagiada de la canción, la mayoría de la comunidad Hip Hop puso el grito en el cielo ante lo que pensaban no era más que una simple capitalización estereotipada de un movimiento que estaban construyendo ellos.

Tras esto, se abrió la veda y cientos de grupos —*crews*— brotaron desde todas las esquinas, animados por las ansias económicas de los productores blancos, con el firme

propósito de alcanzar una vida mejor fuera de sus miserias *barrionalistas*. Se potenció así desde el poder cultural, una música festiva, cuyo mensaje estaba subordinado a lo pegadizo que pudieran ser los ritmos que proponían para reproducir una estética capitalista que calara bien entre los jóvenes blancos y acomodados, potenciales consumidores del género.

Se patrocinaba así una nueva vía de escape entre la comunidad negra, donde sus tardes de plomo y adiciones dieran paso a la conquista de las listas *Billboard*, anuncios de la *Super Bowl* o convenciones de una categoría superior con Muhammad Alí, Spike Lee o Michael Jordan.

Mientras tanto, una inmensa mayoría de jóvenes en estas comunidades veía como su realidad no era la que sus colegas propagaban en esos vídeos y letras, y comenzaron a elaborar —¿alguna vez dejaron de hacerlo?— otro tipo de discurso totalmente contracultural y que no se regía por esos parámetros individualistas y machistas. Exponían su visión de una vida relegada, las causas que lo producían y lo poco que importaba sacarlos a flote. Sin embargo, para la incorporación al juego mediático y musical de estas retóricas habría que esperar todavía.

Sylvia Robinson y su *Sugar Hill Records*, próximos a la bancarrota —que llegaría poco después— tras el esperado bajón mediático, creyeron escuchar mejor la ‘llamada del gueto’ en 1982 y junto a otros seis raperos del *South Boogie Down* —*The furious five* y *Grandmaster Flash*—, que sí contaban con el prestigio y reconocimiento en la comunidad por su afiliación artística a la crítica social y los valores del movimiento, grabaron bajo la misma discográfica la obra maestra *The Message* en el que esta vez sí denunciaban la mísera sociedad en la que estaban condenados a perecer:

People pissing on the stairs, you know, they just don't care / I can't take the smell, I can't take the noise / Got no money to move out, I guess I got no choice / Rats in the front room, roaches in the back / Junkie's in the alley with a baseball bat / I tried to get away, but I couldn't get far cause the man with the tow-truck repossessed my car / Don't push me, cause I'm close to the edge / I'm trying not to lose my head / It's like a jungle sometimes it makes me wonder how I keep from going under...³² (The Message, Grandmaster Flash, 1982).

A partir de aquí, llegó el libre albedrío. La circulación musical y todos los sistemas de generación y consumo cultural consumaron en las décadas venideras un giro de 180°, con la aparición de la digitalización. Como se ha afirmado al principio, la historia de

³² Traducción libre del autor: *La peña mea en las escaleras, no les importa / pero no soporto el olor ni el ruido / No tengo dinero para mudarme, supongo que no me queda otra / Hay ratas en la habitación, cucarachas en la parte de atrás / Drogadictos en el callejón con un bate de béisbol / Traté de escapar, pero no pude llegar lejos, porque el hombre de la grúa se llevó mi coche / No me empujes, porque ya estoy cerca del borde / Estoy tratando de no perder la cabeza / A veces esto es como una jungla en la que me pregunto cómo evito caerme...*

Sylvia Robinson y sus producciones musicales nos sirve para recorrer esta singular historia de la evolución del rap en la que, ya desde los orígenes, se conformó una dualidad de claves temáticas posibles, y el discurso que se impuso mediáticamente —por el propio interés económico de sus mecenas— se iba volviendo cada vez más inocuo a la par que explícito y violento —con la aparición de N.W.A y su *gansta* rap donde predominaba su rechazo a los agentes de la ley—.

Hubo que esperar unos cuantos años más hasta que raperos como Ice Cube retomaran en el plano conductual, lírico y mediático las ideas del nacionalismo negro de la *Nation of Islam*³³ y volvieran a poner de moda a Malcolm X —en el caso de KRS— One— o revivieran la estética y discurso de los *Black Panthers* en su resistencia postcolonial —Public Enemy— para empoderar a estas comunidades olvidadas y reivindicar que el rap era “la CNN de la cultura negra” que recogía la herencia que grupos como *The Last Poets* o Gil Scott-Heron habían dejado en la poesía cantada y hablada una década antes.

A finales del siglo XX, otros autores como Tupac o Notorious Big terminaron por mundializar el fenómeno rap. Cuando el foco neoyorkino había empezado a perder vigencia en detrimento del de la costa oeste, el enfrentamiento entre ambos raperos se mediatizó hasta el punto de que ambos murieron con poca diferencia fruto del ‘*beef*’³⁴ — la disputa— que mantenían entre discográficas —Tupac, costa oeste y con *Death Row* y *Notorious*, de Nueva York y con *Bad Boys*— y que contribuyó enormemente al florecimiento de esos estigmas que asociaban el rap a una música violenta y nociva que debía mantenerse lejos del alcance juvenil por su marcado carácter tribalista donde “la pertenencia a determinado grupo enemigo bastaba como excusa para disparar” (Manrique, 2018).

Lo que para muchos no fue más que un gran esquema de marketing por parte de ambas discográficas —alimentado hasta la saciedad por los medios de comunicación y la

³³ Nation of Islam (NOI, La Nación del Islam) fue una organización sociopolítica y religiosa creada en 1930 en Detroit, con el fin de elevar la conciencia espiritual y social de la población afroamericana de los Estados Unidos y del resto del mundo a través de los preceptos del islam.

³⁴ El término *beef* ha adquirido gran popularidad en el imaginario Hip Hop y se ha expandido hasta ser parte de la conversación cotidiana. Literalmente, significa ‘carne’. Se cree que tiene su origen en los soldados norteamericanos durante la Primera Guerra Mundial, los cuales utilizaban el concepto como queja para referirse a la calidad y a la cantidad de las raciones de carne que recibían y de ahí se extendió su uso al habla informal para referirse a problemas o conflictos. La nómina de *beefs* en la cultura Hip Hop es innumerable: desde el mencionado e internacional Tupac vs Notorious o J Balvin y Residente hasta otros de corte más local en España como Kase.O y Metro, C—Tangana y Los Chikos del Maíz o Delaossa y Lopes. Se tiende a pensar que estos ‘enfrentamientos’ a través de letras y hechos a menudo pueden estar pactados entre los involucrados como mecanismo de provocar una mayor atención mediática para ambos. En otras ocasiones estos *beef* pueden darse en las redes sociales e involucrar ya no solo a raperos sino a estos con personalidades del mundo del espectáculo y la cultura popular, a menudo de una ideología contraria. Uno de los más propensos a esta serie de enfrentamientos dialécticos es Nega, de Los Chikos del Maíz, el cual ha protagonizado sonoros desencuentros a través de *Twitter* con personajes como Luis Figo, Pepe Reina, Willy Bárcenas, Risto Mejide, entre otros.

industria del entretenimiento— acabó por popularizar el género y mitificar la figura de ambos raperos después de su trágico final. Como señala de nuevo Manrique (2018), poco después del asesinato de Biggie —*Notorious Big*— en 1997, el cabecilla de los musulmanes negros de la Nación del Islam —Louis Farrakhan— convocó a toda la plana mayor del Hip Hop en su casa de Chicago. Una vez allí, este distribuyó copias de la llamada “carta de Willie Lynch”, un documento de escasa fiabilidad histórica donde un supuesto dueño de una plantación del siglo XVIII explicaba su plan para controlar a los esclavos potenciando sus rencillas. El paralelismo era evidente: la guerra, que se había cobrado ya las vidas de Tupac, Biggie y docenas de desconocidos raperos más, se dio por concluida.

En 2001, en la sede de las Naciones Unidas de Nueva York, más de 300 personalidades del movimiento —artistas, activistas, escritores, funcionarios del gobierno, filósofos o estudiantes— se reunieron para firmar y presentar *Las Declaraciones de Paz del Hip Hop*, donde se establecen los códigos fundacionales del movimiento basados en la protección contra la violencia, la salud, el amor, el respeto, la paz o la prosperidad con el fin último de un empoderamiento propio para su cultura (KRS One, 2009).

5.2 Globalización del Hip Hop

“The widespread popularity of rap music and hip-hop culture among youth has caught many outside the hip-hop community by surprise. Once considered ‘black noise’, hi-hop has claimed for itself the role of cultural and political voice of an entire generation of youth” (Stapleton, 1998, p. 219).

En el proceso de asentarse como ese medio de expresión para “quienes no tenían otra forma de mostrarse contestatarios comunicando sus experiencias” (Bojorquez, 2006), el rap se enfrentó de manera temprana a las consecuencias de su ingreso en la industria musical de discográficas y el entramado televisivo de gran alcance. Esto lo convirtió, no solo en el relator social de la opresión, sino también en un producto comercial inmerso de pleno en la dinámica mercantilista, donde la narrativa del capitalismo norteamericano opera para imponerse mundialmente. A principios del siglo XXI, autoras como Castro (2004) y Camargo (2007) nos alertaban ya de esta ‘deriva’ capitalizada que había tomado la música rap, preferentemente en EE. UU., cuya ola no tardaría en llegar a España.

Hace no mucho tiempo un amigo comentaba que los grupos españoles de la escuela de la crítica social “solo hablaban de las noticias del telediario” (...) aunque hoy ya no sea así, el rap nació con ese fin: hablar de las noticias del telediario desde otra perspectiva, con otro lenguaje y para otro público, y hablar también de lo que los telediarios ocultan. Sin embargo [y a pesar de las honrosas excepciones] este estilo ha dejado de ser parte del

underground y de la música de los desheredados para convertirse en un producto de mercado potente con perspectivas de seguir creciendo. Tanto es así que hoy es posible ver, junto a otros productos de consumo diario, cedés de grupos de rap en la cesta del hipermercado (Camargo, 2007, p. 57).

En la actualidad, el fenómeno del rap en Norteamérica ha adquirido un carácter primordial y se ha conformado como un elemento semiótico muy vivo. Además de, como ya se ha afirmado, ser un fenómeno que se ha replicado con éxito y distinciones vernáculas en prácticamente todo el mundo, su influencia en la cultura internacional—popular y su prestigio están contestados. Desde que la Universidad de Columbia otorga los Premios Pulitzer de la música (1943) ningún autor que no fuera compositor clásico lo había conseguido. Esto cambió en 2018 cuando el rapero Kendrick Lamar recibió este galardón por su álbum conceptual *DAMN*. Justo un año antes, el Premio Nobel de Literatura había sido —no sin polémica— para su admirado Bob Dylan por “haber creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción americana” [sic].



Imagen 20. Eminem, Dr. Dre, Mary J. Blige y Snoop Dogg en el espectáculo del intermedio de la Super Bowl en 2022. En Estados Unidos fue vista por más de 100 millones de televidentes.

Fuente: *The New York Times*.

Además, en el informe anual del conglomerado de medios Nielsen (Morán, 2018) para 2017, se señalaba cómo en el continente vecino, ocho de los diez artistas más vendidos en ese año —en volumen de ventas de álbumes, canciones y reproducciones digitales en *streaming*— provenían de la música rap. Este hito confirmaba el *sorpasso* a los otros géneros hegemónicos como el pop o el rock y justificaba la conversión del rap hasta ser

el género dominante de la nueva era para los oyentes estadounidenses. Autores como Eminem —cuya irrupción en el panorama amplió sobremanera la expansión del género hacia las personas blancas en Estados Unidos—, Jay-Z, 50 Cent, Kanye West, Dr Dre, Rakim, Lauryn Hill, DMX, Nas, Busta Rhymes, Cardi B, Drake o el propio Kendrick Lamar han dejado ya de responder a la etiqueta única de “raperos” para ampliar sus actividad profesional hasta “cantantes”, empresarios, productores, actores, diseñadores de moda e incluso políticos que colman los tabloides, la esfera digital y los programas de televisión con su aroma a máximas *celebrities*. La revista *Forbes* realiza incluso desde 2007 una lista con los raperos más ricos.

La opinión pública de los presidentes estadounidenses con respecto al Hip Hop es otro de los puntos paradigmáticos que se pueden usar para representar y comprender este desarrollo histórico y globalizado del género. La CNN publicó en 2017 un artículo en el que se exploraba cómo había evolucionado en su propio discurso la percepción que tenían los raperos del presidente Obama en su mandato 2009-2017.

Estos señalan la gran división social que había generado su figura dentro del Hip Hop, del cual Obama se había declarado abiertamente seguidor en numerosas ocasiones, en contraste con sus predecesores conservadores como los Bush³⁵ o Ronald Reagan —incluso el demócrata Bill Clinton—, que mostraron una actitud inflexible y crítica con el género y señalaron los peligros de este para la población norteamericana.

Volviendo a Obama, la visión esperanzada de los orígenes —puesto que era fan absoluto del género antes incluso de ser elegido presidente— se volvió rápidamente en desencanto ante “su preferencia y aceptación de las políticas pro-establishment” y “haberse quedado en meras intenciones el prometido progreso de la comunidad Negra” ya que, durante sus años de mandato ni el número de trabajadores empleados afroamericanos, ni sus ratios de encarcelamiento ni la criminalización mediática que sufrían históricamente habían visto alteradas apenas sus cifras³⁶ (Deena, 2017).

³⁵ Noticia del diario *LibertadDigital* (2001): “George Bush inicia una campaña para erradicar el contenido violento de las canciones de rap”. Disponible en: <https://www.libertaddigital.com/cultura/2001-04-25/george-bush-inicia-una-campana-para-erradicar-el-contenido-violento-de-las-canciones-27537/>

³⁶ “Button on his lapel, picture of Obama / Four years later we stuck in the same drama” son los versos del rapero de Brooklyn GZA, en la canción *Ridin’ Round* de 2012 que vendrían a resumir este desencanto generalizado de la sociedad afroamericana con respecto al mandato del presidente Obama. Huelga decir así como que las referencias negativas y vejatorias vertidas por la comunidad Hip Hop hacia los presidentes anteriores y Donald Trump —por distintos motivos como la situación de inferioridad social del afroamericano, el *reaganomics* de décadas anteriores, la Guerra de Irak, el papel inquisidor y colonialista de EE. UU. en la política internacional, etc.— son tan abundantes que darían para una investigación independiente. Véase este recorrido histórico sobre rimas de raperos norteamericanos cargando contra sus presidentes: <https://www.okayplayer.com/music/history—rappers—dissing—presidents—trump—bush.html>

Los autores Gosa y Nielson (2015) realizaron el primer análisis sistemático y académico de esta compleja relación entre el Hip Hop, la cultura popular y la democracia en la era de Barack Obama.

Se señala cómo este movimiento sociocultural juega un papel fundamental en su elección por tratarse del primer presidente de etnia negra del país y que cambió el paradigma de más de tres décadas donde el Hip Hop había sido objeto de estigmas y enfrentamientos, incluyendo, como se ha comentado, el notorio desagrado profesado por los anteriores mandatarios (véase el recorrido histórico entre el Hip Hop y la ‘Casa Blanca’ que recupera García-Martínez, 2018).

A lo largo de sus más de 300 páginas, los autores norteamericanos exploran esta relación apoyándose en nuevas perspectivas que estudian el rol y la influencia del Hip Hop en cuestiones tales como la movilización política, los movimientos de bases, el diseño de las campañas o la participación electoral final. Como epílogo, la autora Cathy J. Cohen realiza un profetizador alegato en su: *When will black lives matter? Neoliberalism, democracy, and the queering of American activism in the post Obama era.*



Imagen 21. El presidente Obama y el rapero y productor Jay-Z saludan a la multitud en un acto de campaña en Ohio, 2012.

Fuente: *The Source Magazine*.

6. Reterritorialización y translocalización cultural hacia España

Siguiendo las nociones propuestas por Alim (2008), la juventud internacional que practica el Hip Hop da forma a las múltiples comunidades de estilo translocal que se dan en todas las geografías y que constituyen la Nación Global del Hip Hop, en esa intersección de rasgos de corte vernáculo y local con otros de raíz globalizada. Alim (2008) concibe como

comunidades translocales todos los contextos donde el rap se ha reproducido, para centrarse así en la transportabilidad de matrices móviles como estilos, estéticas, saberes o ideologías que viajan desde el rap estadounidense hasta diferentes lugares, donde se adoptan y adaptan estos patrones a la lengua e idiosincrasia local. Todas estas estilizaciones que engloban la Cultura Global del Hip Hop nos invitan a “considerar la cultura popular y la música bajo un prisma nuclear en los procesos lingüísticos” (Alim, 2008, p. 104-105).

Como se ha señalado en el marco teórico anterior, lo que comenzó como una simple imitación y reproducción rítmica y léxica (Cutler, 2007), acabó por desarrollarse con autonomía propia a través de “las políticas emancipadoras del lenguaje” (Alim, 2008, p. 119), pudiendo considerar así la escena española desde principios del siglo XXI dentro del denominado “renacimiento de las letras de rap vernáculas en Europa” (Androutsopoulos y Sholz, 2003, p. 474) así como el resurgimiento de esas prácticas culturales asociadas a la oralidad que conectan con la herencia poética romántica de milenios anteriores (Santos-Unamuno, 2001): ¿Cómo el rap —norteamericano y de naturaleza oral— acaba inserto en la cultura europea?

Según el autor, esto responde a dos asuntos: 1) el carácter de oralidad secundaria atribuido por muchos a la cultura de los *mass media* y de las tecnologías audiovisuales y digitales hoy dominantes y 2) la pervivencia, en la cultura europea, de una sed de oralidad que la modernidad "literaria" había reprimido duramente, recluyéndola en los segundos términos de binomios tan poco inocentes como son alto/bajo, culto/popular, escrito/oral, literario/paraliterario, artístico/banal, síntomas de lo que alguien ha denominado gráficamente una "concepción hojaldrada del mundo de la cultura" (García-Canclini, 1990, p. 14).

El rap llega a España a través del ‘pack’ que representa la cultura Hip Hop (RTVE, 2021), a mediados de la década de los años 1980 como un producto que ya viaja por los canales de radiodifusión universales. Contribuyeron de manera eficaz a este asentamiento además de la televisión, la radio y la cinematografía, la proliferación de revistas especializadas, el turismo español en el territorio estadounidense, así como las bases militares americanas instaladas después de los Pactos de Madrid de 1953 en ciudades como Torrejón de Ardoz, Zaragoza, Cádiz o Sevilla, convertidas posteriormente en epicentros de irradiación del rap hacia todo el país (Checa, 2021b).

El elemento que cronológicamente se considera que se manifestó primero fue el *breaking* tras la influencia de películas homónimas como *Breakdance*, *Breakdance II* o *Beat Street*, junto a la aparición televisa en los programas de TVE *Un, dos, tres...* o en *Tocata* (Checa, 2021a). Esta fue secundada casi al unísono con la irrupción del grafiti —sin considerar la influencia anterior para este elemento del escritor Juan Carlos

Argüello, Muelle, más afín al movimiento punk— y posteriormente, en su difusión grabada, el rap.

De inmediato, el fenómeno se hizo hueco en la sociedad mediática española, recién salida del oscurantismo franquista y anhelante de nuevas vías de escape cultural (Checa, 2021a). A partir del año 1989 y hasta bien entrados los 1990, la cultura Hip Hop y el rap se pusieron de moda y se proyectaba la imagen del rapero como puro estereotipo para el reclamo estético. Desde la televisión, los programas infantiles o la publicidad, el fenómeno vivió un primer ‘trance’ de absoluto mainstream —antes de volver a la clandestinidad— que lo transformó en un absoluto “chiste con patas” donde incluso “Lola Flores se atrevió con el género” (Bolo, 2018). En 1990, la cadena Canal Plus anunció su nacimiento como canal con un anuncio-rap del rapero DNI.

Los primeros recopilatorios de rap, en lo que se podría catalogar como ‘protorap’ español aparecen en 1989, editados por las discográficas Troya y Arola: Madrid Hip Hop y Rap’ in Madrid, siendo este último el que verdaderamente causó un auge mediático del movimiento con autores que, si bien en algunos casos estas fueron sus únicas maquetas, consiguieron hacerse un hueco en la escena: Código Mortal, DNI, Sony y Monu, *MC Randy* y DJ Jonco y los Jungle Kings. En estos recopilatorios aparecían los célebres “Vas a alucinar” de DNI “¡Hey Pijo!” y “El rap de la mili” donde se ofrecía ya, bajo un estilo sonoro ‘robotizado’ que terminaría puliéndose, toda una declaración de intenciones de una narrativa desinhibida que se construía, como se verá en el bloque analítico, en torno a un ambiente festivo y al rechazo a los valores tradicionales y reaccionarios de la época —pijos, nazis, fachas, fascistas, la mili...—.

—“Solución, un ejército profesional. O si no, supresión del servicio militar. Novecientas cuarenta y ocho pesetas: no eso no tenemos ni para cervezas. Y para colmo, siempre lo tenemos de argumento electoral” (“El rap de la mili”, Código Mortal, 1989).

—“Mira niño yupi, que juras por snoopy, ¿de qué te ríes niño tonto? Te voy a echar azúcar en la moto. Mira pijo, ¿de qué vas? Siendo tan cursi vas a fracasar. Oye chaval, yo te quiero contar esta movida que no está nada mal. Los escritores bombardean las paredes, les da igual lo que digan las leyes, esto que ves es un ejemplo de esta movida que no para de crecer” (“¡Hey Pijo!”, *MC Randy* y DJ Jonco, 1989).

Hubo que esperar hasta 1994 con el lanzamiento de Madrid Zona Bruta, el primer *LP* de CPV (El Club de los Poetas Violentos) para poder hablar del “pistoletazo de salida a la era de las primeras producciones profesionales” (Sutil, 2007, p.21) y por tanto de un estado de consolidación general del género.

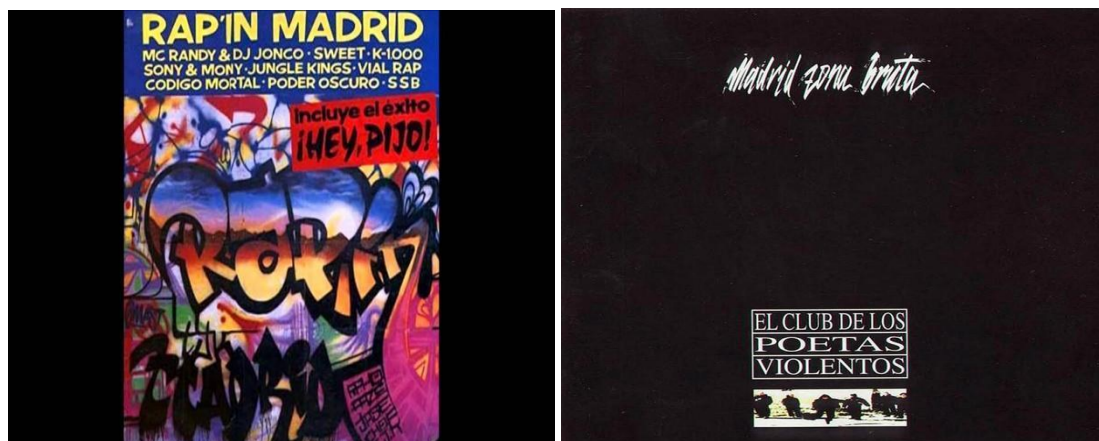


Imagen 22. Portadas de los discos Rapin' Madrid (1989) y Madrid Zona Bruta de CPV (1994).

Fuente: *Google images*.

En los sucesivos años, el rap pasa a crecer en un formato *underground* predigital de distribución de maquetas, donde primaba el contacto humano, la conexión en *jams*, festivales o conciertos hasta la llegada de los zaragozanos de *Violadores del Verso*, los verdaderos revitalizadores del género a nivel mediático en habla hispana. Estos consumen el momento dorado del género —de los 2000 en adelante— a través de sus múltiples trabajos de un corte profesionalizado. Al mismo tiempo, aparecen en la escena otros autores citados en el corpus como SFDK y Toteking de Sevilla o Nach en Alicante.

Los raperos españoles parecían haberse disuelto para no volver, pero no fue así. Conocida como *la época de las maquetas*, comprendida entre aproximadamente los años 1992 y 1994, fue el momento en el que, los auténticos entusiastas de la cultura Hip Hop en España, utilizaron para profundizar en sus conocimientos sobre la cultura y evolucionar su estilo de Rap. Durante estos años la actitud hacia los medios de comunicación por parte de los adeptos a esta cultura no era muy positiva. Pues se los acusaba del abandono de la tendencia popular y de la calidad de los materiales nacionales producidos hasta aquel momento, que fue considerada inferior o de escasa profesionalidad. Fue una época en la que aumentó el consumo de rap norteamericano y se profundizó en el aprendizaje y toma de estilo. También se inició el popular intercambio de material en maquetas y fanzines caseros (Chojin y Reyes, 2010). El sistema era sencillo: a través del sistema de correos, fotocopias caseras de fanzines y maquetas de rap en casete, también de realización casera, se enviaban e intercambiaban. También, el MC Metro —del grupo Geronación—, hizo programas caseros en VHS de los distintos acontecimientos de Hip Hop a los que asistía, enviando copias a través del sistema postal, en el año 1996 (Chojin y Reyes, 2010).



Imagen 23. Violadores del Verso en una imagen promocional.

Fuente: *El País*.

Durante la crisis bursátil del 2008, el género vive junto a la sociedad española, sus momentos más delicados. La escasez de medios y profusión de eventos culturales que permitieran seguir dando sentido a la escena también fue una realidad, conformándose como otro factor determinante para este cambio de paradigma que en la transición de lo análogo a lo digital que empieza a sentirse de manera irreversible.

Esto hizo que muchos jóvenes que, hasta entonces no habían sentido una vocación o el momento adecuado para asociarse, protestar y luchar ante las evidentes injusticias se empoderen políticamente y empiecen a crear su propia poesía:

La crisis financiera global de 2008 fue una ruptura total. La gente joven, estuviere cualificada o no, se encontraba en puestos de trabajo con sueldos muy bajos. Esto motivo que *ellxs* quisieran huir de ahí y empezar un proyecto musical en el cual no tenían nada que perder porque todo estaba perdido (Gutiérrez, 2020, p. 15).

Esto coincide con la eclosión de movimientos asamblearios y ciudadanos como el *15-M*, *Stop Desahucios*, *Democracia Real Ya*, entre otros. De esta nueva hornada, surgen raperos como los granadinos Ajax y Prok, los madrileños del extrarradio Natos y Waor o la cordobesa Gata Cattana y se consolidan otros como los valencianos Chikos del Maíz, que, junto a los que ya estaban, muestran el estado de salud de un género que no duda en levantarse ante la crítica situación social y económica del país:

Solo hay que darse un garbeo por *YouTube* para encontrar cientos de vídeos en los que jóvenes raperos ponen banda sonora a la situación actual: la del segundo país europeo en el que más han crecido las desigualdades, la del país con un 50% de paro juvenil, la del país de los desahucios, la corrupción sistémica y la inmigración estigmatizada. Al margen

de la industria discográfica, está creciendo una generación de raperos callejeros, raperos con orgullo de barrio, en algunos con una marcada conciencia de clase, cuyas rimas acumulan cientos de miles de fans (Cruz, 2017).



Imagen 24. Manifestantes marchan durante el 15-M.

Fuente: Diario *El Español*.

En España, antes y durante la inserción de estas manifestaciones musicales de ascendencia internacional —pop, rock o rap— ya existía una cultura de la música popular asociada en cierto modo a la protesta mediante la improvisación oral. En la literatura, el rap de hoy se puede entroncar con el ejemplo del realismo social de la posguerra española, donde autores como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité o Juan Goytisolo muestran una actitud muy crítica en sus obras con respecto al poder y a la división social que la guerra civil había instaurado. A su vez, también se desarrolló en España una enérgica poesía social —o literatura comprometida— donde autores como Gloria Fuertes, Gabriel Celaya o Blas de Otero concebían sus creaciones como el instrumento para denunciar la realidad que les rodeaba, concienciar a sus lectores e intentar aportar su granito de arena en aras de una sociedad más justa e igualitaria.

De forma coetánea, esta tendencia fue continuada por cantautores populares en el siglo XX que, en su gran mayoría tuvieron que abandonar el país por la represión franquista de la dictadura. Las décadas posteriores a la consecución de la democracia en 1978, se caracterizaron por una consolidación de la desmovilización política de la industria musical-popular, bajó el corsé de la bonanza económica y la complacencia del bipartidismo (Ladrero, 2017, p. 21).

No existía una alternativa fáctica dentro de los géneros musicales que aspirara a transformar la realidad de las dinámicas sociales colocando al mensaje y la narración en

el centro de la estética (ídem). Algo así, con sus contradicciones obvias es lo que tratan de hacer estos raperos, exponiendo la necesidad de su discurso en una inestable y polarizada sociedad la cual, aunque reconoce su valía y a menudo explota su potencial mediático, no termina de ofrecerles una acogida legitimada.

PARTE II.

ESTUDIO EMPÍRICO

“Hip Hop is a lingua franca that binds young people all around the world, all while giving them the chance to alter it with their own national flavor, it’s being ‘a vital progressive agenda that challenges the status quo’ is pointed out as one of the consistent themes across cultures”.

(Lee, 2010, p. 139).

CAPÍTULO 5.

MATERIALES Y MÉTODOS

El siguiente capítulo tiene por objetivo responder a la metodología empleada en esta investigación, la cual busca tanto identificar y desarrollar las prácticas sociolingüísticas y discursivas empleadas por los raperos, así como comprender las finalidades retóricas que aparecen en el corpus de textos o canciones en una caracterización completa del rap social, producido por sus autores más representativos —participantes— en el marco temporal establecido (1994-2021) en España. Dicho corpus textual está conformado por cerca de 1000 canciones de rap social publicadas de forma oficial en este periodo —ya sea en formato físico, digital o en ambos— de las que 120, que representan más de 81000 palabras y cerca de 10 horas de grabación sonora, han sido seleccionadas, clasificadas y analizadas de manera exhaustiva (véase Anexo I).

En este apartado se exponen también los diferentes criterios de selección seguidos para la conformación del corpus de estudio. Los textos elegidos se corresponden con canciones publicadas en formato de CD físico —*EP* o *LP*³⁷—, aunque hay algunos que, como se especifica, solo están disponibles en el universo digital al ser estrenados como *singles* —aunque posteriormente pasen a formar parte de un CD—.

Este total de canciones clasificadas ha sido dividido de forma simétrica en función de los dos periodos bajo los que se propone una división del recorrido del rap en España según factores de tipo cultural, histórico y político determinantes en su desarrollo: 60 canciones en el periodo 1994-2008 y otras 60 para el de 2009-2021.

Esta segmentación permite estudiar bajo una metodología comparativa la evolución del género según los parámetros presentes en la obra de Hymes (1974) que

³⁷ *EP* (Extended-Play) o *LP* (Long-Play) son ambas voces inglesas, que a pesar de sus diferencias conceptuales sirven para categorizar la producción profesional de un conglomerado de canciones.

conforman los componentes de esta teoría del evento comunicativo —especialmente aquellos relativos a la escena en la que se ha desarrollado el género—, como parte de la observación cualitativa y cuantitativa de las prácticas humanas, culturales y musicales que aborda este trabajo.

Conviene establecer, ya desde el apartado metodológico, una explicación de los términos nucleares que se emplearán durante la descripción, análisis y discusión de los resultados que vertebran la investigación. Se han de señalar las distintas características diferenciadoras que, si bien se podrán esbozar ya durante la redacción, conviene que queden reflejadas aquí de una forma precisa ya que todas conforman aspectos esenciales de esa categorización del LHH para el análisis y la discusión de los resultados en el contexto y la lengua española.

En primer lugar, aunque siendo conscientes de las divergencias conceptuales que implican ambas —escritura frente a oralidad—, las nociones terminológicas de texto y canción se emplean, a no ser que se especifique lo contrario, de forma indistinta a lo largo de este bloque.

En segundo lugar, y aunque, empleados también de indistinta forma en su aplicación cotidiana y mediática, existen claras nociones que nos permiten diferenciar los términos de rap y Hip Hop. El rapero Chojin (2010, p. 16) establecía esta distinción a través de este sencillo aforismo: “el rap es algo que haces [rima, *flow*³⁸, mensaje] mientras que el Hip Hop es algo que vives [como manifestación social y cultural que aglutina todo lo anterior junto otras disciplinas ya mencionadas como el *breakdance*, el *graffiti* y el Djing].

El término para tratar y designar al propio movimiento Hip Hop también entraña sus complejidades y a lo largo de la investigación se respetará el mismo estilo que cada autor haya preferido usar en sus citas, de ahí la pluralidad de posibilidades latentes en la misma. Si bien, en la tesis de Martín-Juan (2019) se señala cómo “podemos encontrar la palabra escrita de varias formas sin comprender el criterio concreto para la selección del formato” (2019, p. 21), se recogen también las tres variantes aceptadas que difieren dependiendo del contexto al que se refieran:

1. Hiphop: para definir “al estilo de vida o la fuerza creativa dentro de la cultura” (ídem).

³⁸ El concepto ‘*Flow*’ (literalmente, el fluir) es una de las palabras clave en el universo del rap para entender la naturaleza y el talento innatos necesarios para desarrollar su práctica artística de forma satisfactoria (y que haría las funciones del duende para el flamenco, el *swing* o el *groove* para el jazz, el *tumbao* para los géneros caribeños o el *swuag* en la jerga del trap). Se asociada normalmente al ritmo y la actitud determinada con la que los raperos afrontan sus vidas y en especial el ejercicio poético—musical: “El *Flow* en realidad es que la rima que estás haciendo funcione en todo momento, que no esté trabada y que no sea una rima monótona, cadente. Luego también es tener chispa: que haya algo efervescente en lo que estás diciendo y que en algún momento rompas la pintura” (Carrasco & Herrero, 2014, p. 88).

2. Hip Hop: para “hacer referencia a la cultura o a los elementos que conforman la misma” (ídem).

3. Hip-hop: para hacer referencia “a los productos de la música rap o relacionado con estos” (ídem).

Igual que la autora, a lo largo de esta investigación se empleará la segunda forma dado que continuamente hacemos referencia al movimiento cultural o a aspectos derivados del mismo.

La sociolingüística interaccional, en tanto que ciencia autónoma consolidada, dispone de metodologías precisas y diferenciada para su desarrollo en función del campo y objeto de estudio. De manera general, podría afirmarse que esta parte de la observación de un hecho lingüístico —en este caso la interpretación rapeada de un texto poético de rap por parte de su autor— sobre la cual se formulan unas hipótesis que luego se confirmarán o no.

Como señala Silva-Corvalán (2001, p. 39) —y cuyos preceptos serán empleados amoldados para el fin de este trabajo—, el esquema clásico sobre los pasos a seguir en una investigación sociolingüística *variacionista* podría ser el siguiente:

1. Observación de la comunidad lingüística y formulación de las hipótesis de trabajo.
2. Selección de los hablantes (en este caso, selección de los raperos dentro de una comunidad y sus textos, en este caso producciones artísticas, pertinentes).
3. Recogida y almacenamiento de los datos (transcripción textual de las mismas).
4. Análisis de los datos cualitativa y cuantitativamente (a través de los diferentes parámetros establecidos por el marco teórico de Hymes con el soporte de diferentes softwares y plantillas de almacenamiento en Microsoft Excel y Microsoft Word).
5. Interpretación y discusión de los resultados a través de la literatura científica y apoyándonos en la vivencia otorgada por la observación participante.

Tras una revisión y selección bibliográfica de la literatura existente en torno al rap, se ha seleccionado aquella que, con un definido corte humanístico y multidisciplinar, nos permite interpretar el fenómeno como un género artístico y discursivo consolidado, que se construye en torno al empleo de una variedad lingüística específica dentro de una comunidad de hablantes, donde la composición poética escrita y la oralidad se entrelazan con naturalidad para producir un tipo de mensaje subversivo que recoge reflexiones del propio autor sobre su realidad social y que tienen una finalidad determinada —búsqueda de la autenticidad en la escena, reafirmación personal, propósito estético, conexión

vernácula, etc.— que genera debates, tensiones y conflictos de un alcance superior al propio ejercicio rapeado en el contexto donde se inserta.

Todas las afirmaciones teóricas vertidas en esta investigación serán sustentadas con la justificación correspondiente de trabajo etnográfico —a través de entrevistas, algunas propias y otras publicadas en medios de comunicación— además de con pasajes concretos extraídos de las letras del corpus. Estos aparecerán citados primero por el título de la canción entrecomillado, seguido del autor o grupo que la emite junto al número, ordenado por orden alfabético, en función del lugar que ocupan en el corpus —véase a tal fin Anexo 1—. A modo de ejemplo esto sería: “Minoría absoluta”, BKC (corpus N° 13); “Soy Andaluz”, Foyone (corpus N° 34) o “Las desheredadas”, Tribade (corpus N° 109). Cuando la ocasión lo requiera, es probable que una misma estrofa del corpus aparezca citada en dos epígrafes determinados de la investigación.

5.1 Participantes

Los participantes de esta investigación han sido los y las raperos que escriben y producen sus canciones en el marco geográfico y temporal establecido para la misma. Como se desarrollará en el marco analítico dedicado a este mismo fin —véase epígrafe 2.1 del Capítulo III—, son autores que se presentan en solitario, en dúos o en grupo cuando la asociación está integrada por más de 2 autores, nacidos en su mayoría en España en un periodo que va desde 1971 hasta 1996 y en el seno de familias pertenecientes a la clase media-popular. Su nivel formativo se muestra oscilante entre los que sí cuentan con estudios superiores y aquellos que no, aunque se reconoce una inquietud humanística y una vocación por la escritura en todos ellos.

Estos participantes comparten de forma pública sus creaciones, bien en formato disco-físico, bien en plataformas de escucha en línea, o bien, como en la mayoría de los casos, a través de ambos. Del mismo modo, se recogen muchas de sus declaraciones en medios de comunicación o a través de sus propios escritos en formato literario para establecer un conocimiento lo más completo posible acerca de estas manifestaciones.

5.2 Instrumento y categorías de análisis

El instrumento metodológico y analítico principal es el modelo teórico SPEAKING propuesto por Hymes en 1974 y que cuenta con 8 categorías de análisis o parámetros principales para analizar todo trasvase comunicacional, en este caso aplicado a las mencionadas canciones de rap. Este modelo ha sido reinterpretado y adaptado con nuevas teorizaciones acerca de la realidad sociolingüística que se aproximan al objeto de estudio artístico. Los parámetros que conforman el modelo son traducidos del inglés original a su

versión española: la Escena, los Participantes, los Fines (temáticas), los Actos, (estructuración), las Claves, los Instrumentos, las Normas y el Género.

Del mismo modo, para el tratamiento de los datos se han utilizado diversos programas a modo de herramienta de análisis y visualización de datos como Microsoft Excel y Microsoft Word.

5.3 Procedimiento

Aplicando un modelo de análisis teórico que aglutina conceptos provenientes de varias disciplinas —análisis del discurso, etnografía de la comunicación, semiótica, crítica literaria— junto a otras teorías recientes y a través de los distintos planos de estudio universales de la lengua —fonético, léxico-semántico, gramático y con la inclusión de la pragmática—, se tratará de, en su intersección con el corpus textual, responder a las hipótesis de investigación y consumir los objetivos que se planteaban en el bloque inicial de la tesis. Estos apuntaban a una caracterización sociológica y lingüística del género del rap social en España, desde los parámetros que conforman su situación comunicativa hasta las herramientas que los autores emplean para propagar su discurso.

Todo ello, como decimos, a través del soporte que recogen las nociones de diversos autores y especialidades del marco teórico, así como otras claves concretas provenientes de los distintos campos de estudio sociales y humanísticos que abarca el rap. También se considera importante la utilización de los recursos que nos aporta la huella semiótica digital en la que la práctica totalidad de los movimientos culturales en curso se desenvuelven hoy: entrevistas en periódicos digitales y medios especializados, así como biografías y vivencias propias de los autores en redes sociales, etc., las cuales dan sentido al imaginario colectivo en el que se instala el rap y nos muestran que el conocimiento en torno a estas manifestaciones contemporáneas sigue inmerso en un proceso de construcción diario.

Haciendo uso a su vez de diversos programas de software para el almacenamiento y análisis de datos y para la generación de tablas o gráficos, las distintas canciones que conforman el corpus se filtran y compilan en torno a los componentes del modelo de Hymes (1974) para el análisis de la interacción comunicativa. Se considera que este marco nos proporciona la suficiente amplitud para, además de realizar un exhaustivo y ordenado análisis de todo lo que implica el rap como herramienta comunicativa, proporcionarnos las bases para una discusión fructífera de los resultados obtenidos.

Para diversas cuestiones concretas de la investigación —etimología de las palabras, hechos históricos concretos, dudas de estilo y redacción, clasificación de figuras

retóricas, etc.— se ha recurrido a fuentes de información primarias como manuales de la lengua, enciclopedias y diccionarios.

Para la selección del corpus se han seguido los siguientes criterios:

1) Cantidad y representatividad. Se pretende que esta investigación integre un número considerable de representantes de rap social en castellano que de forma equilibrada ocupen todo el periodo completo de desarrollo del género (1994-2021), desde sus inicios hasta hoy. Si analizamos una evolución de los 26 años que recoge la investigación en 4 momentos reconocibles —boom inicial, asentamiento y desarrollo, segunda ola/explosión mediática, periodo de crisis y tercera generación...— todos ellos, junto con sus autores representativos, están reconocidos en el corpus, con al menos una canción por cada año.

2) Se seleccionan autores y autoras de reconocida popularidad. Además de ser identificados por expertos, aficionados y la sociedad en general como máximos exponentes del género, la calidad de sus producciones está homologada a través de forma más objetiva: números elevados de descargas, visitas y ventas, reconocimiento en forma de discos de oro o su inserción ocasional en los principales canales de radiodifusión del país (*RTVE, Cadena Ser, El País...*).

3) Se ha tratado de seleccionar textos que recojan todas las etapas de los autores con las trayectorias más longevas. Por ejemplo, en el caso de los que han cumplido más de 25 años en la escena (Kase.O, Nach, Zatu Rey, ToteKing, Rapsusklei, Hazhe, Ariana Puello o La Mala Rodríguez), se recogen textos tanto de su primera producción, como de la última, así como de los trabajos publicados en el periodo intermedio.

4) Calidad y variedad. Se pretende que este corpus conforme una gran variedad de recursos, registros y temáticas empleados en el rap en castellano, respondiendo así al interés lingüístico, textual y discursivo que este género en sí despierta. Además, aunque se ha pretendido que la gran mayoría de los textos estén publicados en formato físico — además de la digital— existen varios casos que solo están disponibles en plataformas de *streaming*.

Finalmente hay que añadir que estos criterios utilizados para la selección del material para la investigación responden a un deseo explícito —y por ende basado en cierta subjetividad— de buscar aquellos pasajes que de forma honesta considero más representativos y que mejor van a responder a las hipótesis que planteamos, con el claro objetivo de diseccionar la herramienta semiótica que ejemplifica el rap.

Los datos se han tratado de la siguiente manera:

1. Selección (según los criterios anteriores) y transcripción de las letras del corpus (véase Anexo 1).

2. Escucha mediante plataformas digitales de las canciones del corpus textual antes de proceder a su análisis mediante programas para procesar textos y siguiendo el modelo de Hymes (1974).

3. Establecimiento de listas de Excel con la información resumida (p ej. Nombre de la discográfica, ausencia o no de videoclip, duración, estructuración, fenómenos lingüísticos más destacados...) de cada canción para poder, por último, ejecutar el trabajo descriptivo y analítico del género.

5.4 Fuentes y limitaciones

Para la obtención y utilización de las canciones que conforman el corpus se han utilizado las siguientes fuentes: el libreto original y físico del CD donde aparece la canción en cuestión o en su defecto —y en la mayoría de las ocasiones— plataformas digitales como *YouTube* o *Spotify*.

Fruto de la hibridez escritura-oralidad que rige el género con el que trabajamos, una de las complejidades mayores tiene que ver con el hecho de poder trabajar con la transcripción original y veraz de las letras de las canciones. La transcripción es, por tanto, un elemento metodológico importante en cuanto a constituirse como la fuente principal de información lingüística para el análisis del rap así como por esta problemática que plantea. Como señalaba Santos-Unamuno a raíz del ejemplo del autor Mucho Muchacho, muchos autores rehúyen el presentar la transcripción textual en el libreto de sus discos o en su defecto, en su publicación digital, a menudo por una posible tergiversación o descontextualización de sus propias palabras: “Si no escuchas lo que digo con el ritmo que lo acompaña, puedes entender cosas que no quiere decir. Quien quiera saber lo que digo, que lo escuche...” (Santos-Unamuno, 2001, p. 242).

Otra de las opciones afortunadas para encontrar el texto proporcionado por los autores —en caso de que no las incluyan en las ediciones físicas del CD, muchas de ellas descatalogadas o inaccesibles hoy— aparece cuando el videoclip de la canción es subido a las diversas plataformas digitales —*YouTube*, *Spotify*, *Apple Music*, *Soundcloud* o *Deezer*, entre otras— y ahí ellos mismos proporcionan el texto de la canción. Cuando, a menudo, no se cuenta ni con la transcripción física ni digital, no queda otra opción que complementar una transcripción propia con el recurso de acudir a foros y páginas web especializadas en transcripciones —*genius.com*, *versosperfectos.com*, *musica.com*, *hhgroups.com*, *cancioneros.com*, *letrasmania.com*, *quedeletras.com*, etc.— donde es encomiable la labor que hacen los cuantiosos seguidores de la cultura Hip Hop por facilitar la tarea a los demás en cuanto a la disponibilidad de recursos para encontrar las letras y referencias.

Cabe precisar que en esta investigación nos centraremos única y específicamente en las claves que discurren por el rap de vertiente social que se viene desarrollando en el estado español en todo su periodo de expansión profesional. Un tratamiento geográfico y estilístico más amplio requeriría de un espacio y dedicación que desborda los límites de esta investigación. Ello no significa que ignoremos la existencia de los múltiples estilos derivados ni del propio Hip Hop y rap norteamericano —el cual se reconoce como matriz de importancia analítica para comprender todas las reproducciones culturales posteriores— u otros de vertiente románica y germánica, como el rap latinoamericano, el inglés, francés, portugués, alemán o italiano, sino que consideramos que este género del rap social en España es lo suficientemente amplio y profundo en contenido como para ser estudiado de forma autónoma.

Si bien la entrevista semiestructurada como herramienta no forma parte en términos estrictos de la metodología empleada en esta investigación, muchos de los pasajes citados para la argumentación de las hipótesis sostenidas pertenecen al trabajo etnográfico publicado por este autor así como por otros muchos compañeros y compañeras en diversas revistas académicas y medios de comunicación.

CAPÍTULO 6.

ANÁLISIS DEL RAP SOCIAL EN ESPAÑA (1994-2021)

6. Marco espaciotemporal y escena cultural del Hip Hop en España (1994-2021)

6.1 El género del rap profesional en España: ‘Todo empezó en 1994’

El marco temporal y cronológico al cual se supedita este corpus textual se puede definir así: canciones comprendidas entre 1994 y 2021, entendido el año inicial como el momento en el que la primera producción de un *LP* de rap profesional sale a la luz en España: el Madrid Zona Bruta del Club de los Poetas Violentos (CPV) en 1994.

Históricamente, se ha considerado el año 1984 como la primera referencia hacia la cultura Hip Hop en España —y universalizada a su vez como fecha germinal para otros países—, cuando el *breakdance* llegó a las pantallas a través de la cinematográfica norteamericana, a la televisión a través del programa televisivo *Un, dos, tres* (Reyes, 2007; Checa, 2021a), y a la esfera urbana con miles de jóvenes reinterpretando estos movimientos en la calle donde el influjo grafiti era ya notable entre vagones, paredes y extrarradios. Paulatinamente llegaría el rap (véase el capítulo 4 sobre la contextualización histórica) que, tras varios intentos aficionados en forma de recopilatorios antes de la nueva década de los 90, al fin, en 1994 llegó su materialización en formato discográfico oficial.

Para el último año en el que se maneja la investigación, 2021, cabe afirmar que inicialmente esta estaba concebida hasta el año 2020, pero el hecho de que una pandemia sanitaria azotara en marzo de ese mismo año al planeta invitaba a estudiar, aunque de forma somera, si este hecho estaba por dejar algún impacto en las letras de los miembros del corpus y así completar, de paso, esa división simétrica entre años del corpus. Esto,

unido al gran proceso de cambio y polarización política que vivió el país por aquellos meses —y que aún hoy perdura— hizo que se decidiese alargar un año más el recorrido temporal de la muestra incluyendo un total de siete textos más que versaran sobre estos nuevos acontecimientos: Desde el “Pandemonium” de Ajax (corpus N° 7) (“The New World Order, pandemias globales, estado de alarma, cuarentena, militares. Personas autómatas caminan con bozales, saco tres veces la basura *pa* pisar la calle”) hasta el “The Lox”, de ToteKing, Ill Pekeño y Ergo Pro (corpus N° 107) (“Un problema es ver la plaza de las ventas llena de banderas” [haciendo referencia a los multitudinarios encuentros organizados por la *alt right* política española desde 2019]), pasando por el histórico “#RapSinCorte L”, de Foyone (corpus N° 33), que llegó a aunar a casi 20 artistas del género (“Aún sigo matando cucarachas con la escoba, el oro en el cuello: esa es mi sogá. Dios aprieta, pero no ahoga”), entre otros.

De esta forma, la distribución final de canción por año (AÑ) queda de la siguiente forma, siendo los años 2003 con 12 canciones y 2018 con 14, los que más prolíficamente aparecen representados. Todos los años cuentan con al menos una canción publicada en él, como ocurre en los años 1995, 1996, 2010 y 2020.

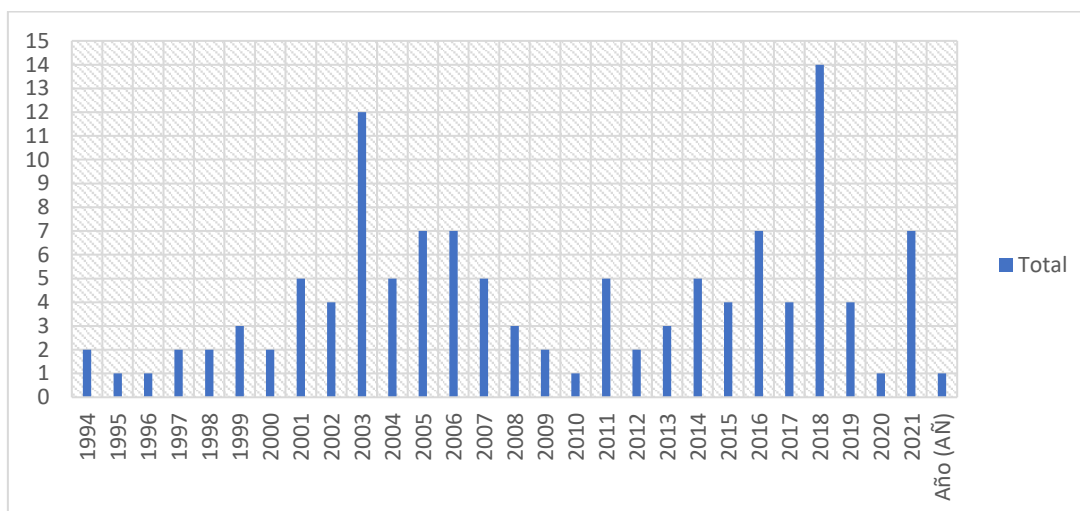


Gráfico 4. Distribución del número de canciones por cada año en el corpus analizado

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al marco espacial-físico, el corpus recoge textos emitidos desde la mayor parte de la geografía nacional. Si bien es cierto, como se explica en el epígrafe anterior del contexto histórico, que el hecho de que bases militares norteamericanas se colocaran estratégicamente en España a partir de 1965 por los Pactos de Madrid de 1953 firmados por el presidente de EE.UU Dwight Eisenhower y el dictador español Francisco Franco (Checa, 2021b) —en Torrejón de Ardoz (Madrid), Zaragoza y Morón de la Frontera

(Sevilla)— impulsó que en torno a estas provincias la escena musical Hip Hop creciera y se proyectara como punta de lanza para el resto del país —al menos en una etapa germinal del género—, hoy en día dichas predominancias territoriales parecen estar ya superadas.

Aunque es un hecho que los mayores representantes del género siguen proviniendo de estos epicentros geográficos y su influencia sigue siendo incontestable — y así se refleja en el corpus: VKR, CPV, Frank-T o El Chojin son de Torrejón de Ardoz; Violadores del Verso, Kase.O, Rapsusklei, Hazhe, Xhelazz, Sharif o Flowklorikos de Zaragoza capital; así como La Mala Rodríguez, Toteking, SFDK, Dogma Crew, Shotta o Danié de Sevilla capital— hoy por hoy muchas otras comunidades y ciudades están representadas generando un influjo significativo para el total de la escena:

Arma Blanca y Nach en Alicante y Los Chikos del Maíz en Valencia de la Comunidad Valenciana; desde Andalucía: Ajax y Prok en Granada; Hablando en Plata, Foyone, Delaossa o Easy-S en Málaga; Dheformer en Cádiz o Gata Cattana en Córdoba. Cataluña, con Falsalarma, Arianna Puello, Sofía Gabanna o Tribade en Barcelona y Geronación en Gerona, así como Cheb Rubén en Ciudad Real (Castilla-La Mancha), Fernando Costa y Dollar (Baleares), Kaze en Cartagena (Murcia) o Bejo (Canarias). La escena madrileña, por ejemplo, también es completada con nombres en su mayoría provenientes de su periferia provincial tales como BKC, Duo Kie, La Excepción, Elio Toffana, Natos y Waor, Recycled J, Suite Soprano o más recientemente Ill Pekeño y Ergo Pro.

Aunque no están presentes en el corpus analizado de forma detallada, podrían complementar el mapa del rap en España por comunidades autonómicas: Hard GZ, Ricky Hombre Libre, Son Da Rúa o Woyza (Galicia), Garolo (Asturias), Sule B y Shoda Monkas (Castilla-La Mancha), Zenit y Colectivo 935 (Madrid), Lasole, Antony Z o Sitton (Granada), Juaninacka y Jesuli (Sevilla), Cruz Cafuné y Ptazeta (Canarias), Piezas y Jayder (Murcia), J Dose y Blake (Castilla y León), Cookin Soul, Rick Hervé o Hoke (Comunidad Valenciana), Mucho Muchacho y Anier (Barcelona) o La Puta Opepé (Baleares).

6.2 El componente audiovisual de la canción rap: el videoclip.

“Empecé a escribir para que me escuchasen y ahora no sé si lo hago solo pa que me lean” (“Engaños y mentiras”, Xhelazz).

En este epígrafe se estudia, a partir de las nociones del bloque teórico, la relación que se establece entre el vídeo musical —videoclip— y las canciones que conforman el corpus textual.

En primer lugar, conviene mostrar la trascendencia del videoclip en términos de número de reproducciones digitales. Asumiendo que *YouTube* es una de las plataformas en *streaming* más representativas, fiables y sencillas para mostrar el recuento de visualizaciones totales de una canción —todas las canciones del corpus, así como sus respectivos videoclips están subidos y almacenados ahí— se usará este parámetro para calibrar su impacto en la sociedad que consume este tipo de productos artísticos.

En la siguiente tabla se observa cómo de las 25 canciones presentes en el corpus con más reproducciones en la plataforma mencionada, 19 (un 76%) pertenecen al periodo conocido como el actual o el nuevo dentro del desarrollo del rap (2008 en adelante), entrando ya en esta época circunstancias tales como el aumento de las tecnologías, el paulatino progreso en términos profesionales del propio género musical así como las evidentes mejoras en las posibilidades de autoedición —son 10 (45% del total expuesto) las canciones en esta tabla que han sido editadas y producidas por los propios raperos—. El gráfico que atiende a esta clasificación en función de las canciones del corpus que cuentan con un mayor número de visitas —reproducciones digitales— quedaría así:

Canción, artista (año)	Discográfica con la que se editó (cuenta oficial desde la que se sube el vídeo)	Número de visitas del vídeo en plataforma digital (<i>YouTube</i>)
“Efectos vocales”, Nach (2008) (corpus N° 63)	Universal (Nach)	47M
“El idioma de los dioses”, Nach (2011) (corpus N° 66)	Universal (Nach)	43M
“De Graná a Maracay”, Ajax y Prok (2018) (corpus N° 9)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	31M
“Por la Noche”, La Mala Rodríguez (2007) (corpus N° 55)	Universal (Mala Rodríguez)	31M
“Rap contra el racismo”, El Chojin y varios (2011) (corpus N° 27)	Sony Music (El Chojin)	30M
“Vivir para contarlo”, Violadores del Verso (2006) (corpus N° 116)	Rap Solo (Boa Musica)	21M
“A veces se me pasa a veces paso”, Ajax (2018) (corpus N° 11)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	19M

“Urbanología”, Nach (2015) (corpus N° 68)	Universal (Nach)	19M
“Agua Pasá”, SFDK y Kaze (2018) (corpus N° 91)	SFDK Records y Boa (Sfdk Oficial)	17M
“100 Frases”, Sharif (2013) (corpus N° 93)	BOA (Boa Musica)	16M
“Ellas”, Nach e Ismael Serrano (2011) (corpus N° 67)	Universal (Nach)	14M
“A las cosas por su nombre”, Violadores del Verso (2006) (corpus N° 115)	Rap solo (Boa Musica)	12M
“La flauta de Hamelín”, Ajax y Prok (2016) (corpus N° 4)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	12M
“#RapSinCorte L”, Foyone y varios (2021) (corpus N° 35)	Autoproducción (FOYONE)	10M
“Generación perdida”, Natos y Waor (2018) (corpus N° 70)	Autoproducción (Natos y Waor)	10M
“Octubre”, Ajax y Prok (2016) (corpus N° 6)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	10M
“A palabras nazis, oídos rojos”, Ajax y Prok (2016) (corpus N° 5)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	8,5M
“Spirit”, Ajax y Prok (2018) (corpus N° 10)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	8,2M
“El lyricista en el tejado”, SFDK (2003) (corpus N° 82)	Zona Bruta (xLitUSsx)	7,4M (no subido ni por el canal oficial del grupo ni de la discográfica)
“Bogaloo AKA Tarántula”, Kase.O (2011) (corpus N° 50)	Rap Solo (RapSoloZGZ)	7,1M
“Boca muda, vida cruda”, Ajax y Prok (2017) (corpus N° 8)	Autoproducción (AYAX Y PROK)	6,1M
“Palabras”, Nach (2005) (corpus N° 62)	BOA (Nach)	6,1M
“Máximo exponente”, Violadores del Verso (1999) (corpus N° 111)	Avoid Records (Boa Musica)	6,1M

“Los Borbones son unos Ladrones”, varios autores (2018) (corpus N° 38)	Propaganda pel fet! (Propaganda pel fet!)	5,4M
“Lo que rompen mis palabras”, Sharif (2017) (corpus N° 96)	BOA (Boa Musica)	5M

Tabla 3. Canciones del corpus con más reproducciones digitales en YouTube (actualizado el 9/09/2022).

Fuente: Elaboración propia.

En este apartado analítico es interesante reside en estudiar la presencia o ausencia de videoclip para toda la muestra textual analizada. Se entiende que, con la probada relevancia y sumisión al videoclip dentro de la esfera sociocultural contemporánea —“la dictadura del videoclip” (Illescas, 2015)—, descifrar la importancia otorgada al mismo puede aportar nociones acerca de las tendencias generales dentro de los complejos procesos relativos a la industria discográfica del rap en España, ya que cada vez es más difícil adquirir cierta relevancia con una canción si esta no va acompañada de un elemento visual que la acompañe.

Es relevante atestiguar cómo el rap parece ir en contra de estos principios, ya que el análisis nos arroja una ausencia mayoritaria del mismo en el corpus, con 69 canciones en donde no aparece el videoclip (un 57,5 % del total), mientras que son 44 (36,67 %) las que sí cuentan con un acompañamiento audiovisual al rapeo:

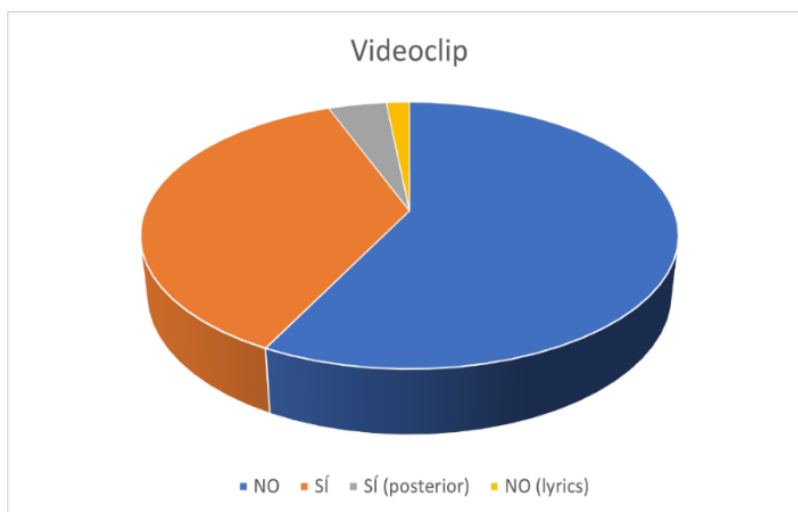


Gráfico 5. Presencia (SÍ/NO) de soporte audiovisual acompañando a las canciones del corpus.

Fuente: Elaboración propia.

Por su carácter híbrido y a medio camino entre ambas posibilidades, mención aparte merecen los 2 textos que cuentan con *videolyrics* —es decir, un formato de video musical que muestra mediante imágenes animadas la letra de dicha canción, a menudo con algunas añadiduras gráficas en forma de referencias— (1,67% del total): “Esto no para” de Kase.O (corpus N° 51), “Manos en el aire” de SFDK, Mala Juntera y Shabu (corpus N° 89). Véase los siguientes ejemplos visuales de estas dos canciones:



Imagen 25. Frame del videolyrics “Esto no para de Kase.O” (corpus N° 51).

Fuente: Canal de Kase.O (*YouTube*).



Imagen 26. Extracto del videolyrics “Manos en el aire de SFDK” (corpus N° 89).

Fuente: Canal Boa Música (*YouTube*).

Son 5 a su vez las canciones que, si bien en su publicación original no aparecían con videoclip, años más tarde, por el posible éxito, la mejora en los medios de producción, conmemoraciones o aniversarios de la canción, la discográfica —en ocasiones incluso una diferente a la que inicialmente publicase el disco— junto al autor o grupo decidieran grabar el videoclip. Los ejemplos son los siguientes:

Título de la canción, Autor, número de canción del corpus	Año de publicación oficial (discográfica) — año de publicación del videoclip en formato digital (discográfica)
“La gran obra maestra”, Frank-T (corpus N° 37)	1998 (Zona Bruta) — 2011 (Warner)
“Máximo exponente”, Violadores del Verso (corpus N° 111)	1999 (Avoid) — 2009 (Rap Solo / BOA)
“Palabras”, Nach (corpus N° 62)	2005 (BOA) — 2012 (BOA / Sony)
“Bogaloo AKA Tarántula”, Kase.O (corpus N° 50)	2011 (Rap Solo) — 2015 (Rap Solo)
“Los peliculistas 2”, SFDK (corpus N° 88)	2009 (SFDK Records / BOA) — 2013 (BOA)

Tabla 4. Distribución de canciones, por año y discográfica con un videoclip posterior a la publicación oficial de la canción.

Fuente: Elaboración propia.

Es pertinente también aquí observar la distribución del videoclip ateniéndonos a las dos etapas en las que se justifica la evolución de este género en España, para constatar cómo ha aumentado su presencia a lo largo de la segunda:

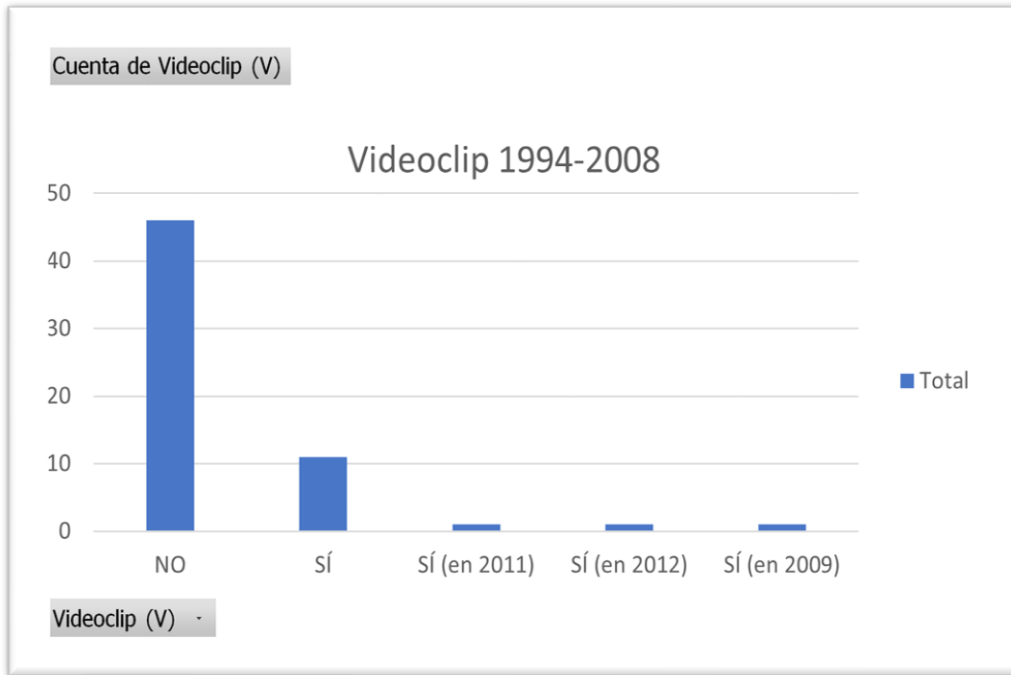


Gráfico 6. Presencia (SÍ/NO) de soporte audiovisual en el corpus para la primera etapa (1994-2008) de análisis del rap en España.

Fuente: Elaboración propia.

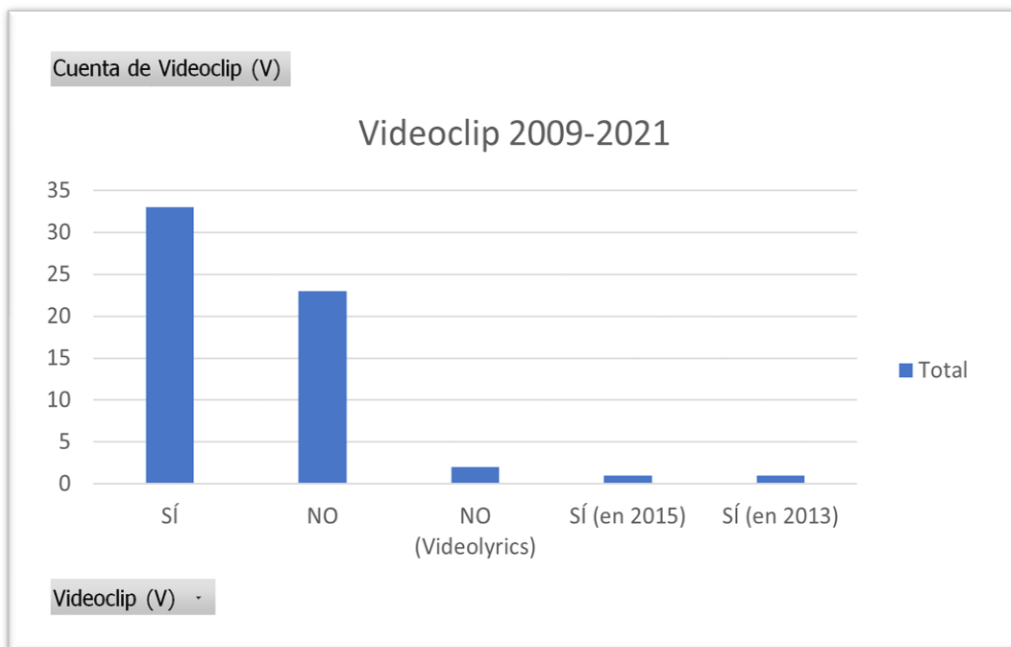


Gráfico 7. Presencia (SÍ/NO) de soporte audiovisual en el corpus para la segunda etapa (2009-2021) de análisis del rap en España.

Fuente: Elaboración propia.

Se puede observar cómo en un primer periodo, la presencia del videoclip era ciertamente puntual —con una tendencia mayoritaria hacia la ausencia de este, representada en el 77 % del total para las canciones de ese periodo—, frente a una segunda era actual donde la proporción está más igualada y donde la presencia de este supera levemente en términos cuantitativos a la ausencia del mismo —representando, las canciones con videoclip el 58,3 % del total—.

Esto lleva irremediablemente a considerar de nuevo las nociones propuestas por autores como Illescas para la industria musical donde conforme a la progresiva difusión de Internet, la necesidad —aunque medida en el caso de nuestra muestra— de avanzar hacia una música y cultura de masas poderosa hace que el producto cultural general deba ser cada más complejo y atractivo, con el fin de reproducir en los jóvenes valores e ideologías funcionales en la clásica disputa por el poder mediático y absoluto (Illescas, 2015).

También puede ser leído como una herramienta cultural, con la que los jóvenes pueden, además de reforzar su discurso mediante una carga audiovisual importante, apropiarse y utilizar el espacio público a su manera:

En los últimos años y en gran parte gracias al auge de la escena musical autoproducida y al encontrarnos en una sociedad que consumen imágenes constantemente, los videoclips han ganado mucha importancia ya que son películas de tres minutos en las que se cuentan muchas cosas (Gutiérrez, 2020, p. 13).

Un análisis del imaginario visual que se proyecta en las canciones puede arrojar luz en cuanto a estas nociones. Se puede afirmar, por tanto, que en aquellas canciones que sí cuentan con un soporte audiovisual que acompaña a la música se refuerza un ideario basado en la austeridad³⁹ —en consonancia con ese valor otorgado a la letra que defiende el rap—. En este caso, la materialización visual del género no destaca especialmente la ostentación, alejándose así de la caracterización que Camargo (2007, p. 52) hizo de los videoclips donde aparecían raperos norteamericanos:

³⁹ Hacia enero de 2023, Midas Alonso, un rapero de la sierra de Madrid se volvió viral en las redes sociales con su tema Brixton. En él, además de mostrar unas letras cuidadas, con un mensaje directo, áspero y cargado de referencias —en su mayoría relacionadas con el universo temático del fútbol— la audiencia destacó sobremanera el videoclip. Grabado en *one shot*, se puede apreciar cómo el rapero —de gran complexión física— divaga por su barrio mientras que bebe diferentes bebidas alcohólicas de un solo trago. Al ser preguntado en una entrevista posterior por esta peculiar concepción de su videoclip, el rapero afirmó: “Ahora se lleva bastante que la gente se crea más rapera porque escucha a Wu—Tang Clan y que por eso vas a tener más calidad en tus raperos, pero las cosas no son así. Luego están los que te dicen: ¿¡Pero cómo no has podido escuchar este disco de este artista americano!?. Pues no tronco, no me lo he catado ¿y qué? No por eso me voy a hacer peores barras que tú ni nada. También es que la gente se flipa yendo de malote en los videoclips y saliendo con mucha peña, perros y esas cosas. Mis videoclips siempre los voy a hacer solo, yo delante de la cámara y punto. Mis colegas se han ofrecido a llevarme a los rodajes coches y ese tipo de cosas pero no quiero, a mí no me gusta presumir, no me va” (Caballero, 2023).

Muchos de estos gangsta rappers son hoy multimillonarios, salen en sus vídeos conduciendo impresionantes deportivos descapotables y luciendo joyas vastísimas de oro macizo y brillantes o rodeados de mujeres exuberantes en espumosos jacuzzis (también ahí con sus ostentosas joyas).



Imagen 27. Videoclip “Bartleby & Co”, de Toteking (corpus N° 105) (Estación de tren de Berlín) y “Vivir para contarlo” (corpus N° 116) (secano no identificado).

Fuente: Canales oficiales de *YouTube* Toteking y Boa Música.

Otros ejemplos de esta mencionada austeridad narrativa en el videoclip, los encontraríamos en “Represento doble H” de Prok (corpus N° 72). Aquí encontramos un interesante contraste que supone el presenciar al rapero recitando sus versos a la cámara en la Plaza de la Catedral de Granada junto a sus DJ’s (Hazhe y Acción Sánchez), los cuales tienen su mesa de mezclas encima de dos contenedores de basura. Del mismo modo

y fruto de esta tendencia, mucho de los videoclips del corpus aparecen intencionadamente diseñados en blanco y negro. En el caso de “Otra vez” de Easy-S y Toteking (corpus N° 24) se observa a los dos raperos dialogando sobre el proceso compositivo en un estudio donde apenas se alcanza a ver algo más del micrófono:



Imagen 28. Videoclip de “Represento doble H” de Prok (corpus N° 72) y de “Otra vez” de Easy-S y Toteking (corpus N° 24).

Fuente: Canales oficiales de *YouTube* (Hazhe 1 y Space Hammu).

El espacio físico determinado en el que se desarrollan estas producciones adquiere un rol importante en la escenografía. En la mayoría de las ocasiones, el telón bajo el que se

construye la discursividad audiovisual tiene que ver con el propio lugar donde se anuncia a los autores, es decir, su propio barrio y así se representa en el videoclip. Lejos de mansiones y localizaciones artificiales, a lo largo del videoclip del corpus observamos paisajes de El Albaicín de Granada, Torrejón y Pan bendito de Madrid, El Palo de Málaga o La Jota y La Magdalena de Zaragoza.



Imagen 29. Videoclip “Esto es rojo y Negro”, de Prok (corpus N° 75) (Mirador de San Nicolás) y “A palabras nazis, oídos rojos” (corpus N° 5) (Placeta Huerto de Carlos), las dos en El Albaicín, Granada.

Fuente: Canal Ajax y Prok (*YouTube*).

Otros marcos espaciales donde discurren y se sitúan los marcos audiovisuales, distintos al propio lugar donde habitan los raperos merecen comentario. El “#RapSinCorte XXVIII” (corpus N° 33) en formato *one shot* —una única toma de seguido para toda la

grabación, fenómeno también característico en las producciones del género y que dota a la canción de esa veracidad perseguida por los raperos— se sitúa frente a El Palacio de las Cortes en Madrid, en la plaza homónima, que alberga la sede de El Congreso de los Diputados. Como se entiende, el raperero no elige esta localización de forma causal si no que la utiliza de marco para verter frases tan explícitas y acorde al momento histórico de inestabilidad política que vivía el país allá por 2016:

—“Ahí fuera hay gente sin trabajo debajo de un puente, encima vivo en un país sin presidente. ¿A quién culpar entonces? Aquí siempre paga el pobre. Se libra quien tiene *pa* llenar el sobre *pa* sobornar, por eso el del taco no va al penal. Y hay políticos pegando atracos sin tenerla que cargar” (“#RapSinCorte XXVIII”, Foyone).



Imagen 30. Videoclip “#RapSinCorte XXVIII”, de Foyone (corpus N° 33) (frente al Congreso de los Diputados, Madrid).

Fuente: Canal Foyone (*YouTube*).

El hecho de tener un presupuesto limitado en comparación a lo que permiten otros géneros donde el despliegue y apoyo económico es mayor —incluyendo aquí a sus análogos de la esfera urbana— también influye en la realización del videoclip. Normalmente, los raperos —muchos más si hablamos de aquellos de corte autogestionado— no cuentan con recursos suficientes para escenificar una idea visual con un grado de ficción y cinematografía elevado y que se aproxime al nivel cinematográfico: actores, iluminación, maquillaje, sonido, guion, etc. En todo el corpus son únicamente varias las excepciones donde el videoclip pretende innovar algo en el relato audiovisual. Algunos ejemplos del corpus:

En “Pandemonium”, de Ajax (corpus N° 7): El attrezzo lo conforman actrices caracterizadas como Drag Queens en lo que parece ser un *backstage* o una sala de celebraciones —la iluminación es de nuevo estratégicamente baja—, además del propio rapero, que también aparece rapeando detrás de bidones ardiendo, de forma que aumente la tensión de su relato: “Desprecio este mundo y lo quiero ver arder. *Armao* en la *furgo* como Raúl y Fidel” / “Esto es la guerra y los tuyos son los míos, quiero ver al pueblo *unío*”:

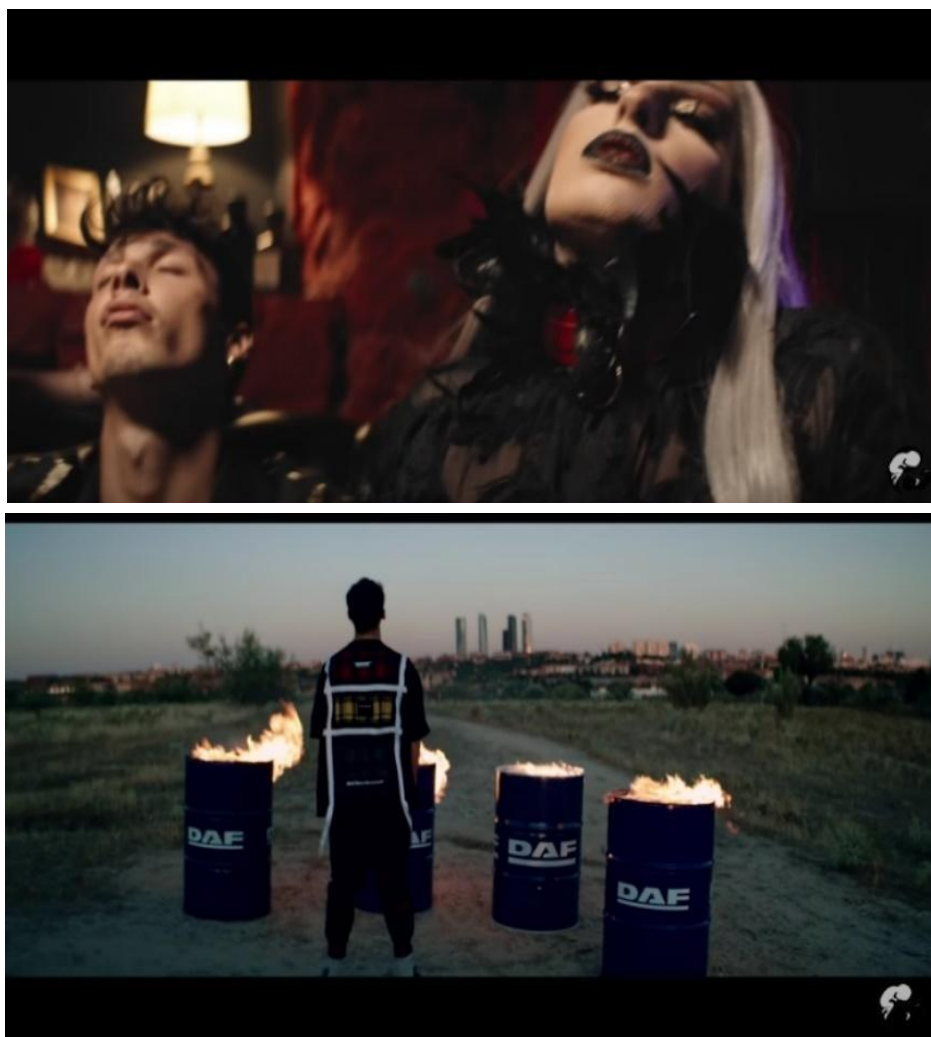


Imagen 31. Videoclip “Pandemonium” de Ajax (corpus N° 7).

Fuente: Canal Ajax y Prok (*YouTube*).

En el lapso de este mismo videoclip que va desde 0:55 hasta 0:59 y mientras el rapero recita los versos “Políticos cleptómanos quedan ilesos, los poetas y dramaturgos se van presos” son ochos las imágenes que se suceden seguidas y que potencian la carga narrativa del discurso:

1. “La Guardia Civil cifra el desvío de fondos públicos en 50 millones (portada de *El Diario de Sevilla*)”.
2. “Pujol admite que tuvo dinero en paraísos fiscales durante 34 años” (portada del diario *El País*).
3. “Cazado” [junto a una imagen de Luis Roldán] (diario *el Periódico*).
4. “El PP se va de Génova para huir de su pasado corrupto” (portada del diario *El País*).
5. Pablo Hasel siendo detenido y encarcelado en la Universidad de Lleida, el 16 de febrero de 2021.
6. Pablo Hasel declarando en el juicio.
7. Imágenes de una manifestación en el País Vasco “Por la libertad de expresión”.
8. Imágenes de las revueltas sociales en Barcelona el día de su encarcelamiento (a partir del 16 de febrero de 2021)”.

Además, la temática sanitaria de la pandemia del covid19 ocupa gran parte del imaginario del videoclip: “Cuidaros entre vosotros, la vida está mala, el enemigo está allí arriba y no tiene cara”:



Imagen 32. Videoclip “Pandemonium”, de Ajax (corpus N° 7).

Fuente: Canal Ajax y Prok (*YouTube*).

En “Oye Compai”, de La Excepción (corpus N° 52), son los propios actores que se caracterizan como mujeres ejecutando un diálogo enfocado en la crítica hacia la excesiva burocracia que castiga a los más vulnerables:

—Estos jambos *pa* un papel las vueltas que te hacen dar. ¿Tiene usted el *certificalo*’ o la vida laboral la *partía* de nacimiento o el carné de identidad?

—Langui primo, si es que eso es normal...

—¿Qué se laven *tos* las manos y te manden a otro lugar?

—Pues documéntate compadre que eso nos puede ayudar, ya que más vale prevenir que no *chinao* luego curar”.



Imagen 33. Videoclip “Oye Compai”, de La Excepción (corpus N° 52) (Langui caracterizado como una secretaria).

Fuente: Canal La Excepción (*YouTube*).

En “Mentiras”, de Toteking (corpus N° 100), el autor aparece en un plató de noticias simulando que es un conductor de informativo televisivo de un programa *Totediario*, para denunciar la manipulación y carga de *fake news* a la que es sometida la población diariamente por parte de los medios de comunicación:

— “El rayo de ACDC no es de Flash Gordon, el flúor no limpia los dientes, los virus los fabrica Norton, los políticos se han *inventao* otro idioma, los desechos somos las personas, los medios se quieren involucrar con el rap sin preguntar las dudas y ¡No!”



Imagen 34. Frame del inicio del videoclip “Mentiras”, de Toteking (corpus N° 100).

Fuente: Canal BOA (*YouTube*).

El fenómeno de la ID, como se ha deslizado ya, aparece a través de imágenes que se intercalan en el videoclip acorde a las referencias que se relatan. De hecho, es un fenómeno que se repite con asiduidad a lo largo de los videoclips analizados. Por ejemplo, en “Boca muda vida cruda”, de Ajax (corpus N° 8), cuando el rapero alude a referencias como Hansel y Gretel, Charleston, Hannibal Lecter las distintas imágenes se suceden: un pasaje de la película en cine infantil donde ambos hermanos lanzan migas de pan al suelo, un grupo de mujeres bailando esta variedad del foxtrot durante la década de los años 20, un pasaje de Anthony Hopkins en el *Silencio de los corderos* (1991).

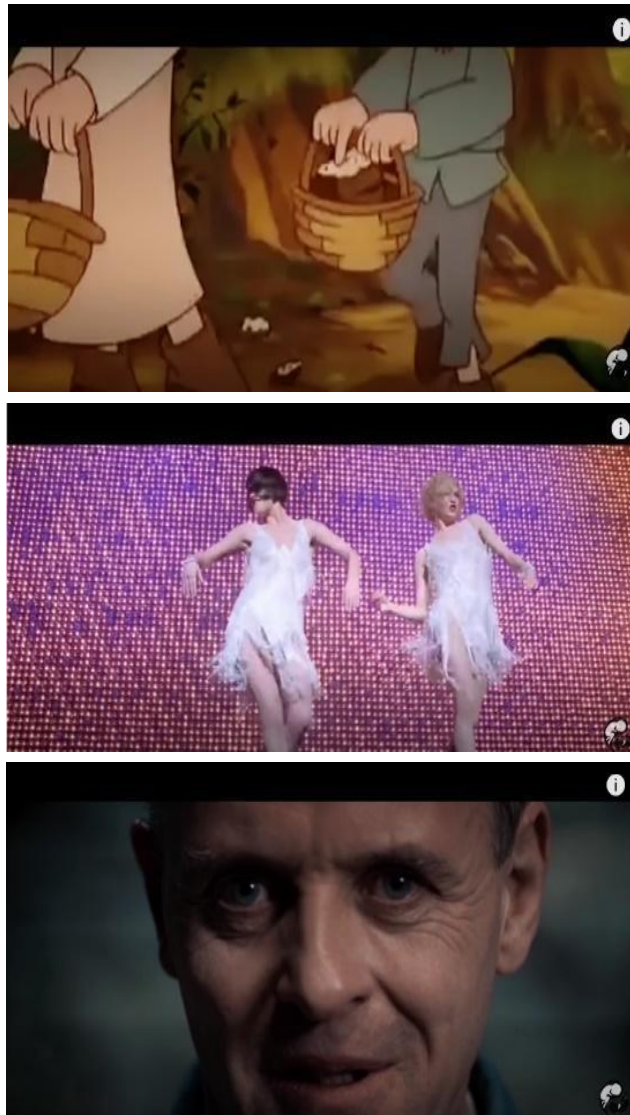


Imagen 35. Diferentes *frames* de “Boca Muda, Vida Cruda”, de Ajax (corpus N° 8). Pasaje de la película *Hansel y Gretel*, bailarinas de Charleston y el actor Anthony Hopkins.

Fuente: Canal Ajax y Prok (*YouTube*).

Otros ejemplos de *ID* siguen este mismo modus operandi de hacer coincidir una imagen determinada al mismo tiempo que el rapero hace referencia recitada a una entidad concreta. Como señala Green (2014, p. 142, como citado en Cámara y Filardo, 2014) este es un fenómeno muy recurrente en los videoclips de rap español, aspecto que también se traslada a todo el corpus analizado:

Un intento de atribuir a móviles concretos las desigualdades condenadas en su letra se puede ver en estos videoclips [hace referencia a los temas “Komo debe ser” e “Implsión” de Arianna Puello], los cuales intercalan imágenes de la *MC* con trozos de noticias

relacionadas, respectivamente, con la Primavera Árabe de comienzos del 2011 y con el malestar social global a partir de la crisis económica actual.

Dentro del corpus, aparece “De Graná a Maracay” (corpus N° 9). Cuando el autor Ajax comienza la canción haciendo alusión a la realidad sociopolítica del país en sus inicios en el rap, una imagen se sucede en el momento que este menciona al “trío de las Azores”, expresión acuñada por la prensa española en el contexto de la guerra de Irak de 2003-2011:

—“Yo empecé con esto con la entrada del Milenio. Época de mosquetones y mechones rubios, calculadora a euro, feudo inmobiliario que levantó y luego hundió cada barrio. La época del José Mari hazte rastafari, de las reuniones de asesinos en las Azores, las armas de destrucción que nunca existieron, los niños iraquíes desmembrados en el suelo” (“De Graná a Maracay”, Ajax, Prok y Akapellah).



Imagen 36. *Frame ID* en “De Graná a Maracay”, de Ajax, Prok y Akapellah (corpus N° 9). Cumbre de las Azores con los mandatarios Tony Blair (Reino Unido), George W. Bush (Estados Unidos) y José M^a Aznar (España), 2003.

Fuente: Canal Ajax y Prok (*YouTube*).

En una era como la presente, donde prima el consumo audiovisual inmediato, la “dictadura del videoclip” que acuñó Illescas (2015) es útil para ejemplificar la realidad cultural que empuja hacia una omnipresencia total del artista en las redes sociales en todas sus dimensiones audiovisuales como (único) mecanismo garante de éxito y credibilidad entre el público. Si bien parece que dentro del género que se analiza esta tendencia no ha terminado por calar de forma absoluta y el carácter crítico del relato audiovisual nos otorgue algo de esperanzas al respecto, la tendencia generalizada invita a sopesar un temprano cambio de paradigma. En un contexto donde la oferta y la competitividad en la

esfera urbana se han multiplicado, contar con un videoclip —aunque sea en formato *videolyrics*— puede ser un recurso favorable para tales fines de expansión artística, aunque la representación identitaria basada en la autenticidad que enarbolan los raperos pueda comenzar a ponerse en duda:

Lo inmediato se convierte en un imperativo ineludible, casi biológico, y la búsqueda de los afectos experimenta, de forma paralela, un viraje acusado. La continua actualización del presente y la dificultad de dar cuenta de este se proyecta sobre determinados formatos culturales: el sujeto entra en contacto con productos culturales o artísticos prefabricados en pos de restituir, a través de estos, un sentido de comunidad, ciertamente artificioso (Toribio, 2017, p. 560).

6.3 Distribución musical en términos discográficos: de las maquetas, las multi profesionales, sellos especializados y la autogestión en el *homestudio*

Como se expone desde el marco teórico, cualquiera escena musical profesionalizada lleva consigo un aparato logístico que asegura la producción y distribución oficial del producto musical. Para este fin y siguiendo las normas del funcionamiento de una industria, se necesita de una discográfica —de corte generalista o independiente, multinacional o autogestionada— que asuma la responsabilidad financiera y comercial de organizar la realización y distribución de una obra concreta aportando en la mayoría de las ocasiones, el capital necesario para ello.

En este epígrafe se estudia la distribución discográfica de las canciones que conforman el corpus. Como se establece en los objetivos, emprender tal objetivo nos puede aportar diversas nociones para entender hasta qué punto la escena musical del rap en España está supeditada a las lógicas de mercado. Es decir, si la caracterización del rap en cuanto al marco donde se insertan las producciones profesionales está dominada por un número limitado de empresas discográficas vigorosas donde tanto autores como canciones pasan a ser considerados mercancías a las que se debe extraer el máximo beneficio, o si por el contrario la concentración empresarial está repartida y se apuesta más por una industria autoproducida o de pequeño alcance donde son los mismos raperos los que ejecutan todo o gran parte del proceso laboral y económico asociado a la comercialización de su música. Todo ello permitirá una comprensión más certera acerca del tipo de discurso que estos raperos proyectan más allá de sus letras.

Un somero escaneo a la industria musical mainstream y generalista española, nos arroja que el dominio actual recae sobre tres grandes empresas: Sony Music, Warner Music y Universal Music (Gómez y Rodríguez, 2019, p. 103) dejando al resto de discografías un tanto por ciento de poder limitado dentro del entramado de la industria musical.

Como comenta Yusuf (2019) en un artículo traducido por Buscató para *Hip Hop Life Magazine*, que una parte importante del rap se haya desenvuelto históricamente formando parte de ese monopolio discográfico —con sus honrosas excepciones⁴⁰— podría ser clave para entender la disminución o tendencia menos expandida de textos socialmente críticos —ya no solo en el rap si no en toda la esfera comunicativa urbana—, de la mano de la “capitalización del rap y su conversión en una empresa artística más” (ídem), lo cual entraña ciertamente sus ventajas para los autores:

Esto también tiene su encanto: sueldos elevados, gestión profesionalizada, comercialización externa, grandes anticipos, etcétera. Todo ello unido a la aceleración de la producción: las fechas de entrega determinadas por contratos para los proyectos dan lugar a una reducción en la extensión de los álbumes, que pasan de 18 a 12 canciones aproximadamente, la longitud de estas se acorta, etcétera. Nuevas son también esas abominables cajas de discos, donde junto al CD se venden pequeños regalos promocionales, camisetas de talla grande y demás *mierdas*. A menudo a un alto precio (nunca por debajo de los 40 euros), elevando así la facturación musical en las primeras semanas de la aparición de un álbum y hacerse con un puesto alto en las listas de éxitos (ídem).

Sin embargo, la tendencia dentro del corpus analizado muestra una realidad diferente. Trazando un recuento de todas las canciones que conforman la muestra de estudio y las discográficas que producen el trabajo musical —en formato EP, LP, disco o single— la opción “Autoproducción” —el proceso por el cual ese producto sonoro es generado por el propio autor/es a través de la conceptualización creativa de la obra, su composición musical y su fijación, tanto física como digital, a través de sistema de grabación, mezcla, masterización y distribución sin ayuda externa— es la que adquiere una representatividad mayor acaparando el 20,9%, seguida de Zona Bruta (11,7%) y BOA —también conocida como BOA Música o BOA Music— (10,8%).

Ambas discográficas, catalogadas como sellos independientes —especializadas en un género musical concreto, en este caso el rap— fueron muy relevantes en la época para el levantamiento de un género hasta entonces lego en profesionalización discográfica, pero prueba de la dificultad de asentarse en el tablero empresarial es que tanto Zona Bruta como Boa Música fueron a los pocos años vendidas y absorbidas por Warner y Altafonte respectivamente.

A continuación, en la distribución discográfica del corpus aparecen las multinacionales —denominadas así por su funcionamiento empresarial además del alto

⁴⁰ Como recoge Martín-Juan (2022) entre los primeros artistas de la cultura Hip Hop y de la música rap siempre prevaleció el proceso de aprendizaje que “recelaba de las herramientas tradicionales de promoción y de los medios de comunicación generales”. Una tendencia inicial protectora en la que los creadores, ante el abandono mediático inicial y la posterior caricaturización social, “deciden crear sus propios medios y herramientas” (2022, p. 51).

nivel expansivo y el grado de artistas de otros muchos géneros que producen—: Universal, Sony y, bastante alejada en representativa, Warner —no figura en la gráfica puesto que su presencia es muy reducida en el corpus—.

Por último, las discográficas que pasan de la autoproducción a la independencia distribuidora —autores que crean sus propios sellos para distribuir su música— asociadas a *Violadores del Verso* (Rap Solo) y a Ajax y Prok (ALBZ Records) aparecen de forma representativa en la distribución discográfica del corpus debido a su presencia mayoritaria en el mismo:

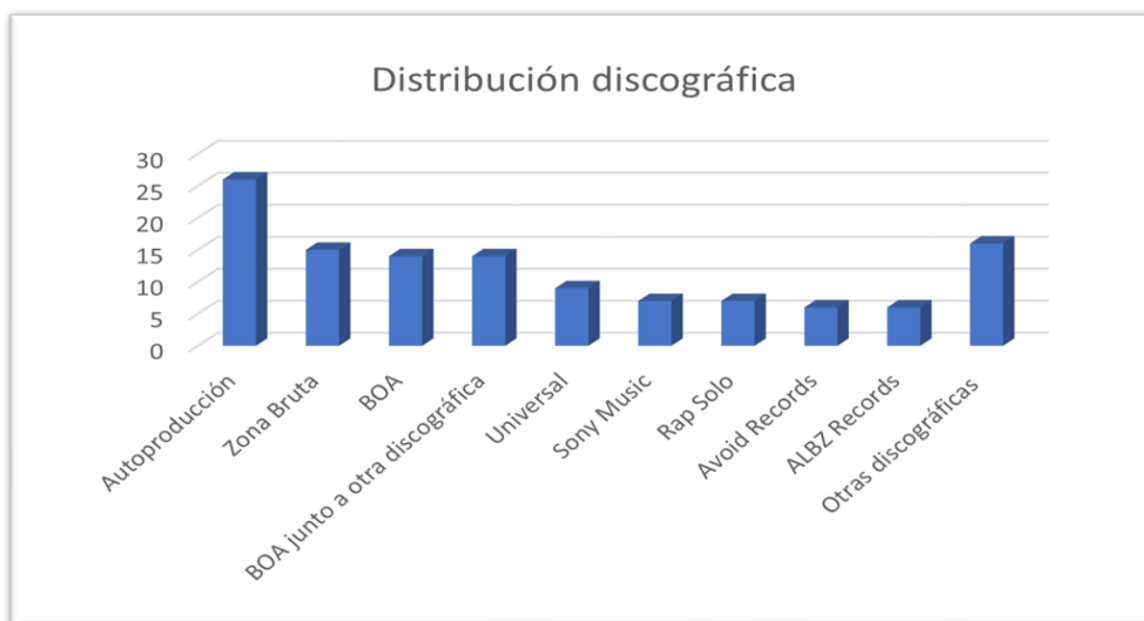


Gráfico 8. Distribución discográfica general de los discos que acogen las canciones del corpus.

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la distribución histórica ateniéndonos a las dos etapas clásicas que se establecen para el análisis del género, las gráficas muestran el predominio de Zona Bruta y BOA en la primera etapa y la tendencia a la autoproducción característica ya de la segunda etapa:

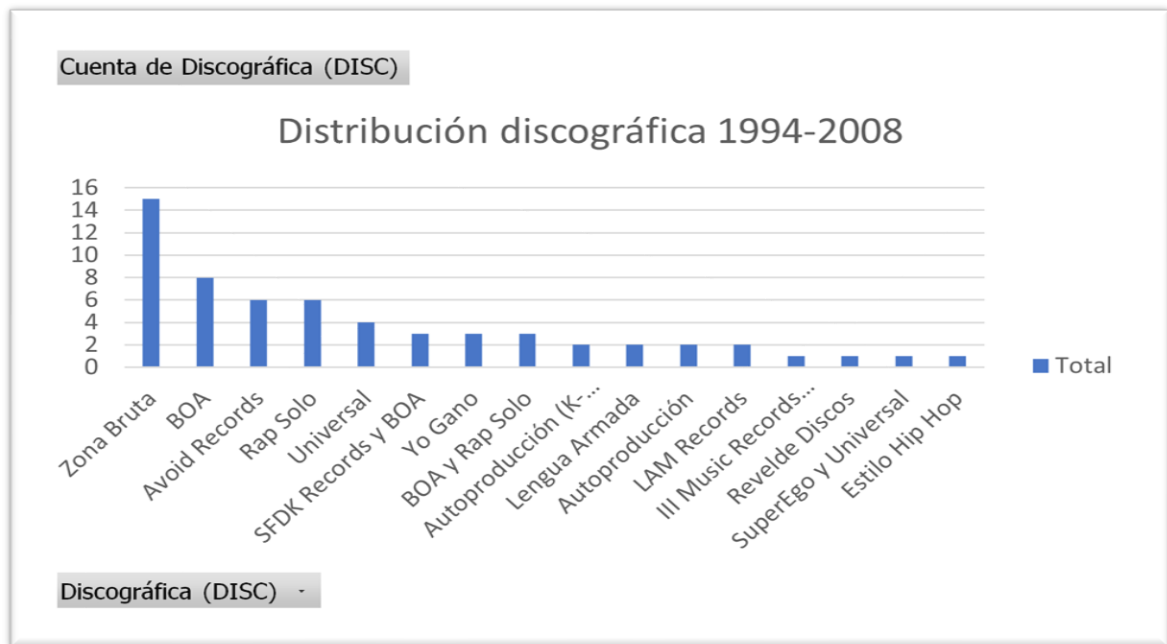


Gráfico 9. Distribución discográfica en el periodo 1994-2008.

Fuente: Elaboración propia.

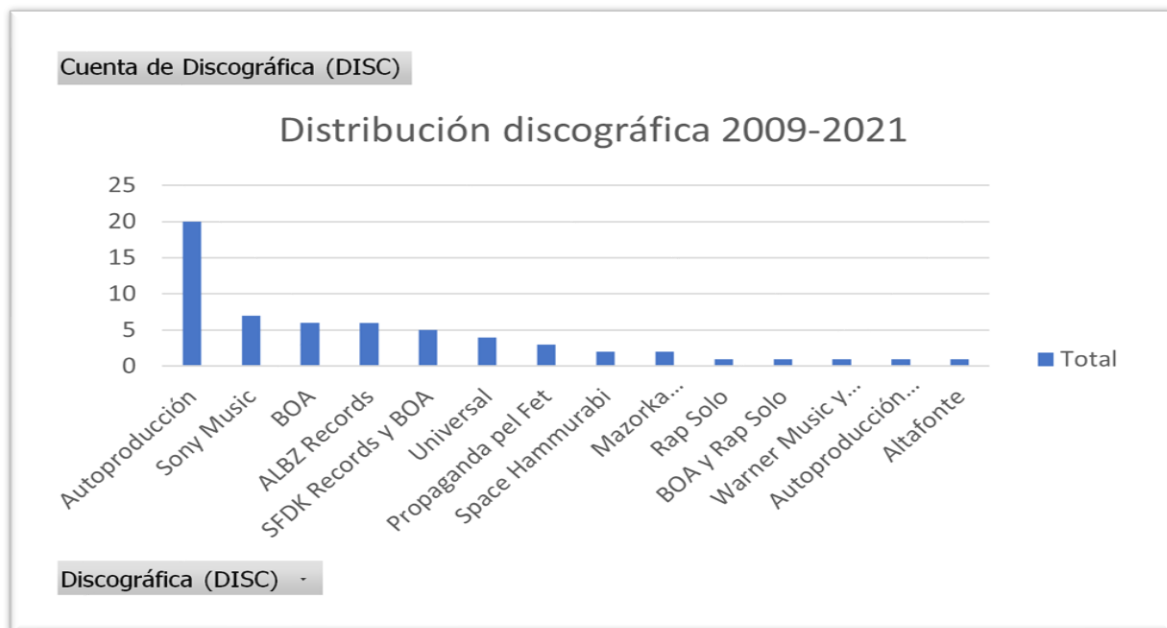


Gráfico 10. Distribución discográfica en el periodo 2009-2021.

Fuente: Elaboración propia.

El análisis histórico y profundo de las discográficas concretas que han acogido a este género musical puede servir para explicar el cambio de paradigma y entender el desarrollo de estas en España bajo esa tendencia actual hacia la autoproducción.

En un primer momento y en la era predigital, todo el rap en español semi elaborado tendía hacia una producción más romántica y artesanal —conocida coloquialmente dentro de la escena como ‘la época de las maquetas’, (RTVE, 2021)—, donde los grupos generalmente autoeditaban sus propias obras y las distribuían en forma de maquetas —grabaciones realizadas con escasos medios, que se transmitían de mano en mano, copiando su contenido una y otra vez en cintas de casete—. Por lo tanto, si se pretendía alcanzar un cierto grado de profesionalidad era necesario el apoyo de una empresa —multinacional o de corte especializado— que gestionase todo el trabajo de una forma más seria, programada y que al final permitiera focalizar todos los esfuerzos del autor en la misma tarea laboral.

La siguiente gráfica es esclarecedora del cambio de tendencia a lo largo del desarrollo del rap, observándose como para la primera etapa la opción más repetida es la discográfica especializada —seguida de la gran discográfica— mientras que en la segunda, la tendencia apunta hacia un predominio de la autoproducción; así el peso de la gran discográfica cae levemente mientras que la especializada sufre un descenso más acusado:

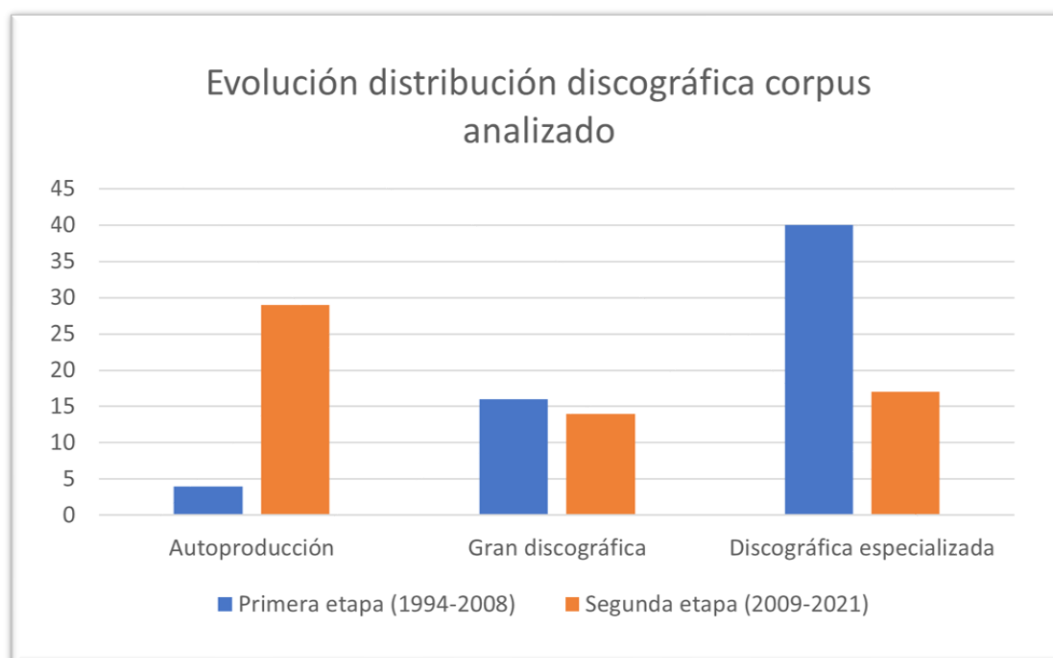


Gráfico 11. Evolución de la distribución discográfica en ambas etapas.

Fuente: Elaboración propia.

Como recoge Blas (2018) en un reportaje para *El País* en el que se analiza la trayectoria del rap español en términos discográficos, el primer escalón en profesionalización no se produjo hasta el año 1989, cuando la discográfica Ariola editó dos *LP* —con sus respectivos casetes— en ese mismo año: Madrid Hip Hop y el posterior y mítico Rap in Madrid, siendo este sello totalmente ajeno a la escena Hip Hop —por aquel entonces en ciernes— y con una perspectiva más empresarial que romántica en el sentido de apostar específicamente por un género y hacerlo crecer bajo los canales de difusión musical. En este sentido es interesante recoger la acertada visión que dos investigadores *outsiders* del movimiento tienen del desarrollo del rap en España:

The beginnings of Spanish rap in 1989/1990 were marked by the attempt of major labels to impose the rap trend on the national market, but participating artists eventually fell victim to a commercialization that came too soon. The development of a Hip Hop scene in Madrid finally led to the establishment of the first Spanish rap label, Zona Bruta (Brutal Zone), in 1994 (Androutsopoulos y Scholz, 2003, p. 464).

A este respecto, es fácil atestiguar la nula autenticidad que dominaba el rap en su primera etapa, ya que a los financiadores solo les interesaban el posible rédito a capitalizar y los autores no pretendían crear un género nuevo distinto al norteamericano, sino una burda imitación de la fórmula al completo:

Todo comienzo es por naturaleza precario. Nada nace en la cresta de la ola y el rap español no iba a ser una excepción. En 1988, un señor que trabajaba para la discográfica Ariola viajó a Estados Unidos y creyó descubrir un nuevo *El Dorado*: el hip hop mandaba en América. Volvió a España con la maleta llena de discos de Public Enemy y un meticuloso plan para alumbrar una escena de rap en España. No era mala la idea, pero cayó en un error bastante habitual en la industria discográfica de este país: quería generar mucho beneficio en poco tiempo. Reclutó un puñado de bandas locales, las metió en un estudio y grabó el recopilatorio Rap in Madrid. El problema es que, en lugar de registrar los temas compuestos por los grupos, les ponía grabaciones de bandas famosas en EE. UU. para que cantaran encima. ¿Un fracaso? Todo lo contrario. Cumplió objetivos: vendió mucho en poco tiempo. Eso sí, dos años después ya nadie se acordaba de aquellos grupos (Marcos, 2009).

Ya desde mediados de la última década del siglo XX, las grandes discográficas y medios ‘recibieron la llamada del gueto’ y realizaron un acercamiento progresivo al rap. Este es el momento en el que grupos como SFDK, Violadores del Verso o Mala Rodríguez comienzan a firmar con los grandes sellos discográficos —Sony o Warner principalmente— después de haber destacado enormemente con estas discográficas especializadas y a alcanzar unos números hasta entonces inverosímiles —discos de oro

en ventas, conciertos masivos, participación en los canales de radiodifusión hegemónicos, etc.— para un género tan joven como el rap.

Esto generó un excesivo interés de sellos ajenos al Hip Hop, lo cual provocó una sobreexplotación del rap en búsqueda de esa joven promesa que reportase rédito empresarial y catapultara a las empresas en cuestión. Las modas, como siempre, acaban queriendo ser impuestas de nuevo. Es la época en la que surgieron grupos a los que simplemente se les pedía que copiaran a otros, *rappers* que nadie conocía, supuestos *MC's* que en realidad jamás habían pisado un escenario, formaciones que aparecían con la misma rapidez con la que se desvanecían tras su primer y único trabajo al puro estilo “*Rapper's Delight*” de *The Sugarhill Gang*: la copia de la copia de la copia.

En este momento el rap entró en un estadio de celebridad que hizo que, en muchas ocasiones se complejizara su relación con los medios de comunicación y la sociedad en general puesto que los supuestos integrantes de la escena, ante la falta de los valores esenciales del movimiento como la autenticidad, estaban muy lejos de ser verdaderamente aceptados.

La tendencia cambió con los albores de la crisis económica en torno a los años 2007 en adelante. Las compañías ya no tienen dinero para arriesgar sacando a cualquiera y se centran únicamente en lo que saben que será rentable y cuyo mérito ha sido probado durante los años anteriores. El mercado se reduce básicamente a una docena de grupos con experiencia, donde se asienta ya la figura del *rapper* profesional. Como consecuencia, muchos de estos grupos —ya estructurados en marcas registradas y compañías propias— fueron acusados por algunos fans de “venderse a los grandes sellos” (Bastida, 2017, p. 33).

Nada más lejos de la realidad, esta abrupta ruptura con las lógicas anteriores hizo que muchos autores de aparente éxito se retiraran en busca de una estabilidad y futuro más próspero alejados de la música y los que siguieron —se podría citar aquí a los consagrados como los Violadores del Verso, SFDK, Toteking, Nach, Sharif, Rapsusklei o Mala Rodríguez— en su mayoría tuvieron que reinventarse⁴¹.

Por tanto, se puede concluir que, en lo que se ha convenido en llamar a gran escala esta primera etapa del rap en España, los registros fonográficos más populares se hicieron al calor de discográficas profesionales, ya fuera de corte multinacional o más bien independientes o especializadas en este incipiente género musical.

⁴¹ “Ahí se acabó tol pescao’, empezaron los numeritos, se quitaron de mi lao, ¡déjalos, no los necesito! Escribo un libro y me autoedito, promoción en *Twitter* y yo mismo lo vendo, me sacrifico”. Así rezan unos versos del tema ‘El Ornitólogo, de SFDK, que reflejan la realidad económica y empresarial a la que se vieron empujados autores de rap consagrados como consecuencia de la crisis a partir de 2008.

Aunque esta era una tendencia con fecha de caducidad: desde aproximadamente los años 2008, 2009 y en adelante, la irrupción de los *homestudios* —una serie de componentes y herramientas para la grabación musical de los que alguien dispone en su propia habitación o casa— fueron el elemento clave para cambiar esta situación, dotando de una mayor autonomía a la ‘movida’ del rap y potenciando su expansión y masificación. Sin embargo, esta voluntad por permanecer al margen del circuito comercial “no implica no aspirar a una profesionalización” (Águila, 2023, p. 4) sino en muchas ocasiones todo lo contrario.

Como recoge Muñoz-Tapia a lo largo de su investigación (2022), es posible ligar la trayectoria de este *homestudio* al desarrollo de una configuración socio-musical más amplia, cuya tendencia marca un modo de hacer que define la música propia de una generación, relacionado con las transformaciones de la digitalización, los cambios en la industria de la música y el surgimiento de un grupo novedoso de artistas, gestores y públicos que logran alcanzar un grado alto de solvencia económica por sí mismos, dando continuidad a sus propuestas artísticas de forma independiente⁴².

Volviendo a la relación inicial entre raperos y multinacionales es cierto que la mayoría de los contratos de estos artistas con las grandes discográficas tuvieron algunos finales agrios debido a las condiciones abusivas que estas ofertaron a los grupos, tales como pérdida de los derechos de autor, cláusulas inicuas o una obligación de ajustarse a los planes de marketing de la compañía, dejando en ocasiones un disco sin distribución debido a intereses particulares.

Es necesario subrayar también el hecho que no todas las discográficas independientes por el hecho de serlo ofrecían mejores condiciones. En ocasiones procedieron como los grandes sellos, tal y como relata el rapero Lutxo en el trabajo de Bastida (2017) en donde se indaga en la relación del rap con la industria discográfica en España:

Muchas de las compañías supuestamente independientes en España son copias de las grandes a pequeña escala. Quiero decir, funcionan igual que Universal y todas estas, establecen las mismas relaciones contractuales con sus músicos, son igual de beligerantes con artistas que no les siguen el rollo... Pero tienen menos dinero”. Es lo que le ocurrió al grupo La Excepción con la discográfica Warner. Algunas, como Zona Bruta, acabaron convirtiéndose en parte de grandes compañías como Warner (Bastida, 2017, p. 34).

⁴² A lo largo del corpus hay varios casos en los que los propios autores han reconocido como grabaron esos discos bajo esta tendencia autogestionada. Se podría utilizar el caso de Delaossa con ‘Un perro andaluz’ (2019). Esta fue su primera incursión en el mundo del rap profesional y antes de la masterización que sí se hizo en un estudio más de corte profesional, todo se grabó en el cuarto de su casa, con un micrófono metido en un armario y él rapeando dentro para minimizar el ruido externo.

Toda esta serie de factores, unido a la gran crisis discográfica general que produjo el hecho del cambio analógico a lo digital más la situación financiera del país, invitó a muchos raperos —incluso los más consagrados— a considerar el hecho de producir su propia música desde la creación de sus propios sellos tras haber vivido la experiencia con una independiente o con una ‘multi’: SFDK con SFDK Records o Violadores del Verso con Rap Solo, así como a los más jóvenes, ante la falta de oportunidades, a realizar sus propias producciones desde casa (casos de Foyone, Ajax y Prok, Natos y Waor, Gata Cattana), ya que el proceso de edición musical podía hacerse con un simple ordenador y conexión a internet y compartir sus creaciones hacia una plataforma digital sin lidiar con grandes corporaciones:

Después de unos años en los que el rap se mantuvo en su pequeño nicho a mediados de la década pasada, gracias a la llegada de nuevos estilos como el *trap* en 2011, la estandarización de *YouTube* como formato y el abaratamiento de herramientas creativas comienzan a aparecer una gran cantidad de grupos noveles que de forma autogestionada logran una popularidad creciente complementando su música con el uso de redes sociales. Lo que antes eran maquetas caseras, hoy son videos en *YouTube*. Lo que antes era el boca a boca, hoy es el me gusta y compartir en redes sociales y lo que antes era un sello independiente, hoy es *YouTube*, entre otras plataformas (Bastida, 2017, p. 71).

Algo en esta línea comenta Lavado sobre la propuesta audiovisual de los gemelos Ajax y Prok:

En los tiempos actuales de *trap* y el reggaeton, de videoclips hipersexualizados, la vacuidad de la apología del lujo, la electrónica uniforme, la supremacía de la imagen y la publicidad sobre los contenidos artísticos, y la uniformidad de sonido de gran parte de la nueva música urbana; Ajax y Prok suponen una reivindicación de la rudeza clásica del rap de la *Era Dorada* norteamericana, en una especie de revival de la década de los noventa que recupera los códigos y la actitud del Hip Hop tradicional, y los adapta al momento presente. Más que un ejercicio de nostalgia, Ajax y Prok encarnan la formulación actual de una escuela de rap purista respetuosa con la tradición que, paradójicamente, goza de un predicamento enorme entre el público más joven (Lavado, 2021, p. 617).

Existen otros casos de personajes con peso dentro del corpus analizado —los casos de Nach y Toteking— que a lo largo de toda su trayectoria siempre han distribuido sus creaciones musicales a través de grandes discográficas como Universal y Sony, respectivamente, al principio asociadas a otras de menor envergadura y especializadas en Hip Hop, como BOA Music:

—“Que te voy a contar chaval, que por ir de *underground* no eres más original, que no por ser yo de universal voy a sonar comercial” (“Manifiesto”, Nach).

De esta relación [rapero crítico/gran discográfica] se infiere una libertad creativa y unas condiciones óptimas para el desarrollo de su música y mensaje que les permiten seguir cooperando con estas multinacionales sin que esto suponga un problema en términos de complejidades morales o coacciones personales. En teoría y bajo el parámetro del contenido lírico, la condición de formar parte de una multinacional no lleva asociada un cambio de actitud o discurso en el autor o grupo per se, sino que simplemente parece constituir un medio para que el artista pudiera vivir de su música y alcanzar una promoción y público mayores. Aunque la realidad, más allá de teorizaciones, es siempre más compleja y está sujeta a otras muchas variables⁴³.

Otro aspecto que destacar dentro de la situación comunicativa general dentro del rap y su relación con el oficialismo cultural y la industria mainstream puede estudiarse también desde la propia duración de las canciones. Considerar la extensión del acto comunicativo y musical en sí mismo, nos dará pistas sobre si su mensaje se construye al margen de los cánones clásicos que se establecen en la esfera musical general, o, por lo contrario, esa inquietud por complacer las particularidades hegemónicas de la industria discográfica no es una preocupación mayoritaria.

Ateniéndonos ahora a la duración total establecida en las publicaciones oficiales —tanto en los formatos físicos como en las plataformas digitales, donde ambos datos suelen coincidir— se observa que la duración media de todas las canciones que componen el corpus asciende a 4:40. La canción que presenta una duración mayor es “Manifiesto” de Nach, que alcanza los 13:10, seguida de “Mierda” de Kase.O (9:59), “Javat y Kamel” también de Kase.O y “#RapSinCorte L”, de Foyone —ambas con una duración de 8:35—. A continuación, aparecen “Urbanología” de Nach (8:00), “Soy de Aragón” (7:18) de Kase.O y “Trae ese Ron” (7:05) de Violadores del Verso. En cuanto a las que presentan una extensión menor, se puede destacar “4 de diciembre” de Danié y Laso, con 2:04, “Esto es rojo y negro” de Prok (2:07) y “A palabras nazis, oídos rojos” de Ajax con 2:15. A continuación, “El puchero de la abuela” de Prok (2:17), “Pandemonium” de Ajax (2:26) y el “#RapSinCorte XXVIII” (2:31) de Foyone. También es paradójico observar cómo, a excepción del reciente y conmemorativo “#RapSinCorte L”, de Foyone y “Urbanología” de Nach todas las que aparecen citadas con una mayor duración fueron concebidas sin videoclip y en la era inicial del género. Con respecto a las de duración

⁴³ De hecho, en una entrevista de 2018 para *C'mon Murcia*, el propio Toteking confesaba —afirmando que era la primera vez que contaba algo así en una entrevista— que no había supuesto ninguna ventaja para con su música el hecho de haber firmado por una gran discográfica: “Mi música no pega con el concepto de una multi, no creo que ellos me hayan aportado nada que no pudiera conseguir yo por mí mismo”. Disponible aquí:

https://www.youtube.com/watch?v=7qtwT1yId5A&t=202s&ab_channel=C%27monMurcia

menor, todas pertenecen a esta 'nueva ola' y cuentan con un respaldo audiovisual, lo que también da pistas de este cambio de paradigma que comentamos.

Tal y como recoge Zabala (2015) en un artículo divulgativo para *El Diario Vasco*, existe un consenso social en torno a que una canción no debe extenderse más de los 3 minutos. El autor comienza comentando el caso del certamen televisivo Eurovisión, donde desde 1962 los participantes deben obligatoriamente no exceder esa cantidad exacta de tiempo para sus propuestas musicales. Una anécdota, junto con otras más que propone el autor a lo largo del artículo, que sirven para justificar una tendencia dentro de la industria televisiva y radiofónica donde se sigue requiriendo que las canciones tengan una duración determinada —además de un contenido temático 'neutral'⁴⁴— para facilitar la gestión de su programación y alcanzar un público mayor sin preocuparse por la ideología de sus espectadores.

Según un estudio del portal estadounidense de noticias *Quartz* (2019), la duración media de las canciones que se han colado en la lista *Billboard* cada vez es más corta, descendiendo de los 3 minutos y 50 segundos a los 3 minutos y 30 segundos entre 2013 y 2018. Además, durante 2019, el 6% de estos temas eran de 2 minutos y 30 segundos o más cortos, una cifra que desde 2015 se ha multiplicado por 6. Por tanto, se puede deducir que, si lo que importa en la industria es el número de escuchas de los *singles*, la duración de estos ya no es un factor determinante y ofrecer propuestas de una duración mayor significa, al menos de entrada, posicionarse frente a las imposiciones culturales mainstream.

⁴⁴ A este respecto, es ilustrativa la anécdota que contó Toteking en 2015 en una entrevista para *El Confidencial*, al ser cuestionado acerca de la razón por la cual el rap no solía ocupar los espacios radiofónicos clásicos: “Le voy a contar por qué aquí el hip hop no vende. El otro día estuvimos en Canal Sur, en Canal Fiesta Radio —que lo oye muchísima gente—. Nos hacen una entrevista y le decimos después que nos pongan, que tenemos un tema con el Canijo de Jerez muy de la tierra. La pregunta fue: “¿pero habláis de política?”. El tío cogió el CD, picó al principio, en el estribillo y al final. La escuchó en 30 segundos para ver si el formato entraba. Es de las veces que peor me he sentido en mi vida. Como si me estuviera poniendo un examen a mí, que soy un tío ya consagrado y que no necesito ese programa para nada. ¿Por qué vende el rap en Francia? Porque hay cuatro estaciones de rap, igual o más fuertes, a nivel nacional. Aquí con una seríamos de oro. Claro, al ver la lista de grupos que suenan en Canal Fiesta Radio: Fito, Abraham Mateo, La Gozadera, etc. La radiofórmula ha dejado fuera el rap en España. Creo que hay alguien al que, directamente, debe no gustarle el rollo de los raperos. Debe pensar que somos gente rara... En fin, yo vivo muy bien de los conciertos” (Campos, 2015).

7. Participantes en la interacción comunicativa

7.1 Sobre poetas violentos, violadores del verso y buenas *konciencias*. Integrantes del corpus

Un elemento central en el modelo de Hymes y, en general, en todas las teorías, modelos e hipótesis que intentan describir y analizar el contexto comunicativo, lo conforman los participantes en la interacción. Como destaca Van Dijk (2012, p. 307) “los factores contextuales más poderosos, además de las siempre relevantes categorías de los objetivos y el conocimiento de los participantes, son las categorías de los participantes: los roles, el género y las identidades culturales y las clases sociales, así como también las relaciones que establecen entre ellos”.

En el análisis de este corpus, la distribución del grupo emisor —los raperos que emiten su mensaje— queda dividida según su número y organización interna, entre autores que se presentan en solitario, en parejas o dúos o bien en formato grupo cuando dicha unión se realiza por más de dos componentes, contando en este caso al DJ como un elemento más de dicha agrupación.

La distribución de autores y autoras de este corpus quedaría así:

Autores en solitario	Dúos o parejas	Agrupaciones (más de 2 componentes)
Arianna Puello, Cheb Rubën, Dheformer, Delaossa, El Chojin, Toteking, Easy-S, Nach, El Meswy, Elphomega, Foyone, Frank-T, Gata Cattana, Kase.O, La Mala Rodríguez, Rapsusklei, Shotta, Kaze, Sharif, Supernafamacho, Ill Pekeño, Ergo Pro y Xhelazz	Ayax y Prok, Danié y Laso, Duo Kie, La Excepción, SFDK (Siempre Fuertes de Konciencia), Los Chikos del Maíz, Natos y Waor, H Mafia y Suite Soprano	Arma Blanca, BKC (Buenas Kon Ciencia), CPV (Club Poetas Violentos), Dogma Crew, Violadores del Verso, Falsalarma, Flowklorikos, Hablando en Plata, Geronación, Hijos de la Ruina (Natos y Waor y Recycled), Mala Juntera, Tribade, Triple XXX y VKR (Verdaderos Kreyentes Religión Hip Hop)

Tabla 5. Distribución de autores en el corpus en función de su composición.

Fuente: Elaboración propia.

En términos de representatividad y cantidad, el desglose de autores que más canciones aportan al corpus quedaría de la siguiente manera, concentrándose el 51,8% de todo el corpus textual en los siguientes 6 autores o grupos, pudiendo considerarse así los principales actores del rap en castellano, algunos históricos —Nach, Violadores del Verso, Toteking o SFDK— y otros más recientes —Ajax y Prok y Gata Cattana—.

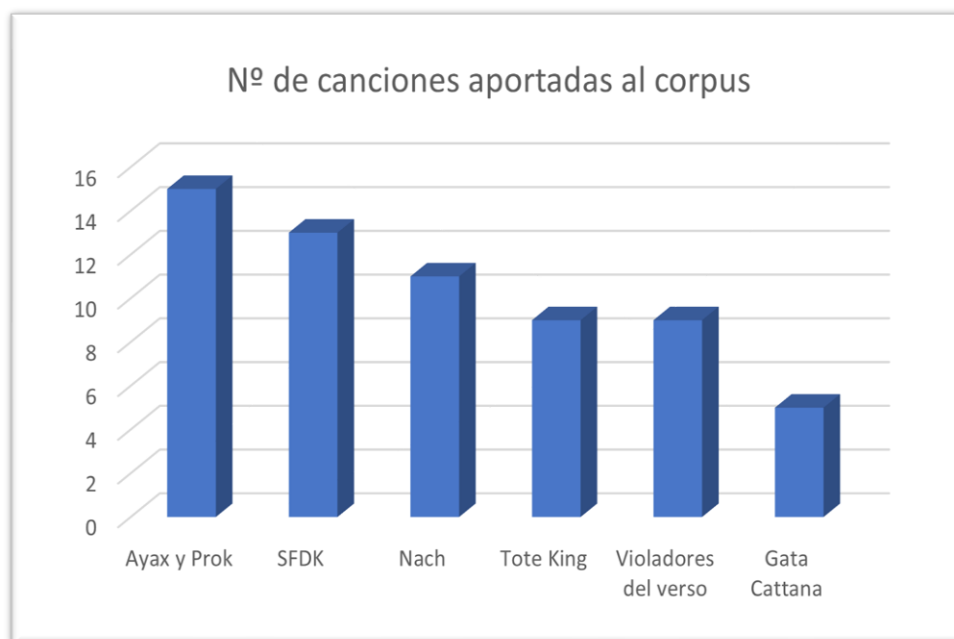


Gráfico 12. Distribución de autores más representados en el corpus por número de canciones aportadas.

Fuente: Elaboración propia.

Resulta interesante el hecho de que cada rapero elija para sí un sobrenombre, seudónimo o apodo en su proceso de configuración identitaria y rapera que puede ser desde una derivación o adaptación de su propio nombre hasta un término que se aleje bastante de él. A la hora de referirse a ese alias, a menudo se usa también la voz inglesa A.K.A., un acrónimo resultante de la abreviación *'also known as'*, es decir, 'también conocido como'. Esto ha llevado también a que no solo utilicen un sobrenombre, sino que para determinados autores del corpus la lista de alias posibles sea abundante. Se entiende que esta elección responde a una intención de transgredir en el plano artístico, a la misma vez que se crean una identidad 'nueva' que los habilita a un desarrollo personal no sujeto a imposiciones sociales y/o familiares.

Observando esto con un caso concreto del corpus, el autor Kase.O —cuyo verdadero nombre es Javier Ibarra— también es conocido como 'Javat', 'Javato Jones',

‘Kaos’, ‘La palmera que se dobla, pero aguanta el huracán’, ‘Jodeculos Ibarra’, ‘Versátil’, ‘Ningún tipo de orden’, ‘Rey Misterio’ o incluso en determinadas ocasiones con su verdadero nombre —Javi, Javier o Ibarra—. La gran mayoría son apodos con los que el artista se ha autodenominado en sus canciones a lo largo de su trayectoria.

—“Soy *jodeculos* Ibarra, mi barrio La Jota. Fueron Violadores del Verso, jodeculos Ibarra, en el micrófono estuvo R de Rumba, haciendo los ritmos, los *scratchings*” (“Mierda”, Kase.O)

—“Ningún tipo de orden es mi quinto alias ¡coño! soy la palmera que se dobla, pero aguanta el huracán, desde que escribimos Un Gran Plan, ¿qué coño pensaban?” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Mi nombre es Zatu, AKA, el mal estratega, coge una curva *to morao* y se la pega” (Moraleja, SFDK y H Mafia).

Lo mismo se puede extrapolar a otros muchos casos: Saturnino Rey es ‘Zatu’, ‘El niño Guëy’, ‘El ingeniero’; Nach es ‘Nacho’, ‘Nach Scratch’; Rapsusklei es ‘El Niño de la Selva’; Toteking es ‘Tote’; ‘T.O.T’, ‘La Mala’, etc.

En este corpus, solo existe un caso, Ajax, el cual, por la peculiaridad de su nombre de pila, decide emplearlo también como su denominación personal de rapero. Todos los demás usan un apodo que como se ha afirmado puede guardar más relación con su nombre de nacimiento: Nach —apócope de Nacho, su nombre real—, Zatu —apócope de Saturnino—, La Mala Rodríguez —María Rodríguez—, Danié —Daniel, bajo una pronunciación característica de la zona occidental andaluza— o directamente sin ninguna relación: Shotta, Toteking, Foyone, Gata Cattana, Xhelazz, Ergo Pro, El Chojin o El Langui.

Una forma más en la que se manifiesta esta transgresión lingüística y reivindicación identitaria ya desde la autonominalización —y que no es única de este género, aunque aparece de forma más reiterada— tiene que ver con el hecho de que los raperos, aun estando bajo un nombre grupal que los engloba – Violadores del Verso⁴⁵, Arma Blanca, CPV, Tribade, BKC, SFDK o VKR— siguen empleando y adquiriendo un sobrenombre con el que hacerse notar dentro de la cultura que conforman: Kase.O, El Meswy, Magüi, Zatu, Acción Sánchez, Lírico, Hate, etc.

⁴⁵ El nombre del grupo maño eleva esta transgresión lingüística al grado más alto: *Los Violadores del verso*, los que vulneran y se rebelan contra las normas establecidas en la poesía. Es curiosa la historia que recupera Luis Alegre para *El HuffPost* (2012): “Javier confiesa a Picos Laguna algo fantástico: habían sido muy osados bautizando así a la formación, pero luego él, si los vecinos le preguntaban cómo se llamaba su grupo, no se atrevía a pronunciar ese nombre y respondía “Doble V”. Llegaron a publicar un disco como Doble V pero la marca de whisky se mosqueó y volvieron a Violadores del Verso. Con ese nombre se convirtieron en una referencia del hip hop y fueron aclamados por millones de adolescentes y jóvenes del mundo entero”. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/luis-alegre/el-idolo-de-pablo_b_2370581.html

Los nombres grupales también son dignos de mención, además de por esta ruptura con la ortografía normativa, por sus alusiones bien retóricas: Violadores del Verso, Club de los Poetas Violentos —CPV—; cinematográficas: Los Chikos del Maíz o su idiosincrasia netamente rapera: Flowklorikos, Hablando en Plata o Verdaderos Kreyentes Religión Hip Hop —VKR—. A menudo también los propios grupos pasan a conocerse más por su acrónimo —VKR, CPV, SFDK, Doble V—, para facilitar su nombramiento. Además, en dos ocasiones del corpus y para calibrar su impacto como elemento fundamental en la cultura Hip Hop, se alude a la ‘conciencia’ como término que forma parte de la denominación del grupo, en un recurrente juego de palabras y subversión lingüística al nombrarla con su /K/ inicial: SFDK —Siempre Fuertes de Konciencia— y BKC —Buenas Kon Ciencia—.

Uno de los aportes principales de la sociolingüística está en considerar la estrecha relación existente entre el tipo de discurso emitido —es decir, la variedad lingüística propia empleada por un sector concreto de la comunidad— y las diferentes variables sociales que lo determinan, diferenciando entre las que influyen al habla de forma inherentes —raza, sexo o edad— o las que lo hacen de forma adquirida —nivel cultural y educativo, el lugar de procedencia, estatus social y económico— (Barba, 2001; Van Dijk, 2012). Teniendo en cuenta este hecho se estudiará a continuación la caracterización del grupo emisor que resulta de analizar las variables sociales que lo atraviesan.

En cuanto a la etnia predominante dentro de la nómina de autores del corpus se puede afirmar que la mayoría pertenecen al grupo étnico blanco o de corte caucásico. Siguiendo a Androutsopoulos (2002, p. 6) en su análisis sobre los orígenes migrantes de los raperos en distintos países de Europa, la que presenta una ratio más alta es la francesa⁴⁶ (92%), seguida de la alemana (60%). España se encuentra en una posición intermedia (con un 32%) mientras que Italia y Grecia apenas presentan miembros de orígenes migrantes en sus bandas de rap nacionales (4% y 0%, respectivamente).

⁴⁶ Como recoge Molinero (2021, p. 102), “Francia es el segundo país productor de rap del mundo debido a cuestiones concretas que parten de su propia historia, especialmente en lo relativo a la inmigración que recibió al país en el siglo XX, y por tanto, a ese proceso de integración trufado de dificultades (marginación, racismo, discriminación, etc.) que queda reflejado en las letras de las canciones”.

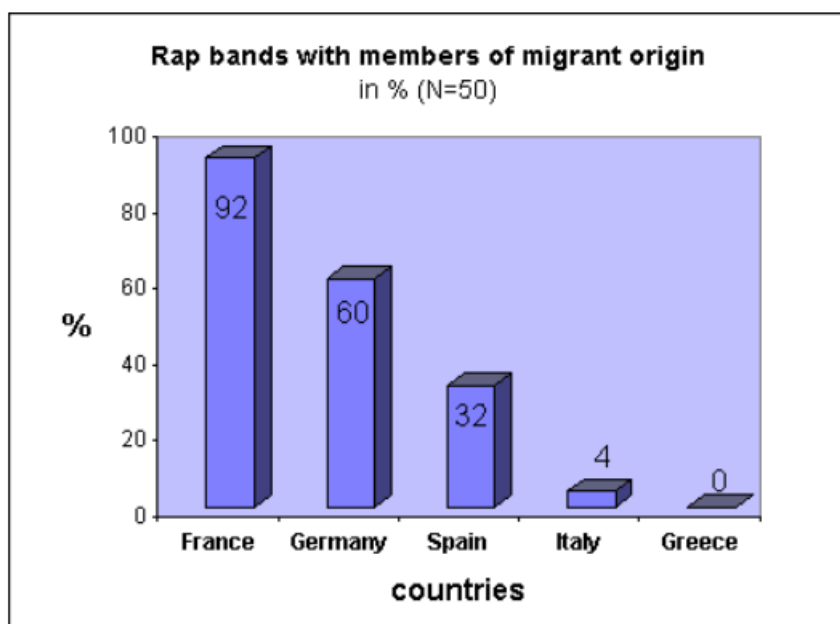


Gráfico 13. Porcentaje de miembros de orígenes inmigrantes en las bandas de rap por países europeos.

Fuente: Androutsopoulos y Sholz (2002, p. 6).

Se podría afirmar así que el porcentaje de raperos con orígenes migrantes en nuestro corpus está próximo a lo establecido por estos investigadores alemanes hace más de dos décadas. Siguiendo un orden alfabético para la numeración de aquellos y aquellas que presentan raíces o provienen de otros lugares alejados del territorio español, la lista es la siguiente:

Arianna Puello, nacida en República Dominicana, aunque desde los 8 años reside en España, Akapellah, venezolano, el único integrante del corpus sin ninguna conexión de tipo familiar con España. También encontramos a Natos, argentino que emigró de niño a España, así como Jota Mayúscula, El Chojin y Ergo Pro, madrileños de nacimiento los tres, aunque de padres ecuatoguineanos y madre asturiana y extremeña respectivamente los dos primeros, y de ascendencia nigeriana el último.

Rafael Lechowski —integrante de Flowflorikos— presenta orígenes polacos, Frank-T, nacido en el Zaire —actual República Democrática del Congo, emigró a España a la edad de 2 años. Completan esta lista El Gitano Antón de la Excepción y el Maka, ambos de etnia gitana, así como Sharif y Hazhe, maños de raíces árabes y norteamericanas respectivamente.

En cuanto al género, la gran mayoría son varones, siendo únicamente 3 las raperas que aparecen como solistas —Gata Cattana, Mala Rodríguez y Arianna Puello— además de dos formaciones grupales: Tribade y BKC. Dentro de una de las canciones del corpus

que aún hasta 20 colaboraciones con el rapero malagueño Foyone aparecen Las Ninyas del Corro, Ptazeta y Sofía Gabanna. En los dos otros temas donde más colaboraciones se presentan, “Los borbones son unos ladrones” (corpus N° 38) la presencia de autoras femeninas se ve reducido a un par de nombres: Tribade, Machete en Boca o Sara Hebe mientras que en “Rap contra el racismo” (corpus N° 27) todos los raperos que intervienen son hombres.

En cuanto a la edad, se puede afirmar que la variación dentro del rango etario es considerablemente elevada siendo, Las Ninyas del Corro (1996) Ill Pekeño (1996) y Ergo Pro (1995) los más jóvenes, mientras que Metro (1970) y Jota Mayúscula (1971-2020) los mayores. Puede apreciarse también la distribución etaria en términos de escuelas o autores representativos de cada generación —con la dicotomía vieja-nueva escuela presente—:

Dentro de los pioneros del rap español aparecen los integrantes de CPV: Kamikaze (1970), Mr Rango y El Meswy (1972) o Frank-T (1973). Locus de Duo Kie (1972) y Gordo Master (1975). Los autores de una primera etapa dorada —entre finales de siglo y los primeros del siguiente— hoy clásicos, como Kase.O, se manejan en un rango etario reducido: Nach (1974), Violadores del Verso con Lírico, Sho-Hai y R de Rumba (1976) y Kase.O (1980). Toteking (1978), Zatu y Acción Sánchez de SFDK (1977), La Mala Rodríguez (1979), Arianna Puello y El Chojin (ambos del 1977), El Langui (1979) Nega, Nerviozzo de Duo Kie (ambos del 1978) o Elphomega (1976). El grupo maño también se construye en torno a esta generación: Xhelazz (1981) y Hazhe, Rapsusklei y Sharif (todos de 1980).

A continuación, aparece una generación intermedia: Juancho Marqués (1987), Cheb Ruben (1986), Rafael Lechowski (1985), Toni Mejías o Shotta (ambos del 1984). Y, por último, la nueva escuela: Natos (1988) y Waor (1991), Ayax y Prok (1991), Gata Cattana (1991-2017), Foyone (1991) o Delaossa, Easy-S, Recycled J, Bitta de Tribade, Kaze o Dheformer (todos nacidos en el 1993), además de los ya mencionados Ill Pekeño y Ergo Pro.

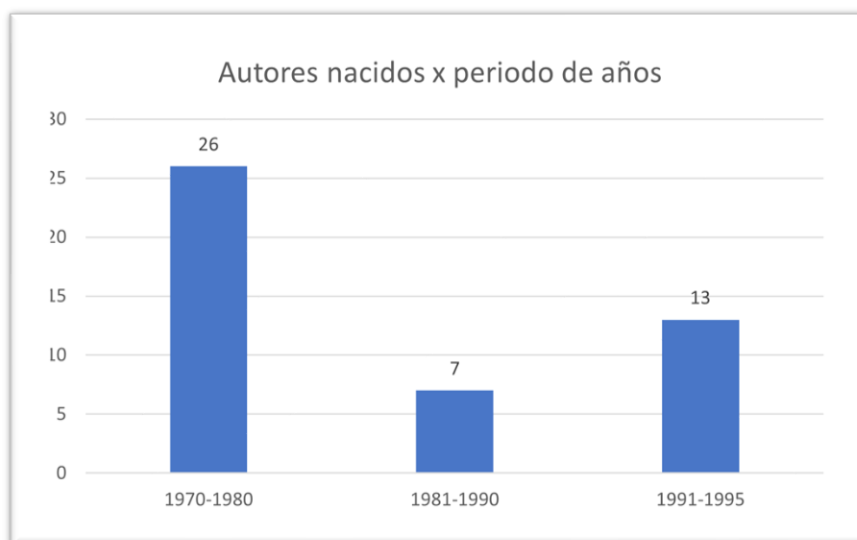


Gráfico 14. Autores del corpus nacidos según el periodo de años determinado.

Fuente: Elaboración propia.

Dentro de las variables sociales catalogadas que influyen en la elección discursiva como adquiridas podemos englobar y centrar su análisis en el nivel de formación académica de los emisores y participantes de la interacción comunicativa. Uno de los grandes mitos del rap está fundado en el hecho de la imperante necesidad de contar con orígenes humildes y provenir de un barrio bajo para acreditar una autenticidad e identidad homologada al hacer rap. Esto va normalmente asociado a un nivel sociocultural y formativo también bajo:

Existen una serie de rasgos que se le atribuyen al buen rapero desde los orígenes del movimiento, como el hecho de ser de calle, lo cual tiene relación con el hecho de que los raperos pertenecían, en su mayoría a las categorías sociales: hombre, mediana edad, afroamericano y de estatus social bajo (Molinero, 2021, p. 101).

Nada más lejos de la realidad en el contexto español, donde se puede afirmar que los orígenes de la mayoría de los autores del corpus forman parte de lo que vendría a corresponder con una cierta clase media, no racializada, que habita zonas urbanas y cuyo nivel de formación académica y de estatus social es medio-elevado. En este último caso, la mayoría de los autores del género cuentan con estudios superiores, contando incluso con doctores universitarios entre el mismo —como la propia directora de esta investigación o José Magro—.

Además y aunque no conocemos la formación exacta de cada uno, es sabido que Nach es licenciado en Sociología, Rafael Lechowski, en Filosofía, Nega y Toni de los Chikos del Maíz, en Comunicación Audiovisual y Periodismo respectivamente, Bitta de Tribade en Psicología o El Chojin en Ingeniería Aeronáutica.

Ahora bien, para algunos autores, su relación con la universidad como institución académica conforma un aspecto digno de ser destacado en este corpus. Toteking abandonó la carrera de Filología Hispánica cuando apenas le quedaban unos créditos para obtener el título, y de ahí que en el análisis de sus letras se encuentren versos como:

—“No sé si me equivoqué de curro, podría haberme *dejao* esas orejeras de burro, seguir el signo, acabar el CAP, buscar un empleo fijo y ser una mierda de maestro pal inútil de tu hijo” (“Bartletby & Co”, Toteking).

—“Estudia *pa* labrarte un buen trabajo, algo de provecho y quizás con enchufe seas algo menos que un sintecho, la universidad es mentira, no se ofendan, yo lo he visto de cerca es más falso que el teletienda” (“Mentiras”, Toteking).

Kase.O se matriculó en Filología clásica, aunque su éxito en el rap —ya daba conciertos con apenas 15 años— lo hizo abandonar esa vía:

—“Era la época en la que dejé la universidad, no dije nada en casa, durante un tiempo oculté la verdad, hacía como que iba, pero cambiaba de ruta siempre en busca de la pulpa ahogando la culpa en la cicuta” (“Viejos ciegos”, Kase.O).

Por último, si se trata de definir el nivel formativo, así como las características sociales del conjunto de receptores de este género —el *fandom* del rap— se vuelve, como es lógico, más complicado por lo heterogéneo y masivo de su público, aunque se podrían seguir estas nociones de García-Sánchez (2004) cuando trata este mismo tema, pero para caracterizar el público de un cantautor como Manu Chao:

La recepción de su música es muy intensa y extensa, por lo que es difícil describir los rasgos de sus receptores, ya que son tan diversos como lo son sus procedencias. Si bien podemos reunir una serie de características definitorias de éstos como, dentro de los parámetros inherentes del análisis sociológico, la joven edad, recepción por parte de ambos sexos, diversidad racial y cultural. Sería difícil determinar la clase social de los receptores, pero dado su carácter reivindicativo, crítico y al mismo tiempo tolerante, abarca desde las clases más bajas, a las que afectan gran parte de los problemas que el autor denuncia, hasta las clases medias y altas, éstas últimas en menor grado. Independientemente de la clase social el colectivo receptor presenta unos rasgos políticos progresistas, digamos de tendencia izquierdista (García-Sánchez, 2004).

Para Pujante, otro de “los rasgos esenciales del rap es la continua apelación que el *MC* realiza al oyente en sus letras” (Pujante, 2009, p. 17). Se trata, por tanto, de un género musical en el que se tiene más en cuenta al receptor del mensaje que en otros como el rock o en el pop, por ejemplo, aspecto que se ve, como se detallará en el apartado de los instrumentos lingüísticos a nivel gramatical empleados en el rap, en el continuo uso que hacen del imperativo, de la segunda persona del singular y plural, así como mensajes que se dirigen directamente a la conciencia del oyente con el “fin último de una metamorfosis en el pensamiento colectivo” (Checa y Camargo, 2022, p. 22).

Este posible receptor se sitúa en dos grupos diferentes, que a menudo determinan las letras del autor. Si éste se dirige al público oyente normal, su actitud será de complicidad con él, para, mediante una especie de *captatio benevolentiae*, convencerle de que es el mejor rapeando. Por el contrario, cuando el *MC* se dirige a otro rapero, su actitud adquiere tintes más beligerantes, puesto que tiene que demostrar que es el mejor en la competición implícita que subyace a todo rap, y lo hace no sólo mediante el ingenio propio sino también con la ridiculización del contrario. La mayoría de las veces este enemigo no es un artista concreto, sino un arquetipo que agrupa a todos los malos raperos, o ‘toyacos’ en el argot del Hip Hop. Pero en otras ocasiones los desencuentros personales se resuelven en las canciones, como ocurre en el tema “Mierda” del propio Kase.O, en el que el rapero zaragozano critica de manera muy contundente a Metro, del grupo Geronación (Pujante, 2009).

Bajo los diferentes marcadores de oralidad y de teatralidad pueden ser consideradas las continuas alusiones al espacio y tiempo de la performance —cuyo reflejo lingüístico está en las numerosas alusiones directas a los cuerpos de los participantes — se invita al público a levantar los brazos, se tematizan partes corporales del *rapper* como la lengua, los genitales o el aspecto físico, se alude a otros miembros de la banda mientras están tocando, se menciona el micrófono y otros dispositivos técnicos que hacen posible la comunicación (Santos-Unamuno, 2001, p. 237).

Relacionado con lo anterior se halla el carácter dialógico de la canción rap, que prevé siempre una situación comunicativa concreta y un interlocutor constantemente mencionado, ya se trate del público o de otros *rappers*, con los que se establece un intercambio de colaboración o enfrentamiento:

"Attenzione! ...vi racconterò la storia del pifferaio magico, sentiamo come andarono le cose", "parlo a te che ascolti", "y los más chicos sigan el hilo con las manos arriba" (Santos-Unamuno, 2001, p. 239).

Remes (1991) recoge el despliegue de estructuras comunicativas complejas bajo las que se mueve las performances del rap, tan importantes en todos los géneros de la literatura oral (Molinero, 2021, p. 43). La estructura principal que identifica al rap tiene que ver con el fenómeno de *call-and-response* el cual aparece de nuevo presente dentro de la cultura afroamericana en actividades litúrgicas donde la audiencia responde al orador, y viceversa (“A response is a new call, which causes a new response, etc.”. Remes, 1991, p. 134).

Este fenómeno también ocurre en otras manifestaciones de corte folklórico como el caso del flamenco o el jazz y ha sido objeto de interpretaciones mucho más amplias y complejas:

As Doug E. Fresh says: 'the main message to our music is have something to believe in an' be yourself an' let people hear that we're not as stupid and as ignorant as they think we are.' These responses are not directed to specific persons. The rappers want to change certain trends in rap. It is a collective 'response' to a wide scope of 'calls', varying from egocentric boasts to negative attitudes among rappers to the social, political, and economic issues of American society. The raps are directed to the Black community and/or mainstream society so it can also be an ideological response (ídem).

7.2 Del juglar al trovero urbano. Reyertas y colaboraciones en la escena del rap español

Todo aquel o aquella que escribe y —en el mejor de los casos— graba un texto de rap se conoce como raperero —del inglés *rapper*— o *MC* —*master of ceremonies*—⁴⁷ y que puede adoptar su pronunciación inglesa /emsí/ o bien la forma castellana /emecé/. Su figura va a menudo acompañada de un DJ —literalmente, el pinchadiscos: del inglés *Disc-Jockey* y pronunciado como /dijey/, cuya misión es crear o producir el beat, la pista o base musical, entendida como la melodía instrumental construida bien a base de instrumentos físicos grabados o extractos de otras canciones —conocidos como *samples*— sobre las cuales el raperero compone y recita sus rimas.

Ambas figuras suelen ir a menudo unidas conformando un dúo o grupo musical⁴⁸ —si hay más de un raperero— cuando se entienden que las dos partes participan activamente en el proceso de creación y masterización artística. Hay ocasiones también donde la figura del DJ puede aparecer invisibilizada porque 1) el raperero en solitario no reconozca activamente su presencia; 2) sea el propio autor de la letra quien se produzca sus propios *beats* o 3) recurra a un *beatmaker* —aquel DJ que hace bases para los demás—, el cual se limita únicamente a crear dicha pista instrumental sin ningún tipo de poder de decisión ni influencia sobre el resto del proceso de creación musical.

En cuanto a los receptores o destinatarios de la canción rap, se pueden hacer varias apreciaciones, comenzando por el público general.

Dentro de la relación artista-espectador, la función principal de este último se centra en comprar o descargar el disco que edita y comercializa un raperero para escucharlo

⁴⁷ Nega de los Chikos del Maíz, cuenta para un artículo en La Última Hora (LUH) cómo los primeros raperos del Bronx actuaron como *speakers* para animar en los momentos álgidos a los integrantes de la fiesta. En palabras de Nega “los turras que hablaban durante los descansos o en los subidones y cuya misión era comentar, presentar y amenizar la fiesta. Una especie de mascota” hasta que descubrieron el poder de su voz y el gran altavoz que representaban para el gueto (Romero-Laullón, 2020).

⁴⁸ En la terminología rap, a un grupo que hace rap y participan de la cultura Hip Hop se le suele catalogar como una *crew* o una *posse*. También destaca el término colectivo (como Space Hammurabi, Agorazein o Zionifik), donde varios raperos se unen con el fin de aunar esfuerzos para profesionalizar sus proyectos, pero prosiguiendo sus carreras en solitario.

o, en un momento determinado, asistir a un concierto en directo. A continuación, se genera una interacción tanto digital como presencial a partir de ese evento —con la consecuente extensión hacia cualquier aspecto relacionado con la vida y obra del autor, así como reflexiones acerca del género y/o industria: información relevante, curiosidades, cotilleos, etc.— Como se ha afirmado, mediante estos procesos comunicacionales se va conformando todo el entramado de la (sub)escena musical concreta.



Imagen 37. Instantánea de un concierto de SFDK en BullMusic Fest (Granada, 2019).

Fuente: Imagen propia.

Esta misma interacción física y directa entre autor-público, invita a estudiar cómo esta se establece a través de la asistencia por parte de la audiencia a conciertos o eventos donde contemplar a los raperos.

Para ello, habría que distinguir entre su actuación en solitario —en sus giras o actuaciones por fechas únicas— o bien cuando aparecen actuando junto a otras personas ya sea para cualquier evento de corte social o benéfico o en festivales, siendo estos últimos la mayoría de los casos. Los festivales pueden ser de temática rap, Hip Hop o género urbano exclusivamente o de un corte musical más ecléctico: pop, indie, rock, punk... normalmente convocando una mayor afluencia de público y siendo patrocinados por grandes marcas comerciales.

Considerando los conciertos exclusivos de un grupo o artista de nuestro corpus en solitario, se podría afirmar que en la historia del rap en español los eventos que han contado con una mayor afluencia son los siguientes:



Imagen 38. Concierto SFDK “25 aniversario”, Sevilla (2019).

Fuente: *Diario de Sevilla*.

1. SFDK, “25 aniversario”. 18.000 personas en la explanada del Centro Andaluz Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla, 16 de marzo de 2019.



Imagen 39. Concierto de Kase.O, “El Círculo” (Madrid, 2017).

Fuente: Diario *El Mundo*.

2. Kase.O con “El Círculo”. 14.000 personas en el WiZink Center de Madrid, 2 de diciembre de 2017.



Imagen 40. Concierto Natos y Waor, “Cicatrices” (Madrid, 2017).

Fuente: *Urbanroosters.news*.

3. Natos y Waor con Cicatrices. 12.000 personas, en Palacio Vistalegre de Madrid, 7 de abril 2017.

Todo lo relacionado con el concierto como evento o función musical — coloquialmente el bolo, la tocata o el *show*, así como la sala, el escenario o el ‘festi’ si se alude al espacio físico donde los primeros se desarrollan— es un recurso referencial constante dentro de las letras del rap, siempre con la idea de que es necesario proporcionar a la audiencia un espectáculo digno, que justifique el precio de la entrada —y por ende equiparable al ‘valor’ del rapero— para que el público esté satisfecho. En el imaginario de los raperos es casi tan importante el hecho de realizar un buen disco como respaldarlo después con un gran directo:

—“Disco que no se respalda en directo, *MC* que mengua” (“A donde van”, SFDK).

—“Cierro los ojos, me imagino un bolo perfecto, en el concierto convierto en virtud mis defectos” (“El rap es esto”, Duo Kie y El Chojin).

—“El rap es esto: grandes colabos, grandes conciertos” (“El rap es esto”, Duo Kie y El Chojin).

—“Sin duda, mejor premio es el aplauso en los shows” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

—“En *shows* montan los platos sobre un tablero, en conciertos suena bien gracias a Marcos Otero” (Información planta calle, Violadores del Verso).

—“Ahora puedes ver *rappers* con disco en las calles que no saben que un rap sin directo detrás no vale” (“El rap es esto”, Duo Kie y El Chojin).

Esto va de la mano de su utilización como mecanismo para generar competitividad y mostrar superioridad hacia los demás raperos:

—“Habláis mucho, pero ¿quién llena los bolos?” (“Spirit”, Ajax y Prok).

—“Hoy ofrezco un concierto, pispas al experto” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

—“Hoy me visto de gala, peto la sala, me lo curro con pico y pala” (“Fuego camina conmigo”, Violadores del Verso).

—“¿La sala? Mi salón, *sold out*, esto me sale solo” (“A veces se me pasa, a veces paso”, Ajax).

Y señalando el hecho de que, el respeto que cualquier autor de rap ansía no llegará únicamente por escribir muy bien o producir buenos discos, sino que ese proceso debe ser completado con una actuación completa que se construye a través de la interacción directa en los espectáculos que ofrecen.

Entrando ahora en los festivales —eventos donde se aglutinan gran cantidad de personas para disfrutar durante uno o varios días de las actuaciones de diferentes grupos y artistas musicales—, se puede afirmar que, en los últimos años de investigación para esta tesis, el país está inmerso en un verdadero ‘boom’⁴⁹ alcanzando cifras récords en número y recaudación, celebrándose casi un millar de festivales al año, la mayoría de ellos durante el verano o en periodos de buen tiempo climático (Romero, 2022). También cuentan con sus alusiones dentro de las letras del corpus, infiriéndose por su tendencia hacia lo comercial y *mainstream* un cierto recelo hacia ellos:

—“Ni un puto festival nos metió en su agenda” (“Gangbang”, Geronación).

—“A festivales europeos de la música Sho-Hai rechaza, y para las Ketchup gas mostaza” (“A las cosas por su nombre”, Violadores del Verso).

⁴⁹ Sobre las diversas problemáticas derivadas de esta proliferación de macrofestivales en España conviene leer a Nando (2023) y su *Macrofestivales: El agujero negro de la música*.

—“Hoteles y hoteles, ciudades, países, festivales y fiestas, reuniendo más gente con mente sedienta de textos perfectos que campeones hacen llenar la plaza Cibeles” (“Grandes Planes”, CPV).

—“¿Cómo le digo al mánager que sa’ acabao si estamos en enero y hay seis *festis* confirmaos?” (“Bartleby & Co”, Toteking).

—“Mi política no es ser esclavo del fan. Pago el disco que yo quiero, no el que pague mi pan. Mira los músicos matándose *pa* entrar al festival” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

Uno de los festivales más importantes en España y representativos para el rap español —normalmente siguiendo la combinación de géneros: rock, reggae y Hip Hop— por el espacio primordial que siempre han concedido a sus artistas es el Viña Rock, el cual lleva celebrándose desde 1996 en la ciudad albaceteña de Villarrobledo. Este también tiene su hueco en el corpus:

—“He dormido en hoteles *plagaos* de arañas, he *tocao* en el Viña en tiendas de campaña, tendría *tol* derecho del mundo a beber champagne, pero no me gusta como la bandera España” / “También me puse ciego con el funk, estar en el Viña volando con setas más que Superman” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

—“Te voy a dedicar lo mismo que tú a mí, dos líneas, pregunta en la calle quién reventó la carpa del Viña⁵⁰” (“Yo contra Todos”, SFDK).

Aparecen mencionados a su vez otros festivales de prestigio españoles⁵¹, como el Primavera Sound —cuya primera organización data del 2001— pero debido a su influjo masivo, así como su inclinación hacia artistas de trayectorias internacionales contrastadas, hace que se desprecie un poco desde el universo *underground* o menos masivo que maneja el rap:

—“Tú tan Primavera Sound, yo otoño alemán” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

Por otro lado, los textos del corpus aparecen plagados de referencias a esta audiencia, su público o a sus fans:

⁵⁰ Esta estrofa es fruto de uno de los *beefs* más notorios en la escena del Hip Hop español entre autores y medios de comunicación especializados. En este caso, Zatu de SFDK se queja de la cobertura que la revista *Hip Hop Nation* (primera revista en español sobre esta cultura) hizo de su actuación del año anterior en Viña Rock, donde, Marcos Jiménez, a pesar de alabar el concierto que ofrecieron, les dedica un espacio raquítico dentro de su sección en la revista, mientras que para otros —como Nach o Payo Malo— se explaya durante más de una hoja. Esto generó en Zatu un sentimiento de infravaloración —¿tal vez por su procedencia sureña?— y desprecio hacia este medio que se prolongó durante los años siguientes. Años más tarde confesó escribir parte de esa canción inspirado en el momento futuro de poder comenzar su concierto en el Viña con ella.

⁵¹ Arenal Sound (Castellón), Donosti Festibala (San Sebastián), O Son Do Camiño (Santiago de Compostela), Dreambeach (Almería), Bull Music Festival (Granada), Al Rumbo (Cádiz), Weekend Beach (Málaga), Primavera Trompetera (Cádiz), Mallorca Live (Mallorca), Madrid Salvaje (Madrid) o Mad Cool (Madrid) son varios de los muchos festivales en España que han acogido el rap a lo largo de sus ediciones y donde la gran mayoría de los integrantes del corpus han actuado.

—“Nada que ver con Chayanne, mis palabras estallan, cuando yo sueno críticos y fans callan” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“Yo soy de Zaragoza ciudad, Violadores, La Cloaka y el Clan, con el Rapsus y el Sharif, ¿Cuántos fans tienen el Gordo y el Juan? Estos que nombro son de clase mundial, tienen fans en aeropuertos, mierdas que otros sueñan” (Kase.O en el “#RapSinCorte L”, Foyone).

—“Puedes engañar a colegialas, pero a nuestros fans no les vayas con tus letras malas” (“Chúpala”, Dogma Crew y Kase.O).

—“Convoco a mi público a la catarsis” (“Vivir para contarlo”, Violadores del Verso).

—“Es agotador ser domador y esclavo del público, pero soy único en esta labor” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Desde que a mi música le llaman arte, y me proponen tantos juegos lúdicos a los que digo que no porque me debo a mi público” (“Cruzcampo”, SFDK).

—“Carretera, manta, micro imanta, canta, público levanta” (“Palabras”, Nach).

Dentro de los textos de rap, las alusiones entre raperos también aparecen con asiduidad. Con relación a este hecho, Jiménez lo señala como una de las grandes particularidades del género y que parte de la paradoja que supone “la convivencia entre su elaboración escrita y su recitado oral, con referencias a ambos medios que se entrecruzan con total naturalidad” (2014, p. 258).

Esto puede llevar a considerar —además de las nociones discursivas de competición y *egotrip* presentes en el rap, abordadas ya en el marco teórico y sobre las cuales se volverá en el epígrafe dedicado a las finalidades comunicativas— una vocación improvisada que se conecta con la idea de la ‘batalla’ dialéctica dentro de las letras rapeadas. Es cierto que, tanto en disco como conciertos, la práctica totalidad de las letras ha sido compuesta previamente por el raperos, pero existe una modalidad conocida como *freestyle* o improvisación —ya presentes en las manifestaciones orales de la diáspora africana así como en el seno de la cultura española— y que ha derivado en competiciones oficiales conocidas como batallas de gallos— que consiste en “componer y recitar letras sobre la marcha, bien con el acompañamiento de la base rítmica o bien a capela” (Jiménez, 2014, p. 242) y de cuya impronta y códigos se nutren muchas de las letras rapeadas. Por esto es frecuente que, en los textos escritos y grabados, los raperos aludan a este procedimiento:

—“Improvisando borracho a veces sale algo guapo” (“Máximo exponente”, Violadores del Verso).

—“Yo tengo coleguis que te follan si improvisan, aunque vistan levis y camisa” (“Manifiesto”, Nach).

—“Improvisándolo, aquí con los colegas complicándolo. Improvisándolo, si quieres ver la cima tío cúrratelo” (“Bogaloo A.K.A. Tarántula”, Kase.O).

Un fenómeno poco indagado dentro del rap, pero con una incidencia notable tiene que ver con la interacción y alusiones que se establecen entre el rapero y DJ. En el momento que este pasa a formar parte del entramado del grupo —como Acción Sánchez en SFDK, R de Rumba en Violadores del Verso, Blasfem en Ajax y Prok o Hazhe con Rapsusklei, entre otros—, así como de la puesta en escena, este se convierte en un miembro más del imaginario del autor y así se refleja en las letras:

—“Mira mis métricas, parecen importadas de Sarajevo. Rumba, dispara, bombos y cajas y todos al suelo” (“Mierda”, Kase.O).

—“Busco besos, sabor chicle de menta, caras bonitas, funk, 70s, Rumba pincha viernes o sábados en *Morry Say*” (“Mierda”, Kase.O).

—“Hago público un cuaderno con mi infierno interno para conmoveiros y si este enero me disloca, me relajo y canto Soma produce rocas y yo después las lanzo” (“Manifiesto”, Nach).

—“Acción Sánchez diles cual es el secreto de SFDK” (“Yo contra todos”, SFDK).

—“No soy el nueve soy el campeón, el panteón de tu canción, como Sánchez traigo la acción” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Ya sabes internet, me meo en la tumba 'e Pinochet, con el Blasfem, *flex, next level*. Avisos de derribo, *dance with the evil*, un rex cuando escribo” (“De Graná a Maracay”, Ajax y Prok).

—“Me encanta si el Blasfem lo borda” (“A veces se me pasa a veces paso”, Ajax).

—“Puede no gustarte, pero no dirás que mis rabietas no tienen estilo, Ajax y Blasfem *pa* que rasgue el vinilo, *MC's castigo*” (“Desahucio”, Ajax).

—“Mierda en la calle, en el mundo, en el aire, esto es un beat del Hazhe” / “No viene al mundo *pa* rendir cortesía y culto, yo vine *pa* crujiir esta base con el Hazhe, y punto” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Oh, gracias, Tío Sam, gracias DJ Makei por enseñar a odiar el orden y la ley” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

Así como pasa a formar parte del conjunto de elementos con los cual generar esa batalla o competición entre raperos:

—“¿Por qué lloras tanto? Pareces un actor barato y paletto, sin tu DJ no eres nadie así que todos mis respetos” (Shotta a Zatu en “Ternera podrida”, SFDK y Shotta).

—“Paso a los empresarios por la lija del skate, ¡Dispérsense! ¿problemas? Solo son del plato. Tu DJ tiene zarpas y en lugar de cejas un gato” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“No hago música de club, no espero que me pinche el DJ” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

Se podría afirmar por tanto que los principales interlocutores de esta interacción en el rap —más allá de los fans— dialogan entre sí formando parte de un prolífico continuum discursivo. Este hecho no se produce de forma aislada ni es único de este género, sino que hunde sus raíces en la poesía dialogada clásica —popular, rural y oral—, la cual “ha formado parte de la tradición lírica y cultural española desde hace siglos” (Cheikh Santos, 2017, p. 18) manteniendo a menudo un tono burlesco y desarrollado en forma de duelos de versos satíricos: el caso de los regueifa en Galicia, los bertsolari en País Vasco, el glosat menorquín o el trovo de Granada o Almería⁵², recogiendo así la herencia de los juglares de la Edad Media. También el repentismo cubano o la payada, que adquirió un gran desarrollo en diferentes regiones de América, donde se usa a menudo estructuras estróficas como quintillas, décimas y redondillas (Díaz-Pimienta y Trapero, 2001).

A menudo en todas las manifestaciones poético-orales mencionadas los autores no sólo componían únicamente el apartado textual y poético, sino que también debían preocuparse de la composición musical con la que aquella letra tenía que ser cantada. Eran, por tanto, músicos y poetas a la vez. Toda esta influencia, que de alguna forma va conformado esa figura identitaria híbrida del raperero, también se refleja en el corpus:

—“Yo vengo de un lugar donde decían que triunfar era imposible: Nach otro juglar en la jungla jugando a ser libre, Nach otro juglar jugando a juzgar al que juzga impasible” (“Manifiesto”, Nach).

—“Ajax y Prok se animan al baile verbal, perder el compás no me verás, no se me va, no cederá, pero mi oído es de juglar” (“La Flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

Conviene señalar de nuevo que no toda la interacción entre raperos está motivada por este enfrentamiento dialéctico basado en el *beef*, el ego y la competición. Los raperos también cooperan y se mencionan entre ellos mismos bajo una perspectiva comunitaria y es llamativo el hecho de que continuamente compongan y publiquen canciones juntos. Incluso es muy frecuente que se apoyen para giras de conciertos internacionales, hagan las respectivas veces de coristas o teloneros en sus espectáculos —como Arma Blanca para Nach, Danié para Toteking, Shotta o Legendario para SFDK o incluso Fernando Costa en sus inicios para Ajax y Prok—.

⁵² A propósito de esto, la cineasta almeriense Nuria Vargas ha estrenado en 2022 un documental, *Controverso*, donde recupera este fenómeno oral del verso improvisado para conectar el repentismo cubano con el trovo alpujarreño llegando hasta el rap *freestyle* de la actualidad.

Antes de proceder a analizar las posibles causas de estas colaboraciones en producciones profesionales grabadas, dentro del corpus se recogen las siguientes (ordenadas por orden de aparición):

Colaboración de autores	Canción, año (número en el corpus)
Arma Blanca y Nach	“R-Evolución”, 2004 (corpus N° 2)
Ayax y Prok y Akapellah	“De Graná a Maracay”, 2018 (corpus N° 9)
Cheb Rüben, Coopermen y Dheformer	“El hortelano”, 2018 (corpus N° 15)
Dogma Crew y Kase.O	“Chúpala”, 2003 (corpus N° 21)
Duo Kie y El Chojin	“El rap es esto”, 2004 (corpus N° 23)
Easy-S y Toteking	“Otra vez”, 2020 (corpus N° 24)
El Chojin y Nach	“Hemos creado un monstruo”, 2003 (corpus N° 26)
El Chojin y varios	“Rap contra el racismo”, 2011 (corpus N° 27)
El Meswy, Kamikaze y Mr Rango	“Akellos maravillosos años”, 1997 (corpus N° 28)
Elphomega y Violadores del Verso	“Fuego camina conmigo”, 2007 (corpus N° 30)
Falsalarma, Toteking y Kase.O	“Vete a casa”, 2005 (corpus N° 31)
Foyone y varios	“#RapSinCorte L”, 2021 (corpus N° 35)
Frank-T y varios	“Los borbones son unos ladrones”, 2018 (corpus N° 38)
Hablando en Plata y Violadores del Verso	“La rebelión de las máquinas”, 2001 (corpus N° 45)
Kase.O, B. Boy J y Mister Twix	“Revolución”, 1994 (corpus N° 46)
Los Chikos del Maíz y Kase.O	“Senderos de gloria”, 2019 (corpus N° 58)
Nach e Ismael Serrano	“Ellas”, 2011 (corpus N° 67)
SFDK y Mala Rodríguez	“Una de piratas”, 1999 (corpus N° 80)
SFDK y H Mafia	“Moraleja”, 2003 (corpus N° 84)
SFDK, Mala Juntera y Shabu	“Manos en el aire”, 2014 (corpus N° 89)
SFDK y Rubio de Pruna	“La Amalgama”, 2018 (corpus N° 90)
SFDK y Kaze	“Agua pasá”, 2018 (corpus N° 91)

Suite Soprano y Cheb Rubën	“Triclinio”, 2014 (corpus N° 97)
Supernafamacho y Violadores del Verso	“Inédito del laboratorio”, 2005 (corpus N° 98)
Toteking y Shotta	“Mi política”, 2012 (corpus N° 102)
Toteking y Danié	“País de mierda”, 2016 (corpus N° 104)
Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro	“The Lox”, 2021 (corpus N° 107)
Tribade y Arianna Puello	“Asalto”, 2019 (corpus N° 108)

Tabla 6. Casos del corpus donde 2 o más autores colaboran.

Fuente: Elaboración propia.

En la siguiente imagen se aporta una muestra gráfica de estas colaboraciones, donde aparecen hasta tres integrantes del corpus, El Langui, Zatu y Acción Sánchez de SFDK y Kase.O se immortalizan trabajando juntos en el estudio del dúo sevillano.



Imagen 41. Acción Sánchez (izquierda arriba), Zatu (izquierda abajo), Kase.O (centro) y El Langui (derecha) (Estudio de SFDK, Sevilla).

Fuente: Instagram de El Langui: @langui_

La gran mayoría de estos trabajos aparece de forma interrelacionada motivados principalmente por razones de 1) proximidad geográfica bajo un espectro generacional afín, como el caso de las colaboraciones en la escena sevillana, madrileña, zaragozana: SFDK con La Mala, Shotta, Mala Juntera o H Mafia, Toteking con su hermano Shotta o Danié; Frank-T y sus coetáneos de CPV o VKR o Hazhe, Rapsusklei, Xhelazz o

Violadores del Verso; 2) por motivos puramente generacionales más allá del barrio de procedencia, El Chojin con Frank-T, La excepción, Nach, Arma Blanca o Duo Kie; Violadores del Verso y Kase.O con Supernamafacho, Dogma Crew, Elphomega, Toteking, Falsarma, Hablando en Plata o Los Chikos del Maíz, entre otros. así como 3) por razones de afinidad artística —Nach e Ismael Serrano, Cheb Rubën y Dheformer o Suite Soprano, Toteking e Ill Pekeño y Ergo Pro, SFDK y Kaze, etc.—. donde la afinidad ideológica y artista prima más que el contexto o el rango etario.

Cabe destacar que son muchas otras las colaboraciones que se llevan dando durante estos casi treinta años entre miembros del corpus y que por razones de espacio y adecuación no se han incluido para el análisis del corpus final representativo del género. Aun así, consideramos que es necesario realizar las siguientes menciones: “El primer asalto” (Nach y SFDK, 1997), “A mí no me lo cuentes” (SFDK y Kase.O), “Compite” (SFDK y Nach, 2000); “Big King XXL” (SFDK y Toteking, 2001); “Muestra de talento” (Toteking, SFDK y Frank-T, 2001); “El musicólogo” (Nach y Arma Blanca, 2007) “El Tren” (Shotta y Kase.O, 2008); “Cuando Iras” (Rapsusklei y Kase.O, 2010); “¿Quién manda?” (Mala Rodríguez y Shotta, 2013); “Machaca” (SFDK y Xhelazz, 2016); “Tierra de bandidos” (Ajax y Prok y Foyone, 2016); “Todo o nada” (Nach y Kase.O, 2018); “Dos días” (Toteking y Kaze, 2020); “Ringui Dingui” (Kase.O y SFDK, 2021⁵³).

También pueden existir colaboraciones entre los autores más representativos del género con raperos internacionales, como es el caso de o Akapelah y Ajax y Prok, representantes de colaboraciones entre raperos internacionales en el corpus, Residente y Nach, Los Aldeanos y Toteking, así como con otros artistas que pertenecen a otros géneros a priori totalmente alejados del propio rap: Toteking con Def Con Dos, Aziza Brahim, Macaco o Antonio Orozco, Kase.O con Coque Malla, Vetusta Morla o Najwa Nimri, SFDK con ZOO, Green Valley o Raimundo Amador y Nach con Marwán, Juanes, Rozalén, Conchita o Ismael Serrano, en una de las canciones que aparece en el corpus y que es de nuevo representativa de todo este entramado de colaboraciones entre géneros musicales.

En ocasiones, estos preceptos colaborativos adquieren otra dimensión y los raperos se unen frente a cuestiones y causas de mayor trascendencia dentro de la realidad política y social española. En 2011, El Chojin lanzó un proyecto en forma de sencillo con un videoclip denominado “Rap contra el Racismo” donde el propio Chojin se une a Duo Kie, El Langui y el Gitano Antón de la Excepción, Nach, Lírico, Kase.O y Sho-Hai de Violadores del Verso, Xhelazz, Tito y El Santo de Falsalarma y Zatu de SFDK para

⁵³ Aunque la evolución de este tipo de colaboración habría que observarla de forma exhaustiva durante un periodo más prolongado, sí es cierto que, aunque existen, se echa en falta a lo largo del desarrollo cronológico del género colaboraciones intergeneracionales entre representantes de esa primera escuela del rap junto a los más nuevos.

denunciar diferentes hechos en torno a esta problemática y exponer de forma incuestionable que no hay lugar dentro del Hip Hop para mensajes o idearios xenófobos. Este mismo “Rap contra el Racismo” se convirtió en una campaña de sensibilización escolar y juvenil promovida por parte de la ONG *Movimiento contra la Intolerancia* y donde el videoclip era el eje principal para llevar el debate al aula donde se concibiera el racismo y la xenofobia desde las contrariedades que suponen para la transformación y el progreso social:

“Cuando la bestia racista siente rabia y muerde, cuando la fobia se contagia y hierve acusándote de no ser igual, cuando en el mundo global el buscar comida en otra tierra te convierte ilegal, cuando la ley extranjera te atrapa sin motivo y la hipocresía tapa sus ojos y sus oídos, racismo y marginación cuando solo ven la piel y se olvidan de mirar el corazón” (“Rap contra el racismo”, El Chojin y varios).

En 2018, 13 raperos editaron el “Los borbones son unos ladrones”, donde en palabras del diario *Público* “desafiaban a la justicia, poniendo voz a un tema de autoinculpación musical colectiva, que reivindicaba la libertad de expresión rechazando la represión que sufren los músicos condenados por injurias al rey y/o por enaltecimiento del terrorismo” al grito de ‘rapear no es delito’. Todo motivado por las recientes encarcelaciones de autores como Valtonlyc, Pablo Hasel y el grupo La Insurgencia⁵⁴. No en vano, según el informe ‘Estado de la libertad artística 2020’ publicado por *Freemuse*, una organización internacional consultora de la ONU, España fue durante estos años (2018 y 2019) el país con más artistas condenados a prisión en el mundo.

El videoclip para esta canción fue grabado en la antigua cárcel Modelo de Barcelona, con las participaciones de autores presentes en el corpus de esta investigación como Frank-T, Elphomega, Rapsusklei, Los Chikos del Maíz o Tribade:

—“Libertad de expresión, tomando posiciones, que retumben las prisiones. Los borbones son unos ladrones. *Llibertat d’expressió, prenem posicions, que ressoni a les presons ni jutges, ni fiscals, ni borbons*” (estribillo de “Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

En otras ocasiones, es posible que la interacción entre raperos se produzca de forma interdiscursiva, es decir, a través de referencias, guiños o alusiones que se profesan en sus canciones en solitario:

⁵⁴ A propósito de esto, en octubre de 2022 se presentó el documental *No callarem*, que cuenta la historia de estos 3 raperos —Elgio, el tercero en cuestión, que representa a su grupo La Insurgencia— y la realidad social y jurídica española que los ha llevado a entrar en prisión, el exilio o el miedo a un encarcelamiento cercano respectivamente. Un claro alegato para reactivar la lucha por la libertad de expresión y por la absolución de todos los artistas condenados por estas prácticas derivadas del endurecimiento que representa la Ley Mordaza. Antes, en 2021 se había presentado *Hasél: Outlax Poet* del director Nikone Cons, que seguía la trayectoria artística e ideológica del rapero leridano previa a su mediática detención y encarcelamiento.

—“Brutales males traemos, como el club, siempre grandes planes tenemos” (“Una de piratas”, SFDK y Mala Rodríguez) [En referencia al Club de los Poetas Violentos].

—“Luzco una mirada del palo, “qué hijo de puta soy cuando clavo un truco nuevo” (“Bogaloo AKA Tarántula”, Kase.O) [En referencia a la mítica canción “Con esos ojitos” de 7 Notas 7 Colores].

También es conveniente comentar lo que ocurre entre estas dos canciones del corpus:

En un verso concreto de la obra “Manifiesto”, de Nach (corpus 64) se samplean unos versos de Kase.O en su canción “Vivir para contarlo” (Corpus N° 116). Estos tipos de recursos se conciben como homenajes honestos que aportan veracidad y madurez al género musical, ya que demuestran que se dejan de un lado las pretensiones infantiles que no hacen ningún bien al desarrollo del mismo, reconociéndose mutuamente en la calidad que atesoran todo este “conjunto de monumentos de gran valor poético y estético” (Gago, 2017, p. 13).

—“El tiempo, a veces amigo del hombre, todo lo deja atrás, en la carrera la fatiga es normal por eso hay que parar a respirar, *mira, el final es para todos igual*” (“Vivir para contarlo”, Kase.O).

—“Y puestos a reflexionar sobre la vida menos mal ¡Mira! *Mira, el final es para todos igual*. Es el ciclo vital de un hombre, la muerte como cima y cumbre, y no hay milagros, siento que el camino es largo” (“Manifiesto”, Nach).

En definitiva, en este bloque analítico correspondiente al parámetro de los participantes se ha observado cómo se establece la distribución de los integrantes del corpus en función de su organización numérica, así como a través de las diferentes variables sociales que los definen. Se ha mostrado también cómo se ejerce la interacción entre sus distintos componentes —público y audiencia, DJ’s, otros raperos así como representantes de otros géneros musicales— mostrando el alto grado de colaboración y complicidad entre raperos por razones que van desde la proximidad geográfica, etaria o la afinidad ideológica o estilística.

8. Finalidades comunicativas y ejes discursivos: ¿Y tú qué quieres raperero?

8.1 Finalidad comunicativa: sobre búsqueda identitaria, reivindicación vernácula, transformación social y virtuosismo retórico

“Soy real como casas de cal, como barcos en la madrugada volviendo de faenar, lejos de la NBA aquí somos más de furbo, ¿Tú quieres ser nigga? Lo siento pa mí eso es absurdo” (“Soy andaluz”, Foyone).

Como se recoge ya desde el marco teórico y atendiendo a la dualidad que establece Hymes dentro de los fines comunicativos, se puede afirmar que la finalidad intrapersonal del rapero se articula en torno a, al menos, estos 4 ejes principales que operan de forma interrelacionada:

1) *La reafirmación y definición identitaria* a través de ‘los procesos simbólicos de búsqueda y construcción de la autenticidad’ (Lleida y Sanjuán, 2021; Corona y Kelsall, 2016 o Álvarez-Mosquera, 2012a, 2012b, 2015):

—“Tú déjame ser yo, que ya habrá tiempo para ser otros, para que vivamos mintiéndonos conforme con lo que no somos” (“Triclinio”, Suite Soprano y Cheb Rubën).

—“Vive tu vida y déjame vivir la mía, mi filosofía en contra de tu ideología. Intento encontrar, demostrar, que tengo personalidad para afrontar la realidad. He creado ya mi propia religión, mi propio dios, ideas claras en mi vida para entrar en razón. No me gustaría tener mi propio rancho ni caballos, nunca seré un típico americano” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“No hago mierda comercial, yo soy fan de mis fans y tengo un sueño: mantener lo real, aunque me vaya la pobreza en ello” (“El rap es esto”, Duo Kie y El Chojin).

Esta última estrofa coincide con lo afirmado por Cutler (1999, p. 429) en lo relativo a lo ya indagado por los *Hip Hop Studies* donde se conectan los procesos de configuración de la autenticidad del rapero o de los fans —mayoritariamente en el caso español de clase media ambos— con la reivindicación de su conexión previa con la pobreza, que los posiciona como voz autorizada dentro del movimiento.

Los jóvenes han utilizado históricamente el rap y el Hip Hop de manera propia para desafiar colectivamente al sistema a la misma vez que ubican y reafirman su identidad en un periodo convulso y de cambios como es el paso de la adolescencia a la etapa adulta. Esto ha servido para demostrar la habilidad presente en esta subcultura del para facilitar la comunicación entre diferentes grupos juveniles, proporcionándoles un espacio para discutir temas como las relaciones humanas, la violencia o llegados al punto, el impacto del imaginario a través de los ostentosos videos de rap estadounidenses en su cultura. En definitiva, el Hip Hop sirve como expresión de la identidad y la cultura callejera local, conformando un eficaz “vehículo de comunicación a través de las fronteras culturales y sociales” (Quitow, 2005, p. 13).

Los trabajos de Corona y otros en el contexto del rap latino de una gran ciudad como Barcelona son, a este respecto, muy relevantes y nos dan pistas sobre cómo esa búsqueda constante por la autenticidad y por encajar en los patrones sociales está estrechamente relacionada con una reivindicación vernácula:

Hybrid identities as well as hybrid linguistic practices were created as the result of the tensions of diaspora. Moreover, it has contributed to the conceptualisation of authenticity

in Hip Hop in important ways in relation to migratory experiences, speech styles, and locality in Barcelona. Indeed, the sense of locale, here Catalonia and its specific language ideological characteristics, is fundamental to grasp the story of disconnection between Hip Hop discourse and schooling among these youth. Finally, it has identified how certain discourses – colonialism, school failure, and the mother symbol – are appropriated by the rappers to construct this Latino style (Corona y Kelsall, 2016, p. 11).

El ‘ser real’ está relacionado con encontrar tu propio camino hacia la autenticidad, en relación con el fuerte sentimiento de pertenencia que se promueve dentro del Hip Hop: “ser real es como tener estilo, no consiste en nada en concreto, pero alude a la autenticidad, al ser impermeable a los cánones sociales, al no imitar, pero también al no poder ser imitable” (Maldonado, 2017).

Entender esa autenticidad de la mano de la credibilidad, la procedencia geográfica propia desde la que se parte y la acción que se ejerce en ella —el representar a tu propio barrio o comunidad con orgullo, definir y respetar su identidad a través de las prácticas lingüísticas jergales, respetar y conformar una misma historia compartida, etc.— junto a un discurso consciente e involucrado, será clave para alcanzar el éxito en el proceso:

La representación de una misma a través de su performance artística, el qué proyectas como artista y como persona al mismo tiempo, es lo que definirá si puedes o no ser considerada “real”. Y “ser real” es elemental para poder ser respetada por el movimiento. De hecho, no existe una dicotomía entre vida y creación artística, la una ha de reflejarse en la otra. La impostura, sobre todo de tipo social (hablar de lo que no se es, de lo que no se ha vivido, de lo que no se conoce), es uno de los argumentos legítimos a la hora de criticar a una MC, graffitera, DJ o b-girl. Por ello, la búsqueda personal de la propia identidad y el relato fidedigno de la realidad son dos ejes sobre los que habitualmente pivotan las disertaciones de las participantes al respecto (Carrasco y Herrero, 2014, p. 90).

Estos versos de Foyone en su identitario tema “Soy Andaluz”, resumen los valores por los que un rapero pretende destacar en la sociedad, amén de un discurso directo y subversivo:

“A mí todos me respetan como a la Guardia Civil, será porque no uso caretas cuando me pongo a escribir” / Soy lo que ves, no llevo careta ni maquillaje, yo no te adorno mi mensaje” (“Soy Andaluz”, Foyone).

Como recoge Álvarez-Mosquera, es entendible el hecho de que un rapero español no persiga como fin reivindicativo de su autenticidad o identidad el ‘sonar afroamericano’, ya que no experimenta en primera persona lo que significa vivir en un gueto en Estados Unidos, ya que “los elementos que aportan autenticidad no han de ser necesariamente coincidentes” (Álvarez-Mosquera, 2014, p. 60) adoptándose así, unos nuevos:

El rap ha sabido amoldarse a las características de las comunidades en las que se ha extendido y la categoría rapero se ha construido de acuerdo con las diferentes realidades sociales. Así, en España, ser auténtico está más intrínsecamente relacionado con otros aspectos relevantes como obtener el respeto de otros raperos, no parecer un vendido (a las discográficas) o poseer grandes conocimientos sobre el propio rap (ídem).

En torno a esto y en clave sociológica, autores como Águila (2023) han ido más allá reflexionando acerca de la evolución en esa construcción identitaria del rap en España en las últimas décadas, para explicar como se pasó de la postura marcadamente excluyente que proyectaban los raperos donde se ejercía “una estricta presión social sobre las conductas que se consideraban desviadas en el movimiento” (Águila, 2023, p. 16) para dar paso, con los raperos de nueva generación, a concepciones y posturas identitarias más líquidas.

Este primer estadio generó la falta de innovaciones artísticas considerables así como un rechazo a la fusión del rap con otros estilos, lo que iba de la mano a una no aparición en plataformas de alto poder mediático “debido a la caricaturización que sufría el rap” (ídem). Como reconoce el autor, lo que estaba en juego era defender y sostener esa identidad colectiva, y la consecuencia de su mantenimiento “aparejaba inexorablemente el cierre de posibles vías de profesionalización” (ídem).

Esto cambia con estos autores “de nueva escuela” o “de nueva generación”. Dicha apertura viene de la mano de la pérdida de espacios compartidos donde se realizaban prácticas en torno al movimiento del Hip Hop de forma presencial, en detrimento de la irrupción de internet y el abaratamiento de los medios de producción y grabación audiovisual lo que “ha facilitado el acceso a la grabación y la distribución” a artistas no profesionales que en otras ocasiones no habrían tenido una oportunidad en el mundo del rap, lo que podría contribuir a la larga al debilitamiento de la identidad rapera española hegemónica.

2) *La búsqueda del proceso de reivindicación vernácula* y autonomía de su rap frente a los precursores norteamericanos⁵⁵. Tal vez este sea uno de los aspectos más controversiales de la investigación, pues, además de lo relevante que es para el propio investigador, no existe consenso acerca de si el rap —como otras manifestaciones culturales-musicales— se construye como un género independiente que se diferencia

⁵⁵ Esto comentaban al respecto Acción Sánchez y Zatu (SFDK) en una entrevista para el diario ABC: “Fue un proceso de asimilación muy lento (...) Los primeros años sí es cierto que aprendimos de los bolos de Busta Rhymes o Mad Skills. Ya no. SFDK tiene su propio sello a la hora de interpretar el rap. Ahora hay muchos chavales que se rigen por las leyes que nosotros pusimos” (Rodríguez-Murube, 2019). De igual modo, So-Hai comenta esto acerca de la relación con las nuevas generaciones y cómo ha cambiado el concepto de ‘referente’: “Ayax y Prok siempre nos han mostrado muchísimo respeto y un cariño brutal. Es muy bonito que te echen flores. Que te alaben así y pensar que esa gente está ahí por nosotros es bonito. Nuestras referencias eran más yanquis, quitando a CPV”.

conscientemente del embrionario, o bien se estanca en los diversos procesos de translocalización (Alim y otros, 2008) que implican una mera imitación, readaptación o —en el mejor de los casos— una resignificación próxima a las prácticas discursivas de la matriz norteamericana sin una clara vocación de independencia y autonomía.

European rap lyrics are neither fully *imitating* their U.S. model(s) nor are they fully "emancipated" from these. European rap includes both a *centripetal* and a *centrifugal* tendency: It both retains a connection to its "mother-culture" and establishes a connection to "local"/national discourses, thereby distancing itself from the U.S. model. This corresponds to the ambivalent attitude towards U.S. cultural trends which is often expressed in mediated pop-discourse in several European countries (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 28).

El rap no se convierte en una manifestación popular simplemente porque el discurso de una cultura lejana seduzca sin más a jóvenes por todo el mundo. Su éxito reside principalmente en el hecho de ofrecer "*a platform for the enactment of artistic creativity and for the verbal expression of identities*" (Androutsopoulos y Scholz, 2002, p. 30). Es un hecho que cualquier posible réplica a esta pregunta requiera de una teorización y justificación compleja, por lo que una de las hipótesis capitales de este trabajo aboga por la primera noción, a tenor tanto de una base empírica justificada – los pasajes textuales acaecidos en el corpus, así como por el relato etnográfico de sus protagonistas—, que se complementa con la literatura científica en la línea de lo que venían afirmando diversos investigadores del universo Hip Hop:

As with previous music cultures, such as heavy metal and punk rock, the global reception of rap music led to its being productively used in new social and linguistic environments. As a result, "local" rap with native lyrics can be found in many parts of the world today (...) As far as Europe is concerned, several authors have pointed to the gradual "emancipation" of rap from its U.S.-American model (Androutsopoulos y Scholz, 2003, p. 463).

Otros autores han recogido también estos procesos de oscilación entre la emancipación y la apropiación, señalando su facultad no dicotómica, pero reconociendo —a partir de los diversos procesos de globalización— la complejidad y heterogeneidad del discurso rap, así como la importancia del apartado lingüístico —el empoderamiento lírico a través del uso de la variedad y jerga local— para decantarse por la predominancia de cierta tendencia u hipótesis:

Previous research on hip hop cultures across the globe has suggested that hip hop culture is, in fact, a local appropriation and re-entextualization of a global cultural model. However, hip hop culture can also simultaneously be seen as a continuation of the old, (already) local story-telling traditions that connects to several worlds. This dual process can be seen, for example, in the language choices, as well as in topics, narratives and cultural references rappers relate in their lyrics. The scales should not, thus, be seen as a

dichotomy between the local and the global – rather, they are inseparable and highly interwoven, mixing and blending in a variety of ways—. The new kinds of discourses that are produced through these scales are complex and heterogeneous, and very typical of contemporary globalization processes (Westinen, 2017, p. 16).

En prácticamente la totalidad de los textos del corpus aparece alguna alusión más o menos explícita hacia estos procesos emancipadores que reivindicán y profesan una identidad autóctona por encima de una imitación hacia el modelo norteamericano que encarna esa idiosincrasia rapera de corte universal:

—“Mi grupo en los 80 no cantó en inglés. Fue Geronación y todavía lo es. Primero fue el mensaje, luego el Flow, aunque los jóvenes de 20 crean que fue al revés” (“Gangbang”, Geronación).

—“¿Por qué llamáis Hip Hop a cualquier saltimbanqui aspirante a yanqui, a un ritmo raro que blasfema contra el Funky?” (“Chúpala”, Dogma Crew y Kase.O).

—“Lejos de la NBA, aquí somos más de fútbol. ¿Tú quieres ser un nigga? Para mí eso es absurdo” (“Soy andaluz”, Foyone).

—“De momento *rappers* talibanes, lo americano no entra en nuestros planes. Soy un dictador y no hablemos de *americanes*, que parten del despecho, del estrecho bienestar entre ciudades. Yo vivo Zaragoza y punto, si crees que esto es el Bronx es que debes ser algo tonto” (“Corazones, lágrimas y sonrisas”, Rapsusklei).

—“Soy el cubano armado que apunta y dispara al yankee en Bahía de Cochinos, soy el clandestino, el fugitivo, el sin papeles, soy la clase obrera, antisistema, soy la plebe” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

—“No me gustaría tener mi propio rancho ni caballos, nunca seré un típico americano. No me quedo quieto cuando alguien dice que somos paletos, respeto para una tradición quiero” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

Puesto que el rap ha ido asentándose en la cultura popular y en el día a día de multitud de personas —ya no se sorprenden al escucharlo en algún punto en la radio, en un anuncio de televisión, o cerrando cualquier informativo...— esto ha dado pie a que las nuevas hornadas de raperos crezcan fijando la mirada en referentes artísticos nacionales, como ya argumentaron Androutsopoulos y Scholz (2002, p. 30): “*And to the degree that each European country gradually develops its own rap traditions, inspiration for future newcomers will not be exclusively ‘imported’*”.

Para los raperos de primera generación antes era indispensable tener que buscar inspiración fuera, con la consecuente pérdida de carácter autóctono —en el plano idiomático, temático, estilístico, referencial, etc.—. Sin ánimo de caer en preceptos chovinistas, el mero hecho de que movimientos subculturales maduren y se asienten en un determinado territorio es un indicador positivo que invita a los recién llegados a

reconocerse en una identidad circunscrita a un ámbito más doméstico. Data hace una reflexión interesante cuando analiza, a la inversa, las características predominantes de los artistas que provenían de países fuera de Estados Unidos y que consiguieron alcanzar cierta relevancia en el panorama del país yanqui:

En general, los artistas que entraban del rap de habla hispana a EE. UU. eran aquellos que hacían un rap de carácter híbrido o de fusión, que jugaban con los preceptos puristas del rap, pero introduciendo también una diversidad de ritmos locales. De esta forma se hicieron su hueco artistas como La Mala Rodríguez, los cubanos de Orishas, los hermanos *portorriqueños* de Calle 13 o la franco-chilena Ana Tijoux (Data, 2022).

Si se considera de nuevo la discusión sobre los diversos procesos de emancipación cultural en el rap bajo las mismas lógicas que lo hacen Androutsopoulos y Scholz (2003) en su análisis, se debería examinar los siguientes parámetros para una respuesta completa a esta cuestión.

Desde 1) el diseño gráfico y las imágenes que proyectan los CDs de rap y los imaginarios visuales que construyen de los raperos, hoy enfocados al espectro digital. 2) el uso de los *sample*⁵⁶ para las bases, 3) la cadencia del rapeo, 4) las temáticas de las canciones y 5) el uso de fórmulas lingüísticas vernáculas. Estas nos aportan la información necesaria para conocer si una determinada escena musical ha adquirido un grado de autonomía suficiente en comparación a su movimiento original.

Bajo todas estas variables, se puede afirmar que la muestra analizada nos arroja rasgos diferentes con respecto al movimiento norteamericano. Ya se ha explicado lo relativo a las imágenes y las diferencias con el proceso de construcción del videoclip. En cuanto a las temáticas, también se aprecian diferencias discursivas. Con respecto a los *samples* empleados, la diferencia reside en la recuperación de la expresividad del folklore, como ocurre con la cadencia del rapeo y las fórmulas lingüísticas, donde se apuesta por fórmulas propias e inéditas. Todo esto podría cuestionar la consideración del rap como una mera imitación del movimiento norteamericano.

El rap aquí mostrado, y que en este caso se puede extender a toda aquella manifestación rapeada en lengua española —rap hispanoamericano— se entiende como un levantamiento colectivo en el que prima lo regional —tradiciones, localizaciones geográficas, folklore, lenguaje propio— y no como una pérdida cultural a consecuencia del capitalismo global y el imperialismo cultural de Estados Unidos. (Quitrow, 2005), al que también se critica duramente:

⁵⁶ Existe un sitio web británico conocido como whosampled.com, que funciona como base de datos acerca de *covers*, *samples* y *remixes* de canciones. Su objetivo es desglosar todo el repertorio de temas de los que se tomaron muestras para hacer esa canción. Muchas de las canciones pueden incluso ser escuchadas completas gracias a sus videos en *YouTube*, mostrándote en duración y tipo la parte exacta que fue sampleada para compararla con la canción original.

—“Otra guerra por el coltán, el petróleo, el litio, el cobre, y otra guerra contra el enemigo interno, el pobre, el general de risas con el capitalista, fiesta en el despacho de los contratistas. Borrachos, ebrios de poder llaman al periodista, muchachos, en precario informarán de forma ambigua, otra guerra imperialista, el general se forra y el soldado se santigua...” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

—“Lo americano no entra en nuestros planes. Yo soy un dictador y no hablemos de americanes, que parten del despecho, del estrecho bienestar entre ciudades. Yo vivo Zaragoza y punto” (“Corazones, lágrimas y sonrisas”, Rapsusklei).

La conexión con lo estrictamente regional o local —mi país, mi comunidad, mi ciudad, mi barrio— se ve reflejada también en las letras del corpus, a menudo ya desde el título o la introducción:

—“Yo soy Adri, del barrio nazarí a la orilla del Darro. De la tierra Federico, de los Quero, de los Morente” (“Esto es rojo y negro”, Prok).

—“Soy de Aragón y vivo en Zaragoza. Un saludo especial para Huesca y Teruel” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Soy Andaluz, pongo Málaga en el mapa” / “Soy andaluz, dime ¿de dónde eres tú? Soy andaluz, ¡que viva el Sur!” (“Soy Andaluz”, Foyone).

Esta reivindicación local se establece, como decimos, mediante esta apuesta por los recursos vernáculos. Se puede afirmar que es una tendencia en el rap —aunque no tenga una representación masiva en el corpus— el que diferentes autores se propaguen artísticamente en sus lenguas cooficiales o no dentro del estado español, exaltando una predilección por sus regiones en detrimento del estado español:

—“¿Es Aragón una nación? Podría ser, si se metiera caña a los que tienen el poder” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Soy de Andalucía, que le follen a España” (“4 de diciembre”, Danié y Laso).

Son numerosos los raperos y raperas que a través de sus rimas claman por una soberanía territorial y cultural que se aleje del centralismo político, así como del uso del castellano ‘estándar’ mediante su variedad lingüística: Carmen Xía o La FRAC rapeando en andalú, Krevi Solenco en aragonés, AtVersaris o Lildami en catalán y Non Residentz en galego, entre muchos otros⁵⁷. Como decimos, si bien es muy interesante el rap realizado en España desde lenguas diferentes al castellano, un estudio pormenorizado sobre esto supondría una extensión mayor de la que estas páginas nos permiten. Además,

⁵⁷ Algunos ejemplos: Carmen Xía: (<https://www.pikaramagazine.com/2022/04/carmen-xia-copla-y-rap-para-combatir-las-heridas-abiertas/>); Rap en aragonés: https://www.eldiario.es/aragon/cultura/primer-disco-rap-aragones-reivindica-lengua-peligro-extincion_1_7871278.html; Artículo de opinión del Nega acerca de los At versaris y su veto en la escena por rapear en catalán: https://www.racocatala.cat/forums/fil/134720/at-versaris-xovinisme-espanyol-Hip_Hop-com-niu-dactituds-feixistes?pag=1

muchos de estos artistas se colocan en una posición más lejana y extrema con respecto al ‘sistema’ que los autores de rap social aquí recogidos, por lo que su alcance mediático y cultural está mucho más acotado.

De igual forma ocurre con el rap ejercido en español desde Latinoamérica, a través del cual los jóvenes están consiguiendo una revitalización de sus lenguas indígenas, de manera que, mediante el uso de diferentes recursos estilísticos de su repertorio lingüístico “manifiestan lo que representan, expresan sus ideologías lingüísticas y culturales e intentan incentivar a sus oyentes a actuar en favor de las lenguas y culturas originarias” (Gugenberger, 2022, p. 133).

Esta reivindicación por los patrones culturales locales está estrechamente conectada con los valores de autenticidad. En los siguientes ejemplos se relaciona el hecho de ‘ser real’ con aspectos tales como la idiosincrasia de las viviendas en Andalucía o la conexión con la crianza por parte de los abuelos: “Real como casas de cal” (“Soy Andaluz”, Foyone) / “Soy real como el puchero de la abuela” (“El puchero de la abuela”, Prok).

Aunque el rap no solo se construye con una marcada intencionalidad de distinguirse del movimiento norteamericano, sino también frente a otras corrientes dentro de la esfera urbana como el reggaetón, el *trap* o el drill⁵⁸, que como ya se ha expuesto a lo largo de esta disertación, a pesar de albergar cierta similitud en los atributos que los caracterizan, no son ni quieren representar lo mismo:

—“El papi no hace música *pa* perrear, más bien *pa* guerrear, una vida abanderando el rap” (“Ovarios y pelotas”, SFDK).

—“No llevo caretas ni maquillaje, no te adorno mi mensaje” (“Soy Andaluz”, Foyone).

—“Quieren convencernos de que el velo y el reggaetón empoderan. El reggaetón está perfecto *pa* follar y el *trap* está guapo, hermano, pero no es punk” (“Carne picá”, Toteking).

—“Me acuerdo de cuando el rap era rap y *na’ má*, ni underground ni comercial, ni Funk” (“Ya no te acuerdas”, Triple X).

—“Que tendrá que ver la música con el champagne y los mercedes” (“Cruzcampo”, SFDK).

⁵⁸ Al ser preguntados por esto, Javier Ibarra —Kase.O— afirmaba en una entrevista para *El Mundo* (2018) que: “El Hip Hop habla de los problemas cotidianos mucho más que la música comercial, el pop, el reggaetón o el trap, que se basan sobre todo en los estribillos y en ponerte a bailar”. Toteking, en esta línea decía para *La Voz de Galicia* (2019): “No sé muy bien de qué hablan los chavales que hacen trap. Y no te voy a engañar, no me interesa” Disponible en:

<https://www.elmundo.es/metropoli/musica/2018/12/20/5c1b5d49fc6c83d7108b471a.html/>
https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2019/12/13/chavales-20-anos-pais-dejado-0003_201912SF13P5991.htm

3) *La transformación social y su compromiso con la sociedad*, que se manifiesta a través de su papel como cronistas⁵⁹ de una época, siguiendo aquella metáfora clásica que popularizó Chuck D, fundador de los célebres Public Enemy, cuando definía el rol del Hip Hop y el rap en la comunidad como “la CNN de la América negra” (Camargo, 2007, p. 50). Este sirve para atestiguar el cambio en el panorama social, económico y político del país a través de los años que recoge el corpus:

—“Hijo de la burbuja y del España va bien, albañiles doblando la esquina en audis por 3000 al mes. 1993, la mochila en la espalda, la carpeta bajo el brazo, caminando por enladrillada. ¿Tote dónde vas? El tuto no sirve de nada” / “La burbuja ya ha *estallao*’ y esos niños han *creció*, la intención de voto son los votos del Rocío. El pobre sigue pobre y el rico ahora puede enseñarnos a todos su pobreza intelectual en redes” (“Carne picá”, Toteking).

De hecho, aunque no sea únicamente el rap la única herramienta musical con la que cuenta el ser humano para construir narrativamente su mundo y relacionarse con él, hoy en día es el rap el que más se aproxima a esto de una forma directa:

—“Olvidate de las formas y el vocabulario, hoy en día el rap es el más fiable telediario” (“Información planta calle”, Violadores del Verso).

—“Hablo de personajes antes que de gentes, hablo del arte, la moral me es indiferente” (“Otras mentes”, Toteking).

—“El rap nació de la emergencia, de la necesidad de gritar” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“No hay nadie que nos tosa cuando hablamos de erizar el bello y condenar al racista como el poli y su rodilla al cuello: Floyd no puede respirar, pero el cerdo no afloja. Hijo de puta, aún quedan *rappers* que se mojan” (“Otra vez”, Easy-S y Toteking).

4) *El virtuosismo lírico y retórico* para construir arte por el mero recreo artístico y para el entretenimiento de la audiencia, alejándose de preceptos explícitamente políticos y de tintes panfletarios —en el sentido peyorativo que la propia academia de la lengua otorga al término como una escrito de carácter agresivo, difamatorio o satírico—. Tal vez

⁵⁹ El rapero Ajax decía lo siguiente a la revista *Mundo Sonoro* en 2016 al ser cuestionado por la función y el mensaje del autor de rap, usando una de sus ‘barras’ de “La flauta de Hamelin”: “En él hay mucho que decir, pero es más fácil ir de PIMP” [proxeneta]: “Tú tienes miles de cosas de las que hablar ya sean injusticias sociales, de desamores, rabia, puedes contar historias, puedes crear cuentos en forma de rimas, puedes hacer miles de cosas, pero si lo único que haces durante veinte años de carrera es decir que tienes la polla cómo el cuello de un cantaor y que eres el mejor... Pues a mí me acaba aburriendo. Hay muchas cosas por decir para estar diciendo sólo eso. ¿Eso que me dice a mí? Qué esa persona está metida en un bucle en el que no se puede dar cuenta de lo que hay fuera, y eso me da coraje. Porque el rapero tiene que contar lo que hay fuera... o lo que hay dentro, pero contar”. Algo similar afirma Ergo Pro en una entrevista para *elPeriódico.es* (2020): Hablamos de una movida que es real. Al final el rap es una forma de dar voz a los que no la tienen. Por eso creo que no hay que mentir, exagerar, ni contar lo que no es”, dice. Y, ¿qué ocurre en San Cristóbal? “Somos el último confín de Madrid, estamos en el límite. Nos tienen abandonados. La policía no llega cuando tiene que llegar, pero sí que llega para multarte. Hay humildad, gente buena, gente mala... Y un caldo de cultivo muy multicultural”.

este objetivo número cuatro puede establecerse en oposición al tercero, puesto que son muchas las ocasiones en las que los raperos afirman que con sus actos no están pretendiendo erigirse como ejemplo de nada, ni quieren que se los identifique con ninguna causa, aspecto que para mi gusto se identifica más con un respeto hacia su propia profesión artística —“el arte por encima de todo”— y a una errónea intención por parte de los medios y la escena de infravalorar un género tan loable como cualquier otro que presenta una tendencia a implicarse políticamente y decir cosas que otros ni consideran.

En otras palabras, aunque la denuncia social esté en el ADN de sus letras y autores, el rap conforma una herramienta artística más y no está obligada a seguir por se ningún principio ‘panfletario’⁶⁰. Uno de los autores que más ha incidido en esto es el sevillano Toteking, tanto en sus letras como en multitud de declaraciones:

—“Hablo de personajes antes que de gentes, hablo del arte, la moral me es indiferente. El arte lo primero: libros, pelis... lo de siempre. Vila-Matas es mi estilo” (“Otras mentes”, Toteking).

—“Lo digo yo por ti, tú no te rayes, sigue haciendo canciones de *coaching pa’* llenar ciudades” (“Carne picá”, Toteking).

—“Podéis llamar a esto la era Kase.O. Lo siento, en esta letra no hay mensaje, el mensaje soy yo” (“Pura droga sin cortar”, Kase.O).

—“Yo soy de los que suelen hacer rap *pa* divertirse, sentirse y con ello conformarse” (“Corazones, lágrimas y sonrisas”, Rapsusklei).

Los autores de rap rehúyen de su responsabilidad directa sobre sus oyentes, ya que consideran que realizan una crónica hecha metáfora y arte de la realidad, como en la canción de ‘Generación Pérdida’, que puede dar lugar a este conflicto:

El tema está expresado con un tinte pesimista: una juventud que no tiene alternativas, que no tiene vías de escape, no tiene actividades de ocio gratis que les satisfagan, no tienen inquietudes y entonces recurren a la droga. Si tú de ahí entiendes que estamos haciendo apología de la droga, es que tienes que ir a clases de comprensión lectora, macho (El País, 2018).

Aunque la reivindicación de la independencia de su proyección artística no está exenta de su consideración del impacto que puede generar su mensaje y actitud, para lo que reconocen cuales son los claros encargados:

Siendo realistas, siempre hay cierto nivel de influencia cuando tú admiras a alguien. Pero no soy el encargado de educar a nadie y si hay algo que odio es el adoctrinamiento. Para

⁶⁰ A este respecto, Los Chikos del Maíz contestaban así en una pregunta para *El Salto* sobre si se consideraban portavoces de la clase trabajadora: “No. Nos consideramos músicos, hacemos música para entretener y desahogarnos. Si sirve para algo, se nos escapa a nuestra responsabilidad. Sería demasiado arrogante considerarnos portavoces. Portavoces de nada, que ya hay muchos cobrando buenos sueldos por ahí” (Durán, 2019).

educar, en primera instancia están los progenitores. Y en segunda, los profesores y maestros. No creo que las figuras en las que se deba delegar la educación de los chavales sean los cantantes y raperos, que ya sabemos que no somos las hermanitas de la caridad. Pero entiendo que la gente joven es influenciable y lo que escuchan en un artista que admira –aunque me quede grande eso de artista—, muchas veces los lleva a modificar su conducta (El País, 2018).

8.2 Ejes discursivos: crítica al statu quo, competición, *egotrip*, la calle y el barrio

“Sabem que con historias se pueden crear imperios, la euforia en las calles, la fobia en los ministerios” (“Hemos creado un monstruo”, El Chojin y Nach).

A continuación, se pueden considerar los distintos grupos discursivos que planean sobre el corpus de textos, es decir, cómo se concretan exactamente estos objetivos y aspiraciones personales de los raperos —la reafirmación identitaria, transformación social, empoderamiento e independencia y la vocación artística— a la hora de formular su mensaje y que coincide con lo expuesto ya por otros autores (Jiménez, 2014, Carrasco y Herrero, 2014).

Tal y como señala Alim (2006, p. 25), desde su concepción, la música rap asociada al movimiento Hip Hop norteamericano ha sido un vehículo activo para la protesta social en los EE. UU. y el resto del mundo. Siguiendo las nociones de Tricia Rose en su obra *Black Noise* (1994) la principal preocupación del rap desde sus inicios ha girado en torno a conflictos derivados por su condición étnica:

Hip Hop music, from its inception, has been an active vehicle for social protest in the US and around the world: Its targets have been racism, discrimination, police brutality, miseducation, and other social ills (Rose, 1994).

De igual forma ha ocurrido en otros contextos nacionales donde el rap ha adquirido un carácter expansivo notable. En el trabajo de Androutsopoulos y Scholz (2012, p. 13) se recoge la frecuencia de repetición de los principales grupos discursivos en 50 canciones de rap francés, italiano y alemán. La muestra, tal vez limitada por el número de canciones analizadas, refleja cómo en el rap francés la temática más representada es la ‘*social critique*’ mientras que en Italia y Francia es la segunda, solo superada por la ‘*self-presentation*’ es decir, la autopresentación: rapear sobre tu propia vida y los aspectos que te definen, no necesariamente desde una perspectiva crítica o reivindicativa, sino más bien descriptiva. El gráfico quedaría así:

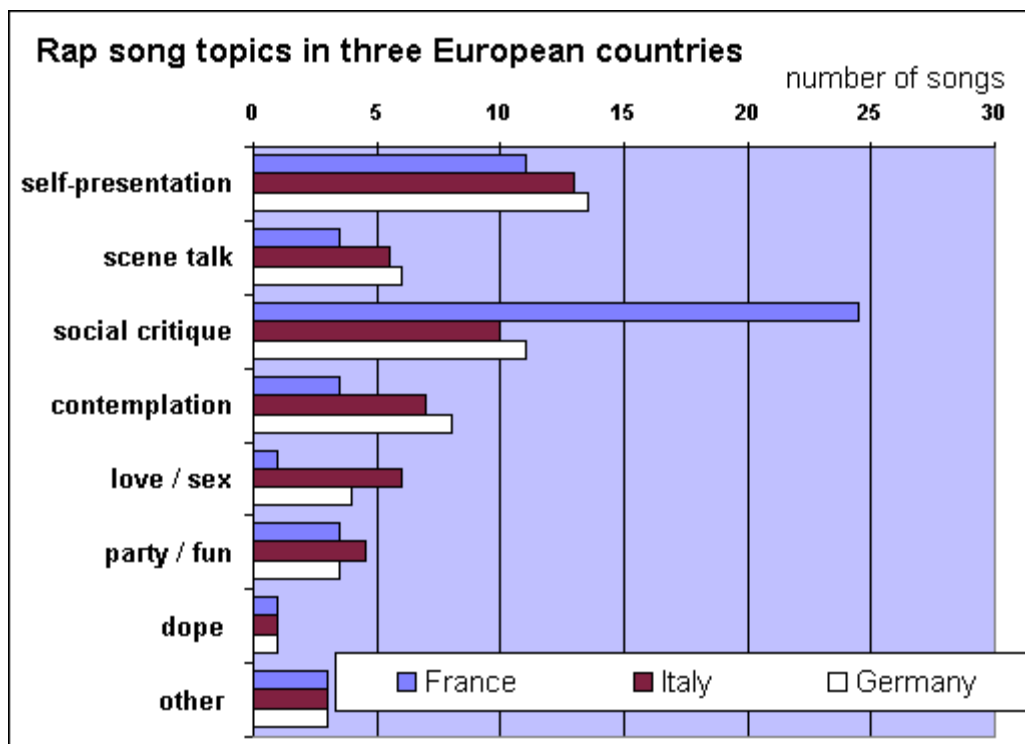


Gráfico 15. Principales temáticas en las letras de rap en tres países europeos: Francia, Italia y Alemania.

Fuente: Androutsopoulos y Scholz (2002, p. 13).

En el contexto español, las temáticas principales han girado también en torno a estas nociones universales, las cuales “dibujan un imaginario estereotipado de la cultura nacional y popular” (Androutsopoulos y Scholz, 2003, p. 470). En el corpus analizado, el tema central tiene que ver con la crítica, la protesta y la reivindicación social, puesto que los raperos, en general, se declaran “contrarios al sistema social, económico y político imperante” (Jiménez, 2012, p. 173).

Se puede afirmar de este modo que el rap promueve una crítica social muy variada basada principalmente en un cuestionamiento hacia elementos característicos del statu quo de los grupos de poder hegemónicos:

“El rap es tanto fruto de las condiciones socioeconómicas del capitalismo como respuesta, evasión y escapatoria creativa a la situación que se padecía —expectativas desintegradas, alto paro, imposibilidad de emanciparse, viviendas carísimas—. Se configura entonces una contradicción y una tensión entre resistir al contexto sociohistórico que les envolvía y problematizarlo, cuestionándolo o reproducir los valores y las pautas de comportamiento hegemónicos” (Del Amo y Madrid, 2021).

A lo largo de las letras del corpus se concretan estos ejes temáticos bajo una perspectiva censora o reivindicativa, los cuales parten de un fundamento crítico:

—Al sistema capitalista, sus valores y abusos:

—“El dinero es la condena del hombre” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“Madruga, obedece a tu jefe cada día, si te veja y desmerece, llévalo con alegría” (“Octubre”, Ajax).

—“Manifestaciones en Mercedes, dime quiénes [Concentraciones durante el Covid19 por ciudadanos de derecha y extrema derecha contra la gestión de la pandemia por parte del Gobierno español], son los nietos del franquismo, de incultura rehenes, que quieren mantener sus bienes a toda costa. *Montao*’ en un caballo con la barba y escopeta de posta” (“Otra vez”, Easy-S y Toteking).

—A la corrupción dentro de la clase política y los privilegios de las clases altas:

—“Políticos cleptómanos rigen los países” (“Esto no para”, Kase O).

—“En las cárceles los débiles, los más pobres, ¿es o no? En Ginebra los patriotas escondiendo el montón” (“Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

—A diversas cuestiones de geopolítica y de política internacional:

—“Y así va la historia: de vuestra gloria, escoria. Tiranos en Europa, América, África, Asia y Oceanía, tenemos miedo a vuestra sangre fría” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“Hipocresía de la fina, Israel llora por Auschwitz y bombardea Palestina” (“País de mierda”, Danié y Lasio).

—“No somos europeos, somos la mierda de Europa” (“#RapSinCorte L”, Moneo).

—“Quiero que se entere *ca* miembro de la Intifada, que occidente ha hecho de su pañuelo un objeto de moda” / “El frío de Stalingrado y la victoria en Vietnam, una bomba en un desfile del *Ku Klux Klan*” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana).

—En oposición a las consecuencias de periodos de inestabilidad social o política (el desempleo o los desahucios):

—“Te echan de tu casa si no te has llevado tus cosas, reciclan lo que quieren, el resto va a una fosa. En solo dos días no vayas a reclamar, porque pagas tu juicio y no recuperas *na*” (“Desahucio”, Ajax).

—En contra del racismo, la xenofobia, la homofobia o la precariedad:

—“No mires el color de mi piel si realmente lo que quieres saber es el color de mis billetes, el racismo está en los bolsillos del hombre” (“Rap contra el racismo”, El Chojin y varios).

—“El racismo es ilógico, ya es mala puntería que el ‘hombre negro’ sea ‘blanco de odio’” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“Nazi, racista, eres un baboso, yo soy judío y orgulloso. Maricones y lesbianas dejamos de ser mudos y ya era hora, si algún facha cabezudo se irrita, que se joda” (“Mierda”, Kase.O).

—En contra del consumismo desorbitado:

—“Somos yonquies del consumismo, nos quita la sed de la juventud el alcohol del botellón” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“Sociedad materialista, el dinero es lo único” (“Por amor al odio”, Flowkloricos).

—“Prefiero vivir alejado del pastor aquel al que llaman dinero” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei).

—“Detrás de cada compra, una mano esclava. El consumismo sin más la desampara. Jornada tras jornada ya sabemos quién se lleva la millonada” (“Asco y vergüenza”, Arianna Puello).

—“No es el tono de la piel lo que interesa, es el tono con el que te expresas, racistas se quejan: el extranjero les quita horas en la empresa. Más horas les quita la consola y es japonesa” (“Rap contra el racismo”, El Chojin y varios).

—Rechazo a la especulación bursátil:

—“Conozco hijos de puta con muy buenos modales que con una firma hacen boquetes sociales” (“Boca muda vida cruda”, Ajax y Prok).

—En contra de la explotación laboral, la precariedad, las dificultades del acceso a la vivienda, la gentrificación, la represión policial o la pobreza.

—“Normal será que te utilicen, por un sueldo te ridiculicen. Si esto ocurre, diles que te barnicen porque no hay curro que valga esa pena” / “Cuando el niño se hace hombre nadie lo ampara, es que el carro o el piso te costarán un ojo de la cara” (“Información plante calle”, Violadores del Verso).

—“Esta vida es una ruina, el profe que te decía: ‘madruga, obedece a tu jefe cada día, si te veja y desmerece llévalo con alegría’. Adoro la ironía porque al menos te equilibra” (“Octubre”, Ajax).

—En contra de la violencia de género bajo una perspectiva de concienciar en la igualdad:

—“Más muertas en manos de impunes, fachas de palabras sucias, de *machiruladas*” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

—“No más signos de machismo ni siquiera en tu léxico, sabemos de esto” (“Te cuento mi parte”, BKC).

—“Somos Juana Rivas escupiendo al *patriarcao*, las que vieron enemigo a su cuerpo, las construidas desde el complejo” (“Las desheredadas”, Tribade).

—En contra de la contaminación y el cambio climático:

—“Haced más coches, ya casi ni se respira” (“Mentiras”, Toteking).

—“Hay 41° ahí fuera, no sé qué será, pero me da que es en la atmósfera y la peña no se entera” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“Agosto, 46 grados, esto es Marruecos” (“Tientos”, Gata Cattana).

—Rechazo a otras músicas comerciales, y a una industria musical desigual y enfocada en valores puramente estéticos y neocapitalistas:

—“El rap era cultura, no una cuestión mercantil” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

—“Yo aprendí con Chuck D, ¿tú con Britney Spears?” (“El rap es esto”, Duo Kie y El Chojin).

—“Para las Kétchup, gas mostaza” (“A las cosas por su nombre”, Violadores del Verso).

—Desconfianza frente a las *fake news* y el adormilamiento inducido por los medios de comunicación y la televisión:

—“Los que no aspiran a nada ni respiran, porque no los despidan, mientras puedan disfrutar de Zidane. Y la fórmula funciona, la tele ilusiona, coma, drogan a la persona” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“La tele me ha culturizado, porque cada vez que la encienden en casa, me voy a leer a mi cuarto” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“Trileros, mercenarios de la información, psicópatas dementes, articulistas, mensajeros del patrón” (“Senderos de gloria”, Los Chikos del Maíz).

—“Te lavan el coco desde criatura, y te dicen que tú no hablas bien, y la tele también te censura, presenta un programa hablando en *andalú*, que ya verás tú que poquito te dura” (“La Amalgama”, SFDK).

—Crítica al sistema penitenciario:

—“El sistema penitenciario crea desconfianza y pagar una multa que solo al rico alcanza” (“Esclavos del destino”, Nach).

—Crítica a un sistema educativo desigual o en ciertos momentos inútil para una parte de la sociedad:

—“La educación es terca y nos *amuerma*, enferma, porque el director contrata siempre al profesor más pelma” (“Esclavos del destino”, Nach).

—“Estudia *pa* labrarte un buen trabajo, algo de provecho y quizás con enchufe seas algo menos que un sintecho” (“Mentiras”, ToteKing).

También en un sentido de reivindicación positiva:

—A favor de la inclusión de las mujeres en el rap:

—“Ahora quién rompe tu cuello ya no es la novia de” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

—A favor de la diversidad lingüística, étnica y sexual:

—“Maricones y lesbianas dejamos de ser mudos y ya era hora. Si algún facha cabezudo se irrita, que se joda y dejadnos joder tranquilos” (“Mierda”, Kase O).

—“Que María y que Juana puedan celebrar sus bodas” (“Cambiando el mundo”, Nach).

—“Existe la diferencia, respétala, respétate y hazte respetar” (“Akellos maravillosos años”, El Meswy, Kamikaze y Mr. Rango).

—A favor de los derechos de los animales:

—“Por favor, dejen tranquilos a los animales, parecen ser ellos los racionales” (“Asco y vergüenza”, Arianna Puello).

—A favor de la memoria histórica:

—“Somos nietos de muertos de la guerra civil” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Por la guerra perdida de nuestras abuelas, por la poesía que aún duerme en las cunetas” (“Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

—“Había 100 cuerpos en la fosa el Federico, yo te juro que ninguno de ellos era rico. Ahora visitan su museo en la plaza Romanillas, antes de entrar, todo el mundo de rodillas” (“Spirit”, Ajax y Prok).

—“Yo soy los muertos en cunetas fusilados por Franco” (“#RapSinCorte L”, Foyone y varios).

Todo lo anterior permite establecer las siguientes consideraciones en cuanto a los marcos discursivos en los que se maneja el rap social en España:

El rap en español se entiende como reivindicación de un arte comprometido y combativo, a través de un rechazo generalizado hacia los valores y símbolos tradicionales característicos de la sociedad española posfranquista. Estos se asocian con una burguesía ubicada en la derecha política, las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado —a menudo acusando su excesiva represión o ensañamiento con los colectivos sociales o más vulnerables— así como con su conexión hacia la moral e iglesia católica. Años más tarde, el rechazo a estos valores se asociará a todas las tesis neoliberales y capitalistas.

—“¿Al ejército yo? Claro que no. Yo quería levantarme a las 1. Escribía canciones en vez de estudiar y un día la música mía acabó con la hambruna” (“La Amalgama”, SFDK).

—“Mis dioses no están en tu iglesia, están luchando por traer pan a la mesa, la religión vive hoy en tarjetas con bandas magnéticas” (“Triclinio”, Suite Soprano y Cheb Rubën).

—“El rap es esto, grandes colabos, grandes conciertos, ¿los textos? Cagarse en el papa o en Charlton Heston ¿los textos? Apretar los puños, dejarse el resto” (“El rap es esto”, Duo Kie).

—“Es un acto humano y no cristiano el dar ayuda al pobre / “La sociedad y la TV me deprimen, el papa bendice, cambias de canal y ‘compra, compra’ te dicen” (“Engaños y mentiras”, Xhelazz).

—“Esa escoria de ahí del tatuaje de amor a la patria” (“Por amor al odio”, Flowklorikos).

—“¡Escúchame! No creo en Dios ni en Buda por mucho que adelgace. La iglesia habla en latín en misa porque así entendemos menos sus mentiras” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“Yo estoy más guapo callado, ¿vas a venir a callarme tú con terrorismo de estado? ¿Te di permiso para fabricar bombas con mis impuestos? No, pues entonces no lo llares democracia” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“Soy la maestra represaliada por Franco, el nieto de quien no pudisteis matar, el hijo de quien no pudisteis callar, soy 100 kilos de amonal bajo Carrero Blanco” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

—“El Estado legitima al heredero de Franco, en tu techo y en el juego siempre gana el banco. Un apoyo proletario de los barrios de Madrid. Nietas de guerrilleras en la Guerra Civil” (“Los borbones son unos ladrones”, Tribade).

—“Dios me libre de creer en el susodicho, y menos en un cuerpo con sotana negra y un púlpito. Dios es nada, tú mira al cielo y pide milagros. Yo pedí, se me cagó un palomo torcaz por mal cristiano” (“A las cosas por su nombre”, Violadores del Verso).

—“Únete a los astros y a nuestra revolución. La gente se enloquece cuando entramos en acción. Si ves un cadáver en el suelo, písalo porque es de un policía al que he matado yo, que defendía la monarquía estúpida. Lo único que pido es la república. No pido mucho ¿No crees? Matar al presidente, que piensa en el futuro y asesina en el presente” (“Revolución”, Kase.O).

—“Vengo de un terreno con sol donde tos se conocen, donde las madres dicen: “Mi hijo es *mu* bueno” y su hijo le pega al profe, el mismo con 20 se mete en la pasma: el franquismo, aunque no está se siente como un miembro fantasma” (“Mentiras”, Toteking).

—“Así crecimos, chicos con principios. Robando en el Carrefour y no en el chino. Jodiendo al de arriba, ayudando al vecino, partiendo ficha, compartiendo el litro” (“Generación perdida”, Natos y Waor).

—“Nunca me casaré como *Billy Idol*, ninguna religión, laico (...) Hablaste de escribir un libro, pero al final preferiste comprarte un Porsche” (“Otras mentes”, Toteking).

Las festividades, tales como la Semana Santa —toda la canción “Devotos” de Toteking (corpus N° 99), está dedicada a esa temática— o las corridas de toros:

—“Si grito esos devotos se van a ofender, pero me ven paseando por el centro y me llaman el Gran Poder” (“The Lox”, Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro).

—“Devotos, pasan calor con cámaras de fotos, ocupan la ciudad, pero este año exploto. ¿Por qué lo llaman folklore si no cuelea?” (“Devotos”, Toteking).

—“Aunque viva en España a mí si me gustaran los toros sería vaca” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“Que el toro estoque al matador, que el preso encierre al guardián, que el sultán deje su trono al patán, que quede tuerto el don Juan” (“Cambiando el mundo”, Nach).

—“No hay justicia si la guerra está justificada, bajo el signo de la fábula crucificada. Bajo la cruz justifican el genocidio y con la cruz golpean hasta el homicidio” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

Si se estudia la relación que establecen los raperos con todos aquellos símbolos que identifican al país bajo una concepción de Estado-nación, podemos observar un rechazo manifiesto hacia todos ellos: desde España y sus ideales, hasta su himno, escudo o bandera:

—“He *dormío* en hoteles *plagaos* de arañas, he *tocao* en el Viña en tiendas de campaña. Tendría *tol'* derecho del mundo a beber champagne, pero no me gusta como la bandera España” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

—“No al terrorismo de la patronal y sí a la quema de la bandera nacional” (“Revolución”, Kase.O).

—“Vengo del mejor grupo que parió una puta llamada España, puta España ¿Okey? Me cago en el rey. Si no hay justicia no hay paz y vuestro puto "todo por la patria" me hace vomitar” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“Desconfía del fiel patriota. ¿El pecho te da la patria? La espalda te da el gobierno” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“Adivina, adivinanza... ¿Qué es lo que pasa por la cabeza de ese que pasa con la bandera queriendo ser de una patrulla de madera? Arderá en un momento cuando encienda su mierda, y el fascismo solo un símbolo del fovismo que empujaremos al abismo” (“Minoría absoluta”, BKC).

Se reconoce así una involucración de los raperos y sus letras con una marcada ideología de izquierda, con reticencias a significarse dentro de la política institucional nacional. Esta va unida a las luchas colectivas históricamente sostenidas por la clase obrera y que van desde su oposición a la privatización de la vida —vivienda, salud, educación, así como todo tipo de servicios básicos como la luz o el agua— que reporte un aumento generalizado en la calidad de vida, así como la independencia con los intereses empresariales y burgueses:

—“Trajimos el alboroto, el Hip Hop más devoto. Si dejo el rap Izquierda Unida perderá un millón de votos” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

—“No hay método, ni orgullo que resista, reparto para todos como un comunista” (“Vete a Casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Vamos a llevar a cabo una lucha revolucionaria para que el Estado caiga en manos proletarias. Bomba al cuartel, armas al pueblo, esa burguesía pisotea nuestro suelo. Revolución es la clave, y ellos ya saben que esto es la batalla contra la propiedad privada. Hip Hop marxista te da la conciencia, porque el marxismo es una ciencia” (“Revolución”, Kase.O).

Que los lleva a menudo también a reivindicar otros símbolos y referentes patrios contrahegemónicos como los que verdaderamente los identifican, asociándose con movimientos soberanistas dentro del propio territorio nacional, como puede ser el caso de Andalucía o Zaragoza:

—“Blas Infante izando la bandera, exiliados en América esperando la tercera” (“4 de diciembre”, DaniÉ).

—“¿Es Aragón una nación? Podría ser, si se metiera caña a los que tienen el poder” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Subid las banderas, pero las verdaderas, no vaya a ser que subáis aquellas en las que no estáis, y por consecuencia todo lo confundáis” (“El vertedero de palabras”, CPV).

Otro eje temático que se manifiesta con fuerza es el rechazo a la violencia ejercida por las fuerzas del Estado hacia colectivos juveniles, sindicalizados o simplemente hacia personas de un nivel socioeconómico bajo:

—“Sufrirán lo que ellos llaman violencia juvenil, lo que yo llamo autodefensa contra la guardia civil” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Estoy luchando por lo mío y vienen porras” (“En cada barra”, Prok).

—“No al control del Estado de la burguesía, no a su ejército, no a la policía, no al terrorismo de la patronal... Y sí a la quema de la bandera nacional” (“Revolución”, Kase.O).

En palabras de Pérez-Rodríguez (2019) las temáticas sobre las que vacilan las letras de autores como Ajax y Prok —citando un ejemplo de autores representativos del corpus— se mueven entre

cagarse en la monarquía, odio a la policía, defensa de la calle y sus usos, deseo de sangre de Rajoy, precariedad, depresión, tener rachets y ser ratchet, reformatorios, desahucios; o finalmente, un posible adiós a la pobreza, el asedio de la fama, la ansiedad o las redes.

Esto se extiende a todos los raperos del corpus:

—“*Antisistema es un sistema que condena a un cantant i que defèn a un assassí d'elefants*” (“Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

Sumado a todo lo anterior, en las letras del corpus hay mucho espacio hacia la crítica y el rechazo hacia un prototipo de español encarnado bajo los valores nacionalistas, tradicionalmente conservador y con inclinación ideológica hacia la derecha.

—“A ti te gusta el fútbol, el porno, la prensa rosa y odias a los moros. Eres peludo, tripón y al cuello cadena de oro. Te conozco, te llamas español, eres el tipo que cuando marca su equipo gritas por la ventana gol” (“Engaños y mentiras”, Xhelazz).

Este rechazo también se hace latente hacia el colectivo coloquialmente definido como los ‘pijos’⁶¹ que normalmente encarnan todo lo anterior: aquella persona que se viste, comporta o habla de manera que manifiesta una buena posición social y económica, construida en oposición a la que representarían el cani o cateto, más apegado a un nivel socioeconómico bajo o marginal asociado obviamente con el imaginario colectivo que representan los raperos.

En las letras del corpus, este término adquiere gran relevancia, lo que da muestra inequívoca del rechazo y la rabia que profesa el rap hacia todo atisbo de clase social dominante, exaltando al barrio y la pertenencia al mismo:

—“Malabaristas, trileros, mercenarios de la información, psicópatas dementes articulistas, mensajeros del patrón. Nunca reclutan marines en los barrios pudientes” (“Senderos de gloria”, Los Chikos del Maíz y Kase.O).

—“Los pijos quieren más a sus sirvientas que a sus madres, porque las vieron más, hablaron más con ellas, estuvieron para escucharlos, eso les dejó huella” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Las apariencias aparecen cuando hay mucha mierda escondida. Verás al pijo con su camisa fea pero muy cara, y entonces tu sonrisa será la mejor bofetada” (“Información planta calle”, Violadores del Verso).

—“Y así creció la primera tanda de pijos: generación con miedo de decir que se ha leído un libro” (“Carne picá”, ToteKing).

—“Yo tengo algo que decirte pijo, ni tu pasta ni tu poder pijo, eso no son armas válidas pijo”. (“Inédito del laboratorio”, Supernafamacho y Violadores del Verso).

—“Veo a pijos con *brackets*, se creen *brokers*, invierten en los Brooklyn, se tragan *Breaking*, se creen Jesse en su casa de Beverly” (“Represento doble H”, Prok).

Un mismo rechazo ocurre con aquellos individuos identificados bajo una ideología de derecha extrema, los nazis:

⁶¹ Existe todo un historial de canciones dentro del universo del rap español que, debido a esa conciencia de clase que siempre caracterizó al género, han mostrado su rechazo hacia aquellos jóvenes de estética elitista y engreída, reafirmando el rap como una forma de expresión de los barrios humildes. Desde el “¡Hey, pijo!” De MC Randy y DJ Jonco (1989), considerado el primer gran hit del rap español y uno de los maxis más vendidos en la historia discográfica española y el “Pijos pajos” de los sevillanos Shotta & Jesuly (2004).

—“Que no baile nadie con mi música si no es pegándole patadas a un hijo de puta, nazi, racista, eres un baboso, yo soy judío y orgulloso. Maricones y lesbianas, dejamos de ser mudos. Y ya era hora, si algún facha, cabezudo se irrita, que se joda” (“Mierda”, Kase.O).

En los compases iniciales del rap en España —hacia finales del siglo XX—, en muchas ciudades como Madrid aparecieron multitud de agrupaciones con tendencias ultra, que propagaban mensajes fascistas y nacionalistas que rechazaban todo lo que consideraban indigno para la sociedad española: inmigrantes, musulmanes, árabes, vagabundos, prostitutas, negros, etc. En este momento surgen grupos asociados al deporte como los *Ultrasur* —entre otros muchos—: una peña de ‘animación’ del Real Madrid C.F. que mostraban actitudes violentas y despiadadas tanto dentro de los campos como fuera donde llamaban a cazar a inmigrantes y prostitutas así como a hinchas de equipos rivales, especialmente vascos y catalanes.

Es por esto por lo que grupos como CPV, por representar lo antagónico a lo que defendían los nazis, muestran su rechazo frente a ellos reivindicando en ocasiones una misma violencia simbólica:

—“Un momento, es posible que lo sea [violento] cuando vea un ultrasur neonazi, nada y su cabeza machacada y toda su peña aplastada, su casa quemada, y toda su familia, fascista capitalista arruinada, pobre y sin un duro, parada” (“El vertedero de palabras”, CPV).

—“Hijo, tu padre siempre ha sido tranquilo, pero recuerdo cuando rimo, mis manos sacudiendo caras nazis que dejaron de llevar mierda rapada. Hoy en día son señores responsables con corbatas del frente *populata*” (“Akelloos maravillosos años”, El Meswy, Kamikaze y Mr. Rango).

—“La fuerza bruta me repugna se la dejo al nazi o al cani que resuelve cualquier pugna de la forma fácil” (“Manifiesto”, Nach).

—“Viejos fracasados, vagabundos golpeados no por nazis, sino por el frío que los mata, los otros son payasos” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Si eres un nazi llamo a 'Shaft' y pies *pa* qué los quiero” (“Los pelicultistas 2”, SFDK).

Esta tendencia que siguen cronológicamente autores como Nach, Violadores del Verso o SFDK la recogen hoy otros como los propios Ergo Pro e Ill Pekeño en Madrid, Ajax o Gata Cattana desde Granada:

—“La libertad de expresión siempre tuvo un límite. Ese límite siempre lo decidió la élite. El camino fácil, hizo hombres flojos, a palabras nazis, yo doy oídos rojos...” (“A palabras nazis, oídos rojos”, Ajax).

—“Estoy fumándome un *plajo*, todo Neptuno para abajo y me topo con mazo de nazis que han salido a cazar. No han ido al azar, el *game* va por niveles donde o ganas o 6 te

hacen correr por Cibeles. Mira qué pena, son hienas apelando a unidad ese al que tú llamas mena se llama Sufián⁶²” (“The Lox”, Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro).

—“Que no traten con respeto a la rata que mató al chaval antinazi en el metro” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana).

La mayoría de los autores del corpus aparecen unidos por unos determinados patrones ideológicos que apuntan hacia una clara conciencia de clase. Adentrarse en el corpus es, además, identificar de partida una herida sin cerrar por parte de los autores que tiene su origen en la guerra civil española de la primera mitad del siglo XX, apostando por una llamada a la organización, a sentirte orgulloso de tu lugar de procedencia y a un rechazo hacia lo que coloquialmente denominan los *fachas*:

—“Vengo de familia sin biblia y sin caseta de feria, sin piso en la playa ni tarjeta de Iberia. Colegios públicos, en mi casa no escuchaba sevillanas, escuchaba el despertador” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

—“De la desigualdad de clases del suelo hasta el cielo, del abuso del patrón a los derechos del obrero” (“De Graná a Maracay”, Ajax, Prok y Akapellah).

—“Vamos a formar equipo hasta que el barrio se escuche como el mar en un chiringuito” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

—“Contenido de *revoluçao*, diez mil oyentes bien *usaos* son un ejército/ Porque el futuro no nos ha *cambiao*, y seguimos sembrando el caos soñando con un mundo anárquico, todo lo veo desértico” (“Desértico”, Gata Cattana).

—“Asesina a la opresora burocracia fascista” (“Revolución”, Kase.O).

—“Siempre muere el hijo del pobre y no del presidente” (“Senderos de gloria”, Los Chikos del Maíz y Kase.O).

—“Nos dividieron, nos vencieron. Hicieron esclavos de nuestra ignorancia, nos faltó prestancia. Raperos del pueblo lo primero, no puedo callarme si tengo tanto que decir” (“A palabras nazis, oídos rojos”, Ajax).

—“Mataron de los nuestros a la luz del sol en nombre del jodido Estado español. Guerra, guerra, guerra, guerra. Acabemos con ellos, defendamos nuestra tierra. Arriba la lucha de la clase obrera. Y viva el color rojo de nuestra bandera” (“Revolución”, Kase.O).

—“Sé que hay fachas que extrañeza le causo, pero cuando me escuchan no pueden evitar darme un aplauso” (“La gran obra maestra”, Frank-T).

⁶² En una reciente entrevista para *El Mundo*, la periodista les pregunta a los raperos del extrarradio de Madrid qué tipo de impacto y cambios se pueden lograr con su música. Ante esto, los raperos contestan: Ill Pekeño: “Hemos ido a Palestina y este ha hecho un hilo en *Twitter* sobre la realidad de allí y ha tenido más impacto con los tuits que si lo hubiera hecho *Telemadrid* o *La Sexta*. Podemos conseguir que la gente vea una realidad y que piense sobre las cosas. Ergo Pro: Estamos creando conciencia. Yo cuando canto “ese al que tú llamas mena se llama Sufián” estoy diciendo “chavales, no despreciéis a la gente. Son niños pequeños que vienen de Marruecos y tienen nombre y apellido”. Y, con eso, entiendo que mucha gente ya no use la palabra mena porque a lo mejor no lo sabía” (Luis, 2023).

Otro de los ejes de la cultura Hip Hop es la búsqueda de la preeminencia mediante la autoafirmación centrada en la citada sempiterna competición. Las letras de las canciones de rap están “cargadas de referencias a la calidad del rapeo propio y a la superioridad de este sobre el del resto de *MC's*” (Pujante, 2009, p. 16), lo que nos invita a considerar el aspecto del *egotrip*, el *vacileo* y la competición constante entre raperos como otro de los elementos cruciales para entender el rap:

Boasting and bragging is omnipresent in rap music. Rivals are insulted, in a personal or general way, as in this rhyme of Big Daddy Kane: 'I put other rappers out of their misery kill 'em in a battle an' make the more history'. I consider the verbal contest or fight, in the context of Hip Hop, as a way of speaking in which the speaker tries to prove his superiority by making the best, fastest, most interesting, or original rap. (Remes, 1991, p. 137).

Stapleton (1998) engloba estos mismos elementos como parte de la tradición cultural africana y afroamericana y añade los insultos ritualizados:

One such element is playing the dozens, a time-honored tradition in the African American community. Also known as bragging, boasting, toasting or signifying, the process includes also ritual insults in which the speakers test their verbal prowess by seeing who can form the best taunt” (Stapleton, 1998, p. 220)

Estos esfuerzos del raperos por denominarse el mejor frente despreciando al oponente —como diría Camargo, “curioso reino este en el que todos y cada uno puede decirse rey” (2007, p. 56)— ocupan un rol central en las letras, siempre de la perspectiva de un manejo sugerente de la retórica:

—“Solo traigo pura competición en el *track*. No hay pasta, no hay fama, solo importa el rap. Todo por ser el rey del micro vitalicio, si nadie me ganó, nadie me ganará, mi esfuerzo es enfermizo” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

En torno a esto, fueron El Chojin y Reyes los que señalaron que no debía considerarse automáticamente esta vocación competitiva del raperos como una actitud negativa sino como uno de los principales motivos por los que el rap ha conseguido adquirir la popularidad que lo caracteriza y ese tan ansiado progreso individual y colectivo:

No encontraremos a ningún raperos de cierta entidad —tampoco a ninguno sin ella— que no se considere bueno; es más difícilmente podremos toparnos con uno que no esté convencido hasta la médula que es el mejor de todos. Esta música tiene su origen entre la gente humilde, gente resignada con la suerte que le ha tocado vivir, que pacientemente confía en que después de este, llegue un mundo mejor en el que disfrutado todo lo hasta ahora negado. Bien, el rap dice: A la mierda con eso, no me resigno. Si el tipo ese que sale en la tele diciendo tonterías puede vivir bien, yo también. Esta música dotó a centenares de personas esparcidas por todo el mundo de la autoconfianza necesaria para

sentirse capaces de salir del pozo, y eso es indudablemente bueno. La chulería nos trae la competición y la competición el progreso. En una clase de filosofía de instituto dirían: si chulería, competición; si competición, trabajo; si trabajo, progreso. Progreso positivo, luego chulería positiva (El Chojin y Reyes, 2010, p. 25).

En cuanto a la evolución temática del rap en español a través de los años hay mucho escrito, predominantemente en artículos digitales y en prensa. Se vuelve realmente difícil estudiar la evolución temática exhaustiva de un género a tenor de la gran cantidad de temas y autores analizados. Además, prácticamente todas las temáticas están recogidas a lo largo del recorrido global del género y son los propios autores los que deciden en un momento u otro darles más o menos cabida.

En esta investigación, se sostienen ciertas hipótesis establecidas por autores como divulgadores como De la Cruz (2021) o Del Amo y Madrid (2021) los cuales afirman que el rap inicial se caracterizó más en una temática centrada en el propio rap, sus formas, sus métricas o sus técnicas para dar paso a —al menos— una triada de posibilidades que recogen el devenir actual de las músicas urbanas:

Tras unos años llevando la fórmula hasta lo cómico, el rap en sí mismo en las formas y en las técnicas —un *metarap*— entró en crisis y surgió un rap que podríamos denominar “de vivencias” y que tuvo al menos tres expresiones diferentes. Una que no compartía la visión oficial de las cosas —por idílica e irreal— y se rebelaba contra ella de manera primaria, en el parque, por ejemplo; otra que profundizaba en esa contradicción entre el mundo oficial y el real y elevaba la rebeldía a la dimensión política; y, por último, otra que caía en el cinismo y en el hedonismo, algunas veces desde posiciones reaccionarias: si el futuro ha muerto, todo está permitido. La eclosión del *trap* está estrechamente relacionada con esto” (De la Cruz, 2021).

Como conclusión, se pueden utilizar las palabras de Del Amo y Madrid para afirmar que las letras de rap en España, “exaltan el barrio y la pertenencia al mismo” critican las fuerzas represivas y las instituciones de sujeción del Estado (policía, cárcel, educación reglada, centros de menores, etc.) u objetivan cierta pre-conciencia —considerada por ellos mismos como intuitiva, primitiva, pre-reflexiva— de oposición de clase y de los antagonismos inherentes al capitalismo. También retransmiten un discurso individualista ajustado a la identidad de clase media o unos hábitos y actitudes marcados por la ideología dominante: “el dinero y la fama como únicas metas, la continua cosificación de la mujer, el sálvese quien pueda, etc.” (Del Amo y Madrid, 2021).

El contexto sociocultural donde se desarrollan las vidas que dan sentido y configuran las temáticas que utilizan los raperos ocupa también un rol determinante a la hora de entender el porqué de estas. La gran mayoría de autores se enuncian desde espacios enmarcados bajo la dominación por parte de zonas céntricas frente a otras que representan la periferia, donde se han reproducido las clases oprimidas, haciendo uso y

reivindicación de unas modalidades lingüísticas y culturales propias. Es por tanto fundamental encontrar ese espacio y tejido barrial que los recoja y, a pesar de las complejidades, los represente:

—“Soy de Aragón y como maño que soy tengo mi orgullo y lo manifiesto en esta canción. Quizás sería baturro si supiera cantar la jota, admiro al que la canta, pero mi tiempo se agota. Yo no hablo fabla pero admiro al que lo habla. Y el que pasa no sabe por qué a los del gobierno endiablo, y maldigo a los políticos, porque a costa del mío su bolsillo se hace rico” (“Soy de Aragón”, Kase O).

—“En Alegría de la Huerta nací, para mis negros paz y para ti madre una vida más fácil” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

El siguiente gráfico recoge, atendiendo a la dualidad teórica para los fines comunicativos, las principales nociones discursivas que hemos identificado a lo largo del corpus y que podemos hacer extensibles al rap social en España:



Gráfico 16. Distribución de las finalidades comunicativas y los principales ejes discursivos en el género del rap social en España.

Fuente: Elaboración propia.

9. El texto de rap: organización y distribución secuenciada. Tipologías textuales

Considerando de partida su dimensión literaria, se puede afirmar que el texto rap sigue, al menos en términos generales, la articulación clásica del texto poético versificado: una serie de versos —normalmente de 4 en 4, aunque este orden no es fijo⁶³— que conforman estrofas, con una rima asonante o consonante determinada, que se desarrolla de forma libre e inestable y sin una métrica fija.

En este último aspecto reside su principal diferencia con la articulación poética clásica. Como expone Martínez-Cantón en un análisis de las innovaciones en la rima del rap en español en *Violadores del Verso* —y en cierto modo representativo de todo el género aquí recogido— “la rima se utiliza de una manera muy libre, tanto en su forma consonante como en la asonante, aunque hay una marcada tendencia al primero de estos tipos” (2010, p. 76). Esto se puede comprobar a través de multitud de ejemplos. Mientras que en los dos primeros que se exponen a continuación se observa cómo el texto sigue una estructuración poética regular AABB o ABAB —con certeza las más acusadas—, en el tercero y cuarto ejemplo se puede apreciar ya una dinámica dentro del corpus a otras articulaciones rimadas, como “cuartetos de rima abrazada o encadenada, tercetos o diferentes variantes de versificación de mayor complejidad” (Molinero, 2021, p. 174):

- 1) —“Mientras mis conciudadanos se reían con Los Morancos
José Mari y sus compadres se colaron, tomaron el mando
les dijeron a los bancos: “todo vale”
la colada del país podía lavarse en sus abdominales” (“Carne picá”, Toteking).
- 2) —“Que levante la mano el que quiera currar
en un curro que no es vocación
que se acabe el jornal y no le da *pa* pagar
yo por eso me da que elegí la canción” (“La Amalgama”, SFDK).
- 3) —“Me peleo con sus ganas y con su hipocresía,
me peleo cada día con su ley de extranjería,
me peleo contra aquellos que sienten mi raza como una amenaza,
esos que meten baza y me rechazan (“Tierra prometida”, Nach).
- 4) —“En mi barrio están cortando el agua,
casas bajas, gitanos y khawas,
padres con deudas acumulan rabia,
esa tensión acaba haciendo daño” (“El puchero la abuela”, Prok).

⁶³ Célebres son aquellas estrofas de Juaninacka en el tema “Bailes de salón” (2005) con SFDK, donde en su *delivery* ofrecía una suerte de introducción para aquellos principiantes que querían iniciarse en el arte del rapeo. Como afirma Revidiego (2020) el objetivo de aquellos versos era el de educar a su público en una época en la que el rap se estaba terminando por consolidar en la escena musical y cultural del país bajo esos preceptos tan puristas “impulsados por sus influencias y por la necesidad de hacer un sonido distinguible al resto”. Y como prueba sus primeros versos de la canción: “1) Bienvenidos principiantes al curso para novatos 2) Empezaremos por un pareado en el 4x4. 3) Es cómodo y sencillo y además tiene una ventaja: 4) queda guapo hacer caer la rima encima de la caja”.

A pesar de esta tendencia a la estructuración más libre y plural, el texto rap está muy relacionado, contrario a lo que pudiera parecer, con la idiosincrasia organizada del texto poético y su tradición cultural y literaria hegemónica. Influye, como ocurre para los parámetros temáticos y de los instrumentos lingüísticos, de forma determinante las inquietudes personales de los autores y su grado de formación y desarrollo en dichas prácticas poéticas.

En otras palabras, los autores de rap que profesen una cercanía y afinidad mayor con la poesía clásica —recitada o escrita— es probable que traten de repetir los mismos patrones o tengan un conocimiento mayor sobre esto a la hora de componer sus versos. No en vano, son varios los casos dentro del corpus de autores que han publicado sus poemarios: Nach, Gata Cattana, Zatu de SFDK o Sharif, repercutiendo en un objetivo alto nivel de calidad lírica con respecto a sus creaciones rapeadas.

De igual forma, este texto rap muchas veces se articula como imitación, referencia u homenaje hacia poetas pasados —con especial atención a aquellos con una inclinación política en su obra notable: *El rayo que no cesa*, es el título del álbum de Sharif donde homenajea a Miguel Hernández⁶⁴—. El rapero maño recoge alguna de sus figuras o métricas clásicas como en “Canción de nana”, “Apolo y Dafne”, “100 frases” o “Lo que rompen mis palabras”. También Nach y SFDK han homenajeado a poetas clásicos de la Generación del 27 como Lorca, Machado o el propio Hernández. También Gata Cattana, una de las mayores exponentes nacionales en lo que a desarrollar una simbiosis perfecta entre lírica y rap⁶⁵.

Esto afirmaba Santos-Unamuno cuando reflexiona acerca de la concepción que los autores de rap presentaban sobre sus propias composiciones poéticas:

“Los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos. Esta autoconciencia es bien visible en el uso constante de palabras como “métrica”, “lírica”, “verso”, “poesía” y, sobre todo, “rima”. [...] Quien es capaz de recitar respetando el tempo y el ritmo, desgranando conceptos y metáforas a una velocidad vertiginosa, no puede sino considerarse un verdadero poeta, un juglar de nuestros tiempos. En efecto, el orgullo y la satisfacción por la propia habilidad y capacidad lingüística están muy presentes en la obra del *rapper*” (Santos-Unamuno, 2001, p. 239).

⁶⁴ En 2010 Nach escribió *Hoy con Verso con Miguel* una canción homenaje al poeta de Orihuela por encargo de la Universidad Miguel Hernández de Elche para conmemorar el centenario de su nacimiento. Años antes, en 2007, SFDK, de la mano de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Andalucía y *Canal Sur* realizaron un documental llamado *Generación 27* para celebrar el 80 aniversario de esta generación. Zatu hacía sendas adaptaciones al rap de poemas como *Nocturno miedo* de Vicente Aleixandre o *Invitación a la vida* de Rafael Laffón.

⁶⁵ “Nosotros venimos de Yerma, De Bernarda Alba, con los saquitos de tierra a la espalda, nuestros abuelos no saben leer” canta Gata Cattana en Yerma (2016). En otras de las pocas entrevistas que concedió en vida, destacaba su preferencia por autores como Góngora, Quevedo o Pedro Salinas.

Llegados a este punto es interesante estudiar la diferencia de esquemas métricos que se ejercen entre el rap en español —entendiendo las complejidades y la amplia variación lingüística y estilística que ocurre a lo largo de todo el estado— y el afroamericano. Sorprende que, desde la literatura científica no se haya indagado más en esto, con apenas una referencia que se expone a continuación, a tenor de conformarse como un discurso “tan altamente determinado por el estilo personal del rapero” (Remes, 1991, p. 130):

En efecto, el verso isocrónico típico del rap afroamericano, favorecido por la propia estructura morfológica y fonética del inglés y basado en el predominio de monosílabos, en la cesura y la rima (para entendernos: "Way out west from way back east/Comin' from a place you'd expect the least"), sufrirá una importante transformación en lenguas como el español o el italiano, con esquemas acentuales y morfológicos muy diferentes. La importancia de un ritmo marcado que haga proceder la recitación supone la adopción de tiradas monorrimas, con un uso significativo de rimas esdrújulas (raras en la poesía "literaria" y más ligadas a la vocalidad) y, sobre todo, con un intento de adaptación de las rimas agudas monosilábicas del inglés, una operación ésta que a mi parecer está dando buenos resultados en el plano de la creatividad lingüística, fomentando el uso de palabras de otra lenguas y de términos no puramente denotativos, con una tendencia muy marcada a la aliteración ("vieppiù la musica che scivola giù e zero pare si va a stare un tot meglio di così ma cher" (Santos-Unamuno, 2001, p. 240).

Por otro lado, y en cuanto a la organización textual general por secuencias más prolongadas y fijas, la ‘superestructura’ de los textos de rap (Jiménez, 2014, p. 247), se pueden distinguir los siguientes engarces fundamentales que, en menor o mayor medida, aparecen presentes a lo largo de un texto rapeado: 1) un título, 2) una introducción, 3) las diferentes secuencias de estrofas con verso y longitud variable que se pueden repetir de forma constante o intercaladas entre la introducción, el estribillo o el *Outro* —coloquialmente las rimas o estrofas rapeadas que se destinan a la progresión temática, 4) un puente, que conecta la parte rapeada con el estribillo o con un cambio temático en el rapeo o que introduce a un nuevo interlocutor, 5) un estribillo, que también puede bien repetirse o aparecer al principio o al final, 6) y un *Outro* o parte final con el que se cierra la canción.

Cabe precisar el carácter heterogéneo del corpus en cuanto a la variabilidad de su constitución, lo que provoca que algunos elementos de secuenciación aparezcan de forma más recurrente en unos textos que en otros. Es por tanto que, además de una caracterización de cada elemento, se estudiará también la distribución completa de cada uno de los textos por separado —es decir, si cuenta con una *Intro* y de qué tipo, si aparece estribillo, de qué forma y cuando, si cuenta con estrofas o versos puentes para conectar las partes de rima libre, qué suele aportar el *Outro*— para después establecer un recuento

y comparativa que nos acerque a la organización secuenciada más representativa del rap social en español además de todas sus posibles variantes.

Por lo general, como ya se ha afirmado cada canción de rap se conforma en torno a cuatro elementos de secuenciación fundamentales: título, *Intro*, estribillo y *Outro*, entendiendo que las secuencias versificadas y en estrofas se intercalan a lo largo de todas estas posibles estructuras de forma variable y libre. Al final de este apartado también se estudiará tanto sus técnicas de estructuración retórica como sus tipologías textuales más acusadas.

9.1 El Título

El título con el que se presenta cada canción del corpus ejerce la función de “palabra u oración temática clave ya que sitúa al lector u oyente en las condiciones adecuadas para construir una ‘macrointerpretación’ correcta del texto” (Jiménez, 2014, p. 245).

Es común que la información que estos títulos aportan pueda ser significativa para descifrar el sentido final del texto, ya sea de carácter crítico-reivindicativo, *egotrip*, virtuosista lírico o autobiográfico: “Soy de Aragón”, “Desahucio”, “Soy Andaluz”, “La niña de Rajoy”, “País de mierda”, “R-Evolución”, “Las desheredadas”, “Cambiando el mundo”, “Moraleja”, “Poder para el pueblo”, “Rap contra el Racismo”, “El rap es esto” o “Los borbones son unos ladrones”.

También puede ocurrir que “la información aportada sea escueta o enigmática” (ídem) no guardando una relación directa o a simple vista con el sentir del texto completo y actuando más de forma metafórica o fortuita que explicativa o definitoria para el conjunto del mismo: “Octubre”, “Mierda”, “Otra vez”, “Punto y coma”, “Spirit”, “#RapSinCorte L”, “Por la noche”, “Inédito del laboratorio”, “Una mirada”, “Fuego camina conmigo” o “Pura droga sin cortar”.

Las referencias al proceso de composición poética también son una constante a lo largo de los títulos del corpus: “Lo que rompen mis palabras”, “El vertedero de palabras”, “Palabras”, “A palabras nazis, oídos rojos”, “El idioma de los dioses”, “En cada barra”, “Punto y Coma”, “100 frases”, “Efectos Vocales” o “Papeles”.

Otros fenómenos observados ya en el propio encabezado de la canción oscilan entre la presencia de términos que provienen del inglés: “Art Killer”, “Bartleby & Co”, “Bogaloo AKA “Tarántula”, “Gangbang”, “Spirit”, “The Lox”; el uso de posturas lingüísticamente subversivas y alejadas del estándar, en una clara sintonía con la intención reivindicativa del género: “Somos lo ke somos”, “Akellos maravillosos años”, “Carne picá”, “Agua pasá”, “R-Evolución”, “No eres feo ni ná”, “Jambo Loco”, “Oye Compai”,

“#RapSinCorte XXVIII”, lo cual da muestras de la intencionalidad retórica que los autores confieren a sus creaciones.

Otro de los fenómenos acaecidos en el corpus está relacionado con la presencia de un título oficial para la canción, que al final acaba amplificándose con un paréntesis: “Inédito del laboratorio (Kiero, Kiero)” o el caso de “Punto y Coma (*C'est la vie*)”.

En otros casos el título consta de un vocablo de origen latino, con lo cual otorgan a su obra un valor poético superior o culturalista al no tratarse de una palabra que forme parte habitual del espectro cotidiano para el uso del lenguaje: “Pandemonium”, “Lisístrata”, “Domenica” o “Triclinio”.

9.2 La *Intro*

Puesto que la canción rap se compone de un *beat*, es decir, una pista musicalmente pregrabada donde se superpone la parte salmodiada o rapeada, lo primero que puede aparecer es un fragmento sonoro que cumple las veces de introducción, identificada así en la terminología secuencial rapera bajo su apócope *Intro*.

Esta corresponde a la manifestación inicial que hace el autor antes de comenzar su discurso. Normalmente este alude de forma conceptual al eje comunicacional que el rapero pretende alcanzar con su obra. También como presentación del autor, el lugar, dedicación o espacio para una proclama determinada, como repetición del propio estribillo o del título, haciendo uso del fenómeno de la *ID* o en formato *speech* o a través de un alegato determinado expresado por terceros.

En los siguientes ejemplos de *Intros*, se aprecia cómo se juega de manera metafórica con el proceso compositivo —“hemos creado un monstruo”— a través de una llamada divina a la inspiración —“Inmortal Poseidón, a ti te encomiendo (...) trae la rima”— o una concienciación directa y dedicatoria hacia el mensaje que se viene a continuación —“cultura y compromiso (...) para todo artista comprometido con el olvido, larga vida al intelectual orgánico”—:

—“Una de llamada de teléfono a Sevilla le dio vida, / me temo que Oscar fue la madre de esta criatura, / la primera vez que me enfrente a ella, / fue en una radio pequeñita en la que sonaba un playback / Nach estaba a mi derecha con capucha blanca, / él también se percató de que algo cambiaba, cambiamos gestitos por gestos, /y ahora me temo que hemos creado un monstruo” (“Hemos creado un monstruo”, El Chojin y Nach).

—“Oh, inmortal Poseidón, el del furioso tridente, a ti me encomiendo en esta difícil empresa / propicia que este velero llegue a buen puerto / permíteme llevar a cabo los designios de Afrodita, nacida de las olas Oh Calíope, Augusta entre las musas / haz florecer el jardín, trae la rima...” (“Mierda”, Violadores del Verso).

—“Los Chikos del Maíz, 2012, cultura y compromiso. Dedicado a Josep Renau, héroe del pueblo y a todo artista comprometido, nunca en el olvido. Larga vida al intelectual orgánico construyendo hegemonía” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

Se puede partir también aludiendo al propio autor de la canción o de su grupo – a través de su alter ego o cualquier otro apodo— así como al lugar en concreto donde esta se desarrolla o de donde es oriundo el rapero:

—“*Huh, Huh!* Ronnie James Dio está en la casa matando al dragón, Rock and Roll...” (“Mentiras”, Toteking).

—“*NYC in the building*, Nach and José James, esto va por todos los francotiradores del arte...” (“Art Killer”, Nach).

Otras locuciones propias de la oralidad performativa también tienen cabida al inicio de la canción:

—“Yo me he encontrado aquí el micro abierto y la verdad es que yo no sé qué decir nunca antes de un tema, ni en las entrevistas ni ná, entonces me he escrito yo una letrilla...” (“Cruzcampo”, SFDK).

—“Yo, probando... Uno, tres, uno, dos... fuckem” (“No es mona ni ná”, Prok).

—“Niño Güei, quillo niño Güei, quillo despierta / Quillo loco que estoy *dormío*’ *mamoma*... / Quillo escucha te voy a contar una historia, te voy a contar una movida que me pasó una vez, ¿vale? / Pero quillo ahora como se despierte el Óscar nos va a mandar al carajo. / Cucha que no, *cúchame*, que yo te la cuento así despacito, te lo cuento flojito, ¿vale o qué? / Venga dale...” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“¡Escucha! ¡Esto viene fuerte, prepárate! ¡Vete a casa, aquí no hay nada que ver!” (“Vete a casa”, Toteking, Falsalarma y Kase.O).

—“¿Qué pasa hermano? / ¿Qué pasa caracán? ¿Qué se cuenta el Tito? / Ahí, dabuti, contando verdes como siempre, ¿y la Isis? / Dabuti, ahí acabando y machacando tus viejos platos, ¿a qué no sabes a quién he conocido hoy tronco? / No, tronco / ¿Te acuerdas de esas elecciones del 2008? / Venga, va... ¿a la niña de Rajoy? Ya te digo, y me ha dicho que empiece a contar su historia...” (“La niña de Rajoy”, El Meswy).

Es común que algunas de estas posibilidades puedan aparecer también de forma simultánea:

—“Somos los típicos jotereros que curramos poco, / Si en la Jota hay cabrones yo soy un cabrón más. / Mamones no lo quieren cuando cogemos el micro, el micro ah / Si hace falta yo soy el Don. / Javier Ibarra es el que canta, / así es como cuelga, rompiendo la mierda abajo. / No tenemos miedo a ningún MC bastardo... Trae esa mierda *pacá* ya...” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

Otro fenómeno digno de mención que se puede repetir con frecuencia a lo largo de todos los elementos de secuenciación introductoria en el texto rap tiene que ver con la

ID que, como se ha venido relatando y se desarrollará en el epígrafe dedicado a las claves del entramado comunicativo, aparece transversalmente en todos los textos del corpus.

En este apartado de la introducción, podemos diferenciar entre una Interdiscursividad cinematográfica (*IDC*), que aparece de forma más acusada (9 veces del total), una Interdiscursividad musical (*IDM*), que se repite —al menos de forma explícita y fácilmente identificable— hasta en 4 ocasiones o una de tipo literaria (*IDLiteraria*) que aparece una vez. Son extractos de piezas artísticas a priori sin ninguna conexión con el rap —pasajes cinematográficos, piezas musicales o propias del universo literario— que los autores utilizan para complementar una vocación estética de su obra, así como dotarla de una carga ideológica y retórica determinada.

Son por tanto 9 los textos en los que se aprecia esta *IDC*. Todas son diálogos o intervenciones extraídas de filmes clásicos, tanto de procedencia norteamericana, argentina, alemana —todas aparecen en su versión doblada al castellano— como española:

Título de la canción, autor (año)	Pasaje fílmico concreto que se reproduce	Película original, director (año)
“Pandemonium”, Ajax (2021)	“Hay personas que no buscan algo lógico, como por ejemplo el dinero. No se les puede comprar, ni amedrentar, ni se puede razonar o negociar con ellas. Algunas personas solo quieren ver arder el mundo”	<i>El Caballero Oscuro</i> , Christopher Nolan (2018)
“The Lox”, Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro (2021)	—No he hecho nada, yo no sé nada. —No ha hecho nada, no sabe nada... ¿Me está diciendo entonces que encarcelamos a ciudadanos por capricho, sin motivo? —No, yo... —Solo por tener esa opinión de nuestro sistema, su arresto estaría justificado.	<i>La vida de los otros</i> , Florian Henckel, (2006)
“A palabras nazis, oídos rojos”, Ajax (2016)	“No quiero verme condicionado por mi entorno. Quiero que mi entorno se vea condicionado por mí”	<i>Infiltrados</i> , Martin Scorsese (2006)
“La Estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz (2014)	“¡Good Morning Vietnam! No, esto no es una prueba de micro, ¡esto es rocanrol, a rocanrolea desde el Mekong a Da Da Da Nang! ¿Soy yo o suena a película de Elvis Presley? (...) Genial, ¿qué es la zona	<i>Good Morning, Vietnam</i> , Barry Levinson (1987)

	desmilitarizada y qué significa pacificación? Un general que dice: “Cogemos un par de B29 y os pacificamos en pequeños trocitos...”	
“Otras Mentes”, Toteking (2013)	“Bueno, ¿por qué vale la pena vivir? Esa es una buena pregunta. Hay ciertas cosas que hacen que valga la pena. ¿Cómo cuáles? Pues, por mi parte, yo podría decir que...”	<i>Manhattan</i> , Woody Allen (1979)
“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana (2012)	—Hace tiempo que no se le ve por el café y aquello sin usted está muy aburrido. —No tengo tiempo para tertulias, ¡tenga, lea, lea esto!	<i>El maestro de esgrima</i> , Pedro Olea (1992)
“Esclavos del destino”, Nach (2008)	“La codicia ha contaminado las almas de los hombres, ha levantado en el mundo barricadas de envidia de rencor, nos ha llevado a la miseria y a la matanza. Hemos crecido demasiado deprisa, ¿y de qué ha servido? La tecnología que proporciona abundancia nos ha dejado en la indigencia, nuestra ciencia nos ha hecho cínicos, nuestra inteligencia duros y vacíos, hemos empezado a pensar, pero hemos dejado de sentir. Nos hemos convertido en esclavos del destino”	<i>El gran dictador</i> , Charles Chaplin (1940)
“Por amor al odio”, Flowklorikos (2007)	—Podrías escribir en paz. —Muñeca, nadie que escriba algo que merezca la pena puede escribir en paz.	<i>Barfly</i> , Barbet Schroeder (1987)
“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso (2006)	—No estás escribiendo. —Estoy con mi tren ¿te gusta? Lo acabo de comprar. — ¿Y desde cuándo no escribís nada? —Estuve de viaje. —Quizás ya no tengas nada que decir. Mira aquí te marqué varios trabajos posibles. —No necesito que me busquen trabajo, estoy bien así, soy poeta	<i>El lado oscuro del corazón</i> , Eliseo Subiela (1992)

	— ¿Qué oficio es ser poeta? ¿Dónde dice aquí: se busca poeta buena remuneración? ¿ah?	
--	---	--

Tabla 7. Distribución de la IDC a través de la secuencia *Intro*.

Fuente: Elaboración propia.

Otro hecho interesante dentro de esta *IDC* ocurre en textos como “Los siete contra Tebas”, de Gata Cattana (corpus N° 39) y “Esclavos del destino”, de Nach (corpus N° 65), donde la conexión con un pasaje fílmico no solo se ciñe al inicio, sino que esa misma escena que aparece incompleta se retoma al final, formando parte del otro y cerrando la canción.

Dentro de la *IDM* se puede advertir también una clara conexión entre música y literatura. En prácticamente todas las canciones del corpus ocurre este fenómeno, ya que los DJ, productores o *beatmakers* se sumergen en la historia de la música internacional para utilizar los extractos que más y mejor consideran para crear su nueva obra. Por tanto, es difícil en muchas ocasiones descifrar por el grado de alteración con respecto a la original —que posiblemente también venga de otra y así sucesivamente—.

Hemos seleccionado las más evidentes como muestra de esto que se comenta: “Octubre” y “El hortelano”, de Ajax (corpus N° 6) y Cheb Rubën (corpus N° 15) respectivamente. La tercera es “Esto no para”, de Kase.O (corpus N° 51) y la cuarta “#RapSinCorte L”, de Foyone (corpus N° 35), las cuales han sido seleccionadas representativamente ya que es un fenómeno también bastante acusado el utilizar *samples* —“muestra” en inglés, y que se identifica como un sonido extraído de una pieza musical con el fin de ser posteriormente reutilizado— de todos los géneros musicales, con un grado mayor o menor de transformación mediante efectos.

En ese caso, para el ejemplo 3, la introducción de la canción de Kase.O son unas estrofas cantadas en árabe, que según su traducción vienen a representar algún canto o recitado proveniente del Corán y que también va en la línea del sentir general de todo el texto del zaragozano:

—“En el nombre de dios compasivo, misericordioso / No os creáis lo que los medios de comunicación os transmiten. / Nosotros, los musulmanes, somos divertidos, cariñosos, respetuosos, generosos. / No queremos a los que pelean con el nombre del irhab. El islam es la paz. / La solución no es la guerra, es el amor y la tranquilidad. / Que la paz sea con vosotros, hermanos. Dios es grande”.

En el cuarto ejemplo, el *sample* proviene de la canción “Qué hay que hacer para olvidar”, interpretada por la cantante argentina Tormenta, de 1991:

—“Tengo perdones que no alcanzaron, tengo ternura que me ha sobrado y el alma enferma... de soledad”.

Volviendo a los textos poéticos que dan sentido a las referencias comentadas en los dos primeros ejemplos, estos aparecen versionados en su faceta melódica y que forman parte de la *IDM* en la introducción destacan: “Balada de Otoño”, poema de Antonio Machado en su obra *Soledades* de 1903, musicalizado por Joan Manuel Serrat en su canción homónima de 1969: “El suelo se fue abrigando con hojas, se fue vistiendo de otoño...”. Mismos versos del cantautor catalán marcan el inicio de la canción de Ayax.

De nuevo con Serrat musicalizando obras poéticas, “Elegía” a Ramón Sijé de Miguel Hernández (1936) renombrada por el catalán como “Elegía” (1972), es sampleada por Cheb Rubën, en su canción “El hortelano”: “Yo quiero ser llorando el hortelano” y que después, rapeada por él mismo, funciona como estribillo: “Yo quiero ser llorando el hortelano, yo quiero ser llorando el hortelano de la tierra que ocupas, de las bragas que empapas”.

Otra de las manifestaciones en la que se aprecia la *ID*, en este caso la asociada a la producción literaria (*IDLiteraria*) aparece en la obra “Bartleby & Co”, de Toteking. En el inicio del videoclip, se aprecia un corte de grabación casera que data del 1995 donde se observa a un joven Toteking y sus amigos iniciándose con sus primeros rapeos en un cuarto —que se deduce por la escenografía del armario, la cama y el escritorio—. Esta introducción es complementada, una vez que aparece el Toteking actual (en 2017) de noche y con actitud pensativa en un coche que discurre por Berlín, con un *sample* en voz en off de unas declaraciones del escritor Enrique Vilas-Mata —y autor de la novela homónima en castellano *Bartleby y compañía*, del año 2000— donde reflexiona en torno al precio del éxito y la fama asociados a la libertad artística y creativa:

“Porque en realidad necesito mantenerme siempre tal como estaba al principio cuando empecé a escribir, donde no me preocupaba el riesgo, porque si un libro iba mal no pasaba nada porque habían ido mal los anteriores. El riesgo es fundamental para ser libre a la hora de escribir y no estar pendiente de qué has hecho antes o de que si puede fracasar el libro”

Es por tanto que la distribución total de la parte de la introducción quedaría así, siendo mayoritaria la variable NO para la existencia de la *Intro*, aunque la suma de todas las variables posibles en las que Sí aparece —en todas sus posibilidades— es mayor:

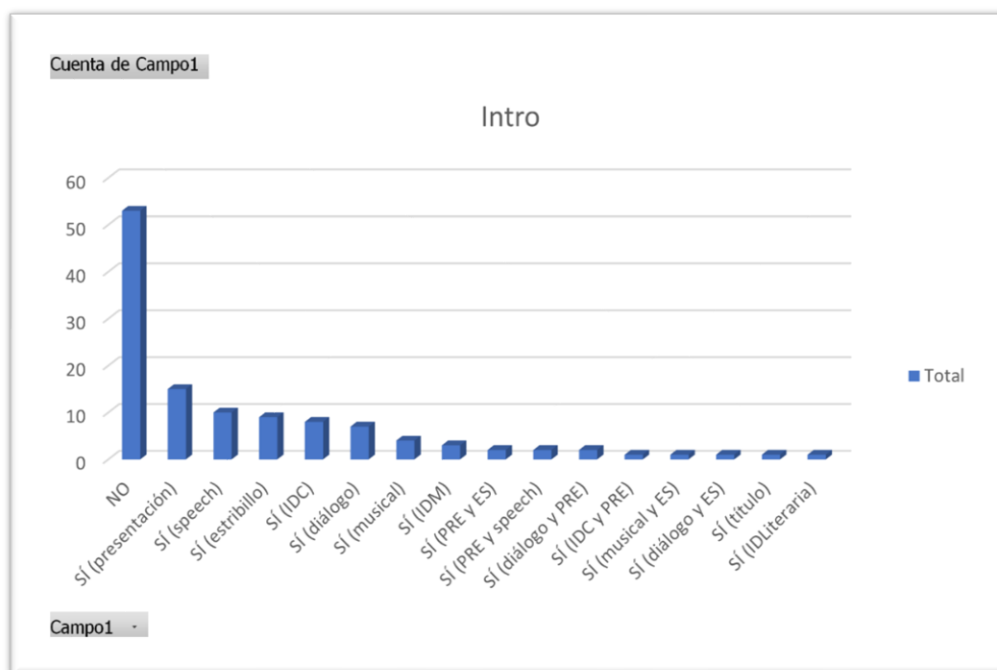


Gráfico 17. Distribución general de los textos del corpus con respecto al apartado *Intro*: ‘introducción’.

Fuente: Elaboración propia.

Se puede observar cómo esta ausencia tan acusada —es decir, cuando el rapero comienza con su secuencia rapeada de forma inmediata, sin presentación alguna, ni estribillo, ni *ID* de ningún tipo así como sin secuencia oracional que se asemeje a una introducción— se repite hasta un total de 53 veces (44,16% del total), mientras que son 67 (el 55,84% restante) las veces en las que aparece cualquiera de las posibilidades comentadas y a menudo combinadas: una presentación del autor (12,5% del total), un discurso o proclama —*speech*— (8,3%), el estribillo (7,5%), un diálogo, una estrofa musical —instrumental— o cualquier tipo de *ID* (10,83% del total).

9.3 El Estribillo

El segundo de los elementos fundamentales para comprender la estructuración del texto rap, y por supuesto de cualquier letra musical— tiene que ver con el estribillo. En el recorrido histórico de la música con voz, se le asocia con la parte más fuerte o pegadiza de la canción, lo que lleva a la audiencia a recordarla con más facilidad. Al otorgarle melodía al estribillo, este “suele ser entonado por un cantante que colabora con el rapero” (Jiménez, 2014, p. 247) como es el caso de Ismael Serrano en “Ellas” (corpus N° 67), Rubio de Pruna en “La Amalgama” (corpus N° 90) o de Sr. Wilson en “Canción de nana” (corpus N° 94).

El estribillo puede aparecer así bien al principio de la pista —recurso que se repite en el 10,83% de los textos— después de cada secuencia de estrofas o entre cambio y cambio de autor del rapeo —haciéndola coincidir con la parte central de la canción, lo más común— o como parte final para cerrar la canción —también recurrente—.

Otro de los hechos a destacar es la frecuencia con la que las interrogaciones retóricas se repiten en este apartado, un lugar propenso a ellas ya que la mera repetición, melodía y entonación que se usa es la idónea para causar un impacto en el oyente elaborando una formulación directa hacia él, como puede ser el caso de:

—“¿A dónde van todos esos muchachos sin alas? ¿A dónde van todos esos besos que no se dan? Habrá un lugar para vivir como un cuento de hadas, pero seguro que es muy caro y no lo puedo pagar” (“A donde van”, SFDK).

—“¿Quién va a traer pizzas a domicilio, si nadie nos oye cuando pedimos auxilio? Eso conduce al delirio, miradas de vidrio, y la justicia jamás acaricia al que busca un alivio” (“Información planta calle”, Violadores del Verso).

Es pertinente considerar aquí la presencia o no de un estribillo dentro de un texto de un género subversivo como el rap que aparenta rehuir de las concepciones generalistas mainstream o estrictamente lucrativas dentro de la práctica artística. Siempre ha existido el estigma —más fundado y mítico⁶⁶ que realidad— en torno a que este tipo de recurso pertenece o es más propenso para otro tipo de géneros musicales, más asociados al divertimento y enfocados en lo melódico que en lo lírico como en la música pop o el rock.

Si se analiza su presencia o ausencia en el corpus, tal recuento analítico parece mostrarnos todo lo contrario. Este gráfico muestra la distribución del estribillo a lo largo de los textos analizados. Las canciones en las que sí aparece ascienden a 79 (65,83% del total) mientras que en los que no, la cifra es de 41 (34,17% del total).

⁶⁶En el rap siempre existió la creencia de que, en un intento por salvaguardar la esencia y purismo del género, no se podía incluir estribillo en la canción. DJ Hazhe, entre otros, comentaba en una entrevista para *El Salto Diario*: “Éramos obstinados en aquello de rapear y punto. No nos podíamos salir mucho de la veda. Creíamos que para los estribillos y las florituras melódicas ya había otras músicas” (Checa, 2021b). Investigaciones como la de Águila (2023) han dado cuenta de la evolución en cuanto a la apertura identitaria en los raperos de nueva generación con respecto a estos preceptos endogámicos y excluyentes de los raperos pioneros.

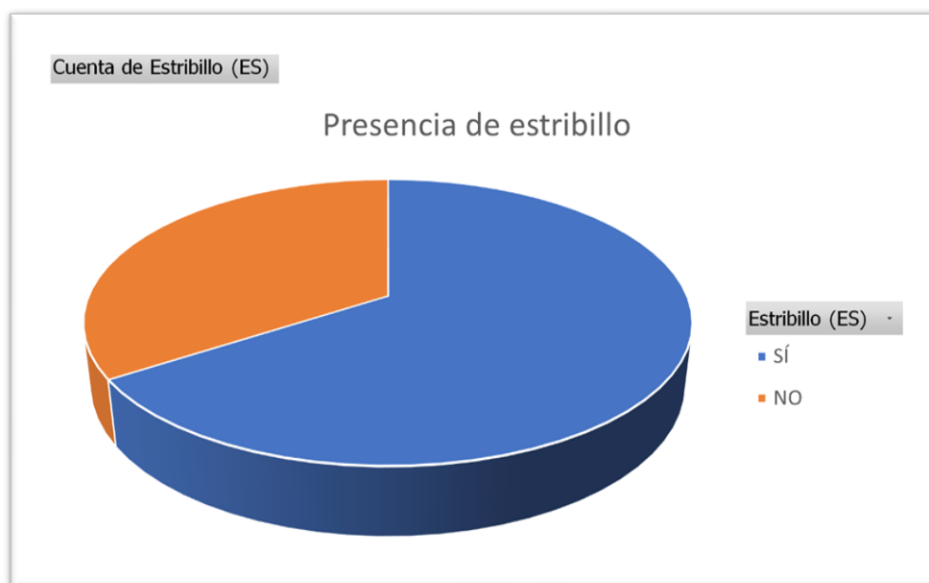


Gráfico 18. Presencia (SÍ/NO) de Estribillo dentro de las canciones del corpus.

Fuente: Elaboración propia.

Otro de los aspectos a analizar es la progresión comparada de la existencia del estribillo en la canción, con el fin de conocer la tendencia imperante durante una primera etapa y la segunda más reciente. Los datos que arroja el análisis también son interesantes ya que la proporción (la canción SÍ cuenta con él / frente a los que NO) de estribillos en la primera etapa del rap asciende a 45/15, mientras que en la etapa posterior la cifra está más igualada con 34/26.

Por lo tanto, se puede afirmar que el apartado del estribillo es una estructura con una funcionalidad trascendental para la articulación y viabilidad de la canción por encontrarse normalmente en la parte central de la misma o ser expresa para la definición de las partes.

Una de las canciones del corpus presenta un recurso muy curioso en la parte central de la misma: “País de mierda” de los sevillanos Danié y Toteking. La introducción de la canción también corresponde a una IDM —con unos versos flamencos de la Argentina de su obra *Se me perdió en Sevilla*, del año 2006: “Voy en busca de un suspiro que se me perdió en Sevilla, se me escapó con el aire por una de sus esquinas”—. Justo a continuación la pista musical “rompe” —cambia totalmente de un estilo pausado, sin instrumentalización muy sonora para pasar a una predominancia de unos bajos y guitarras eléctricas más cercanas al punk, al metal o al rock and roll— y comienzan el rapeo de Danié. Antes de pasar a las estrofas de Toteking para cerrar la canción, esta se detiene en una *IDPolítica* —algo a lo que Pinilla (2022) denomina como “*sample* político”—, que hace las veces de estribillo, aunque sin seguir la estructuración clásica de esta cláusula,

con declaraciones conjuntas procedentes de los medios de comunicación propias de periodistas y personajes políticos:

Periodista de informativos: “Se habrían aprovechado de sus puestos de responsabilidad... ‘¡el caloret! (Rita Barberá)’ a cambio de comisiones millonarias...” El Gobierno de Quijorna en Madrid y gobernado por el Partido Popular organizó este fin de semana una exposición con motivos franquistas... “Esto no es como el agua que cae del cielo sin que se sepa exactamente por qué (M. Rajoy)”. Desde la administración pública lo que hacían era inflar contratos públicos... “Los españoles, muy españoles y mucho españoles”.

9.4 El *Outro*

El tercer elemento para considerar en un texto de rap se denomina *Outro*⁶⁷. Es un neologismo que se construye en oposición a la *Intro* y donde se reemplaza el prefijo *in* por su antónimo *out*. En términos artísticos —también se aplica a una pieza dramática, literaria, musical o incluso televisa— se correspondería con la parte final o conclusión de una composición musical. Este es un componente de la canción de rap que adquiere también una representatividad variada: 1) puede funcionar como una repetición de la secuencia *Intro* que se repite, con alguna modificación terminológica o retórica mediante, 2) el propio estribillo que se repite mientras va disminuyendo en intensidad sonora o también puede ser sujeto de ID.

Este fenómeno se repite en 64 canciones (53,34% del total). La distribución total de los *Outros* en este corpus quedaría así, siendo la ausencia de éste —es decir, que la canción termine con el último verso del rapero— el atributo más repetido. Cuando ocurre el fenómeno del *Outro*, lo más común es que

1) este termine con el mismo estribillo que se ha repetido a lo largo de la canción —bien al principio o entre estrofa y estrofa rapeada— o bien el título propio de la canción, el año o el autor:

—“Y es que ciegos nos tienen, mudos nos quieren. Nadie los vigila y nada los detiene. Hablan de justicia y democracia, pero los gobiernos son mafia” (“Senderos de gloria”, Los Chikos del Maíz y Kase.O).

—“¿La vida me sonrío o se está riendo de mí? ¿Eres tú el que decide o decide ella por ti? Yo sigo caminando sin saber a dónde ir. Yo le sigo cantando y buscando ser feliz. Mira todas esas ratas corriendo por Hamelin, siguen a una flauta que les quiere destruir Tú

⁶⁷ La última canción de uno de los discos más simbólicos que conforman el corpus (“El Círculo”, de Kase.O) se denomina precisamente “Outro”. En ella, Kase.O afirma que “cerrando ‘El Círculo’ es hora de dar las gracias a todas las personas que le han acompañado en este proceso, desde su mujer, pasando por sus compañeros de profesión y aquellos que le ayudaron en el proceso del disco, su familia, continuando con una retahíla ciertamente espiritual y positiva de versos que se cierran con un “cuanto más amor das, mejor estás”.

sigue tu camino, que nadie te haga sufrir Caminante, tu destino lo tienes por escribir” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Rap hardcore, rap poesía, rap protesta, pero haga lo que haga no pongo mi culo en venta. Venga, venir raperos de teletienda, es la hora de la merienda, es la hora de la reyerta, yo... 2013... Ajax... El grito del esclavo... me encanta hermano esta mierda...” (“La hora de la reyerta”, Ajax).

2) con un *speech* final:

—“Si tienes frío: ¡muévete! Si estás cansado de esperar: ¡muévete! Don’t Stop! ¡Muévete, muévete!” (“Esto no para”, Kase.O).

—“Check, check, si nos ves se acabó tu liga, aquí la duda es razonable pero no jigga, se escuchan la *tape* aunque no lo digan, raperos son fachas pero dicen nigga” (“The Lox”, Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro).

3) con un diálogo o elementos propios de la oralidad performativa que se comentaba en el *Intro*, una prueba más del carácter híbrido entre oralidad y escritura que define al rap donde cada frase la pronuncia un emisor diferente:

—“No tengo mi familia no tengo mis amigos y eso es difícil... Vine para cambiar mi vida... Una señora que me dice: ¿Tení papeles? Y yo sí. Y me dijo qué lástima si no te mandaba en patera a tu puto país, inmigrante comemierda... Eso es lo que busca todo el mundo, estar a gusto, para ganar hay que emigrar... (todos al unísono) si tus calles me acogen, me quedaré, compartiré mis costumbres y hasta el color de mi piel. Si tus calles me odian aquí estaré, vine para quedarme así que acostúmbrate” (“Tierra prometida”, Nach).

—“Illa dile algo a ese hombre / Illo, tienes *to* la cara de un bosillo *descosío* / Eres más feo que Clint Eastwood haciendo flexiones / Illo me parece que eres un poco feo no o qué? Jaja Illo *co toa* la cara de panete / Eres más feo que un culo lleno granos hijo / Que eres más feo que los pies de otro por abajo / Tu familia está rota tío, tu familia está rota eh? / Eres más feo que el enchufe que tengo a la derecha, *desgraciao* / Amigo me parece que eres tela, tela de feo Toda la cara de tabla *quillo* / Tienes toda la cara de una venganza / Quillo que eres más feo que un frigorífico por detrás / No veas si eres feo mi alma / Vaya carita que me llevas *Quillo* que eres más feo que 14 / Illo qué feo que eres Illo *er* nota ese no vea si es feo! Fíjate *er* nota con toda la cara del pie de *Thrumán*” (“No eres feo ni ná”, SFDK).

4) haciendo uso de la *IDC*, como en esta obra de Gata Cattana que retoma la parte cinematográfica de la cinta *El maestro de esgrima*, de Pedro Olea (1992), que ya aparecía en el *Intro*. Así, la canción queda encorsetada entre estos dos pasajes de un modo también sumamente narrativo: después de que un personaje recuerde a otro que no tiene tiempo para tertulias debido a determinados escándalos políticos que están a punto de estallar, este lo insta también a leer algo. En ese momento entra el discurso de la rapera. Una vez

finalizado, se vuelve a retomar el discurso inicial del primer actor con este pasaje cinematográfico tan explícito:

—“¿Va usted a poner la guillotina en la Puerta del Sol? / – Pues sí, señor, la guillotina, ¡la guillotina! ¡No voy a seguir toda mi vida escribiendo panfletos y despotricando contra los Borbones! ¡Sí señor, la guillotina! ¿La reina? ¡Zas, guillotina! ¿Los chulos de la reina? ¡Zas, guillotina! ¿Los chulos del rey? ¡Zas, guillotina! ¿Los ministros? ¡Zas, guillotina! ¿Los obispos que los rodean? ¡Guillotina, guillotina, guillotina, guillotina! ¡Todos guillotinos! ¡Sí señor! ¡La guillotina! / – ¿Ha terminado usted? / – ¡Sí, señor! / – Vamos a comer (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana).

Incluso como otro ejemplo de *IDPolítica*. La canción “Lisístrata” de Gata Cattana concluye con un discurso político pronunciado por la asambleísta y ex ministra de Justicia ecuatoriana Rosana Alvarado el 12 de julio de 2012 contra la penalización del aborto en el mencionado país, a la vez que desmontaba toda una serie de referencias bíblicas sobre la mujer (Pinilla, 2020):

“Entiendo que la mujer, si no es prostituta, es tonta. Pero si no es ninguna de las dos, lo que sí está seguro es que es mala. Las mujeres no somos ni malévolas, ni malignas, no engendramos al demonio ni tampoco somos santas o que nos santificamos cuando llegamos a ser madres. Las mujeres somos mujeres”.

La distribución del *Outro* a lo largo del corpus quedaría de la siguiente manera, con un cierre textual en base a la repetición del estribillo primero, seguido de un *speech* y por la combinación de ambas posibilidades como las opciones secuenciadas más repetidas para cerrar el apartado del *Outro* dentro de un texto de rap:

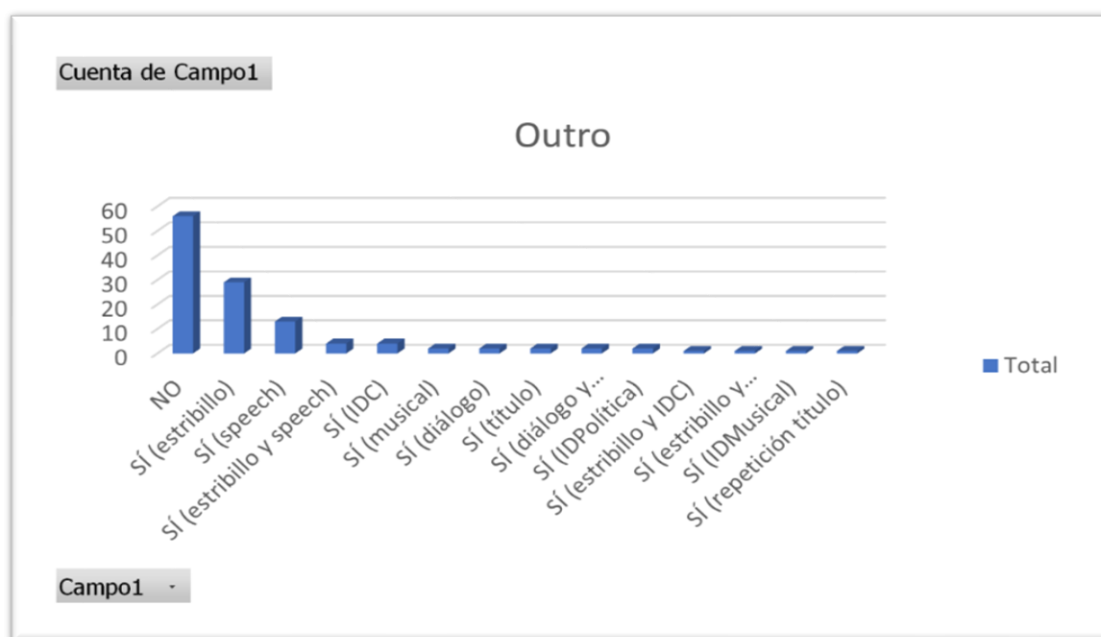


Gráfico 19. Distribución de la secuencia ‘Outro’ en el corpus analizado.

Fuente: Elaboración propia.

Una vez presentados todos los elementos que conforman o pueden conformar el texto de rap, esta gráfica muestra en términos cuantitativos qué organización secuenciada (*INTRO-ESTRIBILLO-OUTRO*) se repite con más frecuencia:

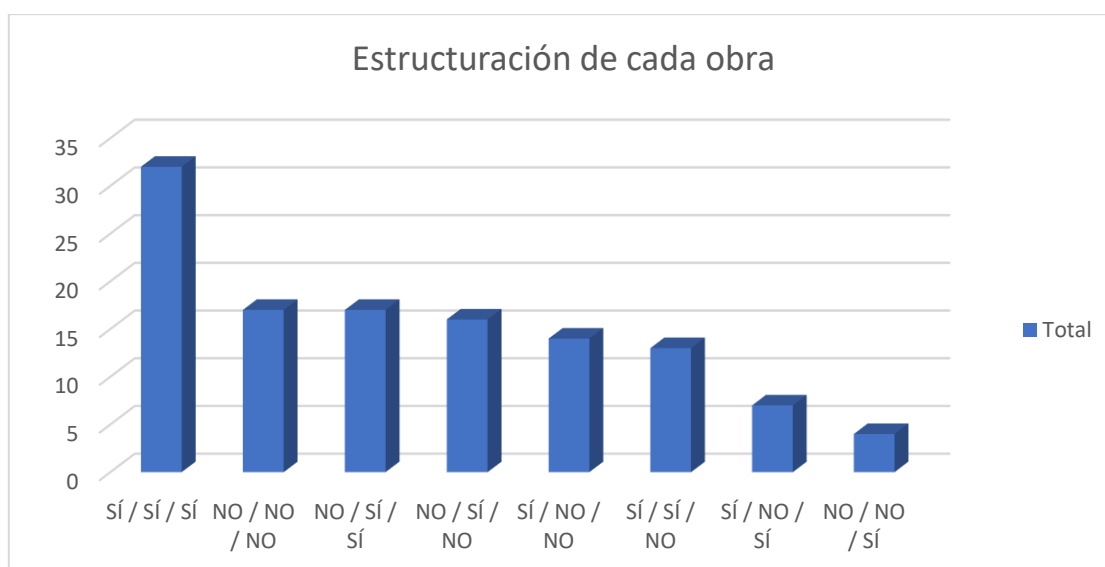


Gráfico 20. Estructuración de cada obra concreta del corpus (SÍ/NO/SÍ) en función de si aparecen o no los elementos señalados *Intro-Estribillo-Outro*.

Fuente: Elaboración propia.

Se puede observar así, como la estructura *Intro*-(SÍ)-estribillo-(SÍ)-*Outro*-(SÍ) es la que aparece de forma más continua (25% del total) dentro de todo el corpus de textos analizados. Es decir, que en un texto de rap se den todas las posibles estructuraciones comentadas es el hecho más prototípico de toda la muestra. No deja de ser paradójico que la ausencia total de los mismos, es decir, ni introducción, ni estribillo, ni *Outro*, solo estrofas versadas sea la segunda estructura más repetida, aunque con una frecuencia mucho menor (12,5%), lo que nos invita a pensar que o bien los autores conciben su creación lírica como un todo: una introducción, un estribillo y un *Outro* para cerrar, o bien eligen ‘escupir’ —aprovechando la jerga rapera para recitar o rapear cuando se hacen de forma directa y sin florituras ni acompañamiento— sus versos sin mediar ninguna estructuración posible.

9.5 Técnicas retóricas de estructuración narrativa. Tipologías textuales

La tendencia principal en torno a la estructuración narrativa que sigue el relato del texto de rap opera en una línea similar a los preceptos expuestos en cuanto a la estructuración poética. De igual forma que predomina una inclinación a la versificación libre y como ocurre con la distribución de las temáticas, donde bien un texto puede lidiar con un tema general concreto⁶⁸ o varios a lo largo del texto o de una secuencia estrófica concreta, el texto de rap, según su *superestructura* también responde a una ordenación esquemática variada, siguiendo la caracterización de Jiménez (2014):

“Al hablar de superestructura nos referimos exclusivamente al esquema forma, cuyas parcelas, globalmente o por separado, pueden albergar secuencias argumentativas, narrativas [además de descriptivas, explicativas o dialogales]. Todo ello en relación inseparable con el tema del texto y los factores contextuales correspondientes” (Jiménez, 2014, p. 244).

Como se ha afirmado a lo largo de esta disertación, la inclinación y variable socioeducativa, estilista o diafásica de cada autor determina plenamente su resultado final en cuanto a la estructuración e invita a considerar una dimensión única e idiolectal para cada uno. Una investigación que desborda los límites de este estudio, pero que se podría abordar en el futuro.

Desde una consideración más genérica, afirmamos que existen determinados autores más propensos a seguir un tipo de estructuración narrativa u otra. En el corpus se observa una tendencia mayoritaria hacia el *storytelling*, entendido como una técnica o estrategia narrativa que hace referencia a la tipología textual o modo de organización del discurso “que permite contar y compartir una historia con una estructura narrativa completa y atractiva para la audiencia” (Marcos, Alonso y López, 2021, p. 555).

Pujante (2021) se acerca en parte a esta realidad cuando contempla la existencia del rap como un microrrelato, un género literario cultivado por un alto porcentaje de autores noveles y el que mejor ha empleado las redes sociales para su difusión (Delafosse, 2013). Si bien Pujante reconoce bastantes diferencias entre este género y una canción de rap —por características y contextos diferentes de expansión— también observa ciertas semejanzas tanto en “su surgimiento, en su desarrollo desde los márgenes hacia el canon, la importancia de internet en su crecimiento, así como la complicidad que se genera entre

⁶⁸ Esto ocurre, por ejemplo, en “Tierra prometida”, de Nach, (corpus N° 61), donde se trata la cuestión migratoria, en “Desahucio”, de Ajax (corpus N° 12), donde se relata el propio desalojo que vivió el rapero y su familia) o en “Devotos”, de Toteking (corpus N° 99), en la que se vierte una ácida crítica hacia la festividad católica de la Semana Santa en Sevilla y las consecuencias para los habitantes de la ciudad.

autor-lector u oyente” (Pujante, 2021, p. 16), lo que permite que algunas canciones de rap se integren bajo la categorización de ‘minificción’ (ídem).

Se encuentran varios ejemplos en el corpus en los que se recurre en esta técnica narrativa usando la primera persona. Ambas “Moraleja” de SFDK y H Mafia (corpus N° 4) dividido en dos narraciones diferentes pero conectadas por el mismo mensaje de los riesgos del consumo extremo de bebidas alcohólicas; “Yo no soy de esos”, de El Chojin (corpus N° 25), también subdividido en 3 historias que nos aleccionan sobre el consumo de drogas, la confianza en uno mismo y el racismo. En “Sabio joven negro estudiante”, de Frank-T (corpus N° 36), se cuenta una historia —con tintes autobiográficos y esta vez usando la técnica del narrador omnisciente en 3ª persona— en la que un chico negro tiene que lidiar con un jefe racista y machista que a la misma vez es su suegro.

—“Salgo de casa con la autoridad de, un nota que sabe que va a volver a su casa tarde. Si falla el A pues no queda el plan B, ¿Qué cuál es? Colarnos en casa del alcalde. Alexis no te olvides del carné y a mí recógeme en el barrio grande” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“Cierta día jugando al básquet con amigos unos tipos del barrio se acercaron a echar un partido. Alguien trajo un loro, en las paredes grafitis, negros sin camisetas como en las pelis. Uno de ellos vivía donde yo, nos conocíamos de poco más que hola y adiós, me adulaba, se pensaba que eso me molaba y se pasó la tarde entera dándome la plasta...” (“Yo no soy de esos”, El Chojin).

—“Había un señor que tenía un negocio y quería a su lado tener siempre un buen socio. Puso un anuncio en el segunda mano para que alguien al leerlo estuviera interesado. En otro plano de esa misma jungla, un joven negro estudiante buscaba un trabajo, así sin problemas podría pagarse su casa, su ropa y también sus estudios” (“Sabio joven negro estudiante”, Frank-T).

Otra de las señas de identidad del rap en cuanto a la estructuración narrativa tiene que ver con la presencia de dialogismos, propio de esa tendencia ya comentada de intercalar registros propios de la oralidad junto aquellos propios de la escritura en mismo texto:

La transmisión oral se impregna de un carácter dialogal, ya sea por la intervención de varios enunciadores o por las apelaciones a los destinatarios del texto (...) Con el ámbito conversacional, precisamente, y con el callejero tiene que ver la utilización del registro coloquial, que convive con elaboradas figuras retóricas y con el recurso a un léxico particular (Jiménez, 2014, p. 258).

En los ejemplos comentados arriba, las canciones Moraleja y Yo no soy de esos también se recurren a varios ejemplos de diálogos entre enunciadores para el primer caso y entre el autor y alguien secundario —¿un fan?— que aparece al final del tema en el segundo.

10. La interdiscursividad (ID) como clave retórica e ideológica en el rap

Hymes dedica el parámetro encabezado por la letra 'K' a las claves que rigen cualquier trasvase comunicativo. Estas se identifican con “el tono y expresión de la forma o espíritu que impera en la ejecución del acto” (Hymes, 1974, p. 57).

Para este apartado del análisis del modelo, se ha decidido orientar este parámetro hacia un fenómeno, a nuestro entender crucial, que impera en las letras y el género del rap: la interdiscursividad (ID). De ahí su asociación con la noción de ‘clave’ en el intercambio lingüístico. El objetivo de este epígrafe es el de dotar de una base teórica a este parámetro que nos permita aglutinar y dar forma a todo el entramado de referencias o interdiscursos que se deslizan por las letras del corpus en aras de obtener un conocimiento profundo de las claves ideológicas imperantes y que se interrelacionen de forma holística con todas las categorías analíticas del modelo.

Tal y como se trató en Checa y Camargo (2022), desde las nociones iniciáticas de “intertextualidad” (Kristeva, 1967; Barthes, 1968; Eco, 1968, entre otros) apoyadas en acercamientos teóricos previos de Saussure o el ‘dialogismo’ en la obra de Dostoievski de Bajtín, dicho concepto se ha instrumentalizado hasta redimensionar su significado, convirtiéndose o en un elemento analítico de primer orden, ya no solo dentro de la crítica literaria sino expandiéndose hacia los estudios del discurso e incluso teniendo cabida en este trabajo de vocación interdisciplinar.

Hace dos décadas, Martínez-Fernández (2001, p. 10) afirmaba que la bibliografía sobre la intertextualidad se había vuelto ya “casi inabarcable” y con el fin de dirimir todas las teorizaciones resultantes de su análisis proponía dos visiones no excluyentes para estas relaciones. Por un lado, nos encontraríamos ante una visión más global del concepto y por otro, ante otra de perfil más estricto. Los defensores de esa concepción restringida suelen reducir su presencia únicamente a citas y alusiones” y la intertextualidad “va más allá de préstamos, ecos, citas, alusiones” (ídem), ya que en su concepción global “afecta a códigos, estructuras, arquetipos, así como a los procesos de emisión y recepción del texto” (ídem p. 12).

Siguiendo al autor en esta concepción amplia, se contempla la conexión textual como una propiedad inmanente a todo texto, concebida en honor etimológico al propio término, como un extenso “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 2003, p. 343).

De todas las nociones anteriores para definir la relación textual y discursiva existentes desde, al menos, la segunda mitad del siglo XX nace la propuesta de ampliación epistemológica de la “transversalidad interdiscursiva” de Tomás Albaladejo (2005). Todo

esto nos sirve para enmarcar teóricamente los vínculos entre discursos que se agrupan en todo el género del rap social en castellano, a partir del análisis que se realizó sobre la obra de Gata Cattana. Así se reconoce en el trabajo previamente mencionado de Checa y Camargo, como una línea de investigación futura:

En qué grado se extiende este fenómeno a toda la manifestación artístico-discursiva del rap en castellano es algo que debería ser objeto de investigaciones futuras, aunque se contempla ya como un recurrente marcador lingüístico (Checa y Camargo, 2022, p. 13).

Para Albaladejo (2005, p. 7) este concepto de *ID* “trasciende la propia noción de intertextualidad” al incluir en sus análisis tanto las relaciones micro y las macroestructurales ampliando el espacio discursivo al que aluden. El fenómeno de la *ID* pasa a ser, por tanto, entendido siguiendo los términos que ya había presentado Cros (1986, p. 116) para las relaciones entre literatura, discurso y sociedad como “la materialización de discursos que se relacionan como fenómenos de conciencia, o plasmaciones de estructuras ideológicas producidas en sociedad”.

Una correlación que tiene por objetivo “influir de manera considerable en la recepción del lector” (Albaladejo, 2005, p. 8) y condicionar su recepción. En el caso de Cattana, una autora muy representativa de toda la muestra analizada se alude a multitud de estos hechos históricos producidos en un mismo nivel de “coincidencia cultural” (Adsuar, 2008, p. 3), que persiguen una intención retórica muy determinada: influenciar al lector, que debe conocer —o intentar decodificar, en su defecto— dicha discursividad como amalgama de referencias para alcanzar un conocimiento pleno de la obra a la misma vez que se moldea el imaginario ideológico de la comunidad de recepción.

Cabe mencionar que este término está muy próximo a otras nociones teóricas como las de ‘intermedialidad’ (Pinilla, 2022) si bien el fenómeno de la *ID* pone el énfasis en la combinación de relatos bajo un mismo fin, el discurso, la intermedialidad lo pone en el medio concreto mediante el cual dichos mensajes se transmiten, normalmente refiriéndose a una simbiosis entre medios artísticos, tradicionales y aquellos más próximos a las nuevas tecnologías.

La *ID* se puede entender entonces como una ‘arqueología musical’, que reconstruye al género por la importancia capital de lo que se dice, ya que, como afirma Revidiego (2020):

Para crear letras de calidad hay que entregarse a una constante voluntad por conocer. El talento innato casi no existe, ya que lo que cuenta son las horas de trabajo detrás de cualquier proyecto.

Existen otras ocasiones, donde la referencia en sí va implícita al conocimiento del propio oyente por lo que, en cierto modo, esta debe ser decodificada o ‘resulta’ ya que aparece de forma sutil o disfrazada bajo alguna pirueta retórica o semiótica. Esto

normalmente ocurre en “homenajes a personajes de los que los autores veneran, referencias históricas o culturales, mitología clásica donde se reviven mitos” (Buscató, 2016, p. 26). El resultado es “un texto trastocado que se desplaza al mundo actual para las injusticias de este” (ídem).

Como relata Romero-Fernández (2022) en un artículo para el diario *Público*, la publicación de un *LP* de su grupo de rap favorito —en este caso Los Chikos del Maíz— implicaba toda una tarde de disfrute y conocimiento para ir descifrando la amalgama de referencias desconocidas:

Desde entonces, cada vez que LCDM sacaban un disco nuevo me reservaba toda la tarde para tumbarme en la cama y escuchar las canciones en bucle. Apuntaba todas las referencias y las buscaba más tarde. Es cierto que no entendía una gran mayoría de las alusiones, así que acudía al buscador de Google para averiguar alguna cosa: quién era Ariel Sharón o Yasir Arafat o qué era el neorrealismo italiano y quién Roberto Rossellini, por ejemplo.

Volviendo a retomar el paradigmático caso de Cattana, esta colma su obra de “huellas discursivas de una formación ideológica que se enmarca en una constitución social determinada” (Ramírez, 2000, p. 146-147). Por tanto, los distintos marcadores discursivos producidos desde un entorno social y cultural concreto que apuntalan la configuración ideológica imperante en la voz creadora se van transmitiendo inequívocamente al receptor. A través de este proceso, este conforma una ideología y un conocimiento propio según el discurso que el autor ha transmitido en su obra.

El fenómeno de la *ID* se propone entonces como un ampliado paradigma epistemológico dentro de una tradición histórica que ha estudiado el conjunto de “evocaciones intertextuales” (Adsuar, 2008, p. 1) que recoge una obra para un hondo estudio de la poética contemporánea. El rap y su poesía ya se ha configurado como un género discursivo de estructura formal que funciona en base a la combinación de elementos anclados en el contexto comunicativo, con unos rasgos lingüísticos y un registro particulares (Jiménez, 2014, p. 239).

En el mencionado trabajo de Checa y Camargo (2022) y antes de pasar a un pormenorizado análisis de las claves ideológicas del entramado del corpus, se presentan los grupos discursivos que actúan de forma dominante en la obra de Gata Cattana. Como decimos, estos pueden agruparse bajo las siguientes predisposiciones discursivas que, también servirían en su mayoría para el rap social en español. Dan sentido a la configuración identitaria que caracteriza a los miembros del corpus en base a una forma característica de ser y estar en el mundo, oscilando entre:

1. El anticapitalismo y el antifascismo. Republicanismo y antifranquismo.
2. Localizaciones geográficas que conectan con la temática ‘guerracivilesca’.

3. El Arte y la cultura y mitología clásica.
4. Cultura popular local e internacional.
5. Perspectiva de género a través de la recuperación de genealogías femeninas.

Una variable importante para considerar dentro de las claves de un intercambio comunicativo tiene que ver, como decimos, con la carga ideológica que implica cualquier ejercicio artístico o cultural. Desde la academia, tal vez bajo el ya mencionado intento de infravaloración siempre se limitó a concebir al rap como —únicamente y en el mejor de los casos— una práctica de resistencia política, mientras que eran otras las manifestaciones catalogadas como apolíticas y culturalmente superiores donde la carga ideológica no se cuestionaba del mismo modo ni tan siquiera era una variable⁶⁹.

Nada más lejos de la realidad, queremos dejar claro el hecho de que cualquier manifestación de corte apolítico no existe ya que, como se afirmaba al principio de este epígrafe, cualquier mensaje transmite una ideológica “ningún discurso público es inocuo y cuenta con una intencionalidad imperante” (Van Dijk, 2012).

Así, el hecho de reducir al rap a una panfletización sectaria y populista parece más un intento de las elites culturales por menoscabar su potencial antes de reconocer el verdadero impacto y todo lo que implica que se expongan determinados relatos en un marco tan eurocentrista y tardocapitalista como el actual:

—“No estoy más guapo callado, ¿vas a venir a callarme tú con terrorismo de estado? ¿Te di permiso para fabricar bombas con mis impuestos? ¡No! Pues entonces no lo llames democracia” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

Cabe destacar el hecho de que ciertas posibilidades de *ID* han sido ya abordadas para el apartado 4 de la organización y la distribución secuenciada del texto rap, apareciendo así la *IDC*, a través de pasajes cinematográficos que se reproducen parcial o de forma completa, la *IDM*, haciendo uso de otros géneros musicales como el flamenco, el rock o el pop, y la *IDP*, mediante declaraciones extraídas de mítines y entrevistas a políticos que se reproducen al completo también. Por lo tanto, se aplican estas mismas consideraciones teóricas para su entendimiento.

Siguiendo las nociones establecidas por Santos-Unamuno (2001, p. 241) en cuanto al imaginario que maneja el mundo del Hip Hop español e italiano, de entrada se advierte la complejidad que supone su intento de clasificación por la magnitud de su

⁶⁹ Desde el medio *Noticias de Navarra* se le preguntó a Nega por lo siguiente: “Los Chikos del Maíz es un grupo especialmente combativo y político. ¿El arte debe ser necesariamente militante?” Tomamos su respuesta para argumentar y posicionarnos dentro del paradigma de la politización del arte: “No necesariamente, pero pensamos que toda manifestación artística es política. Un artista mainstream que te habla del amor, de la fiesta y de los culos también está haciendo política: está sosteniendo el estado actual de las cosas. No existe la neutralidad: el que se dice neutral está del lado de los opresores. El problema, me temo, es que solo se etiqueta de ‘música política’ a los grupos de izquierdas” (Escorzo, 2023).

extensión. Se propone, por tanto, la siguiente caracterización para tratar de entender y agrupar todas las “huellas ideológicas” que imperan en el discurso del rap en el contexto español:

Se identifica todo el arsenal de la cultura internacional-popular ligada a los mass media, hoy por hoy los verdaderos proveedores de las bases estéticas de la ciudadanía (García-Canclini, 1990, p. 185).

Así aparecen referencias al universo de la televisión, el deporte, los videojuegos y las redes sociales e informáticas, a otros géneros populares como la música pop. El cómic o el universo de la cinematografía proporcionan buena parte del repertorio, tanto en su versión internacional como local sin olvidar las incursiones en el mundo de la cultura de élite —más bien continuas e intencionadas antes que ‘esporádicas’ como afirma Santos-Unamuno, 2001, p. 240)—, y por supuesto en la cultura popular tradicional.

Sobre esta latente diversidad referencial que aparece en las letras de rap, Androutsopoulos y Scholz (2002, p. 21) las dividen en función de las siguientes *reference areas*, distinguiendo entre personalidades, nombres de marcas, referencias a la ficción — asociada al espectro cultural de música, cine, televisión— y una categoría final donde se aglutina toda una variedad de elementos que quedan fuera de las 3 categorías anteriores:

People (personalities)	Brand names	Fiction	Other
hip-hop stars vs. the rest of the world, "local"/national vs. global stars, people of the present or the past (such as the <i>Grimm brothers</i>), musicians, actors and other professions.	including household and food brands (e.g., <i>Ferrero</i> , <i>Buitoni</i> , <i>Knorr</i> , <i>Nutella</i>) as well as fashion and luxury brands (e.g., <i>Armani</i>). Compared to the first group, this one is more focused on national products.	including names of fictional characters (e.g., <i>Asterix</i> and <i>Star War's Lord Fener</i>) as well as titles of films, songs, TV series and other media products. This group is dominated by references to U.S. media culture, a fact which reflects the Americanization of European mass-cultural markets.	such as names of record labels, political parties, local pubs etc.; here "local" / national references outnumber global ones.

Tabla 8. Reference areas para aglutinar las referencias culturales dentro del rap europeo.

Fuente: Androutsopoulos y Scholz (2002, p. 21).

Se propone en esta disertación estudiar a su vez la frecuencia con que una de estas referencias o alusiones a determinados pasajes discursivos aparece en un texto del corpus. Se considera así que un texto en el que se hagan referencia a 10 o más elementos propios de la cultura popular, tradicional, local o contemporánea en cualquier de sus formas se considerará que ese texto presenta un grado de *ID* alto. De igual forma, si las referencias se reducen a un rango entre 5-9, se establecerá un grado intermedio. Si el total de las referencias no asciende a 4 o ni tan siquiera presenta ninguna el texto, sino que se limita a una mera concatenación de metáforas, ideas o reflexiones sin aludir a ningún elemento de carga ideológica exterior, se considerará que dicha canción presenta un grado bajo o nulo de *ID*.

En función de estas premisas, se puede estudiar en qué medida la *ID* es un fenómeno recurrente dentro de las letras del rap español analizado.

Como indica la siguiente tabla, podemos observar cómo 89 textos (74,16%) presentan un grado de *ID* alta, mientras que son 17 (14,16%) los que recurren a este fenómeno de manera intermedia o moderada y 14 (el 11,66% del total) que lo hacen de forma residual o inexistente.

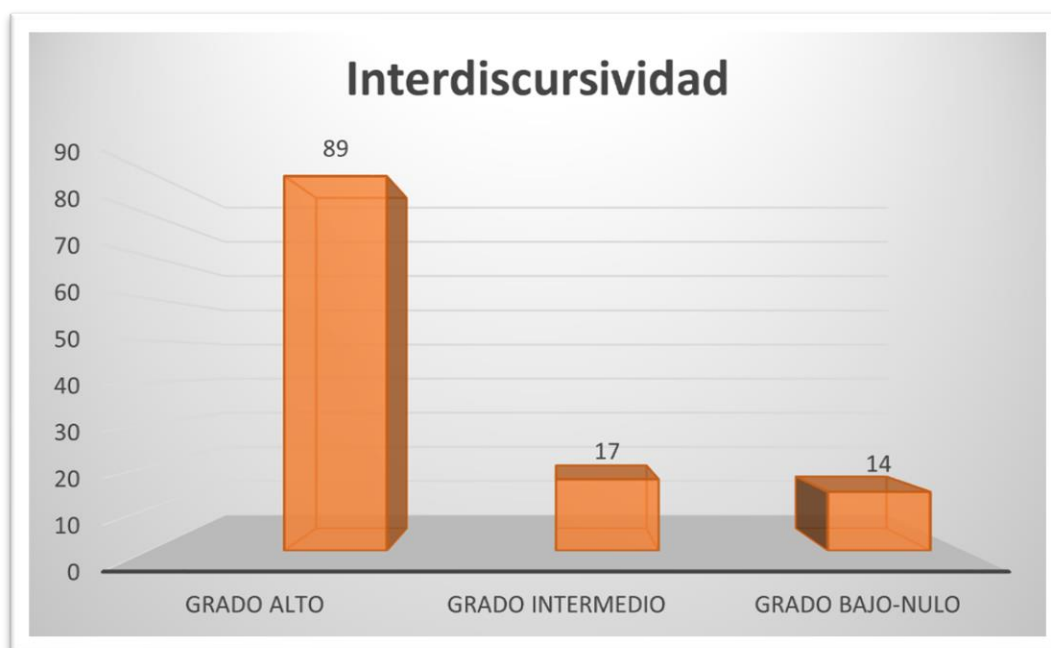


Gráfico 21. Grado de *ID* que presentan las canciones del corpus, distinguiendo entre alto, intermedio o bajo-nulo.

Fuente: Elaboración propia.

A lo largo de este epígrafe, se demuestra cómo, a través de citas, alusiones en un grado mayor o menor de explicitud, así como mediante *sampleos*, los raperos establecen redes que relacionan sus canciones con los diferentes imaginarios que se generan en sociedad además de con las de otros raperos y aficionados con los que comparten espacio y comunidad lingüística.

A través de estas manifestaciones interdiscursivas que serán propiamente detalladas, los raperos unen sus composiciones con otras fuentes artísticas como son la literatura, el cine, la música, además de otros marcos de conexión como son la televisión, elementos propios de la cultura popular, el imaginario religioso, pasajes y acontecimientos históricos concretos, localizaciones, etc. los cuales, como se ha relatado, se producen en un mismo nivel de ‘coincidencia cultural’ y sosteniendo una ideología próxima por parte de los autores que pasa a ser reflexionada y en última instancia, asimilada o discutida por la audiencia.

En esta línea, a continuación se ofrece nuestra clasificación ampliada de categorías referenciales en las que se ha observado una incidencia de *ID* para las letras y autores del corpus. Estas dan prueba del grado elevado de riqueza y expansión discursiva bajo el que se maneja el rap en lengua castellana. Cabe destacar antes de proceder al análisis que, como ya hicieron Santos-Unamuno (2001) y Androutsopoulos y Scholz (2002) en sus respectivas propuestas de clasificación, se ha discriminado entre una dimensión nacional – que acarrea otra a menudo otra más de corte local— y una internacional para cada categoría, dependiendo de si las referencias que aparecen aluden a una percepción ideológica más universal o solo serían comprendidas por un público específicamente nativo, reforzando el sentimiento vernáculo que impregna tanto a los autores como al género:

10.1 Imaginario de las Artes

“Me junté con Moods, como Dalí y Buñuel, él pone música, yo plasmo los sueños en el papel. Son dos ideas que se juntaron y nació la obra, como una luz que da sentido a ese millón de sombras. Solo abrí la imaginación, dejar que el agua corra, sacar todo de la nada y darle forma: El Beso de Klimt, El Grito, La Gioconda... maneras de representar la energía y sus ondas” (“Es peligroso asomarse al interior de esto”, Delaossa).

Las referencias a los diversos universos artísticos que discurren por el corpus textual se pueden agrupar de la siguiente manera: con relación a la pintura, el baile, la literatura, la cinematografía y la música de nuevo en su dualidad dimensional local-global y focalizada en autores, obras concretas, géneros y estilos y personajes. Estas prueban la gran

amplitud⁷⁰ discursiva asociada al imaginario de las Artes y la cultura que se refleja en las letras del corpus, en el que los autores muestran un bagaje personal rico en torno a estas manifestaciones.

10.1.1 Pintura

—Pintores: Menciones a Dalí, El Bosco, Da Vinci, Josep Renau, Gaudí, Botticelli o Rafael Sanzio:

—“Hay mucho peso sobre piernas de Dalí, escribo en sus curvas de Gaudí, cruzo su iris, parezco Botticelli” (“Represento doble H”, Prok).

—Obras: El Guernica de Picasso o Los Girasoles de Van Gogh:

—“Es la voz de Sabina, los versos de Lorca, el Guernica de Picasso, el ruido de las bombas” (“4 de diciembre”, Danié y Laso).

—“Soy un lunático y un poco payaso, antifascista como el Guernica de Picasso” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

—“Y me dejaron la cara como un Picasso” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“Qué sería de mi sin Vivaldi y sus cuatro estaciones, sin los colores de Van Gogh pintando girasoles” (“Art Killer”, Nach).

10.1.2 Baile

—En su dimensión internacional, Charlestón, Bamba o una más de corte local: Sevillanas, Jota.

—“Ahora en mi estómago se baila charlestón, los ardores de mi alma no los calma el almax ni el malox” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Colegios públicos, ganas, en mi casa yo no escuchaba sevillanas, escuchaba el despertador cada mañana” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

10.1.3 Literatura

—Novela, poesía, teatro.

El universo de la literatura también encuentra un gran acomodo dentro de las letras del corpus, con sucesivas referencias a autores clásicos de corte nacional e internacional, obras concretas, igual que personajes ficticios propios, salidos de esas mismas obras y

⁷⁰ Todas las referencias pueden ser consultadas en el Anexo 1. Para determinados parámetros y dado el elevado número de citas concretas, se mostrarán solo algunas a modo representativo.

referencias al mundo del cómic. A continuación, se pasa a citar algunos de los más representativos:

—Por Autores/as:

—Nacionales de ayer y hoy: Federico García Lorca, Mariano José de Larra, Antonio Machado, Miguel Hernández, Miguel de Unamuno, Clara Campoamor, Calderón de la Barca, Enrique Vila-Matas, Miguel de Cervantes.

—“Me inspira la guerra, el manco de Lepanto” (“#RapSinCorte L”, Foyone).

—“Rosa de Luxemburgo, Campoamor, griega, amazonas, vestal romana, sendero impío hacia la vida humana” (“Lisístrata”, Gata Cattana).

—“Con la derecha y su revancha como lastre, lo mismo acabo como Larra o aún peor, como Lorca, en la cuneta, *desterrá* del arte” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana).

—“Soy un poeta del sur más viviendo alienado que no ha nacido en un palacio como Antonio Machado” (“Ese no soy yo”, Toteking).

—“Máximo respeto a nuestros mártires: Miguel Hernández, Lorca” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

—Internacionales de ayer y hoy: Friedrich Nietzsche, Giovanni Boccaccio, Dante Alighieri, Silvia Federicci, Sigmund Freud, Aristóteles, Rosa Luxemburgo, Virginie Despentes, Charles Baudelaire, Scott FitzGerald, Pablo Neruda, Marqués de Sade, Lord Byron, J.M. Coetzee, Roberto Bolaño, Harold Bloom, Ivo Andric, Hanif Kureishi, Julio Verne, Charles Dickens, Leon Tollkien.

Algunos ejemplos:

—“Yo no camelo perfumes de Nina Ricci soy más de libros de la Silvia Federicci” / “Que tenga que venir la Ana a rebatir a Freud, la tradición es larga: desde Nietzsche hasta Unamuno, de Aristóteles a Darwin, desde Franco hasta Rajoy” (“Lisístrata”, Gata Cattana).

—“Qué sería de mí sin Julio Verne, sin Dickens sin Tollkien” (“Art Killer”, Nach).

—“Estoy leyendo a Baudelaire y no sé quién va más borracho” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

—Por obras concretas: *El flautista de Hamelin* (Hermanos Grimm, 1816), *El guardián entre el centeno* (J. D. Salinger, 1951), *Romeo y Julieta* (William Shakespeare, 1597), *El lobo estepario*, (Herman Hesse, 1927), *Harry Potter* (1997—), *Millennium* (saga), *El beso de la mujer araña* (Manuel Puig, 1976), *Los juegos del hambre* (Suzanne Collins, 2008), *Rojo y Negro* (Stendhal, 1830), *Viaje al centro de la tierra* (Julio Verne, 1864), *La vida es sueño*, (Calderón de la Barca, 1635), “Nana de la cebolla” (Miguel Hernández, 1939), *Las mujeres que no amaban a los hombres* (Diego de los Santos, 2010), *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), *La conciencia de Zeno* (Svevo, 1923), *Hadji Murat* (León

Tolstói, 1912), *Bartleby, el escribiente* (Herman Melville, 1853), *Bartleby y compañía* (Enrique Vila-Matas, 2000), *La Odisea* (Homero, VIII a.C.).

—“Hablo de Bolaño sin suerte, no de Robert Landon para imberbes. Grito Pedro Páramo bien fuerte. De Harold Bloom diciéndote qué leerte. Ivo Andric ganando el Nobel hablando de un puente” (“Otras mentes”, Toteking).

—“Volando raso próximo al núcleo, un viaje al centro como dijo Julio” (“Esto es rojo y negro”, Prok).

—“Música conoció a filosofía, no debió haber ocurrido nunca, pero ese día los hijos descendientes de familias enemigas, iniciaron un idilio imposible y prohibido, como moderno Romeo y Julieta” (“Hemos creado un monstruo”, El Chojin y Nach).

—Personajes literarios ficticios: Chita (tarzán), Calisto y Melibea, Hansel y Gretel, Dr. Hannibal Lecter, Robin Hood, Don Juan, Don Diego, Basiliscos y Montescos (Romeo y Julieta), Capitán Nemo, Gandalf, hobbit, Doctor Octopus (Marvel Comics).

—“Tragicomedias de Calisto y Melibea nunca acaban bien, poetas malditos como Charles Baudelaire” (“Octubre”, Ajax).

—“¿Tú sueñas con ser Don Juan y derrochar Champagne? Yo prefiero ver a quién no tiene y darle pan, *man*” (“Manifiesto”, Nach).

—“Asalto a diligencias con trabuco bandolero, y repartir el botín como Robin aun sin ser arquero” (“Información plante calle”, Violadores del Verso).

—Personajes de cómics: Asterix y Obelix en la Galia, Lobezno, Patrulla-X (X-Men, Marvel), The Flash (DC Comics), Fido Dido (7-Up), Profesor Bacterio (Mortadelo y Filemón).

10.1.4. Cinematografía

En la canción del corpus “Los peliculistas 2”, SFDK (corpus N° 88), se simula una supuesta audición en un teatro donde Saturnino Rey, Zatu construye todo su discurso a través de pasajes y obras cinematográficas, todas provenientes de Norteamérica.

Esto es un fiel reflejo de lo que ocurre a la hora de analizar las referencias al séptimo arte. Mientras que son numerosas las citas a elementos propios de la cultura cinematográfica yanqui, las referencias al universo español son escasas:

—Actores y directores nacionales: Luis García Berlanga, Luis Buñuel, Fernando Trueba y su película *Chico y Rita* (2010): *Rojo y Negro*, de Stendhal, *Chico y Rita*, de Trueba, *sábanas nuevas, prueba* (“No es moná ni ná”, Prok), así como *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (2004), *Belle Époque* (1992).

En el caso internacional, la nómica vuelve a ser de corte eminentemente norteamericana, mostrando en este caso el gran respeto y admiración que muchos de los escritores del corpus profesan por sus obras:

—Actores y directores: Asthon Kutcher, Danny de Vito, Stanley Kubrick, Naomi Campbell, Ford Coppola, Marylin Monroe, Steven Seagal, Leonardo Di Caprio, Brad Pitt, Tony Montana, Al Pacino, Jane y Peter Fonda, Martin Scorsese, Hiro Nakamura, Clint Eastwood, Charlie Sheen, Humphrey Bogart, Steven Spielberg, Jim Carrey, Nicolas Cage, Sean Connery, Will Smith, Brandon Lee, Forest Whitaker, Christopher Reeve, Meryl Streep, Robert De Niro, Quentin Tarantino, Roman Polanski, Guy Ritchie, Raúl Julia, Drew Barrymore, Charlton Heston, Christopher Walken, Alfred Hitchcock, Orson Welles.

—Pasajes y personajes filmicos/ficticios: “Evito el beso de Don Vito” (*El Padrino*, 1973), “Un oso bateador en el Reich” (*Malditos bastardos*, 2009), Jack y Wendy (*El resplandor*, 1980), Kesse Pinkman (Aaron Paul), El Jedi, Chewaka, Superman, Bruce Lee, Robert Langdon, Lester Burnham, Lorne Malvo, Don Cristal, gestos falsos como el bebé de American Sniper (2014), Gorgonitas como Archer (*Small Soldiers*, 1998), Walter White (*Breaking Bad*, 2008).

—Películas: *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975), *Pulp Fiction* (1994), *Sid y Nancy* (1986), *Akira* (1988), *Seven* (1995), *4 bodas y un funeral* (1994), *Van Helsing* (2004), *El Hobbit* (2012), *Lo que el viento se llevó* (1939), *Hard Candy* (2005), *Django Unchained* (2012), *Indiana Jones*, *Touch of Evil* (1958), *Yamakasi* (2001), *Bailando con lobos* (1990), *Bye Bye Vietnam* (1989), *Una odisea del espacio* (1968), *Los Goonies* (1985), *El Show de Truman* (1998), *7 almas* (2008), *Número 23* (2007), *Fallen* (1998), *Intacto* (2001), *Gladiator* (2000), *El perfume* (2006), *120 días de Sodoma* (1975), *El truco final* (2006), *Esencia de mujer* (1992), *Next* (2007), *Eliot Ness* (1987), *Misery* (1990), *Ali* (2001), *Heat* (1995), *Man on the Moon* (1999), *Platoon* (1986), *Hostel* (2005), *Forrest Gump* (1994), *Rocky* (1976-saga), *Trainspotting* (1996), *Requiem for a dream* (2000), *Powder* (1995), *Cinderella Man* (2005), *RocknRolla* (2008), *El lobo de Wall Street* (2013), *Avatar* (2009), *Il Gatopardo* (1963), *El quinto elemento* (1997), *Flash Gordon* (1980), *La vida de Brian* (1979), *Terminator* (1984-saga), *Ricochet* (1991), *Blue Velvet* (1986), *Salvar al soldado Ryan* (1998), *Monster Rancher* (1999), *Iron Man* (2008, 2010, 2013), *La lista de Schindler* (1993), *Ciudadano Kane* (1941).

10.1.5. Música

Las referencias a la música nacional e internacional adquieren, como es lógico, su relevancia dentro del corpus.

—Géneros: Carnaval, blues, folk, rock and roll, punk, *trap*, bulerías gitanas, pop, heavy, funk, reggae, soul, R&B, Valls, jazz, tango, ópera, flamenco, canción de autor, Hip Hop, música clásica, guajira, reggaetón aflamencado, indie, techno, hardcore, rumba, ranchera.

—Intérpretes y grupos:

—Nacional, en su mayoría de corte folclórico: María de la O, Camarón, Sabina, Duendes Coloraos, Leiva, Lola Flores, Las Ketchup, Raphael, Melendi, Canelita, El Cigala, Morente, Natos y Waor, Swanfyah.

—Internacional: Rubén Blades, Carl Cox, Amy Winehouse, Beyonce, Frank Sinatra, Chayanne, Bon Jovi, Lucho Gatica, Backstreet Boys, Isaac Hayes, Paul Desmond, Bob Dylan, Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Carlos Gardel, Carlos Santana, Antonio Machín, Kurt Cobain, Marvin Gaye, John Coltrane, Michael Jackson, Mark Knopfler, Hancock Herbi, Vivaldi, Mozart, Elvis, Verdi, Chuck Berry, Ennio Morricone, Diana Krall, Stevie Wonder, Black Sabbath, Bob Marley, James Brown, Freddy Mercury, Ray Charles, Barry White, Elvis Presley, Mike Jagger, Marilyn Manson, ACDC, Queen, CeeLo Green, Billy Idol, Les Luthiers, Omega el Fuerte, Gallagher, Britney Spears.

—Obras clásicas: “La leyenda del tiempo” (Camarón, 1979), “Ay pena, penita, pena” (Lola Flores, 1951), “La bien pagá” (Diego El Cigala y Bebo Valdés), “El muerto vivo” (Peret, 1967), “Mucha policía, poca diversión” (Eskorbuto, 1983), “People=Shit” (Slipknot, 2001), “Con esos ojitos” (7 Notas 7 Colores, 1997), “Tearz” (Wu-Tang Clan, 1993) “Ojalá” (Silvio Rodríguez, 1978), “Knocking on heaven’s door” (Guns N’ Roses, 1990), “Up The Iron” (Iron Maiden, 1984), “Las cuatro estaciones” (Antonio Vivaldi, 1723-1725).

La cultura Hip Hop adquiere en este caso un rol triple ya que funciona en su vertiente temática en sí mismo, también como clave discursiva —solo aquel que entienda la terminología podrá identificarse y alcanzar un conocimiento pleno de la obra y el mensaje— así como campo léxico-semántico predominante dentro de la esfera puramente lingüística del lenguaje que emplea el rap. Aquí recogemos principalmente autores y grupos, canciones, figuras notables, hechos, conceptos, momentos y elementos específicos del rap norteamericano. Para un desarrollo exhaustivo del léxico del Hip Hop —en lo relativo a técnicas, sonidos o performances— consultar el campo semántico en el epígrafe anterior, relativo a los instrumentos léxicos del rap.

—Cultura Hip Hop (autores, canciones, etc.): Public Enemy, Ready to die (Biggy, 1994), Necro, El valle de las sombras (Canserbero, 2012), Jay Z, Dash Efx, Dead Prez, Keny Arkana, Erick Sermon, Madlib, Wu-Tang Clan, grafiti, breaking, Too Short, B-boy, flow, K.R.S. One, Grand Master Flash, A Tribe Called Quest, Jazz (We’ve Got) (Tribe Called Quest, 1991), Schoolboy Q, Afrika Bambaataa, Snoop Doggy Dog, Rapper’s Delight (Sugar Hill, 1980) Grandmaster Caz, J Dilla, Big Daddy Kane, Twista, Still Not a Player

(Big Pun, 1998), Suspended in time (Group Home, 1995), The Lox, Tony Toca, Chuck D, Pac (2Pac), Kool G Rap, Da Heathbreaka (B Heather, 1996).

En su artículo para la antología de Cámara y Filardo (2014), Marc sugiere los términos de *intelectualización* y *autorreferencialidad* para explicar el ascenso del rap de corte patrio en la Francia de los años 1990 y que pueden ser replicados aquí como fenómenos recurrentes en la evolución discursiva del rap en España.

Si bien el rap del país vecino adquiere en cierta forma “la estética y la ideología del Hip Hop estadounidense” este articula un discurso singular, “en el que se rechaza la Francia tradicional y se crea una nueva identidad en base a lazos socioeconómicos, étnicos, ideológicos e históricos diferentes” (Marc, 2014, p. 108).

Calderwood (2022) reflexiona en torno a las variantes dominantes y minoritarias que se pueden dar con respecto a las referencias que maneja el rap de una determinada comunidad. Estas vendrían a ser útiles para entender así la aparente supremacía del rap norteamericano con respecto al español, puesto que los raperos españoles —y franceses, alemanes, marroquíes o colombianos— verterían más referencias al movimiento norteamericano que lo que ocurriría en el sentido contrario.

Si bien esta hipótesis, aunque cierta, puede ser matizada en nuestro corpus puesto que las referencias a la propia escena española —raperos, momentos, canciones— aparecen de forma más reiterada que a las norteamericanas.

En otras zonas donde el rap no haya penetrado en la sociedad en el sentido de provocar este despertar en términos de reivindicación vernácula, esta realidad de ‘colonización cultural’ desde el plano (auto)referencial sigue siendo latente:

As hip hop has spread around the world in recent decades, it has developed into an intensely intertextual and metareferential practice, where artists use shout-outs and allusions (both lyrical and visual) to signal their connections to artists and audiences in other parts of the globe. Yet, as often happens with global phenomena, hip hop’s movements across the globe are uneven and, at times, unreciprocated. For example, it is quite common for rappers in Tangier or Dar es Salaam to allude to Tupac Shakur or other hip hop luminaries from the United States, whereas it is much less common for rappers from, say, Atlanta or Houston to pay deference to their hip hop colleagues in Morocco and Tanzania. We might say, then, that hip hop is a global language that, like all languages, has centers and peripheries, dominant variants and minor variants (Calderwood, 2022, p. 871).

Las referencias a la escena española se podrían desengranar de la siguiente manera, desde actores concretos como Djs, raperos, productores, elementos de la comunicación mediática del rap, entre otros: ‘un beat del Hazhe’, Blasfem, Acción Sánchez, Sonia (Zona Bruta), Zona Bruta, Frank-T, Cheb Ru, J Mayúscula, Mr Rango,

So-Hai, La Insurgencia, Valtonyc, Pablo Hasel, Víctor de Avoid, Metro, Mister Twix, Presión, DJ Potas, Hardcore Street, Ricardo, Blázquez, Líriko, Brutal, Juez, Gangsta Squad, Kami, Tremendo Menda, Aborto y los Bufank, Elphomega, Mondo-sonoro y Hip Hop Nation (revistas), La Mazorka, Rap in Madrid, Sharif, Tote, Shotta, SFDK, Jefe de la M, Jesuli, Mucho Mu, Junior, Natos y Waor, CPV, Supernafamacho, Don Patricio, Gonzalo, Jorge y Fer, Hijos de la Ruina, Rels B, Elpho, Violadores, Doble V, Ibarra, Kase.O, Rumba Sergio, Javier, David y Rubén, Duo Kie, Nerviozzo, Cho/Chojin, Legendario, Dogma Crew, #RapSinCorte, La Cloaka, El Clan, Rapsus, Sharif, Foyone, Sceno, Ajax, Rap contra el Racismo, Juan Peralta (Rayka), Rap solo, Fernando Costa Morales, Dólares mentales (Foyone, 2013).

Muchos de los personajes aquí citados servirían a su vez para conectar con el epígrafe 7.2 del Capítulo 6 dedicado al apartado de la interacción discursiva a través de la mención de unos raperos a otros, ya que, como se ha visto, es un recurso constante dentro del fenómeno de la *ID* el hacer referencia a otros miembros de ideología y perspectiva artística afín.

10.2 Imaginario religioso

Como se ha afirmado en el apartado dedicado a las claves temáticas, los autores de rap se caracterizan por un rechazo hacia todo lo que provenga del universo religioso católico. Por lo general, muestran un perfil laico en sus letras, aunque mucho de los elementos característicos de este imaginario acaban apareciendo:

—“No creo en Dios ni en Buda por mucho que adelgace. La iglesia habla en latín en misa porque así entendemos menos sus mentiras” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“No se te olvide poner cara de malo, vacilando con la paga que mamá te ha dado, coge el oro de la comunión, se lo coloca en el cuello, le hace sentir un matón” (“Soy Andaluz”, Foyone).

—“Soy Yuri Gagarin desde el exterior diciendo: “No veo ningún dios por aquí arriba” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

— “No sé cómo he llegado aquí, no ha sido por Jesús, ha sido la suerte cayendo en alud y un poco de actitud” (“Otra vez”, Easy-S y Toteking).

Por el corpus desfilan también referencias a Damballah (espíritu de la religión Vudú, propia de África Central), al propio Dios, “un hijo de Dios”, Eva, Chakras, infiernos, viernes de dolor o viernes de dolores, Domingo de Resurrección, La intifada, Ku Klux Klan, Burka, Jesús, Milagro de Jesús, el Niño Jesús, Satán, Cristo, Esvástica, Ramadán, Lucifer, paloma, Buda, cofrade, cirio, El Gran Poder (Cofradía Semana Santa

Sevilla), homilía, Yahveh, la cruz y el 666, María y José, amén, Biblia, El rapto, apóstol, Opus Dei o catequesis.

10.3 Cultura mitológica clásica

Este tipo de categorización discursiva aparece representada de forma acusada y se puede interpretar como un símbolo de diferenciación con los demás autores, como prueba de atestiguar un conocimiento amplio y unas referencias que, en la línea de lo que se comentaba al principio, inviten y obliguen al lector no instruido a una búsqueda para desentrañar el significado de las mismas. Esto se consigue alejándose de las referencias ‘simples’ que discurren por la cultura popular y sobre las que, en mayor o menor medida, cualquier oyente lego, puede deducir una rápida interpretación. Destacan aquí los autores Gata Cattana, Ajax o Kase.O, para los cuales este tipo de referencias son más comunes (especialmente identificables en “La hora de la Reyerta”, de Ajax (corpus N° 3) o “Lisístrata”, de Gata Cattana (corpus N° 41).

Por el corpus discurren así referencias al Oráculo de Delfos, Efebo (adolescente Antigua Grecia), Heráclito de Éfeso (filósofo griego presocrático), “te tiran del Taigeto”, Liceo (Aristóteles), Augusto, cenizas de Pompeya, Alceo, San Pedro, Artemisa, Afrodita, Perséfone, Nosferatu, estrella de Belén, Parnaso, Sodoma y Gomorra, Hermes, Sansón, Cupido, Coloso de Rodas, Pegaso, Parca, Diosa Gea, Lisístrata, Hijas de Eva, Prometeo, titánides, Eurídice, Orión, Antares, corona de laureles, Anubis, Apolo, Dafne, Menfis, Caín y Abel, Poseidón, Afrodita, Calíope, Dionisio, Cicerón, Virgilio, cariátide, Cronos, Gnomo, Edén, Dios Baco, Nerón, Aqueo, Talía, Euterpe, Pigmalión; así como al universo egipcio: César, Cleopatra, Museo de El Cairo, faraón o la pirámide de El Cairo.

—“Yo, oráculo de Delfos, oráculo de éfobo, follando solo efebo solo fuego como Heráclito de Éfeso, mejor nacer ileso o te tiran del Taigeto, veni, vidi, vinci, Da Vinci y sus bocetos” (“La hora de la reyerta”, Ajax)

—“Y ando cayendo ya, encallándome en mi propia guerra civil como Lisístrata, sin más que decir, que aportar a la causa un tributo a mis musas que luchan: Rosa de Luxemburgo, Campoamor, griega, amazonas, vestal romana, sendero impío hacia la vida humana. Keny Arkana, Safo, Hipatia, Parks y Hatshepsut. Yo os invoco hijas de Eva buscando una luz” (“Lisístrata”, Gata Cattana).

10.4 Imaginario de la sociedad contemporánea. Acontecimientos, lugares y personajes históricos

—En su dimensión local: Jesús Gil, Ultrasur, Emilio Aragón, Emilio Botín, Caras de Bélmez, Padre Apeles, Mariñas y Carmele, Melitón Manzanas, Pocholo, Los Morancos,

Juana Rivas, Antonio Burgos (periodista), Manuel Ruiz de Lopera, Albert Rivera, Rouco Varela, Pablo Motos, El pequeño Nicolás, Alfon (Bukaneros, antifacista), La pasionaria (la Roja), El Solitario (atracador de bancos), Carrero Blanco, Ortega Lara, José Marco (expresidente Aragón), Jordi Hurtado. Algunos ejemplos:

—“Rap de calle, cajeros quemaos, Albert Rivera está dejándome el medio *fiao*” / “Me piro del país, después de ver lo que cobra Nicolás en Gran Hermano Vip” (“País de mierda”, Toteking y Danié).

—“*Fuck* Padre Apeles, boicot a la tele, voy corriendo como Tom Hanks, atrápame si puedes” (“Los peliculistas 2”, SFDK).

Y/o global. Acontecimientos: Al igual que en otros ámbitos artísticos el contexto histórico influye en las distintas escenas y, la música rap, no es una excepción en este caso. Como recoge Martín-Juan (2022, p. 51) eventos históricos del siglo XXI en España como:

La reunión de las Azores, el anuncio de la entrada en la guerra de Afganistán; el estallido del terrorismo internacional y el trágico día del atentado del 11M; el cese del terrorismo armado de ETA; la crisis económica mundial del año 2008; los nuevos movimientos sociales como el 15M o las agrupaciones stop-desahucios.

Son sucesos que influyen dentro de las creaciones. En este caso, los autores aportan la carga ideológica al evento a través de los calificativos que emplean. El mapa de los diversos eventos históricos —prácticamente todos de corte político, siendo algunos incluso anteriores a este siglo— podría completarse como sigue:

Muerte de George Floyd (2020 en Minnesota) y el movimiento social Black Lives Matter (“Floyd no puede respirar pero el cerdo no afloja”), Papeles de Panamá, accidente nuclear en Chernóbil (1986), muerte del activista Carlo Giuliani (2001), agresión a Berlusconi tras un mitin en Milán (2009), un comerciante griego se quema a lo bonzo ante su banco (2011), confusión himno de Riego en Final Copa Davis Tennis (2003), periodista iraquí lanza zapatos a Bush (2008), asesinato Carlos Palomino (2007), victoria en la Guerra de Vietnam (1975), La Santa Inquisición, caza de brujas, Mayo —perdido— del 68, El último maqui, VietCong (Frente Nacional de Liberación de Vietnam), Asesinato del Che Guevara, Fidel Castro visitando el South Bronx en 1995, asesinato de Kennedy, atentado a Carrero Blanco, Otoño Alemán, los ‘gusanos’ cubanos, Manifestación de derechistas contra el Gobierno tras crisis coronavirus (mayo 2020), leyenda abdicación de Boabdil como último sultán del reino de Granada (1492), Accidente a caballo de Christopher Reeve donde se secciona la médula espinal (1995), anuncio de la marca Fa (1975), asesinato a John Lennon (1980), bulo sobre Ricky Martin en el programa “Sorpresa Sorpresa” (1999), Ley antitabaco España (2006), la plaza de las ventas llena de banderas,

cambio de nombre de Muhammad Ali (1964), “el ritmo y yo somos primos con McGrady y Carter” (NBA), La Reconquista (711-1492), y un largo etcétera.

—Personajes internacionales: Dalai Lama, Harry Houdini, Rockefeller, Papeles de Panamá, Black Bloc (técnica de protección activista), Lee Harvey, Yuri Gagarin (piloto soviético primer humano en viajar al espacio exterior 1961), Sultán de Brunei, Rocco Sifredi, Uri Geller, Mijaíl Kaláshnikov.

Como se afirma en Checa y Camargo (2022, p. 19) “ni la elección ni el discurso ideológico que acompaña a la referencia es, en este caso de forma más clara, aleatoria “sino que van reforzando un mismo ideario coherente”. Cuando en la narración se suceden personajes políticos de un marcado corte neoliberal o derechista o figuras representativas del orden conservador nacional, los representantes del corpus al unísono hacen “latente su rechazo a los planteamientos que los definen”.

10.5 Imaginario de la monarquía española

Se puede señalar su caracterización como grupo discursivo con una presencia importante dentro del corpus (véase a tal fin el epígrafe 8 del capítulo 6).

Desde los distintos espacios físicos que la conforman (Casa Real, Palacio de Marivent, chalé de Suiza o Ginebra) hasta distintos personajes (Rey Felipe, Leticia, Sofía y Leonor, Infanta Cristina). Sin lugar a duda, el más representado es el Rey Emérito (‘El Borbón’, ‘heredero de Franco’) y sus diversas ‘hazañas’ que ya forman parte del imaginario colectivo nacional:

—“A la cárcel van los pobres, no la Infanta Cristina, pero medio país les desea guillotina. El Rey no ni sabe ni hablar ¿Por qué no te callas? Pero a mí no me cierra la boca semejante canalla” (“Los borbones son unos ladrones”, Nega).

—“Se ríen de su impunidad en un chalé de Suiza. Imagínalo borracho diciendo: “Que el pueblo me elija”. Con la pija de su amante recuerda cazas de elefantes, mientras aumenta el hambre y no hay justicia que lo cace” (“Los borbones son unos ladrones”, Tony).

10.6 Imaginario de la política internacional

“Miles de injusticias que se ven por donde vas / sin ir más lejos en tu barrio y tu ciudad como los mandatarios se aprovechan de la sociedad / y mandan a perros sueltos que atacan tu libertad / como los periodistas inventan la realidad, ja! / los hay tan ingenuos que se creen esa verdad” (“Minoría absoluta”, BKC).

Fruto de la inquietud social y política que presentan los y las autoras del género y que refrendan en sus canciones, las referencias a personajes propios de la política —local e

internacional— son constantes. De este modo, sus preferencias ideológicas por políticos de corte izquierdista⁷¹ los lleva a alabar a estos mientras que aquellos de corte conservador, liberal o derechista son, como se afirmaba antes, duramente criticados o ridiculizados:

Los presidentes del gobierno español del PP representan, por tanto, una constante que merece ser explicitada:

—“Saludemos al Aznar con la mano en el *hueval* / “Saludemos al Rajoy con la mano en el *hueval*” (“Jambo Loco”, La Excepción).

—“Rajoy, tú que te nutres de mis penas y dolores, te arrancaría el corazón, bombeando sangre negra a borbotones” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Yo no sé vosotros, pero antes que a Rajoy la hostia se la doy a Pablo Motos” (“País de mierda”, Danié y Lasio).

—“La época del Josemari hazte rastafari, de las reuniones de asesinos en las Azores” (“De Graná a Maracay”, Ajax y Prok y Akapellah).

También los de corte internacional:

—“Me meo en la tumba de Pinochet” / “¿Quién maneja nuestro devenir, es el alcalde, Merkel, Rockefeller o Botín?” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Otra vez el más débil víctima del supremacista, y en el recuerdo Allende... ni la mujer ni la tierra son territorio de conquista” (“Senderos de gloria”, Los Chikos del Maíz y Kase.O).

—“Soy la Guerra Fría, el enemigo de la CIA, soy la valentía del chileno consecuente gritando: “¡Allende el pueblo te defiende!” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

Otras referencias aparecen con Franco, O Chi Minh, Nixon, Kennedy, Che Guevara, Salvador Allende, Le Pen, Osama Bin Laden, Karl Marx, “armao’ en la furgó como Raúl y Fidel”, “Hasta la victoria siempre”, “La historia me absolverá”.

—Personajes relevantes de la historia de la humanidad: Darwin, Angela Davis, Rosa Parks.

⁷¹ Recientemente se ha publicado un estudio (Quevedo, Rebolledo & Navarro, 2023) que analiza las listas de canciones en *Spotify* que cuatro partidos políticos de España (PP, PSOE, IU y Ciudadanos) utilizaron durante sus campañas electorales para las elecciones generales de 2019. Que el único partido que incluyó alguna canción de rap en su repertorio fuese IU se puede interpretar como paradigmático ya que prueba 1) la consciencia de los asesores comunicaciones y de marketing en torno al poder de la música y por ende, de las estrechas relaciones entre política-música-discurso-sociedad; 2) la tendencia ideológica que hegemonícamente se asociada a las letras de rap y 3) la consideración de ‘música enemiga’ o ‘música a evitar’ en sectores políticamente alejados del movimiento como los que representan la derecha —en todas sus versiones— y así lo transmiten a sus espectro de votantes y simpatizantes.

10.7 Imaginario deportivo

Aquí también predominan, aunque de forma menos latente, las referencias al universo norteamericano o internacional especialmente para deportes como el baloncesto donde todos los referentes son jugadores profesionales masculinos: Kobe Bryant, NBA, Jordan, Damian Lillard, Lebron James —su disco de 2018 lleva por título *Lebron* en homenaje al jugador—, McGrady, Carter, Mutombo, Tony Parker y donde se ‘cuela’ el universal Pau Gasol.:

—“Provengo de la sempiterna lucha por dinero, del deseo de superación al irse al extranjero, del sueño de poder sacar tu familia del *ghetto* y de comprarte las Jordan que tus papás nunca pudieron” (De Graná a Maracay, Ajax, Prok y Akapellah).

—“La afición grita mi *name* como Lebron James, como Pau Gasol, ¡eh! ¿Sabes quién te la he vuelto a hacer?” (“Cuestión de fe”, Natos, Waor y Recycled J).

Los deportes de lucha, por el carácter excéntrico de sus protagonistas y la innegociable combatividad a la que aluden, también aparecen en una alta representación, siendo un admirador y practicante profeso, Toteking el que recurre a ellos de forma más evidente: Rocky Balboa, Cassius Clay (Muhammad Ali), Myke Tyson, Vale-tudo, Pressing Catch, El Undertaker, WWE, Dana White (presidente UFC), Boztepe, Lomachenko, McGregor o el almeriense Poli Díaz:

—“En mi tierra Loma no acaba en Chenko. Cofrades jorobados buscando algo de alivio y montes de farlopa tan grandes que le hacen sombra al cirio” / “Chicos de barrio son ley pero nunca policía y si algún potro se ha enganchado al jaco, Poli Díaz” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

El universo del fútbol, también en su dimensión masculina, es recurrente con referencias a los ‘astros’: Maradona, Zidane, Beckham, Dybala, Messi o Mario Kempes así como a hechos curiosos como el puntero láser que durante su etapa como entrenador del Real Madrid, solía atormentar a Mourinho:

—“Me tiran niños algunas frases, pero aprendí a ignorarlos como Mourinho al puntero laser” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

—“La bola siempre al diez, Maradona, me corté la melena, pero sigo siendo la misma persona” (“El hortelano”, Cheb Rubën, Coopermen y Dheformer).

—“Soy el puto Leo Messi del rap y punto” (“Ese no soy yo”, Toteking).

—“Los que no aspiran a nada ni respiran porque no les despidan mientras puedan disfrutar de Zidane” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Con la moto como Márquez, colocaos como faltas de Beckham” (“Generación Perdida”, Natos y Waor).

La dimensión local futbolística también tiene su espacio en el corpus, al recordar a dos de los futbolistas que pasarán a la historia por mostrar un estilo de juego aguerrido y agresivo en su faceta como defensas:

—“Lo más duro del país desde Pablo Alfaro y Ballesteros, no me creo nada que vaya antes del pero” (“El hortelano”, Cheb Rubën, Coopermen y Dheformer).

Otros deportes como el tenis (Roger Federer) o el atletismo (Michael Johnson o Usain Bolt) así como los deportes automovilísticos (el Paris Dakar) o el heptatlón también aparecen representados.

—“¿Pretendes vencerme en este set? Seré Federer” (“Efectos vocales”, Nach).

—“Pa los cerdos no es la miel, solo sé correr, llámame Usaint Bolt” (“Cuestión de fé” Natos, Waor y Recycled J).

—“Pasa ese *maka*, versos más ardientes que el París Dakar” (“Fuego camina conmigo” Elphomega y Violadores del Verso).

10.8 Imaginario de la cultura norteamericana

En sus distintas representaciones: Martin Luther King y Malcolm X, considerados a menudo como referentes formadores e ideológicos del género por su lucha por los derechos civiles de colectivos oprimidos; así como a los *Black Panther*, marines, *Uncle Sam* (tío Sam), *Latin Kings*, *FOX* (cadena TV) o la mítica frase del poeta Scott-Heron, “*The revolution will not be televised*”:

—“Ni actores ni deportistas conocen mis rimas, pero no pasa nada, ¡la revolución jamás será televisada!” (“Hemos creado un monstruo”, El Chojin y Nach).

10.9 Imaginario de la cultura popular

El espectro más rico de todo el corpus dado la extensa ratio de zonas de referencia a las que alude. Desde objetos de ropa moda, partidos políticos, elementos propios de la gastronomía, del mundo sanitario, de la televisión extensible a cualquier aspecto de la vida cotidiana. Destacan por ser elementos fácilmente identificables por el público y que sirven para generar esa complicidad con el autor:

—“De la escuela de los levis petados, los tatuajes, las ojeras, los pendientes de aro. Tns y Total 90, chándal y oro, boinas y crestas. Las épocas del Madrid con Teka. T.K. Contesta, Madrid con Z” (“Generación perdida”, Natos y Waor).

—“Época de mosquetones y mechones rubios, calculadora a euro, feudo inmobiliario que levantó y luego hundió cada barrio” (“De Graná a Maracay”, Ajax, Prok y Akapellah).

—“Si toco el micro de verdad, estáis en peligro, el cliente más cuidado de La Casa del Libro” (“Ese no soy yo”, Toteking).

—“Un hombre no se hace en la mili, un hombre se hace a su clima” (“La Amalgama”, SFDK).

—“Profesores responsables no te engañan, no te explican reconquistas fascistas de lo que antes era España y el condado americano de España, vaya no hace falta que me engañes, tu padre tiene más calle que un 600” (“Akellos maravillosos años”, El Meswy, Kamizake y Mr. Rango).

Entre otros elementos se podría destacar: Panzer, Sapphire (zafiro) y rubí, litio, las canicas, pesetas/duros, rublo (moneda rusa), Concor, ligre, Martini, Izquierda Unida, el PP (Partido Popular), VOX, Primavera Sound (festival de música), Guía de teléfonos amarilla, TENTE (empresa de juegos), Ley de extranjería, ron, Super Pop (revista), la ESO, Euribor, Invernalía, Hello Kitty, la sota de bastos, plenilunio, bingo, Festival Viña Rock, Proyecto hombre, videoclip, DVD, Papá Noel/Noel, tarjeta de iberia, Certificado Aptitud Pedagógica (CAP), kawa (moto Kawasaki), Barbie, velociraptor, órgano Hammond, Premio Nobel, Yo-yo, gogó.

Desde la cultura popular-internacional: Chilaba, Houdini (ilusionista), Oveja Dolly, Desert Eagle, La Torre Eiffel, Bill Gates, Meridiano de Greenwich, Escuela Bauhaus, colchón de faquir, mujer barbuda, Dave Chapelle, fovismo.

Gastronomía: Té verde con harira, guisado, cuscús, ketfa, sémola, ketchup, suflé, pan bimbo.

Mundo de la ciencia médica/medicina: SIDA, ébola, cáncer, COVID, pandemia, T.O.C, Ayahuasca, benzodiazepinas, aspirina, epidemia, diazepam, Xanax, serotonina, Reflex, Pharmaton Complex, artrosis, varicela, clínica mental, flato.

Derivado de esto encontramos también múltiples referencias al Imaginario televisivo (personajes, canales, series y programas televisivos): Xzibit en MTV, Randall Weems (el chivato de la Banda del Patio), El Príncipe de Bel-Air (1990-1996), Heidi (1974), Blossom (1990), Jara y Sedal (1991), Gran Hermano España (2000), Aquí hay tomate (2003-2008), Eurovisión (1956-actualidad), Crónicas Marcianas (1997-2005), Breaking Bad (2008), documentales de La 2, La Sexta, Nickelodeon, Gargamel (Los Pitufos), Morito Juan (Cruz y Raya), guiones de pelis de dos rombos, El Correccaminos (Looney Tunes).

10.10 Imaginario digital

Con el paso de los años, los raperos han ido moldeando el carácter de su discurso con respecto a las redes digitales de igual forma que ha sucedido con el común de la sociedad.

De una actitud de rechazo total inicial a una aceptación —debatible— a los elementos que conforman nuestro día. Zatu de SFDK es el artista que más referencias hace a las redes digitales a lo largo del corpus:

—“Que alguien lo grabe y lo suba al *YouTube*, viralice esta puta locura” (“La Amalgama”, SFDK).

A pesar de esto, los autores no dejan de ser críticos y de advertir los peligros que pueden entrañar las redes sociales en términos del control al que pueden someter a sus usuarios así como aquellos usuarios que las usan para mostrar una vida impostada:

—“Sabes si estás triste o happy, por las canciones que te pones en Spoti” (“Pandemonium”, Ajax).

—“Las redes me controlan, ¿dónde está mi libertad? Hoy acá, mañana allá, se puede demostrar. Quita la ubicación, da igual, te van a rastrear *iguá*” (“Ovarios y pelotas”, SFDK).

—“El pobre sigue pobre, y el rico ahora puede enseñarnos su pobreza intelectual en redes” (“Carne picá”, Toteking).

—“Y no hay Grammys que superen el amor que me dais tantos, otros criticando en su *computer*, los pongo en mute, les apago el rúter” (“Urbanología”, Nach).

Y reivindicar las virtudes de la vida ‘real’ frente a lo artificial e irreal que se puede volver el contacto a través de la tecnología:

—“Niña cierra ya el *YouTube* que vengo *pa* cantarte un blues” (“El hortelano”, Cheb Rubén, Coopermen y Dheformer).

—“No tengo WhatsApp, ¡qué miedo me da! No guardo tu número, es agua *pasá*. Ahora las redes me dan, me dan más pena que risa” (“Agua Pasá”, SFDK y Kaze).

—“El Blak Lives Matter como logo es cream, aquí parece eterno en redes, dura media hora fuera” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

También se puede atestiguar la evolución de la relación de la sociedad española para con estas mismas redes digitales: desde unos inicios marcados por los SMS (a través de los Nokia o los Siemens), donde la música se escuchaba a través del walkman y se descargaba por el Emule hasta el surgimiento de las primeras redes sociales hoy en desuso (*Messenger*, *Tuenti*). También tienen cabida las más actuales (*Facebook*, *Instagram*, *Twitch*) que se han complementado con sistemas de mensajería instantánea (*WhatsApp* y su lista de emoticonos o *Discord*) en nuestros smarthpones, así como con foros (4chan) y juegos universales (Generación Nintendo, PlayStation, Fornite, Marbella Vice, joysticks) a través de la comunicación en *streaming*.

—“Me aburren vuestras fobias, son sermones de parroquia, a ver, ¿tu novia te agobia porque quiere un móvil Nokia?” (“El cuentacuentos”, Nach).

—“Digo tu nombre por compromiso en mis directos, o tus muertos, te veo en el Messenger y me desconecto” (“Ternera podrida”, SFDK y Shotta).

—“Que yo tengo un siamés pero otros tienen un siemens, yo quiero una casica en las montañas protegida de las nieves” (“Corazones, lágrimas y sonrisas”, Rapsusklei).

—“Hay tiburones que escriben en Hip Hop Nation, creen que al rap se juega en su cuarto como a la Play Station” (“Yo contra todos”, SFDK).

—“Rap como entretenimiento que agita el pensamiento, así alimento a la generación Nintendo” (“Manifiesto”, Nach).

—“Los yanquis tienen ahora un presidente del foro 4chan” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

10.11 Imaginario de marcas

Se refiere a las relativas a automóviles, moda, alimentación, bebidas alcohólicas, entretenimiento, tecnología, etc.

Como se recogía en Androutsopoulos y Scholz (2002, p. 21), otra de las áreas de referencias con cierta entidad dentro de las letras de rap está dedicado a las *brand names*. En el corpus, encontramos una mayoría de referencias a marcas corporativas características del sector de los automóviles o la moda, también en su doble dimensión local e internacional.

Como todo aparato que emana de ese neoliberalismo de cuyos valores los integrantes del corpus se muestran a menudo contrarios, la relación de estos con el imaginario de las marcas también genera cierta controversia, identificando de partida, un rechazo en consonancia con esa ideología de clase:

—“Derribaron el viejo cine y hoy es un Starbucks” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

—“Soy la clase obrera lista para la reyerta, la estanquera de Saigón no compra en Zara” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

—“Yo no camelo perfumes de Nina Ricci soy más de libros de la Silvia Federicci” (“Lisístrata”, Gata Cattana).

—“Así crecimos, chicos con principios robando en el Carrefour y no en el chino, jodiendo al de arriba, ayudando al vecino” (“Generación perdida”, Natos y Waor).

—“Pero ese no soy yo, ya sé de qué vais hablando de conciencia social y vistiendo Nike” (“Ese no soy yo”, Toteking).

—“Yo también quisiera un chalé de lujo en la moraleja y conducir un Cadillac pero soy feliz con este anorak Panamá Jack” (“Manifiesto”, Nach).

—“Hijo de la burbuja y del "España va bien" albañiles doblando la esquina en audis por 3.000 al mes” (“Carne picá”, Toteking).

También, este imaginario de las marcas aparece representado junto a la voluntad *egotrip* de los raperos, utilizándose como elementos adicionales para establecer comparativas a través de la figura retórica del símil, a menudo utilizándose marcas de prendas de ropa:

—“Y sé que el único secreto es que no hay secretos, solo respeto por el rap antes de usar un chándal ecko. Yo tengo colegas que te follan si improvisan, aunque vistan levis y camisa” (“Manifiesto”, Nach).

—“Fumo María y José, amén, huelo a Coco Chanel, touché” (“Cuestión de fe”, Natos, Waor y Recyled J).

Las marcas de alimentación también aparecen representadas:

—“Quince años en esto y estamos frescos como un donut” (Gangbang”, Geronación).

—“Sabor amargo como Bitter Kas” (“Generación perdida”, Natos y Waor).

—“Quien dice que es barato el Ikea se lo inventó un vecino de mi zona que fue el mismo que te dijo que es barato el Mercadona o 7 pavos de menú que te clavará el McDonald's por un pollo alimentado con cortisona” (“Manos en el aire”, SFDK, Mala Juntera y Shabu).

Otra área de referencia importante dentro del imaginario de las marcas tiene que ver con aquellas que aluden a bebidas alcohólicas, siendo muy común que los raperos aludan a ellas en su vertiente retórica lúdica y con esa inclinación hacia el ‘malditismo’:

—“Solo soy un borracho solo, bebiendo Voll-Damm preso de la nostalgia y la melancolía” (“Es peligroso asomarse al interior”, Delaossa).

—“Con 1.600 pesetas nos dan un tique, donde pone Coca-Cola, hielo y ron Cacique” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“Bebiendo Postobón y hablándote de Monster Rancher” (“#RapSinCorte L”, SpokSponha).

—“Parties, 7 Habana, dama, parte pana, madrugada” (“Palabras”, Nach).

—“House party, Santa Teresa y Valium. Cuidaros entre vosotros, la vida es tan mala el enemigo está allá arriba y no tiene cara” (“Pandemonium”, Ajax).

Otras marcas a las que se aluden: Mercedes, Panamera, Lambo/Lamborghini, Renault, Almax, Maalox, Jordan, Dolby Surround, Cheetos, Doritos Tex Mex, Posca, Mahou, Cruzcampo, Kleenex, Vodafone, Fairy, Versace, Nina Ricci, Seven Up, Cabriolet, mediamarkt, 7-Eleven, Brandy, Nokia, Orange, Feber, Air Force Gore-tex, TEKA, L’Oreal, Atesa, PlayStation, ATESA, Nocilla, Barbour, Bourbon, Norton, El

Corte Inglés, Pokémon, Tabaco Rubio, Puleva, Coco Chanel, Monsanto (agricultura), Postobón Calidad Pascual, Burberry.

10.12 Instituciones, sindicatos y corporaciones

Las instituciones, los sindicatos o las corporaciones que se constituyen en el imaginario colectivo también tiene su cabida dentro del corpus. Aquellas cuyas lógicas se interpretan por los autores como negativas o contrarias a los valores que definen, son duramente criticadas:

—“Tú que te pasas el día mandando mensajitos al Crónicas Marcianas, y que llamas al 906 para botar por Ainoa, mientras Telefónica tiene más pasta que toda África junta” (“Hemos creado un monstruo”, El Chojin y Nach).

—“Un día siento que mi rap no tiene sustancia. Y otro día que yo le hago al rap el rescate de Bankia” (“Bartleby & Co”, Toteking).

—“Sufrirán lo que ellos llaman violencia juvenil, lo que yo llamo autodefensa contra la guardia civil” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Hay una obsesión que me embarga y alguna que otra derrota a la espalda, acabé como Rota vendía a la OTAN en nombre de Esparta” (“La prueba”, Gata Cattana).

—“Yo no soy un santo ni tampoco estoy en Cáritas, pero tanta hipocresía gubernamental me irrita” (“#RapSinCorte XXVIII”, Foyone).

Bajo la ideología imperante en los autores de rap, el rechazo a la concepción social de ‘la empresa’ es también latente:

—“Paso a los empresarios por la lija del skate” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Hace falta mucho odio para esos genocidas, hace falta acción en contra de las empresas nocivas” (“Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

—“Su madre ni sabía que existía la sanidad pública. Su abuelo sí sabía, y le jodía pagar sus impuestos *pa* que los pobres e inmigrantes también tengan asistencia médica” (“La niña de Rajoy”, El Meswy).

10.13 Imaginario asociado a lugares y localizaciones concretas

La localización y el contexto concreto cobra una especial relevancia en las letras del corpus. En su doble dimensión internacional-local, son multitud las referencias a tanto continentes, mares, montañas, como países, ciudades y lugares concretos y permiten conectar tanto con temáticas relacionadas con la política internacional, así como con otras

de corte más local. Uno de los más propensos a incluir entre sus letras referencias a lugares concretos es Nach:

—“A todo el planeta tierra, donde sea que me escuchen en España, en México, Perú, Colombia, Portugal, Venezuela, Chile, Argentina, Brasil, Angola, Guinea, da igual donde estéis, Bolivia, Puerto Rico, Estados Unidos, El Salvador, Panamá, Costa Rica, Ecuador, todos mis soldados latinos ahí... ¡Todos! a los que esta mierda engancha, este es el rap que purifica lo que la vida os mancha” / “Cierto como el fuego abierto en Gaza y Cisjordania, cierto como ver mi fe moviendo tu montaña sacándola de España” (“Manifiesto”, Nach).

—“Que no exista la guerrilla en Nicaragua, que solo se diseñen modas y no drogas” (“Cambiando el mundo”, Nach).

—“Tras ocho discos más hambriento que Somalia” (“Urbanología”, Nach).

—“Boludos, carnales, de la Patagonia a Ciudad Juárez” (“De Graná a Maracay”, Ayax, Prok y Akapellah).

—“Están de rally por Rabat con tu *money*, poniendo fábricas *pa* niños en Nueva Delhi” (“Represento doble H”, Prok).

—“No tengo solución, soy como Cuba, hoy de nuevo convertido en el burdel de los gringos” (“Akellos maravillosos años”, El Meswy, Kamizake y Mr. Rango).

En términos generales, las distintas localizaciones que aparecen reflejadas en el corpus con respecto a la geografía internacional son las siguientes: África, Marruecos, Praga, Viena, Ozores, Cuba, Varadero, Colombia, Nicaragua, Venezuela, Maracay, Patagonia, Ciudad Juárez, Brasil, Latinoamérica, Mar Atlántico, Atlanta, Holanda, El Tibet, Ginebra, Suiza, Siria, Stalingrado, Esparta, Sodoma, Atenas, Estambul, Irán, Seattle, URSS, Niágara, Europa, América, Asia y Oceanía, Pekín, Saigón, Kentucky, Bolivia, Bahía de Cochinos, Everest, Sahara, Gaza y Cisjordania, Babilonia, Faro de Alejandría, Mar Rojo, Somalia, Auschwitz, Rabat, Brooklyn, Queens, Hollywood, Múnich, Nueva Delhi, Módena, La Meca, La Habana, París, Bronx, los siete mares, Memphis, Israel, Palestina, Rocinha, Chiapas, Camboya, Lagos, Nepal, Libia, Cuba.

Con relación a ciudades y comunidades españolas, es común que cada autor aluda a su propia zona o exprese lo bien que siente cuando visita, normalmente para dar un concierto, otras zonas del país:

—“¿En qué hotel estamos? ¿En qué día andamos? No sé dónde vamos. ¿Tiramos *pa* Valencia o para el País Vasco? No sé si decir gracias, nano, *eskerrik asko*, *quérote* A Coruña, *merci* Cataluña” (“A veces se me pasa a veces paso”, Ayax).

—“Parece que se han alineado los astros, como los bisiestos, una vez cada cuatro, si sientes esto como tuyo, *eskerrik asko*” (“Cuestión de fe”, Natos, Waor y Recycled J).

—“Rectas, curvas, mal karma, cuna, tumba, vida absurda. Barna, Zaragoza, Madrid, Murcia, Alicante, siempre Valencia, Sevilla, Bilbao, Málaga, España” (“Palabras”, Nach).

—“De Sevilla a Zaragoza muchas millas pero existen vínculos” (“Chúpala”, Dogma Crew y Kase.O).

—“Zaragoza-Málaga mafia, Hablando en plata, Doble V” (“La rebelión de las máquinas”, Hablando en Plata y Violadores del Verso).

Aparecen representadas así otros lugares como España, Granada, Valencia, País Vasco, Coruña, Barna/Barcelona, Cataluña, Sevilla, Torrejón, Rota, Girona, Zaragoza, Madrid, Alicante, Bilbao, Málaga, Los Pirineos, Extremadura, Huesca, Teruel.

Especial mención también a las localizaciones internacionales específicas: Guantánamo, Escaleras de Harlem, Hood comanche (Texas, Nuevo México), Beverly Hills, Kremlin, Taj Mahal, Peñón de Gibraltar.

—“Clásico rap de calle como la escalera de Harlem, pero he venido de Haza Grande, el Albaicín, el hood comanche” (“La hora de la reyerta”, Ajax).

10.14 Cultura local propia de cada autor:

Aquí las posibilidades son, de nuevo abundantes y están destinadas generalmente a sus oyentes autóctonos más fieles. Recogemos las más representativas en función de los focos principales de irradiación del rap en España, aunque es extrapolable a la de cualquier autor que use su propia cultura o geografía local como relato o inspiración:

—Andalucía: Blas Infante, La casa Alba, Cartojal, olivos/olivares de Jaén, Sevilla, Ecos del Rocío, Virgen del Carmen, Casas de cal, pescaitos, fogatas, vestido de lunares, El Rocío, casetas, cofradías, río Guadalquivir, sangre árabe, zarcillos de corales, “levantaos, hermanos y hermanas” (himno de Andalucía), un bar de cante jondo.

—“Andando voy por Cádiz como un niño embobao escuchando un pasodoble de los Duendes Coloraos, es la voz de Sabina, los versos de Lorca, el Guernica de Picasso, el ruido de las bombas, Cartojal en calle Larios, olivos de Jaén, La Casa Alba contra el proletario” (“4 de diciembre”, Danié y Laso).

—“Soy andaluz, como los olivares, como La Virgen Del Carmen entrando a los mares” (“Soy andaluz”, Foyone).

—“En guerra con Orión como Antares Veneno de escorpión y vestido de lunares” (“Desértico”, Gata Cattana).

—Sevilla: Pino Montano, Plaza de Armas, barrio grande, Puente del Cachorro, Calle Garcilaso de la Vega, El Latino, Cruzcampo, Las 3000 viviendas, La Macarena, cofradías, El Gran Poder.

—“Son 10 personas con un mismo destino, cruzar el puente del Cachorro y acabar en el Latino” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“Cuando llega esta semana es cuando más deseo que llueva cuando asoma la sotana por La Macarena o por Triana” (“Devoto”, Toteking).

—Granada: El Albaicín, Plaza Romanillas, Museo Federico García Lorca, El Mulhacén, El Veleta, Barrio Nazarí, Sacromonte, Río Darro, Veleta, Mulhacén, Los Quero (maquis), Cristo de los Gitanos, La cuesta del Chapiz, Vereas de Enmedio, Almanjáyar, Haza Grande, Albaicín (ALBZ).

—“Yo soy Adri, del barrio Nazarí a la orilla el Darro, de la tierra Federico de los Quero, de los Morente al lado del Sacromonte De donde se hace arte y se crean las luces. Del Veleta al Mulhacén donde el agua nace, por los caños de la Alhambra sube, donde Boabdil le entregó su llave, donde manchó su nombre cuando lloró delante de su madre, ¡cobarde!” (“Esto es rojo y negro”, Prok).

—“El Cristo los Gitanos subiendo en silencio, por la Cuesta el Chapiz, cogiendo el rosario, con mis flamencos en la Vereas de Enmedio, quiero ver mundo, pero morirme en mi barrio” (“El puchero de la abuela”, Prok).

—Zaragoza: la ciudad del viento, la plaza del rollo, barrio Jesús, La Jota, Zaragoza, el 32 (autobús), Azuara, El viento del Cierzo, Torrero, El Heraldo (periódico), Calle Duquesa Villahermosa, río Ebro, Paseo de la Independencia, Las Cortes.

—“Esta mañana vuelvo a estar fumado, no he bajado a por pan y ni siquiera he comprado el Heraldo” (“Corazones, lágrimas y sonrisas”, Rapsusklei y Hazhe).

—“En una calle un sombrero esperando con paciencia, son borrachos en el Paseo de la Independencia” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“Azuara tiene tiempo envasado al vacío, disco móvil propia, inspiración en el río Azuara me tiene de crío, de nieto y a las personas mayores paciencia y respeto” (“Javat y Kamel, Kase.O).

—Madrid: Museo del Prado, Museo Thyssen, Moraleja, Calle Duquesa, Calle Alegría de la Huerta, Legazpi, Opañel, Neptuno, Cibeles, Leganitos, Madrid sur-sur, Carabanchel, putas de la Casa de Campo, muertos en cunetas, Orcasitas, Museo Thyssen, Gran Vía, Chalé de lujo en la Moraleja, La Moncloa.

—“La fachá escondía, con la capucha prendía voy por racha y lo sabía, voy borracho por Gran Vía” (“A veces se me pasa a veces paso”, Ajax).

—“Desde Leganitos pateando hasta Sol con un frasco de colonia por si se acaba el alcohol” / “Soy Madrid sur-sur, ¡Carabanchel, el Niño Jesús y el diablo en mi piel!” (“Cuestión de fe”, Natos, Waor y Recycled J).

11. Instrumentos lingüísticos: el Lenguaje del Hip Hop (LHH)

*“La herramienta del lenguaje se hizo pa comunicar, si se entienden con equis y des,
¿a ti qué más te da?” (“Ovarios y pelotas”, SFDK)
“Tenemos variedad: decimos nen, co, quillo”
 (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).*

En este apartado de la investigación se presentan los resultados obtenidos del análisis del parámetro lingüístico del corpus. De partida podemos mencionar que el lenguaje del rap está marcado por la existencia de unos marcadores y códigos propios, que están en continua evolución y que atañen a todos los niveles de análisis lingüístico.

Esta caracterización de los recursos empleados nos ha permitido mostrar a su vez la variación regional-diatópica a lo largo del país, especialmente de aquellas zonas donde la escena local-regional está asentada y muestra unos rasgos característicos que se apartan en mayor o menor medida del ‘estándar’, es decir, cómo esta modalidad lingüística se usa para expresar roles, identidad y posicionamientos sociales, como sería el caso por ejemplo de raperos de origen andaluz o canario —al margen de las distintas lenguas oficiales del Estado— (véase para tal fin los epígrafes 3.1 del capítulo 1 y el epígrafe 6 del capítulo 3).

Por tanto, la principal inquietud de este subapartado reside en observar todo lo referido a la forma y el estilo lingüístico que aparece en el análisis del corpus textual del rap, aproximándonos así a lo que podría catalogarse como ‘el lenguaje del rap social en lengua castellana’ a través de las distintas variedades del español de España y los fenómenos sociolingüísticos en los que estas incurren⁷².

Ya desde los estudios iniciáticos de Labov, la sociolingüística comienza a moverse bajo un paradigma desde el que poder interpretar y analizar los distintos usos de la lengua condicionados por factores sociales de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico. Si bien es cierto que ya la dialectología o la geografía lingüística de comienzos del siglo XX habían abordado el estudio de los dialectos —variedades diatópicas— no fue hasta la irrupción de los trabajos de académicos como Labov, Bernstein o Halliday hacia el último cuarto de siglo que se empiezan a manejar conceptos y corrientes propias bajo un marco variacionista dentro de la sociolingüística y con distintas caracterizaciones posibles para la lengua: las variables lingüísticas, entendidas como unidades de la lengua en cuya realización difieren las diferentes variables sociales.

La variación lingüística se interpreta así atendiendo a las diferencias determinadas por las características sociológicas de quien emplea la lengua —edad, sexo, nivel

⁷² Para esta investigación se ha optado por una caracterización de aquellos fenómenos más frecuentes dentro del lenguaje del rap social sin incurrir en una cuantificación concreta, aspecto que se deja para futuras investigaciones.

sociocultural o de instrucción— así como las sociales —lugar y contexto de enunciación—.

Aunque estas nociones están presentes en el grado de variabilidad lingüística presente en el corpus de estudio, es un hecho la disgregación y la interpretación que la sociolingüística moderna ha hecho de estos postulados. Tomando como referencia esta apreciación para el estudio del uso de la lengua empleado por los raperos en la investigación, se desarrollará la variación lingüística atendiendo a los niveles de indagación y formalización lingüística que convencionalmente se han distinguido desde el punto de vista de la lengua como un sistema holístico que opera en diferentes niveles pero que es imposible disociarlos. De esa forma se han tipificado los fenómenos más recurrentes y significativos observados entiendo la obvia relación que se establece, por citar algunos, entre los ejes discursivos más acusados, la fraseología existente, los campos semánticos o las figuras retóricas. Estos serían representativos del estilo lingüístico que predomina en el lenguaje del rap y se explicitan a lo largo de este epígrafe asociados a esos niveles clásicos para el estudio de la lengua: fonético, morfosintáctico, léxico-semántico e incluyendo por último el nivel pragmático.

Cabe destacar el hecho de que el apartado pragmático dentro de las letras de rap ha sido incluido como un nivel más de estudio de la lengua, siguiendo así las consideraciones más propiamente sociolingüísticas que incorporan tanto el nivel pragmático como el discursivo a sus premisas epistemológicas, a sabiendas de que estos entrañan una cierta desigualdad por el espacio cognitivo al que aluden.

11.1 Nivel Fonético

La variación lingüística en el plano fonético está en las letras de rap estrechamente asociada al geolecto concreto del lugar de enunciación de los raperos, lo que contribuye a la diversidad y riqueza del género. Si bien esta representación no está únicamente motivada por estos factores geográficos si no que, como se especificará después, también puede responder a factores de tipo estilístico provocados por las elecciones fonéticas concretas de los raperos.

Se puede destacar de inicio una sobrerrepresentación de la caracterización fonética andaluza en el corpus dada la considerable cantidad de autores que provienen de esta comunidad. Sin embargo, puesto que estos rasgos no son exclusivos de las variedades andaluzas y fruto de la cadencia, entonación y fluidez característica con la que se desarrolla el rap, algunos de los mismos se observan también en hablantes de otras modalidades dialectales centro-norteñas.

De este modo, entre la mayoría de los autores analizados aparece una tendencia a la eliminación de la /s/ en posición final, como ocurre también con el fenómeno del yeísmo, así como determinadas elisiones silábicas e intervocálicas.

Entendiendo la distribución desigual de los rasgos lingüísticos característicos para una misma comunidad —en Andalucía conviven más de ocho millones de personas y existen notables diferencias entre, por ejemplo, el andaluz de Ayamonte y el de Roquetas de Mar—, los hablantes andaluces del corpus comparten, de manera genérica, los siguientes rasgos fonéticos:

Pérdida /d/ intervocálica. Reducción final de sílaba. Pérdida /s/ en posición final.
Reducciones del tipo *pa*, *na*:

—“No me digas tú lo dura que es la vida todo el rato cuesta arriba sin tiempito para *na*’, ¿te imaginas que acortando las palabras y comiéndote lo que diga te sobra tiempo al final? Quién lo haga que me siga que no va pasarle *na*, yo lo hago con mis niñas y sus amigas con las S que me como me dará tiempo a jugar” (“La amalgama”, SFDK).

Se observa también un ritmo entonativo más fluido y variado frente a hablantes del castellano de variedades septentrionales —una mera comparativa entre, por ejemplo, una canción de Violadores del Verso y otra de SFDK dará cuenta en seguida de esta realidad—. Fenómenos como el seseo y ceceo, también son frecuentes, con distribución desigual a lo largo de la geografía andaluza y los autores en cuestión.

Con respecto a esto, se pueden establecer varias apreciaciones relevantes en torno a integrantes andaluces del corpus:

El caso de Zatu (vocalista de SFDK), el cual, a lo largo de su trayectoria, evolucionó desde un ceceo muy marcado hasta un pulido seseo sevillano —marcador de más prestigio en la zona—, también acarreando una evolución en la cadencia y el tono que están intrínsecamente relacionada con la autenticidad y el *ser real*⁷³.

Véase esta evolución con respecto a una letra de 1999 y otra de 2018:

—“/Dolorozo/, como la última muela, /zoy/ mi único juez, y después juzgaré quién /ze/ cuela, quién /ze/ sale” (“Una de piratas”, SFDK y La Mala Rodríguez)

⁷³ En el podcast *Free Talks*, conducido por el *freestyler* gallego Force, Zatu comentaba lo siguiente al respecto de esta evolución en su voz: “En mis primeros discos la voz aparece muy rasgada, luego ya empecé a aflojar. Me gustaba sonar hardcore, imitando a mis influencias, pero esa no era mi voz real, era algo ficticio que yo forzaba. Conforme fui cogiendo algo de personalidad decidí cambiar esto. Esto que se habla siempre en el rap de ser y mantenerse real es totalmente cierto. Yo quería que mi realidad personal, tal cual era yo, se reflejase en mis canciones: mi propia voz, mi humor tan característico, etc.”. Este abandono del ceceo también se puede interpretar en la línea de incorporar soluciones más ‘prestigiosas’ como la del seseo, que cuenta con una gran aceptación normativa y prestigiosa en entornos propensos a estas distinciones.

—“Hubo quién /nasió/ en el campo, por ejemplo, mi mamá, que ahora sí, pero /entonces/ no hubo una oportunidad, desde /adolescente/ mucho curro y la espalda doblá” (Ovarios y pelotas, SFDK).

El ejemplo de Prok también es interesante, el cual parece emplear el marcador del seseo —como decimos, de mayor prestigio local— de forma deliberada, con el objetivo de establecer una diferenciación estilística en función del tipo de discurso. Su lugar de procedencia aporta las claves para entender esta dualidad fonética, puesto que la zona de Granada es característica por presentar estos tipos de hablantes —seseantes, ceceantes o neutros—. Tal rasgo no se aprecia cuando el espíritu del discurso es más serio, acorde con un eje discursivo más orientado a la crítica social o al virtuosismo lírico; pero sí cuando el autor se relaja o recrea en versos relativos al *egotrip*. En el primer ejemplo sí observamos cómo el autor sí marca el seseo, puesto que se está refiriendo a los efectos placenteros que provoca en el oyente su música —*egotrip*—, mientras que en el segundo, dado el carácter más metafórico e intimista de sus versos, el fenómeno del seseo desaparece:

—“Si canto /parese/ que están de compras, normal si suena *compac*, si se le /hasen/ pompas” (“No es mona ni *na*”, Prok).

—“Volando raso próximo al núcleo, un viaje al centro como dijo Julio, te espero fuera cuando pase julio, en plenilunio, cerca del bosque donde baja el río habrá pozas de ese gran diluvio” (“Esto es rojo y negro”, Prok).

También se aprecian a lo largo del corpus rasgos fonéticos distintivos de otras variedades regionales como el caso de la aragonesa, donde es frecuente una entonación ascendente de las frases, con alargamiento y subida total en las penúltima y última sílabas. Se observa en los autores de procedencia maña —Violadores del Verso, Rapsusklei, Sharif o Xhelazz— una fuerte tendencia a deshacer los hiatos, por lo general cerrando más la vocal más cerrada del grupo o bien desplazando el acento a la vocal más abierta:

—“Vibe, Dycache y Neas nos trajeron más ideas... ¡Cuando escuches esto vete a casa! ¡Ponte a escribir! Llega a su cuaderno y ¿qué le pasa? ¡se quiere morir! ¡pues que se muera! Eso querría yo si algún día fuera un cualquiera en el puto micro o donde fuera. Escucha mi voz solemne, nunca podrás poderme, intenta ganarme y acabarás por chupar mi ojete, el mío y el de los míos, envío ríos de tinta fríos: ¡Iros a dormiros, críos! (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Mi acento es de /Zaragozá/, desde que no me meto /galofá/, va mucho mejor la /cosá/” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei).

Y de la madrileña, dado el alto grado de representatividad que presentan autores procedentes de estas zonas geográficas en el corpus, con un yeísmo generalizado⁷⁴, una tendencia a la pronunciación interdental sorda del fonema /d/, así como una tendencia — como decimos mayoritaria en todos los hablantes de la variedad lingüística del rap— a la caída de la /d/ en posición intervocálica final y para participios y a la pérdida de la /s/ en posición final:

—“Guarda las distancias y calla, y si no has comido en casa con la yaya no cruces la raya” / “Pal drama un imán pero a bocajarro doy mi *vía*, *pa* que respetes mi sermón como una homilía” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

Otros recursos fonéticos observados en el corpus y analizados bajo su consideración de figuras retóricas —como la aliteración o las onomatopeyas— serán debidamente expuestos en el próximo apartado ya que todas estas han sido consideradas como un fenómeno que atraviesa todos los niveles de la lengua y se ha optado por desarrollarlas de forma conjunta en el plano léxico-semántico.

11.2 Nivel Léxico-Semántico

“El éxito no me excitó y mi léxico tardó décadas en pulirse, un curro que no acepta erratas ni despistes, un chiste es que al ver pasta no dudan en desvestirse” (“Urbanología”, Nach).

Antes de comenzar a desgranar todo lo referido al plano léxico-semántico que predomina en el lenguaje del rap en español, conviene hacer una serie de aclaraciones en torno al propio origen del término rap dentro del movimiento Hip Hop, aspecto que ha generado gran controversia en el seno de los *Hip Hop Studies* y sobre el que se ha reflexionado bastante. Justiniano (2020) hace un certero recorrido por los orígenes y el desarrollo del vocablo reconociendo que no existe un verdadero consenso acerca de la génesis de su creación. El autor, no obstante, recupera varias teorías posibles al surgimiento de esta unidad terminológica, tales como la imitación onomatopéyica, su potencia rítmica y que los primeros improvisadores la empleaban como muletilla.

Su primera aparición en el *Diccionario Oxford* data de 1979, justo el año del primer gran éxito comercial de esta música [el “*Rapper’s Delight*” de Sugarhill Gang], una canción “que contenía en el primer verso de su letra la nueva expresión que ayudó a su popularización” (Justiniano, 2000). El autor también cita a Afrika Bambaataa, el cual, como ya se comentó en el capítulo 4 de la contextualización histórica, fue el primero que usó este término para definir a esta subcultura urbana “de carácter contestatario, formada

⁷⁴ Fenómeno que como se ha afirmado, aparece también generalizado en todas las variedades —a excepción de aquellas zonas en contacto de lenguas— y por supuesto, en la andaluza. Normalmente se asocia el origen del yeísmo a esta zona sureña en torno al siglo XVI.

por jóvenes de origen afroamericano, caribeño e hispano y expandida en la década de 1970 desde los barrios periféricos de Nueva York”. No fue hasta 1998 que el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner registra el vocablo bajo sus acepciones antropológicas y musical.

El término rap presenta en sí mismo tanto un origen incierto y no hay un consenso real ni establecido en cuanto a lo que estrictamente atañe. Sirve para definir tanto al género musical como al modo de recitar de los intérpretes. Jiménez (2012) nos advierte de la existencia de varios monográficos de carácter divulgativo dentro de la bibliografía norteamericana que tratan este tema. Por lo general, hay quienes piensan que el término puede ser un acrónimo de *rhythm and poetry* (ritmo y poesía) o *rhythm adapted to poetry* (ritmo adaptado a la poesía).

Existen también raperos españoles que han tratado de dar en sus letras un significado concreto al término. Se trata de Nach, en una de las obras que forman parte de nuestro corpus (“Manifiesto”, 2008, corpus N° 64) propone como posible significado del término, y que en cierto modo podría hacer las funciones de corolario del género y de esta investigación: la R de *Revolución* —por el cambio, tanto lingüístico como social al que apuntan los raperos con sus letras— la A de *Actitud* —una postura comprometida y a la misma vez empoderada y segura de sí misma ante la realidad— y la P de *Poesía* —atendiendo al género último articulador de la maquinaria rap—.

11.2.1 Campos Semánticos

Es interesante comenzar estudiando, para calibrar la extensión léxica-semántica del corpus analizado, cuáles son los campos semánticos (CS) predominantes en él y de esta forma hacerlos extensibles a los relativos al lenguaje del rap social en España. Por CS, se entiende, todas aquellas palabras o unidades léxicas que comparten uno o varios rasgos en su significado y que, por tanto, son susceptibles de representar en términos asociativos, a una realidad superior.

Como afirma Pareja (2021, p. 142) este mecanismo léxico-semántico es muy recurrente dentro del rap ya que a través del mismo los raperos “construyen redes de significados muy útiles” para entender la voluntad de impacto en el oyente que persiguen con sus letras. Para sustentar tal afirmación, la autora expone el caso de unos versos de Nach en “Manifiesto” (corpus N° 64):

“Su materia gris en blanco un futuro negro augura mientras la lluvia púrpura ahoga sus ilusiones”. Este apartado comienza con el posesivo «su», que alude a los niños que fuman marihuana, para ver las consecuencias que esa droga produce utiliza un campo semántico decolores (gris, blanco, negro, púrpura). El efecto gradativo de los colores se relaciona con el futuro de estos adolescentes y el contraste antonímico entre blanco-negro. La

materia gris cerebral cambia, debido al uso de estupefacientes y predice un futuro turbulento para sus consumidores con la metáfora (futuro negro). A través del color púrpura realiza una asociación enciclopédica que depende del conocimiento del mundo de los interlocutores. En este sentido, la lluvia púrpura enlaza con la canción más conocida de Prince, *Purple Rain*, que él mismo identificó con el fin del mundo. La asociación idiomática es pertinente puesto que Nach establece una conexión entre el fin del mundo y el fin de las ilusiones de esos jóvenes sin recursos (Pareja, 2021, p. 142).

Tras un escaneo a la presencia de estos CS en las letras del corpus se puede afirmar que los más representativos en las letras del corpus se articulan en torno a los siguientes significados:

1) *Procesos de composición y escritura*. Como afirmaba Santos-Unamuno (2001, p. 239): “los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos”. Esto justifica la continua presencia de términos y oraciones tales como:

Lápiz, lapicero, folio, versos, renglón, libro, poeta, “viendo pasar las horas escribiendo párrafos”, ritmos, a boli, lío de palabras, rimadera, “ríos de tinta”, “ponte a escribir”, cuaderno, “¿sudás al escribir tus textos?”, “alquimista del papel”, “cada tarde de escritura”, “vivo de las obras que me regala mi pluma”, “arranca hojas del bloc”.

—“Viendo pasar las horas escribiendo párrafos” (“Octubre”, Ajax).

—“Maestro, ¿sudás al escribir tus textos?” (“R-Evolución”, Arma Blanca y Nach).

—“¡Cuando escuches esto, vete a casa! ¡Ponte a escribir! Llega a su cuaderno y ¿qué le pasa? ¡se quiere morir!” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Me juego mi título en cada párrafo que escribo” (“El rap es esto”, Dio Kie y El Chojin).

—“Vivo de las obras que me regala mi pluma y no tengo más fortuna que las canciones que escribo” (“Lo que rompen mis palabras”, Sharif).

2) *Universos de la droga y el alcohol*, con una marcada tendencia hacia el registro coloquial. Como recoge Jiménez (2012, p. 175), resulta interesante el tratamiento que se confiere al tema de las drogas a lo largo del género. Hay raperos contrarios [“yo no compongo con porros” (“Efectos vocales”, Nach) / “no conduzcas si bebes o te vas a ver envuelto en los alambres como Christopher Reeve” (“Moraleja”, SFDK] mientras que otros “alardean de su consumo y las describen como un refugio de la realidad, aunque dicho alarde contrasta con la presunción de no consumir drogas más fuertes que el alcohol o el cannabis”.

Es por tanto que en el corpus destacan los términos que hacen referencia al consumo de marihuana y alcohol: *canuto, petardo, L, porro, jorotrillo, maca, plajo, fly, china, alcohólico, un litro, pillar un fumadón, un morao, un amarillo, fumar hierba, ponerse ciego, gramos en los huevos, yonqui, ron, absenta*; pero también a todo tipo de drogas en general: *chusco, farlopa, chutarse, basuco, periquito, coca, setas, alijo, sobredosis, ayahuasca, anfeta, puntas de keta, cleca, kilos, traficantes*.

—“Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

—“La fiesta con olor a anfeta Las niñas con los porros en las tetas Rayas de coca, puntas de *keta* y volver a casa con receta” (“Generación perdida”, Natos y Waor).

—“Dos notas en un bw van *follaos* por la avenida, rumbo a la deriva, solo los *ties* que esquivar, si no te vas a ver envuelto en medio de un *morao* suicida” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“Te fumas 8 porros en ayunas te bebes 3 cervezas, comes mal y duermes poco, yo no sé de qué te quejas, no estas activo, te evades sin motivo, vida sedentaria, es el abrigo de este amigo mío” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei y Hazhe).

—“A veces os gano tan solo por beberme un litro y volverme a casa preguntando: "¿quién coño es más chulo?" Soy un abrazafarolas, un peregrino Mi antigua novia me dijo: "te veo muy desmejorado" Ahora bebo a solas, las penas flotan en el vino..." (“Máximo exponente”, Violadores del Verso).

3) *La esfera urbana*. Como recogen Corona y Aliagas (2018), la ciudad también “es un tema recurrente en la música rap, sea como contexto indirecto desde donde el artista narra la experiencia o reflexión que quiere compartir, sea como tema o tópico que se comenta, generalmente en clave crítica” (2018, p. 102). En el texto rap, las referencias a las ciudades se asocian a “reflexiones sobre la dinámica del capitalismo, la vida material y la solidaridad entre migrantes, pero también se convierten en elementos de inspiración del recuerdo o como elemento de expresión poética” (ídem).

Esto se expresa, en el plano léxico, a través de todo un entramado semántico que oscila entre la propia esfera urbana y su asociación a la marginalidad, además de los diversos procesos políticos y sociales que ocurren en la urbe y a los que se alude constantemente: *bonobús, enladrillada, quinquí, distrito, portales, esquina, avenida, hospital privado, sanidad pública, banco, local, hotel, taxi, facultad, cabina, acera, barrio, paredes, fachada, plaza, semáforo, calle, edificio, farola, bar, parque, pintando trenes, bloque, estadio, carretera, escuela, discoteca, hormigón, colegio, instituto, parada del autobús, el metro, ayuntamiento*.

—“En el espejo de un hotel me veo y aún no creo cómo un tío tan feo, que hace las cuentas con los *deos*, puede estar ante mil personas y marcarse estos *rapeos*” (“Cruzcampo”, SFDK).

—“La ciudad nunca duerme. Todavía funcionan los semáforos, las esquinas y los bares, no busco pasaporte, perdido en la ciudad sin brújula que me indique el norte las estrellas están desordenadas, me deslizo por avenidas sin coordenadas. (“La ciudad nunca duerme”, Violadores del Verso).

—“““Me ha *encantao* vuestro concierto, muchachos, hay una fiesta en mi local, por favor, pasaros". Nos fuimos al hotel, nos pusimos guapos, llamamos a un taxi, esperamos abajo. Era la típica noche en la que todo va rodado, llegamos al garito y estaba petado”. (“Yo no soy de esos”, El Chojin).

3.1) *Esfera urbana asociada a la marginalidad: cloaca, periferia, barrios marginales, ghetto, pisos de protección, bancos de comida, servicios sociales, la cola del paro, “gente sin trabajo debajo de un puente”, cárcel, vagabundo, alcantarilla.*

El relato se construye, por lo general, alrededor de las consecuencias que provocan estas condiciones en los barrios humildes y cómo afectan a los propios autores como parte de este ecosistema:

—“En mi barrio están cortando el agua, casas bajas, gitanos y khawas. Padres con deudas acumulan rabia, esa tensión acaba haciendo daño y esos niños desarrollan traumas. Aquí se ayuda si estamos en la *hawma*” (“El puchero de la abuela”, Prok).

4) *Esfera política y social: presidente, estado, elecciones, sistema, impuestos, jubilación, banco (como institución), telediario, “monopolio del petróleo”, hipoteca, políticos, porras (policía), toque de queda, centros de menores, mercado laboral, spot publicitario.*

—“Maldigo a los políticos, porque a costa del mío su bolsillo se hace rico” (“Soy de Aragón”, Kase.O).

—“El estado legitima al heredero de Franco. En tu techo y en el juego siempre gana el banco” (“Los borbones son unos ladrones”, Tribade).

—“¿Por qué un piso tan pequeño y la hipoteca tan grande?” / “La política es deprimente, no votaré en las elecciones siguientes: votar es elegir en secreto a quien te robará públicamente” (“Una mirada”, Xhelazz).

—“¿El 21% de impuestos en lo cultural no es un crimen? Para luego no tener derecho a una jubilación digna, ¿me siguen?” (“Manos en el aire”, SFDK, Mala Juntera y Shabu).

Otros CS relevantes que pueden fluctuar por los diversos grupos mencionados anteriormente:

CS profesiones: alcalde, policía, funcionario, cirujano, antidisturbios, jefe, profesor, camarera, abogado, presidente.

—“Si estás en tu casa o en la calle al menos aprieta los puños imagínalos en la cara desuda de un antidisturbios” (“Desahucio”, Ajax).

—“Quiero una cama, quiero una bañera, quiero servirle un café a esa camarera cansada” (“Inéditos del laboratorio, Supernafamacho y Violadores del Verso).

—“La multitud le preocupa el salario, chavales saben que el camello curra menos que el funcionario” (“Información planta calle”, Violadores del Verso).

—“La niña de Rajoy estudia entre niñas en un buen colegio muy privado, como manda Dios, y en privado es abusada por un profesor del Opus” (“La niña de Rajoy”, El Meswy).

CS bélico, centrado en todo tipo de armas posibles y aunque a priori pudiera parecer que está conectado con el eje discursivo de la competición y el *egotrip*, la realidad es que su uso está más enfocado a una llamada a la crítica y la rebeldía social:

—“Sufrimiento humano a cambio de poder a todos los niveles Se ven sus artes crueles. Maltratan animales niños y mujeres Suena *M-16*, *AK-47*. Suena 22 suena *MAC-11*. Suena *antipersona* suena *carrobomba*, suena *chin chin* brindan en la sombra. Estas entidades rigen el planeta Sufrimiento humano es lo que les alimenta” (“Esto no para”, Kase.O).

—“Quiero *pandillas guerrilleras*, con *bolas de C4* pasando la frontera. Quieren un morado en la cartera y otro en la bandera, si no hay habichuelas son león y no gacelas” (“La flauta de Hamelín”, Ajax y Prok).

—“¿Pistolas en mi rap? Ese no soy yo” (“Ese no soy yo”, Toteking).

—“Soy Guevara en Bolivia, que no se esconde gritando: “¡Dispara cobarde! solo vas a matar a un hombre”” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

—“De las reuniones de asesinos en la Azores. Las *armas de destrucción* que nunca existieron los niños iraquíes desmembrados en el suelo” (“De Graná a Maracay”, Ajax, Prok y Akapellah).

A menudo también se asemeja la escritura de rap como si de un hecho belicista se tratase, mostrando de nuevo el carácter combativo del género:

—“Dame un papel y te devuelvo un arma” (“Chúpala”, Dogma Crew y Kase.O).

—“Yo pillo el micro como un arma, tú busca un escudo” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Hoy traigo esa mierda que hará saltar las alarmas y las conciencias de esos niños que hacen palmas. Chicos con alma que jamás se calla, que en nuestro rap hallan el arma y después no fallan” (“Hemos creado un monstruo”, El Chojin y Nach).

Campo semántico valores y sentimientos: imaginación, nostalgia, melancolía, libertad, estar absorto, “humildad y solidaridad para los desamparados”, honestidad, amistad. Toda la canción de “Ellas”, de Nach e Ismael Serrano (Corpus N° 67) está dedicada a muchas de estas emociones.

CS que representa la idiosincrasia local y autóctona propia del lugar de enunciación de cada rapero. Este punto está relacionado con el apartado 10.14 del apartado anterior de la *ID*. Valga como ejemplo, por el alto grado de representatividad de autores de esta comunidad, el caso andaluz, aunque el uso de estos vocablos también se puede asociar a autores de procedencias comunes. El caso de “4 de diciembre” de Danié y Lasio, “Soy

Andaluz” de Foyone o “Soy de Aragón” de Kase.O son buenos ejemplos que aglutinan un alto grado de vocablos vernáculos representativos de determinadas zonas geográficas.

—Andalucía: *embobao, tierra, jornalero, azahar, candela, bajío, taconeo en tablao, pasodoble, malfario, suerte del romero, palmas huecas, sangre de hermanos, sudor obrero.*

11.2.2 Alternancia de código (Code-switching) y pluralidad idiomática

Por *code-switching* —traducido al español como alternancia de códigos— se hace referencia al uso de dos o más lenguas en un mismo discurso, enunciado o frase, siendo la lengua matriz el idioma dominante y el que se inserta hacia él o aparece de forma adicional, el lenguaje integrado. Entre los hablantes con conocimiento de más de una lengua es común que se produzca la mezcla, a menudo inconsciente, de varios idiomas en la misma frase. Aunque el fenómeno también incurre en ocasiones en el plano morfosintáctico, su expansión mayoritaria en el rap a través del léxico —préstamos, fraseología, etc.— hace que se haya optado por incluirlo en este nivel del análisis.

Como es lógico, este fenómeno aparece con una frecuencia más detectable en la dimensión oral, por lo que es una prueba más de la cara vocación verbal, rapeada, con la que los autores conciben su proceso de escritura creativa. Esto se puede apreciar ya desde el propio título de algunos discos del corpus (*Wannabe Suicida*, corpus N° 15) o en pasajes concretos:

—“Real reconoce a real, sintes y *loops*, Hip Hop trajo la paz, estilo Afrika Bambaataa, Bps in Brooklyn, comunidad de *hood* por fin, *killing it*, suéltalo so *fresh*, so *clean* manín” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

—“Hacen suyo nuestro argot, se burlan de los snob, no son robots, víctimas del complot de la super pop y toda esa mierda *fashion victim*, niñatas que mañana pagarán por hacerse un *lifting*” (“Manifiesto”, Nach).

Con el auge de la sociolingüística hacia el último cuarto del siglo XX, se empezó a indagar en este fenómeno para tratar de dar respuesta al uso idiomático de aquellos individuos bilingües o multilingües —por motivaciones migratorias, coloniales, personales, laborales, etc.—, cuyo nivel de manejo de ambas lenguas les permitía —en función del interlocutor, situación, tema o fin de la interacción— escoger entre uno u otro código. En el uso popular, la alternancia de código a veces se refiere a la mezcla informal pero relativamente estable de dos lenguas (Zentella, 1997).

Al tratarse el Estado español de un territorio que acoge la coexistencia de varias lenguas oficiales, no es un fenómeno extraño que en algunas letras se deslice el empleo del castellano —siendo su uso el principal durante todo el texto así como del género del rap— junto con el catalán o el valenciano —en mayor medida que el gallego o el vasco,

que apenas aparece representado en el corpus más allá de algunas palabras dispersas— como el caso de la canción “Los borbones son unos ladrones” (corpus N° 38), donde en el primer ejemplo el fenómeno no se observa en un mismo interlocutor sino que es en el total de la canción en la que se aprecia la alternancia de código. Un mismo cambio en el mismo autor se observa en el segundo ejemplo, donde el autor rapea en castellano, sigue con el gallego durante dos versos para después retomar el castellano el resto de la canción:

—“El bofetón de sopetón de este que vive en Torrejón ha puesto roja la fachada y la corona del Borbón. Avergüéncense por dar cabida en leyes falsedad y fulminar con el castigo del encierro a la verdad. *És simple: desobeim perquè creiem que un canvi és possible. Us voldríem tenir a tir a tots en fila. Resistir com resesteix un nin als carrers de Síria. Insomni quan sa realitat te pessiga.* Hacen falta scratches, faltan pintadas, falta gente que no se agache por nada. Hacen falta ganas para saltar los baches. No sueño con Versace, sino con barricadas” (“Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

—“No sobrevivimos, dominamos, yo no entiendo nada. No parar hasta dejar la mar contaminada. Ellos gritaban: *Nunca mais, con forza pola estrada e agora sodes país tedes as ideas vetadas*” (“Árboles de piedra”, Hard GZ).

—“*No callarem* (x4), no callaremos, *Per la Insurgencia, per Valtonyc, per Pablo Hasel.* Libertad de expresión, tomando posiciones, que retumben las prisiones. ¡Los borbones son unos ladrones! *Llibertat d'expressió, prenem posicions, que ressoni a les presons, ¡ni jutges, ni fiscals, ni borbons!*” (“Los borbones son unos ladrones”, Frank-T y varios).

Fundamentalmente, se puede entender el empleo de este fenómeno en el lenguaje del rap social bajo una serie de finalidades o razones: 1) una función directiva, que permita incluir o excluir interlocutores de la conversación 2) una función expresiva, para marcar algún rasgo —jergal o no— asociado a su identidad 3) una función puramente referencial, donde es solo posible o más factible en términos comunicativos emplear uno u otro lenguaje para expresar una idea concreta 4) bajo una funcionalidad fática para reforzar una idea en ambos idiomas, 5) metalingüística, para reportar, comentar o repetir algo expresado en otra lengua o 6) bajo una finalidad poética (Cantero y De Arriba, 1995).

Este recurso permite ser interpretado también en la línea de una reivindicación sobre el uso de una lengua o varias lenguas minoritarias. En clave identitaria, esto representaría construirse social y lingüísticamente en oposición a una identidad nacional que empuja al uso de la variedad castellana septentrional. Además, representa un intento por embellecer el discurso y mostrar una virtuosidad lírica que diferencie al autor con respecto a sus iguales “en nombre de un multilingüismo que lleva el signo de los tiempos” (Santos-Unamuno, 2001, p. 241).

Es de nuevo el contexto vital de los autores el que a menudo aporta la información esencial para un entendimiento pleno de sus composiciones creativas. Si se iniciaron en el rap en un momento germinal del género en España, es más que probable que la

influencia ejercida en ese momento por el rap norteamericano —emisoras de radio de la época, primeras revistas, películas, programas de televisión yankis, las bases militares, etc.— haya hecho que sus letras estén motivadas por esto. Del mismo modo, aunque no pertenezcan a esa época inicial donde todo el rap que provenía era eminentemente de EE. UU., si el autor en cuestión profesa una especial devoción por el rap o cualquier raperos de allí, esto también se reproducirá en las letras.

La variación también puede venir motivada por las propias circunstancias sociolingüísticas del lugar donde cada raperos se desarrolla. En este caso, valga la obra de los granadinos Ajax y Prok como ejemplo. A lo largo de la misma se observa una tendencia a emplear la alternancia de código puesto que ambos han nacido y desarrollado gran parte de su vida en el barrio de Haza Grande —en el distrito del Albaicín—. Esta zona de la capital se ha caracterizado históricamente por representar un espacio de diversidad y cruce de culturas después del gran influjo que dejó la presencia árabe en la península y en especial en esta zona.

Hoy, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, representa uno de los principales focos turísticos del país recibiendo en 2019 a 5 millones de visitas según los datos publicados digitalmente por los medios locales⁷⁵. Un barrio multicultural en el que, como es lógico, son varios los idiomas que confluyen con naturalidad en su día a día: español —modalidad andaluza y granadina—, árabe, francés, inglés o italiano. Y así lo reflejan los autores en sus letras, siendo de nuevo el inglés, por su predominio en el rap, el más repetido:

—“Yo la colmena y tú mi reina, yo soy la crema, tú mi *henna*, *é un mondo difficile di vita intensa*” (“La hora de la reyerta”, Ajax).

—“Conozco hijos de puta con muy buenos modales, que con una firma hacen boquetes sociales. Emigraciones familiares en busca de opciones. *Smahai a kelba!* Me voy pa’ los camiones, las pateras, los temblores” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Estoy de suerte, *j’ai trouvé la sortie, comme ces années à Paris*. Tengo 1000 sitios por ir, pero poquito que pulir, tengo la pole, detrás la *police* como un negrata por Queens, *wannabe* una estrella de *Holly*” (“No es mona ni ná”, Prok).

—“Yo voy robando a lo Robin, luchando a lo Martin (...) *Sky: the limit, no gravity*. Tú solo bulto fácil: *white rice*, yo solo *sweet nice*, haciéndosela a Sullivan, manejo las sílabas: *on y va, c’est là ba*” (“No es mona ni ná”, Prok).

⁷⁵ Turistificación que han denunciado los raperos gemelos en muchas de sus declaraciones. Como p. ej. en el programa de *Movistar + La Resistencia*, donde Ajax comentó la afluencia masiva de turistas en el Mirador de San Nicolás y que solo parecían ver La Alhambra a través de sus cámaras puesto que no se paran a contemplarla más allá de la foto así como a través de sus letras: “Por ahí especulan con el reino Nazarí, llenarlo de ricachones, echarnos de aquí” (“Todos sirven a Wall Street”, Ajax).

—“Espíritu y redención, *ça c'est tout, bon voyage, à bientôt* voló su espíritu al viento” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Y no lo hago por mí, lo hago *pour la vie, ¡mon Cheri!*” (“La Flauta de Hamelin”, Prok).

El grado de variabilidad idiomática dentro del corpus analizado nos arroja pistas acerca de la diversidad tan alta que presenta el rap español ya que a través de las letras discurren desde vocablos concretos, frases hechas u oraciones completas, siendo, como se ha afirmado, los anglicismos los que aparecen de forma más recurrente. Buena parte de la jerga del rap —campos semánticos, frases hechas— está concebida bajo su contexto de creación.

Por lo tanto, se reproducen y proyectan desde el género original norteamericano permitiendo a aquel que la usa diferenciarse del resto. Como recoge Molinero (2021, p. 285), “el empleo de léxico anglosajón opera en consonancia con los orígenes del movimiento y, por tanto, con la intención de dotar al discurso de cierto prestigio a nivel lingüístico”.

Estos aparecen fundamentalmente asociados al AAVE y a un habla más coloquial y a cierta hostilidad discursiva:

Anglicismos con mayor o menor asociación al AAVE	Anglicismos propios del tecnolecto del Hip Hop
<p><i>pimp, VIP, watcho ma broad (watch out my brother), go far way, dance with the evil, ratchet, tranny, cash, all-star, nigga, gangster, bitches, make it rain, men, homie, wannabe, in da house, in da place, full pockets, original gang clappers, Black Lives Matter, shit, fuck that, today, smartphone, next level, ready, limit, money, movie, crowfounding, trendy, tattoo, pussy, a lot of, barman, honey, yunkie, dog, star, jam, basket, next generation, leasing, hobby, cash rules and everything around, play, hard candy, I don't know, for sale, “tell me if you want and you can be my friend”, OK, private, don't stop, hippie, panther, never, brain-training, doping, “knocking on heaven's door”, mute, muffin, rabbit, brackets, paradise, broker, rally, chopped, bullshit, “sky is the limit”, gravity,</i></p>	<p><i>B-boy, rapper, beat, music, mic, ring, flex, swing, MC, AKA, garet, check it out, sold out, playback, rapper, sound flow, toy, flash, hit, scratch, sample, hardcore, punky, freestyle, Hip Hop Nation, gangsta, squad, groupie, track, show, fat beat, player, crew, gang, technics, shures, party, promo, baffle, reverb, bomclap, compact, grammy, popping, DTS (destroy the system), widow, cheerleader, superman, queen, champion, call, iron, idol, up, game, tape (mixtape), s/o (shout out), drag queen, butch.</i></p>

<i>white rice, sweet nice, only you, I love you, bye bye, no comments, freaky, hype, best-seller, lifting, snob, robot, yanqui, handicap, fashion-victim, punky.</i>	
--	--

Tabla 9. Anglicismos en el corpus (asociados al AAVE y al tecnolecto del HHL).

Fuente: Elaboración propia

Aunque en el corpus reine la presencia de anglicismos como reflejo de la cultura Hip Hop y su HHL, los raperos en español no solo se nutren de estos términos, si no que su plano léxico y fraseológico aparece ampliado con términos procedentes de otros idiomas, los cuales se entrelazan con naturalidad.

Valga como paradigma el siguiente ejemplo de variabilidad léxica, donde el autor, a través del castellano como lengua principal introduce préstamos y voces inglesas (*broker, brackets*), alemanas (*zeppelin*), italianas (*consiglieri, Mary, paparazzi, capisci*) o japonesas (*arigato, konichi*) en apenas unas estrofas versadas:

—“Me dan pal *broken*, calambres, veo a pijos con *brackets*, se creen *brokers*, invierten en los Brooklyn, se tragan *Breaking*, se creen Jesse en su casa de Beverly, yo estoy flotando en mi *zeppelin*, me voy pa Múnich, en nombre del rap el *consiglieri*, Mary, están viniendo *paparazzis*, yo estoy en mi *paradise capisci*? Ni *arigato* ni *konichi*, yo represento doble H no hay cliché” (“Represento doble H”, Prok).

A lo largo del corpus se pueden encontrar otros ejemplos de préstamos de otros idiomas integrados y comunes:

Idioma integrado	Ejemplos
Arabismos	<i>henna, Insha' Allah</i> (ojalá), <i>Yallah</i> (vamos), <i>safar</i> (safari), <i>hawma</i> (barrio) y <i>shoukran</i> (gracias)
Galicismos	<i>vie, mon cheri, omelette, femme, gendarme, truhand</i> (truhan), <i>ç'cest tout, boun voyage, ä bientot, c'est la vie, cassette, complot, chalet, anorak, champagne, maniquí, tour, apatrida, J'ai trouvé la sortie, comme ces années à Paris, On y va, c'est lá ba, touché, en la matiné, Qu'est-ce que c'est la vie?</i>

Italianismos	<i>“é un mondo difficile de vita intensa”, ghetto, capo, attrezzo, capicci?, vita dolce, paparazzi, mia mamma</i>
Japonés	<i>Tsunami, tatami, samurai, sushi, arigato, konichi (gracias y hola), harakiri, pokemon (alakazam)</i>
Latinismos	<i>Eureka, vini vidi vinci, Homo homini lupus, tempus fugit, delirium tremens, modus operandi, mea culpa</i>
Otros	<i>aloha (hawaiano), cancha (kancha), cóndor, ayahwasca, ancha (quechua), barullo y paria (portugués)</i>

Tabla 10. Idiomas integrados junto al castellano en el corpus: ejemplo de *code-switching*.

Fuente: Elaboración propia.

Como ya se ha afirmado, las lenguas cooficiales del territorio español tienen cabida en el corpus y complementan la existencia de este fenómeno:

Lengua cooficial	Ejemplos
Catalán	<i>Merci, tornen temps de carrer, tornen temps de guerra</i>
Euskera	<i>Eskerrik asko</i>
Gallego	<i>Quérote</i>

Tabla 11. Lenguas cooficiales del estado español integradas junto al castellano en el corpus: ejemplo de *code-switching*.

Fuente: Elaboración propia.

Otros fenómenos observados responden a la creación de *neologismos* que proponen las letras de rap, en esa clara vocación rupturista con las fórmulas clásicas y normativas del lenguaje que se proponen desde el orden legitimado institucional: gobierno y sus respectivos poderes, Real Academia de la Lengua, educación reglada y que proyectan — casi todos — los medios de comunicación.

La mayoría de estos términos se construye normalmente por composición de varias palabras, así como por procesos de relexificación: *maquineta*, *temazo*, *populata*, *abrazafarolas*, *comeculos*, *buscavidas*, *marujón*, *machirulo*, *bocachancla*, *psicopatada*, *gafapasta*, *perrofla* —apócope de perroflauta—, *barras* —para designar a la serie de versos con calidad lírica—, o *bloque* —para referirse al barrio, en su relación con los bloques de pisos—. También se observa una tendencia a castellanizar esos anglicismos: *gym* —gimnasio—, *blinblineo* —del inglés *bling-bling*, onomatopeya que alude al hecho de alardear de un estilo de vida ostentoso y exceso— *rachet* —para referirse a una mujer fanática—, *tranny* —coloquial de transexual— o *garet* —coloquial de ‘garete’, para manifestar desagrado o enfado—.

En relación con este fenómeno, es relevante, por ejemplo, la “jerga cheli⁷⁶” que rige la propuesta lingüística y artística de uno de los grupos más carismáticos y singulares que recoge el corpus, La Excepción.

La Excepción fue una agrupación compuesta por Juan Manuel Montilla, El Langui y el Gitano Antón originaria del barrio de Pan Bendito, al sur de la ciudad de Madrid. Ambos raperos adquirieron gran notoriedad desde principios del siglo XX hasta su disolución como grupo una década después, debido a sus problemas legales con la discográfica Zona Bruta y el despegue de la carrera televisiva de El Langui.

Su estilo es directo y desenfadado y sus letras se apoyan en una ironía de tono positivo para representar aquello que dos jóvenes propensos a la estigmatización social —uno por su discapacidad física y el otro por su condición de gitano— de la periferia madrileña tenían que contarle al mundo. Esto les valió de importantes reconocimientos en forma de premios en su relativamente breve carrera -en torno a una década-, recibiendo una considerable atención mediática⁷⁷. En términos lingüísticos, su estilo, como decimos, es representativo del habla coloquial y la jerga cheli y por tanto recoge muchos de sus rasgos característicos.

⁷⁶ El término parece venir acuñado por el novelista Francisco Umbral o por lo menos es él quien lo da a conocer en el diario madrileño *El País* a través de diversos escritos a partir de finales de los años 70, en un momento de gran cambio político experimentado en España y bajo la influencia de movimientos culturales como el punk (De Hoyos, 1981, p. 31).

⁷⁷ “La Excepción utiliza con muchísima gracia la jerga barriobajera cheli y el caló gitano, pero durante la entrevista, se expresan con la misma claridad que su productor, Frank-T. «Yo en lugar de decir “Mira lo que te estoy diciendo”, suelto “Pica lo que te pucho”. Nuestro argot nos permite contar nuestra historia tal y como pasa. Llegó un momento en que decidimos buscarnos la vida». No habían visto de cerca un estudio de grabación y ya tenían claro cómo iba a ser la portada. «Estábamos en el parque y pasaba por la carretera el tío de Antonio, Don José, con el burro y el carro con la chatarra cuando aquí había chabolas». Ya no hay burros en Pan Bendito y para el vídeo y la portada han contratado a uno de cine. «Sí, hombre, es el que sale en el anuncio de las gafas, es muy famoso, tuvimos que alargar una semana el rodaje porque estaba trabajando en Málaga con Robert de Niro”, contaban en una entrevista para el diario *El Mundo* en 2003. <https://www.elmundo.es/laluna/2003/229/1057242010.html>

Este conjunto de expresiones jergales se caracteriza por la presencia de elementos discursivos propios de la marginalidad y heredados de este casticismo madrileño “de ambientes bajos, suburbanos y juveniles” (De Hoyos, 1981, p. 31). Además, aparecen abundantes disfemismos (*restregar sardineta, estar en la higuera*) y neologismos (*pestañi, estupas, cangrí*). Esta habla se expresa también a través de vocativos (*macho, tío*), interjecciones (*vaya un rollo*) fenómenos de cortesía (*cómo está el patio, está como Dios*) así como dativos o complementos éticos (*No te me comas el coco*) y un sinnúmero de términos más que implican giros expresivos (De Hoyos, 1981, p. 35-37).

A lo largo de las letras de La Excepción (corpus N° 52 y N° 53) coexisten de esta forma vocablos que sufren alteraciones morfológicas (*bujero, asína*) con otros términos nuevos que representan la gran variedad léxica que propone esta jerga y que les aporta lo necesario para alcanzar esa búsqueda identitaria del movimiento y sentirse fieles a sus raíces. Algunos ejemplos serían: *chavales, chavorro, compai, tolai, tocho, pelele, embalar, chinarse, suprimo, barriobajero, ajuntar, racanear, cani, careto, papelón, compadre, choza, nanai, camello, chanelar, curro, papear o chungo*:

—“Oye compai, no sus digo el como pero es lo que hay, sus *chinais* er bujero, ¿Porque no lo empeñáis? De lo que me puchas, ¿Cualo sus llevais? ¿De guays?... por *tolais*” (“Oye Compai”, La Excepción).

—“Oye ¿qué me presente? Po soy el Langui, no Juanki, voy tranqui a todos los laos, mi cuerpo *deformao*. Si viene una rampa... — el Langui se ha *embalao*: Si nadie me agarra... — el Langui se ha *estrompao*. Sí, como de costumbre todos *anonadaos*, pero alguien *sa acerca* y *ma levanta* y *ma pregunta*’ - ¿Qué ta pasao? -Tranqui *suprimo*, ya uno está *acostumbrao* yo soy *asina*, y opino que hoy nuestro destino tiene que ser *escuchao* por *to* mi vecindad da igual cual sea la raza si hay chuflo la terraza” (“Oye Compai”, La Excepción).

11.2.3 Disfemismos

Este fenómeno ha sido reconocido como característico dentro de los estudios sobre lenguaje juvenil (Hernández, 1991, p. 17) y está muy próximo al léxico coloquial que se acaba de mencionar. La lengua asociada a un nivel estandarizado utiliza habitualmente el eufemismo, es decir, se vale de términos semánticamente neutros o positivos para designar hechos, acciones o actitudes vistas socialmente como negativas o escatológicas o para paliar el posible impacto que estas palabras pudieran tener⁷⁸.

⁷⁸ En términos mediáticos y políticos el lenguaje político es el terreno fértil para que este tipo de estrategias discursivas eufemísticas afloran con asiduidad. Llamar *recesión* o *desaceleración económica* para referirse a un incipiente periodo de crisis, catalogar como *reducción necesaria de personal* a un despido, *reformas estructurales* a los recortes en gasto público o incluso catalogar como *externalización* una privatización de servicios públicos no es más que, como rezaba un artículo en el diario Público ‘una degradación de la

En el caso opuesto, el disfemismo consiste en efectuar una elección lingüística que aplique deliberadamente términos burdos, despectivos o escatológicos en lugar de otros de corte más neutro para designar realidades cotidianas del entorno vital. Este fenómeno, como se ha afirmado, aparece representado en las letras del corpus de forma asidua: para la televisión, los autores eligen caja tonta; madero, poli, payo para caracterizar a la policía; el solapo y el lorenzo son el sol y los viejos son los padres; e incluso existe toda una canción dedicada a él, del grupo Violadores del Verso y que, como no podía ser de otra forma, se titula: “A las cosas por su nombre”.

De esta forma, se puede afirmar que los raperos ejercen elecciones lingüísticas de términos con cargas simbólicas negativas para transgredir y mostrarse auténticos. Determinados anglicismos como *nigga* o *bitch* son paradigmáticos para referirnos a esta realidad (Álvarez, 2014, p. 54). En el habla coloquial, se usan normalmente de forma despectiva para referirse a cualquier individuo afroamericano o hacia una mujer. Su inclusión en el rap ha significado que detractores del género utilicen su presencia para argumentar la falta de calidad lírica de sus letras, así como el carácter nocivo de su discurso.

Sin embargo y como afirma Armstrong, esta elección lingüística puede identificarse más como ‘un marcador que indica procedencia de una clase marginal’ (Armstrong, 2004, p. 347) que bajo una intencionalidad xenófoba o machista, representando una interesante reapropiación léxica y discursiva, como ya se comentó en el bloque teórico.

El término *nigga*, por ejemplo, nos habla de una identidad colectiva moldeada por una conciencia de clase característica de los espacios periféricos de la ciudad, donde ‘la pobreza, la represión policial y una economía en descenso se unen a la amenaza constante de sufrir violencia racial’ (ídem). Sin embargo, otros autores blancos, como Eminem se han negado a emplear este vocablo ya sea por prudencia o como recoge de nuevo Armstrong: “como estrategia de marketing” ya que su audiencia “no entendería y se sentiría incómoda escuchando al rapero de Detroit en un rap estándar y con marcadores propios de la variedad afroamericana” (Armstrong, 2004, p. 347).

En cuanto al término *bitch*, este también se puede afirmar que ha moldeado su significado con respecto al original, a menudo siendo empleado por las propias raperas en una ratio mayor que los hombres (Fernández, 2015), en aras de reivindicar ese respeto al que aspiran en un terreno tan masculinizado y que sirva para revertir las estructuras sociales establecidas dentro del Hip Hop.

lengua’ que tratan de ‘suavizar la carga negativa o violenta de la gestión política, en un claro intento por ‘manipular a la gente y edulcorar la realidad’ (Mariño, 2018). Disponible en: <https://www.publico.es/culturas/eufemismos-politicos-economicos.html>

Es llamativo en este sentido la variedad de denominaciones valorativas para referirse a una mujer que se establece en la canción “Las Desheredadas”, de Tribade (corpus N° 109). Todas cuentan con una carga simbólica marcada por un fuerte machismo, racismo y xenofobia. Sin embargo, en la canción son vertidas por los autores con esta intención reapropiadora que nace desde el propio colectivo oprimido:

—“Las mujeres que no amaban a los hombres, las que quieren ser llamadas por su nombre, las que si tocan a las tuyas corre sangre las que saben que la historia la escribió el hambre. Las que prefieres no presentarle a tu padre el corazón en llamas, *to* lo que tocan arde Las que marchan por las compas en la calle las que hacen manada *pa* que el *cora* no les falle. Las morsas, las focas, las zorras las frikis, las chonis, las *dragqueens*. Las blancas, las negras, las moras, la *femme*, la *futch*, la *butch*, la *bitch*”.

—“Las que visten de luto, no estamos todas, las majaras que se saben vulnerables, las precarias, cojas, putas, degeneradas, de *to* lo malo somos las culpables. Nos llaman las *perroflas*, las punkis, las costras, las que tienen cara de: te van a dar de ostias. Las que no les quitan el ojo en las tiendas las que ven andando y se cambian de acera. Somos, las hijas de la noche, el comando que no quieres que te aceche, las desviadas, las molestas, las locas. Las que se han *cansao* de callarse la boca. Somos las trans, y las migradas somos las que no se rinden jamás”.

—“Somos las hijas bastardas de la sociedad, las desheredás, *pri*, las deshererdás. Nos quisieron mudas y somos voz ancestral. Somos la vergüenza del orgullo nacional, nos quisieron siervas, nos hicieron Calibán” (“Las desheredadas”, Tribade).

Es interesante estudiar cómo el colectivo afroamericano o el femenino han renovado las implicaciones semánticas de estos términos, alternando su utilidad hasta el punto de considerarla ya prácticamente una muletilla —del mismo modo que funcionaría el *tío*, *colega*, *hermano*, *bro* o *chulo*—, como forma afectiva o de forma que funcionen como enaltecimiento étnico/de género, despojándola así de la carga ideológica que históricamente ha tenido el término: “*What’s up bitch?*”, “¿Qué pasa negro?”, “Foyone en la casa puta”.

En nuestro corpus, esta realidad se refleja ya de facto, incluso llegando a condenar a aquellos raperos que, aun sosteniendo una ideología conservadora o xenófoba y contraria a las reivindicaciones identitarias de las minorías étnicas, emplean estos conceptos con una finalidad subversiva desde el plano lingüístico: “Raperos son fachas pero dicen nigga” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

Desde el posestructuralismo se postula que los significados no los produce el propio sistema, sino que son producidos por los hablantes. Los significados son contingentes, variables, “flotan” y no solo hay un significado referencial sino otro social, que se puede transformar o alterar. Esta elección se asocia con el marcado carácter disfémico que se emplea en el rap, el cual ante la posibilidad de escoger un término de

carácter neutro o normativo —cuando no eufemístico—, se decanta por la selección del que cuenta con un carácter peyorativo.

El mejor ejemplo de este fenómeno lo encontramos en “A las cosas por su nombre”, de Sho-Hai (corpus N° 115), donde el autor reflexiona acerca de muchos conceptos eufemísticos que se tienen en la sociedad para eludir la repudiada vulgaridad, abogando por utilizar el término directo, sin piruetas retóricas:

—“Le quité las telarañas al micro y lo saqué del cofre y me juré que siempre llamaría a las cosas por su nombre: ¿Te haces de vientre o te estás cagando? Eructo, *regordo*, orín es meado y punto” / “Camareros de etiqueta son mandriles con mandiles” / “Cigarros de la risa son porros, penes son pollas, las vaginas son coños, gobernantes del mundo son blanco de odio e ira, normal” (“A las cosas por su nombre”, Violadores del Verso).

11.2.4 Fraseología

La fraseología se relaciona estrechamente con el lenguaje jergal y codificado que forma parte del mensaje que emiten los integrantes de la comunidad Hip Hop a través de su variedad lingüística. Ya desde la propia definición terminológica, el concepto de fraseología muestra una cierta ambigüedad con la que los estudios filológicos y lingüísticos han lidiado desde siempre. El Diccionario de la lengua española (DLE) de la RAE (2022) la recoge tanto para definir “a los grupos de palabras estables que cuentan con un sentido global (total o parcialmente) figurado” como para englobar a toda la ciencia que estudia todos estos diversos tipos de expresiones.

El estudio de la fraseología ha sido, durante años, ignorado por la mayoría de los manuales de gramática y métodos de aprendizaje de lenguas extranjeras y, a pesar de su predominancia en todo tipo de discursos, hay quienes lo han considerado como “el patito feo de la lingüística” (Monteiro, 2011), aspecto que puede residir, en parte, por el poco consenso que existe en la definición exacta de su objeto de estudio así como el probado menosprecio científico hacia todo aquello que rezume a popular.

Sin embargo, con el auge de su estudio desde la pragmática y sobre todo, para el español coloquial, esta tendencia a su poca atención académica puede empezar a ser revertida y estamos empezando a observar interesantes trabajos como los que realiza el Grupo GRIALE de la Universidad de Alicante en torno a su desarrollo con relación al humor o la ironía.

Tal y como recoge Romero (2007), tal vez el aspecto más controvertido de la investigación en el campo de la fraseología lo constituye la definición y clasificación de las propias unidades fraseológicas. Un objetivo que queda bastante lejos del perseguido en esta investigación, la cual pretende recoger la existencia —en un grado extenso— de

las mismas en el ejercicio del rap. Tal tarea nos aboca a emplear una propuesta de identificación y clasificación, no sin antes reconocer las principales características que identifican a toda unidad fraseológica y a la postre, originadoras de la falta de consenso interpretativo para la categorización de estas. Para tal fin y con el objetivo de facilitar la enumeración, se ha seguido la clasificación de las tres esferas de Corpas (1997) que distingue entre:

1. *Colocaciones*: combinación frecuente de palabras con un significado claro: “espaldas cubiertas”, “llegar a fin de mes”, “la/s suerte/las cartas echada/s”, “estar embobao”, “el agua correr”, “sentar cátedra”, “pasar página”, “a toda costa”, “ponerse guapo”, “de boca en boca desemboca por cada ciudad”, “vivito y coleando”, “en la cuerda floja”, “debajo de un puente”, “firmar la paz”, “estar quemao”, “ver la vida pasar”, “dar plantón”, “hacer tilín”, “entre ceja y ceja”, “soltero de oro”, “soñar despierto”, “pies en el suelo”, “carretera y manta”, “mal de amores”, “a pan y agua nos mantienen”, “sin pena ni gloria”, “de cabeza a pies”, “patito feo”, “mi talón de Aquiles”, “cabeza de turco”, “carne de cañón”, “mentira cochina”.

2. *Locuciones*: mezcla de palabras cuyo significado se aproxima a la propiedad de la idiomaticidad: “Para un ladrón de guante blanco es tan difícil coleccionar los delirios de un parto”, “ponerse como una moto”, “dar malaje”, “pillar la onda”, “meter baza”, “llenar la panza”, “al tran, tran”, “no estar pa’ hostias”, “ya sabemos por dónde van los tiros”, “subirse al carro”, “sacar los trapos sucios”, “quemarse a lo bonzo”, “mirar el perico” “vivito y coleando”, “mear contra el viento”, “ponerse en la piel del otro”, “cobrar en negro”, “cobrar en negro”, “estar cuatro gatos”, pez que se muerde la cola”, “ser un nueve”, “ser calle”, “estar en antena”, “estar en babia”, “esto no es jauja”, “a mi pin”, “partirse la camisa”, “pedir una mano”, “partir la pana”, “montar un pollo”, “hacerse el sueco”, “ir como las grecas”, “no tener un tornillo”, “tragarse la peli”, “bailar con la más fea”, “con el rabo entre las piernas”, “venderse al diablo”, “tener el mono”, “llevarse una soba”, “5 contra 1”, “llenar la nevera”, “estar en el ajo”, “nos dieron las mil”, “morderse la lengua”, “no tener ni pa’ tabaco”, “subir el pan”, “matar el tiempo”, “ser un entendío”, “ponerse ciego”, “me la trae floja/al paio”, “bailar el agua”, “dejarse orejeras de burro”, “no ni ná”.

Uno de los mayores ejemplos con respecto a la idiomaticidad de ciertos términos se puede encontrar en este último vocablo, el ‘no ni na’. Esta locución deriva de ‘no ni nada’, donde el elemento final nada, aparece apocopado en na. Su uso preferentemente está restringida a la zona geográfica y a la modalidad lingüística andaluza. Como reconocía el profesor sevillano Pérez Orozco en una entrevista para el programa de ‘La semana más larga’ (2010-2013) de Canal Sur presentando por el humorista Manu Sánchez —en realidad toda su vida mediática hizo gala de este fenómeno como signo de alabanza hacia el andaluz— estas tres negaciones conjuntas representan la ‘mayor afirmación que

puede existir en el andaluz. Cuando alguien te dice *no ni ná* que no te quepa duda de que es un sí rotundo”.

Esta locución aparece representada desde varios títulos de textos que conforman el corpus —“No es mona ni na” (corpus N° 74), “No eres feo ni ná” (corpus N° 85)— además de en números pasajes del mismo, siempre empleada por autores que emplean la variedad lingüística andaluza:

—“Esta musicona es comercial? ¡Tú eres gilipollas! No ni ná, chupa esto, soy tu MDMA” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

—“No son pesas ni ná, ¿No nos dejan jugar al fútbol en el portal? El niño va directo al ascensor a *meá*” (“No eres feo ni *na*”, SFDK).

—“No es mona ni na, me creo Coppola, ni moda ni *na* como Módena” (“No es mona ni na”, Prok).

3. *Enunciados fraseológicos*: Aquí se puede distinguir entre paremias (proverbios, refranes, máximas, eslóganes, fórmulas, afirmaciones y negaciones categóricas) o fórmulas rutinarias (citas no sentenciosas).

a.—*Paremias*

—Refrán: “El mundo mostróme el poco amor que siente por la tierra, y eso me enseñó el refrán de que “gente igual a mierda” (Vivir para contarlo, Violadores del Verso), “pez grande se come al chico, y el rico se come al pobre” / “Agua que no has de beber, dejar correr sería lo más sabio que podrías” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei), “de aquellos barro estos lodos” (“Lisístrata”, Gata Cattana), “recojo tempestades sin haber sembrado vientos” (“Mierda”, Kase.O), “lo barato sale caro” (“Generación perdida”, Natos y Waor), “Si cada camino lleva allí, dime cómo coño salir de Roma” (“Boca muda vida cruda”, Ajax), “Mucho ladrador, poco mordedor” (“Ternera podrida”, SFDK y Shotta), “Piensa mal y acertarás” (“Manos en el aire”, SFDK, Mala Juntera y Shabu), “Quien sueña se equivoca” (“País de mierda”, Toteking y Danié), “se aprende más del fracaso que del éxito” (“Engaños y mentiras”, Xhelazz) “no hay mejor profesor que el error” (“Manifiesto”, Nach), “No a la guerra y Sí al amor” (“La amalgama”, SFDK).

—Máximas: “Sin tregua no hay derrota, hasta la victoria siempre” / “Como a Fidel a mí la historia me absolverá” (“Cultura Compromiso”, Los Chikos del Maíz), “Pero no pasa nada, la revolución jamás será televisada” (“Hemos creado a un monstruo”, Nach y El Chojin), “el viento se lo llevó porque al final todo es solo carne” (“La prueba”, Gata Cattana), “un circo malo y nada de pan” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana), “Viajan con millones, campan a sus anchas, hacen la ley a la medida de su trampa” (“Esto no para”, Kase.O), “algo se quema en España, rap movió montañas” (“Máximo Exponente”, Violadores del Verso).

—Eslóganes: “Desde la Moncloa nos manejan, y tú sabes quién es, destrozando nuestra industria. Aquí lo que importa es la imagen y el ilustre la ilustra. Esa es su trampa, ese es su eslogan” (“Soy de Aragón”, Kase.O) “y en la puerta un cartel de ‘Se Busca’” (“A veces se me pasa a veces paso”, Ajax), “No estaba muerto, estaba de parranda” (“Vivir para contarlo”, Violadores del Verso).

—Fórmulas: “Llamar al XXX para votar por YYY”, “extra, extra...”, “No tocar”, “cambio y corto”, “te quiero”, “nos llamamos si eso”, “No te rayes”.

b.— Fórmulas rutinarias

“Descansa en paz, yo te incinero, tus restos al váter o a un cenicero” (“Fuego camina conmigo”, Elphomega y Violadores del Verso) “¡ay dios mío!”, “como dios manda”, “Que dios te lo bendiga”, “Dios no lo quiera” (múltiples veces).

11.2.5 Figuras retóricas

Por figura retórica o literaria se entiende aquel “recurso o manipulación del lenguaje bajo un fin retórico” (García-Barrientos, 1998, p. 10). Se emplean normalmente bajo el objetivo de alcanzar un cierto grado de belleza en la narración, en tanto que “suma de adornos que se añaden al estilo lingüístico” (Buscató, 2016, p. 33) pero también para transmitir determinados mensajes, de forma velada o estableciendo relaciones insólitas que sirvan para causar un impacto en el oyente.

Si bien es cierto que algunos autores son más propensos a utilizarlas que otros, se puede afirmar que están presentes a lo largo de todas las letras del corpus. En muchos casos, además, aparecen ya no solo aquellas que responden a un uso meramente automatizado e inconsciente ya que la figura retórica proviene del habla coloquial o la fraseología —como puede suceder con el símil o la síncopa—, sino que la elección se ejerce de manera deliberada y mostrando el conocimiento y esfuerzo por parte del autor, a la hora de embellecer el texto desde el punto de vista lingüístico, retórico y en última estancia, artístico.

Se puede afirmar que las aproximaciones en el mundo de la academia al universo del rap desde el marco de las figuras retóricas son bastante certeras y completas —tal vez uno de los ámbitos mejor cubiertos dentro del prisma lingüístico— como se ha evidenciado ya desde el marco teórico. Los trabajos de Pujante (2009), Akerstedt (2013) o Buscató (2016) asentaron una tendencia a examinar el texto de rap bajo este prisma literario, esencial para comprender el alcance estilístico y retórico del discurso predominante oral del rap a su llegada al plano escrito.

El marco establecido por García-Barrientos (1998) siguiendo los niveles clásicos del análisis lingüístico ha sido replicado metodológicamente en todos los trabajos arriba

mencionados. A continuación, se presenta una tabla que resumen las figuras más representativas de nuestro corpus de estudio. Tal y como establece Pujante (2009), no nos detendremos en una mera enumeración de estas, sino que, entendiendo la vocación retórica y sociolingüística de esta disertación doctoral, se comentarán además sus fines de utilización principales.

Hemos seleccionado las 5 figuras que, a nuestro juicio, son más representativas, en función de los 4 niveles de análisis lingüístico. Para facilitar el entendimiento de estas como fenómeno y dado que atraviesan todos los niveles de análisis de la lengua, se ha optado por desarrollar todas de forma conjunta en este epígrafe del nivel léxico-semántico. Se recupera así, para las figuras fonológicas con las que se inicia, aquello que se comentaba en el anterior epígrafe 11.1:

<i>Niveles de análisis lingüístico</i>	<i>Figuras fonológicas (1)</i>	<i>Figuras (léxico)semánticas (2)</i>	<i>Figuras gramaticales (morfosintácticas) (3)</i>	<i>Figuras pragmáticas (4)</i>
<i>Ejemplos</i>	Aliteración (1. 1)	Metáfora (2.1)	Pleonasmo (3.1)	Interrogación retórica (4.1)
	Homotéleuton (1.2)	Hipérbole (2.2)	Elipsis (3.2)	Sentencia (4.2)
	Onomatopeya (1.3)	Símil (2.3)	Calambur (3.3)	Personificación (4.3)
	Apócope (1.4)	Antítesis (2.4)	Anáfora (3.4)	Dialogismo (4.4)
	Diástole (1.5)	Paradoja (2.5)	Asíndeton (3.5)	Exclamación retórica (4.5)

Tabla 12. Clasificación de las principales figuras retóricas acontecidas en el corpus según la propuesta de García-Barrientos (1998).

Fuente: Elaboración propia.

—**Figuras fonológicas**

1.1 *Aliteración*: “Repetición de rasgos fónicos iguales o muy semejantes acústicamente, a menudo para conseguir un efecto simbólico” (Pozuelo, 1988, p. 179). Es tal vez una de las figuras más acusadas en el rap y “la que de manera más conspicua es utilizada por los *MC's*” (Pujante, 2009, p. 7) ya que sirve, en palabras de Ákerstedt (2013) “para mostrar su propia habilidad dada la dificultad de escribir líneas de este tipo y mantener una coherencia interna”.

Santos-Unamuno también da cuenta de la presencia constante de este recurso retórico en su intento de adaptación de las rimas aguadas monosilábicas clásicas del rap inglés [aunque esta tendencia no esté tan arraigada en el rap español: “*I said-a hip, hop, the hippie, the hippie to the hip hip hop-a you don't stop the rock*” (*Rappers Delight, Sugar Hill Gang*)] y que según sus palabras “da buenos resultados en el plano de la creatividad lingüística, fomentando también el uso de palabras en otras lenguas” (Santos-Unamuno, 2001, p. 240).

Un ejemplo claro en el corpus estaría en “Efectos Vocales” de Nach (corpus N° 63), que funciona casi como una oda a esta figura, donde a través de tres estrofas principales las rimas se constituyen empleando palabras que, además de las respectivas consonantes, únicamente contienen las vocales /a/, /o/ y /e/.

—“Charlas baratas taladran hasta dar arcadas, parrafadas flacas acabarán mal paradas”.

—“Lo corroboro, controlo todos los modos, conozco todos los logros, coloco todo los coros”.

—“Ver gente decente perecer me estremece Le Pen es el germen, el PP merece el trece mequetrefes venden tres CDs, ¿qué se creen? se creen jefes de este Edén...”.

1.2 *Homotéleuton*. Un paso más allá en esta posible repetición de fonemas lo encontramos con el homotéleuton, variedad fónica de la similitud, figura que García-Barrientos define como “repetición de estos —o semejantes— fonemas finales de palabras próximas que cierran frases o miembros consecutivos” (García-Barrientos, 1998, p. 16). En nuestro corpus encontramos varios ejemplos, que también podemos definir como rima interna.

La rima, como es lógico, es mucho más que un mero ornamento en el Hip Hop; es la manera de recrear y remodelar el lenguaje, no solo hablando de sonido, sino también de significado. La figura homotéleuton ocurre a través de todas las letras del corpus y “a través de cualquier tipo de rima: asonantes, consonantes, rimas agudas, llanas o esdrújulas” (Ákerstedt, 2013, p. 20). Esta se repite con asiduidad a lo largo del corpus, con especial incidencia en las letras del granadino Prok:

—“Estoy comiendo *chopped pa* coger algo de chicha, me *salío* del nicho *pa* disfrutar mi dicha, sigo en mi lucha por joder a la derecha, no tengo un hacha pero sigo en la brecha” (“Represento Doble H”, Prok).

—“Solo lo que escriba con mi lápiz dirá que existí, ven a mí, dividí el devenir, me desviví, debe ir venir, dirigir, divagar, discernir el fin, distraer al ser de vivir, descubrir ¡recubrir la miel! Destrozar la piel, sigo fiel ¡sí!, yo me rendí y aquí sigo *ready... today en el ring with my mic with my music* ¡levanta el fusil! Somos nietos de muertos de la guerra civil” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Yo sí *superfluyo* y estoy lejos de ese barullo suyo” (“Cantando”, Kase.O).

1.3 *Onomatopeya*. Es el uso de sonidos que están muy cercanos al sonido real que se supone que representan. La pronunciación de la palabra suena como aquello que designa. Es muy común la referencia al sonido del bombo y la caja, el «*bum clap/ bum bap*», como manifestación de pureza dentro del género, que no necesita de ninguna añadidura musical en la base para producir música de calidad, solo una combinación sonora de percusión sencilla sobre la cual rapear:

—“Ahora quien parte tu cuello ya no es la novia de, partimos el beat de bum bap igual y lo sabéis” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

—“Mantengo el fuego vivo, para el *b-boy* de bombo y caja” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

—“Unidos por el alcohol con gas, el bombo *clap*, crecidos en la escuela del ¡no podrás!” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Mira mis métricas, parecen importadas de Sarajevo, rumba dispara bombos y cajas y todos al suelo” (“Mierda”, Kase.O).

—“Yo vivo el rap como un enfermo, y a veces oigo bombos y cajas al ritmo hasta cuando duermo” (“El rap es esto”, Duo Kie).

—“Somos furia sobre un bum *clap*, hijos de la catástrofe, apóstoles de la verdad” (“Manifiesto”, Nach).

Bum, bum, pum, pum, en el sentido bélico que impregna el género, en este caso aludiendo e imitando el sonido de una explosión o un disparo.

—“Llega el payo con el chucho, pero me quedan dos cartuchos, ¡bum, bum! Y no lo escucho” (“La hora de la reyerta”, Ajax).

—“Nos dejaron sin negocios, se acerca el desahucio, ¡Tú! Menos Facebook y más ¡bum, bum!” (“La flauta de Hamelin”, Ajax).

—“¡Y bum! Que todo se hunda. Que no intenten sostener sobre alfileres el poder del capital que se derrumba” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana).

—“Normal si suena *compac*, si se le hacen pompas, encaro entre las filas y ¡pum, pum!, los espero con pipas y gambas” (“No es mona ni na”, Prok).

El rap también aprovecha este fértil terreno de las onomatopeyas para reproducir las suyas propias asociadas a las culturas juveniles —con una influencia de extranjerismos y préstamos notable— y su tendencia hacia la creación de palabras. Cuando Prok rapea en *Spirit* “vosotros *pin pin*, yo *pum pum*. Está feo tanto blinblineo” por las onomatopeyas *pin, pin* se está refiriendo a mostrar una actitud chulesca, donde el vocablo proviene del inglés *pimp* que literalmente es traducido como el proxeneta —jefe, dueño, chulo que vigila, protege y provee de clientes a las prostitutas— aunque en su dimensión informal y coloquial se usa también para mostrar que algo es atractivo o estiloso, que te lleva a vanagloriarte y centrarte en lo material y el ‘postureo’ en vez de comprometerte con determinadas causas y luchar (*¡pum, pum!*) por ellas.

De igual modo, existen también aquellas onomatopeyas que reproducen “sonidos típicos que los artistas utilizan en sus directos para llamar la atención del espectador mientras que llevan el ritmo” (Sibaja, 2015, p. 334). Aquí destacaríamos los: ‘*yeah*’, *yeh*, ‘*yep*’, *yip*, *eh*, *ea*, *uhuh* [sonido sirena policía], *check check* [asemejándose al sonido que hace el micrófono al probarse].

Otras onomatopeyas, derivadas de la manifestación oral del lenguaje que aparecen en el corpus son *blablablá*, como imitación de la conversación o usada también para referirse a una conversación insustancial y vacía de contenido y *ja ja*, *je je* o *ji ji* como expresiones de la risa.

—“¿Notas esa punzada en el pecho? Es mi rabia. Yo soy Panoramix y esta pócima es mi labia, que sí *bla bla*... La libertad de expresión siempre tuvo un límite, y ese límite siempre lo decidió la élite” (“A palabras nazis, oídos rojos”, Ajax).

—“Si todo va bien, todo en su sitio... al lío. *Ja ja ja ji ji ji*, tú te ríes, yo me río” (“Grandes Planes”, CPV).

—“Paz para el que vive. Tarde, pero llegué. Adrenalina fuerte pal que siente. Mi novio me decía que no me saldría que con eso se nacía, que yo no podría *enmpejajajaja*” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

—“¿Que te ha llamado africano? Qué boba... si eres español. Claro ella no sabe que tú no eres de esos jeje -¿Cómo? Yo sí soy de esos” (“Yo no soy de esos”, El Chojin).

—“Los dos tiraos en la carretera, se escuchan nuestras risas en la calle entera, *ja ja ja*” (“Moraleja”, SFDK).

En la canción de Xhelazz, “Engaños y mentiras” (corpus N° 119), se repite el *bla bla* durante todo el estribillo para representar ciertas falacias de todo tipo que discurren por la existencia humana en el aspecto musical, social, político, etc.:

—“Engaños, mucho *bla bla bla* y tonterías, no hay nada cierto en la vida. Tienes derechos como ciudadano. Vota al partido que más fe te dé. *Bla bla bla*, mentiras, engaños, mucho

bla bla bla y tonterías, no hay nada cierto en la vida. Sí co, el domingo a misa que el alma tiene que estar limpia de pecados. Bla bla bla, mentiras...” (“Engaños y mentiras”, Xhelazz).

Otras oraciones donde encontramos onomatopeyas que hacen referencia a elementos performativos como el flamenco (*sá sá*), acciones cotidianas como toser (*cof cof*), para denotar cansancio, fastidio o lamento (*uf*) o del sonido de un reloj (*tictac*), para brindar (*chin, chin*) e instrumentos como el tambor (*tam tam*):

—“Saco un poquito de cuscús y kefta, a Sigmund y a Kafka, pongo picante en la sémola y ‘cof, cof’, me ponen al Canela [El Canelita, cantaor flamenco] y *sá, sá*” (“No es mona ni na”, Prok).

—“Mi corazón sigue en ayuno, en un constante ramadán, es el *tam tam* del tambor del hechicero del clan” (“El cuentacuentos”, Nach).

—“Compitiendo con la imagen del espejo en el que miro, cautivo de un tictac que me atonta, mi único hábitat, un compact” (“Manifiesto”, Nach).

—“Mi fondo es gordo y loco jazz, moviendo la boca acompaño al compás: brindamos, *chinchinchamos* [simulando el sonido de un brindis], sin *bling bling* pintamos tímpanos” (“Bogaloo KA Tarántula, Kase.O).

1.4 *Apócope*, figura asociada predominantemente al lenguaje jergal juvenil, con su fin transgresor y diferenciador de una variedad más próxima al estándar constituye la supresión de un fonema o sílaba en posición final de palabra (Mayoral, 1994, p. 50), aspecto que, aunque se asocia a la modalidad lingüística andaluza —y por ende, a los raperos andaluces—, es un fenómeno extendido a lo largo de la gran mayoría de los autores del corpus:

Las supresiones son mero reflejo del habla coloquial, ya que muchas veces no pronunciamos la «d» en los participios (mojado, helado, cosido) o el final de algunas palabras (para, todo) (Buscató, 2016, p. 42).

El marcador oral *co* representa un ejemplo claro de esta figura. Empleado de forma jergal por los zaragozanos de Violadores del Verso, estos han popularizado un vocablo más allá de las fronteras mañas que proviene del acortamiento de las palabras colega o compañero y se sumaría a otras voces propias del argot juvenil —pero extendidas ya entre todos los rangos etarios— *tío, compadre, nen, quillo, socio, tronco, chaval, bro, muchacho o chacho*:

—“Mi gran dolor: te vi volar, me vi reír y bipolar, me vi llorar, solo, desolado, co, sin luz solar” (“Bogaloo AKA Tarántula”, Kase.O).

—“Depresión, agresión, adicción son los síntomas. La delgadez y la juventud co ya no vuelven más, van a usar publicidad para engañarte, triste arte, he visto muchos tontos en el Media Market” (“Información planta calle”, Violadores del Verso).

A lo largo del corpus existen multitud de ejemplos de apócopies ya sea por cuestiones estéticas o métricas (Buscató, 2016, p. 41):

—“Con otros mi relación es la de un yanqui con un iraquí, la vida es así, yo hasta el fin tranqui” (“Manifiesto”, Nach).

A menudo, ‘las supresiones son mero reflejo del habla coloquial’ (Buscató, 2016, p. 42), coincidiendo con rasgos de la modalidad andaluza —como se ha afirmado, aunque es sistemático para esta zona geográfica, no es un rasgo exclusivo de allí— donde no se pronuncia la /d/ intervocálica en los participios o se omite el final de algunas palabras:

—“*Renegá* del ideal capitalista, te has *condenao* tú sola por no quererte callar, vaya donde vaya me siguen la pista, perseguía como la *verdá*” / He venido a que me rapen esos fachas, con la furia de la masa *despechá*, a moverme despacito por la sierra, de noche, escondía, con la suerte *echá, tachá* de proscrita, lo dejo *to* escrito” (“Los siete contra Tebas”, Gata Cattana).

1.5 *Diástole*: variaciones del acento de la palabra final del verso, de tal forma que se convierten palabras esdrújulas o llanas en agudas. Estamos ante la figura conocida como diástole. La motivación de esta figura es, como recoge Buscató (2016, p. 45), “conseguir que palabras que, a priori no riman, lo hagan completamente”:

—“Te *tocá* y te *dislocá*, lo mismo da tu ropa” (“Chúpala”, Dogma Crew y Kase.O).

—“Un beso a veces no es na, porque me *quean* más de una docena de *traumás*” (“Cruzcampo”, SFDK).

—“Vengo con rimas *kilometricás*, luego me dirás, ¡jodo cabrón como *delirás*!, toma medidas, cura tu rap de estas *heridás*” (“Pura droga sin cortar”, Kase.O).

—“Estrujo las esdrújulas, y si no *trúcolas*, busco las sílabas y *júntolas*” (“Bogaloo AKA Tarántula”, Kase.O).

—Léxico-semánticas

2.1 *Metáfora*, mediante la cual una realidad o concepto se expresa por medio de otra realidad o concepto diferentes con lo que lo representado puede guardar cierta relación de semejanza. Su uso en el rap viene marcado —como prácticamente todas las FR— por la búsqueda del ingenio para poder sorprender al público y denotar calidad lírica en su creación. Por esto la metáfora conforma un elemento esencial en las letras del corpus ‘al mismo nivel que ocurre en cualquier otro género musical’ (Pujante, 2009, p. 14). Puesto que se trata de la FR más conocida en todos los estratos sociales (ídem), el rapero es consciente de su importancia y la incorpora como referencia explícita en su propio escrito:

—“Mi rima es perfecta, simple y directa. Mi metáfora también es brutal cuando se detecta” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Que nadie se ofenda, que solo son metáforas para el que no lo entienda. Mi rap no toméis a broma, es alabado como Mahoma, tan solo soberbia despide mi aroma” (“Máximo exponente”, Violadores del Verso).

—“Si oigo música soy Damien Lillard, tengo que tirar de fuera’ (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro e Ill Pekeño).

—“Tengo el alma en carne viva y el corazón tetrapléjico, tu boca era de almíbar y yo un niño diabético” (“El hortelano”, Cheb Rubën, Coopermen y Dheformer).

—“Derribaron el viejo cine y hoy es un Starbucks. Quizás te suena porque escarbas en la superficie: tengo un ejército de metáforas y matices: heridas, cicatrices” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

Debido a la relevancia y profusión de las metáforas dentro de las letras analizadas, se puede citar el marco de Buscató para mencionar sus distintos tipos, en función de los elementos que intervienen en ella (Buscató, 2016, p. 147) —animados o inanimados— y así facilitar una comprensión de la misma. Algunos ejemplos de esta figura serían:

—“No te hagas cruces por saber mi poción, traigo emoción al punto de cocción, alta cocina de rima, convierto raps en gelatina, pasto de letrinas, ni te imaginas” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

—“Y yo solo brindo frente a una copa vacía, tengo de compañía al silencio y su melodía, soy amante del derroche, despilfarro la alegría” (“100 frases”, Sharif).

—“Que nadie se ofenda, que son solo metáforas para el que no lo entienda” (“Máximo exponente”, Violadores del Verso).

2.2 Hipérbole: Es otra de las FR más utilizadas dentro del corpus. Se caracteriza por “el exceso, la exageración, un fenómeno de sustitución metafórica, denominado por una finalidad enaltecedora-degradadora o su vertiente cuantitativa engrandecedora-empequeñecedora” (Mayoral, 1994, p. 234). En otras palabras, consiste en exagerar una realidad sobrepasando “de una manera llamativa, los límites de lo verosímil” (Buscató, 2016, p. 148).

Como afirma Pujante y en consonancia con esa búsqueda de preeminencia mediante la autoafirmación identitaria dentro de las letras de rap —bajo el eje discursivo de la competición—, esta figura está muy presente en ellas “puesto que están cargadas de referencias a la calidad del rapeo propio y a la superioridad de este sobre el resto de *MC's*” (Pujante, 2009, p. 16).

—“Podéis llamar a esto la era Kase.O” (“Pura droga sin cortar”, Kase.O).

—“Antes de que empiece esta función vayan al baño, porque están presentes enfrente del acontecimiento del año” / “Nada que hacer contra esta bestia como el Yeti, no soy el nueve, soy el campeón, el panteón de tu canción” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“Tengo un ejército de metáforas y matices, heridas, cicatrices, huyamos del desastre, así que menos yoga, menos flores, más organizarse” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

2.3 *Símil*. “Comparación de dos términos que se asemejan en alguna cualidad” (García-Barrientos, 1998). Sirve para hacer conocido lo desconocido a partir de su comparación con algo identificable para el autor (Buscató, 2016, p. 119) como pueden ser todo el universo de las referencias que se manejaba en el anterior epígrafe. Se puede diferenciar de la metáfora ya que esta no tiende a la inserción de marcas formales introductorias — A es como B— que sí ocurre en el empleo de los símiles.

Como afirma Bradley “no es solo el medio más accesible y versátil empleado por los raperos en la búsqueda por adornar su mensaje, sino que es la figura retórica más común del género” (2009, p. 93):

—“Qué suerte va a ser la Cariátide que sostenga mi cuerpo, mi cuerpo es el templo de los frágiles” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Me deben obediencia como a un César” (“Triclinio”, Suite Soprano y Cheb Rubën).

—“Alado mensajero como Hermes es mi germen” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Soy un lunático y un poco payaso, antifascista como el Guernica de Picasso” (“Cultura y compromiso”, Los Chikos del Maíz).

—“Soy el rap que escucharía Ho Chi Minh en la jungla, el manifestante antiguerra que duerme en comisaría, el estudiante que se hace preguntas, el beligerante amor libre, soy el hippie puesto de maría, soy el espía soviético de la Guerra Fría” / “soy 7 balas conta Melitón Manzanas, soy puta, soy fulana, soy marica, soy negra, soy el que se sacrifica, el que sirve, la que friega, soy la clase obrera lista para la reyerta, La estanquera de Saigón no compra en Zara” (“La estanquera de Saigón”, Los Chikos del Maíz).

—“Poner patas arriba mi caos, que me sude la polla todo como a Natos y Waor” (“Apolo y Dafne”, Sharif).

—“Mi rap no toméis a broma, es alabado como Mahoma” (“Máximo exponente”, Violadores del Verso).

2.4 *Antítesis*: “Figura retórica consistente en oponer dos ideas empleando palabras antónimas o frases de significado contrario, cercanas en proximidad y de estructura gramatical similar” (García-Barrientos, 1998). Esta figura surge entre otros motivos, con el fin de abordar la dicotomía clásica de los autores de rap entre mostrarse como como

sujetos excepcionales entre la masa pero al mismo tiempo, participantes de facto y artífices de ella:

—“Somos universales, pero andamos como el resto de los mortales ocultando nuestros miedos, parece que no pero las guapas también se tiran pedos, también los listos sumamos con los dedos” (“Vivir para contarlo”, Violadores del Verso).

—“Es agotador ser domador y esclavo del público” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

En otras ocasiones, la finalidad es simplemente “enriquecer las letras y llegar de manera más eficaz al oyente” (Pujante, 2009, p. 17):

—“Estuve herido de muerte, hoy mi dolor es fuente de placer” (“Javat y Kamel”, Kase.O)

—“Tengo *coleguis* que te follan si improvisan, aunque vistan Lewis y camisa” (“Manifiesto”, Nach).

La antítesis también se puede observar en el estricto plano léxico, donde se anteponen adjetivos contrarios con un fin retórico, como en el caso de “Tengo un trato”, de La Mala Rodríguez (corpus N° 54):

—“Si está gordo, lo dejo flaco, si estás flaco tómate algo, huye de lo malo, búscate un trabajo *pa* hacer algo sano” / “Hay que ser más bueno que los malos, dame mi virtud, quédate mi fallo” / “Hombre mudo, antes que ciego” (“Tengo un trato”, La Mala Rodríguez).

O como en el caso de “Ese no soy yo”, de Toteking (corpus N° 101) donde el propio rapero se describe contraponiendo ideas, suponiendo así que el autor rechaza todos los valores sobre los cuales se interroga:

—“¿Coches *tuneaos* tal vez? Ese no soy yo ¿Joyas en el cuello, *men*? Ese no soy yo ¿Pistolas en mi rap, joder? Ese no soy yo ¿Enseñar pasta *pa* qué? Ese no soy yo. Soy un poeta del sur más viviendo alienado, que no ha nacido en un palacio como Antonio Machado” / “A mi vida no se viene *pa* joder, para invitar a drogas ¿Qué me quieres ofrecer? Qué fácil abrir la boca *pa* comerse una pastilla o esnifar, pero mucho más difícil levantarse *pa* correr, ¿verdad?” (“Ese no soy yo”, Toteking).

2.5 *Paradoja*. Lleva el extrañamiento inherente a la antítesis a su grado máximo, porque tras la unión de dos ideas irreconciliables o contrapuestas, se esconde intencionadamente un profundo sentido de reconciliación, como por ejemplo “Vivo sin vivir en mí” o “Muerdo porque no muero” (Pozuelo, 1988, p. 193). Con lo que se logra atraer una vez más la atención del lector-oyente, ante el inesperado quiebro de sentido que se produce en el verso (Pujante, 2009, p. 17).

—“Sin papeles no hay trabajo y sin trabajo no hay papeles. Espiral extraña y España me atrapó en sus redes” (“Tierra prometida”, Nach).

—“Yo vivo en un país donde ser pobre sale carísimo” (“Manos en el aire”, SFDK, Mala Juntera y Shabu).

—“Ser pobre sale carísimo” (“Manos en el aire”, SFDK, Mala Juntera y Shabu).

—“El mayor riesgo es no arriesgar” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Tú tienes los ojos de mar, yo los tenía de muerte viviente” (“La prueba”, Gata Cattana).

—“Que las pistolas y rifles solo disparen agua, que no existe la palabra guerrilla en Nicaragua, que solo se diseñen modas y no drogas, que María y Juana puedan celebrar sus bodas, que mañana sea ayer y que el tiempo se pare” (“Cambiano el mundo”, Nach).

—Figuras gramaticales (morfosintácticas)

El tercer grupo de figuras retóricas sería el formado por aquellas en las que se modifica el orden lógico de las oraciones, o se repiten palabras, estructuras gramaticales o estructuras sintácticas. Encontramos en nuestro corpus una incidencia mayor de este tipo de figuras y una mayor variedad de estas. Su uso en el rap tiene varias finalidades. Por un lado, un uso utilitario de estos recursos; con una finalidad métrica o rítmica: se eliminan las palabras o se cambian las estructuras sintácticas para conseguir un mejor *flow*.

Otra razón estaría de nuevo en la necesidad de los MC's de demostrar su ingenio y de llamar la atención del oyente.

3.1 *Pleonasmo*: el uso en una oración de uno o varios vocablos innecesarios por redundantes, prescindibles para comprender el sentido de la manifestación discursiva en cuestión. Es muy habitual en las frases hechas del lenguaje cotidiano y por tanto, dado la acusada frecuencia con la que los autores se sumergen en el espectro coloquial (Pujante, 2009, p. 12), es una figura también frecuente en el corpus:

—“Sube *parriba*, baja *pabajo*” (“4 de diciembre”, Danié y Laso).

—“Abre los ojos para ver” (“Mierda”, Kase.O).

—“Cansado de estar cansado” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei).

—“Lleva nuestra cinta vayas donde vayas” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Pasamos hora tras hora en el estudio hasta que quede bien” (“Pura droga sin cortar”, Kase.O).

3.2 *Elipsis*. Aparece en la ya mencionada estrategia por parte de los raperos de querer demostrar continuamente sus destrezas para con el lenguaje así como su habilidad para conjugarlo todo en un formato rapeado. Esta FR consigue dar un mayor énfasis a la parte de la oración que no se omite a la vez que otorga una mayor fluidez, energía y poder sugestivo al sentido de la oración completa:

—“Mi mundo, mis reglas, mi manera o carretera. Te enseñaron en la escuela que no miraras fuera” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“El fruto de mi sacrificio, el verso mágico, El precio del CD, simbólico” (“Vivir para contarlo”, Violadores del Verso).

3.3 *Calambur*: “Repetición de homónimos, uno de los cuales resulta de la unión de, al menos, dos palabras distintas” (García-Barrientos 1998, p. 38), es decir, la repetición de una palabra se produce con fragmentos de otras. Esta figura sin duda muestra un grado alto de ingenio, complejidad y elaboración.

—“Ya tendremos tiempo de criar malvas, mal vas si crees que el dinero compra mi alma” (“A veces se me pasa a veces paso”, Ajax).

—“Tres *bimmers* aparcaos en la puerta del estudio, ¿quién es tu dios? ¿Y dónde estuvo cuando se torció?” (“Cuestión de fe”, Natos y Waor y Recycled J).

—“Odio a ese gendarme con el gen de darme” (“The Lox”, Toteking, Ergo Pro y Ill Pekeño).

—“Cuenta la leyenda que este niño de la selva juega con fuego y no se quema, ¿qué más da si el tema nos sale luego?” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei).

—“Javier Ibarra es un único, un icono del puto rap” (“Pura droga sin cortar”, Violadores del Verso).

3.4 *Anáfora*. Consiste en “la repetición de un mismo segmento textual, formado por desde una palabra hasta uno o más versos, al comienzo de varias estrofas consecutivas de un mismo texto poético (Mayoral, 1994, p. 211). Como recoge Pujante (2009, p. 12) mediante dicha repetición, los raperos consiguen dotar a su canción de un ritmo constante y homogeneizado. Podría decirse que, además, con la anáfora se pretende facilitar la memorización de la canción en un sentido práctico. A nivel estilístico, transmite sensación de equilibrio y orden (Bradley, 2009, p. 114).

—“Ella era una experta, yo solo un novato; ella reserva, yo licor barato; ella con dinero, yo ni *pa* tabaco; ella con tacón, yo con barro en los zapatos, ella era la raza, la figura, el pedigrí, el vértigo del frenesí, sí, ella era el deseo con vestido carmesí. Mira, yo no era Brad Pitt pero nunca me rendí ante lo adverso y sí, yo era el verso y ella la perversa seductora que devora con su boca el universo” (“Apolo y Dafne”, Sharif).

—“No puedo dejarme caer, tendría que volver a subir, volver a perder, volver a sufrir, volver a tener que ser ese punto de mirar del poder, volver a volver a volver” (“Bailando con lobos”, Rapsusklei).

—“Cada vez más solo, y cada vez más triste, cada vez más cadáver ¿quién coño resiste?” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

3.5 *Asíndeton*. Ocurre cuando la ‘enumeración es realizada con la eliminación de nexos’ (Mayoral, 1994, p. 131). La canción Palabras de Nach representa un ejemplo al completo de esta idea ya que “no hay nexos en ningún momento, dando una gran sensación de velocidad” (Buscató, 2016, p. 97).

—“Resurgir, sentir, subir, bajar, luchar, mantente fuerte, entretente, vende, compra, cambia, roba, ofrece, advierte, presta, engaña, pide, apaña, crea, daña, rompe, escapa, sueña” / “Despertar, salir, huir, buscar, lugar, espacio, tiempo, ver, querer, tener, poder, volver, vivir, seguir atento, calla, observa, espera, anda, corre, aguanta, carretera, manta, micro imanta, canta, público levanta” (“Palabras”, Nach).

—“De la escuela de los levis petados, los tatuajes, las ojeras, los pendientes de aro. De las ruletas, las familias en paro, del bájame aquello y mañana te lo pago” (“Generación perdida”, Natos y Waor).

—Figuras pragmáticas

4.1 *Interrogación retórica*: Esta FG aparece de forma notable tanto en determinados títulos como en estribillos. Normalmente es utilizada para mostrar el lado más introspectivo del emisor, que introduce así reflexiones acerca de la existencia o la conducta humana en su versión política y apela también a la conciencia del receptor:

—“Si manifestarse es un peligro y expresarse es un delito: ¿qué ley? ¿Qué juez nos protege de los políticos? ¿Es la ley para el hijo del juez? ¿Es la ley para el hijo de rey?” (“Esto no para”, Kase.O).

—“¿La vida me sonrío o se está riendo de mí? ¿Eres tú el que decide o decide ella por ti?” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“¿Cómo voy a levantarme sin antes caer? Amigo, si nunca has caído, ¿qué vas a saber? / ¿De qué sirve viajar cuando tu mente está encerrada?” (“Es peligroso asomarse al interior”, Delaossa).

—“Yo me pregunto dónde empieza y acaba el chiste, el desplante al vendedor ambulante que es otro currante con familia y un futuro por delante” (“Rap contra el racismo”, El Chojin y varios).

—“¿Y para qué estudia tu hermana? Si no es por un diploma que hace que solo vea a tu madre media hora mientras coma porque luego friega escaleras para pagar su carrera” (“#RapSinCorte XXVIII”, Foyone).

La canción “Punto y Coma”, de Rapsusklei (corpus N° 77) representa en sí misma una serie de reflexiones acerca de la existencia humana a través de esta figura, haciendo referencia a los míticos versos de Calderón de la Barca en *La vida es sueño* (1635):

—“¿Qué es eso a lo que llaman vida, sino dos días de naufragio: uno de bienvenida y otro de cansancio? / ¿Qué es la vida? ¿Una ilusión, una sombra, una ficción? ¿Qué mayor?

¿Quién es pequeño? ¿Quién es pequeño, eh? Y lo sueños, sueños son...” (“Punto y coma”, Rapsusklei).

Para seguir con el estribillo donde aparece el cambio de código al francés con la misma frase:

—“*Qu'est-ce que c'est la vie?* ¡Un engaño! Que ni hecha a mala ostia hace tanto daño, hace tanto daño *Qu'est-ce que c'est la vie?* ¡Un engaño! Que ni hecha a mala ostia. La vida es un paño, cada ladrillo un año” (“Punto y coma”, Rapsusklei).

4.2 *Sentencia*. Esta FR está relacionada también con la perspectiva más reflexiva e intimista del rap y los raperos. Se utiliza para la expresión categórica de creencias que trascienden la realidad del propio emisor y que buscan validarse a través de su impacto en la percepción del receptor. Estas giran en torno a un horizonte muy variado, que gira en torno a lo político, laboral o existencialista, donde el autor reflexiona sobre sí mismo de forma individual o como miembro de una colectividad:

—“No me creo nada de lo que vaya antes del pero” (“El hortelano”, Cheb Rubën, Coopermen y Dheformer).

—“El principio de la vida lo entendí por fortuna: o montas una empresa o trabajas *pa'* una” (“Mi política”, Toteking y Shotta).

—“El tiempo me jode y me enseña” (“Yo contra todos”, SFDK).

—“Pueblo silenciado, pueblo sentenciado. Para los indignados tienen perros preparados” (“Esto no para”, Kase.O).

—“Las familias pobres suelen apoyarse, los ricos quieren más a su sirvienta que a su madre” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Cuando caigas hondo, convéncete al momento que hay cárceles que creas tú y te metes dentro” (“Urbanología”, Nach).

—“Creo que el maquillaje en el lenguaje es un vendaje feo, si en el fraseo no hay mensaje mejor vete al kelo” (“100 frases”, Sharif).

También utilizando la ironía:

—“Madruga, obedece a tu jefe cada día, si te veja y desmerece, llévalo con alegría” (“Octubre”, Ajax).

4.3 *Personificación*. “Atribución de cualidades humanas a personas ficticias, sobre todo a seres irracionales o inanimados” (García-Barrientos, 1998, p. 75). Como recoge Pujante (2009, p. 19) este mecanismo retórico opera de forma eficaz cuando se trata de dotar de una perspectiva novedosa a cualquier tema tratado:

—“Yo cuento historias que casi se viven, yo soy lugares que casi los hueles” (“Esto es rojo y negro”, Prok).

En los primeros versos de la canción “Mierda” de Kase.O (corpus N° 48), el autor invoca con vehemencia y en segunda persona a series inanimados por su condición de figuras mitológicas como Poseidón y Calíope:

—“Oh, inmortal Poseidón, el del furioso tridente, a ti me encomiendo en esta difícil empresa / propicia que este velero llegue a buen puerto / permíteme llevar a cabo los designios de Afrodita, nacida de las olas Oh Calíope, augusta entre las musas / haz florecer el jardín, trae la rima...” (“Mierda”, Violadores del Verso).

También se observa este recurso en otra parte inicial de una canción de Violadores del Verso, “Trae ese ron” (corpus N° 112) donde el propio Kase.O iguala al país España —como ente inanimado— con el hijo de una prostituta, para mostrar su rechazo hacia la forma de gobierno que lo rige y las características vitales que dificultan en exceso la vida en él, como la maldad o la contaminación:

—“Vengo del mejor grupo que parió una puta llamada España, puta España, ¿okey? Me cago en el rey. Vivo en la montaña, bajo a la ciudad y, ¿qué me encuentro? Maldad en los niños. Hay 41 grados ahí fuera, no sé qué será, pero me da que es la atmósfera y la peña no se entera. Si no hay justicia no hay paz y vuestro puto ‘todo por la patria’ me hace vomitar” (“Trae ese ron”, Violadores del Verso).

4.4 *Dialogismo*

Como se recoge en el apartado dentro de la estructuración narrativa de la canción de rap (véase apartado 4.5 del bloque analítico), otra de las señas de identidad del rap en cuanto a las técnicas narrativas que puede emplear es la presencia de diálogos. Como resultado de su configuración como manifestación híbrida oral-escrita, los autores de rap recurren con asiduidad a incorporar estos fragmentos conversacionales con otros autores de rap o con el propio público, con el objetivo de dotar de frescura y naturalidad a su ya de por sí desenfadado discurso.

Este tipo de fenómenos ha sido ampliamente investigado en el plano de la narrativa conversacional del discurso hablado (Camargo, 2010) probando así la necesidad de enfocar su estudio bajo la variabilidad que provoca las distintas variables sociales que lo ejecutan así como el contexto desde el que lo hacen.

Las canciones “Yo no soy de esos” (corpus N° 25), “Moraleja” (corpus N° 84), “Yo contra Todos” (corpus N° 83) o “No eres feo ni na” (corpus N° 85) —todas del grupo sevillano SFDK— presentan fragmentos en los que se conversa con otra persona, a menudo con una intención introductoria, como en “Moraleja”:

—“-Niño Güei, *quillo* Niño Güei, *quillo* despierta. -*Quillo* loco que estoy *dormío*, mamona. -*Quillo* escucha te voy a contar una historia, te voy a contar una movida que me paso una vez, ¿vale? -Pero *quillo*, ahora como se despierte el Óscar, nos va a mandar al

carajo. -¡*Cucha*, que no! ¡*Cúchame*, que yo te lo cuento así, despacito, te lo cuento flojito, ¿vale o qué? -Venga, dale.” (“Moraleja”, SFDK y H-Mafia).

También como cierre cómico a modo de conclusión en “No eres feo ni na”, donde se emite por parte de diferentes interlocutores todo un ritual de fórmulas para calificar a alguien como feo mediante la idiosincrasia propia de la comunidad andaluza para el insulto ritualizado:

—“Illo tienes toda la cara de un morcillo *descosío*”, “papá, eres más feo que Clint Eastwood haciendo flexiones”, “illo me parece que eres un poco, ¿no o qué?”, “illo *toa* la cara de panete”, “eres más feo que un culo lleno granos, hijo”, “eres más feo que los pies de otro por abajo” “que eres más feo que el enchufe que tengo a la derecha, *desgraciao*”, “amigo me parece que eres tela de feo”, “toda la cara de tabla, *quillo*”, “*quillo* eres más feo que un frigorífico por detrás”, “no veas si eres feo, mi alma”, “vaya carita que me llevas...”, “*quillo* que eres más feo que 14”, “illo qué feo eres”, “illo el nota ese no veas si es feo”, “fíjate el notas con toda la cara del pie de Thrumán”.

O bajo una intención moralizante, como ocurre en “Yo no soy de esos” (corpus N° 25), donde el autor relata un episodio racista en una cabina de la facultad, para terminar identificándose con ese colectivo oprimido:

“Febrero del 98 en la facultad, entre clase y clase salgo a una cabina a llamar, mi móvil nunca tuvo saldo pero valía de algo, me servía para apuntarme los números de niñas: Hola mujer, ¿cómo te va la vida?, ¿cuándo repetimos lo del maratón del otro día? Risas, bromas, alguna picardía...hasta que escuché una voz detrás de mi decir: “¿terminas?” Claro, espera quedan 6 pesetas, me di la vuelta y continué con mi charleta. La chica de atrás comenzó a cantar, estaba a menos de medio metro intentando molestar. -“Oye perdona, ¿no ves que estoy hablando?” -“Vete a llamar a tu tierra puto africano” ¿Qué? os juro que me puse nervioso, solté el auricular y la miré con ganas de matar, ella dio un paso atrás y comenzó a gritar “Seguridad, seguridad, que me quieren pegar”. Os juro que estuve cerca de pegarle con el codo pero me piré y escribí “Mami el negro está rabioso”. Se lo conté a un compañero de clase. “¿Que te ha llamado africano? Que boba... si eres español, claro... ella no sabe que tú no eres de esos jeje” “¿Cómo?... Yo si soy de esos”.

Algo similar ocurre al principio de “Cambiando el mundo”, de Nach (corpus N° 59), donde una voz en off lo insta a que cambie el mundo con sus letras y donde se introduce también la figura de la paradoja por el enfrentamiento entre dos realidades opuestas que realice y que supondría una mejora en las condiciones de vida de la población:

—“-Eh, Nacho, Nacho... -¿Qué pasa? -¿Sigues mirando ahí fuera, no? -Sí claro, siempre. ¿Por qué? -Me gustaría cambiar esta realidad, no sé... darle algún sentido. -Pues hazlo entonces, tío. -Pero tú eres el mago de la palabra, el que hace de contar historias un arte...”

¿Por qué no cambias la realidad, tío? Tú puedes cambiar el mundo, cambiar el mundo...
—¿Cambiar de rumbo? Bien...”

4.5 *Exclamación retórica.* Como consecuencia del fuerte ímpetu con el que los autores de rap conciben —y recitan— sus creaciones, estas aparecen plagadas de ‘enunciados exclamativos que intensifican la expresión de sentimientos o estados de ánimo del hablante, y de los que puede también hacer partícipe al oyente’ (García-Barrientos, 1998, p. 82).

Se presentan con varios rasgos característicos detectables en la escritura, como son los signos de exclamación o la presencia de interjecciones. Sin embargo, debemos recurrir —en el caso más común de no contar con una transcripción oficial y autorizada de la letra de la canción— a un reconocimiento a través de la entonación, la fuerza de la voz o el grito dada la consideración oral de la música rap. Como se adelantó en el bloque metodológico y como recoge también Buscató, pocas veces encontramos transcripciones de las letras, siendo en el mejor y mayoría de los casos “traducciones no oficiales de las mismas que no están realizadas” por el autor y que, a pesar de la encomiable labor que realizan, “están plagadas de numerosos errores” (Buscató, 2016, p. 181).

Por la entonación del mensaje, se puede detonar una actitud más exaltada, agresiva del autor en los momentos finales de la canción, así como en el estribillo:

—“Muchos de mis pensamientos siguen intactos tras los impactos, ¡no quiero sufrir!” (“Javat y Kamel”, Kase.O).

—“Más de la mitad de mi vida haciendo esto, os juro por mis muertos que mi alma se levanta ¡Es el *Spirit*: Ajax y Prok! ¡Siéntelo en la garganta!” (“*Spirit*”, Ajax y Prok)

—“¿Cuánto vas a dar por el rap? ¿Cuánto vas a dar? ¡Voy a darlo todo porque ya no tengo *ná*! ¡Ya, ya, ya no tengo *ná*! ¡Y me quieren desahuciar!” (“*Desahucio*”, Ajax).

Además, si se centra la mirada en el contenido del mensaje, también aparece el énfasis exclamativo en aquellos que contienen determinadas proclamas políticas, alabanzas o mensajes muy concretos que aluden al enfrentamiento o a la competición:

—“Mataron de los nuestros a la luz del sol, en nombre del jodido Estado español. ¡Guerra, guerra, guerra! Acabemos con ellos, defendamos nuestra tierra” (“*Revolución*”, Kase.O).

—“La cosa se está poniendo interesante, pero yo *namá* vine a despedirme, aunque pronto vendrán a prohibirme que hable, pero pienso resistir ¡qué diablos!” (“*Desértico*”, Gata Cattana).

11.3 Nivel morfosintáctico

Con relación al nivel morfosintáctico —relativo a la disciplina lingüística encargada del estudio de la formación de las palabras, así como su organización y forma en su estructuración como oraciones— es interesante la cantidad de fenómenos observados en el corpus y que pueden ser enumerados como sigue ateniendo también al hecho de que ambos fenómenos nombrados cuentan también con una relación directa al estilo pragmático:

1) *Usos de actos habla directivos*, donde se trata impresionar al interlocutor, de ganar su atención e interés, dominando el acto comunicativo por parte del emisor. La función conativa es esencial en este tipo de comunicación, pues es evidente que el hablante trata de atraer al oyente, convencerle de algo o imbuirle una opinión determinada. Y así la encontraremos en numerosos rasgos lingüísticos, desde las interjecciones específicas, vocativos, pronombres personales (¡*eh, tú!*), a los imperativos (*no me diga, imagine, dime tú, calcule usted, oiga, mire usted*), interrogaciones retóricas, determinados tonos, fórmulas para ganar la adhesión (*y usted lo sabe igual que yo, ya me conoces*).

2) *Uso del imperativo*, donde se involucra al oyente de una manera activa y se busca también ese carácter expresivo afilado y directa con el que los emisores de rap dotan a sus letras. Aunque no todo tiene que ver con un uso competitivo y despectivo del imperativo, también se anima a los oyentes a que encaucen su vida a través de buenas conductas:

—“Trabaja, plasma las palabras, hazlas las balas, atrapa ráfagas, sal, machaca cada sala” (“Efectos vocales”, Nach).

—“Pinta, rima, *scratchea*, llama la atención para que la peña hacer alguna cosa te vea” (“La gran obra maestra”, Frank-T).

—“Escucha, esto viene fuerte, prepárate...” / “¡Vete a casa! Aquí no hay nada que ver, todos tras la línea, por favor, dispérsense” (“Vete a casa”, Falsalarma, Toteking y Kase.O).

—“¡Lárgate o te escupo!” (“La hora de la reyerta”, Ajax).

—“En fin, siempre la cagas, ¡coge el micro bien! ¿Tú a quién le hablas, a quién le hablas? ¿eh?” (“Asalto”, Tribade y Arianna Puello).

3) *Presencia de fenómenos como el laísmo* (Corpus N° 23 o corpus N° 36) o *el loísmo* (Corpus N° 118). Este fenómeno se entiende como la utilización no normativa de los pronombres personales átonos de tercera persona: le, la y lo, con sus correspondientes plurales: les, las y los.

Como recoge Molina (2008) este fenómeno corresponde con una “variable sociolingüística de alto rendimiento en toda Castilla” (2008, p. 12), y que remite “a una antigua innovación consciente difundida por el norte peninsular e históricamente condicionada por las prescripciones académicas” (ídem), sin alcanzar a extenderse entre las hablas innovadoras meridionales. Molina cuenta como esta primera reinterpretación del sistema etimológico que dio lugar al leísmo de persona, “en su momento debió alcanzar gran extensión y prestigio pues era el uso recomendado por Correas en el siglo XVIII y por otras gramáticas castellanas de la época” (ídem).

Su temprana difusión entre “usuarios ilustres y la tolerancia académica favorecieron una amplia extensión del fenómeno en suelo castellano” (ídem), lo que le ha permitido gozar de un prestigio y una aceptación como marcador culto que no ocurre con otros fenómenos lingüísticos característicos de las zonas meridionales. Como es lógico, este fenómeno solo aparece representado en miembros del corpus con una procedencia geográfica castellana:

—“Tenía que desahogarse, no sabía con quién. Fue a su casa y ahí estaba su mujer y empezó a golpearla sin saber por qué. Su mujer gritaba y a la vez sangraba, y al darse cuenta dejó de pegarla” (“Sabio joven negro estudiante”, Frank-T).

—“Por eso cuando me llaman a mi puerta no los abro” (“Poder para el pueblo,” VKR).

—“Esta es la vida en Orcasitas, donde Don Patricio duraría dos pasitos. Lo disparo de seguido como balas de una Desert Eagle” (“The Lox”, ToteKing, Ergo Pro e Ill Pekeño).

4) *Alternative orthographies* como resistencia discursiva (Cutler, 2012, 2018). Errores forzados y desprecio por los usos normativos del castellano. ‘El’ antes del antropónimo como paradigma del *antilenguaje* del rap.

El rap desprecia las constricciones gráficas del lenguaje standard —así, los errores de ortografía, conscientes y buscados, como la supresión de los acentos, son frecuentes en la versión escrita de los textos —cuando los autores aportan la versión textual y la letra de sus canciones— mientras algunos autores eliminan sistemáticamente distinciones puramente gráficas sin apoyo fonético, como es el caso de la pareja b/v en castellano, o escriben todo el texto de un tirón, sin separación estrófica, una remembranza de las tiradas de nuestra tradición épica. Del mismo modo, incorrecciones gramaticales son también frecuentes en el recitado:

—“Me se cae la baba” (“Haciendo lo nuestro”, Violadores del Verso).

—“Alguna cosa que no me se entienda me la subtitula” / “¿De *aonde* tú eres?” / “En la calle no hay *naide*” (“La Amalgama”, SFDK).

—“Ay de este corazón ciego de orgullo que dice que si no es tuyo ya no quiere ser de *naide*” (“100 frases”, Sharif).

—“Párrafos, líneas, todas escritas” / “la sinfonía rimadera” / “Si anduviera yo con una sería un pobre cojo” / dehesa desagradable, dehesa inamable, ahógate en un río de agua despotable” (“El vertedero de palabras”, CPV).

En este orden de cosas, es significativo que en repetidas ocasiones se aluda a la cultura escolástica y dominante y a sus instituciones como algo alejado del verdadero saber. Así lo atesoran los ejemplos que establece Santos-Unamuno: "la vida me enseñó más que un Espasa", "no leo demasiado, pero aprendo de lo que veo", "ci sono troppe cazzate spacciate per cultura" (Santos-Unamuno, 2001, p. 239) a los que podríamos añadir aquellas rimas de Toteking en su canción “Mentiras” (corpus N° 100): “La universidad es mentira, no se ofendan, yo lo he visto de cerca y es más falso que el teletienda” así como aquellas de Lírico en “Información planta calle” (corpus N° 117): “Aunque le doy patadas al diccionario la gente me entiende, lo que te pasa a ti me pasa a mí y le pasa al operario”.

Es también relevante el hecho de que, en este intento por transgredir las normas establecidas —además de un clara relación con cuestión métricas y rítmicas—, los raperos hagan uso de conjugaciones arcaicas, propias del español medieval. Todos los ejemplos provienen del grupo zaragozano Violadores del Verso, donde en su variedad dialéctica es común usar los clíticos de forma pospuesta:

—“El mundo *mostróme* el poco amor que siente por la tierra, y eso me enseñó el refrán de que: “gente igual a mierda” (“Vivir para contarlo”, Violadores del Verso).

—“Como Erik soy el puto jefe y te despido, te digo: fuera del rap, cabrón, *condénote* al olvido” (“Pura droga sin cortar”, Kase.O).

—“Hinchado el corazón para bajar la inflamación, de esta herida *pondréle* hielo con ron” / “Yo pedí, se me cagó un palomo torcaz por mal cristiano, mierda divina, pensé y a este infiel *concedieronle* el ir muriendo de pena, cada vez más cada mes” (“A las cosas por su nombre”, Kase.O).

Como se ha afirmado, la actitud irreverente que sostienen los miembros de la comunidad se puede observar ya desde la propia aplicación lingüística referida al nombre que confieren a sí mismos primero (“VKR”, “BKC”) y sus creaciones, donde hay huecos para vulgarismos, transgresiones en las normas extendidas para el correcto uso del lenguaje, anglicismos, abreviaturas, etc. representando verdaderos ejemplos de *alternatives orthographies* (Cutler, 2018): “Somos lo que ke somos”, “Bogaloo AKA Tarántula”, “Malamarismo”, “Oye Compay”, “Jambo Loco”, “Represento doble H” “Meid in Spein”, “Konfusional” o “Akellos maravillosos años”.

Quisiéramos cerrar este apartado de la investigación comentando un rasgo que sirve para ilustrar 1) esta trasgresión lingüística que comentamos y 2) la concepción que se tiene de la normatividad lingüística y cómo esta vuelve de nuevo a estar asociada con

diferentes preceptos de prestigio —privilegio— lingüístico. Nos referimos al hecho de emplear el artículo antes de un nombre propio de una persona. Los siguientes pasajes son ejemplos de esta realidad, todos provenientes de autores andaluces:

—“En un país de libertades donde el Alfon sigue preso” (“País de mierda”, Danié y Toteking).

—“Vámonos *pal* centro, prosigamos la epopeya, la Lili dice que nos lleva ella, que en su coche hay sitio, que no me juegue mi bella pelleja” (“Moraleja”, SFDK y H Mafia).

—“Deja que entre el Zatu y nos demuestre trucos nuevos” (“No eres feo ni ná”, SFDK).

—“Cruzcampo te hizo famoso de la mano, flipabas con el Tote, yo no compito con mis hermanos” (“Ternera podrida”, SFDK y Shotta).

—“En pleno siglo XXI que tenga que venir la Ana a rebatir a Freud” / “Soy más de libros de la Silvia Federicci” (“Lisístrata, Gata Cattana).

Ante este fenómeno, la RAE, como organismo prescriptivo para el correcto uso de la lengua se ha mostrado siempre a favor de definirlo como un rasgo vulgar y propio del español coloquial o informal así como representativo de hablantes con rasgos socioculturales bajos, con algunas excepciones.

La última vez que se pronunciaron en estos debates, a través de su cuenta de *Twitter* @RaeInforma, afirmaron que “salvo en el español de Chile y entre hispanohablantes catalanes, el uso de artículo ante nombres propios de persona se considera vulgar. Los nombres de pila se usan, en el español general culto, sin artículo”. ¿Puede, de esta forma, una persona en Cataluña utilizar ‘el Marc o la Paula’ sin que se esté incurriendo en un vulgarismo mientras que, por el contrario y en un mismo nivel formativo, si mis vecinos hablan de ‘la Rosi’ o ‘el Jose’ serán al instante catalogados como vulgares —cuando no catetos o garrulos—?

La respuesta a esta pregunta, así como la justificación de la RAE, no es azarosa si no que, como decimos, responde de nuevo a esa voluntad colonizadora de los elementos propios de la *Sociedad* por legitimar ciertos usos lingüísticos en función de las características y el contexto de procedencia de sus hablantes, así como por una lógica de inferiorización (Rodríguez-Iglesias, 2019).

11.4 Nivel Pragmático

Si bien gran parte de los fenómenos de corte sociolingüístico recogidos en el corpus guardan, por aquello de su finalidad epistemológica, una relación más o menos estrecha con la pragmática, hemos decidido, por prioridad y orden ubicar aquí únicamente el fenómeno de la dualidad y alternancia de registros, como representativo para el rap social en España (Jiménez, 2014; Checa y Camargo, 2022).

11.4.1 Alternancia de registros

La convivencia de los diferentes registros en todas sus significaciones: vulgar/coloquial/informal, junto al culto/poético/formal, ocurre en prácticamente la totalidad de los textos del corpus. Como excepciones a esto, habría que considerar la existencia de algunos textos del corpus donde bien por lo metafórico-poético de su discurso o bien por la ausencia de éste, la dualidad no se produce.

La distribución del corpus en función del registro empleado quedaría como se recoge en el siguiente gráfico:

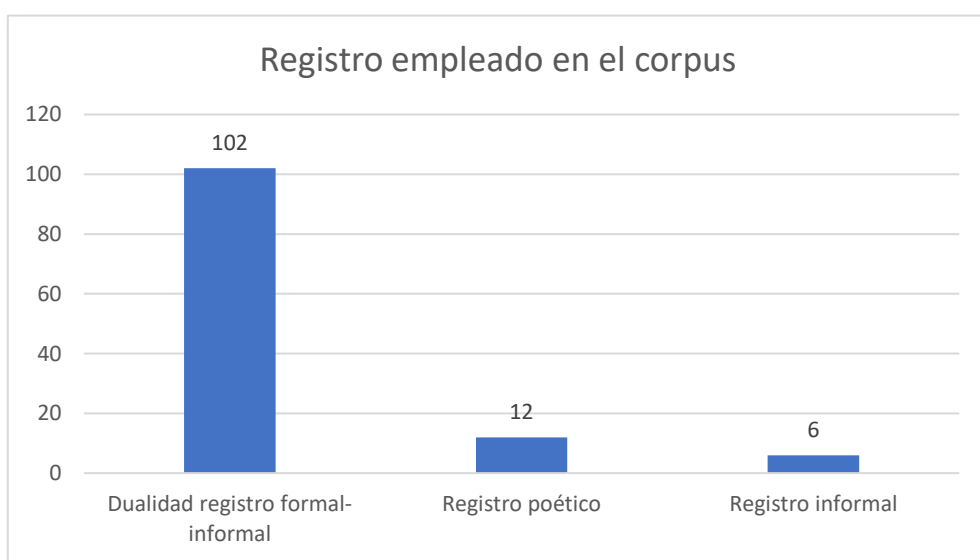


Gráfico 22. Distribución de registros empleados en el corpus.

Fuente: Elaboración propia.

Como señala Jiménez (2014, p. 248) la noción de registro se identifica normalmente con el concepto de variación diafásica y estilística, en oposición o distinción, no siempre nítida, con las variaciones diastrática y diatópica. Así, al enfrentarnos a un texto de rap comprobaremos la coexistencia de dos registros fundamentales: el coloquial y el culto, entendido este último como literario.

La presencia de coloquialismos en el rap responde, por un lado, al anclaje del género en el ámbito de la calle, de lo marginal y, por otro, como ya se ha comentado, al carácter dialógico que se imprime al texto, y que lo acerca, en muchas ocasiones, a la conversación informal y espontánea, aunque, como ya se ha dicho, el texto sea monologado

Con el registro coloquial convive, en efecto, el literario. Lo normal es que ambos se combinen de forma natural en el texto; es decir, ninguno de los dos registros ocupa un texto por entero. El carácter literario –fundamentalmente poético– del género del rap se manifiesta, en primer lugar, en la versificación del texto, que se caracteriza por la variabilidad de su métrica, la alternancia de rimas consonante y asonante, la combinación de estrofas de diferente longitud y la ausencia de un esquema fijo de rima, aspectos que lo emparentan con los géneros poéticos orales populares (Jiménez, 2014a, p. 250).

Lo coloquial y lo popular, no obstante, conviven con expresiones muy cuidadas, lo cual produce este interesante contraste que reina en la expresión del rap. Esta inquietud por conformar una obra artística que oscile con suficiencia correcta entre ambos registros permite establecer una recurrente analogía entre una determinada poesía española y los raperos. En un análisis formal-textual de la obra de autores como García Lorca, Antonio Machado o Miguel Hernández y su comparativa con la de otros raperos la coexistencia y alternancia de registros formal-culto y popular en cualquiera de ambos es clara.

En buena parte de la heterogénea creación lorquiana, por ejemplo, se entrelaza una “imperante intención estilística por alcanzar el arte supremo” (Rodríguez-Almodóvar, 1998) junto a temas y motivos literarios —el deseo, el rechazo a las imposiciones sociales, el amor, la muerte, la denuncia de los oprimidos— y elementos metafóricos —la luna, el agua, la sangre— que para nada denostan el tono popular, sino que lo emplean y reconocen con orgullo. Una ambivalencia continua que tanto los poetas citados anteriormente como determinados raperos ejecutan manteniendo a la perfección ‘la tensión propia de una cuerda que hay que estirar sin que se llegue a romper’ (ídem).

En el ya mencionado artículo de Checa y Camargo (2022) se indagaba ya en esta alternancia y mezcla diafásica, mediante la cual Gata Cattana definía esa triple identidad que la caracterizaba: rapera, poeta y politóloga:

Cattana verbaliza en sus raps un tránsito diafásico, ejecutado con sorprendente naturalidad, entre un estilo claramente ligado a la jerga de los jóvenes y lo popular (lo hablado en estilo coloquial) y un estilo culto, pleno de referencias interdiscursivas y cercano a lo literario (lo escrito en estilo educado), en cuya ejecución emergen, además, los rasgos de su variedad andaluza. La teoría sobre el “diseño del orador” (speaker design) de Coupland (2007) nos sirve como punto de anclaje para explicar las elecciones que Cattana hace de sus actos de habla, en este caso del modo en que ejecuta al cantarlas las letras de sus canciones, como actos de identidad con significado social (Checa y Camargo, 2022, p. 18).

De acuerdo con la caracterización que realiza Briz y su grupo de investigación Val.Es.Co. (1995, 2002) el registro coloquial o, más exactamente, el prototipo de lo coloquial, como variedad de uso en situación, responde a los siguientes rasgos ya presentes desde la definición de Seco, propios “de los niveles medio y popular de la

lengua común, caracterizado por una actitud espontánea” (Seco, 1973, p. 361) e identificables en el estilo de los raperos:

Prototipo del registro coloquial
+ relación social o funcional de igualdad entre los interlocutores: acercamiento social o de los papeles comunicativos en un momento dado
+ relación vivencial de proximidad entre estos: saberes, experiencias y contextos compartidos (deixis extrema, tratamiento familiar)
+ marco interaccional familiar: relación de cotidianidad de los participantes con el marco espacial en el que se sitúa la interacción
+ cotidianidad temática de la interacción: temas de la vida cotidiana, no especializados
+ planificación sobre la marcha: menor control de lo producido
+ fin interpersonal (léxico menos preciso)
+ tono informal

Tabla 13. Rasgos prototípicos del registro coloquial.

Fuente: Seco (1973, p. 361).

En este sentido, la alternancia de códigos, los préstamos, articulan los procesos de relexificación y sobrerexificación. Además, ambos —la alternancia y los préstamos— son estrategias lingüísticas que emplean los hablantes jergales para crear nuevas palabras y significados.

Esto se puede observar a través de los siguientes ejemplos, donde apenas en varias estrofas consecutivas pueden incurrir metáforas elevadas con expresiones coloquiales o incluso vulgares:

—“Voy honrando la cartera bajo rayos, centellas y cenizas de Pompeya, dejo mella como niños que hacen pellas. Son boquillas y gargajos que llenan la sala cuando llega con sonrisa de hiena” (“La hora de la reyerta”, Ajax).

—“Tú con tu traje ignífugo ¿de qué me vienes? Este lanzallamas es la solución a tus problemas de liendres” (“Fuego camina conmigo”, Elphomega y Violadores del Verso).

—“Dogma Crew sube en apogeos y se folla tú espectáculo minúsculo, solo el oráculo con sus tentáculos tiene control máximo y maneja desde su habitáculo adictos a crear escándalos” (“Chúpala”, Dogma Crew y Kase.O).

—“Boca muda, vida cruda, no verá que me consuma la presión y la bruma no me abruman ni en broma, poca *promo*, poco croma. Si cada camino lleva allí, dime cómo coño salir de Roma” (“Boca muda vida cruda”, Ajax).

—“Llevo más de una tarde, buscando la excusa perfecta, a letra perfecta para antes de irme, honrando a mi estirpe, ahora que han *encontrao* a Marte y Uranio en Irán. La cosa se está poniendo interesante. Pero yo *na* más vine a despedirme aunque pronto vendrán a prohibirme que hable y pienso resistir. No viene aquí por los rublos, vine a pulírmelos como si *na*” (“Desértico”, Gata Cattana).

A modo de ejemplo se expone a continuación la presencia de los diversos tipos de léxico en función de su registro que conviven en el corpus. En aras de economizar el tamaño de cada tabla, se ha optado por omitir la canción y el verso concreto donde se inserta cada término, los cuales puede ser consultada en el Anexo 1:

Léxico culto	Léxico coloquial	Léxico vulgar
cleptómano, regir, redimir, avaricia, rudeza, ávido, ígnea, ignífugo, pigmeo, zahorí, páramo, reacción pigmea, barbarie, centellas, áspid, catre, sabueso, carcomido, muérdago, praxis, bruma, gruta, redención, vividero, sempiterna, usurero, apabullar, carmesí, credo, parca, carca, diábolito, macabra, coto, guerra intelectual, celeberrimo, alud, adular, apogeo, zarcillo, absorto, impugnar, crisol, déficit, sinrazón, cordel, plebe, atrabancar, estirpe, plebeyo, mantis, quimera, sublevar, amonal, parafina, marxista, psique, segregación,	cubata, pedal (borrachera), barrotes (cárcel), macho, petarlo, movidas, facha, canijo, forrado; lana, saldo, chavo, fajos, billetes, pasta, montón (dinero), garito, techo, condón, <i>bakala</i> , curro, fiestón, colega.	joder, me cago en el estado, me cago en el rey, me cago en sus muertos, coño, hostia, puta/puto, cojones, mierda, “mucho hijo de puta ha jodido a esta familia” / “al que pille rajo el cuello”, feto abortao’, “chúpala cabrón”, “comer pollas”, que te follen.

introspectivo, desertora de la ley, subyugar, hedonismo, esbeltez, retórica, tez, bilis, catarsis, psicoanálisis, vigor, colgajo, torcaz, turba, desglosar, exterminio, caoba, inopia, epopeya, tunante, paquidermo, magma, alquimia.		
---	--	--

Tabla 14. Diversidad léxica en función de su registro: culto, coloquial y vulgar.

Fuente: Elaboración propia.

En el siguiente mapa conceptual se sintetizan a modo de conclusión visual la caracterización lingüística del rap social desarrollada anteriormente:

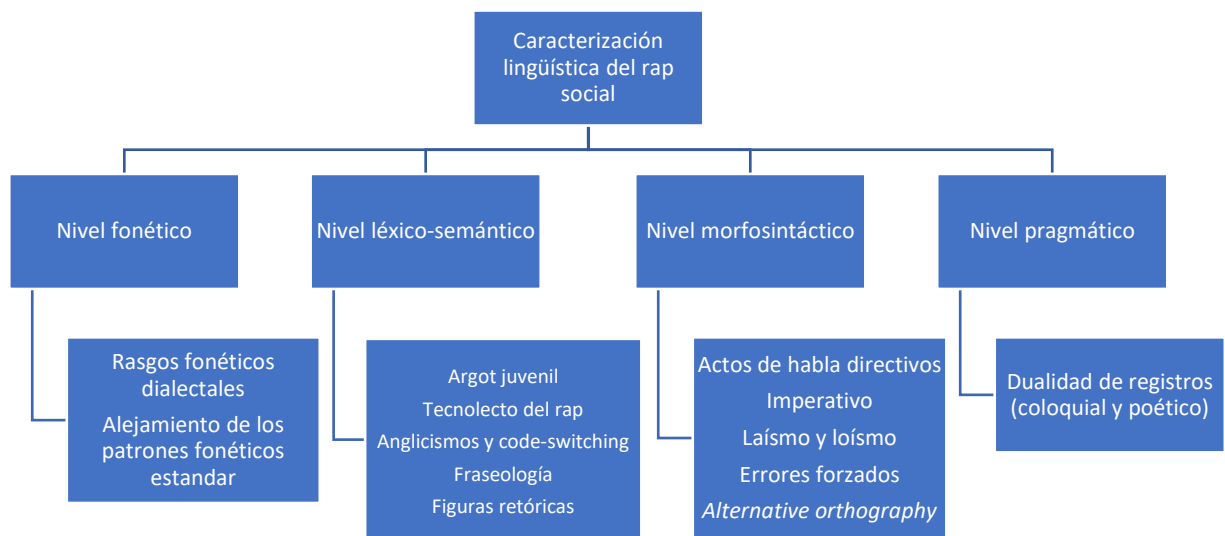


Gráfico 23. Caracterización lingüística del rap social según niveles de estudio de la lengua.

Fuente: Elaboración propia.

12. Normas en el Hip Hop y el rap social en España

“Detrás de la imagen mostrada a través de videoclips y reportajes se esconde todo un entorno cultural con ideas y códigos de actuación propios. Estas normas, desconocidas en su mayoría para el público, se transmiten todavía de forma oral. Los escritores de *Graffiti* de Nueva York poseen unas normas de convivencia y actuación entre ellos. En España el escritor Muelle creó la

idea de La firma sin gasto, que se basa en el principio de realizar *graffitis* donde no molestaran o no supusieran un gasto para la población” (Martín-Juan, 2017, p. 203).

Como toda situación y sus adyacentes actos comunicativos, estos llevan asociados unas normas de interacción y unos códigos de conducta que se ejecutan en un grado oscilante de rigidez. En el modelo de Hymes, estos comportamientos específicos están, como es lógico, más orientados hacia la interacción verbal.

En la línea de García-Marcos (2015, p. 144), son los hablantes los que, como protagonistas de los eventos comunicativos, “se inscriben en un contexto, elaboran mensajes, deben conocer y aplicar las normas, y, en definitiva, hacen que la interacción verbal exista como tal”. Por tanto, la principal misión de estas normas, sobre las cuales ya han aparecido rastros a lo largo de los componentes anteriores consiste en fijar “una suerte de listado de derechos y obligaciones de los interlocutores” (García-Marcos, 2015, p. 154). Estas implican, ya en palabras de Hymes, “un análisis de la estructura las relaciones sociales en comunidad” (Hymes, 1974, p. 60) y están sujetas siempre a la siempre posible interpretación que ejecuten los interlocutores:

An account of norms of interpretation may still leave open the interpretation to be placed upon them, especially when members of different communities are in communication (Hymes, 1974, p. 60).

Desde la pragmática conversacional y quizás desde una intención más descriptivista que prescriptivista, el filósofo inglés Grice formuló en 1975 su teoría de los ‘principios de cooperación’ en torno a 4 máximas para guiar a los interlocutores en una conversación que se desarrolle de forma fluida y tenga sentido. Estas se pueden interpretar como el antecedente teórico a la estructuración normativa del intercambio verbal:

1. Máxima de calidad, para que el emisor se ciña a la verdad y no se exprese aquello que se cree que es falso o para lo que se tienen pruebas adecuadas.
2. Máxima de cantidad, para aportar la información necesaria.
3. Máxima de relevancia para aportar información relevante y acorde a las anteriores.
4. Máxima de modalidad, para que los emisores no sean ambiguos y produzcan un mensaje breve y ordenado.

En este epígrafe se cuestiona, desde una perspectiva aplicada más a un género artístico-musical, si existe una serie de normas implícitas a la hora de rapear un texto — normas personales del rapero— y después si, en torno a toda la comunidad lingüística conformante, existen también una serie de preceptos normativos a seguir.

El primero de todos puede estar en algo tan fundamental como elegir sobre qué cuestiones concretas el rapero construye su discurso. ¿Existen ciertas cosas que no se pueden decir? Tal vez, por el carácter comunicativo que ya se ha explorado de las finalidades temáticas, el rap no parezca el lugar más adecuado para, por ejemplo, verter

un mensaje de corte amoroso — para eso ya hay otros géneros, que diría un rapero—, aunque cabe precisar que la creatividad de los autores es impredecible y así, aunque de forma muy residual, existen canciones del corpus que presentan una temática amorosa predominante (véase corpus N° 95).

Esto condiciona toda la narrativa de un género característico de una determinada personalidad de jóvenes hechos a sí mismos, acostumbrados a lidiar con problemáticas y una vida marginal que no invita a ceñirse a un determinado romanticismo. Una *Actitud*, tantas veces nombrada y manoseada, que se corresponde precisamente por saberse cronistas sociales que sustentan un determinado rol crítico en la sociedad que en ocasiones los limita, por ejemplo a no ‘vender’ su arte en base a hacer publicidad a empresas con fines perjudiciales⁷⁹ o colaborar con otros artistas de corte *mainstream*:

— “Van a usar publicidad para engañarte, triste arte. He visto muchos tontos en el Media Market” (“Información planta calle”, Violadores del Verso).

— “Y me proponen juegos lúdicos a los que digo que no porque me debo a mi público” (“Cruzcampo”, SFDK).

Como ya se ha afirmado, en el rap y el Hip Hop las normas van asociadas a unos códigos argumentales e ideológicos concretos relacionados con un mensaje antifascista y con una marcada conciencia de clase, también con un comportamiento—irreverente, contracultural y transgresor que se expresa a través de la vestimenta⁸⁰: ropa por lo general ancha, visera, en algunos casos joyas y adornos; la gestualidad: una pose seria acompañada de una actitud desafiante y en ciertos momentos incluso macarra, así como con una escenografía de corte austero. Y toda esta serie de valores marcan el rango de acción de todos los participantes de la subcultura Hip Hop desde su consolidación como movimiento global.

⁷⁹ A este respecto, en torno a 2018 se generó gran controversia en las redes sociales cuando varios raperos representativos de aquello que definimos como rap social (El Chojin, ZPU o Arkano) habían aparecido en publicidad de webs de casas de apuestas online. (Véase Álvarez, 2018). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/sector-del-juego/webs-apuestas-raperos-arkano-zpu-chojin-publico-mas-joven>

⁸⁰ “La ropa ya no define al rapero”, afirmaba Gordo Master en una entrevista reciente. Eso es cosa del pasado, de cuando las tribus urbanas necesitaban buscar la diferencia. En el siglo XXI ni todos los que llevan prendas anchas y gorra pertenecen al universo hip hop, ni todos los raperos tienen que vestir así. “¿Por qué si a mí no me queda bien? ¿Por qué tengo que ir como un payaso?” se preguntaba también Sicario, cuyo outfit suele estar centrado siempre en camisetas negras y vaqueros. “Me dicen que parezco ‘heavy’ en vez de rapero; eso es una tontería”. El productor Big Hozone, también criticó que las personas asuman como válidos ciertos patrones sin cuestionárselo siquiera, simplemente porque van asociados a una determinada cultura: “Yo no llevo gorras y soy rapero”. Contra esa creencia general también se rebela Eskarnia. “La ropa que llevo es muy femenina, con faldas y escote. Quiero sentirme bien y guapa sobre el escenario” (Sotorrío, 2012). Disponible en: <https://www.diariosur.es/v/20120923/cultura/todo-rima-20120923.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Hoy en día existen muchos tipos de música. El rap funcionó y hoy es una música que se escucha en todas partes porque aportó algo nuevo, y esto era su conexión con la realidad: no hablaba de ‘tus ojos’, ‘tu sonrisa’ o ‘cómo te quiero’ todo el rato ¿no? Por eso cuando utilizan el rap para hacer pop, puedes hacerlo, no hay ningún problema con tu prerrogativa. Pero no lo englobes dentro de la filosofía Hip Hop. Aquí estás obligado, por las normas estas que nos hemos impuesto nosotros mismos, a intentar dar algo más que diversión a la gente, intentar llevarles esas dosis de realidad. Se respetan todos los estilos y si quieres rapear de tetas hazlo, fantástico, pero no lo compares con lo que yo hago, porque hay cosas más importantes que las tetas (declaraciones de El Chojin, como citado en Soler, 2008).

Uno de los aspectos a destacar dentro de las normas del rap y que ya ha planeado sobre todos los parámetros del análisis tiene que ver con la dimensión principal que adquiere la función conativa (Molinero, 2021, p. 170) mucho más recurrente que en otros géneros. Les sirve para apelar de forma competitiva a sus supuestos *MC's* rivales, acentuar la interacción con el oyente para llamar su atención. Esto lo consiguen con recursos tales como los vocativos, expresiones interrogativas y exhortativas y en general, la interpelación (ídem):

—“Si estás flaco tómate algo, huye de lo malo, búscate un trabajo *pa* hacer algo sano” (“Tengo un trato”, La Mala Rodríguez).

—“Si me preguntas siempre te diré que me va bien. Me queréis vivo, pero *pa* hacer esto tengo que morir” (“Es peligroso asomarse al interior”, Delaossa).

—“Tú sigue tu camino que nadie te haga sufrir, caminante tu destino lo tienes por escribir” (“La flauta de Hamelin”, Ajax y Prok).

—“Llámame marxista, no me llames prosoviético, mi lírica es continua, y de mensaje ético, así que no confundas el marxismo con la URSS, mi mensaje es callar con la fuerza de un obús. Con mi lírica voy a acabar con el delincuente: el banquero, el empresario y el presidente. Así que piénsalo, todo está en nuestras manos, vamos a preparar la mejor horca para el tirano” (“Revolución”, Kase.O).

Otra de las cuestiones importantes a analizar para considerar la pertinencia o no de ciertas normas en el seno de un movimiento subcultural tiene que ver con el sistema de creencias que albergan la mayoría de los agentes que participan del proceso. Dentro del rap, uno de los pilares básicos siempre tuvo que ver con la consecución de la paz para apaciguar los conflictos entre bandas callejeras, alejando la cultura Hip Hop de preceptos violentos: “estableciendo una fundación de salud, amor, conocimiento, riqueza, paz y prosperidad para nosotros, nuestros hijos y los hijos de nuestros hijos”.

Representaciones y costumbres socioculturales que representan al rap se ven reflejadas en su consideración como una práctica contracultural que crítica y cuestiona

permanentemente al statu quo, se maneja por canales alternativos, etc. así como que transgrede las pautas lingüísticas establecidas para un correcto uso del lenguaje:

En medio del caos de ideologías, intenciones o carteras más o menos llenas, lo que es indudable es que el rap español no se quita ese estigma dulce de seguir chirriando al *establishment*. Cuentan los implicados que están acostumbrados a ser ignorados y vetados con la excusa del lenguaje agresivo o soez. “Las verdades como puños no interesan”, guiña Xhelazz. “Verás como en los 40 o en Kiss FM no apetece pichan la canción de un tío diciendo: ‘yo pienso esto del Estado’” (Maldonado, 2016).

El rap representa por tanto a un grupo y comunidad social en el que existen unos férreos códigos sobre qué decir y sobre qué rapear. Esto choca con la aparente libertad temática que existe: “Pareciera que el hip hop es un mundo libre y sin normas, pero no es así: si hasta te critican por hacer canciones de amor” afirmaba el controversial rapero Porta en una entrevista (Maldonado, 2017). Los raperos, por tanto, deben seguir una serie de normas, a menudo implícitas y que provienen de la base, como el carácter antifascista y antirracista del género:

No tiene ningún sentido usar nuestra música, surgida de la pobreza, la falta de oportunidades, de la opresión como resultado de políticas neoliberales, de la hibridez — tanto en su identidad racial *otreriada* como en las prácticas creativas y de pensamiento— para fomentar el odio hacia sus creadores y exponentes. En otras palabras, ¿cómo vas a usar una música en la que uno de sus componentes centrales es la negritud para mandar mensajes racistas y fascistas? (Checa, 2020, p. 39).

En esta misma línea se expresa Reyes, elevando a categoría de ‘principios del género’ una serie de códigos que comparten todos los integrantes de la cultura y que, a menudo de forma endogámica, reproducen en todos los niveles bajo la omnipresencia tendencia al egocentrismo y la egolatría:

Los B. Boys forman un clan muy cerrado al exterior que mantiene una serie de normas no escritas que les confiere un carácter sectario que difícilmente se entiende desde fuera. Y no sólo practican una o más de las disciplinas del Hip Hop, sino que comparten una actitud, una forma de vestir, de pensar, de rechazo al racismo y de respeto a las minorías étnicas, a la fusión de culturas y sobre todo a la raza negra. Un movimiento tolerante, de carácter artístico y muy narcisista. El egocentrismo es la característica más reseñable de un B-boy, pues tanto al pintar como al bailar y al cantar rap, lo que pretende un B-boy es “que se hable de mí, que me mire todo el mundo cuando bailo en el suelo, que todos se pregunten quién es ése que pinta tanto, y que todos piensen que qué bien pinto, que cuanto estilo tengo, que cómo rimo y qué cosas cuento en mis rimas”: La exaltación del ego. Es el llamado “ego trip” o el “Me, myself and I” (Reyes, 2007, p. 78).

Por último, consideramos las palabras de Magro (Checa, 2020b) como definitivas para concluir que el rap y el Hip Hop profesan una ideología definida ya desde sus

orígenes —que no partidista en términos políticos—, y que se refleja en unas normas implícitas sobre el qué decir:

El carácter antirracista y antifascista era intrínseco y se daba por asumido en el Hip-Hop, tanto desde dentro como desde fuera. No tiene ningún sentido usar nuestra música, surgida de la pobreza, la falta de oportunidades, de la opresión como resultado de políticas neoliberales, de la hibridez —tanto en su identidad racial otrerizada como en las prácticas creativas y de pensamiento— para fomentar el odio hacia sus creadores y exponentes. En otras palabras, ¿cómo vas a usar una música en la que uno de sus componentes centrales es la negritud para mandar mensajes racistas y fascistas? (Checa, 2020b, p. 39).

13. El género del ‘rap social’

Con todas estas características nombradas y la evidencia científica que nos precede desde el plano internacional y nacional (Jiménez, 2012, 2014a, 2014b; Checa y Camargo, 2022) ha quedado demostrado que el rap, puesto que cuentan con toda una serie de elementos definidos dentro de la esfera comunicativa, se puede caracterizar como un género multifuncional que opera de forma interrelacionada tanto en el plano discursivo, como en su dimensión social y cultural.

Un género discursivo, ateniéndose a la definición propuesta por Batjin, “representa una serie de enunciados que son agrupados porque tienen ciertas similitudes en su contenido temático, su estructura y los recursos lingüísticos que utiliza”:

Una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables (Bajtín, 1982, p. 252).

Esta definición es aplicable para el rap social, el cual se ha consolidado a través de los años en España como género con identidad propia en cuanto a su tipología temática, la estructuración que sigue así como el estilo lingüístico en el que se expresa.

De la misma forma que invitaba a reflexionar Hymes para cerrar su investigación de 1974 la cual da sentido a esta disertación doctoral, en su concepción social de la lingüística, hacemos nuestra la nota de Mao Tse-tung (1952, p. 7) fijando la importancia del carácter etnográfico y crítico en la sempiterna búsqueda del conocimiento y la transformación social que también persiguen los autores del rap en España:

If you want to know a certain thing or a certain class of things directly, you must personally participate in the practical struggle to change reality, to change that thing or class of things, for only thus can you come into contact with them as phenomena, only

through personal participation can you uncover the essence of that thing or class of things and comprehend them.

CONCLUSIONES

Con respecto al primer objetivo establecido al inicio de esta investigación, esto es, conocer las claves sociolingüísticas que implica el rap social como fenómeno interaccional en España a través del modelo SPEAKING de Hymes (1974) y sus respectivas ocho categorías de análisis, se han alcanzado las siguientes conclusiones:

I.— En función de la categoría analítica la **ESCENA** (*Scene*), para el rap social en España se buscaba, primero, hallar una caracterización de la misma en relación con los parámetros que conforman su industria en términos estructurales, segundo, encontrar una caracterización teórica y sociológica para comprender su inserción en la sociedad española.

Para los parámetros analíticos relativos a la escena se ha empleado una distinción cronológica en dos periodos, 1994-2008 y 2009-2021, que también hemos seguido para la configuración del corpus de estudio. Esto nos ha permitido, tanto en el plano estructural como en el cultural, situar la evolución del género en esas dos etapas bien diferenciadas, ya desde un grado de autonomía e independencia mayor para con la matriz cultural norteamericana en una segunda etapa. Podemos concluir que el año 2008 marca el cambio de paradigma en la concepción y dinámica del rap español, por varias razones: 1) España vive una crisis económica y social que llevó a dar por finalizada lo que se dio a conocer como ‘la etapa dorada’ del género, dada la bonanza generalizada del país y su traducción en un crecimiento profesional y mediático de los principales autores del género; 2) el cambio de paradigma de creación, acceso y consumo cultural, que empieza a oscilar entre patrones analógicos hacia los digitales.

La Escena desde la perspectiva estructural. Para su análisis se han utilizado parámetros tales como 1) la presencia o no del *videoclip*, 2) el *aparato discográfico* que canaliza toda la producción profesional de rap en España y 3) la *duración* de las canciones. Las conclusiones alcanzadas son las siguientes:

1)— *Videoclip*. Se ha observado una proporción total muy próxima al 60/40 a favor de la no presencia del videoclip; o lo que es lo mismo: seis de cada diez obras analizadas no cuentan con un respaldo visual al ejercicio sonoro. Si tenemos en cuenta el primer

periodo, la presencia del mismo solo se contabiliza en el 23% de la muestra analizada, lo que prueba la falta de medios para el desarrollo profesional en los inicios del género (etapa conocido como *la época de las maquetas*) en cuanto a las tendencias *mainstream* dentro de la esfera musical. Para el segundo periodo este dato se invierte, alcanzando una tendencia del 70/30 a favor de la presencia de este, lo que muestra la progresiva inclusión del rap en las corrientes musicales de masas, que invitan a ofertar al gran público un producto musical cada más complejo y atractivo para los oyentes, y donde el componente audiovisual pasa de representar una mera herramienta ornamental hasta convertirse en un elemento indispensable para la difusión de su discurso.

En base a ello, se ha analizado el imaginario que representan y proyectan las producciones audiovisuales que acompañan a cada canción. En cuanto a la escenografía observamos cómo los autores transmiten deliberadamente una imagen austera (donde destaca el formato *one shot*, escenas grabadas en una sola toma). Esta reivindica a su vez una identidad local propia, donde el espacio desde donde se enuncian adquiere gran relevancia en su configuración identitaria: su barrio, el parque donde siempre han parado, algún monumento de su ciudad, etc. En esto se diferencia de los preceptos hedonistas que sí concurren en los vídeos de géneros afines, como el reggaetón o el *trap*. También se ha probado cómo el videoclip es un instrumento interesante para transmitir referencias y mensajes de corte ideológico, pues usan imágenes y escenarios que se relacionan con la esfera y la realidad política: en el Congreso de los Diputados, el transporte público en la pandemia del *Covid-19*, pasajes cinematográficos, imágenes clásicas del imaginario político español como *La reunión de las Azores*, manifestaciones a favor de la sanidad pública o la libertad de expresión, en contra de los recortes, etc.

2)— *Aparato discográfico*. El análisis de las discográficas que aglutinan las canciones que conforman el corpus recoge una apuesta mayoritaria por la *autoproducción* profesional (21% del total del corpus), seguidas por discográficas especializadas en el género, siendo aquí las más representativas *Zona Bruta* (11,7%) o *BOA* (10,8%). El resto lo completan otras muchas discográficas de corte independiente, aunque también existen autores que participan o han participado en algún momento de trayectoria de las discográficas que conforman la industria musical hegemónica (*Sony, Warner y Universal Music*).

De este modo, se puede afirmar que la relación entre discográficas profesionales (independientes o generalistas) y el género del rap ha sido ciertamente compleja y ha evolucionado a través del tiempo. En su análisis bajo las dos etapas (1994-2008 y 2009-2021) se observa cómo durante la primera, la opción más repetida es la discográfica especializada, donde la autoproducción apenas era una opción considerable. *Zona Bruta* y *BOA* fueron las pioneras en adentrarse en producir de forma profesional a autores de un

género hasta entonces desconocido en el país, como era el rap. Posteriormente acabaron siendo absorbidas por los grandes sellos discográficos.

Con el auge de internet y la crisis económica de 2008, esta tendencia se invierte para la segunda etapa, donde destaca por encima del resto la opción de que los raperos produzcan y comercialicen su propia música, sobre todo a través de sistemas como los *homestudio*, estudios de grabación caseros. Está clara la voluntad, al menos inicial, por parte de los raperos de hacerse con el control absoluto de su creación, para evitar las cortapisas llegadas desde el exterior. Sin embargo, lo más común es que al alcanzar cierto nivel dentro de la escena, el volumen de trabajo y la necesidad por profesionalizar el proceso se invita a que los artistas contraten y se apoyen (al menos de forma puntual) en empresas para gestionar el trabajo de giras, la venta de *merchandising* o la relación promocional con los medios de comunicación.

3)— *Duración de las canciones*. En base a conocer hasta qué punto el rap puede participar de los sistemas de producción y consumo cultural *mainstream* hemos considerado interesante estudiar el promedio de duración de todas las que forman parte del corpus. Este resultado arroja una duración media de 4':40", superando así las nociones hegemónicas establecidas dentro de la industria musical, donde una canción es difícil que sobrepase los 2':30" o los 3 minutos. En nuestro corpus se encuentran dos canciones que superan los 10 minutos y muchas otras que se van más allá de los 6 minutos.

Si relacionamos el minutaje de la canción con las dos etapas que establecemos, se constata que en la segunda etapa, debido al desarrollo generalizado del género, hay una tendencia mayoritaria a presentar características musicalmente asociadas al *mainstream*, ya que las canciones tienden a aminorar considerablemente su duración, incorporando videoclips y letras más cortas donde la presencia del estribillo también aparece de forma notable.

La Escena desde el punto de vista del análisis geográfico, sociológico y cultural. Si bien en España el rap social se reproduce hoy desde la práctica totalidad de sus rincones (también el profesional), existen determinados espacios que históricamente han sido la punta de lanza para la expansión del rap patrio y se infiere por tanto una especial relación del rap social con los sujetos representativos de estas comunidades: Sevilla y Andalucía, Zaragoza y Madrid. Tiene mucho que ver la presencia inicial de las bases militares norteamericanas en estos lugares, que permitieron que el rap se arraigara ahí a finales de los años 80 del siglo pasado, lugares desde donde se fue expandiendo.

De su relación con el aparato mediático y cultural el rap en España se ha construido históricamente sobre una realidad que se maneja al margen del oficialismo cultural, que se expande a través de canales de difusión y medios de comunicación alternativos, *underground*, contraculturales y en muchos de los casos con una tendencia

a la plena autogestión económica y musical, enfocada hoy en día hacia el consumo digital, de ahí su escasa presencia en espacios culturales masivos, como festivales. De esto se concluye la problemática relación que ha existido entre el género y los aparatos mediáticos y musicales generalistas, donde en la mayoría de las ocasiones estos se han aproximado al rap de una forma sesgada, superflua y estigmatizadora. Debido a esto, la proliferación de medios de comunicación especializados en redes digitales (*Twitter, Instagram, Facebook, podcasting...*) es una constante cada vez mayor, lo cual está propiciando tanto el progreso del género como el aumento en el conocimiento del mismo y en el número y variedad de artistas que conforman la escena del rap social.

II.— En la categoría de los **PARTICIPANTES** (*Participants*) se han definido las características sociolingüísticas que se relacionan con las diferentes variables sociales que caracterizan a los artistas integrantes del corpus, al tiempo que se conoce el grado de interacción producido entre ellos y el público. Se reconocen a los raperos Nach, Violadores del Verso, Toteking, SFDK, Ajax y Prok y Gata Cattana como los autores más representativos del rap social en España. Respecto a la variable de género destaca el hecho de que menos del 15% de los autores que integran nuestro corpus sean mujeres o raperas. Existen, de este modo, carencias igualitarias y una enorme dificultad entre ellas a la hora de acceder y asentarse en un terreno tan masculinizado como el rap y la industria musical en general. Si tenemos en cuenta su etnia o procedencia, salvo honrosas excepciones, tanto raperos como raperas son mayoritariamente personas blancas. Respecto a la variable etaria, el rango oscila entre los nacidos en 1970 y 1996.

En cuanto al nivel formativo, se puede afirmar que esta también muestra un carácter heterogéneo, oscilando entre doctores y licenciados, aquellos que abandonaron la universidad sin finalizar sus estudios o quienes cuentan con únicamente estudios secundarios. Se ha observado también, a tenor de lo que expresan en letras y entrevistas, una relación a menudo problemática entre muchos de los autores del corpus con la educación reglada en España.

Respecto a la variable socioeconómica y a tenor siempre de lo expuesto en su relato, la mayoría procede de una amplia clase media-baja asentada en los núcleos obreros del país, donde si bien la mayoría reconoce no haber presentado excesivas complicaciones en el plano económico en su desarrollo vital, el lujo o las circunstancias que harían pertenecer a una clase media-alta tampoco se aprecian.

En cuanto a la distribución y colaboraciones entre ellos se aprecia un alto grado de colaboración, ya sea por razones de proximidad geográfica y generacional o bien por razones de afinidad ideológica y artística. También se encuentran colaboraciones con artistas de otros géneros. El hecho de que cada vez esto se perciba como algo normal resulta paradigmático en la configuración identitaria del rap y su grado de apertura con lo ajeno. Colaborar con artistas que no pertenecieran casi en exclusiva al rap y el Hip Hop

en sus inicios fue tildado de una deshonra, pues el rap ha sido siempre considerado como un género purista, donde la norma invitaba a una identidad colectiva férrea y excluyente con todo lo que se saliera del movimiento.

En el análisis de los diversos procesos de interacción se han estudiado las relaciones entre los raperos y su público (su presencia en festivales y conciertos), entre los propios raperos (donde afloran las referencias mutuas, desde el homenaje a los conflictos personales denominados como *beefs*) y entre los raperos y sus acompañantes musicales (los *DJ's*).

Nuestro análisis también ha tenido en cuenta la relación que establece entre sí la propia audiencia del rap, altamente influenciada hoy por la interacción digital a través de foros en páginas webs y redes sociales, canales específicos de difusión de la cultura Hip Hop, así como los sistemas de reproducción y consumo cultural en *streaming*.

Por último, es destacable en términos positivos la relación que a través del rap mantienen los raperos del panorama, los cuales unen fuerzas en forma de colaboraciones artísticas, aunque también en proyectos y actos por causas que consideran justas, como la denuncia del racismo, la corrupción monárquica, la causa palestina o a fin de conmemorar hitos importantes como aniversarios en la trayectoria de algunos raperos. Esto sirve para enfatizar el carácter ‘social’ de sus creaciones y probar que la voluntad de transformación puede ser ejercida más allá de las propias canciones.

III.— En la categoría de **FINALIDADES COMUNICATIVAS** (*Ends*) se han caracterizado tanto las principales finalidades comunicativas como los ejes discursivos que se manejan en el mensaje que produce las letras del rap social en España.

La primera finalidad comunicativa, la cual aparece de forma interrelacionada a las demás como sucede en todos los parámetros analíticos, está relacionada con el hecho de que los raperos apuesten por la búsqueda de una identidad propia como sujetos sociales, a menudo negada o infravalorada en el contexto que se desarrolla.

Esta primera finalidad se apoya en una reivindicación vernácula de una independencia cultural que apuesta por una perspectiva localista o nacional —que hemos denominado **segunda finalidad**— con respeto al rap norteamericano. El rap se construye innegablemente de forma híbrida (bajo esta influencia local-internacional) y se encuentra en un proceso de *indigenización*, ya que aporta suficientes rasgos locales en términos referenciales y lingüísticos.

La tercera finalidad está asociada con la transformación social que persiguen los raperos con sus letras —**tercera finalidad**— lo cual los lleva a involucrarse con la realidad a la que interpelan ya no solo desde el plano musical sino mediante la actitud crítica que muestran y las acciones que realizan en aras de un pretendido progreso colectivo.

Esta vocación a menudo comprometida social y políticamente ha provocado que su obra se asocie, siempre desde un objetivo despectivo e infravalorador, como de una menor calidad artística. Lejos de esto, los autores siempre han reivindicado este virtuosismo retórico que ejercen con sus letras por delante de cualquier tipo de precepto panfletario para la concepción del arte —**cuarta finalidad**—.

Respecto a los ejes discursivos por lo que estas cuatro finalidades se expresan: aparece una marcada conciencia de clase, que se apoya en movimientos sociales como el antifascismo y el antimperialismo.

También se aprecia un visible rechazo a determinados valores que se difunden como hegemónicos bajo la ‘identidad española tradicional’, tales como la presencia e importancia de la iglesia católica en la sociedad, la celebración de la semana santa, la celebración de las corridas de toros, la existencia y mantenimiento de la monarquía y el desprecio a las colectivos de personas denominadas como *pijos* o *fachas*. Al mismo tiempo existe un marcado discurso asociado al *egotrip* y la competición que ejercen los raperos en busca de su propia autenticidad, una pretensión “de ser y saberse real”, reconocible a través de sus letras. Esto ha venido configurando una nueva identidad o una forma diferente de sentirse español, conscientemente separada de la identidad española tradicional.

IV.— Con la categoría **DISTRIBUCIÓN SECUENCIADA** (*Acts*) se conocen las distintas posibilidades de estructuración y distribución textual, así como las tipologías textuales imperantes en los textos.

Se ha estudiado a lo largo del corpus qué se puede entender como la estructuración más prototípica del texto rap, siendo esta la conformada por un: Título – *Intro* – Estribillo – *Outro*.

A lo largo de cada patrón, se pueden apreciar rasgos de *alternatives orthographies*, así como diversos tipos de *ID* que se interpretan como guiños ideológicos que los autores aportan a sus obras y que apuntan en definir la configuración ideológica determinada de su discurso así como embellecer de forma lírica el mismo. Esto se aprecia desde pasajes cinematográficos, bajo el fenómeno denominado como *IDC* (como un diálogo de *El maestro de esgrima* en “Los siete contra Tebas” de Gata Cattana), la inclusión de otras obras musicales, *IDM* (como *Balada de Otoño* de Serrat en “Octubre” de Ajax) o fragmentos mediáticos relacionados con la realidad literaria o política, *IDP* (como el discurso de Rosana Alvarado en el parlamento ecuatoriano contra la penalización del aborto en “Lisístrata” de Gata Cattana).

La versificación libre es otra constante que aparece altamente motivada por las características personales de cada autor y sus afinidades y conocimiento de la poesía clásica. Se ha constatado la estructuración poética desigual que impera en el texto rap,

donde predomina el pareado pero donde también hay cabida para otras estructuraciones poéticas próximas al canon literario.

En cuanto a las tipologías y secuencias textuales, destaca la presencia de fenómenos como el *storytelling* o el dialogismo, que sirven al autor para desarrollar una historia concreta aportando rasgos propios de la oralidad.

Con respecto al estribillo, su presencia mayoritaria (cercana al 70% del corpus) ha probado cómo —contrariamente al estigma que impide a géneros que se construyen al margen del *mainstream* utilizar sus mecanismos secuenciales— este es un recurso estructural muy recurrente en el rap —en ambas etapas, incluso más acusado en la primera— y que sirve para reforzar el argumentario principal que se sostiene a lo largo de la obra completa (*¡Poder para el pueblo, poder pa mi jerga!*).

V.— Para la categoría analítica de las **CLAVES** (*Keys*) se ha pretendido caracterizar las claves ideológicas imperantes en el rap social a través del estudio del universo de nexos discursivos que manejan sus letras y que nos permitan establecer conclusiones en torno a qué preceptos identitarios pretenden transmitir los raperos.

Se ha presentado a la *ID* como un fenómeno esencial para comprender en su plenitud el rap social español ya que en torno a él se aglutinan toda la serie de huellas referenciales con carga ideológica por las que discurren sus letras y que invita a la audiencia a un ejercicio de investigación y conocimiento para captar los matices que el autor pretende transmitir con su discurso. Se define por tanto, esta *ID* como “la materialización de discursos que se relacionan como fenómenos de conciencia, o plasmaciones de estructuras ideológicas producidas en sociedad”. En cuanto a su presencia en términos cuantitativos, 89 textos (74,16%) presentan un grado de *ID* alta, mientras que son 17 (14,16%) los que recurren a este fenómeno de manera intermedia o moderada y 14 (el 11,66% del total) que lo hacen de forma residual o inexistente, por lo que se puede considerar un fenómeno recurrente para el rap social español.

Se han distinguido hasta 14 tipos grupales de *ID* con relación al grupo discursivo que aluden: desde el imaginario cinematográfico, el literario o el musical, la cultura norteamericana, el imaginario de marcas y empresas, el deportivo, el mitológico, el religioso o el relativo a la cultura popular —tradicional o contemporánea— asociada a los *mass media*. También se ha identificado la alta presencia de elementos discursivos que aluden a la cultura propia del lugar de cada autor, donde a través de localizaciones y elementos concretos los autores construyen su propia perspectiva vernácula.

Se hace hincapié en la dualidad que representan la dimensión local/nacional-internacional, donde coexisten referencias que atañen hasta el ámbito más cercano y personal de la comunidad donde el autor se inserta, hasta aquellas más de corte generalista que pueden ser interpretados por un espectro más amplio de oyentes. Esto daría pruebas

de un estado del rap en una fase última de *indigenización*, donde la cultura y el imaginario local del emisor adquiere una relevancia notable. También es de destacar el hecho de que la mayoría de los referentes humanos a los que se aluden (actores, directores, músicos, deportistas o políticos) son masculinos, mostrando el largo camino pendiente que queda para conseguir que las genealogías femeninas calen también en este universo de referencias.

Por tanto, esta existencia prácticamente generalizada de la *ID* permite otorgar a la muestra analizada, así como al rap social en español en general una consideración de *rap culturalista*, puesto que este maneja un abanico considerable de referencias las cuales, lejos de estancarse o repetirse, han ido complejizándose y aumentando con el desarrollo del género.

VI.— Para la categoría de los **INSTRUMENTOS LINGÜÍSTICOS** (*Instruments*) se ha pretendido mostrar los mecanismos lingüísticos concretos mediante los cuales los raperos transmiten su mensaje en función de los distintos niveles de análisis lingüístico y que nos permitan caracterizar al Lenguaje del Hip Hop (*LHH*).

El género del rap social, como cualquier tipo de discurso, está altamente influenciado por el influjo de las diversas variables sociológicas de sus participantes — especialmente las de tipo geográfico, estilístico y etario—. Esto nos lleva a considerar un grado de variabilidad lingüística alto para todo el género, que se expresa a través de los diferentes niveles de análisis de la lengua, así como de diversos mecanismos retóricos.

Con relación al **nivel fonético**, se han encontrado un rico repertorio de *transmisión de rasgos diatópicos*. Destacan la presencia de estos asociados a los más representativos de la modalidad lingüística andaluza, donde la elisión de consonantes finales, el yeísmo o las reducciones vocálicas y silábicas se extienden o en un alto grado a otros integrantes del corpus que no provienen de esta comunidad geográfica. También aquellos rasgos característicos de la zona aragonesa, como el alargamiento y la subida tonal en la penúltima y última sílabas así como otros rasgos característicos de la zona madrileña aparecen caracterizados en el rapeo de los autores del corpus.

En lo relativo al **nivel léxico**, en primer lugar, se ha estudiado la presencia de los **Campos semánticos** mayoritarios, siendo aquellos relativos al proceso creativo (*boli, cuaderno, escribiendo párrafos*), a la urbanidad (*enladrillada, ayuntamiento, portal, acera, bloque, ayuntamiento, instituto, bonobús*) con una especial inclinación hacia la marginalidad (*cloaca, periferia, vagabundo, la cola del paro, alcantarilla, ghetto, pisos de protección*) así como la esfera política y social (*presidente, elecciones, estado, impuestos, hipoteca, mercado laboral, toque de queda*) los que cuentan con una mayor predominancia.

Derivado de esto, se ha constado la fuerte presencia de *Neologismos y Disfemismos* (*madero, solapo, viejos, caja tonta*) donde, fruto de la voluntad por buscar la autenticidad, los autores adoptan y crean términos de un cuestionable prestigio (*populata, maquineta, marujón, kelo, bocachancla, perrofla, okupa*), resignificando incluso aquellos puramente peyorativos (*bitch/puta, zorra, nigga*) que nacen de la intención reapropiadora del colectivo oprimido, apoyándose en un característico registro coloquial, lo que se refleja también en la presencia de estos términos en su conexión con el universo de las drogas (*jorotrillo, maca, plajo*).

Para la *Fraseología* se ha seguido la clasificación de las tres esferas de Corpas (1997), distingüendo entre 1) Colocaciones (“*entre ceja y ceja*”, “*soñar despierto*”, “*a pan y agua nos mantienen*”, “*sentar cátedra*”, “*llegar a fin de mes*”), 2) Locuciones (“*cobrar en negro*”, “*llenar la nevera*”, “*no ni ná*”) y 3) Enunciados fraseológicos, a través de paremias, eslóganes, citas, fórmulas (“*pez grande se come al chico y el rico se come al pobre*”, “*la revolución jamás será televisada*”, “*hacen la ley a medida de su trampa*”) para probar el alto grado de presencia del lenguaje fraseológico y la variabilidad léxico con la que cuenta el rap.

Otro de los fenómenos con una aceptación mayor en el plano léxico tiene que ver con la *alternancia de códigos* —conocido como *code-switching*— es decir, el uso de dos o más lenguas en un mismo discurso de forma rutinaria, y donde el inglés conforma buena parte del repertorio léxico del tecnolecto que representa el rap. También se observa la presencia de otros sistemas lingüísticos, como el francés, árabe, italiano, latín (latinismos) así como los relativos a las lenguas cooficiales dentro del sistema español: catalán, euskera o gallego.

En cuanto a las *Figuras retóricas*, se han presentado las más acusadas a tenor de los niveles de análisis lingüístico. En definitiva todas apuntan en la línea de una finalidad retórica eminentemente oral que sirva para indagar en los procesos de virtuosismo creativo y estético en los que incurre el rap. Además, el uso de cada tipo de figura retórica se explica por una característica diferente del rap: ingenio, autoexaltación y *egotrip*, crítica social, complicidad con el oyente, competición, etc.

—Fonológicas: Aliteración, Homotéleuton, Onomatopeya, Apócope o Diástole.

—Gramaticales: Pleonasma, Elipsis, Calambur, Anáfora o Asíndeton.

—Léxico-semánticas: Metáfora, Hipérbole, Símil, Paradoja o Antítesis.

—Pragmáticas: Exclamación e Interrogación retórica, Sentencia, Personificación o Dialogismo.

En cuanto al **nivel morfosintáctico** se ha analizado la presencia de los siguientes fenómenos: *errores forzados* y *licencias gramaticales* (*alternative orthographies*) que

aparecen desde el título, el propio nombre del autor o de la canción, disco en cuestión (“Me se cae la baba”, “Buenas Kon Ciencia”, “Meid in Espein”, “Akellos maravillosos años”). En estas construcciones gramaticales, alejadas del español normativo y entendidas como ‘prácticas de resistencia discursiva’, descansa buena parte de la creatividad y originalidad del género.

También predomina la existencia del *actos de habla directivos* y el *imperativo* como recursos verbales y con medio pie en lo pragmático más acusados dentro del corpus analizado. También se observan fenómenos más habituales de la zona septentrional, como laísmos y loísmos, así como otros más característicos de zonas meridionales, como la presencia de artículo antes del antropónimo, en los que se aprecia también una predilección por incurrir en prácticas lingüísticas alejadas del estándar (*el Alfon*).

Como síntesis de lo anterior, se deduce que el rap —además por la crítica que ejerce sobre la sociedad en la que se inserta— se aleja de los preceptos normativos para el buen uso o uso estándar del lenguaje que establecen los diferentes grupos de poder social debido a: 1) los diferentes rasgos coloquiales e informales que se observan en su modalidad lingüística, 2) los diversos errores forzados y patrones de ortografía alternativas en los que los raperos incurren, 3) su uso continuado de neologismos y disfemismos así la presencia de recursos fraseológicos. Se ha probado como, está concatenación de hechos no está reñido con emitir un mensaje que denote riqueza léxica y discursiva.

En cuanto al **nivel pragmático**, se ha probado la existencia de la *alternancia de registros* —formal e informal— que conviven de forma natural a lo largo del uso lingüístico de los raperos y que están estrechamente relacionados con la interesante relación entre oralidad y escritura que se produce en el género.

VII.— Respecto a las **NORMAS** (*Norms*), se ha pretendido caracterizar las convenciones sociales que se consideran de aceptación general para el grupo social y el género que conforman los y las raperas en España. Como cualquier género musical asociado a un movimiento subcultural, el Hip Hop se establece en base a unas férreas normas —a menudo implícitas y que afectan todos los niveles del movimiento— que cualquier persona afín al movimiento debiera conocer y respetar, apostando por la inclusión —al menos discursiva— de colectivos oprimidos, el respeto o la igualdad que aparecen como valores fundadores del género y se transmiten como los valores pedagógicos principales que exporta el rap social.

VIII.— En cuanto al **GÉNERO** (*Genre*), el rap queda definido como un género híbrido marcado por la dualidad que supone su recitado oral que procede de la escritura

—salvo en los casos de improvisación— y que tiene carácter permanente y fijado a través de la grabación de discos.

Por tanto, se puede afirmar que se ha probado cómo el rap conforma una herramienta que, lejos de denostar el uso lingüístico cultivado, lo mantiene vivo dotando de prestigio a las variedades lingüísticas que se emplean, alejadas a priori de lo estándar o formal. Esto se ejerce a la misma vez que, lejos de representar una ‘amenaza para la salubridad social’, establece una crítica ante aquellas problemáticas sociales que los raperos no consideran justas y que invitan a la reflexión colectiva de la sociedad en torno a ellas. Esto permite a la sociedad, en la medida que su discurso adquiere notoriedad cultural y mediática así como impacto pedagógico, avanzar en justicia, ahonda en problemáticas muy serias y de calado complejo, incita a la formación, al conocimiento, aunque desprecia los procedimientos y organismos propios de la institucionalidad.

Respeto al objetivo general establecido para esta investigación relativo a comprobar la viabilidad de la etnografía de la comunicación para afrontar el estudio del rap social en España, se puede afirmar que esta disciplina aporta herramientas teóricas y metodológicas para la comprensión del rap desde la literatura científica y la observación participante, así como las entrevistas que se recogen para indagar en los relatos de los participantes. Por tanto, la etnografía complementa de manera eficaz la información para el estudio y la caracterización del fenómeno.

Se ha elaborado, por último, un corpus textual de canciones representativo del rap social en España de más de 1000 canciones, de las cuales se han seleccionado 120, conformando la base textual para el estudio de este fenómeno como se recoge en el Anexo 1.

LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN Y LÍNEAS DE FUTURO

Uno de los límites principales de esta investigación reside en el hecho de no haber contado con el relato etnográfico propio de los autores de forma dirigida a través de la entrevista. Somos conocedores de la dificultad que entraña acceder a personalidades de renombre en el mundo de la cultura y la música, pero consideramos que, aunque su visión ha quedado en parte recogida a través del trabajo ya publicado por otros profesionales, poder realizar las entrevistas y conducir las hacia lo que se considera oportuno hubiera enriquecido este trabajo. Tanto este aspecto como los que vienen a continuación, serán una de las inquietudes de este investigador una vez se culmine este proceso doctoral y se espera que muchos más investigadores puedan unirse también para seguir enriqueciendo estas temáticas.

En cuanto a las líneas de investigación futuras que puedan derivarse de este estudio pueden señalarse varias:

—En primer lugar, llevar a cabo un estudio más profundo en términos cuantitativos acerca de cómo influye de manera explícita la variación sociolingüística en relación con sus diversas variables sociales, especialmente las de tipo diatópico. La caracterización general del género ha impedido que determinados aspectos, especialmente los relativos al análisis exhaustivo en términos numéricos de la variación sociolingüística, sean desarrollados de forma más precisa.

—En segundo lugar, respecto a la variable de género, al no estar ella entre la inquietud principal de nuestra investigación, no se ha indagado con exhaustividad —más allá de comentar y constatar las nociones teóricas ya presentadas— la relación que existe entre el rap realizado por mujeres, ateniendo a sus motivaciones, inquietudes y prácticas lingüísticas.

—Tercero, profundizar en la percepción de las variedades septentrionales en el aula a través de las letras de rap, aumentando así su CLC sobre estas modalidades lingüísticas.

—Cuarto, conocer con mayor detalle las motivaciones que separan al llamado *rap clásico* de sus nuevas variantes y géneros afines en la esfera urbana, tanto en términos sociológicos como lingüísticos.

—Quinto, estudiar, más exhaustivamente la evolución, en términos temáticos y estilísticos, las obras concretas de los autores y autoras más representativos del corpus en base a sus largas trayectorias y las posibles transformaciones que estas hayan podido acarrear.

—Por último, emplear la distinción cronológica propuesta para en la categoría de la *Escena* también para el parámetro de los instrumentos lingüísticos. Es decir, observar y estudiar la variación diacrónica del rap a través de su dimensión temporal y la cuantificación específica de los fenómenos observados.

CONCLUSIONS

Regarding the first objective established at the beginning of this research, which is to understand the sociolinguistic keys involved in social rap as an interactional phenomenon in Spain through Hymes' SPEAKING model (1974) and its respective eight 'Analysis Categories', the following conclusions have been reached:

I.— In terms of the analytical category **SCENE**, for social rap in Spain, the aim was 1) to characterize it in relation to the parameters that shape its industry in structural terms and 2) to find a theoretical and sociological description for it to understand its integration into Spanish society.

For the analytical parameters related to the scene, a chronological distinction has been made into two periods, 1994-2008 and 2009-2021, which has also been followed in the configuration of the corpus. This allowed us to situate the genre's evolution in these two distinct stages, both structurally and culturally, with a greater degree of autonomy and independence from the North American cultural matrix notions in the second stage. It can be concluded that the year 2008 marked a paradigm shift in the conception and dynamics of Spanish rap for several reasons: 1) Spain experienced an economic and social crisis that set the end of what was known as the "golden age" of the genre, given the country's general prosperity and its translation into professional and media growth of the genre's main artists; 2) there was a paradigm shift in the creation, access, and cultural consumption, moving from analog patterns to digital ones.

The Scene from a structural perspective. Parameters such as 1) the presence or absence of *music videos*, 2) the *record industry* that channels all the professional rap production in Spain, and 3) the *duration of songs* have been used for the scene's analysis. The following conclusions have been reached:

Music Videos (videoclips): It has been observed how the presence or absence of music videos is nearly 60/40 in favour of their absence. In other words, six out of every ten analysed songs do not have a visual component accompanying the rapping exercise. Considering the first period, music videos were only present in 23% of the analysed sample, indicating the lack of resources for professional development in the genre's early stages (known as the era of demos: "la época de las maquetas"), especially in relation to mainstream tendencies in the music sphere. This data is inverted in the second period,

with a trend of 70/30 in favor of music video presence, reflecting the progressive inclusion of rap in mainstream musical trends. Music videos become an essential element for the dissemination of rap's discourse, transitioning from a mere ornamental tool to a vital component of its artistic expression.

The imaginary portrayed and projected in music videos accompanying each song has also been analyzed. In terms of scenography, it is observed that the artists deliberately convey an austere image, often using one-shot formats (scenes filmed in a single take). This also asserts a local identity, where the space from which they rap becomes significant in their identity formation: their neighborhood, the park where they normally hang out, or a monument/significant place in their cities. This distinguishes them from the hedonistic precepts present in videos of related genres like reggaeton or trap. It has also been observed that music videos serve as an interesting instrument for conveying ideological references and messages, using images and settings related to the political sphere and reality, such as the Spanish Congress, public transportation during the COVID-19 pandemic, film references, classic images from the Spanish political imaginary, demonstrations in support of public health or freedom of expression, and opposition to budget cuts, among others.

Record Industry: The analysis of the record labels that aggregate the songs forming the corpus shows a majority preference for professional self-production (21% of the total corpus), followed by specialized rap labels, with Zona Bruta (11.7%) and BOA (10.8%) being the most representative. The rest consists of many independent labels, although there are also artists who have cooperated with or are under a mainstream label such as Sony, Warner, or Universal Music.

Therefore, and based on some real cases, it can be affirmed that the relationship between professional labels (independent or generalist) and the rap genre has been complex and has evolved over time. In the analysis of two periods (1994-2008 and 2009-2021), it is observed that during the first period, the most shared option was specialized rap labels, and self-production was rarely considered. Zona Bruta and BOA were the pioneers in producing rap artists in a professional manner. After a couple of years, they were absorbed by major record labels.

With the rise of internet and the economic crisis of 2008, this trend was reversed in the second period. It became more common for rappers to produce and commercialize their own music, especially through home studios. There is a clear initial intention among rappers to have full control over their creation to avoid external constraints. However, as they gain prominence in the scene, the volume of work and the need for professionalization often lead artists to hire companies for tour management, merchandise sales, and promotional relationships with the media.

Song duration: To understand the extent to which rap can participate in mainstream cultural production and consumption systems, it was interesting to study the average duration of the songs in the corpus. The result shows an average duration of 4 minutes and 40 seconds, surpassing the established hegemonic notions within the music industry, where songs rarely exceed 2 minutes and 30 seconds or 3 minutes. The corpus includes two songs that exceed 10 minutes and many others that go beyond 6 minutes. When relating the song duration to the two established periods, it is evident that in the second period, due to the widespread development of the genre, there is a greater tendency to present characteristics associated with the mainstream. Songs tend to significantly decrease their duration, incorporating music videos and shorter lyrics, with a notable presence of choruses.

The Scene from a geographical, sociological, and cultural analysis perspective: Although social rap is produced throughout Spain today, including in professional contexts, certain spaces have historically been at the forefront of the expansion of Spanish rap. This suggests a special relationship between social rap and the representative subjects of these communities, specifically Sevilla (and Andalucía in general), Zaragoza, and Madrid. The initial presence of US military bases in these places, which allowed rap to root itself there in the late 1980s, played a significant role in this reality.

From a media and development perspective, rap in Spain has historically been constructed outside of the mainstream cultural establishment. It has expanded through alternative, underground, and countercultural channels of dissemination and media, often with a tendency towards full economic and musical self-management, particularly focusing on digital consumption. As a result, rap has had limited presence in mainstream cultural spaces such as TV and radio spaces, newspapers, festivals, etc. This highlights the problematic relationship between the genre and mainstream media, which often approached rap in a biased, superficial, and stigmatizing manner. However, there is an increasing proliferation of specialized media on digital platforms (Twitter, Instagram, Facebook, podcasts, etc.), which has facilitated the progress of the genre, increased the knowledge about it, and expanded the plurality within the social rap scene.

II.— In the category of **PARTICIPANTS**, different sociological variables that characterize the artists included in the corpus have been defined, along with the degree of interaction between them and the audience. Nach, Violadores del Verso, Toteking, SFDK, Ajax and Prok, and Gata Cattana are recognized as the most representative authors of social rap in Spain.

Regarding gender, less than 15% of the artists in our corpus are female rappers. Thus, there are inequalities and significant difficulties for women to access and establish themselves in a male-dominated scenario like rap and music industry in general. In terms

of ethnicity or origin, with few exceptions, both male and female rappers are predominantly white. In terms of age, the range varies from those born in 1970 to 1996. The educational level of the artists is also heterogeneous, ranging from PhD doctors and graduate students to those who dropped out of university without completing their studies or who only have secondary education. In lyrics and interviews, many of these Spanish artists have expressed their problematic relationship with regulated education.

Regarding the socioeconomic variable and based on their narratives, the majority come from a broad lower-middle class background in working-class areas of the country. While most acknowledge that they did not face excessive economic complications during their youth, they also do not display signs of luxury or belonging to an upper-middle-class.

In terms of collaboration among the artists, there is a high degree of cooperation due to geographic and generational proximity, as well as ideological and artistic affinity. Collaborations with artists from other genres (like pop, rock or indie) are also found. The fact that such collaborations are increasingly being perceived as normal is paradigmatic in the formation of rap's identity and its openness to external influences. In the early stages, collaborating with artists outside of rap and Hip Hop was seen as dishonourable, as rap has always been considered a purist genre with a strong collective identity that excludes anything outside the movement.

The analysis of the various interaction processes includes the relationships between rappers and their audience (presence at festivals and concerts), among the rappers themselves (including mutual references and conflicts among them called "beefs"), and between rappers and their musical accompanists (the DJs).

Our analysis also considers the relationship established among the rap audience, which is highly influenced by digital interaction through forums on websites and social media, specific channels for the dissemination of Hip Hop culture, as well as streaming platforms for culture consumption.

Finally, it is worth noting the positive relationships that rappers maintain within the rap scene. They collaborate not only artistically but also in projects and events for causes they consider fair, such as denouncing racism, Spanish monarchic corruption, supporting the Palestinian cause, and commemorating important milestones in the careers of some rappers. This emphasizes the "social" nature of their movement and demonstrates that the desire for transformation can and must be exercised beyond their songs.

III.— In the category of **ENDS** (*Communicative purposes*), both the main communicative purposes and the discursive axes reflected in the lyrics of social rap in Spain have been characterized.

The *first communicative purpose*, which is interrelated with the others as occurs in all analytical parameters, is related to the rappers' pursuit for their own identity as social subjects, often denied or undervalued in the context in which they operate.

This purpose is supported by a vernacular reclaiming of cultural independence that emphasizes a local or national perspective (which we have referred to as the *second purpose*) in relation to North American rap.

Rap is undeniably constructed in a hybrid manner (under this local-international influence) and is undergoing a process of indigenization, as it incorporates enough local elements in terms of references and language patterns.

The *third purpose* is associated with the social transformation pursued by rappers through their lyrics, leading them to engage with the reality they address not only through their music but also through a critical attitude and actions aimed at achieving collective progress.

This often socially and politically committed stance has led their work to be associated, from a derogatory and undervaluing perspective, with a lower artistic quality. Far from this, Spanish rappers have always claimed the rhetorical virtuosity they display in their lyrics, placing it above any kind of propagandistic precept for the conception of art, which is the *fourth purpose*.

Regarding the discursive axes through which these four purposes are expressed, there is a marked class consciousness that aligns with social global movements such as anti-fascism and anti-imperialism.

There is also a visible rejection of certain values that are propagated as hegemonic under the banner of "traditional Spanish identity", such as the presence and importance of the Catholic Church in society, the celebration of "Semana Santa", bullfighting, the existence and maintenance of the monarchy, and disdain towards individuals labeled as "posh" or "fascists". At the same time, there is a distinct discourse associated with ego-trip and competition, which rappers employ in their pursuit of authenticity, a desire "to be real", as recognizable through their lyrics. This has contributed to shaping a new identity or a different way of "feeling Spanish", consciously separated from traditional Spanish identity.

IV.— In the category of **ACTS** (*Sequential Distribution*), the different possibilities of textual structure and distribution, as well as the prevailing textual

typologies, have been identified. Throughout the corpus, the most prototypical text structure in rap has been the following: a title, an introduction, a chorus, and an outro.

Within each pattern, there are features of alternative orthographies and various types of intertextual references (ID) that are interpreted as ideological nods made by the authors in their works. These references help define the specific ideological configuration of their discourse and add lyrical embellishment. They include cinematic passages under the phenomenon called IDC (such as a dialogue from "El maestro de esgrima" in Gata Cattana's "Los siete contra Tebas"), the inclusion of other musical works under IDM (such as Serrat's "Balada de Otoño" in Ajax's "Octubre"), or media fragments related to literary or political reality under IDP (such as Rosana Alvarado's speech in Ecuador against the criminalization of abortion in Gata Cattana's "Lisístrata").

Free versification is another constant that is highly motivated by the personal characteristics of each author and their affinity for and knowledge of classical poetry. Unequal poetic structuring is evident in rap texts, where couplets (pareados) dominate but other poetic structures close to the literary canon also has been identified. In terms of textual typologies and sequences, storytelling and dialogism stand out, serving the author to develop specific narratives with features reminiscent of orality.

Regarding the chorus, its predominant presence (close to 70% of the corpus) demonstrates how (contrary to the stigma that prevents genres operating outside the mainstream from using sequential mechanisms) it is a recurring structural device in rap (in both stages, with even greater prominence in the first) that serves to reinforce the main argument sustained throughout the entire work ("Power to the people, power to my slang!").

V.— In the analytical category of **KEYS**, the aim was to characterize the prevailing ideological patterns in social rap through the study of the universe of discursive connections present in its lyrics.

Interdiscursivity (ID) has been introduced as an essential phenomenon for fully understand Spanish social rap and its identity. It invites the audience to engage in research and knowledge to grasp the ideological nuances that the author intends to convey through their discourse. Therefore, this ID is defined as "the materialization of discourses that relate as phenomena of consciousness or manifestations of ideological structures produced in society". In terms of its quantitative presence, 89 texts (74.16%) exhibit a high degree of ID, while 17 (14.16%) employ it moderately or to an intermediate extent, and 14 (11.66% of the total) show it in a residual or non-existent manner. Thus, ID can be considered a recurring phenomenon in Spanish social rap.

Fourteen types of ID groups have been identified in relation to the discursive groups they allude to, ranging from cinematic, literary, or musical imagery to North

American culture, brand and company imagery, sports, mythology, religion, and popular culture (both traditional and contemporary) associated with mass media. The high presence of discursive elements alluding to the culture specific to each author's locality has also been identified. Through specific locations and elements, the authors construct their own vernacular perspective.

Emphasis is placed on this duality represented by the local/national-international dimension, where references range from the most immediate and personal aspects of the community in which the author is situated to more generalized aspects that can be interpreted by a broader spectrum of listeners. This indicates that Spanish rap is in a phase of indigenization, where the local culture and imagery of the sender acquire notable relevance. It is also noteworthy that most of the human references alluded to (actors, directors, musicians, athletes, or politicians) are male, highlighting the long road ahead to ensure that female genealogies are also integrated into this universe of references.

Therefore, the almost widespread presence of ID allows us to consider the analyzed sample, as well as Spanish social rap in general, as having a “culturalist” dimension, as it encompasses a considerable range of references that have become more complex and abundant with the development of the genre.

VI.— In the category of **LINGUISTIC INSTRUMENTS**, the aim was to demonstrate the specific linguistic mechanisms through which rappers convey their message based on different levels of linguistic analysis, allowing us to characterize the Spanish Rap Language.

Social rap, like any type of discourse, is highly influenced by the sociological variables of its participants, especially geographical, stylistic, and age-related variables. This leads us to consider a high degree of linguistic variability for the entire genre, expressed through different levels of language analysis and various rhetorical devices.

Regarding **the phonetic level**, a rich repertoire of diatopic features has been found. Particularly noteworthy is the presence of features associated with the most representative aspects of Andalusian language variety, where the elision of final consonants, yeísmo (the merger of /ll/ and /y/), and vowel and syllable reductions extend significantly to other members of the corpus who do not come from this geographical community. Likewise, characteristic features of the Aragonese region, such as lengthening and tonal rise in the penultimate and final syllables, as well as features specific to the Madrid area, are evident in the rap performances of the authors in the corpus.

At the **lexical level**, the presence of major *semantic fields* has been studied. These include the creative process (*boli, cuaderno, escribiendo párrafos*), urban settings (*enladrillada, ayuntamiento, portal, acera, bloque, instituto, bonobús*), with a special

inclination towards marginality (*cloaca, periferia, vagabundo, la cola del paro, alcantarilla, ghetto, pisos de protección*), as well as the political and social sphere (*presidente, elecciones, estado, impuestos, hipoteca, mercado laboral, toque de queda*), which are more prevalent.

As a result, a strong presence of *neologisms* and *dysphemisms* has been observed, where, in their quest for authenticity, authors adopt and create terms with questionable prestige (*populata, maquina, marujón, kelo, bocachancla, perrofla, okupa*), even re-signifying purely pejorative terms (*bitch/puta, zorra, nigga*) arising from the oppressed collective's intention of reclaiming them. This is supported by a characteristic colloquial register, which is also reflected in the presence of these terms in connection with the drug culture (*jorotrillo, maca, plajo*).

In terms of *phraseology*, the classification by Corpas (1997) has been followed, distinguishing between 1) collocations ("*entre ceja y ceja*", "*soñar despierto*", "*a pan y agua nos mantienen*", "*sentar cátedra*", "*llegar a fin de mes*") 2) idiomatic expressions ("*cobrar en negro*", "*llenar la nevera*", "*no ni ná*"), and 3) phraseological utterances, including proverbs, slogans, quotes, and formulas ("*pez grande se come al chico y el rico se come al pobre*", "*la revolución jamás será televisada*", "*hacen la ley a medida de su trampa*"). This demonstrates the high presence of phraseological language and lexical variability in Spanish social rap.

Another phenomenon widely accepted in the lexical-pragmatic domain is *code-switching*, the use of two or more languages in the same discourse on a routine basis. English constitutes a significant part of the lexical repertoire of the technolect represented in rap. The presence of other linguistic systems, such as French, Arabic, Italian, Latin, as well as those related to co-official languages within the Spanish system (Catalan, Basque, or Galician) is also observed.

In terms of *rhetorical figures*, the most prominent ones have been presented based on the levels of linguistic analysis. They all contribute to the oral rhetoric that explores the processes of creative and aesthetic virtuosity in rap. The use of each rhetorical figure is explained by a different characteristic of rap, such as wit, self-exaltation and egotrip, social criticism, complicity with the listener, competition, etc. These include:

Phonological: Alliteration, Homoteleuton, Onomatopoeia, Apocope, or Diastole.

Grammatical: Pleonasm, Ellipsis, Pun, Anaphora, or Asyndeton.

Lexical-Semantic: Metaphor, Hyperbole, Simile, Paradox, or Antithesis.

Pragmatic: Exclamation and Rhetorical Question, Proverb, Personification, or Dialogism.

Regarding the *morphosyntactic level*, the presence of the following phenomena has been analyzed: *forced errors and grammatical licenses (alternative orthographies)*

that appear in titles, authors' names, or song and album titles ("Me se cae la baba", "Buenas Kon Ciencia", "Meid in Espein", "Akellos maravillosos años"). These grammatical constructions, diverging from normative Spanish and understood as "discursive resistance practices", constitute a significant part of the creativity and originality of the genre.

The predominance of *directive speech acts* and *imperatives* as verbal resources, strongly rooted in pragmatics, is also evident in the analyzed corpus. Other phenomena commonly observed in the northern region, such as laísmos and loísmos (a specific use of pronouns), as well as those more characteristic of southern regions, such as the presence of articles before proper names, reflect a preference for linguistic practices that deviate from the standard (el Alfon). In summary, rap (in addition to the critique it expresses towards society) deviates from the normative precepts for the proper or standard use of language established by different social power groups due to: 1) the colloquial and informal features observed in its linguistic variety, 2) the deliberate use of alternative orthographies and spelling patterns by rappers, and 3) the continuous use of neologisms and dysphemisms, as well as the presence of phraseological resources. It has been demonstrated that these factors do not hinder the conveyance of a message characterized by lexical and discursive profusion.

At the **pragmatic level**, the existence of *register alternation* (formal and informal) has been demonstrated, naturally coexisting throughout the linguistic use of rappers. This is closely related to the interesting relationship between orality and writing that occurs in the genre.

VII.— Regarding **NORMS**, the aim was to characterize the social conventions that are generally accepted within the social group of Spanish rappers. Like any music genre associated with a subcultural movement, Hip Hop is based on strict norms—often implicit and affecting all levels of the movement—that anyone affiliated with the movement should know and respect. These norms emphasize the inclusion—at least in discourse—of oppressed groups, respect, and equality, which are founding values of the genre and serve as the main pedagogical values conveyed by social rap.

VIII.— In terms of **GENRE**, rap is defined as a hybrid genre marked by the duality of its oral performance derived from writing—except in the case of improvisation—and its permanent and fixed nature through song recordings.

Therefore, it can be affirmed that rap serves as a tool that, far from denigrating cultivated linguistic usage, keeps it alive and lends prestige to the linguistic varieties employed, which are initially distant from the standard or formal usage. This is done while, far from representing a "threat to social well-being", rap provides a critique of social issues that rappers consider unfair and invites collective reflection within society.

As rap gains cultural and media prominence, as well as pedagogical impact, it enables progress towards justice, delves into serious and complex issues, promotes education and knowledge, while disregarding institutional procedures and organizations.

Regarding the overall objective of this research, which aimed to test the viability of ethnography of communication to study social rap in Spain, it can be stated that this discipline provides theoretical and methodological tools for understanding rap through scientific literature, participant observation, and the collected interviews to explore the participants' narratives. Therefore, ethnography effectively complements information for studying and characterizing the phenomenon.

Finally, a representative textual corpus of over 1,000 songs of social rap in Spain has been compiled, from which 120 songs have been selected, forming the linguistics basis for studying this phenomenon as detailed in the Annex 1.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, G. (29 noviembre 2018). Joaquín Sabina: “Me jodió mucho el gatillazo en Madrid”.
El País Semanal.
https://elpais.com/elpais/2018/11/19/eps/1542640867_028138.html
- Activo Hip Hop (2006). Entrevista con Francisco Reyes, profesor universitario de hip hop.
Activohiphop.com. Hip Hop en movimiento.
<https://www.activohiphop.com/entrevista-francisco-reyes-profesor-universitario-de-hip-hop-23.php>
- Adam, J. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Nathan.
- Adawiyah, R. (2014). *The study of Hymes SPEAKING factors in the wedding speeches: a case of Indonesian and Singaporean weddings* [Trabajo Fin de Grado, Polytechnic of Sriwijaya University].
- Adinolfi, F. (1989). *Suoni dal ghetto. La musica rap dalla strada alle hit-parade*. Costa & Nolan.
- Adsuar Fernández, M. D. (2008). La intertextualidad (e)vocación de mundos posibles.
Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética, 4, 1-8.
- Águila, J. (2023). Los efectos perniciosos de una identidad colectiva excluyente. El caso del rap español. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3), 1-20.
- Aitchison, J. (1978). *Linguistics, Sevenoaks*. Hodder & Stoughton.
- Åkerstedt, O. (2013). *Figuras retóricas en el Hip Hop español* [Trabajo Fin de Máster, Stockholms Universitet].
- Alameda, A. y Fernández, M. (2014). *Uses and Varieties of the English Language*. Editorial Técnica AVICAM.
- Albaladejo, T. (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-34.
- Aleman, L. (2 de octubre 2022). Carnaval, salsa y tele de relleno: las raíces del éxito del rap canario. *El Mundo. Edición digital*.

<https://www.elmundo.es/cultura/musica/2022/10/02/6336c28ce4d4d82e1d8b459d.html>

- Alim, H. (2004a). *You know my steez: An ethnographic and sociolinguistic study of a Black American speech community*. Duke University Press.
- (2004b). Hip Hop Nation Language. En E. Finegan y J. Rickford (Eds.), *Language in the USA: Perspectives for the 21st century*. (pp. 387-409). Cambridge University Press.
- (2006). *Roc the mic right: The language of Hip Hop Culture*. Routledge.
- Alim, H., Ibrahim, A. y A. Pennycook (2008). *Global linguistic flows: Hip Hop Cultures, youth identities, and the politics of language*. Routledge.
- Alim, H., Meghelli, S. y Spady, J. (2006). Enter the global cipa: The (trans)formation and narration of Hip Hop Culture(s), identities, and histories. En J. G. Spady, H. S. Alim y S. Meghelli (Eds.), *Tha global cipa: Hip Hop Culture and consciousness* (pp. 2-38). Black History Museum Press.
- Alim, H. y Pennycook, A. (2007). Introduction: Glocal linguistic flows: Hip Hop Culture(s), identities, and the politics of language education. *Journal of Language, Identity, and Education*, 6(2), 89-100.
- Álvarez-Mosquera, A. (2009). A particular case of language crossing: the use of AAVE by white rappers. *Interlingüística*, 19, 687-693.
- (2012a). *Identidad y language crossing: el uso del inglés afroamericano por raperos blancos*. Peter Lang.
- (2012b). Profundizando en la excepcionalidad de Eminem: análisis de patrones lingüístico-culturales asociados al rap. En S. Martín (Coord), *At a Time of Crisis: English and American Studies in Spain*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2013). Delimiting cultural borders: The use of wordsmith tools to identify cultural differences in language uses by white or black rappers. *Poznan Studies in Contemporary Linguistics*, 49(1), 1-20.
- (2014). Rastreando la autenticidad en la música rap de Estados Unidos: de la realidad contextual a las evidencias lingüísticas. En E. Cámara, y L. Filardo (Eds.).

- Cuarenta años de Trova Urbana: Acercamientos textuales al Rap* (pp. 49-64).
Universidad de Valladolid.
- (2015). Underlining authenticity through the recreolization process in rap music: A case of an in-group answer to an identify threat. *Sociolinguistic Studies*, 9(1), 51-70.
- Androutsopoulos, J. y Scholz, A. (2002). On the recontextualization of Hip Hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. *PhiN, Philologie im Netz*, 19, 1-42.
- (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip Hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), 463-479.
- Angela, T. (2020). Hymes' S.P.E.A.K.I.N.G. Analysis on the expressions used in kabasaran dance. *Journal of English Language and Literature Teaching*, 5(2), 11-24.
- Aranda, B. (2019). La traducción para el doblaje del vernacular afroamericano: el caso de The Corner (I): Marco teórico y contexto. *Entreculturas*, 10, 129-37.
- Arias, A. (2021). Leer, escuchar y escribir rap en la formación de Profesores en Educación Primaria: el rap como dispositivo para la enseñanza de la poesía. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 12(6), 22-41.
- Armstrong, E. (2004). Eminem's construction of authenticity. *Popular Music and Society*, 27(3), 335-355.
- Arribas, R. (2013). La herencia africana (4/8): La música cruza el atlántico. *Jazzitis, Revista independiente de Jazz y otras músicas*.
- Atkinson, P. y Hammersley, M. (1994). *Etnografía: métodos de investigación*. Paidós.
- Austerberry, D. (2005). *La tecnología streaming de vídeo y audio: una completa guía técnica para ejecutar paso a paso el sistema streaming*. Escuela de Cine y Vídeo de Andoain.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno.
- Bain, B. (2015). *A history of the Spoken-Word Movement* [Based on an article prepared for The Encyclopedia of Urban Education. Brooklyn Academy of Music].
<https://www.bam.org/education/2015/study-guide/poetry/context>

- Barba, N. (2001). Análisis sociolingüístico de las letras de las canciones del grupo musical Extremoduro. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 2.
- Barthes, R. (1968). Texte (théorie du). En *Encyclopaedia Universalis*, XV, 1013-1017.
- (2003). La muerte del autor. En N. Araújo y T. Delgado (Eds.), *Textos de teorías y crítica. Del formalismo a los estudios coloniales* (pp. 139-174). Universidad de la Habana.
- Bastida, G. (2017). *Un acercamiento al género rap y su relación con la industria discográfica en España* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid].
- Neira, J. A. (2020). *AAVE and its presence in and influence on rap music* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Cádiz].
- Beiras, V. y Cúneo, P. (2020). “Haciendo un freestyle con los qompas”: juegos verbales y recontextualización de géneros discursivos en el rap qom. *Journal de la Société des américanistes*, 106(1), 127-53.
- Benalcázar, J. (2021). La inscripción mural como política: (contra)poder en el grafiti de octubre de 2019. *Textos y Contextos. (Segunda Época)*, 22, 23–34.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234.
- Bienes, Y. y Checa y Olmos, F. (2022). La poesía oral improvisada, un fenómeno multifuncional. *Gazeta de Antropología*, 38(1).
- Blas, B. (9 de marzo 2018). El boom del trap no es nuevo: así saltó el rap español de los 90 de la calle al mainstream. *El País (Tentaciones)*. https://elpais.com/elpais/2018/03/06/tentaciones/1520293106_128963.html.
- Blom, J. P. y Gumperz, J. (1972). Social meaning in linguistic structure: Code-switching in Norway. En J. Gumperz y D. Hymes (Eds.), *Directions in sociolinguistics*. Rinehart and Winston.
- Boix, O. (2015). Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés. Apuntes de investigación del CECYP. *Lecturas en debate*, 25, 219-232.
- Bojórquez, T. (7 de octubre 2006). Ideología y hip hop: el rap se globaliza. *Diagonal Periódico. Edición impresa*.

- Borges-Triana, J. (2015). *Concierto cubano. La vida es un divino guion*. Ediciones Unión.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción*. Taurus.
- (2008). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal.
- Bradley, A. (2009). *Book of rhymes: the poetics of hip hop*. Basic Civitas.
- Briz, A. (1995). *La conversación coloquial. Materiales para su estudio*. Universidad de Valencia: Servicio de publicaciones.
- Briz, A. y Grupo Val.Es.Co (2002). *Corpus de conversaciones coloquiales*. Arco Libros
- Bucholtz, M. (1995). From Mulatta to Mestiza: Passing and the Linguistic Reshaping of Ethnic Identity. En K. Hall y M. Bucholtz (Eds.), *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self* (pp. 351–373). Routledge.
- Buscató, A. (2016). *Las figuras retóricas en el rap español del siglo XXI*. Adarve.
- (20 noviembre 2019). Parodias y apropiación cultural en el rap. En albertobuscató.com. <https://albertobuscato.com/parodias-y-apropiacion-cultural-en-el-rap/>
- Caballero, D. (2023). Las entrañas de Midas Alonso: el hombre detrás de Sturridge. *Fleek Mag, Edición digital*. <https://fleek.25gramos.com/entrevistas/las-entranas-de-midas-alonso-el-hombre-detras-de-sturridge/>
- Cabrera, L. (2021). *El empoderamiento del dariya* [Trabajo Fin de Grado, Universidad del País Vasco].
- Calderwood, E. (2022). *Strait Flow*. Publications of the Modern Language Association of America, 137(5), 871-877.
- Calsamigla, H. y Tusón, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel Lingüística.
- Tusón, A. (1994). Iguales ante la lengua, desiguales en el uso. Bases sociolingüísticas para el desarrollo discursivo. *Signos. Teoría y práctica de la educación*, 12, 30-39.
- Calvo, M. (2017). *El uso del rap como recurso de aprendizaje lingüístico y literario* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid].

- Cámara, E. y Filardo, L. (2014). *Cuarenta años de Trova Urbana: Acercamientos textuales al Rap*. Universidad de Valladolid.
- Camargo Fernández, L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, 91, 50-58.
- (2010). Dialogues within oral narratives: functions and forms. En D. A. Koike y L. Rodríguez (Eds.), *Dialogue in Spanish: studies in functions and contexts* (pp. 31-54). John Benjamins.
- Camero, F. (2020). Hablar con Vila-Matas me estimula más que una colaboración con Jay-Z. *Diario de Sevilla, Edición digital*.
https://www.diariodesevilla.es/ocio/toteking-bunker-libro-____rap_0_1444956120.html
- Campos, P. (4 de octubre 2015). Toteking: “Marhuenda es hípster sin saberlo”. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-10-04/tote-king-rap-78-nuevo-disco-marhuenda-inda-Hip Hop_1045272/
- Cantero, F. y de Arriba, C. (1995). El cambio de código: contextos, tipos y funciones (pp. 278-280). *Actas del Congreso Nacional de AESLA*.
- Carballo, A y Domínguez, D. (2016). *El nuevo paradigma de la industria musical. La revolución de Internet* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de La Laguna].
- Carbough, D. (1989). *Talking American: Cultural discourses*. Ablex Publishing Corporation.
- Carrasco, L. y Herrero, L. (2014). *Demostrar más para ser una más: mujeres y Hip Hop en el Estado español*. Asociación Garaje de Magni-Proyecto InterrapcionA 2012.
- Carvajal, J. y Torres, A. (2010). Análisis sociolingüístico de un corpus de canciones de rap francés [Trabajo de Grado en Lenguas Modernas, Pontificia Universidad Javeriana].
- Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Castro, I. y Morín, A. (2008). La metodología sociolingüística como recurso de aula en el análisis de obras literarias. *El Guiniguada*, 17, 45-60.
- Castro, O. (2004). Cuando el centro del sistema absorbe a la periferia: la evolución del

- rap a través de la semiótica de la cultura. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 4.
- Cazden, C. (1970). The Situation: A neglected source of social class differences in Language Use. *Journal of Social Issues*, 26(2), 35-60.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation*. St. Martin's Press.
- Checa, F. O. (2019). *A LP for enjoying English through rap music: a sociolinguistic and literary urban phenomenon* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada].
- (2020a). Discurso crítico y transformación social. Lenguaje, política y rap. *Raudem. Revista de estudios de las mujeres*, 8, 291-307.
- (2020b). Entrevista a José Magro, El Meswy: “Ser lo que hablamos y hablar lo que somos”. Conciencia lingüística crítica, pedagogías antirracistas y Hip-Hop. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2), 29-42.
- (24 de junio 2021a). El *breaking* bailará por primera vez en los Juegos Olímpicos. *El Salto Diario. Edición digital*. <https://www.elsaltodiario.com/hip-hop/entrevista-law-garcia-breaking-juegos-olimpicos-breakdance>
- (20 de noviembre 2021b). DJ Hazhe: tras la sombra del *beat*. *El Salto Diario. Edición digital*. <https://www.elsaltodiario.com/musica/hazhe-tras-la-sombra-del-beat>
- Checa, F. O. y Camargo, L. (2022). Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 42.
- Cheikh, L. (2017). *El rap: entre música y poesía* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid].
- Chew, M. M. y Piu Sim Mo, S. (2019). Towards a Chinese Hip-Hop Feminism and a Feminist Reassessment of Hip-hop with Breakdance: B-girling in Hong Kong, Taiwan and China. *Asian Studies Review*, 43(3), 455-74.
- Chojin, El y Reyes, F. (2010). *Rap. 25 años de rimas. Un recorrido por la historia del rap en España*. Viceversa.
- Colima L. y Cabezas, D. (2017). Análisis del rap social como discurso político de resistencia. *Bakhtiniana*, 12(2), 25-44.

- Corona, V. (2016). Latino rap in Barcelona: Diaspora, languages, and identities. *Linguistics and Education*, 36, 5-15.
- (2017). Hip Hop latino a Barcelona: cap a una reivindicació de les varietats llatinoamericanes en un context urbà. *Perspectiva escolar*, 39, 13-18.
- Corona, V. y Aliagas, C. (2018). El potencial de la música rap para explorar las experiencias en la ciudad de jóvenes migrantes: análisis de caso de Rxnde Akozta. *Revista Kult-ur. Revista Interdisciplinaria sobre la Ciudad*, 5(9), 81-104.
- Corona, V. y Kelsall, S. (2016). Latino rap in Barcelona: Diaspora, languages and identities. *Linguistics and Education*, 36, 1-11.
- Corpas, G. (1997). *Manual de fraseología española*. Gredos.
- Corral, A. (2015). *Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream*. [Trabajo Fin de Máster, Universitat Pompeu Fabra].
- Cotto, A. (2014). “A murder that involves a choking, a shooting, then a roping?” Why rap lyrics shouldn’t be used in criminal cases. *Salon: Digital Magazine*. https://www.salon.com/2014/06/12/a_murder_that_involves_a_choking_a_shooting_then_a_roping_why_rap_lyrics_shouldnt_be_used_in_criminal_cases/
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cru, J. (2015). Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimation and revitalization. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 20(5), 481-496.
- Cruz, N. (20 enero 2017). España se rapea: doce canciones para explicar un país. *El Confidencial*. Edición digital. https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-01-20/rap-hard-gz-ayax-y-prok-demon-natos-foyone-jarfaiter_1317783/
- (15 septiembre 2021). ¿Quién remató a la prensa pop? La telaraña de medios colaboradores. *Vozpópuli Cultura*. Edición digital. <https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/prensa-pop-medios.html>

- Cutler, C. (2002). Yorkville Crossing: White teens, hip hop and African American English. *Journal of Sociolinguistics*, 3(4), 428-442.
- (2007). Hip Hop Language in Sociolinguistics and Beyond. *Language and Linguistics Compass*, 1, 519-538.
- (26 de octubre 2012). Mi hijo será presidente de este pinche país: Chicano rap and the politics of language choice. *NWAV*, 41.
- (2018). “Pink chess gring gous”: discursive and orthographic resistance among bilingual Chicano rap fans on *YouTube*. En C. Cutler y U. Royneland (Eds.), *Multilingual youth practices in computer mediated communication*. Cambridge University Press.
- Daniels, M. (2014). The largest vocabulary in Hip Hop. Rappers, ranked by the number of unique words used in their lyrics. *The Pudding*. Digital publication. Disponible en: <https://pudding.cool/2017/02/vocabulary/>
- Data, J. [Demasiada Data] (26 de marzo 2022). *Bibliografía complementaria-Ep. 53: Cómo ser Mala, de Mala Rodríguez (Planeta, 2021)*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=piCPTKKDPGs&t=624s&ab_channel=DemasiadaData
- Dávalos, F. (8 de abril 2014). El apagón de Nueva York en 1977 y el cuasi-nacimiento del hip-hop. *Revista Vice. Edición digital*. <https://www.vice.com/es/article/6endva/el-apagn-de-nueva-york-en-1977-y-el-hip-hop>
- De la Cruz, Á. (4 de febrero 2021). Los Chikos del Maíz, aunque te pese, aunque te joda. *La Última Hora Noticias*. <https://luhnoticias.es/los-chikos-del-maiz-aunque-te-pese-aunque-te-joda/>
- Deena, Z. (14 de agosto 2017). Barack Obama’s evolution in 10 years of Hip Hop lyrics. *CNN politics*. <https://edition.cnn.com/2017/01/18/politics/obama-legacy-hip-hop-lyrics/index.html>
- Del Amo, P. y Madrid, I. (4 de enero 2021). El rap español: antecedentes, contexto y clase. *Contracultura*. <https://contracultura.cc/2021/01/04/el-rap-espanolantecedentescontexto-y-clase>

- Del Moral, G., Suárez, C. y otros (2014). La Música Hip Hop como recurso preventivo del acoso escolar. Análisis de 10 canciones de Hip-Hop en español sobre el bullying. *Qualitative Research in Education*, 3(1), 1-30.
- Delafosse, É. (2013). Internet y el microrrelato español contemporáneo. *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, 11, 70-81.
- Díaz-Pimienta, A. y Trapero, M. (2001). *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Ediciones Unión.
- Díez, C. (2016). Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírka) y Caye Cayejera. *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 3:39-57.
- Duarte, C. (2022). Rap, poesía y escuela: resonancias para un texto-cuerpo. *Álabe*, 1, 1-21.
- Duque, F. (2014). Public art and the making of urban space. *City Territ Archit*, 1(4), 1-12.
- Durán, J. (11 de octubre 2019). Nega, de Los Chikos del Maíz: “Si hubiera una revolución, los medios de comunicación y sus voceros deberían ser ajusticiados como lo fueron los zares”. *El Salto Diario. Edición Digital*. <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-chikos-maiz-nuevo-disco-comancheria-nega-toni-revolucion-medios-comunicación-ajusticiados?fbclid=IwAR0ZwZXIKjTUjAO0zG2vanBwwcMpWUmLwM1jcAKWS7OMVH7YtAcGkbv5Idc>
- Eckert, P. (1989). The Whole Woman: Sex and Gender Differences in Variation. *Language Variation and Change*, 1, 45–267.
- Eckert, P. y Rickford, J. (2004). *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge University Press.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- El-Zaghal, F. (2021). Fields of Text Studies and Discourse Analysis: A Study in light of applying Dell Hymes Speaking Model to Joe Biden’s speech on the Middle East (2021). *International Journal of Humanities and Language Research*, 4(1), 1-39.

- Ervin-Tripp S. (1969). Sociolinguistics. *Advances in Experimental Social Psychology*, 4, 91-165.
- Escorzo, J. (17 de marzo 2023). Nega (Los Chikos del Maíz): “Toda manifestación artística es política”. *Noticias de Navarra. Edición digital*. <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2023/03/17/existe-neutralidad-dice-neutral-lado-6574216.html>
- Espinosa, S. (25 de mayo 2015). Vocabulario usado en el Hip Hop español. Una estadística sobre las palabras únicas de cada rapero. *HHGroups. Edición digital*. <https://www.hhgroups.com/editorial-hiphop/personales/vocabulario-usado-en-el-hip-hop-espanol-5665/>
- Fanon, F. (1986). *Black Skin, White Masks*. Pluto Press.
- Feixa, C. (2004). *Culturas Juveniles en España (1960-2004)*. Instituto de la Juventud. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Fenn, J. y Perullo, A. (2000). Language Choice and Hip Hop in Tanzania and Malawi. *Popular Music and Society*, 24(3), 73-93.
- Fernandes da Silva, A. (2019). *Escena social del Hip Hop en Xalapa: las expresiones identitarias de los jóvenes a través del rap y el break dance* [Tesis de maestría, Universidad Veracruzana].
- Fernández, A. (2015). ‘*Bitches & Sisters*’: *Los estereotipos de género en la música rap* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo].
- Fikentscher, K. (1994). Reseña: Rap Attack 2: African Rap to Global Hip-Hop by David Toop; The Emergency of Black and the Emergence of Rap. A Special Issue of Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology by Jon Michael Spencer. *Ethnomusicology. Music and Politics*, 38(2), 349-351.
- Fishman, J. (1972). *Language in Sociocultural Change. Essays by Joshua A. Fishman*. Stanford University Press.
- Folb, E. (1980). *Runnin’ Down Some Lines: The Language and Culture of Black Teenagers*. Harvard University Press.
- Fowler, R., Hodge, B. y otros (1979). *Language and Control*. Routledge.

- Gago, L. (2017). *Poesía y canción: lírica y rap español* [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Cádiz].
- Garatea, C. (2006). Pluralidad de normas en el español de América. *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, 4(1), 141-58.
- García-Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- García-Marcos, F. (2015). *Sociolingüística*. Síntesis.
- (2020). Literature and sociolinguistics. About Hónglómèng. *International Journal of Arts and Social Science*, 3(3), 61-69.
- García-Martínez, J. (31 de marzo 2018). El Hip Hop en la Casa Blanca: una historia de fans y detractores. *The Medizine. Edición digital*. <https://themedizine.com/p/hip-hop-casa-blanca>
- (2018). *Historia del Trap en España. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Autoedición.
- García-Mellado, E. (2011). *La evolución del texto literario-musical. El análisis de las versiones en la música popular* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de León].
- García-Sánchez, I. (2004). Manu Chao, Análisis sociolingüístico de su cancionero. *Tonos digital*, 8.
- Gómez, A. y Rodríguez, J. M. (2019). *Análisis económico y financiero de la industria musical: un estudio de las plataformas streaming* [Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Valladolid].
- González, M. (2019). *Poesía oral y cultura urbana en la Francia contemporánea (1995-2015)* [Tesis doctoral, Universidad de Cádiz].
- Gosa, T. y Fields, T. (2015). Is hip-hop education another hustle? The (ir)responsible use of hip-hop as pedagogy. En B. Porfilio y M. Viola (eds). *Hip-hop (e): The cultural practice and critical pedagogy of international hip-hop*, (pp. 195-210). Peter Lang.
- Gosa, T. y Nielson, E. (2015). *The Hip Hop & Obama Reader*. Oxford University Press.
- Grice, H. (1989). *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press.

- Gugenberger, E. (2022). La construcción de nuevas identidades urbanas: lenguas originarias de América Latina y castellano en el etno-rap. *Caracol*, 24, 111-137.
- Gumperz, J. y Hymes, D. (Eds.) (1964). The Ethnography of communication. *American Anthropologist*, 66.
- Gutiérrez, G. (2020). *MadrYZ. La interacción urbana de las generaciones Y y Z con Madrid* [Trabajo Fin de Grado, Universidad Politécnica de Madrid].
- Halliday, M. A. (1976). Anti-Languages. *American Anthropologist*, 78(3), 570-584.
- (1978). *Language as Social Semiotic: The Interpretation of Language and Meaning*. Edward Arnold.
- Harmanci, R. (5 de marzo 2007). Academic Hip Hop? Yes, yes y'all. *SF Gate*. <https://www.sfgate.com/entertainment/article/ACADEMIC-HIP-HOP-YES-YES-Y-ALL-2613595.php>
- Hendershott, H. A. (2004). *School of rap: The politics and pedagogies of rap music*. Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. ProQuest One Academic.
- Hernández, C. (1991). El lenguaje coloquial juvenil. *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 38-39, 11-20.
- Hernández, S. (2021). Metal en la aldea: La construcción de una escena musical urbana en Costa Rica (1980-1992). *Revista Rupturas*, 11(2), 175-194.
- Higueras, S. (2020). *Hip Hop, Rap y Trabajo Social* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Zaragoza].
- Huang, P. (2021). Japanese Street dance culture in manga and anime: Hip hop transcription in *Samurai Champloo* and *Tokyo Tribe-2*. *East Asian Journal of Popular Culture*, 7(1), 61-79.
- Hymes, D. (1964). *Language, Culture and Society*. Harper & Row publish.
- (1967). Why linguistics needs the sociologist. *Social Research*, 34(4), 632-47.
- (1972) Models of the Interaction of Language and Social Life. En J. Gumperz y D. Hymes (Eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication* (pp. 35-71). Holl.

- (1974). *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. Philadelphia.
- (1977). *Foundations in Sociolinguistics*. Tavistock.
- (1984). Hacia Etnografías de la Comunicación. En P. Garvin y Y. Lastra (Eds.), *Antología de Estudios de Sociolingüística y Etnolingüística* (pp. 48–89). Universidad Nacional Autónoma de México [1964].
- Illescas, J. (2015). *La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados*. El viejo topo.
- Jakobson, R. (1960). *Linguistics and Poetics*. En T. Sebeok (Eds.), *Style in Language* (pp. 350-377). Massachusetts Institute of Technology Press.
- Jàuregui, J. (2015). Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo. *Inmediaciones de la Comunicación*, 10(10), 76-90.
- Jiménez, F. (2012). El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. *Pragmalingüística*, 20, 164-182.
- (2014a). Entre la oralidad y la escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español. *Oralia*, 17, 239-266.
- (2014b). Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 26.
- Justiniano, J. C. (2020). Hip hop m. *Blog Martes Neológico. Instituto Cervantes*.
<https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/Hip Hop/>
- Kahn, G. (2017). *La estética de la calle*. Editorial Machado.
- Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 239, 438-465.
- KRS-One (2009). *The Gospel of Hip Hop. First instrument presented by KRS One for the Temple of Hip Hop*. Powerhouse Books.
- Labov, W (1972a). *Sociolinguistic Patterns*. University of Pennsylvania Press.
- (1972b). Academic Ignorance and Black Intelligence. *Atlantic*, 229(6), 59-67.
- (1973). *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular*. University of Pennsylvania Press.

- (2010). Unendangered dialect, Endangered people: The case of African American Vernacular English. *Transforming Anthropology*, 18(1), 15-28.
- Lacorte, M. y Magro, J. L. (2021). Foundations for Critical and Antiracist Heritage Language Teaching. En S. Loza y S. Beaudrie (Eds.), *Heritage Language Teaching* (pp. 23-43). Routledge.
- Ladrero, V. (2017). *Músicas contra el poder: canción popular y política en el siglo XX*. La oveja roja.
- Lavielle, L. (2018). *La producción y el consumo de rap, reggae y reguetón en la conformación de escenas y culturas musicales* [Tesis Doctoral, Universidad de Amberes].
- Leal, E. (2014). Caracterización sociolingüística de los personajes en la animación infantil: la explotación discursiva de la modalidad andaluza como vínculo de identidad. *Working Papers in Spanish in Society*, 2, 5-21.
- Lee, J. (2010). Glocalizing *Keepin' it Real*: South Korean Hip-Hop Playas. En M. Terkourafi (Eds.), *The Languages of Global Hip Hop* (pp. 139-161). Continuum.
- Le Page, E. y Tabouret-Keller, A. (1985). *Acts of Identity: Creole-Based Approaches to Language and Ethnicity*. Cambridge University Press.
- Lleida, E. y Sanjuán, M. (2021). El rap y la construcción de identidad de los jóvenes raperos de Aragón. *RESED, Revista de Estudios Socioeducativos*, 9, 315-332.
- Lleida, E. (2021b). *La construcción de la identidad juvenil a través del RAP y la cultura HIP HOP. Análisis cualitativo de su potencialidad para la educación poética en la educación secundaria en Aragón* [Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza].
- Luis, C. (3 de febrero 2023). Ergo Pro & Ill Pekeño: “Nosotros hablamos de una realidad de la que señores de Malasaña no pueden hablar”. *El Mundo. Edición digital*. <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2023/02/03/63db8b8bfdddfdd198b4594.html>
- Magro, J. L. (2016). Talking Hip-Hop: when stigmatized language varieties become prestige varieties. *Linguistics and Education*, 36, 16-26.

- (2019). The sociolinguistics of Hip Hop as critical conscience: a review from the perspective of a sociolinguist Hip Hopper. *Journal of Sociolinguistics*, 23(4), 409-417.
- Maldona, M. (2009). The Ethnography of communication. Serie IV: Philosophy and cultural Studies. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov*, 51.
- Maldonado, L. (22 de septiembre 2016). ¿Por qué no existe rap de derechas en España? *El Español. Edición digital*.
https://www.elespanol.com/cultura/musica/20160921/157235182_0.html
- (23 de noviembre 2017). Porta, de “todas las niñas son unas guarras” a poeta feminista. *El Español. Edición digital*.
https://www.elespanol.com/cultura/libros/20171121/263724498_0.html
- Manrique, D. (15 de agosto 2018). Notorious B.I.G. contra Tupac Shakur: traiciones y grandes éxitos de dos leyendas del rap que murieron asesinadas a tiros. *El País Semanal. Edición digital*.
https://elpais.com/elpais/2018/08/06/eps/1533572869_349079.html
- Marc, I. (2007). La estética del rap francés. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7, 1-23.
- (2014). Identidad cultural y contestación en el rap francés *old school*. En E. Cámara y L. Filardo, *40 años de trova urbana. Acercamientos textuales al rap* (pp. 103-120). Universidad de Valladolid.
- Marcial, D. (17 de julio 2013). El rap es una basura. [Entrevista a Eric Burdon]. *El País. (Tentaciones)*.
https://elpais.com/cultura/2013/07/17/tentaciones/1374073382_416842.html
- Marcos, J. (29 de junio 2009). Vuelven los padres del rap español. *En Diario Público. Edición digital*. <https://especiales.publico.es/hemeroteca/235398/vuelven-los-padres-del-rap-espanol>
- Marcos, S., Alonso, L. y López, A. (2021). Periodismo y nuevas narrativas. Storytelling como formato de difusión informativa en redes sociales. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 27(2), 553-567.
- Marinas, J. M. (2005). 10 temas comunes al psicoanálisis y a la investigación social: *Arxius de Ciènces Socials*, 12-13, 129-40.

- Maroto, M. C. (2019). *A sociolinguistic approach to gender in 21st century American rap: a comparative corpus-based case study* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Salamanca].
- Martínez-Cantón, C. (2010). Innovaciones en la rima: Poesía y Rap. *Rhythmica*, VIII, 67-94.
- Martínez-Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra.
- Martínez-Vizcarrondo, D. (2011). Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos puertorriqueños. *Enunciados*, 16(2), 31-47.
- Martín-Juan, C. (2020). *El documental de Hip Hop en España* [Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla].
- Martín-Juan, C. (2022). El mensaje crítico y el rap español. Crítica mal recibida en el siglo XXI. *Historia Actual Online*, 59(3), 43-56.
- Martín-Juan, J. C. (2017). Las leyes del Hip Hop, normas no escritas de una cultura definida. En A. Ortega y V. García-Prieto (Eds.), *Voces alternativas: investigación multidisciplinar en comunicación y cultura* (pp. 203-214). Egregius.
- Martín-Rojo, L. (2020). Sujetos hablantes. En L. Martín-Rojo y J. Pujolar (Coords.), *Claves para entender el multilingüismo contemporáneo* (pp. 165-198). Editorial UOC.
- Martín-Villareal, J. P. (2020). Ante un folio en blanco jurando bandera. Feminismo y política en la obra de Gata Cattana. En M. Claudio, S. Raquel, B. Félix y G. Irene (Eds.), *Literatura y política. Políticas de la Literatura* (pp. 129-144). Universidad de Valladolid.
- Mayoral, J. (1994). *Teoría de la literatura y literatura comparada. Figuras retóricas*. Síntesis.
- Mbá, S. (2020). *Sampling y plagio en la música*. Discusión Jurídica.
- Medina, J. (2021). Aportes del Break Dance para el desarrollo de la convivencia en los niños y niñas: un recorrido desde las voces de los maestros. [Trabajo de Grado en Educación Infantil, Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá].
- Mey, J. (1985). *Whose Language? A study in Linguistic Pragmatics*. John Benjamins Publishing Company.

- Millán, J. A. (19 de mayo 2013). El observatorio del español en Estados Unidos. *El País*. Edición digital. https://elpais.com/elpais/2013/05/12/opinion/1368377345_770738.html
- Miyakawa, M. (2012). *Hip hop*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online-University Press.
- Molina, I. (2008). Sociolingüística del español en España. 10. El español de las comunidades de habla conservadoras, (pp. 1-18). En *Sociolingüística del español*. E-Excellence-www.liceus.com.
- (2021). Urban discourse and civil resistance against gender-based violence in Madrid. En P. Gubitosi y M. F. Ramos-Pellicia (Eds.), *Landscape in the Spanish-speaking World* (pp. 135-158). John Benjamins.
- Morgan, M. (2001). Nuthin' but a g thang: grammar and language ideology in hip-hop identity. En S. Lanehart (Eds.), *Sociocultural and historical contexts of African American English* (pp. 187-210). University of Georgia Press.
- Molinero, M. (2021). *Justas literarias del siglo XXI: las batallas de freestyle rap y la renovación del lenguaje entre jóvenes* [Tesis Doctoral, Universidad de Burgos].
- Monroy, R. y Hernández-Campoy, J. M. (1994). La sociolingüística aplicada en la lingüística aplicada española (1983-1993). *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 10, 177-204.
- Mora, A. (2018). Cuando estar afuera es donde hay que estar: espacio público, subalternidad y legitimación en el break dance y en la danza contemporánea. *Revista tempos e Espaços em Educação*, 11(24), 15-28.
- Moraga, M. y Solorzano, H. (2005). Cultura urbana Hip Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última década*, 23, 77-101.
- Morán, D. (5 de enero 2018). El hip hop supera por primera vez al rock como género más popular en Estados Unidos. *Diario ABC*. Edición digital. https://www.abc.es/cultura/musica/abci-supera-primer-rock-como-genero-mas-popular-estados-unidos-201801051408_noticia.html
- Moreno, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Ariel Lingüística.

- Muñoz-Tamayo, V. (2002). *Movimiento social juvenil y eje cultural*. Ediciones CIDPA.
- Muñoz-Tapia, S. (2018). ¿Cuándo va a explotar? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2021, *Question*, 1(60).
- Muñoz-Tapia, S. (2022). La producción de un espacio rapero. Las dinámicas sociomusicales de un *home studio* en el conurbano de Buenos Aires, *Revista musical chilena*, 76(238), 109-130.
- Newman, M. (2005). Rap as Literacy: A Genre Analysis of Hip-Hop Ciphers. *Text*, 25(3), 399-436.
- Olmos, A. (11 de agosto 2021). Rap español: del barrio a la mansión sin hablar de nada. *El Confidencial. Cultura*. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2021-08-11/rap-hip-hop-natos-waor_3224844/
- Pareja, M. (2021). La cohesión léxica y lingüística a través del rap. En F. Vellón y P. Salazar (Eds.), *Les societats diverses. Mirades interdisciplinàries des de les ciències humanes i socials* (pp. 137-158). Universitat Jaume I.
- Parkas, V. (14 de diciembre 2016). Mucho Muchacho (7 Notas 7 Colores): “El trap es rap para histers”. *El País. Edición digital*.
https://elpais.com/elpais/2016/12/13/tentaciones/1481628906_925236.html
- Peirón, F. (8 de abril 2019). La última esclava africana. *La Vanguardia. Edición digital*.
<https://www.lavanguardia.com/internacional/20190408/461513163504/ultima-esclava-eeuu-alabama-clotilda-africa.html>
- Pennycook, A. (2003) Global Englishes, Rip Slime and performativity. *Journal of Sociolinguistics*, 7(4), 513-533.
- (2007). *Global Englishes and transcultural flows*. Routledge.
- Pérez-Gil, L. (5 de diciembre 2007). Buena literatura a ritmo de rap. 15 jóvenes de barrio hacen Hip Hop con versos de los clásicos. *El País. Edición digital*.
https://elpais.com/diario/2007/12/05/madrid/1196857460_850215.html
- Pérez-Rodríguez, P. (5 de diciembre 2019). Ansiedad, realismo y fama con Ajax y Prok. *Beat Burger. Revista digital*. <https://beatburger.com/ansiedad-realismo-y-fama-con-ajax-y-prok/>
- Pérez-Sendra, R. (2020). *Escenas del graffiti en Granada. Una esfera pública de tensión*

estética y política [Tesis Doctoral, Universidad de Granada].

- Perullo, A. y Fenn J., (2003). Language ideologies, Choices and Practices in Eastern African Hip Hop. En H. Berger y M. Carroll (Eds.), *Global Pop, Local Language*. University Press of Mississippi.
- Piller, I. (2015). Language ideologies. En K. Tracy, C. Ilie y T. Sandel (Eds.), *The International encyclopedia of language and social interaction* (Vol, 2, pp. 917-927). Willey-Blackwell.
- Pilleux, M. (2001). Competencia comunicativa y análisis del discurso. *Estudios filológicos*, 36, 143-152.
- Pinilla, S. (2020). Identidad y disidencia sexual en el rap feminista queer: un análisis narratológico de *Lisístrata*, de Gata Cattana. *Descentrada*, 4(2).
- (2022). La obra total de Gata Cattana: composición y recepción del rap en la era transmedial. En S. Pastor y J. Paniagua (Coords.), *Movimientos exocanónicos de la literatura contemporánea* (pp. 123-36). Ediciones Universidad Salamanca.
- Postigo, N. (2022). *Música y género. El rap como educador feminista en Educación Primaria* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Jaén].
- Pozuelo, J. (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Prado, C. (2007). La Etnografía de la Comunicación. Un Modelo Olvidado. *VI Congreso Chileno de Antropología* (pp. 1-21). Colegio de Antropólogos de Chile.
- Press, A. (2016). Los raperos Arkano y Chuty se encuentran con Cervantes en la Universidad de Alicante. *Alicante Press. Versión digital*. <https://alicantepress.com/art/33448/los-raperos-arkano-y-chuty-se-encuentran-con-cervantes-en-la-universidad-de-alicante>
- Price, E. G. (2006). *Hip Hop Culture*. ABC-CLIO.
- Pujante, B. (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 17.
- (2021). El rap como minificción: análisis comparativo entre las canciones de Hip-Hop y el microrrelato. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 40.
- Quitow, R. (2005). Lejos de NYC: El Hip-Hop en Chile. *Bifurcaciones*, 2, 1-13.

- Quevedo, R., Rebolledo, M. y Navarro, N. (2023). Music as Soft Power: The Electoral Use of Spotify. *Media and Communication*, 11(2), 1-14.
- Radio y Televisión Cubana (2018). “¿Dónde me representas tú?”: pregunta rapero a la Agencia Cubana del Rap. *Palenque Visión*.
- Rajab, T. (2015). An applied model of teaching materials to improve students’ speaking skill. *Jurnal Ilmiah Peuradeun*, 3(1), 103-118.
- Ramírez Caro, J. (2000). Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica. *Letras*, 32, 137-161.
- Ramsey, G. (2003). *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip Hop*. University of California Press.
- Rashad, A. (2018). Integrating Hip Hop Culture and Rap Music into Social Justice Counseling with Black Males. *Journal of Counseling & Development*, 96, 97-105.
- Rasmussen, D. (1996). *The Handbook of Critical Theory*. Blackwell.
- Ray, M. y Biswas, Ch. (2011). A study on Ethnography of communication: A discourse analysis with Hymes ‘speaking model’. *Journal of Education and practice*, 6(2), 33-41.
- Razmjoo, S. A. y Ghasemi, S. (2011). *The Journal of Teaching Language Skills*, 3(3), 115-42.
- Rebollo, G. y Moras, A. (2012). Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence, and the Negotiation of (White-Owned) Space. *Jornal of Popular Culture*, 45(1), 118-132.
- Redruello, L. (2004). La Intertextualidad como transgresión: el tratamiento de la obra de Nicolás Guillén en el rap cubano. *Caribe*, 7(1), 59-80.
- Rekedal, J. (2014). El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Revista de Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 16, 7-30.
- (2022). *Etnomusicología redefinida: traducciones para el siglo XXI*. UAH Ediciones.
- Remes, P. (1991). Rapping: a sociolinguistic study of oral tradition in black urban. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, 22(2), 129-149.

- Revidiego, A. (25 de septiembre 2020). ¿Esto suena a rap? Rompiendo tópicos. *Revista 17 Musas*. <https://revista.espacio17musas.com/rompiendo-topicos-esto-suena-a-rap/>
- Reyes, F. (2007). Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana. *Revista de Estudios de Juventud*, 78, 125-140.
- Rey-Gayoso, R. y Diz, C. (2021). Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis. *AIBR*, 16(3), 583-609.
- Ríos, H. (18 de septiembre 2020). Dimensión lingüística de la modernidad y colonialidad del lenguaje: hacia una historia anticolonial del español. *El Salto Diario. Edición digital*. <https://www.elsaltodiario.com/pensar-jondo-descolonizando-andalucia/dimension-linguistica-de-la-modernidad-y-colonialidad-del-lenguaje-hacia-una-historia-anticolonial-del-espanol>
- Rodríguez, G., Gil, J. y García, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe.
- Rodríguez-Almodóvar, A. (5 de junio 1998). Entre lo culto y lo popular. *El País*. (“Especial García Lorca”).
https://elpais.com/diario/1998/06/05/andalucia/896998953_850215.html
- Rodríguez-Iglesias, I. (2019). *La lógica de inferiorización de las variedades lingüísticas no dominantes. El caso paradigmático del andaluz: un estudio desde la sociolingüística crítica y la perspectiva decolonial* [Tesis Doctoral, Universidad de Huelva].
- Rodríguez-Murube, F. (2019). SFDK: “Va a ser el concierto más grande de la historia del rap en España”. *ABC de Sevilla. Edición Digital*. https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-sfdk-concierto-mas-grande-historia-espana-201903161057_noticia.html
- Rodríguez-Vega, N. (2019). *Confrontación en la comunidad hip hop chilena el valor de la autenticidad. Disputa entre la vieja y nueva escuela durante los 90'* [Trabajo Fin de Magíster, Universidad de Chile].
- (2021). Reseña de Pistoia, Bárbara. 2019. Por qué escuchamos a Tupac Shakur. *Resonancias*, 25(49), 234-38.

Romero, V. (2022). En el país de los mil festivales. *Revista Mercurio, edición digital*.

Disponible en: <https://www.revistamercurio.es/2022/07/18/en-el-pais-de-los-mil-festivales/>

Romero-Fernández, M. (2022). Iremos más allá del mar: homenaje a Los Chikos del maíz en su XV aniversario. *Diario Público.es*.
<https://blogs.publico.es/otrasmiradas/56387/iremos-mas-alla-del-mar-homenaje-a-los-chikos-del-maiz-en-su-xv-aniversario/>

Romero-Laullón, R. (2020). Hip hop. Y la cultura brotó donde no había nada (Parte I). *Luhnoticias.es*. Disponible en: [https://luhnoticias.es/Hip Hop-y-la- cultura-broto- donde-no-habia-nada-parte-i/](https://luhnoticias.es/Hip-Hop-y-la-cultura-broto-donde-no-habia-nada-parte-i/)

Romero-Reyes, K. (2021). *Vivencias de bailarines de break dance que viven en contextos de riesgo* [Tesis para Licenciado en Psicología, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas].

Ros, L. (12 de junio 2020). Historia de la esclavitud en los Estados Unidos. *La Vanguardia. Edición digital*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20200612/481705162985/estados-unidos-esclavitud-historia.html>

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.

RTVE (2021). Historia del rap en España: todo empezó en 1984. *Radio 3 Extra*.

Sabrina, A. (2016). El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap. *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*, 1-19.

Sáenz de Tejada, I. (18 de noviembre 1989). La fiebre del 'rap'. *El País*.
https://elpais.com/diario/1989/11/18/cultura/627346817_850215.html

Saldarriaga, M. (24 de julio 2014). 'El poeta es la voz de los oprimidos'. *El Magazín, Periódico El Espectador*. Edición digital.
<https://blogs.elespectador.com/cultura/el-magazin/el-poeta-es-la-voz-de-los-oprimidos>

Santos, M. (1997). Geografía en decibelios: utopías pancaribeñas y el territorio del rap. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45, 351-363.

Santos-Unamuno, E. (2001). El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap. *Atti del*

- XIX *Convegno Associazione ispanisti italiani*, tomo 2 (pp. 235-242) Roma, 16-18 septiembre 1999.
- Scherpf, S. (2001). Rap Pedagogy: The Potential for Democratization. *Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies*, 23(1), 73-110.
- Seco, M. (1973). La lengua coloquial: “Entre visillos”, de Carmen Martín Gaité, *El comentario de textos*, 1, 357-375. Castalia.
- Segas, L. (2018). Raperas feministas latinoamericanas: ‘raptivismo y feminismo coral. En *La batalla del rap: género, clase, raza*, 96, 4:83-92. Mouvements, Editorial La Découverte.
- Sencianes, A. (2017). *Las voces del rap. Introducción al rap y análisis lingüístico-literario*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Zaragoza.
- Serrano-Montesinos, M. J. (2011). *Sociolingüística*. Ediciones del Serbal.
- Serrano-Vivero, M. F. (2002). *Notas para un comentario sociolingüístico de El club Dumas de Arturo Pérez-Reverte*. *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 3.
- Sibaja, R. (2015). *El videoclip de Hip hop andaluz: Análisis audiovisual de una cultura*. [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga].
- Sierra, J. y Amtmann, G. (2016). *Comunidad y creación de contenidos: modelos de negocios y desafíos para artistas musicales bajo streaming* [Tesis fin de Magíster. Santiago: Universidad de Chile].
- Silva-Corvalán, C. (2001). *Sociolingüística y pragmática del español*. Georgetown University Press
- Silverman, D. y Gubrium, J. (1994). Estrategias competitivas para analizar los contextos de la interacción social. *Sociological Inquiry*, 64(2), 179-98.
- Singh, J. (2022). Transcultural decoloniality, global hip hop and reflexive narrative analysis. En M. Barros y B. Resende (Eds.), *Coloniality in Discourse Studies, a Radical Critique* (pp. 136-154). Routledge.
- Smitherman, G. (1994). *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Houghton Mifflin.

- (1997). The chain remain the same: communicative practices in the hip hop nation. *Journal of Black Studies*, 28, 3-25.
- (2000). *Talkin that talk: language, culture and education in African America*. Routledge.
- Soler, R. [Romeo Soler] (19 agosto 2008). *Documental sobre el Hip Hop (5/5) – Normas y Valores del Hip Hop*. [Archivo de vídeo]. YouTube. https://www.YouTube.com/watch?v=dX_dC3_SaOw&t=220s&ab_channel=RomeoSoler
- Staeher, A. y Madsen L. (2015). Standard language in urban rap. Social media, linguistic practice and ethnographic context. *Language & Communication*, 40, 67-81.
- Stapleton, K. (1998). From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media, Culture and Society*, 20, 219-234.
- Suárez, S. (2012). Etnografía crítica. Surgimiento y repercusiones. *Revista Comunicación*, 21(1), 16-24.
- Sullón, A. (2019). El lenguaje del cuerpo en el break dance, un baile formado en las calles. *Revista Científica de Comunicación Social Bausate*, 1(1), 59-68.
- Sutil, M. (2007). *Los hijos secretos del funk. Conversaciones con Violadores del Verso*. Zona de obras.
- Swinehart, K. (2011). Reseña: Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, youth identities, and the politics of language. In H. Samy Alim, A. Ibrahim y A. Pennycook (Eds.), *Book Reviews. Journal of Linguistic Anthropology*, 20(1), 250-252.
- Tijoux, M. E., Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis*, 33, 1-19.
- Toop, D. (1984). *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. Serpent's Tail.
- (1992). *Rap Attack 2. African Rap to Global Hip Hop*. Serpent's Tail.
- (2000). *Rap Attack 3*. Serpent's Tail.
- Toribio, A. (2017). Reseña de “La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, 560-565.

- Trudgill, P.J. (1978). *Sociolinguistic Patterns in British English*. Edward Arnold.
- Van der Merwe, P. (1989). *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Clarendon Press.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, 23-36.
- (2012). *Discurso y contexto: un enfoque sociocognitivo*. Gedisa.
- Vargas, I. (2016). ¿Cómo se concibe la etnografía crítica dentro de la investigación cualitativa? *Revista Electrónica Educare*, 20(2), 500-512.
- Viva, F. (18 de abril 2022). Partisanos del cambio: rap italiano y revolución. *Nostrromo Magazine*. Edición digital. Disponible en: <https://www.nostromomagazine.es/partisanos-del-cambio-rap-italiano-y-revolucion/>
- Vommaro, P. (2014). La disputa por lo público en América Latina. Las juventudes en las protestas y en la construcción de lo común. *Nueva Sociedad*, 251, 55-69.
- Wallace, D. y Costello, M. (2018). *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. (Traducción de Javier Calvo). Malpaso.
- Westinen, E. (2017). Rapping the ‘Better folk’: ideological and scalar negotiations of past and present. *Language and Communication*, 52, 74-87.
- Wheeler, D., Bascuñán, R. y otros (productores) (2016). *Hip Hop Evolution*. [Serie] Netflix.
- Winford, D. (2015). The Origins of African American Vernacular English: Beginnings. *The Oxford Handbook of African American Language*.
- Wood, A. (2009). *El reguetón: análisis del léxico de la música de los reguetoneros puertorriqueños*. [Tesis de Magíster. Georgia State University].
- Wood, J. y Jackson M. (1982). *Social movements: Development, Participation, and dynamics*. Wadsworth Publishing Company.
- Yusuf, K. (2019). Kapitalismus-kritischer rap? *Critica, Zeiting von dielinke*. SDS, 23. (Traducción de Alberto Buscató para hiphoplifemag.es).

- Zabala, J. (10 de febrero, 2015) ¿Por qué todas las canciones tienen la misma duración?
El Diario Vasco. <https://blogs.diariovasco.com/ekonomiaren-plaza/2015/02/10/canciones/>
- ZandVakili, F. y Kashani, A. (2012). The analysis of Speech Events and Hymes' SPEAKING factors in the comedy television series: FRIENDS. *New Media and Mass Communication*, 2, 27-44.
- Zelyana, T. y Diah, R. (2008). Slang in American and British Hip-Hop/Rap Songs Lyrics. *Lexicon*, 5(1), 84-94.
- Zentella, A. (1997). *Growing up bilingual: Puerto Rican children in New York*. Blackwell Publishers.
- Zentner, M., Didier, G. y Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494-521.

ANEXOS

Anexo 1. Relación de textos que conforman el corpus de canciones

ÍNDICE

Nº que ocupa en el corpus. Autor: “Título obra” (*Disco en el que se inserta, año de publicación*)

1. Arianna Puello: “Asco y vergüenza” (*Así lo siento, 2003*)
2. Arma Blanca y Nach: “R-Evolución” (*R-Evolución, 2004*)
3. Ajax: “La hora de la reyerta” (*Single en streaming, 2014*)
4. Ajax y Prok: “La flauta de Hamelín” (*Albaycin Recopilatorio, 2016*)
5. Ajax: “A palabras nazis, oídos rojos” (*Single en streaming, 2016*)
6. Ajax: “Octubre” (*Single en streaming, 2016*)
7. Ajax: “Pandemonium” (*Single en streaming, 2021*)
8. Ajax y Prok: “Boca muda vida cruda” (*Single en streaming, 2017*)
9. Ajax, Prok y Akapellah: “De Graná a Maracay” (*Single en streaming, 2018*)
10. Ajax y Prok: “Spirit” (*Cara y Cruz, 2018*)
11. Ajax: “A veces se me pasa, a veces paso” (*Cara y Cruz, 2018*)
12. Ajax: “Desahucio” (*Cara y Cruz, 2018*)
13. BKC: “Minoría absoluta” (*El sublevarte, 2002*)
14. BKC: “Te cuento mi parte” (*El sublevarte, 2002*)
15. Cheb Rubën, Eddie Coopermen y Dheformer Galinier: “El hortelano” (*Wannabe Suicida, 2018*)
16. CPV: “El vertedero de palabras” (*Madrid Zona Bruta, 1994*)
17. CPV: “De Cacería” (*9:30, el remix, 1997*)
18. CPV: “Grandes Planes” (*Grandes Planes, 1998*)
19. Danié & Lasio: “4 de diciembre” (*Single en streaming, 2014*)
20. Delaossa: “Es peligroso asomarse al interior” (*Un perro andaluz, 2019*)
21. Dogma Crew y Kase.O: “Chúpala” (*Block Massacre, 2003*)
22. Dogma Crew: “Hijos del odio” (*Block Massacre, 2003*)
23. Duo Kie y El Chojin: “El rap es esto” (*Barroco, 2004*)
24. Easy-S y Toteking: “Otra vez” (*Countach 93, 2020*)
25. El Chojin: “Yo no soy de esos” (*Cuando hay obstáculos, 2002*)
26. El Chojin y Nach: “Hemos creado un monstruo” (*Jamás intentes negarlo, 2003*)
27. El Chojin y varios: “Rap contra el racismo” (*El ataque de los que observaban, 2011*)
28. El Meswy, Kamikaze y Mr. Rango: “Akellos maravillosos años” (*Tesis doctoral, 1997*)
29. El Meswy: “La niña de Rajoy” (*Españoles, 2009*)
30. Elphomega y Violadores del Verso: “Fuego camina conmigo” (*El testimonio libra, 2007*)
31. Falsalarma, Toteking y Kase.O: “Vete a casa” (*Alquimia, 2005*)
32. Flowklóricos: “Por amor al odio” (*Donde duele inspira, 2007*)
33. Foyone: “Rap Sin Corte XXVIII” (*Single en streaming, 2016*)
34. Foyone: “Soy Andaluz” (*Reserva 016, 2018*)
35. Foyone y varios: “Rap Sin Corte L” (*Single en streaming; RapSinCorte-El Álbum. Disco 3, 2021*)
36. Frank T: “Sabio joven negro estudiante” (*Konfusional, 1996*)
37. Frank T: “La gran obra maestra” (*Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces, 1998*)
38. Frank T y varios: “Los borbones son unos ladrones” (*Single en streaming, 2018*)
39. Gata Cattana: “Los siete contra Tebas” (*Los 7 contra Tebas, 2012*)
40. Gata Cattana: “La prueba” (*Anclas, 2015*)
41. Gata Cattana: “Lisístrata” (*Anclas, 2015*)
42. Gata Cattana: “Desértico” (*Banzai, 2017*)
43. Gata Cattana: “Papeles” (*Banzai, 2017*)
44. Geronación: “Gangbang” (*Teatro, 2004*)
45. Hablando el Plata y Violadores del Verso: “La rebelión de los máquinas” (*A sangre fría, 2001*)
46. Kase.O y B. Boy J y Mister Twix: “Revolución” (*Rompecabezas, 1994*)

47. Kase.O: “Soy de Aragón” (*Kase.O*, 1995)
48. Kase.O: “Mierda” (*Mierda*, 1999)
49. Kase.O: “Javat y Kamel” (*R de Rumba*, 2004)
50. Kase.O: “Bogaloo AKA Tarántula” (*Jazz Magnetism*, 2011)
51. Kase.O: “Esto no para” (*El Círculo*, 2016)
52. La Excepción: “Oye Compai” (*¡Cata Cheli!*, 2003)
53. La excepción: “Jambo Loco” (*Aguantando el tirón*, 2006)
54. La Mala Rodríguez: “Tengo un trato” (*Lujo ibérico*, 2000)
55. La Mala Rodríguez: “Por la noche” (*Malamarismo*, 2007)
56. Los Chikos del Maíz: “Cultura y compromiso” (*Pasión de talibanes*, 2011)
57. Los Chikos del Maíz: “La estanquera de Saigón” (*La estanquera de Saigón*, 2014)
58. Los Chikos del Maíz y Kase.O: “Senderos de gloria” (*Comanchería*, 2019)
59. Nach: “Cambiando el mundo” (*En la brevedad de los días*, 2000)
60. Nach: “El cuentacuentos” (*Poesía difusa*, 2003)
61. Nach: “Tierra prometida” (*Ars Magna/Miradas*, 2005)
62. Nach: “Palabras” (*Ars magna/Miradas*, 2005)
63. Nach: “Efectos vocales” (*Un día en suburbia*, 2008)
64. Nach: “Manifiesto (dentro de Anochece)” (*Un día en suburbia*, 2008)
65. Nach: “Esclavos del destino” (*Un día de suburbia*, 2008)
66. Nach: “El idioma de los Dioses” (*Mejor que el silencio*, 2011)
67. Nach e Ismael Serrano: “Ellas” (*Mejor que el silencio*, 2011)
68. Nach: “Urbanología” (*A través de mí*, 2015)
69. Nach: “Art Killer” (*Almanauta*, 2018)
70. Natos y Waor: “Generación perdida” (*Cicatrices*, 2018)
71. Natos, Waor y Recycled J: “Cuestión de fe” (*Hijos de la ruina*, Vol. 3, 2012)
72. Prok: “Represento doble H” (*Meid in Spein*, Vol. 2, 2016)
73. Prok: “En cada barra” (*Single en streaming*, 2017)
74. Prok: “No es mona ni ná” (*Rojo y negro*, 2018)
75. Prok: “Esto es rojo y negro” (*Rojo y negro*, 2018)
76. Prok: “El puchero la abuela” (*Le crie de la rue*, 2021)
77. Rapsusklei: “Punto y coma” (*C’est la vie. Pret a porter*, 2001)
78. Rapsusklei y Hazhe: “Bailando con lobos” (*Elipsis*, 2003)
79. Rapsusklei y Hazhe: “Corazones, lágrimas y sonrisas” (*Elipsis*, 2003)
80. SFDK y Mala Rodríguez: “Una de piratas” (*Siempre fuertes*, 1999)
81. SFDK: “A dónde van” (*2001 Odisea en el Lodo*, 2003)
82. SFDK: “El liricista en el tejado” (*2001 Odisea en el Lodo*, 2003)
83. SFDK: “Yo contra todos” (*2001 Odisea en el Lodo*, 2003)
84. SFDK y H Mafia: “Moraleja” (*2001 Odisea en el Lodo*, 2003)
85. SFDK: “No eres feo ni ná” (*2005*, 2005)
86. SFDK: “Cruzcampo” (*2005*, 2005)
87. SFDK y Shotta: “Ternera podrida” (*Original Rap*, 2006)
88. SFDK: “Los peliculistas 2” (*Siempre fuertes 2*, 2009)
89. SFDK, Mala Juntera y Shabu: “Manos en el aire” (*Sin miedo a vivir*, 2014)
90. SFDK y Rubio de Pruna: “La Amalgama” (*Redención*, 2018)
91. SFDK y Kaze: “Agua pasá” (*Redención*, 2018)
92. SFDK: “Ovarios y pelotas” (*Redención*, 2018)
93. Sharif: “100 frases” (*Sobre los márgenes*, 2013)
94. Sharif: “Canción de nana” (*Sobre los márgenes*, 2013)
95. Sharif: “Apolo y Dafne” (*Bajo el rayo que no cesa*, 2015)
96. Sharif: “Lo que rompen mis palabras” (*Acariciado mundo*, 2017)
97. Suite Soprano y Cheb Rubën: “Triclinio” (*Domenica*, 2014)

98. Supernafamacho y Violadores del Verso: “Inéditos del laboratorio” / “(Kiero, kiero)” (*The Bootleg*, 2005)
99. Toteking: “Devoto” (*Música para enfermos*, 2004)
100. Toteking: “Mentiras” (*Un tipo cualquiera*, 2006)
101. Toteking: “Ese no soy yo” (*El lado oscuro de Gandhi*, 2010)
102. Toteking y Shotta: “Mi política” (*Héroe*, 2012)
103. Toteking: “Otras mentes” (*El tratamiento regio*, 2013)
104. Toteking y Danié: “País de mierda” (*N15*, 2016)
105. Toteking: “Bartleby & co” (*Lebron*, 2018)
106. Toteking: “Carne pica” (*Theking Tape*, 2021)
107. Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro: “The lox” (*TheKing Tape*, 2021)
108. Tribade y Arianna Puella: “Asalto” (*Las desheredadas*, 2019)
109. Tribade: “Las desheredadas” (*Las desheredadas*, 2019)
110. Triple XXX: “Ya no te acuerdas” (*Sobran las palabras*, 2002)
111. Violadores del Verso: “Máximo exponente” (*Genios*, 1999)
112. Violadores del Verso: “Trae ese ron” (*Vicios y virtudes*, 2001)
113. Violadores de Verso: “La ciudad nunca duerme” (*Vicios y virtudes*, 2001)
114. Violadores del Verso: “Pura droga sin cortar” (*Vivir para contarlo*, 2006)
115. Violadores del Verso: “A las cosas por su nombre” (*Vivir para contarlo*, 2006)
116. Violadores del Verso: “Vivir para contarlo” (*Vivir para contarlo*, 2006)
117. Violadores del Verso: “Información planta calle” (*Vivir para contarlo*, 2006)
118. VKR: “Poder para el pueblo” (*En las calles*, 2001)
119. Xhelazz: “Engaños y mentiras” (*III Music, Vol. 1*, 2005)
120. Xhelazz: “Una mirada” (*El soñador elegido*, 2007)

1. Arianna Puello: “Asco y vergüenza” (*Así lo siento*, 2003)

Llego a casa cansada, de luchar contra todo,
Hoy es un mal día me cago en el estado,
No es manera ni modo de tratarnos,
Quiero olvidarlo en el sofá me acomodo,
Pongo la tele como de costumbre,
La caja tonta a mí también me deslumbra,
Zapping tras *zapping* dejo el telediario
Este mundo es un puto calvario,
Empiezo a ver imágenes desoladoras,
Barbaries que acontecen cada momento y hora,
Cómo puede ser que un hombre mate a su mujer,
Por las razones que sean, no hay excusas ¡joder!
¿Y que me dicen de aquel que abusa de sus hijos?,
Redime sus pecados delante de un crucifijo.
Pienso ¿qué está pasando? la gente está loca,
Ya no hay cabeza y la cordura es muy poca,
como ser humano y por mi naturaleza,
lo único que pido es asco y vergüenza,
es la verdad, si ofendo, lo siento,
son cosas que pasan no me las invento.

Asco y vergüenza, es lo que siento,
son cosas que pasan, no me las invento... (x2)

Sigo escuchando cosas desagradables,
la gente en África pasando hambre,
mientras otros lo pasan a lo grande,
ellos se convierten en fiambre,
¡ay dios mío!, porque los que pueden no les ayudan,
les domina la avaricia, les domina la gula,
si no saben cómo gastar esa fortuna,
llévenles comida, llévenles vacunas,
va por ustedes señores presidentes,
hagan algo positivo, algo por la gente,
y dejen ya de robar y de creerse más que nadie,
aprendan de una vez a comportarse como es debido,
¡por cierto! telefónica me debe,
centavo tras centavo, no parece tan leve,
porque si sumo todos esos centavos,
podría comprarme hasta un Mercedes.
Por favor, dejen tranquilos a los animales,
parecen ser ellos los racionales,
estoy cansada de tantos anormales,
hay que cambiar este sistema porque ya no vale.

Detrás de cada compra, una mano esclava,
el consumismo sin más la desampara,
todo por nada, jornada tras jornada,
ya sabemos quién se lleva la millonada,
un gran castigo seguro nos depara,

estoy convencida, ya estoy preparada,
soy consciente entro en el juego,
por eso a veces escapar de todo ruego,
asco y vergüenza en mi cabeza,
dicho alto y claro, con rudeza y crudeza,
es la verdad, si ofendo lo siento,
son cosas que pasan no me las invento.

2. Arma Blanca y Nach: “R-Evolución” (*R-Evolución*, 2004)

¡R-Evolución!

Son rimas de diamante, pasos de gigante,
Semblante desafiante y avance constante.

¡La misión!

Es pura geometría, furia y brujería,
Hip Hop cada día como fuente de energía.

¡R-Evolución!

Son gestos elegantes, años en instantes,
Dominio insultante en si la base y con sonante.

¡La misión!

Es telepatía, es psicología,
Hip Hop cada día como fuente de energía.

Mi tinta es una evolución de la imaginación,
No existe interpretación para el rap hecho con pasión,
Mi trabajo por esta canción podría hacer la función
De peón o de orador para el que crea en mí de corazón.
Mi elección fue la profesión de *MC* y un
Cuaderno en crisis sólo es un retraso en el guion.
Abrir el mar rojo es mi facultad en cuestión
Para que mi visión os llegue sin manipulación,
Es mi información translúcida,
Soy un alquimista del papel, tengo la sensación de ser artista,
Rap en ecuación,
Entra en mi clase de matemáticas, Dios le puso un nombre
A la creación de un idealista.
La evolución significa más que un nombre,
Mi lapicero es escuela, no por azar dedico mi tiempo a este deporte,
Mi especialidad es el heptano *MC* más
Completo viene curvas agárrate a este renglón.
Desde que el rap vivía en su edad de piedra, oculto en cavernas
Buscando su alimento en duras jornadas eternas;
Hallando en las tinieblas esta senda sin luz,
Sentimos el calor del fuego, él fue Hip Hop, nuestra virtud.
Así vimos el sol, él nos dio en este camino,
Nos dio autocontrol y un destino escrito sobre mármol,
Nuestras manos cultivaron la ciencia por la experiencia,
Que resultó crucial para obtener la
Inteligencia y aprendimos del bien y del mal,
Que al otro lado del mar dirige un
Barco sin rumbo que a muchos hizo naufragar.
Así fuimos desterrados, enterrados para siempre,
Encerrados en la cárcel del tiempo por
Nuestra gente y recordados salimos a flote,
Conseguimos volver,
Más fuertes y con menos suerte pero sin revólveres.

Es el valle de los sueños, la misión,
Toda una vida unida a esta decisión, es R-Evolución suicida.
Hay notas que brotan de un amor olvidado y flotan sobre el pasado,
El presente son los dedos de un alma
Ausente que explora la mente de un perturbado.
El perfume siempre es muerte, la suerte consume la confianza;
Las teclas de un teclado son mi máquina del tiempo,
Con un temporal de ténpera marco mi tempo.
Mi temperamento a prueba, maestro ¿sudás al escribir tus textos?
Tranqui es mi temperatura de aislamiento;
MC no suena a *yankee*, no experimento.
Creo rap aquí mil argumentos
El primero es sentir,
El intelecto es dócil, amañable como un pan,
Cambia de plan imbecil y busca el pan para tu clan.
Treceava línea, el alma pisa el papel,
Escapa esta cárcel de piel y fluye libre en un *buffle*
Bienvenido a mi planeta, solo es rap y fe
En estado de trances contra estados y catástrofes.

¡R-Evolución!
Son rimas de diamante, pasos de gigante,
Semblante desafiante y avance constante.

¡La misión!
Es pura geometría, furia y brujería,
Hip Hop cada día como fuente de energía.

¡R-Evolución!
Son gestos elegantes, años en instantes,
Dominio insultante en si la base y consonante.

¡La misión!
Es telepatía, es psicología,
Hip Hop cada día como fuente de energía.

Es pura geometría, furia y brujería,
Hip Hop cada día como fuente de energía.
Cansado ya, de las estrellas del rap,
Vine a marcar y señalar la línea que os mostrará
Que no es tan fácil saber rapear,
Quizás fue un sueño y yo lo hice realidad,
Cuando estás a mi lado, también apuestas a calidad.
Pensad que esto del rap consiste en practicar no existe casualidad
Y es verdad, cánceres en el Hip Hop mezclan asuntos apunto
Los califico como *b-boys* difuntos.
Es otro punto, debemos seguir siendo sinceros,
Tu sentado en un banco, siempre buscaste ser primero,
Cada día me supero,
Quiero al Hip Hop por lo que es y no por aumentar en mi cuenta
La cantidad de mis ceros.
Tengo por condición evolucionar en cada canción.

Saturar tus oídos de rap es la m de mi misión.
Solo es rap evolución cuando vuestras cabezas asoman
Odisea Arma Blanca escritas bajo una misma corona.
Yo soy Hip Hop, mi rumbo es fijo
Siempre me sudó el prepucio el que la
Palabra *underground* se asocie a sonido sucio.
Vosotros tenéis prejuicios, yo actúo por intuición,
Siempre en lo alto de mi trapecio aislado de la ficción,
Hip Hop es mi liberación y constante es mi evolución,
He de cumplir una misión que planeé en mi habitación.
Da igual que el viento asiduamente varíe de dirección.
Me limité, no imité, este es mi test de aprobación.
No fue *Exhibit* en MTV si vi fuente de inspiración,
Fue a orillas del Ebro y del Guadalquivir,
Me desinhibí como es sin exhibí cada vez que escribí,
No fusioné con Rock,
Aunque con *heavys* conviví.
Hoy con mis nítidos *technics* hago del rap cosa de brujas,
Gargantas y agujas hacen que tus tímpanos crujan.
En esta puja me empuja un sólo motivo y si hoy escribo
Es por dejar de sentirme un solo instante un fugitivo.
El tiempo pasó y hacer rap se convierte en una obligación,
Un público exigente quiere verte frente a esa actuación,
Mi corazón se vierte porción a porción ante la gente,
Es la opción por si la motivación se muestra ausente.
Críticos publicarán tu muerte si no escribes rápido
Nadie está estático si tu táctica se mantiene intacta en tu ático.
Por suerte sonarás en plástico, pero el rap es algo más que un contacto
Con tactos,
Yo contacto, contraste con platos, con cantos,
Comparto con tactos esta técnica en lo alto,
Así es la música plato como en un
Océano de asfalto en forma tu compacto.
Años atrás solía hacer rap para pasar el rato,
Hoy el reto es un camino con final incierto bajo estos zapatos.
Cuántas veces pensaste en dejarlo por una novia, o un trabajo
O un alijo de Colombia.
Viajar lejos no impedirá que el reflejo de tu espejo
Te recuerde que naciste para escribir sobre una hoja

¡R-Evolución!

Son rimas de diamante, pasos de gigante,
Semblante desafiante y avance constante.

¡La misión!

Es pura geometría, furia y brujería,
Hip Hop cada día como fuente de energía.

¡R-Evolución!

Son gestos elegantes, años en instantes,
Dominio insultante en si la base y con sonante.

¡La misión!
Es telepatía, es psicología,
Hip Hop cada día como fuente de energía.

3. Ajax: “La hora de la reyerta” (*Single en streaming*, 2014)

Rap *hardcore*, rap poesía, rap protesta
pero haga lo que haga no pongo mi culo en venta.
Solo letras duras, bases secas, así es el rap.
¿Lo demás? Lo demás es una mierda.
Rap *hardcore*, rap poesía, rap protesta,
pero haga lo que haga no pongo mi culo en venta.
Venga, venid raperos de teletienda
es la hora de la merienda, es la hora de la reyerta.

Clásico rap de calle como la escalera de Harlem
pero he venido de Haza Grande, Albaicín el *hood comanche*.
No vengas de *Ashton Kutcher* de *Margaret Thatcher*
si te doy cacho pilla empache.
Yo, oráculo de Delfos, oráculo de éforo
follando solo efebo solo fuego como Heráclito de Éfeso
mejor nacer ileso o te tiran del Taigeto,
veni, vidi, vinci, Da Vinci y sus bocetos.
Estudiando en el liceo, dos monedas pal barquero
Alcida es traicionero en cada imperio.
Odio al pseudo-culto que es robusto y hace bulto,
esculpo su cabeza y hago un busto, pasa un lustro.
Sigo a gusto como Augusto, cojo el gusto a ser injusto.
Justo ahora que te insulto, ¿este es tu trono? Vaya chusco suco,
me dice yo me chuto, yo la chupo por un poco de basuco,
digo lárgate o te escupo, nadie vuela sobre el cuco.
Yo bajo pal instituto, chico astuto en dos minutos agrupo
a frikis de *naruto* y empiezan con los canutos.
Mi producto interior bruto con producto en interior
puede ser bruto *pa* tu cerebro pachucho.
Llega el payo con el chucho, pero me quedan dos cartuchos,
¡*bum, bum!* Y no le escucho.
Ando por el pasillo en calzoncillos,
en una mano un jorotrillo en la otra un cuchillo.
¡Cuchillo!, Campanillo, Manolillo y Julito
saludamos al perito y él saluda al periquito.
Le invito al chiringuito
soy el morito Juan, Danny de Vito,
evito el beso de don Vito y levito
con la *widow* en el garito muy a gustico.
A tu madre le recito delitos cometidos por su niño.
Me dice: "yo le riño, daría un riñón por borrar
aquel acto de pasión con un globito".
Tú eres el caballo que fustigan y espolean,
yo la áspera pradera de la muerte que te espera.
No te cortes las venas, nena,
no vale la pena. Déjalas crecer, ahórcate con ellas.
Voy honrando la cartera bajo rayos,
centellas y cenizas de Pompeya,
dejo mella como niños que hacen pellas.
Son boquillas y gargajos que llenan

la sala cuando llega con sonrisa de hiena.
Y tu oreja deja tierna en Praga o Viena.
Yo la colmena y tú mi reina
yo soy la crema tú la *henna*
é un mondo difficile di vita intensa.

Rap *hardcore*, rap poesía, rap protesta
pero haga lo que haga no pongo mi culo en venta.
Solo letras duras, bases secas, así es el rap.
¿Lo demás? Lo demás es una mierda.
Rap *hardcore*, rap poesía, rap protesta
pero haga lo que haga no pongo mi culo en venta.
Venga, venid raperos de teletienda
es la hora de la merienda, es la hora de la reyerta.

4. Ajax y Prok: “La flauta de Hamelín” (*Albaycín Recopilatorio*, 2016)

Podéis llamarme cabrón
Yo soy yo, mis circunstancias
La madre que me parió
Que con mi padre me creó y me crio
Nos dejaron sin negocios, se acerca el desahucio
¡Tú! Menos Facebook, más ¡boom, boom!
Quiero pandilla guerrillera
¡Culero! Con bolas de C4 pasando la frontera
Quieren un morado en la cartera y otro en la bandera
Si no hay habichuelas son león y no gacela
¡Espera! ¿Es que no lo ves?
Al parecer Dios ya no quiere comprender
Lo que es la pena y el estrés
Tú le rezas por no cortarte las venas al final de mes
No verás que espere novelas, novelas ¿no sabes qué es?
La escuela se cuele, colega te vas a joder ¡Yo!
¡No creo que creas que quiero perder Graná!
¿Quién maneja nuestro devenir,
es el alcalde, Merkel, Rockefeller o Botín?
Te van a exprimir, no quedará nada de ti
En el rap hay mucho que decir
Pero es más fácil ir de P.I.M.P
¡Cuántas ratas corriendo por Hamelin!
Siguen a una flauta que les quiere destruir
¡Capitalismo!
Yo seré el guardián entre el centeno y el abismo
Diciendo que no pasen por ahí
Hay rocas afiladas como colmillos de áspid
En ese precipicio el arco iris se hace gris
Y hasta Dios pierde el juicio y
No me juzguen si no saben que he vivido
Que he tenido que sufrir
Sí, que he tenido que sufrir...
Rajoy: tú, que te nutres de mis penas y dolores
Te arrancaría el corazón
Bombeando sangre negra a borbotones
Tan negra como el alquitrán que cubre mis pulmones
Veo la muerte en tus talones
Huele a masacre, a acre, a catre de enfermo de lepra
Me he *comprao* un martillo, lo he *llamao* anestesia
Con eso y un cuchillo seguro te mando a urgencias
El rap nació de la emergencia
De la necesidad de gritar
Haremos que el titiritero militar
Empiece a ti-ti-tiritar
De nada sirven las ti-ti-tiritas
Si te vas a desangrar
Mierda en la calle, en el mundo, en el aire
Esto es un beat del Hazhe
Ajax y Prok se animan al baile verbal

Perder el compás, no me verás
No se me va, no cederá
Pero mi oído es de juglar
En verdad os digo hermanos
Estamos jodidos, ¡Qué más da!
Es la hora del pasado revolver
Y de volver con revólver
Por los que se fueron y no pueden volver
¡¿Por qué?!

¿La vida me sonrío o se está riendo de mí?
¿Eres tú el que decide o decide ella por ti?
Yo sigo caminando sin saber a dónde ir
Yo le sigo cantando y buscando ser feliz
Mira todas esas ratas corriendo por Hamelin
Siguen a una flauta que les quiere destruir
Tú sigue tu camino, que nadie te haga sufrir
Caminante, tu destino lo tienes por escribir.

Soy el niño de la rabia
El que llora porque hay algo que le asfixia
No encuentra la salida y eso agobia
Así que roba, descontrola
Su mente se trastorna, transforma
Su odio coge forma, se desquicia, se vicia
No veré en la calle a mi familia
No veré a mi madre pidiendo en una esquina
Tomando pastillas *pa* olvidar la pesadilla
Somos la avanzadilla que mueve sus fichas
Harto de fachas, de manchas, de malas rachas
¡Mama! Que no vea que te agachas
Yo seré la antorcha que ilumine esta senda
Yo tendré la fuerza *pa* salir de esta prueba
Que mi alma se eleva cuando llega la poesía
Que la vida es mía, y no podéis tocarla
Soy el sueño del obrero y no hay miedo
Ese miedo que creasteis *pa* controlar el pueblo
Ese pueblo que no puede
Que hace mucho que se rinde
Ahora sí que puedo
Que solo soy un cuerpo, un instrumento
Que ya comprendo el juego
Y ni tú, ni tú, ni tú...
Me quitaréis mi fuego
Solo lo que escriba con mi lápiz dirá que existí
Fo de si, ven a mí, dividí el devenir
Me desviví, debe ir, venir
Dirigir, divagar, discernir el fin
Distraer al ser de vivir, descubrir
¡Recubrir la miel!
Destrozar la piel, sigo fiel
¡Sí! Yo no me rendí, y aquí sigo *ready*

Today en el ring with my mic
With my music
¡Levanta el fusil!
Somos nietos de muertos de la guerra civil
¡Corre! Antes de que vengan a por ti
Hace mucho que la nube se hizo gris
Y no veo el arco iris todo es caos...
¡Dime qué es de Dios!
No quiero que mis amigos acaben en psiquiátricos
¿Queréis que estemos locos?
Así seremos pocos los que vean el atraco
Corazones rotos
Siento que no avanzo
Que me abalanzo al abismo
Que ya no soy el mismo
Un esclavo en la jungla de cemento
Y sin embargo estoy despierto
¡Tengo huevos! Y no lo hago por mí
Lo hago por *la vie ¡Mon chéri!*
No vine al mundo *pa* rendir
Cortesía y culto;
Yo vine *pa* crujir en esta base con el Hazhe, y punto
No vine *pa* ser parte del bulto... ¡No, no!
¡Graná Rap Corrupto!

¿La vida me sonrío o se está riendo de mí?
¿Eres tú el que decide o decide ella por ti?
Yo sigo caminando sin saber a dónde ir
Yo le sigo cantando y buscando ser feliz
Mira todas esas ratas corriendo por Hamelin
Siguen a una flauta que les quiere destruir
Tú sigue tu camino, que nadie te haga sufrir
Caminante, tu destino lo tienes por escribir.

5. Ajax: “A palabras nazis, oídos rojos” (*Single en streaming*, 2016)

*No quiero verme condicionado por mi entorno,
quiero que mi entorno se vea condicionado por mí...*

Nos dividieron, nos vencieron.
Hicieron esclavos de nuestra ignorancia,
nos faltó prestancia.
Eran menos, pero llenos de codicia,
esas arcas que llenaron vaciaron nuestras barrigas
y lo llamamos impotencia.
Seguimos sin un duro tras el muro,
a eso en concreto lo llamamos: poner el culo.
Al orgullo razón, a la intención futuro,
al lado oscuro del corazón lo llaman locura.
A veces grita, a veces murmura.
Moralejas sin morales,
¿Y qué es la moral sino una palabra vieja en estos lares?
El Albaicín resiste, es nuestra Galia.
¿Notas esa punzada en el pecho? Es mi rabia.
Yo soy Panoramix y esta pócima es mi labia,
que sí bla bla... La libertad de expresión siempre tuvo un límite.
Ese límite siempre lo decidió la elite.
El camino fácil, hizo hombres flojos,
a palabras nazis, yo doy oídos rojos...
En ese hoyo nadie me oyó, allí *enterra*o.
El odio es sencillo, el amor muy *complicao*.
La mano en el bolsillo, Pedro Navaja
Cigarretta en boca, un bombo y una caja.
Aloha, lo que en mi ser se aloja a veces se enoja.
Se le antojan cuchillos doble hoja.
Quiero que me digas lo que me han dado,
porque haga lo que haga me levanto cabreado.
Estoy cambiando lo sé, pero es que *to* es distinto.
Al demonio encerrado solo lo mueve el instinto.
A palabras necias oídos sordos, a palabras nazis, oídos rojos.
Escribir: “No escribir es escribir por escribir”.
No escribiré lo que tú quieres.
No puedo callarme si tengo tanto que decir.
Rapero del pueblo lo primero, ¡que te enteres!

A palabras necias, oídos sordos.
A palabras nazis, oídos rojos.
A palabras necias, oídos sordos.
A palabras nazis, oídos rojos.
Yo, a palabras nazis, oídos rojos.

6. Ajax: “Octubre” (*Single en streaming*, 2016)

*Y el suelo se fue abrigando con hojas,
se fue vistiendo de otoño...*

Esos pensamientos, van perdiéndose en los árboles teñidos de colores
y es que es octubre y mudan la piel.
El rap no me cubre, yo le cubro a él
con un manto de versos.
Escucho las historias de los viejos,
han visto tanto que siempre dan marcha atrás como cangrejos
uno me dijo vive rápido, serás pirata de catalejo
buscando horizonte cálido que acaba muerto
sin haber pisado puerto.
¡Qué camino tan estrecho y tan largo pal muchacho!
En la mesita un libro de Boccacio.
Ocurre que me canso de añorarte,
de llorarte, de quererte,
de pensar que iba encontrarte,
he recorrido cada mundo como Dante.
Lucifer y San Pedro son testigos del viaje.
¿Ahora qué hago? Escribió el poeta antes de colgarse.
Esta vida es una ruina, el profe que te decía:
“Madruga, obedece a tu jefe cada día,
si te veja y desmerece llévalo con alegría”.
Adoro la ironía porque al menos te equilibra,
el corazón me vibra y los pulmones lo ventilan.
Ahora veo a Artemisa, va mandándole un mensaje a Afrodita
que me guarde una nube bien bonita
que me espere con Perséfone, no faltaré a la cita.
Sé que el pulso se te agita,
solo miro el cielo en el filo del mirador,
abro los brazos imaginando ser un ruiseñor
a veces uso el licor y el humo denso de la flor.
¡Yo! Cuerpos inertes con miradas de cristal
se hunden en un terreno abismal
rodeados de criaturas, mantos de coral
y yo ando falto de moral y esto no es Sodoma Gomorra
si no tienes *pa* comer ni se te ocurra cantar y pasar la gorra.
Será la virtud del saber frente al poder de la porra.
Paso a paso me he criado en el Parnaso.
Viendo pasar las horas, escribiendo párrafos consuelo al que llora,
incito al vándalo.
He venido con lo puesto y el sombrero del talento protege este cerebro
del frío de febrero que congela el pensamiento,
eriza el bello, hiela los huesos, os deja tiesos.
Yo soy un sabueso, un obseso, un poseso,
el brillo en la pupila del ladrón que se juega el pan y queso.
Yo soy un carroñero, cojo ritmos muertos
y los resucito, chico me quiebro los sesos
y lo complico, le digo:
“Mujer, sabes que yo me esmero,

lo único que lavarás y plancharás será tu pelo”.
Escojo lo que siembro, pero no lo que recojo,
si no recojo nada será que llegó el invierno
y que los frutos del cariño ahora yacen en el suelo
carcomidos en estiércol
pero alimentan al gusano que habita dentro,
este engorda y llegado el momento lo abandona.
Todos somos personas, pero también mamíferos.
Yo creo haber pasado demasiado *pa* tan poco beneficio
solo me llevo palos, a veces me desquicio...
Me relajan pianos y xilófonos,
cánticos que resuenan en megáfonos.
Ve preparando el éxodo,
me levanto como Nosferatu en el sarcófago.
Habitantes de la noche,
amantes bajo el muérdago,
sorprendidos por bandadas de murciélagos,
se mueven al unísono,
solo dejan los huesos una vez sorbido el tuétano....
¡L’*avenue*! Pasen y vean...
Tragicomedias de Calisto y Melibea
nunca acaban bien poetas malditos
como Charles Baudelaire
¡Oye! prepárame un té y una *omelette*
que llevo meses siguiendo a la estrella
de Belén para llegar a esta pocilga,
ahora entiendo por qué la fe es hermana de la ruina...

7. Ajax: “Pandemonium” (*Single en streaming, 2021*)

Desprecio este mundo y lo quiero ver arder
armaos en la *furgo* como Raúl y Fidel
sectas, sacrificios, daños colaterales
recién nacidos, médulas espinales.

The New World Order, pandemias globales
estado de alarma, cuarentena, militares
personas autómatas caminan con bozales.

Saco tres veces la basura *pa* pisar la calle
saben si estás triste o *happy*
según las canciones que te ponen en *Spoti*.
Hoy te venden el pañuelo, mañana confeti
las caras en el metro son frías como el Yeti
se me hace tarde, hasta nunca.

Tan tallando carpinteros en nuestra tumba
a cada martillazo la cabeza me retumba
son cuatro clavos y se te acabó la rumba.
Políticos cleptómanos, quedan ilesos
los poetas y dramaturgos se van presos
sopeso la coyuntura, cultura del miedo
mientras que busco una botella para ese pañuelo.

Boom, bienvenidos a este pandemónium
House party, Santa Teresa y Valium
cuidaros entre vosotros, la vida es tan mala
el enemigo está allá arriba y no tiene cara.
En un piso en Barcelona escribo y me drogo
siete mil millones de personas y yo tan solo.
Los comedores sociales están repletos
la clase media empieza a oler a *ghetto*
desasosiego, desesperanza.

El 10 por ciento llenará su panza
desasosiego, desesperanza
el 90 por ciento buscará venganza.

Esto es la guerra y los tuyos son los míos
Esto es la guerra y quiero ver al pueblo *unío*
Esto es la guerra y los tuyos son los míos
Los tuyos son los míos, los tuyos son los míos
Esto es la guerra y los tuyos son los míos.
Esto es la guerra, quiero ver al pueblo *unío*
Esto es la guerra y los tuyos son los míos
Los tuyos son los míos, los tuyos son los míos.

Ya pueden prepararse usted y sus amiguitos para capear el temporal
Porque cuando llegue todos van a preguntarse
¿cómo pudieron creer que podían vivir
con tanto y dejar tan poco para los demás?

8. Ajax y Prok: “Boca muda vida cruda” (*Single en streaming*, 2017)

*Siéntelo, quiero que se te meta dentro
que se te meta dentro
boca muda, vida cruda
la vida nos pasa factura*

Alado mensajero como Hermes es mi germen
que mi media naranja se exprima por quererme
que cuando todo acabe quiera volver a verme.
Que sí, que yo también quisiera poder entenderme
abstenerme a las consecuencias sería temerme
tenerme poca estima, un té verde con harira.
¿Te puede la fatiga por la falta de billetes?
¿Te comerías las migas que dejan Hansel y Gretel?
Yo también, yo me comí a una vedette
como Lecter, con encajes, corsé rojo pasión
ahora en mi estómago se baila charlestón
los ardores de mi alma no los calma el almax ni el malox.
Estoy muy solo, muy solo y muy raro
escuchando a Carl Cox petaca de hierba, hermano
mi mundo, mis reglas, mi manera o carretera
te enseñaron en la escuela que no miraras fuera,
huyeras del extraño, *guardaos* como oro en paño.
Ahora te ves fuera, pero fuera no eres sabio
la acera necesita praxis, algo de fortuna
la yesca no es fácil si nunca estuviste en una.
Boca muda, vida cruda, no verá que me consuma
la presión y la bruma no me abruma
ni en broma, poca *promo*, poco croma.
Si cada camino lleva allí, dime cómo coño salir de Roma
Watcho ma broda, tírate de la loma *and go far away*.
Dicen que allí cada uno es su rey ¡Loco!
si quieres algo dímelo, si viene alguien tíralo.
Boca muda, vida cruda
conozco guerreros que se hicieron su armadura
las duras, las maduras, sonrieron a la Luna.
Muchas noches con una barra de pan, leche y azúcar
metido en la gruta.
Conozco hijos de puta con muy buenos modales
que con una firma hacen boquetes sociales
emigraciones familiares en busca de opciones.
Me voy *pa* los camiones, las pateras, los temblores.
Mama yo te mando algo, te lo juro
aunque sé que esto no nos saca del apuro.
Las familias pobres suelen apoyarse
los pijos quieren más a sus sirvientas que a sus madres
porque las vieron más, hablaron más con ellas
estuvo para escucharles; eso les dejó huella.
365 medias en mi chabolo,
una por cada día que mi ser pagó solo

bajó solo al infierno, allí cambió todo:
cambió el tono, cambió el modo de mirar este cuaderno.
Saber que lo que pienso, lo que exploro, lo que siento y lo controlo
me hace fuerte como el pelo de Sansón
¡Me hace fuerte! Espíritu y redención, *ça c'est tout,*
bon voyage, a bientôt, voló su espíritu al viento.

9. Ajax, Prok y Akapellah: “De Graná a Maracay” (*Single en streaming*, 2018)

[Ajax]

Yo empecé con esto con la entrada del Milenio
época de mosquetones y mechones rubios
calculadora a euro, feudo inmobiliario
que levantó y luego hundió cada barrio,
la época del “Josemari hazte rastafari”,
de las reuniones de asesinos en la Azores.
Las armas de destrucción que nunca existieron
los niños iraquíes desmembrados en el suelo
están pelando cobre, Venezuela muere.
Suelta ya el *smartphone*, quiero que lo chaneles
en ese sobre van tus monedas, tus papeles
tus promesas, tus deberes
tus derechos se los quedan, ¿quiénes?
el "gordo funky" y los dos flacos, como Rocky al saco.
Allá donde vais *MC's*, pero personas primero
o eso espero, bueno.
Dedicaos de Granada a Maracay,
del Albaicín hasta Turmero
no quiero tu dinero, usurero, guárdatelo.
No cruzamos el Atlántico, ya lo hago yo,
me van a escuchar seres, chamos, weys, parces
boludos, carnales, de la Patagonia a Ciudad Juárez.
Ya sabes internet, me meo en la tumba Pinochet
con el *Blasfem, flex, next level*
avisos de derribo, *dance with the evil*
un rex cuando escribo.
Si no lo querías serio, ¿a qué cojones has venido?

[Akapellah]

Provengo de la sempiterna lucha por dinero
de deseo de superación al irse al extranjero
del sueño de poder sacar tu familia del *ghetto*
y de comprarte las Jordan que tus papás nunca pudieron.
De la desigualdad de clases del suelo hasta el cielo
del abuso del patrón a los derechos del obrero
de la fuerte migración hacia los grandes viveros.
Por la industrialización después del auge petrolero
provengo de una sociedad patética
donde exportamos nuestra mierda natural y comemos la estética
donde las balas tienen a la probación histórica
en pocas palabras, vengo de Latinoamérica.
Pero soy el escritor de mi destino
vivo en el matadero, pero no hará cuero con este bovino
al pan, pan y al vino, vino, al Hip Hop lo domino
como chorro de *meao* cuando orino.
Escribo y opino para ser libre
mastico ramas de jengibre, *pa* que mis cuerdas vocales vibren
como el rugido de un tigre con versos de alto calibre
estilo inconfundible, no apto para orejas sensibles.

Ni tigres de mente débil, yo siempre estoy *ready*
con la mentalidad de un Jedi
cause I'm keep it heavy
definición con *flow*
no me podéis vencer
lo mío es sazón con son
lo suyo es *fake, fake, fake*.

[Prok]

No fueron dioses los que me escogieron
sólo el que afronta ve la cara al miedo
parao delante sin saber el modo
en ese punto donde asoma el ego
ellos no saben cómo huele el lodo
ve sólo el pliegue del final de todo
yo veo un puzle que cobra sentido.
Rsa infinito hasta terreno oscuro
allí se siente el nudo, las presión es como embudo
roza el tímpano, el sol se va temprano
esto es rap bueno, vosotros *vendíos*, nosotros *bandíos*.
Bailando con Pellah, un amor *pal rela*
los tenemos en vilo, esto es funk, dilo,
tiene el son seda, ese adiós duele
tiene swing, dale, está dulce
lo he *escuchao* en Dolby, como viendo PulpFic.
Me he *criao* escuchando Public, un año en la *publi*,
ese toque Kubrick, lo complico *to a lo* Rubik
eso es grave, tú lo sabes.
Esto cruza charcos, debajo de barcos
donde guardan narcos, este *flow* lo aparco
vacilo, estilo ácido, terreno árido, esto es un clásico
Se puso pálido, directo al Clínico, tiré el papelito del médico.
Se ve a diario, robo en los barrios
niños sin medios, cogiendo vidrio
pelando cables, robando cobre
pelaos por cobro, bajando al moro
cruzando el nervio, son de los míos.

10. **Ayax y Prok: “Spirit” (Cara y Cruz, 2018)**

Me salgo del cuerpo como *spirit*
El cielo es mi *limit*, mi *movie*
“*Ready to die*” como Biggie
volando como Kobe, el niño de la *fury*.
Las convierte en *rubis*, en *saphire*
mi safari, mi son *cari*
no es por el *money*
si cojo el *mic* es un tsunami.
Los tengo *tumbaos* en el tatami
me creo Friedrich
el oso bateador en el Reich, un *public enemy*
lo quiero *to pa* mí, *you know me?*
Follarme a Naomi, llamarla mi mami
yo seré su Jack, ella mi Wendy
voy a hacer un *crowdfunding*
pa comprarme un aka y follarme a *tos* esos *trendys*.
Vosotros “pim pim” yo “pum pum”
está feo tanto blinblineo, les falta un meneo
me memo en las esquinas de mi barrio
pa controlar los perros, marco el terreno.
Solo tenéis un remo, vais en círculos
yo controlo el rango, suministro el riego
se hace lo que digo, lo que quiero, otro trago de veneno
voy a sacar mi odio hasta que me den litio.
Voy a reventar todo el radio
a kilómetros, pintar vuestros metros
joderle el coche a esos payos
enseñarles el dedo, sin balas
¡Dámbala! ¡Soy un vándalo!
Voy a hacerlo, así que grábalo
si te gusta el rap, esto ámalo
tengo el secreto, sale caro
te vuelvo loco, te deja solo.
Es el precio de ser puro, que lo pierdes todo
¡soy un bicho raro y hago rap de *vale tudo!*
les clavo el codo, soy un niño malo, pero aquí vale todo
un soberbio, pero a mí me sale solo.
Pa escribir cabrón hay que serlo
rajáis mucho, pero me coméis los huevos.
Habláis mucho, pero quién llena los bolos
venga dímelo, soy un cardiaco
un cabrón histérico, me los follo rápido
soy como un bólido.
Solo el boli y yo, estilo único
seré un clásico como Necro
el blanco que parece negro.

Había 100 cuerpos en la fosa el Federico
yo te juro que ninguno de ellos era rico.

Ahora visitan su museo en la plaza Romanillas
antes de entrar, todo el mundo de rodillas.
¡Que sois los mismos que los fusilaron!
Si no sois los mismos, los niños que criaron.
¡Vaya hipocresía, qué vergüenza, qué descaró!
los espero en la puerta pegándole un par de calos.
¿Quiénes son los males, quién se lo merece?
¿Quién se lucra de un *pasao* que no le pertenece?
¿En esos manejos quién reparte el pedazo?
¿Quién tiene la tijera *pa* cortar el lazo?
Mi rap es puro
por eso lo pulo, lo depuro, no es por las pelas
ya no paro, me la pela
me piro, le doy pala y al pelo
yo hice muchas pellas para montar estos pollos.
Mi poesía es bella, pero mi rap oscuro
no lo pillan ni los payos y son *mu* pillos *pa* las pullas
no me des la bulla si tu orgullo no apabulla
estoy pisando minas, ahora dime cuál es la tuya ¡Huya!
En mi camino solo brechas
creo que haciendo el indio me quedé sin flechas
eres su esclavo hasta que mueres y lo sabes
eres la puerta, eres la mano, eres la llave.
Una musa que me lama cuando llame
la paz del Dalai Lama estaba en sus lunares
que me libre de la guasa y los brugales
que me diga “*I got it*” cuando yo ya está *pa’l garet*, me vale.
Así que dale, dile, que no voy de macho
que si la mama es *raxet*, yo soy más mamarracho
más guarro, más ninfómano, más puto,
si no paro de pensar en eso 10 minutos.
Qué si hubiera sexo en base, me lo chuto
no salgo de mi gruta, se me va la chota
solo como Cheetos, me rasco como Chita
estoy buscando chepa de *enganchao*, ¡*Check it out!*
Pa que me entiendas, esto representa
es como los *tattoos*, así que no te me arrepientas
más de la mitad de vida haciendo esto.
Os juro por mis muertos que mi alma se levanta
¡Yo!, Es el *Spirit*, ¡*Ayax* y *Prok*! ¡Siéntelo en la garganta!

11. Ajax: “A veces se me pasa, a veces paso” (Cara y Cruz, 2018)

No lo cojas, no lo cojas, ya, luego, luego...

A veces se me pasa, a veces paso.
A veces paso, a veces se me pasa.
A veces se me pasa, a veces paso.

Nunca estás a solas, cielo, desde aquí te celo
me pongo en la boca celo, primero te digo *Insha'Allah*
la sala, mi salón *sold out*, esto me sale solo
que me dejen solo, solo yo he nacido *pa* liarla.
¡Yalla! Ya tendremos tiempo de criar malvas
mal vas si crees que el dinero compra mi alma
Barman, espero que no digas de cerrar ya
estoy como el Cheb Rub, *agarrao* a la baranda.
La *fachá escondía*, con la capucha *prendía*
voy por racha y lo sabía, voy borracho por Gran Vía
necesito *music* y tú *pussy*, no, tú sí,
no necesito celos, necesito *confi*, *honey*.
No tengo un Ferrari, cari, pero soy tu loco
yo te quiero a *lot of*, te como el toto
te miro a los ojos y te pongo como una moto
muestro arrojo y puntería con mi escroto.
Hasta que quedo roto y ya me sobo
¡Ay! Qué bien me supo
no seré tu príncipe tampoco un sapo
písame con tacones por toda la espalda
pilla velas, quéname con cera sabes que me encanta.
Yo no soy de Atlanta, *ALBZ*
pero veo mucho pagafantas que va con careta
y que no ha visto una ruina, eso da malaje
yo sigo mi bagaje, mi sendero, mi equipaje.
¿En qué hotel estamos? ¿En qué día andamos?
no sé dónde vamos
¿Tiramos pa Valencia o para el País Vasco?
No sé si decir gracias, nano, *eskerrick asko*
quérote A Coruña, *merci* Cataluña.
Frenesí, enredo con los dedos de esos besos carmesí
soy preso de tu credo, si rezo, rezo por ti
obseso en mi progreso, puedo ser un peso *pa* mí
hay una trampa y quiero el queso, *c'est la vie*.
Sin gracia, bailando la bamba
te echaron burundanga, fumando la changa
dé gracias si pisa esa mamba
nos vemos en la cancha, echamos una tanda.

En toda banda siempre hay algún Randall
un boca-chancla, paquetes *pa* Holanda
me encanta si el Blasfem lo borda
no pillan la onda, no ven ni las llantas
con este *sample* nos dieron las tantas.

No vendas tu alma, cuida a aquel que te importa
aquel que te calma, cuando llegue la barca
somos *tos* unos carcas, recuerda la caja
la vida es tan corta, así que juega tus cartas.
Yo no soy de la costa, vengo de la costra
tu rap en subasta, tu culo por pasta
a mí me sigue la parca, me sigue la vasca
dejo marcas de posca y en la puerta un cartel de "Se busca".

12. Ajax: “Desahucio” (*Cara y Cruz*, 2018)

Me quieren echar de mi hogar, me quieren echar,
me quieren echar de mi hogar
Me quieren echar de mi hogar, me quieren echar,
me quieren echar de mi...

Madre, tú me has dado todo lo que tengo
te digo que te quiero, sólo puedo darte un beso. Dedicarte este verso.
Dinero, te odio, tú me has condenado, ¡te odio!
ahora nos vemos desahuciados.
Padre, sé lo que has luchado
ellos nunca te han vencido, porque jamás te has agachado
Dos bares, una pizzería, un hotel en las estrellas
viendo el Mulhacén y el Veleta cuando nieva.
Mucho hijo de puta ha jodido a esta familia
alcaldes, policías, amigos traidores
Cortaría sus tendones con las garras de Lobeño
sonríe con ganas si sale el Lorenzo en la mañana.
El valle de las sombras no se nombra
o te devora a cualquier hora en cualquier lugar y sin demora
Tantas cosas en esta casa. Navidades de la infancia
las tardes con mi hermano, los porritos en la terraza.
Ahora vendrán veinte maderos
cerdos, puercos, me cago en sus muertos
Tirarán la puerta abajo y me sacarán a rastras con mis viejos
¡Ey!, os va a costar esfuerzo.

¿Cuánto vas a dar por el rap? ¿cuánto vas a dar?
¿Cuánto vas a dar por el rap? ¡Más!
¿Cuánto vas a dar por el rap? ¿cuánto vas a dar?
Voy a darlo todo porque ya no tengo *na*.

Traeros un chaleco que aquí nunca hubo respeto
al que pille rajo el cuello, esta mierda ya es en serio
esto no es rap, son mis huevos.
No pienso ir con cara de diábolo en busca del cartón más cómodo.
Todo esto es cierto,
levanta las manos, hermano, si estamos en directo
si estás en tu casa o en la calle al menos aprieta los puños
imagínalos en la cara desnuda de un antidisturbios.
Ellos solo son funcionarios sin perdón
pero el titiritero es más cabrón que el títere,
el que mueve los hilos pone el precipicio,
y decide si estás al filo, corazones en vilo.

Me quieren echar de mi hogar, me quieren echar,
me quieren echar de mi hogar
Me quieren echar de mi hogar, me quieren echar,
me quieren echar de mi...

Puede no gustarte, pero no dirás que mis rabietas no tienen estilo

Ajax y Blasfem *pa* que rasque el vinilo
MC castigo,
resistencia ¡No podrán contigo!
España esquizofrénica, no va a durar un *round*
está tísica y yonqui, como Amy Winehouse.
Te echan de tu casa si no te has *llevao* tus cosas
reciclan lo que quieren, el resto va a una fosa.
En solo dos días, no vayas a reclamar
porque pagas tú el juicio, y no recuperas *na*.
Creo que en esta vida solo me queda el rap
voy a darlo todo por llegar hasta el final.

¿Cuánto vas a dar por el rap? ¿cuánto vas a dar?
¿Cuánto vas a dar por el rap? ¡Más!
¿Cuánto vas a dar por el rap? ¿cuánto vas a dar?
Voy a darlo todo porque ya no tengo *na*.

Ya, ya, ya no tengo *na*. ¡Ah!, si me quieren desahuciar,
pero recuerda, hijo de puta, es Ajax, ¡aún le queda el rap!

13. BKC: “Minoría absoluta” (*El sublevarte*, 2002)

Ya llegamos, pero esta vez
BKC, no queremos que se quede en una simple rima
sino que entre en tu cuerpo como una vieja lima
que te arrastre al corazón y salga tu rabia apuntando
al dolor que le producirá al estado
ese estado y sistema que se mueve de la mano del sucio patriarcado
regido por un puñado de cabrones que se creen el mundo
cuando leen el resultado
y las elecciones por mayoría absoluta
pero sin consulta de las que luchamos
contra esta farsa de podery no nos dejamos joder.
Somos la inesperada bala que mata en cada acción
una de las pocas neuronas que les quedan
y que nos vean
venciendo esta batalla, siempre metiendo caña y caña
a la injusticia social
no vamos a dejar al capitalismo dándole nuestro sacrificio
sería como un suicidio.
Aquí esta tu electivo siempre en activo
acción directa en una lucha social por la cultura de calle
que no nos falle
porque en cada esquina y avenida
te encuentras con la pasma registrando toda nuestra alma.
Si no eres de su banda te afincan detrás de una verja
y te sientan en el banquillo de su ley impuesta
que privatiza, poniéndole precio a tu vida.

¿Cuánto haces, cuánto haces, cuánto haces?
contra tanta hipocresía. (x2)

Arden a su paso caminos y gentes inocentes
dejan tras de sí rastros de muerte
a los que tienen que sufrir la cruda suerte
de estar bajo el yugo de los fuertes
van a buscarte para pisarte
negras botas que de dar patadas a indefensos están rotas
este es el gota a gota de la antorcha que encendieron con su mecha
los fetiches de derecha
manga ancha para los que a su carro se enganchan
mano de hierro para los que la cabeza nunca agachan
anchas de esbirros asesinos
sigan vidas donde el hambre dio la voz de alarma
¡un pueblo entero alzado en armas!
porque el fuego del poder quemó lo que el sudor de muchos récords.
Llegó el momento, llegó la hora
vuelve la mirada y siente donde la semilla crece y germina la simiente
no dejes que tu mente estreche con su televisiva mentira masiva
la caja que expulsa imágenes miente/miente
que tu repulsa represente el final de esta historia
tanto tiempo latente

sin tregua no hay derrota, hasta la victoria siempre.

¿Cuánto haces, cuánto haces, cuánto haces?
contra tanta hipocresía. (x2)

Adivina adivinanza

qué es lo que pasa por la cabeza de ese que pasa
con la bandera
queriendo ser de una patrulla de madera
que arderá en un momento cuando encienda su mierda
y el fascismo solo un símbolo del fovismo.

Cómo no, todo el fascismo
que empujaremos por el abismo
dejándolo caer hasta que explote
como el coyote

burlándonos con un mic-mic del corre, corre caminos.

Miles de injusticias que se ven por donde vas
sin ir más lejos en tu barrio y tu ciudad
como los mandatarios se aprovechan de la sociedad
y mandan a perros sueltos que atacan tu libertad
como los periodistas inventan la realidad, ¡ja!,
los hay tan ingenuos que se creen esa verdad
yo no me conformo con quedarme en el sofá
ya me ves subo el volumen a todo gas
en este informativo que nunca va contigo.

Mienten abatidos atrayendo a su partido
busca algo mejor en la contrainformación
y crea tu opinión con esta lección
contra tanta hipocresía aquí está mi poesía
contra tanto mamón

lucha social la solución
empieza ya la acción ocupación autogestión
y crea tu opinión con esta lección.

Mientras aquí tira sin probar
un policía de un manjar
al otro lado del mar

muere una madre por robar para llevar a sus hijas un trozo de pan
esto es lo que les dan donde las toman, cuánto más.

¿Cuándo va a llegar la hora? Es ahora o nunca
no dejes que te pise la escoria que vive la gloria intertumba
ruge en su cara como ruge la marabunta

unta tu ciudad con tu repulsa
y usa tu rabia contra el abuso de su autoridad
como dijo el comandante la historia
nos absolverá.

14. BKC: “Te cuento mi parte” (*El sublevarte*, 2002)

Que es lo que te hace pensar
que estas por encima del bien por encima del mal
que alimenta tu actitud
cuando con actitud me miras mal porque no soy como tú.
Quién dijo que el rap era un deporte de machos
quién dijo que yo solo valgo algo cuando salgo a pillar cacho
esta mierda la tacho y yo no agacho la cabeza cuando
la mirada tuerces porque rimo como un tío,
aunque tengo tetas, y a mí que coño me importa donde la metas,
y el tamaño de tu tranca ni a las troncas que te aprietas.
Si no me respetas cuando canto porque no me cuelga nada entre las piernas,
contra tu actitud traigo medidas de fuerza
la rima fiera y fina tiro para que te enteres de que mi destino y mi valía
puede ser el rap y no necesito de un capullo para inventarme poesía,
es la verdad, lo digo,
hay días creo que esta mierda va a cambiar y luego escucho las paridas que opinas
y me entran ganas de gritar, *tar*, *tarte*.

Y ahora prefiero contarte que aquí estamos
un paso atrás no damos, rimas no tragamos,
la mirada firme de frente siempre hacia *alante*
y seguimos como antes dando el cante. (x2)

No quiero oír más que esto es la polla, no estoy de coña,
esto no es una broma, no somos mujeres de goma,
no nos imponemos rectas sin dejarnos machacar por la educación sexista
ya está bien de aguantar esta cruda realidad
la podemos cambiar con mujeres como tú
dejar de lado el tabú usamos lengua con cálida,
riqueza mental, no más signos de machismo ni siquiera en tu léxico,
sabemos de esto, estamos atacadas cada vez que dices tu sexo,
es verdad que estamos aplastadas
mujeres en el olvido del olvido
ahora empezamos a hablar, el cambio está abierto ya,
guerra de reforma a la mujer viene a tomar su propio lugar.
Así que escucha ya nuestras voces tan violentas al callar tanta desigualdad
yo siempre represento el despertar violento a través de este Hip Hop me peto,
me peto de arriba abajo, parto y reparto
estas rimas positivas por dejar tu lenguaje estancado en el pasado
tengo el poder en mi mano o no lo ves
el micrófono lo uso para decirte que no quiero ni un abuso,
rapeando yo te asusto, lo uso para decirte que no quiero ni un abuso.

Siempre he querido tumbarte ahora te cuento mi parte
esta es mi forma de darte mi gente sabe atacarte
no me importa tu muerte, si me aplasto tu suerte,
quiero verte de frente, darte un golpe bien fuerte. (x2)

BKC no te hacen homenaje
te hacen el equipaje para que partas del viaje

vocabulario salvaje ataque y fuselaje,
son nuestras rimas con linaje,
no hay Dios que nos rebaje, no,
porque no hay Dios.

15. Cheb Rubën, Eddie Coopermen y Dheformer Galinier: “El hortelano” (Wannabe Suicida, 2018)

[Dheformer Galinier]

¿Recuerdas los veranos en que todo iba a durar *pa* siempre?
cariño, solo de acordarte te arrepientes
¿Has visto alguna vez un veneno arrepentirse de su serpiente?
el odio y el amor se alimentan de lo que mientes
es duro volver a la tierra después de probar el cielo
los interesados van de un lado a otro cómo una azafata de vuelo
Después de conocerme me tengo miedo
la muerte me dijo "Voy a quitarte esos ojos llenos de ego".
Lo más duro del país desde Pablo Alfaro y Ballesteros
no me creo nada de lo que vaya antes del 'pero'.
Vestido con chilaba en enero en el Tíbet
ahora que no puedes verme, espero que sea como más guapo me imagines.
Esperabas esto tanto como que Dios bajase
pero Dios no es buen anfitrión desde que Eva decidió casarse
juntos hasta el final igual que quimio y el cáncer.
Gracias a gente como nosotros el infierno va a llenarse, you,
del *check it* al cheque, del cheque al *chakra*,
a cada César le llegará su Cleopatra.
Seis metros bajo tierra y lo pusimos en el mapa
no has sufrido lo suficiente si no has puesto un audio a tu psiquiatra.

[Cheb Rubën]

Voy a escribirte una canción de mierda,
voy a escribirla *pa* que te arrepientas
de esas en las que te insulto,
pero en las que se nota que te quiero tanto
y yo tengo el cuerpo en viernes de dolor.
Tengo el alma en domingo de resurrección
y al alba haremos hogueras para quemar
aquellas rencillas, tú lo verás.
Recuerdo a un niño en Sevilla creyendo en sí mismo
el mismo niño del fondo del abismo.
Este amor trae cola y no hablo de *trannys*
lo siento si te decepciona
la bola siempre al diez, Maradona.
Me corté la melena, pero sigo siendo la misma persona
el mismo imbécil, tú, la misma idiota.
Vuelvo a la cuarta barra: te quiero tanto y se nota
sentimientos en la tapa el invierno que viene
estoy haciendo que llueva *pa* la gente que bebe
déjalo que suene y quítate la ropa
no tengo nada que perder, borré mi rastro de esos mapas.

Yo quiero ser llorando el hortelano
Yo quiero ser llorando el hortelano
Yo quiero ser llorando el hortelano
De la tierra que ocupas, de las bragas que empapas. (x2)

[Eddie Coopermen]

Niña, cierra ya el *Youtube* que vengo *pa* cantarte un blues
estuve haciéndote vudú con una Stacy Malibu
ni tú, Beyonce, ni yo, Jay Z; ni yo, Sid, ni tú, Nancy
preferiría verme muerto antes que conocerte, baby.
Tú a mí ya no me quieres ni *pa* que te suba los mandaos
m'has dejao la dignidad de un gato *ahorcao*
flotando en ningún lao, soy un feo *abortao*
yo María de la O con los ojitos moraos
y ando solo por la calle y me ladran *to* los perros
al final va a ser verdad que pueden verme por dentro.
Tengo el alma en carne viva y el corazón tetraplético
tu boca era de almíbar y yo un niño diabético
un payo que canta jondo haciendo música de negros.
Hace falta una tormenta *pa* apagar este incendio
si llegó el invierno dentro hace el agosto mi camello.
Cash rules and everything around el yeyo
y he visto al diablo: "¿Hola, qué tal? ¿Cómo te ha ido?"
lo llevo en el hombro izquierdo y me está gritando al oído
cae veneno corrosivo en las flechas de Cupido
lo siento, puta, todos mis orgasmos son fingidos.

16. CPV: “El vertedero de palabras” (*Madrid Zona Bruta*, 1994)

Párrafos, líneas, todas escritas
a boli y siempre manejados por un ser activo, constructivo,
práctico, estático, siempre vigilante,
nunca permitiendo que se lleve lo valioso cualquier ente maligno
de demoníaco signo
haciendo que el sistema creativo de palabras
no se descomponga, se ponga
y haga permanente y duradera
la sinfonía rimadera.
Subid las banderas,
pero las verdaderas
no vaya a ser que subáis las banderas
en las que no estáis
y por consecuencia todo lo confundáis.
El caso es hablar y seguir palabreando,
creando, ando con las dos piernas,
no puedo andar con una,
si andara yo con una sería un pobre cojo,
de palabras me mojo, ¿loco?
Loco el chino *capuccino*
Inocente, pero noto culpable,
dehesa desagradable,
dehesa inamable, ahórcate en un cable,
ahógate en un río de agua despotable
llena de cristales,
los cuales tales producen sangre de males
y nunca te puedes curar
con tiritas finitas, bonitas y eso.

El vertedero de palabras (x4)

El coro está finito, se ha acabado mal dicho
si yo hubiera dicho,
dicho con una b,
hubiera dicho bicho,
pero no lo he mal dicho,
dicho con una d, serías mi dicho,
he de quitar la d y después poner la b,
ahí sería bicho,
pero no yo, si tú no él.
Men, hombre y dice palabras,
Dog es un perro y ladra palabras
que tú nunca entenderás,
por nunca siempre jamás.
De las cosas inciertas peinando los cerros
vertederos, corderos, silencio de los maderos
que se callan cuando paso, arraso,
ni caso, porque eso es mentira,
la ira, que tira y luego se estira,
violenta paranoia desfasada de los dibujos de Akira.

Mira, un violento corpulento calvo con perilla
nadando con ropa en un charco de guisando
y sigo mirando
y veo otro calvo más delgado en el metro pintando,
letras que indican su nombre
y después otros dos remordiando conciencias
en contra del polismo y el alcoholismo.

El vertedero de palabras. (x4)

Incluso podría ser dehesa desagradable,
como un bocata podrido de perejil,
más maloliente que el sobaco de Jesús Gil,
sobaco putrefacto tan asqueroso
como el culo sucio maloliente de una vieja prostituta
y sucia, furcia, sin la r, o sea Murcia.
Decido vencido, eso es cuanto has perdido,
me he ido y Sonia me mira
mentiras cuando mientes
y como te sientes
liado, quemado, cansado,
pasado por el lío de palabras que en tu mente he creado.
Si fuera grafitero te las hubiera grafitado,
pintado si fuera un pintor,
machacado si fuera un machacador;
un momento, es posible que lo sea
cuando vea un ultrasur neonazi,
nada y su cabeza machacada
y toda su peña aplastada,
su casa quemada y toda su familia fascista capitalista arruinada,
pobre y sin un duro, parada.
Y siendo Frank T siempre un poco bastante agobiante
imagina qué pueda ser
yo de semejante a un niño pequeño
que tiene un gran sueño,
y es el dueño de algo gris, como el pis,
y un alien en plena transición megaplástica
y siendo común de las horas atrasadas.

El vertedero de palabras. (x4)

17. CPV: “De Cacería” (9:30, *el remix*, 1997)

Son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi patrulla, guía a mi pelotón,
con-serva mi rango de campeón,
son, escucha mi oración.

Dice, son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi familia, guía a mi batallón,
condúcenos en la competición son.

De Cacería más doloroso que un tumor
sin medicina ni doctor en el micro,
más elemental que el sol, como el dolor en el amor,
inevitable siempre llego al interior del corazón,
y voy y voy [Pako] estoy [Meswy] de Caza.

Llega la amenaza, ahora meto baza,
no es una venganza, solamente avanzo,
simplemente lanzo con el micro que es mi lanza
y lanzo mi danza, la danza de la caza
quedando contigo, mi cazo, mi panza,
ya muchos *MC's* preparan la mudanza,
ya saben que soy el cazador que nivela la balanza
y con fuerza, sigo rimando,
en el micro devorando mientras otros rastrean buscando mi rastro,
no daréis alcance, no daréis abasto,
la persecución siempre pillaréis atascos,
cuidado, ya sabes que gente arrastro,
que vuelo tan alto que soy confundido con astros.
Soy el majara al que nadie hace ascos,
mi pelotón es casto, tiene alto rango,
somos el comando con más alto mando,
como la manada que siempre la va armado,
siempre devorando, siempre controlando
no hay competición.

Son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi patrulla, guía a mi pelotón,
con-serva mi rango de campeón,
son, escucha mi oración.

Dice, son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi familia, guía a mi batallón,
condúcenos en la competición.

Consagra mi micro en esta misión.
Son, mira mi fuerza con mi razón,
la de tu bendición, la de la inspiración.
Todos en sus puestos, puestos en posición,
todos están dispuestos para pasar a la acción,
misión, darle caza a todo cabrón
que venga a mi coto a joder con mi escuadrón,
comprobaremos quién es el que monta el mogollón,

quién menea más jaurías.
Y Rango se une a la cacería
y mata a cuchillo, mi alma no está vacía,
mira traigo más compinches que agentes tiene la CIA,
armado de rimas con estilo y melodía
y quién decía que a mí me vencía,
muchos lo intentaron y nadie pudo todavía;
la cuesta tú sabes yo la subo día a día
atrayendo a peña como a guiris la Gran Vía.
Así es que plan, plan ya tengo el plan,
solo dime cuántos son, solo dime dónde están
que les traigo el tran, tran y a todos encantan
reventando gargantas, entra [Mr. Rango] de nuevo
plan, plan ya tengo el plan,
solo dime cuántos son, solo dime dónde están,
que les traigo el comando
que produce más penas que el Franco ganando, petando.
De nuevo vuelve Mr. Rango
con la peña que hace mogollón de daño,
sabéis que la batalla siempre la gano yo
porque soy el soldado armado con el ritmo.
De nuevo vuelve Mr. Rango
con la peña que hace mogollón de daño,
sabéis que la batalla siempre la gano yo,
pues tengo en esta orquesta a Jota de director,
me guía en los platos masacrando discos,
yo con el micrófono destrozándolo a mordiscos,
cuando Rango llega sabes siempre se arma el cisco
y para la petada sabes que estoy listo;
así es que pon atención, no hay solución,
traigo yo en esa luz si tengo la lección
ya sabéis la cuestión, no puede haber confusión,
y es que toda la peña salta cuando escucha mi son.

Son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi patrulla, guía a mi pelotón,
conserva mi rango de campeón,
son, escucha mi oración.
Dice, son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi familia, guía a mi batallón,
condúcenos en la competición son.

Vuelvo ileso, no hay competidor que dé mi talla y peso,
por eso en la báscula de la rima me llaman obeso;
ya sabes que me cebo,
llega como un rayo mi relevo
soltando su descarga, friéndote hasta el alma
entrando en el *mic* como la caballería a la carga.
Y yo el micro como un arma, y mi alma es tan sólida maldad
que los demás *MC's* me muestran tal fragilidad
que se caen por *to* los lados como el concepto de la raza,
y afortunadamente a los bocazas los caza

el comando de los *superbocamazas*
con gargantas musculosas, potentes,
palabras poderosas procedentes de mentes resistentes como el hierro,
y esto no es la guerra,
es simplemente caza,
porque aquellos que nos buscan *pa* una guerra
intelectualmente nunca dan la talla
y tralla que mi micro es un pánzer,
que se jodan las guitarras y tu pasta,
los vendidos disfrazados de macarra,
que no hay cáncer, ni ébola ni SIDA
ni sistema en esta vida
con equipo suficiente para hacerte olvidar
que mientras tú montabas tente, yo ya había escrito mente,
así es que, a estas alturas no me vengas
no me importa ni una mierda tu sexo, tu color,
la cuestión es que tengo más Hip Hop fluyendo por mis venas
que un cementerio de ceras de penas.

Son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi patrulla, guía a mi pelotón,
con-serva mi rango de campeón,
son, escucha mi oración.
Dice, son, son, guía mi sendero hasta el don,
guía a mi familia, guía a mi mogollón,
condúcenos en la competición son.

A ver, entonces partimos de la base de que voy con una peña, mi peña,
y que cada uno hacemos movidas
y no salimos haciendo movidas,
nos juntamos para hacer movidas y no salimos incluso más,
así que ¿con quién estoy? ¿Con quién voy? ¿Con quién me vas viendo?
Con mi peña, mi gente, mi mogollón
que mañana será con los que yo estaré, según lo que vaya sucediendo,
y toda esa peñita que no conozco y mientras de buen rollo, ¿mañana qué?
Supongo que eso no depende de cómo este yendo, sino de lo que siga vendiendo,
así que me la sudáis,
yo seguiré cumpliendo conmigo mismo, y con los que cumplen conmigo,
y me importa una mierda lo que vais diciendo,
las tonterías que estáis describiendo,
yo defiendo lo mío, defiendo los míos, defiéndelo de los míos,
buen rollete, sí hombre, que no os hagáis líos, anda,
que ya sabemos por dónde van los tiros,
que ya no estamos *pa* tonterías, que la peña ya ha madurado,
y junto a los imbéciles los frutos están cayendo,
haced lo que os da la gana y dejadnos con nuestras vidas,
dejadnos con nuestras movidas,
que ya nos tenemos los unos a los otros *pa* lo bueno y *pa* lo malo,
y siempre haremos lo que el corazón nos pida,
si somos unos buscavidas y tiraremos *palante*, digas lo que digas,
y cuidadito con destruirnos el camino,
que no estamos *pa* hostias, ¿sabes?

18. CPV: “Grandes Planes” (*Grandes Planes*, 1998)

Cuando la edad es tardía, cuando la edad es temprana
cuando hay fría mañana, cuando hay dura jornada,
cuando no sale la llama, cuando das todo y no hay nada,
cuando tu sueñas en cama yo pego grandes patadas.
Preparar grandes portadas, mi peña tiene la gama,
el tiempo llama a la fama carreras siempre ganadas,
la meta siempre lograda, no ando colgado por ramas
metido todas las tramas, nunca te ahogas si nadas.
Mis cartas ya están echadas, la siembra ya cosechada,
mi nombre está en tu fachada, vuestras camisas manchadas,
centro de muchas miradas, centro de muchas putadas,
tengo cubierta mi espalda, mantengo firme el aguante.
Yo siempre rompo la calma o que cunda la alarma
o que se hundan las armas, yo siempre tuve mis armas,
siempre mantuve ilusiones no aceptaré condiciones
de esos malditos rufianes ahora funcionan mis planes.

Trazando grandes planes gordos como titanes,
más ruido que una jauría de canes
atrayendo como imanes oídos de mil rufianes
no estarán a salvo ni con talismanes,
son grandes planes mira gordos como titanes
haciendo más ruido que una jauría de canes
atrayendo como imanes oídos de mil rufianes
no estarán a salvo ni con talismanes.

Mi gentuza hoy controla el cotarro
solo porque mis guarros
saben nadar en el barro
no te subas a mi carro
chico salte de mi corro
que solo eres un cachorro
y aquí se cuecen asuntos muy serios,
seis millones de cabrones para un solo bizcocho,
seis millones de razones para hacer lo que he hecho,
he protegido mi cacho he ampliado mi cacho
voy por el cacho tocho ahora tengo los medios.
En este mar de sudores embargue en grandes planes,
ahora ya son realidades tumbas de grandes rivales
no conocías mis planes ni que en mi micro tenía un escáner
para cabrones titanes verbales mortales,
dales males y sales en los grandes canales
calla de explicaciones con fajos de alto voltaje
tensiones misiones visiones cumplidas,
vidas unidas mira vecina no duermo,
no cuerdo con tantos laureles
hoteles y hoteles
ciudades, países, festivales y fiestas
reuniendo más gente con mente sedienta
de textos perfectos que campeones hacen llenar la plaza Cibeles.

No te enfades mama yo te lo ruego
no he podido esperar a ser papa *pa* poner huevos,
yo he visto lo que he visto
y ahora juego a lo que juego ya lo ves, mama,
ya no me quemó con el fuego. (x2)

Trazando grandes planes gordos como titanes,
más ruido que una jauría de canes
atrayendo como imanes oídos de mil rufianes
no estarán a salvo ni con talismanes,
son grandes planes mira gordos como titanes
haciendo más ruido que una jauría de canes
atrayendo como imanes oídos de mil rufianes,
no estarán a salvo ni con talismanes.

Saca los trapos sucios verás que a veces me columpio,
pero juego limpio en un principio
si todo va bien todo en su sitio al lío
ja ja ja, ji ji ji, tú te ríes yo me río.
Esa canción se sale esas bambas cuánto valen,
joder has visto a esa mujer ayer en la plaza,
quiero *kelo* con terraza vivir bien ya, ¿quién no?,
tengo que hacer lo mío montármelo
que a mis críos no les falten caramelos,
que mis negocios no los hunda el recelo
no llegar a fin de mes por los pelos
que los socios salen con beneficios no con facturas
y la vida es dura y dura poco y te equivocas,
chocas fracturas diferencias de postura,
hostias sin cura caída provoca época de locura
cordura poca hundido bocas perdido
sin infraestructuras no enfocas
buscando razón y sentido,
pero la realidad es cuando te toca
dudas sofoca salvar las focas
yo mi culo tengo que hacer mis movimientos,
darme mis rulos,
ganarme los duros,
aprovechar cada momento oportuno.

Trazando grandes planes gordos como titanes
más ruido que una jauría de canes
atrayendo como imanes oídos de mil rufianes
no estarán a salvo ni con talismanes,
son grandes planes mira gordos como titanes
haciendo más ruido que una jauría de canes
atrayendo como imanes oídos de mil rufianes
no estarán a salvo ni con talismanes.

19. Danié & Laso: “4 de diciembre” (*Single en streaming*, 2014)

La dulzura de una madre y la severidad de un padre,
el azahar que se mezcla con tu aire,
sangre árabe corre por tus calles,
me he enamorado de esos *salsillos* de corales,
el calor que me abriga las sonrisas que me atraen,
las lágrimas contigo siempre caen,
el pecho se contrae con la voz de Camarón
y al ladito una candela está bailando su canción,
la oración de la abuela por sus nietos,
la suerte del romero el bajío del dinero,
andando voy por Cádiz como un niño *embobao*
escuchando un pasodoble de los Duendes Coloraos,
es la voz de Sabina, los versos de Lorca,
el Guernica de Picasso, el ruido de las bombas,
Cartojal en calle Larios, olivos de Jaén,
La Casa Alba contra el proletario,
niebla en la avenida el humo de castañas:
¡soy de Andalucía que le follen a España!
Por tener tan poco y darme tanto
malfario *pa* la Mahou, quita y ponme una Cruzcampo,
taconeo en tablaos con palmas huecas,
vecinas que te cuidan como un hijo y abren puertas,
Blas Infante izando la bandera,
exiliados en América esperando la tercera,
es mi sangre y la de mis hermanos,
por los que no están y los que estamos,
el sudor del obrero y su trabajo,
es el sube *parriba* niño *er* baja *pabajo*.

4 de diciembre.

La suerte de tenerte,
por quererte como un hijo desde siempre,
por mi madre, por mi padre, por mi tierra y por mi gente.

20. Delaossa: “Es peligroso asomarse al interior” (*Un perro andaluz*, 2019)

Es peligroso asomarse al interior de esto, ¿eh?

Le di el último abrazo y me dijo: "Saldrás de esta",
luego se fue y nunca la volví a ver,
desde entonces vivo como
el que tiene una deuda permanente
y lucha contra el tiempo que es tan cruel,
solo buscando revivir momentos del ayer.
Si me preguntas siempre te diré que me va bien
me queréis vivo pero *pa* hacer esto tengo que morir,
ya sea por la droga o por una mujer.
¿Cómo voy a levantarme sin antes caer?
amigo si nunca has caído, ¿qué vas a saber?
me junté con Moods, como Dalí y Buñuel.
Él pone música, yo plasmé los sueños en el papel,
son dos ideas que se juntaron y nació la obra
como una luz que da sentido a ese millón de sombras,
solo abrí la imaginación, dejar que el agua corra,
sacar todo de la nasa y brindarle forma,
el beso de Klimt, El Grito, La Gioconda,
maneras de representar la energía y sus ondas,
sino entiendes lo que digo, sal de aquí, zorra.
Solo soy un borracho solo, bebiendo Voll-Damm
preso de la nostalgia y la melancolía,
vivo en días inexistentes, muero en noches frías,
desde canijo me enredé entre malas compañías
conocí el mal camino *pa* encontrar mi vía,
sentí la tristeza *pa* apreciar la alegría,
yo era sordo y apareciste tú como una melodía
si nunca fui tuyo y tú nunca fuiste mía.
Dime por qué sacrifique por ti todo lo que tenía
yo esto lo sufro como la obra en agosto
me frustró, lucho contra mí mismo y me destrozo,
impugno cada verdad que escribo y luego la borro
y resurjo, reconstruyo el templo de mis escombros
¡Solo soy libre cuando cierro los ojos!
los gatos piden cielo desde el final del pozo,
luego sentí el infierno como el Bosco
escondido bajo las sábanas esperando a que se vaya el monstruo
el niño que se queda absorto contemplando el cosmos
se volvió preso de su caos, sin retorno.
Cómo construirlo *toa* la vida *pa* romperlo de pronto
escribir esto es quemarse a lo bonzo
siento que no avanzo, que no progresa nada
¿De qué sirve viajar cuando tu mente está encerrada?
Aquí en mi realidad hecha de asfalto y grava
como un ave con petróleo en las alas

Es peligroso asomarse al interior de esto. (x9)

21. Dogma Crew y Kase.O: “Chúpala” (*Block Massacre*, 2003)

Y si esta mierda no te gusta, chúpala.
Si por nosotros tú no apuestas, chúpala.
Si tu gentuza va de lista, chúpala.
Doble V, Dogma Crew, en tu yugular. (x3)

[Puto Largo]

Así que chúpala, puedo cabalgar sobre esdrújulas
sin horizonte alguno, pero con brújula,
con manto de estrellas por cúpula,
la oscuridad me motiva, como a Ford Coppola,
eyacula no fábula, está aquí en tu yugular
para estar sin escrúpulos, no existen obstáculos.
Dogma Crew sube en apogeos y se folla tú espectáculo
minúsculo, solo el oráculo con sus tentáculos
tiene control máximo y maneja desde su habitáculo
adictos a crear escándalos. Pablo móntanos en tu coche
y esta noche ganaremos el título de vándalo.
Damballa nos guía mediante estímulos
tu cara guarra cámbiala,
porque ya nos persiguen miles de discípulos
ponlo en tu artículo. Rap por fascículo, ridículo,
de Sevilla a Zaragoza muchas millas pero existen vínculos
son sonidos como de circo, que te follan en círculo
disfrútalo, Legendario coge ya el micrófono y escúpelo.

[Legendario]

Si se acomodan en el fondo y sienten vértigo al primer compás
"Las chicas son muy guapas y no se lo hacen mal".
Estoy cargado como el Magnum Fos, maldita habilidad,
maldita sensibilidad y maldito ardor en el estómago
antiestético peatón, se juntan cinco y te la forman
Kase.O con Dogma, si la base asesina, va que zumba
Dogmassacre. Dioses en las sombras acostumbran,
pero no tu novio, siente el agobio de la oscuridad,
no existe el tótem, dame un papel y te devuelvo un arma,
y como el Tote hago papiroflexia con tu calma, entonces
puedes calmarte o dejarte llevar al pánico,
agarrarte a un clavo, a un nabo, nadar en sabo,
sólo es *pa* que se sepa, os empapé de aquí a Nepal de crema
abecedario me guarda rencor, abusador es mi lema,
hijos de puta del planeta Tierra en general
Welcome to the massacre verbal, epidemia.

Y si esta mierda no te gusta, chúpala.
Si por nosotros tú no apuestas, chúpala.
Si tu gentuza va de lista, chúpala.
Doble V, Dogma Crew, en tu yugular. (x2)

[Kase.O]

Pasen y vean al forzado semi desnudo,

yo pillo el micro como un arma, tú busca un escudo,
soy trapecista del verso en la cuerda floja
sin red y sin arnés me ves, y hasta a la pata coja
enfoca al más grande *rapper* de tu época,
te toca y te disloca, lo mismo da tu ropa
mi rap es psicológico y espiritual.
Muchos acudís a mi ritual de forma habitual
y es normal que mi contorsionismo verbal
haga tu rap comercial desaparecer como Houdini
vuelve, vuelve el carismático grupo Dogma
y vuelve Kase.O *pa* definir (*pa* definir).
¿Por qué llamáis Hip Hop a cualquier saltimbanqui
aspirante a yankee, a un ritmo raro que blasfema contra el funky?
Puedes engañar a colegialas pero a nuestros fans
no les vayas con tus letras malas,
serás el hombre bala en nuestra carpa, mi rap es a la carta
a mí tus musas me tocan el arpa,
habrá que diferenciar tu truño
de la buena mierda que a este grupo de colegas unió.
Estás aquí por enchufe, *co*, en tu *epé* me *lefé*
Javier escupe en tu tupé, ya ocupé tu subwoofer
para no odiar os parodiamos,
pero al Hip Hop le duele el corazón cuando sonáis por la radio
y estamos contemplando vuestro circo, estos cinco
y muchos más chavales que de lunes a domingo se lo curran,
si no podéis respetar esto
os bajaremos de la burra del dinero y su peso.
Emilio Aragón y toda su familia son unos payasos (*yeeeah*).
Va, con esto termino,
Doble V está en camino, Dogma Crew es lo que vino
no hay alguna puta duda (chúpala),
tu madre es la mujer barbuda.

[Demonio]

No me hace falta arrodillarme, estás en peligro por señalarme.
Debí recordar mi habilidad, tememos en destrozarte,
soy incapaz de soportar tu fe, lamentable espectáculo
tu rap de jardín vergonzoso, aquí nace algo práctico
que reluzca mi virtud, si necesito una tentación
en el año tengo poco, soy un borde, toma mi dirección
te sorprende toda la métrica, estructura de esta canción.
Masturbo a un viejo tetrapléjico, verás tu futuro será mejor
y esto no es un tango, tampoco es un zumo de mango,
tampoco es la Biblia, pero es un sueño donde aparezco en Siria
es el Block Massacre desde el fango, explosión en Libia,
fusión del Ebro y el Guadalquivir donde nos designa.
Tengo ganas de empezar a machacar en esta guerra otra vez
todo lo que intentéis será fallido, me escurro como un pez
para competir con nosotros no hace falta pedir la vez
autolesión hijos de puta es un disparo entre sien y sien.

[Hijo Pródigo]

Maricón, pégate un tiro, y folla con tu propio hermano,
ojalá se muera tu hijo, espera, o rapea hasta con el nabo
me desesperas lo veo claro, odio la primavera,
sabes tu rap es de tercera y yo en tu puta cara lo clavo.
Morena quieras candela, ahora el Hijo Pródigo ahora suena
y más que un profeta sal y desvela, que tengo veneno en las venas,
yo soy un problema y lo último que nos queda
es que monjas se coman el coño envueltas en trajes de seda.
Dogma te presiona, tu parienta se pincha hormonas,
idiota se abre la veda y el Zonah quiere follarte nena,
ojalá pudiera verte, tocarte, poder amarte
y en el culo una bomba meterte, mi estilo es un ser inerte,
necesito castrarte, tú tumor a mí me divierte,
tu familia arde con arte, nadie podrá a ti encontrarte
odio tener que olerte, celebraré el día de tu muerte
lo mío es un caso aparte, sólo deseo joderte.

Y si esta mierda no te gusta, chúpala.
Si por nosotros tú no apuestas, chúpala.
Si tu gentuza va de lista, chúpala.
Doble V, Dogma Crew, en tu yugular. (x2)

22. Dogma Crew: “Hijos del odio” (*Block Massacre*, 2003)

[Niño] Papi.

[Hombre] Qué?

[Niño] Nunca nos harás daño a mamá y a mí, ¿verdad?

Yeah, yeah, ah, escribo un himno, para los hijos del drama,
rencores en el aula, papá ha vuelto a pegarla,
¿alguno aguanta la respiración jugando?
Deseando que se acabe pronto y no contarle mañana en el patio,
dolores de cabeza, como si gritasen dentro,
saltando la comba y conviviendo en un infierno,
solo es un ejemplo. Sabes que hay cientos como este,
¡en cada gran ciudad un niño crece apretando los dientes,
multiplícalo! Si te hablo de un país sin desarrollo alguno
no le importa un nabo apuñalarte por un plato,
cosiendo chalecos de imitación y grandes marcas,
qué decirte que no sepas ya, de mano de obra en África.
Vomitaría en cada cura que toca un niño,
artistas, militares o políticos, enfermos.
Si pueden sentir el odio como yo, lo entenderán,
sé que andan buscando pan en la basura y no hay remedio,
en cada gobierno. Desaparece fondo público
que paga habitaciones en hotel y narcotráfico,
no es clase de moralidad, ¡imbécil!
Ya sé que os importa una polla lo que estoy contando,
así de fácil, pero
los hay capaces de matarse con 10 años,
integristas de guerrillas, alto y serio en la foto,
clásico, como el ruido a vajilla rota,
sólo es otra noche en vela y otra, a quién le importa.

Ven y piénsalo, nadie nació para ser esclavo,
niños se compran y se venden como si fueran un par de zapatos,
ya no existen los grilletes, ni los látigos,
el problema hoy es que por el dinero ya existen muchos fanáticos.
No es posible de decirlo en números,
miles de ellos mueren habiendo perdido en todo su norte,
se nubla el día, aparece el hambre, la tortura, la hipocresía
sin saber que los padres si están muertos todavía.
No tienen futuro y trabajan sin ganar un duro,
la infancia, la han perdido y llevan sus vidas metidas en un cubo,
¡maldito infierno! Llega el invierno y no tienen con que taparse,
el padrón los azotará si no tiene hoy con quien acostarse,
los culpables de todo esto son sus padres, los psicópatas,
haremos un par de intervenciones y no serán anónimas.
En la próxima parada me parece que me bajaré,
no encuentro lógica a esto y tampoco encuentro el por qué.

Son maltratos, palizas, solo es otra noche en vela,
espera a que todo pase en un rincón llorando sola,
los hijos del odio no sonríen caminando,

pero no se fíen, la esperanza en coma. (x2)

[Voz 1] ¿Su hijo tenía 7 años?

[Voz 2] Sí, 7 años.

[Voz 1] ¿Qué hizo su mujer cuando vio que mataba a su hijo?

[Voz 2] Pues quiso detenerme y... le cubrió.

[Voz 1] ¿Y le disparó en la espalda?

[Voz 2] 2 veces.

[Voz 1] Y luego a su hija, ¿cómo se llamaba?

[Voz 2] Mi pequeña.

Les invade el miedo, y ellos tienen fatiga,
yo lo sé y no lo niego que su interior es odio y fuego,
sienten el aliento en su cuello, la lengua y la saliva
del hombre perturbado y bello que se folla su cuerpo y su vida.
Niños echando babas con la mirada perdida,
solo buscan una salida de una sala donde nadie hablaba,
pero alguien respira y observa de derecha a izquierda,
cómo los atan con cuerdas y otros los violan con ira,
espabila, idiota que a las crías las llaman cerdas,
y echan el sabo en su boca, otras con las manos las tocan,
¡y destrozan su coño en orgías! Hacen fotografías,
y sus familias se vuelven locas cuando oscurece y acaba el día.
Esto se clava como una maldita puñalada,
solo se escuchan llantos, lágrimas, como el agua clara,
pero tú qué coño esperabas, ya que nadie hace nada
ellos no creen en los santos y los demonios son hadas.
Esto es mortal como una bala el pederasta tiene encanto,
puede ser normal y, por supuesto, trabajar en un banco,
palizas entre tanto al niño, se sodomiza,
padres abusan de sus hijos, debajo de un edredón,
un espíritu me dijo, que el mal nació del fango,
hay quien pega a su bebé en un rincón y sonríe en clases de tango.
Rodeados de gente, el mal siempre presente,
puños apretados y la muerte que les besa en la frente.

Si oyes gritos en las aulas es por desesperación,
ellos encerrados en jaulas cantando una triste canción,
por qué prestáis atención a la televisión.
Hasta que la imagen de la desolación base en su aparición,
vuelves la cara, te separas para evitar sentirte mal,
nadie se para a pensar una solución, ¿y cómo acabará?
La poca humanidad que al mundo le queda desaparece,
y en la población la enfermedad mental sin parar crece,
y aparecen nuevos hijos de puta que violan y abusan
de criaturas confusas, y usan su puta enfermedad como excusa.
El tribunal acusa y decide condena de pocos años,
sé fuerte, la clase les protege, ¡si encima tienen suerte!
Yo personalmente apoyo la pena de muerte totalmente
para aquellos que destrozan la vida de seres inocentes,
esos niños lloran por cómo les trata el mundo
arrancándole la infancia y la felicidad y la vida en un segundo,

me baso y me fundo de lo que veo, en la realidad,
no me escondo ni me tapo los ojos, para no mirar la verdad,
crueldad, intensificada en países subdesarrollados,
pequeños asesinos armados, o trabajos forzados,
yo estuve en el lado oscuro del planeta y pude verlos:
críos de menos de 8 años en semáforos muriendo, no puedo creerlo,
y sin poderlo evitar, no logro comprenderlo,
la imagen no la puedo borrar, no la puedo olvidar, ¡no puedo hacerlo!

Son maltratos, palizas, solo es otra noche en vela,
espera a que todo pase, en un rincón llorando sola,
los hijos del odio no sonríen caminando,
pero no se fíen, la esperanza en coma. (x2)

23. Duo Kie y El Chojin: “El rap es esto” (Barroco, 2004)

Tengo un escudo con las putas iniciales de mi equipo
y no soy amable ni delante de tus padres si tengo un micro.
A ti y a tu distrito os quito el hipo con un grito (bu).
Soy un chico tímido con lívido de a litro (¡uhhh!)
lancé estas rimas contra un folio, sin rencor ni odio,
y así fluyó buen rollo entre tú y yo, ¿ves?
Si hay respeto todo marcha y si no mandadme al más cachas
y lo partiré en dos con esta hacha.
Duo Kie es como lamedme el ano,
es como ponerse un turbante y hacer rap en Guantánamo.
Duo Kie es como un ataque de tos,
es como un divo dividido en dos, violento con vos (chúpamela).
¡Vete a la mierda! y luego dile a tus colegas
que el rap en Madrid aún tiene sangre en las venas.
Que tengo una misión, llenarlas de alcohol y hacer que funcione,
estoy al borde, joder, no me presiones
con *rappers* de juguete, multinacionales, toca pelotas,
tan solo un comentario Junior, ¡toma nota!
Yo hago rap para aquellos que entienden de rap,
no hago mierda comercial y sin mirar a dónde va a parar.
Yo soy fan de mis fans y tengo un sueño,
mantenerlo real aunque me vaya la pobreza en ello.
Hey, Chojin, díselo tú. Estás haciendo el ridículo
vendiendo tu culo.
Quiero que el rap crezca haciendo rap como aquel con el que he crecido,
tío, si enseñar el ombligo.
Yo aprendí con Chuck D, ¿tú con Britney Spears?
Eres el rival más débil, ¡largo de aquí!

¡Qué el rap es esto! ¡Carne! ¡Hueso! ¡Vivencias! ¡Músculo! ¡Hierro! ¡Demencia!
¡Rap es calle, rap es pasión! ¡Rap es resolver la ecuación, amor y ciencia!

Los cabrones más duros del valle han vuelto,
el rap es esto y aquí nada se da por supuesto,
Duo Kie dejó escapar un rugido,
y aquel sonido fue un crujido de tu estómago.
¿Por qué coño pedís autógrafos, niñatos,
no veis que un garabato no es un premio, es ego barato?
Un folio en blanco es un infierno *pa* novatos,
pal folio con nosotros es que va a dar comienzo el maltrato.
Cierro los ojos, me imagino un bolo perfecto,
en el concierto convierto en virtud mis defectos,
el objetivo es causar víctimas por cientos,
que vuelvan a casa corriendo, ¡que hagan testamentos!
Hijos de puta critican ya por costumbre o por envidia,
que pases por la cumbres les fastidia,
yo vivo el rap como un enfermo
y a veces oigo bombos y cajas al ritmo hasta cuando duermo.
Me juego el título en cada párrafo que escribo,
esquivo puñales con estilo, vivo como un divo,

quererlo todo es un suicidio (Ya te digo!),
ahora me basta con crearme nuevos enemigos.
El rap es esto y ya se huele vuestro miedo,
porque hago que hasta camareros muevan el cuello si quiero,
quedan obstáculos, Cho, por todos *laos*
les jode que empecemos a comernos el mundo a *bocaos*.
Hacer que todo cuadre, hacer que las palabras taladren al respetable,
ser el responsable,
eso es el rap, tío, exceso de ego por vicio,
¡*Nerviozzo* está dejando el edificio!

¡Que el rap es esto! ¡Carne! ¡Hueso! ¡Vivencias! ¡Músculo! ¡Hierro! ¡Demencia!
¡Rap es calle, rap es pasión! ¡Rap es resolver la ecuación, amor y ciencia!

Ahora me toca a mí,
las pruebas apuntan a este *MC*,
testigos juran que lo vieron todo y fue El Chojin,
nadie entiende cómo lo hizo tan *hardcore*,
que hasta las notas del bajo acabaron en el botiquín,
todos pensaron que estaba encerrado,
que le condenaron a cientos de años por hablar tan claro,
¡fu! el terrorista había escapado,
advuerto, ¡no se fíen! Le vieron con Duo Kie,
decir el rap es esto,
grandes *colabos*, grandes conciertos,
los textos, cagarse en el papa o en Charlon Heston,
los textos, apretar los puños, dejarse el resto,
correcto, la norma primera sonar honesto,
¡Ajá!, rap sin bozal, *c'est moi, c'est moi*,
siempre listo *pa* la guerra con ganas de paz,
somos una pandilla criminal,
por nadie nosotros nos dejamos aplastar,
no quiero llevarme mal con nadie,
pero esto ya no es como antes,
ahora puedes ver *rappers* con disco en las calles,
que no saben que un rap sin directo detrás no vale.
El rap es compromiso, alegría, decepciones,
coches alquilados, borrachos, pesados, dormir en pensiones,
mostrar respeto para quienes merecen respeto.
Aquí yo muestro el mío, Duo Kie, el rap es esto.

¡Que el rap es esto! ¡Carne! ¡Hueso! ¡Vivencias! ¡Músculo! ¡Hierro! ¡Demencia!
¡Rap es calle, rap es pasión! ¡Rap es resolver la ecuación, amor y ciencia!

24. Easy-S y Toteking: “Otra vez” (Countach 93, 2020)

Otra vez, otra vez, otra vez.
Otra vez, otra vez, otra vez.
Si no eres tú, ¿qué?
Mamá me dijo: “siempre hijo, cúrratelo bien”.
Mañana otro paisaje en la ventana del tren.
Por suerte tengo cosas que hacer.
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Si no eres tú, ¿qué?
Mamá me dijo: “siempre hijo, cúrratelo bien”.
Mañana otro paisaje en la ventana del tren.
Por suerte tengo cosas que hacer.
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Otra vez, otra vez, otra vez, ¡oh!
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Otra vez, otra vez, otra vez, ¡oh!
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!

No sé cómo he llegado aquí, no ha sido por Jesús,
ha sido la suerte cayendo en alud y un poco de actitud.
Pero he *pisao* más corros que un breaker.
No estamos en el *gym*, pero esto son barras proteicas (¡aleluya!)
Tienes pereza, no eres Leiva. En Pressing Catch el Undertaker.
Que suba la cremallera, dices, ¿con la tuya abierta?
Guarda tus líneas *pa* tu peña, aquí tenemos máquinas
dale consejos a tus niños, aquí sentamos cátedra.
Cambiarte el nombre como Alí,
no va a hacerte pintar mejores láminas, pasa página.
Guerras familiares por ver quién hereda antes
que terminan cuando alguien descubre que sólo hereda el cáncer.
Ahí fuera lo de siempre, sin sorpresas:
los hombres arrancándose países y cabezas.
Nosotros hoy de fiesta, esperando a que algún loco nos destruya
gritando mientras tanto: ¡aleluya!
Si no eres tú, ¿qué?
Mamá me dijo: “siempre hijo, cúrratelo bien”
Mañana otro paisaje en la ventana del tren
Por suerte tengo cosas que hacer
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Si no eres tú, ¿qué?
Mamá me dijo: “siempre hijo, cúrratelo bien”
Mañana otro paisaje en la ventana del tren
Por suerte tengo cosas que hacer
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Otra vez, otra vez, otra vez, oh
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Otra vez, otra vez, otra vez, oh
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!

No hay nadie que nos tosa cuando hablamos de erizar el vello
y condenar al racista como el poli y su rodilla al cuello,

Floyd no puede respirar, pero el cerdo no afloja,
hijo de puta aún quedan *rappers* que se mojan.
Manifestaciones en Mercedes, dime quiénes:
son los nietos del franquismo, de incultura rehenes
que quieren mantener sus bienes a toda costa.
Montaos en un caballo con la barba y escopeta de posta, (¡oh!).
Amigo del *oprimío*
tú súbete a mi barco y cuando bajas estarás *convertío*
en alguien que da escalofrío cuando pega al saco
con autoestima arriba y poderío de capo
legiones de niñatos con las manos en alto
en los bolos con sus almas queriendo respaldarnos
fumándose el saldo, esperando a que nos lleve la patrulla,
Gritando mientras tanto: ¡aleluya!

Si no eres tú, ¿qué?
Mamá me dijo: “siempre hijo, cúrratelo bien”
Mañana otro paisaje en la ventana del tren
Por suerte tengo cosas que hacer
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Si no eres tú, ¿qué?
Mamá me dijo: “siempre hijo, cúrratelo bien”.
Mañana otro paisaje en la ventana del tren.
Por suerte tengo cosas que hacer.
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Otra vez, otra vez, otra vez, ¡oh!
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!
Otra vez, otra vez, otra vez, ¡oh!
Otra vez, otra vez, ¡aleluya!

25. El Chojin: "Yo no soy de esos" (*Cuando hay obstáculos*, 2002)

Una noche después de un concierto
estando con Pacool y Meko,
nos entró un señor diciendo:
"Me ha *encantao* vuestro concierto, muchachos,
hay una fiesta en mi local, por favor, pasaros".
Nos fuimos al hotel, nos pusimos guapos,
llamamos a un taxi, esperamos abajo.
Era la típica noche en la que todo va rodado,
llegamos al garito y estaba petado.
Buena música, ambiente excelente,
nos invitó a beber el jefe,
había un montón de mujeres.
Me fijé en una mujer preciosa,
estaba en una esquina sola,
bailando con un vestido rosa.
La perdí de vista,
me metí en la pista,
cuando una mano se posó en mi barriga.
"Chojin, hola,
no lo creerás, pero me llamo Lola",
era la chica del vestido rosa.
Nos reímos con la coña del nombre,
hablamos un rato y terminamos en su coche.
"Eres un gran artista, me encantan tus versos",
se acercó y me planto un beso.
"Tú pones la goma y yo pongo la coca,
voy a enseñarte lo que es el sexo y soy tu loba".
La aparté, miré el perico y le dije:
Lo siento pero yo no soy de esos,
¡qué va chica!, yo no soy de esos,
no, te has confundido, porque yo no soy de esos,
no me conoces, pero yo no soy de esos,
lo siento, yo no.

Cierto día jugando al básquet con amigos
unos tipos del barrio
se acercaron a echar un partido.
Alguien trajo un loro, en las paredes grafitis,
negros sin camisetas como en las pelis.
Uno de ellos vivía donde yo,
nos conocíamos de poco más que hola y adiós,
me adulaba,
se pensaba que eso me molaba
y se pasó la tarde entera toda dándome la plasta.
Dijo: "Chojin tío eres mi ídolo,
verás cuando le cuente a todos que te he conocido,
fírmame aquí, fírmame acá, fírmame allá,
dime la fecha en la que das tu próxima jam".
Soy feliz si eres feliz conmigo,
pero escucha lo que digo en mis discos,

yo no soy un divo,
soy uno más dentro de la cultura rap,
no soy una *Star*, solo escribo letras, nada más.
"Es fantástico que seas modesto,
pero tienes que saber que tú eres mi gran maestro.
Mira no fumo, no bebo, hago lo que está en tus textos,
me han ayudado a ser más persona y te lo agradezco".
Es genial que mis rimas te sirvan,
pero tienes que ser tú el que enfoque tu vida.
"Como, ¿entonces no quieres que calque tu filosofía?"
¡Qué va!, amigo, yo no soy de esos,
¿comprendes? yo no soy de esos,
¿qué voy de profesor? no, yo no soy de esos,
no, no me conoces, pero yo no soy de esos,
¡qué va, yo no!

La cuestión es... ¿tan especial te crees para que te escuche la gente?

Que yo no soy de esos...

Febrero del 98 en la facultad,
entre clase y clase salgo a una cabina a llamar,
mi móvil nunca tuvo saldo
pero valía de algo,
me servía para apuntarme los números de niñas.
Hola mujer, ¿cómo te va la vida?,
¿cuándo repetimos lo del maratón del otro día?
Risas, bromas, alguna picardía...
hasta que escuché una voz detrás de mi decir: "¿terminas?"
Claro, espera, quedan 6 pesetas,
me di la vuelta y continué con mi charleta.
La chica de atrás comenzó a cantar,
estaba a menos de medio metro intentando molestar.
Oye, perdona, ¿no ves que estoy hablando?
"Vete a llamar a tu tierra puto africano".
¿Qué? os juro que me puse nervioso,
solté el auricular
y la miré con ganas de matar,
ella dio un paso atrás
y comenzó a gritar:
"¡Seguridad, seguridad, que me quieren pegar!"
Os juro que estuve cerca de pegarle con el codo,
pero me piré y escribí "Mami el negro está rabioso".
Se lo conté a un compañero de clase.
¿Que te ha llamado africano?
Qué boba... si eres español,
claro, ella no sabe que tú no eres de esos, jeje...
¿Cómo?... Yo sí soy de esos.

26. El Chojin y Nach: “Hemos creado un monstruo” (*Jamás intentes negarlo*, 2003)

[El Chojin]

Una llamada de teléfono a Sevilla le dio vida,
me temo que Óscar fue la madre de esta criatura,
la primera vez que me enfrente a ella,
fue en una radio pequeñita en la que sonaba un *playback*,
Nach estaba a mi derecha con capucha blanca,
él también se percató de que algo cambiaba,
cambiamos gestitos por gestos,
y ahora me temo que hemos creado un monstruo.
Hemos creado un monstruo y vemos el miedo en sus rostros,
la histeria de aquellos que no son como nosotros,
saben que con historias se pueden crear imperios,
la euforia en las calles la fobia en los ministerios.

[Nach]

Por esos nos temen fachas adinerados,
pijos amaestrados y demás esclavos,
saben que somos héroes para los más pobres,
que somos hombres libres líderes de gestos nobles,
yo me crié escuchando a Dash Eflex,
comiendo Doritos Tex-Mex,
curioseando a Malcolm X,
nada que ver con vuestra Generation Next,
vosotros que vivís en dúplex, dormís Flex y lleváis Rolex,
aquí expandimos la plaga en la calles,
gérmenes llueven en jóvenes que no siguen las ordenes que tú les des,
nos reclaman los que aman la libertad,
esa mitad del planeta que quiere oír la verdad,
rap que de boca en boca desemboca por cada ciudad,
rap que provoca ecos de complicidad (Hip Hop unidad),
el símbolo sin aspirar a tronos,
un don, un micrófono y sale solo,
sin ser un santo ni un vendido, sin ser príncipe ni mendigo,
tranquilo sé lo que me digo.
Nacho sigue vivo y coleando, palabreando, golpeando a este público dormido,
y aunque mi mar sigue sin calma estoy en forma,
en el difícil camino de seguir las normas,
hoy traigo esa mierda que hará saltar las alarmas,
y las conciencias de esos niños que hacen palmas,
chicos con alma que jamás se callan,
que en nuestro rap hallan el arma y después no fallan,
acabaran de un disparo con la estupidez,
tan solo hagamos rap crudo y liberémonos como Dead Prez,
creamos en nosotros mismo de una vez por todas,
yo represento Hip Hop más allá de modas,
Hip Hop poderoso, como el Coloso de Rodas,
yo represento cuatro funerales y una boda,
represento un monstruo y no podréis derrotarlo,
hemos nacido con algo y debemos comunicarlo,

y aquí estamos sin más intención que darlo.
Chojin, jamás intentes negarlo,
hemos creado un monstruo y vemos el miedo en sus rostros,
la histeria de aquellos que no son como nosotros
saben que con historias se pueden crear imperios,
la euforia en las calles la fobia en los ministerios. (x2)

[El Chojin]

Nadie sabe exactamente como empezó todo,
los más ancianos hablan relatos encontrados,
la historia cuenta que un día de los 80
ocurrió algo insospechado en algún barrio al otro lado,
música conoció a filosofía,
no debió haber ocurrido nunca, pero ese día
los hijos descendientes de familias enemigas
iniciaron un idilio imposible y prohibido,
como moderno Romeo y Julieta,
música y filosofía vivieron su historia secreta,
no funcionó, pero de aquella unión nació un monstruo
que dicen que hoy vive entre nosotros,
le llamaron por muchos nombres,
sufrió millones de persecuciones
por parte de industria y hombres,
dijeron de él que era peligroso,
pero yo le conozco y sé que solo ataca a las ratas.
Algunos le llamaron rap, otros Hip Hop,
para otro fue aquella voz de su interior,
nunca se pierde porque nunca deja rastro.
Nach Scratch y Chojin, hemos creado un monstruo
Hemos creado un monstruo y vemos el miedo en sus rostros,
la histeria de aquellos que no son como nosotros,
saben que con historias se pueden crear imperios,
la euforia en las calles la fobia en los ministerios. (x2)

[Nach]

Jamás intentes negarlo, no, no intentes negarlo,
tú, tú que solo sabes escuchar canciones pachangeras y facilonas,
de amoríos baratos y esas gilipolleces,
tú que te pasas el día mandando mensajitos al crónicas marcianas,
y que llamas al 906 para botar por Ainoa,
mientras Telefónica tiene más pasta que toda África junta,
tú que no estudias porque este sistema educativo quiere que seas ignorante
para manipularte como una jodida marioneta,
y luego vas de mafiosillo y de chiquillo chungo
sin saber la libertad que te quita esa pastilla,
que te hace sentir formar parte de algo,
de que formas parte, ¿eh?, que cárcel formas parte,
nosotros hemos creado un monstruo,
dotado de sabiduría y de inteligencia,
monstruo creador de una ciencia,
capaz de activar conciencias,
es nuestro sacrificio, nuestra lucha,

es que ese monstruo crezca e invada cada vida, cada ciudad,
cada calle, cada mentalidad,
mira, ni actores ni deportistas conocen mis rimas,
pero no pasa nada,
la revolución jamás será televisada,
jamás intentes negarlo, ¡jamás! ¡Paz!

27. El Chojin y varios: “Rap contra el racismo” (*El ataque de los que observaban*, 2011)

El subidón de estar aquí todos unidos,
se pierde un poco cuando piensas en el motivo,
todos distintos con su rollo y con su estilo,
pero es Hip Hop y hay que dejarlo bien clarito.

¿Te has parado alguna vez a hablar contigo mismo?
La vida puede ser de otro color si se habla del racismo
no vengo a dar un discurso de derechos humanos
ni vengo a contaros una de romanos,
es la lucidez frente a la estupidez que existe,
yo me pregunto dónde empieza y acaba el chiste,
buen desplante al vendedor ambulante
que es otro currante con familia y futuro por delante.

Cada uno es único de su especie
no hay motivo ni razón para que se desprecie,
es el temor y la igualdad y a ignorar lo diferente,
pues nos separa una absurda clase social permanente,
máximo odio por la mínima razón, no hay color,
no hay comparación, tan solo otro episodio
donde el más intolerante es el fascismo, no se cura ni leyendo
y el racismo viajando tampoco.

Por muchas canciones que hagamos,
por mucho que nos manifestemos,
por muchas víctimas que sufran o caigan a lo largo del terreno,
no nos concienciamos y así nos va
y en el artículo número uno escrito está:
nacemos libres iguales en derecho y dignidad.
A ver, ¿por qué es tan difícil llevarlo a cabo fuera del papel?
Alto-feo-guapo-negro-blanco ¿Qué más da?
dentro de 100 años todos calvos bajo tierra ¿Va?

¿No has probado nunca conocer a un extranjero?
Fíjate en los niños, ellos saben de qué van este juego
y es que la raza humana es un crisol.
El que no pueda ver la belleza en esto no merece ver el sol.
Paso el relevo al compañero,
para este mundo nuevo:
el del triunfo del amor contra el miedo.

Cuando la bestia racista siente rabia y muerde,
cuando la fobia se contagia y hierve
acusándote de no ser igual,
cuando en el mundo global
el buscar comida en otra tierra te convierte ilegal,
cuando la de Ley Extranjería te atrapa sin motivo
y la hipocresía tapa sus ojos y sus oídos: racismo y marginación,
cuando solo ven la piel y se olvidan de mirar el corazón.

Nadie te pide que salves el mundo de su color
todos perdimos la fe en un futuro mejor,
esta vida es tan cruel y tan canalla que no entiendo,
a veces ser honrado es como mear contra el viento,
pero no mires el color de mi piel
si realmente lo que quieres es saber
el color de mis billetes.

Terremotos, huracanes, guerra, hambre:
el racismo está en los bolsillos del hombre.

Respira del todo esta brisa,
ponte en la piel del otro a ver cuánto dura tu sonrisa.
Mostrar respeto al desigual por sexo, ideología o cultura,
para que afecto y sensibilidad rodeen la estructura,
porque con intolerancia muestras déficit en cerebro y corazón.
Hoy comparto mi voz y mi amor contra la sin razón
y el dolor y la falta de inteligencia y comunicación.

Tú no eres racista, tío, ¡eres imbécil!
por culpa de unos padres ignorantes eres dócil.
Hace ya muchos años que no existen los países,
la frontera está en la piel de cada uno
y todos nuestros nietos serán grises.
Cómo quieres que te recuerde como aquel que decía
que odiaba negros, pero se escondía
por si muerden. Cobarde sin actitud,
si algún día te enfrentas a tus demonios
verás que son blancos como tú.
Porque, coño, le miras con esa cara
si luego tú eres el primero en comprarle DVDs piratas.
Aboco por la amistad de las razas,
difícil en este puto mundo Intolerante de ratas.

Ningún ser humano puede ser ilegal,
lo ilegal es que un ser humano no tenga dignidad.
Yo apoyo al negro, al chino, al árabe, incluso al marciano.
Por mi parte, bienvenido a mi tierra, romano.
Superando al treintena de edad
me escribí la de los niños.
Esta va por el Papa,
que lanza insultos un domingo en el bar
cuando el negro al que idolatra no consigue marcar.
El partido está perdido al entrar,
el efecto secundario es que tu hijo sea un problema social.
El futuro es que tu hija exija dinero pal cine
y se vaya con el hijo del que te vendía clínex.

Realidad difusa haciendo menesteres
¿Viste quién soy yo? Dime tú quién eres,
cobrando en papeles denegando los placeres
de hombres y mujeres, héroes de tal desafío
de luchar por tal desafío, de luchar por su amor propio

para que sus hijos no crezcan vacíos.
Nueva generación con principios
dando una buena educación sin prejuicios.
Cuando el dolor cobre el pecho
un corazón aguanta lo que le echen,
pero dependiendo de los hechos
luchó por algo mejor, por derechos.
Y las palabras se las lleva el viento.
¿Estas? No, entre océanos hay una razón
que arrastra lágrimas al decir *bro*.
Yo solo me fijo en la persona
o tu júzgate antes de juzgar a cualquier otro.
No, no es el tono de la piel lo que interesa
es el tono con el que te expresas, racistas se quejan
el extranjero les quita horas en la empresa
más horas les quita la consola y es japonesa.
Pon atención luchar por la libertad,
es algo más que odiar al opresor,
pido comprensión, pues el pan se parte con las manos
pero se reparte con el corazón.
Por un lado me apena que sea necesario esto,
por otro me alegra oír a mis compañeros,
no se me ocurre un mensaje más tonto ni más lógico ni más obvio ni más serio
el problema viene cuando no ven el problema,
y el problema se queda cuando lo niegan.
Supongo que no hacía falta ni decirlo
les queda claro, ¿no? El rap está contra el racismo.

28. El Meswy, Kamikaze y Mr. Rango: “Akellos maravillosos años” (*Tesis doctoral, 1997*)

[El Meswy]

Hijo mío ahora que estamos solos siéntate,
y déjame contarte una historia,
la historia de aquellos maravillosos años
que le tocaron vivir a tu padre,
no es una historia demasiado bonita,
pero sí que es una historia demasiado real...

Hace muchos años,
incluso antes de la religión del fútbol y la Sega Saturn,
aun en el barrio de tu padre los demás niños jugaban a las chapas,
mientras yo escribía el nombre en las paredes de sus casas,
mientras los demás jugaban a las bolas,
¡ahh!, espera que tu madre pasa, "hola, cariño".
Sigo, a mí me las tocaban sus hermanas,
fin de semana, mientras los demás pillaban la primera,
tu padre jamás pilló una puta borrachera,
desde por aquel entonces no era la cerveza,
mi entretenimiento era
conservar *MC's* de mierda en la nevera
y causar a los cabrones las mayores cantidades de problemas.
No tengo solución
y algún día hijo mío tú serás tan respetado como yo,
tus tíos te respaldan,
pero mira a los dos lados antes de cruzar la acera
y cargarte a algún carbón,
escucha a tu tío.

[Kamikaze]

Pues mira, en uno de mis tempranos pirulos,
por esta extraña competición de la vida
me encontré con la movida,
esta de volar y deslizarte por el suelo,
dejar el rastro en el nombre y competir con el micro,
desde entonces y hasta hoy, con bandas sonoras de un DJ dominando los platos,
fui aprendiendo las lecciones, disfrutando de los buenos ratos,
a ratos suele ser cuando me datos,
menos, pero todavía llevándome palos
de esos que no se ven venir, pero se sienten.
Mis sentimientos no me mienten,
por eso casi siempre he sabido lo que tenía que hacer,
evitando correr, más que nada por los flatos (más que nada por los flatos), ¡ja!,
no se si siempre fui sensato en mis actos
cuando abundaban o flojeaban los boniatos,
porque lo bueno de la pasta es tenerla,
lo malo es que se gasta,
y hasta hoy para obtenerla el respeto hacia mí mismo,
mi cabezonería, mi amor al vandalismo
nunca me han hecho actuar como un falso,
como aquel vive en Babilonia y se hace llamar rasta (falso).

Bboy hasta la médula,
que como el muchacho nunca ha podido dejar de hacer cosas increíbles,
al que le basta lo que tiene, pero pilla lo que le viene,
nunca seré un plasta, no siempre con las cosas claras, si,
anda ve a casa y pregunta como el tío Rachid se las gasta.

[Mr. Rango]

Miro hacia atrás y aun puedo verlo,
hace mucho tiempo y todavía lo recuerdo,
si hice mal o hice bien nunca podre saberlo,
quiénes están locos, dime quiénes están cuerdos,
rebusqué en mi alma para intentar comprenderlo,
respiré el momento para así nunca perderlo,
cuando todo acabe quizás lograre entenderlo,
no sé si me esperan en el cielo o en el infierno.

[El Meswy]

Amado y respetado hijo,
déjame seguir contando historias de finales del pasado siglo.
Mis padres no quisieron, no vieron, no pudieron evitar
que tu padre, cada año tras año, se sentase en un banco a escuchar
un puñado de mentiras impartidas por un puñado de extraños,
daño de aquellos maravillosos años,
gozo de alegría mi vida,
al saber que ahora estudias en un templo de Hip Hop,
mujeres y *bboys* profesores responsables no te engañan,
no te explican reconquistas fascistas
de lo que antes era España y el condado americano de España.
Vaya no hace falta que me engañes
tu padre tiene más calle que un 600,
lo siento, sé que esos rasguños en los nudillos
en la cara no son de tropezarte en la plaza,
hijo, tu padre siempre ha sido tranquilo
pero recuerdo cuando rimo
mis manos sacudiendo caras nazis
que dejaron de llevar mierda rapada,
hoy en día son señores responsables con corbatas del frente populata.
Hijo el espacio es lo que cambia, el tiempo es lo que vuela,
para aquel que nunca juega, yo no juego a afrontar la realidad
pero recuerda que en su esencia todo sigue igual.

[Mr. Rango]

Miro hacia atrás y aún puedo verlo,
hace mucho tiempo y todavía lo recuerdo,
si hice mal o hice bien nunca podre saberlo.
Quiénes están locos, dime quiénes están cuerdos,
rebusqué en mi alma para intentar comprenderlo,
respiré el momento para así nunca perderlo,
cuando todo acabe quizás lograre entenderlo,
no sé si me esperan en el cielo o en el infierno.

[El Meswy]

Hijo mío recuerdas cuándo eras pequeñajo
que te hable de dinosaurios.
Bien, en mis tiempos existía
una especie parecida,
hoy en día extinguida,
prometida aquellos días
en el cotarro que movía,
día tras día, las vías de dinero,
al *techno* con mi rock,
negando aquella bella realidad que por aquel entonces ya era el Hip Hop,
la música de lucha, la música que escuchas
y que manda en el mundo hoy por hoy.
Atrás en el tiempo todavía se solía practicar
la compra de una enorme cantidad de discos por la propia compañía,
tres días y estúpidas canciones de estúpidos culos abiertos eran la numero uno,
hoy incluso forofos del futbol conocen el truco,
afortunadamente hace mucho tiempo que exclusivamente
son mujeres chungas y *bboy*
los que escriben de Hip Hop en las revistas.
Por aquel entonces todavía había gente que decía que podía decir lo que yo,
pero nunca nadie lo hizo antes que yo,
no decían ni cucú, los bailaba como a yoyos
pisando el escenario a mi lado los *MC's* parecían los gogós.
Hijo de mi vida, ya ves,
no tengo solución, soy como Cuba,
hoy de nuevo convertido en el burdel de gringos
haciendo el ridículo en las rumbas.
Hijo no olvides la familia, ten cuidado cuando salgas
no hagas el capullo,
anda siempre con los tuyos
y recuerda que la uniformidad,
no es necesaria para olvidar,
existe la diferencia,
respétala, respétate y hazte respetar, ¡el mundo es tuyo!

29. El Meswy: “La niña de Rajoy” (*Españoles*, 2009)

- *¿Qué pasa hermano?*
— *¿Qué pasa caracán?*
— *¿Qué se cuenta el Tito?*
— *Ahí, dabuti, contando verdes como siempre, ¿y la Isis?*
— *Dabuti, ahí acabando y machacando tus viejos platos. ¿A qué no sabes a quien he conocido hoy, tronco?*
— *No, tronco.*
— *¿Te acuerdas de esas elecciones del 2008?*
— *Venga va, ¿a la niña de Rajoy?*

Ya te digo y me ha dicho me empezó a contar su historia.
Como toda esa escoria nació en un hospital privado y de cesárea
Innecesaria, pues su madre no quería
restos de barriga o marcas en el área
pública, su madre ni sabía que existía sanidad pública.
Su abuelo sí sabía y le jodía pagar sus impuestos
pa que los pobres e inmigrantes también tengan asistencia médica.
¿Ética? Abuela anoréxica,
su madre bulímica obsesionada a cirugía estética,
la niña de Rajoy no conoció a su papá,
dada en adopción antes de su primera antitética
a un diputado de derechas que apestaba a corrupción,
comisiones ilegales y una sola perversión.
Te lo juro hermano solo recordarlo se me sube la tensión
como tocino entre dos panes.
La cuestión es que a los dos les encontraron infecciones genitales
y al padre de adopción un disco duro de criaturas en pañales.
Es *pa* encontrarle, despellejarle y rebozarle en sales, ¿qué no?,
pero el expediente se perdió entre donaciones a hospitales
y entre tales fatales lugares y episodios.
La niña de Rajoy estudia entre niñas
en un buen colegio muy privado, como manda Dios,
y en privado es abusada por un profesor del Opus.
Su madre, facha antigua, pone ojos como un sapo,
Bofetada, se santigua y se hace el topo, ¡hay que espanto!
Solo son caricias que te hace un hombre santo
El año donde estoy 2-0-32
voy muy avanzado, *toy*,
hoy me he encontrado con la Niña de Rajoy.

Como buena niña rica caprichosa y rebelde
se dio al vicio en los servicios con mocosas en serie,
cigarrillos acabaron en perico.
A los quince, más abierta *que'l* abanico de su abuela inerte,
gastaba suela una noche en busca de unos chinos
para hacerse un botellón, después chupar otro pepino,
conocida en todo el parque del vecino barrio obrero,
porque ha chupado palos más que el cenicero de un porrero.
Pero el día que murió Fidel tenía quince,
decidida a celebrar con algo nuevo extraordinario,

pues sus padres se marcharon a la Habana el finde
pa montar la sucursal de préstamos hipotecarios.
En su cama un joven negro, mejor dicho, de color,
pues la gente de derechas usa negro *pa* insultar, o por error,
ya sabes cómo cuando dicen
“esto, perdona, quería decir de color, no, si tengo un amigo negro”.
La sorpresa está en los ojos de ese joven negro
de rodillas ella ofrece sexo anal a pelo,
dice ella la razón es clara cual cristal,
Antes de casarse hay que tener virginidad.
El año donde estoy 2-0-32
voy muy avanzado, *toy*,
hoy me he encontrado con la Niña de Rajoy.

Tras más trotes y rebotes y pendientes de perlas
Bufandas de Burberry y chalets en la sierra,
la niña de Rajoy seguía soltando mierda,
su marido es un cornudo obsesionado con la viagra,
pero no te la pierdas la hijaputa
vive como rica con las casas que su padre el pederasta especulaba desde los 90.
De gorda revienta,
pero *Lipo* cada vez que es fiesta,
como sabes desde aquel entonces los recursos sanitarios
son para el que paga y los demás se la pelan,
mientras niños mueren a diario
porque sus familias no se pueden financiar vacunas *pa* la varicela.
Celadores se la llevan por la puerta a cuestras,
porque sufre depresiones serias en la clínica mental que aplica
técnica verbal Meswyas a pacientes que padecen síndrome fascista.
Como la niña de Rajoy aquella que...
El año donde estoy 2-0-32
voy muy avanzado, *toy*,
hoy me he encontrado con la Niña de Rajoy.

30. Elphomega y Violadores del Verso: “Fuego camina conmigo” (*El testimonio libra*, 2007)

No soy corriente, pero si me rozas puedo dar calambre,
se juntaron las ganas de comer y el hambre,
sonido intenso por una causa justa,
hoy vengo denso Elpho, como a ti te gusta.
Tengo pasado, y no hay más secretos yo creo
le digo tranqui al novato que se acerca al micro en su primer coqueteo,
tomo aire después de cada fraseo
lo que dura este disco es lo que dura un bonito paseo.
El MC trabaja el órgano, no todo el monte es orégano
ni otorga poderes un micro huérfano,
yo traigo abundantes frases brillantes,
más que los diamantes, con el *flow* de los raperos de antes,
le dije: monta que te llevo al sol. Me dijo: ¡qué tontería, arderás!
Le dije que no pensaba ir de día y se reía,
ya verás, le decía, si te fías de este guía,
dicen que cuando llegas hay un flash, y me creía,
me daba alas, parábamos a dar caladas en coordenadas desordenadas,
sentados en el Meridiano de Greenwich dejábamos colgar las piernas
sabiendo que la búsqueda era eterna
y que hay muchas paradas a lo largo del camino
y que lo importante no es llegar
sino el camino en sí. Miramos atrás
y supimos que nadie volvería a vernos más
cuando bajo al mundo tuyo, fuego camina conmigo
y la mirada de los mendigos siempre se clavan en mí,
entonces fuego la devuelve y ahí.
Podéis sentir el frío del Kremlin y las manos de John Geyfee
o ser *extrangulao* con *fat lazys*, mejora tu tren de vida
a algunos les pasa por encima, un gris desánimo
carga fuego en mis ojos, como Drew Barmore.
Salgo de un zarzal de espinas sin herida alguna y sin daños.
Hoy funkeo con este clan de maños, vientos extraños, *co*,
llevan mis llamas a Londres incinerando un tesco,
esto es el disco punk, lo testo, purificador del texto
rapper sin método exacto, un ávido lector.
Fuego camina conmigo
agua y tierra lo extinguen, por lo tanto, enemigos,
aire lo extiende, algo de pirómano en mí,
quemó hectáreas de *MC's*, Elpho: ¡Qué saben de ti!
Hate: ¡Que quieren de mí!
por un mundo mejor, mejor muérete
te piso con unas *air fox* de Goretex.
Tú con tu traje ignífugo de qué me vienes,
este lanzallamas es la solución a tus problemas de liendres.
Sho-Hai vino a quemar el mismo infierno, derrito el invierno,
vapores álgidos respiro y el cuelgue es eterno.
¿Quieres llorar? yo te enseño,
lo aprendí cuando pasión y luego amor mueren,
cuando se apaga el fuego.
Dime cómo lo hacemos, que yo me lo monto

al falso antes que al cojo se le coge pronto,
por experiencia, que es la mejor memoria.
Perdón por la ausencia, estoy en la cima, me ahorro la euforia.
hoy me visto de gala, peto la sala,
me lo curro con pico y pala, si bien de crío yo era un bala,
ninguna rima es mala,
todo está en la emoción,
canalizo la energía y me la saco del ala.
Vivo rápido, antes de que sea tarde
me vuelvo a ocupar de sonar original en cada alarde,
el micro está que arde, pero sigo,
yo juego con el fuego y no me quemo porque camina conmigo.
Ya ves que me cuesta escribir párrafos nuevos
y no es que no me guste rapear, es que prefiero tocarme los huevos.
Rumba enciende el *sampler* y no hay nada igual
aviva el fuego con su fragua y su wa wa wa
siente el suave hacer de mis amígdalas
tras combustiones en mi mente traigo el crac.
Si mis manos fueran más rápidas
hay pensamientos que se escapan para no volver, y es una lástima,
versos no fecundados que viven felices en algún limbo,
libres de labios de oídos de copia
y duermen en camas de pan bimbo.
Los leo con la parte de atrás de mi córnea para esta digna canción ígnea
descansa en paz, yo te incinero
tus restos al váter o a un cenicero,
salta a la hoguera y pide un deseo:
deseo tu muerte casi tanto como la mía, pero ve tu primero
y luego cuéntame qué ropa me llevo:
un chándal o un vaquero, lo más cómodo es ir en cueros.
Te invito a un crucero por mi Mar Muerto,
allí se flota y ensayo lo de ser un cadáver en el puerto.
Lágrimas de lava resbalan por esta nariz de Cyrano,
el fuego es mi hermano y protege a este santo,
te follo y saltan chispas al lado del butano
yo juego con fuego y no me meo y en ti me cago.

[Elphomega]

¡Trae ese ron de vuelta acá!
pasa ese maka, versos más ardientes que el París Dakar
y nunca amainan con Sergio, Javier, David y Rubén, *is final*
nunca es banal. Es natural que os prendan las jaimas
y no hay más, somos vainas, ultracuerpos del rap,
Pigmalión de un fuego blanco mortal.
Voy a en correos *spam* de sauna. Quiero fríos que abrasan
altos grados que alcanzan a chicas del día en sus cajas
y a currantes en sus fajas y a la escuela bahuhaus
llaman los padres del caos.
Camboya y Laos nunca podrán ponerlo en pausa
extinguir la causa
la casa arderá y arderán los clubes,
las nubes, la p y la h con la v.

31. Falsalarma, Toteking y Kase.O: “Vete a casa” (*Alquimia*, 2005)

¡Escucha!

¡Esto viene fuerte, prepárate!

¡Vete a casa, aquí no hay nada que ver!

[El Santo]

Antes de que empiece esta función vayan al baño,
porque están presentes en frente del acontecimiento del año.
Por más que el rap les guste hoy sé que puede hacerles daño,
y más si estos cuatro titanes se ensañan y sin previo ensayo.
Sé que si fijo y apunto al blanco no fallo,
que se pongan a cubierto, mi diana serán estos novatos,
son cuatro gatos y a ratos los pateo con estos zapatos,
no hay contratos, ni tratos que valgan en nuestros relatos.
Salgan a echarle pan a los patos de charca, a pasear en barca,
no prueben el rap si no superan mi marca,
no vengan del royo carca con el tocho tieso a laca,
soy la traca que nunca mengua mientras tu lengua se atraganta,
y nunca compre esta creatividad por leasing,
aunque tuve la habilidad para poner al pichichi en crisis,
salí del banquillo por algo muy concreto, créelo,
y la razón no es otra que la de pulirme al resto, así que asume el reto,
no se queden quietos, tiesos en el andén,
mirando a la vía nunca sabrán hacia donde se fue ese tren
¡mejor no prueben!
y déjenlo en manos de especialistas,
equilibristas de rimas imprevistas te pierden de vista.
¡Dispérsense, aquí no hay nada que ver!
solo un qué hacer, saber pirarse a casa para no volver,
pues bien pon atención tan solo para saber lo que pasa,
y cuando acabe esta función... ¡chin pon! y todo el mundo a casa.

[Toteking]

Tengo razón, te machaco, vuelve el *MC's* flaco.
Tengo un corazón y un perro al que nunca saco,
un vodafone y sin contrato,
lleno de saliva. Me llega al fin de la primera con toda la vida y un nunchaku.
Baby tu *flow* es de Heidi.
Escupo al aire y lo recojo, es verde el perfil del fairy.
Tengo mareas de ideas que suben se escapan en el cielo.
Sus fuegos artificiales solo suenan en el suelo,
cuando remonto el vuelo y el pez se muerde la cola,
mis rimas escupen micros, mis balas disparan pistolas.
Juego a las canicas con los planetas y hacen carambolas,
cometas se estrellan en la mar completan grandes olas
¡vete a casa, anda!
Aquí nadie manda, ni se me escapa por la banda mientras yo le saque brillo.
La felicidad me cabe en el bolsillo,
tenemos variedad decimos: ¡nen, *co*, *quillo*!
Si vendes droga y te forras, no te atrapes.
Yo cuelo frases gordas bajo gorras de los *rappers*.

Rapeo, veo lo que traman, creo más limpio que el Dash,
Me llaman "*To terreno*, soy el trueno como *Flash*
¡Elijan sistemas como Bill Gates!
Paso a los empresarios por la lija del skate
¡dispérsense! ¿problemas? Solo son del plato.
Tu DJ tiene zarpas y en lugar de cejas un gato.

¡Vete a casa, aquí no hay nada que ver!
¡Todos tras la línea! ¡Por favor dispérsense!
No estamos jugando, vete a casa que estás molestando.

[Titó]

¡A mí me da igual quien seas, de donde vengas!
Falsalarma, Kase.O, Toteking, preparados para que digas: ¡mierda!
El Titó aquí está a lo Steven Seagal, camino igual,
solo me falta la pistola, el pelo largo y hacerme una coleta.
Reza, te voy a arrestar por jetas,
si no conectas y no lo ves claro prueba con setas o absenta,
molestarte no es molestia.
A base de hostias somos bestias mustias en fiestas de *all stars*.
Tu cólera es esta,
miradme a mí a los ojos, no llevo contorno como Marilyn Monroe,
pongo el *flow* aquí.
La base es de Jordi, tengo muchas cosas que decir por hobby,
este disco es un *anthology*.
Titó acróbata en equilibrio en la cuerda floja sin red,
solo pedazos punzantes de videos, es para verlo en 3D.
Quien me siente pierde nivel, os manejo como a títeres sin cordel,
consigo que ninguno aquí actuéis.
Deliberen, piensen, cenen, acuéstense, después de verme.
Suerte a quienes respeten ver a este ser perenne.
Escucha mi voz solemne, nunca podrás poderme.
Intenta ganarme y acabarás por chupar mi ojete
¡Márchense de aquí, no hay nada que ver!
Acabo de cargarme a Van Helsing, sin darme cuenta le di ¡Ya ves!
Nada que hacer contra esta bestia como el Yeti
Soy de los que sobrepasan los límites,
este hit es...

[Kase.O]

Leve, cuando coja el micro y grabe o simplemente pruebe,
la plebe es la que sabe y se conmueve,
Javier bebe y bebe aunque no tengo sed
¡comprueben!
No soy el nueve, soy el campeón,
el panteón de tu canción,
como Sánchez traigo la acción.
Pilla tu ración de mi eyaculación ¡venid!
toyacos en el *mic* para mi colección.
Os doy una lección de dicción,
mi dirección: un cabrón punto *com* y soy Dios en mi religión,
¡Yo tengo el don! ¿Dónde coño estás?

Tas quedao tonto por mi puto flash.
Mi rima es perfecta,
la simple y directa.
Mi metáfora también brutal cuando se detecta.
Buscando el néctar de la flor más recóndita, subo a lo más alto a por la miel que la conquista.
Mi musa es artista y es muy lista.
Yo soy el flautista de Hamelin,
integrista del Hip Hop: mi *freestyle* es cristal.
Aquí está el equipo que transporta tu nicho hasta la cripta,
me explico: no hay método, ni orgullo que resista,
reparto para todos como un comunista.
¡pista! que aterrorizo, llega el samurai,
voy a cargarme *MC's* en un plis como sho-hai.
MC's de carne y hueso impredecibles,
lo que digo, lo que siento no es tocable,
sí sensible, así que siente el bombo, la caja y déjanos en paz.
Vibe, Dycache y Neas nos trajeron más ideas
¡Cuando escuches esto vete a casa! ¡Ponte a escribir!
Llega a su cuaderno y ¿qué le pasa? ¡se quiere morir!
¡pues que se muera!
Eso querría yo si algún día fuera
un cualquiera en el puto micro o donde fuera.
Escucha mi voz solemne,
nunca podrás poderme,
intenta ganarme y acabarás por chupar mi ojete,
el mío y el de los míos, envío ríos de tinta fríos.
¡Adiós! ¡Iros a dormiros, críos!

¡Vete a casa, aquí no hay nada que ver!
¡Todos tras la línea! ¡Por favor dispérsense!
No estamos jugando, vete a casa que estás molestando. (x2)

32. Flowkloricos: "Por amor al odio" (*Donde duele inspira*, 2007)

¿Podrías escribir en paz?

Agh, muñeca, nadie que escriba algo que merezca la pena puede escribir en paz

No sé paliar mi odio, yo con el cronovivimiento.
"Qué pronto se hace tarde", le escribí gritando al tiempo.
El tiempo pasa, un día más es un día menos.
Al menos ya no nos echamos de menos si no nos vemos.
Para el que habló mal de mí, pero no me conoció
canciones de amor para corazones con odio,
¿hago bien plantando en este jardín bodrio
o estoy loco por hablarles de amor en tiempos de odio?
Hay más odio a primera vista que amor platónico.
Sociedad materialista, el dinero es lo único.
Ama con locura, el amor no dura *pa* siempre,
nunca digas nunca, pero nada es para siempre.
Odio ser incapaz de amar en toda regla.
Aquí dentro tengo paz, pero ahí fuera he de dar guerra.
Me ajusto a la vida, pero la vida no es justa:
quien yo quiero no me quiere y quien me quiere, no me gusta.
Odio amarme demasiado, pero, *pa* no odiarme, me amo,
pero, ¿por qué no iba a amarme yo a mí si soy el puto amo?
Amarse a sí mismo no es egoísmo,
para poder amar a los demás, primero aprendí a amarme a mí mismo.
Odio caer, odio tener que levantarme,
odio madrugar, odio despertarme tarde.
¿Me amas? ¿A cuántos más, con las mismas ganas?
Volveré a casa, me haré una *pa*, me iré a la cama.
Niña de papá ama a niño de la calle,
papá se encargará de que la relación falle.
Aún me miran con odio algunas brujas del vecindario,
pero, recuerdo con nostalgia esos veranos en el barrio.
Aquel que ya no sabe desahogarse sin drogarse
acabarán odiándole y acabará odiándose.
Sucios de alcohol en la pared del De Vicio
miramos sin amor a esas jambas con prejuicios.
Odio tu novio, igual que odio tu "*I love you*".
Escribo otro episodio, es obvio no estoy sobrio.
Voy a odiarte hasta que me ames, *pa* que me ames hasta odiarte.
Prefiero ser un infame, antes de que me ames por mi arte.
Esa escoria de ahí del tatuaje de amor a la patria
que mejor no busque bronca con cabrón de sangre fría.
No doy clases de amor, escribo frases *pa* amar.
¿Crees que eres el mejor?, yo te puedo ganar.
Amar, ¿para qué?, ¿para acabar amargado?
Somos de los que odian amar, pero quieren ser amados:
me quiere, no te quiere; me quiere, no te quiere,
arranca hojas del bloc porque es a mí a quien prefieren.
Si le saco un palmo al modelo más alto de la gama
no es por fama, es por ganas: creer en lo que amas.
No es la disciplina del clima primaveral,

mi estimada rima inspirada en la esquina de un bar.
Yo escribo por odio, tú amas mi furia
¿Quieres ser como yo? Mejor, curra o estudia,
te odio, gentleman, me revuelves las tripas.
Va de rompecorazones y es un calzones que flipas.
Si lo nuestro fuera amor, te traería bombones,
como no es más que sexo, compra tú los condones.
No sé amar sin condiciones, sin excusas ni prisas.
Odio las malas caras y sospecho las sonrisas.
Nos odian por envidia y vuestra envidia es vuestro odio.
Disimula en tu asedio estoy sonando en la radio.
No escribí cartas de amor en cuarto curso, creo.
Estaba peleando por respeto en el patio de recreo,
soy mortal, por tanto.
Mejor cortar que estar soportando tanto, ¿sabes?
Que ni tú eres mía ni yo soy tuyo,
así que, si veo que algo que me inspira, huyo,
huyo *pa* que no me mires, *pa* que no me midas.
Amor prohibido, escribo a escondidas.
Sí, bueno, he tenido amores cortos, he cometido errores tontos,
pero, creo que aún es pronto (Pero, creo que aún es pronto).
Flowklorikos, Rafael Lechowski (Ah)
"Estás falto de amor", me dijo,
Pero donde duele, inspira.

33. Foyone: “#RapSinCorteXXVIII” (Single en streaming, 2016)

Ahí fuera hay gente sin trabajo debajo de un puente,
encima vivo en un país sin presidente
a quién culpar entonces, aquí siempre paga el pobre,
se libra quien tiene *pa* llenar el sobre *pa* sobornar,
por eso el del taco no va al penal.
Y hay políticos pegando atracos sin tenerla que cargar,
yo veo más justo que si me vas a atracar
al menos me tengas que apuntar con una pistola en la frente,
yo no me voy a asustar, soy como tú, un delincuente.
Pa el año 2020 Foyone, presidente.

Yo seré un *comío*, pero *comprometío* con mi gente,
menos dar discursos y más dar techo y pan caliente.
No esperéis que llegue el día que venga uno y se reviente
y os pille enfrente, Dios no lo quiera.
Por eso si tenéis consciencia no actuéis de esa manera
que las patadas vuelven agresivas a las fieras.

Si yo estuviera ahí, un plato de comida para cada uno, eso es así,
y en la calle no se duerme si hay techo donde dormir,
que hay suficientes *pa* todos si se quiere repartir.
Pero no quieren compartir.
El presidente es el títere, el *banquero* su país,
esas cosas son así y no porque yo las diga, *na* más mira,
porque te levantas cada mañana no es para ver la cara al jefe,
si no para cobrar su lana y porque estudia tu hermana
si no es por un diploma que hace que solo vea a tu madre media hora
mientras coma porque luego friega escaleras *pa* pagar su carrera.
Pareciera que el mundo gira en torno a una moneda,
y yo me lo creyera, si no viera cada mañana de salir el sol,
valioso no es el metal valioso sos vos.
Patatas y arroz para todos los que pasen hambre,
aprender a ser persona antes que ser alcalde.
Y dale al que le falte, maldita agonía,
se pudra al que lo tenga asfixiando, al que necesita,
yo no soy un santo ni tampoco estoy en Caritas,
pero tanta hipocresía gubernamental me irrita,
el que no tiene se lo quita, el que tiene mucho duplica,
es justo pensar que la injusticia aquí no se evita.

Por eso déjate de palabritas y de tanta publicidad,
de poco sirven las promesas si luego no cumples *na*.
Yo no tengo papeles en Panamá,
na más que tengo un papel de fumar.
Así que ya sabéis a quien votar pal año 2020:
¡Foyone presidente, Ye! ¡Rap sin corte, 28 PUTA!

34. Foyone: “Soy Andaluz” (*Reserva 016*, 2018)

Money, money, money, money.

Háblame de la droga, nómbrame a la poli,
tu historia solo necesita que aparezca un Hobbit,
sigue mintiéndote y haciéndote fotos en el móvil,
no se te olvide de poner caras de malo
vacilando con la paga que mamá te ha dado.
Coge el oro de la comunión
se lo coloca en el cuello, le hace sentir un matón,
pero sale *pa* la calle y se encuentra la realidad,
pasa uno que le mira y él dice “No mires más”.
El tipo está *enfadao*, su novia le acaba de dejar
y antes que se haya *dao* cuenta le había *soltao* una *guantá*:
toa la cara *colorá*, ya no quiere ser gánster,
dice que es calle y que ahora quiere ser cantante.
Habla de kilos, de putas y traficantes,
sus padres aún sudan sangre *pa* darle *to* por delante,
no hay unión, eso era una cosa *del 2* mil,
pero a mí todos me respetan como a la Guardia Civil,
será porque no uso careta cuando me pongo a escribir
y a la hora de verme la jeta eso se puede percibir.
Soy real como casas de cal,
como barcos la *madruga* volviendo de faenar.
Lejos de la NBA, aquí somos más de fútbol,
tú quieres ser *nigga*, lo siento, *pa* mi es absurdo,
soy andaluz, dime de dónde eres tú.
Pongo Málaga en el mapa, pásatelo rata
fumando petardo alrededor de una fogata,
con un litro fresquito y comiendo *pescáito*,
este es mi sitio, donde el coño de mi madre me parió,
donde el cabrón de mi padre me crio,
de aquí soy yo, primo, y orgulloso de serlo.
Hace calor hasta en invierno,
aquí el verano es eterno como la cola del paro,
poquitos empleados, pero arte hay por todos lados.
Aquí estamos acostumbrados
al sol de las 3 *la* tarde pegando a 40 grados,
los guiris se ponen como los gambones: colorados.
Sin prisa, relajado, aquí se puede ser feliz,
no hace falta tener dinero *pa* poder sonreír,
eso es así, ¿de qué sirve tanto estrés ni tanta mierda
si *tos* vamos a acabar durmiendo debajo la tierra.
Soy lo que ves, no llevo careta ni maquillaje,
yo no te adorno mi mensaje,
soy andaluz, como los olivares,
como La Virgen Del Carmen entrando a los mares,
esta es la tierra que me vio nacer
esta es la tierra donde moriré
esta es la tierra que me vio crecer
orgulloso de mi pueblo, por siempre yo lo estaré.

Soy andaluz, soy andaluz, soy andaluz.
Dime, ¿de dónde eres tú?
Soy andaluz, soy andaluz, soy andaluz.
¡Que viva el Sur! (x2)

35. Foyone y varios: “Rap sin corte L” (Single en streaming; RapSinCorte-El Álbum. Disco 3, 2021)

*Tengo perdones, que no alcanzaron,
tengo ternura que me ha sobrado
y el alma enferma de soledad...*

Foyone en la casa, RapSinCorte 50, puta.

[Foyone]

Son diez años sembrando y no te hablo de Monsanto,
me inspira la guerra, el manco de Lepanto,
los pies sobre la tierra, yo no tengo un Lambo,
pero me cubre el manto, del todopoderoso.
Agua milagrosa oculta en el fondo del pozo,
estoy cargado de energía, doy calambre si te rozo
hasta el más exitoso se muere si toso en estos días.
Pa este RapSinCorte no estoy solo, traje compañía,
solo ocho líneas para demostrar mi estilo.
Me sobran la mitad,
yo soy de Zaragoza ciudad,
Violadores, La Cloaka y El Clan
con el Rapsus y el Sharif
¿cuántos fans tienen el Gordo y el Juan?
Estos que nombro son de clase mundial
tienen fans en aeropuertos, mierdas que otros sueñan:
El Foyone y el Sceno son los que gobiernan
la jodienda y son leyenda del *underground*.

[Elio Toffana]

Soy el arma en la mano de El Solitario al salir del banco,
el atentado organizado a Carrero Blanco,
yo soy el aro del santo y los cuernos del diablo,
yo soy las putas de la Casa de Campo,
yo soy los muertos en cunetas fusilados por Franco,
soy hijo de los yonquis del jaco, soy tu infarto,
Perséfone, Ortega Lara, yo soy el Rapto,
el rastro intacto de un velociraptor.

[Petazeta]

Me he dado cuenta que algunos por tenerlo quieren todo,
cuidao que tú das la mano y te cogen el codo,
recuerda que aquí en cada escalón estarás más solo,
pero ten firme que lo hará de todos modos.
Guarapo, esos niños quieren ser capos,
se lo llevan barato, más de truco que trato,
yo trato de hacer *to* lo posible *pa* estos gatos,
pa venir como Noel con un gran saco

[Ajax]

El Ajax se acicala, la vida mía mala,
La bien pagá, Cigala, Pierna *cambiá*, Dybala.

Ayax te tiene ganas, va a volar en escala,
piso alfombra roja, *photocall* con traje de gala,
quien tiraba balas iniciaba malas
palizas de Mara, antes de ser tu pana.
Diazepam y Xanax,
cosas claras, casas caras,
caretas quitadas, carcasa muy mala,
esto es una boda gitana.

[SpokSponha]

Necesito a la patrulla X para hacer un *cypher*
tus gestos son falsos como el bebé de American Sniper
El ritmo y yo somos primos, como McGrady y Carter,
tuve la ansiedad andando en la red carpet,
Foyone, Sceno, gorgonita como Archer,
bebiendo Postobón y hablándote de Monster Rancher,
con el corazón lleno de parches,
pero cuidado del sabor de mi razón.
como una edición de Taschen,

Yo no camino como ellos caminan,
lleno las barras de serotonina.
Haciendo eses bajo la avenida
me enciendo eso y todo se ilumina
no lo *pueo* evitar, nací *pa* levitar,
pa escaparme de lo malo por la puerta de atrás,
quiero ser inmortal, *woh*,
hacer lo mío y que te llegue, y ya está

Ya llegó el puntal, a la hora puntual,
como leche Pascual en el Taj Mahal
blanco, lo cogen hasta los mancos,
hablan de tal y de cual, pero no es *pa* tanto,
yo soy el papi y eso que aún no tengo hijos
Cojan el lápiz que ya mismo les corrijo (ja).
Alguno se pensó que esto es rap contra el racismo
pero mi hermano, no, es Foyone y sus ministros

El que vive sin luchar, sin querer progresar
está mirando al suelo dentro de una catedral.
Yo era así, pero vi en mí lo esencial
y ese segundo RapSinCorte vino y me hizo pensar:
Uno, pasión, dos, llenar la despensa,
tres, trabajar sin esperar recompensa,
cuatro por solucionar situaciones tensas,
por ver al Pedro fuerte, no en camisa de fuerza, men.

Somos ese niño hambriento
que por tonto y lento no prueba el pastel.
No somos europeos, somos la mierda de Europa
somos los pobres que tragan las migajas
que se caen sobre el mantel.

Somos la basura que engendra cultura
y que otros se apropian
levantaos hermanos y hermanas.
Demostradle cantando a la bestia
que esta guerra es nuestra
Yeah, yeah, yeah, yeah, RapSinCorte 50, qué lo qué, yo, anjá

Hola humano, estás hablando con ese gitano
que va a joder tu futuro sin cogerte de la mano,
Fernando Costa Morales, dólares mentales nos criaron
desde que tengo dinero tengo *demasiaos* hermanos
y con el sol, el hielo se derritió
es el ciclo del agua, esa es la explicación,
tengo miles de demonios dentro de mi habitación
me susurran que lo haga y que me tire del balcón
We got the jazz, we got the jazz
Mataron a Pac, pero nació Laüra Bonsai.

Yo, 1-9-9-6
Lo que tú haces en ov, *come on check my gang*
De esos *rappers* de ama, *man, the ghetto* no soy Kool G Rap
You gotta go, you gotta go, vinimos juntas,
querían jugar, pero Las Ninyas ya no son azúcar
entrando tranquilo al estilo *sniper*.
Cuidao no te confundas, soy de largo alcance
desde las ruinas observo al cobarde
y si te pones tonto, *voyage* compadre.
RapSinCorte y esto es arte
estilo clásico, *flow* de calle,
no respeto a autoridades, siempre me ha gustado insultarles,
cagarme en sus muertos y en la puta de su madre.
Perdió mi alma a ese diablo mientras que pegaban gritos
toda mi sangre se caía por el suelo del garito
me dio hambre de fabada y llamé a la de ricitos.
Vi la cumbre en la esplanada y me eché un descansito,
hago siempre una pasada con *to* lo que llevo escrito,
el alma sufre torturada, poetas que están malditos,
si me cubren las mañanas es que en la noche estoy proscrito.
No es que sobre, no es por nada, es que no lo necesito.
Okay, bitch, me dicen que me toca rapear a mí,
traigo ceniza en la boca, ¿dónde puedo esto escupir?
Voy babeando como un perro buscando dónde morder,
We are making a hell, we are living a fake, stop.
Dejen de tirar las cuerdas, no somos sus marionetas,
así que termina fumando la yesca,
me importa una verga si no te gusta mi mierda.
Yo soy fanática de hacer lo que me convenga, ja, ja, ja.

ToteKing, *once again, once again, hey, yo*, mira,
escribo con la rondo hasta el fondo, en un bar de cante jondo,
guiones de pelis de dos rombos con la NBA de fondo.
Os mato, estoy mejor con 4-2 que tú con 24,

me hice una casa de papel, no hablo de Netflix, hermano,
El Tote es Jordi Hurtado, la polla siempre joven.
Te llevo al cole y allí el Pedro te enseña rápido a no entrar en follones,
el panorama da vueltas buscando un credo
y al final me necesita, hermana, como Dana a McGregor.

Ya no descanso como el ingenio del pobre
Till my strength over, rozándome entre espinas y rose
Boda de oro, *fifty shades*, *still shaking*,
no me come la culpa *cause you make me die*
I break it como B heads up
Biggidee one, biggidee two, biggidee bars still on.
No entramos en tu fiesta, aunque sonamos en tu fiesta
Who's popping, bitch? Ah, Felinna got the flavour.

Corredor de fondo, apriétale que me da morbo,
tú le metes hasta el fondo, eso a mí me pone cachondo.
Mamá, vengo del escombros, quiero el podio, el monopolio
veterano sin Mutombo, tú eres un crío estás Nickelodeon,
el más duro haciendo lo blando, eso es obvio,
fino hasta ahora que me he puesto gordo
de rapear por ocio con mis socios, al final hice un negocio
allá fuera tiran odio y solo quieren ser mis novios.

[Foyone]

Aún sigo matando cucarachas con la escoba,
el oro en el cuello, esa es mi sogá,
Dios aprieta, pero no ahoga.
Aquí es amoníaco loco, no *baking soda*,
esta vida es bella y mala, como campos de amapolas.
Tengo mi emisora sintonizada con Dios,
así que lava tu boca, para hablar de mí, ¡so cabrón!
Y no chivo una nota, todo el pentagrama es de mi posesión,
Foyone en la casa, la causa de tu adicción
RapSinCorte 50, Foyone en la casa,
vamos toda la gente de la casa,
Son diez años ya, Sceno en la instrumental,
Esto es por la cultura, hijo de puta.

36. Frank T: “Sabio joven negro estudiante” (*Konfusional*, 1996)

Había un señor que tenía un negocio
y quería a su lado tener siempre un buen socio,
puso un anuncio en el Segunda Mano
para que alguien al leerlo estuviera interesado.
En otro plano de esa misma jungla,
un joven negro estudiante buscaba un trabajo,
así sin problemas podría pagarse
su casa, su ropa y también sus estudios.
Otro día el joven negro estudiante
miró el Segunda Mano y vio aquel anuncio,
entonces se acercó hacía aquella dirección
tal como ponía en el Segunda Mano,
allí él llegó y la empresa él vio
con el dueño de aquella habló y negoció,
quedaron de acuerdo, se le hizo el contrato,
empezó a trabajar y buen dinero el ganar.
Partiendo de entonces el negocio subió
y todo el mundo en ese sitio ahí solía negociar.
Eso le hizo al dueño pensar
y dijo que a él más dinero iba a pagar.
Un día a él el dueño se le acercó
y a su casa a cenar con su familia le invitó.
El joven acepto y en su casa cenó
y a su única hija el dueño presentó.
Ella era guapa,
a él le atrajo, pero no se distrajo.
Desde aquel día la hija del dueño
empezó a quedar con el sabio joven negro estudiante.
Sabio joven negro estudiante
aquel negocio cada vez crecía más
y el dueño sabía que era por aquel joven negro,
él estudiaba en la universidad
la carrera de la mente, la psicología.
Estando los dos comiendo en un restaurante
el joven le preguntó: ¿a usted le gustan los negros?
Y el dueño contestó: pues claro que sí,
De no ser así tu no estarías aquí.
Aquel estudiante era un chico muy sabio,
Cuando le hizo la pregunta el jefe sudó.
Este le dijo: ¿a qué viene esa pregunta?
En cambio, el joven no le contestó.
Final de la comida, salieron de ahí
Y el vivir de cada uno volvía a seguir.
En otro plano cuya protagonista
es la hija del dueño empieza a salir.
Ella salía con aquel sabio estudiante,
estaba muy contenta le quería bastante.
Llevaban los dos un buen tiempo saliendo
cuando un día el padre de ella les estaba siguiendo.
Ellos no sabían lo que estaba ocurriendo

por eso se pararon y empezaron a besarse.
El padre de la hija que era el jefe del joven
al ver esa escena se enojó como un diablo,
así que lo que hizo fue salir de ahí
para no coger alguno y tener que golpearlo.
En ese momento lo que el deseaba
era coger el cuello de aquel sabio joven negro estudiante
sabio joven negro estudiante.
11 de la noche, la hija llega a casa
y nada más llegar, va su padre y la golpea.
La hija llora y dice: ¿por qué has hecho eso?
y el padre contesta: por salir con ese negro.
Ella no creía lo que estaba oyendo
pero al ver que era cierto salió corriendo.
El padre asustado dice: ¿hey, dónde vas?
Y la hija contesta: no me busques jamás.
El veía como su hija se alejaba
y a donde iba a ir también se imaginaba.
En cambio, este esperó al día siguiente
para ya en la empresa despedir al joven negro.
¿El jefe al llegar que es lo que vio?
Que el sabio joven negro desapareció.
No podía entender no podía comprender,
no podía creer lo que allí acontecía.
Cogió su coche y empezó a buscarles,
pero era imposible no podía encontrarles.
Tenía los nervios a flor de piel,
tenía que desahogarse, no sabía con quién.
Fue a su casa y ahí estaba su mujer
y empezó a golpearla sin saber por qué.
Su mujer gritaba y a la vez sangraba
y al darse cuenta el dejó de pegarla.
Entonces ella aprovechó el instante
para coger y salir pitando de la casa.
Este se estaba volviendo loco
y mientras ella se iba él decía: no, espera un poco.
Ella se fue y él se quedó solo
y echaba las culpas al sabio joven negro estudiante
sabio joven negro estudiante. (x2)

Aquel negocio iba de mal en peor,
a los que contrató los tuvo que despedir
al cabo de unos meses, sin darse cuenta,
aquel individuo se quedó sin negocio.
Este ya estaba casi en las últimas,
tenía depresiones, altas tensiones,
vivía solo, amargado, estropeado, echo polvo,
sin mujer, sin su hija, sin nada.
Un día su mujer fue a la casa a hablar con él
y le vio ahí tirado, en el suelo amargado.
Venía con un papel para firmar el divorcio,
pero estaba tan mal que no podía ni escribir.

Ella se dio cuenta de que estaba loco
y lo que hizo rápidamente fue llevarle a un psicólogo,
uno que hacía unos días había puesto una consulta en la zona
y además con buenos resultados.

Llegan ahí y pasan dentro y el plano es impactante,
al llegar es como si hubieran visto a un gigante,
asustado de verdad es como el que nota
que el psicólogo era el sabio joven negro estudiante.

37. Frank T: “La gran obra maestra” (Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces, 1998)

Un bocado nutritivo de metal pesado ahora pegar
el ambiente es frío y se ha de calentar
así que masticar y al tragar considerar la posibilidad de no probar
o repetir de ese alimento ya que más no va a quedar.
Se han acabado los ingredientes, no he podido conseguir más,
aunque la llama sigue encendida ya que yo siempre tengo gas.
Cara sí es, tú qué te crees
que aquí todo está barato
cuesta mucho y no en dinero si no en tiempo y más de un rato.
Parto, como parte tu cerebro la heroína
que me piden muchos yonquis por ser negro en cada esquina
soy un camello de ingredientes ilegales metálicos
obviamente acompañados de *sampleados* metarrítmicos
que como efecto principal, al probarlos una vez
causan delirios de grandeza secundados por una gran sed
de otra dosis de metal confusional en primera clase
y como todo en esta vida hay que pagar para conseguir el pase.
No me regatees, no soy el típico vendedor
puedo pasar de ti y encontrar otro comprador
demasiada calidad incluso para ser vendida
y más aún cuando está hecha con palabras selectivas.
Mirad cómo ahora sube la temperatura del termómetro
la longitud de este sonido no se mide ni en kilómetros
si pagáis por conseguirla ésta siempre será vuestra
y tendréis en vuestras manos una gran obra maestra.

No es una pintura, ni es una escultura
simplemente rima pura y dura
es la gran obra maestra. (x4)

Sé que hay escuchantes que de mí tienen adicción
mi voz cuando me escuchas es como si fuese el aguijón
de la abeja cuando te pica, y luego mucho duele
la diferencia es que en este caso aquí la rima nunca muere.
Ahí corre y siempre gana la carrera como Michael Jonhson
recorridos largos como la nariz de Blossom
y te guste o no te guste, te mole o no te mole
en el futuro todos los niños estudiarán mis rimas en el cole.
Quién se encarga de decir qué es música y lo que no
cuál es la música buena, cuál es la mala, cuál la peor
vosotros sois la tierra y yo os caliento porque soy el Sol
necesario como los negros para que existiese el Rock & Roll.
Un monstruo sí señor, aunque yo no tengo garras
formo parte de la historia y mis hazañas tú ya narras
pero tranqui, sé que hay fachas que extrañeza yo le causo
pero cuando me escuchen ni ellos pueden evitar darme un aplauso.
Mirad cómo ahora sube la temperatura del termómetro,
la longitud de este sonido no se mide ni en kilómetros,
si pagáis por conseguirla ésta siempre será vuestra

y tendréis en vuestras manos una gran obra maestra.

Si veis sólo con los ojos sois ciegos y a mí nunca me veréis
ni siquiera con vuestros oídos bien oiréis. (x4)

Ante sonidos distintos utilizo siempre el instinto
para catar la diferencia del vino blanco con el tinto
del señorío de rimadores o cantores infiltrados
autosacados del movimiento por sus numerosos errores.
Falta de entendimiento, añadida con seriedad
y particularmente pienso y afirmo que también de personalidad
no busco a nadie en concreto, yo no soy un secreta
pero seguro que lo que os digo a muchos el cuello les aprieta
No sintáis sólo con la piel, dejad que sienta vuestra alma
así los versos turbulentos los percibiréis con mucha más calma
Pinta, rima, scratchea,
llama la atención para que la peña hacer alguna cosa te vea
eso sí, si fracasas no te quiero oír decir
que la movida no es como antes de que tú te fueras a ir
simplemente ha sido una experiencia más en la vida
pérdida de tiempo y de acciones consumidas
por la nada, que se introduce cada día más en la gente
que hace cosas por inercia sin pensar en las consecuencias.
Éste es mi plan, seguir creciendo
y haciendo Hip Hop, del mismo modo que hoy lo estoy haciendo
escribiendo ejercito mi cerebro
y aprendo curiosamente de las cosas que yo mismo estoy diciendo.
Mirad cómo ahora sube la temperatura del termómetro
la longitud de este sonido no se mide ni en kilómetros
si pagáis por conseguirla ésta siempre será vuestra
y tendréis en vuestras manos una gran obra maestra.

38. Frank T y varios: “Los borbones son unos ladrones” (Single en streaming, 2018)

Rapear no es delito.
En las cárceles los débiles, los más pobres, ¿es o no?
En Ginebra los patriotas escondiendo el montón.
Va Sofía y Leonor, plebeyos a un lado del cordón.
No veo nada que pegue más que monarquía y condón.
Contar quien es y qué hace es delito.
Mira el caso de Valtonyc, a los hechos me remito.
Los pobres hablan y a prisión, se ríen los ricos.
Libertad de expresión, díselo a gritos.
El bofetón de sopetón de este que vive en Torrejón
ha puesto roja la fachada y la corona del Borbón.
Avergüencense por dar cabida en leyes falsedad
y fulminar con el castigo del encierro a la verdad.
Es simple: *desobeïm perquè creiem que un canvi és possible.*
Us voldríem tenir a tir a tots en fila.
Resistir *com resesteix un nin als carrers* de Siria.
Insomni quan sa realitat te pessiga.
Hacen falta *scratches*, faltan pintadas,
falta gente que no se agache por nada.
Hacen falta ganas para saltar los baches.
No sueño con Versace, sino con barricadas.
El Estado legitima al heredero de Franco.
En tu techo y en el juego siempre gana el banco.
Un apoyo proletario de los barrios de Madrid.
Nietas de guerrilleras en la Guerra Civil.

LIBERTAD DE EXPRESIÓN
TOMANDO POSICIONES
QUE RETUMBEN LAS PRISIONES
LOS BORBONES SON UNOS LADRONES.
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ
PRENEM POSICIONS
QUE RESSONI A LES PRESONS
NI JUTGES, NI FISCALS, NI BORBONS.

A la cárcel van los pobres, no la Infanta Cristina,
pero medio país le desea guillotina.
El Rey no sabe ni hablar: “Por qué no te callas?”
pero a mí no me cierra la boca semejante canalla.
Por la guerra perdida de nuestras abuelas,
por la poesía que aún duerme en las cunetas.
Tomaremos su calle estilo Black Block.
Ocuparem Marivent amb un Kalashnikov. ¡Foc!
Se ríen de su impunidad en un chalet de Suiza.
Imagínalo borracho diciendo: “Que el pueblo me elija”.
Con la pija de su amante, recuerda cazas de elefantes,
mientras aumenta el hambre y no hay justicia que lo cace.
Hace falta amor para las oprimidas.
Hace falta mucho odio para esos genocidas.
Hace falta acción en contra de empresas nocivas.

También carteles combativos en las avenidas.
Sa situació em preocupa bastant.
Menystinguts els qui sempre hem mantingut a sa Casa Real.
Antisistema es un sistema que *condemna a un cantant*
i que defèn a un assassí d'elefants.
Si rapear es delito, chico, no le des al play.
te vendan los ojitos aquí te roba hasta el Rey,
dentro de muy poquito, y si sigue así la ley,
habrá más *rappers* en España presos que en las cárceles de USA.
Porque vivimos a golpes,
porque apenas si nos dejan quejarnos
de la opresión por frases de arma simbólica
terminando a las rejas una cosa no es simbólica:
La sangre que corre es roja, es mentira la realeza. ¡Es mentira la realeza!

LIBERTAD DE EXPRESIÓN
TOMANDO POSICIONES
QUE RETUMBEN LAS PRISIONES
LOS BORBONES SON UNOS LADRONES.
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ
PRENEM POSICIONS
QUE RESSONI A LES PRESONS
NI JUTGES, NI FISCALS, NI BORBONS.

Esto es por la libertad de expresión.
Por todos aquellos y aquellas *rappers*
que están escribiendo su rabia en una canción.
No callarem, no callarem, no callarem, no callarem, no callaremos.
Per La Insurgencia, per Valtonyc, per Pablo Hasel.

LIBERTAD DE EXPRESIÓN
LIBERTAD DE EXPRESIÓN
TOMANDO POSICIONES
QUE RETUMBEN LAS PRISIONES.
LOS BORBONES SON UNOS LADRONES
LLIBERTAT D'EXPRESSIÓ
PRENEM POSICIONS
QUE RESSONI A LES PRESONS
NI JUTGES, NI FISCALS, NI BORBONS.

39. Gata Cattana: “Los 7 contra Tebas” (*Los 7 contra Tebas*, 2012)

-Hace tiempo que no se le ve por el café y aquello sin usted está muy aburrido.
-No tengo tiempo para tertulias, tenga, lea, ¡lea esto!

No he venido aquí *pa* contaros las noticias
stoy juntando papeletas *pa* entrar en sus listas.
No creo que me haga falta concienciar
si en la lucha antifascista con violencia
me aplicarán la antiterrorista
pobre niña rica, no sé qué pudo pasar
Renegá del ideal capitalista.
Te has *condenao* tú sola por no quererte callar
vaya donde vaya me siguen la pista
perseguida como la verdad
si eres uno más ya sabrás de lo que te hablo
que antes que me arreste descalabro a ese hijo puta
mi libertad no cabe ni en jaulas de plata blanca
No reconozco autoridad más allá de mi cuerpo.
Yo vine a hacer palanca y justicia, por supuesto
porque estoy harta de que me toquen los muertos
he venido a que me rapen esos fachas
con la furia de la masa *despechá*
a moverme despacito por la sierra
de noche, *escondía*, con la suerte *echá*
tachá de proscrita, lo dejo *to* escrito
la fecha, la hora, el lugar.
Lo mismo me sale y me logro fugar
pero no creo, con esta suerte...
Y no me veo desertando la verdad
porque lo que yo tengo no hay guerra que me lo arregle
me viene un poco mal la tercera mundial ahora
que al menos tengo un plan y ganas de que me lo jodan
me duele, como los hijos de mis malas compañías
creciendo entre Judas, nadando en miseria
como los míos que no nacerán.
Yo no condeno a nadie a esta barbarie
con este aire irrespirable que me dan
con la derecha y su revancha como lastre
lo mismo acabo como Larra o aún peor
como Lorca, en la cuneta, *desterrá* del arte.
Yo estoy más muerta que Chernóbil
veo repeticiones de la hostia en la boca de Berlusconi
por Carlo Giuliani y un sistema fascista
que calla a quien rechista, y todo parece inmóvil.
Tengo la rabia de la madre del anarquista griego
del padre que se prendió fuego porque no tenía nada
delante de un banco mientras los medios grababan
y el mundo simulaba estar ciego.
La ironía de James Morrison con el himno de Riego
en una Copa Davis antes de iniciar el juego
cada zapato volando hacia Bush

para su país, la disciplina de la URSS,
y ¡bum!, que todo se hunda,
que no intenten sostener sobre alfileres el poder del capital que se derrumba,
que no traten con respeto a la rata que mató al chaval antinazi en el metro,
quiero que se entere *ca* miembro de la intifada,
que occidente ha hecho de su pañuelo un objeto de moda
que ahora lo llevan pijas que no se enteran de nada
y que han comprado por tres euros en el chino de su zona.
El frío de Stalingrado y la victoria en Vietnam
una bomba en un desfile del *Ku Klux Klan*
nos han dado un circo malo pero nada de pan
no sé cómo coño piensan que me pueden callar
no sé cómo coño piensan que me pueden callar
yo he *veníó* a que me rapen esos fachas.
No sé cómo coño piensan que me pueden callar
yo he *veníó* a que me rapen esos fachas.

—¿Va usted a poner la guillotina en la Puerta del Sol?
—Pues sí, señor, la guillotina, ¡la guillotina!

—¡No voy a seguir toda mi vida escribiendo panfletos
y despotricando contra los Borbones!
¡Sí señor, la guillotina! ¿La reina? ¡Zas, guillotina!
¿Los chulos de la reina? ¡Zas, guillotina!
¿Los chulos del rey? ¡Zas, guillotina!
¿Los ministros? ¡Zas, guillotina!
¿Los obispos que los rodean?
¡Guillotina, guillotina, guillotina, guillotina!
¡Todos guillotinado! ¡Sí señor! ¡La guillotina!

—¿Ha terminado usted?
—¡Sí, señor!
—Vamos a comer

40. Gata Cattana: “La prueba” (Anclas, 2015)

Callan las columnas del cielo
Cuando llegue mi hora final
Búscame debajo del suelo
Donde te tengo *acostumbrá*
Aunque la leyenda es del tiempo
Y aunque los disturbios pasan
Y aunque nos traicionen los nuestros
Si no hay prueba, no hay pecado
Si no hay prueba, no hay pecado
Que no lo llevo tatuado
El viento se lo llevó
Porque al final solo es carne
Porque al final solo es carne
Y al final solo es carne
Tengo boca, no hablen por mí
He *apuntao* lo que iba a decir
Nunca me fui, era sólo un paréntesis
Ahora sí me tienes delante
Me tienes en trance
Dejándome hacer como de costumbre
Paliándote el hambre
Contándote historias al *lao* de la lumbre
Cómo nos cunde, ojalá no escampe
En las sombras danza del vientre
Tú tienes los ojos de mar y yo he *aprendío* a nadar *pa* meterme
Tú tienes los ojos de mar y yo los tenía de muerto viviente
Bailando al ras como una serpiente
Esperando a que la luna mengue
Dame calambre fuego y corriente
Que te hago los trucos de siempre
Que me subo en Pegaso y que arranque
Que *pa* algo se inventó septiembre
Cada martes cadena perpetua
Cada letra me endecua, himno que embauca
No le temo al fracaso ni mucho menos le temo a la parca
Hay una obsesión que me embarga
Y alguna que otra derrota a la espalda
Acabé como Rota vendí a la OTAN en nombre de Esparta
Asuntos de banderas falsas
Carencias, delitos y faltas
Pa que llore mi mamá, que llore la tuya
Y ya no hay más ley que valga
Me bajo al infierno buscando una prueba
Me encierro en mi alcoba,
Prefiero la soga a sonar como suenan
Ahí fuera los grupos de ahora
Tampoco soy nueva, ¿sabes?
Protejo lo mío como una leona
Aunque si lo hago suave
Sé de algunos mitos que se te desploman

Se te descuelgan *to* los diplomas
Escúchalo, primo, estamos en antena
No ves si inspira esa goma
Escribo mentiras que valen al gramo
A parafina me saben las manos
Cosa fina lo que hace esa nena
Poca broma, rollo Sodoma
Aroma vainilla y crema de avellana
Algo de canela, díselo Ana,
Que me discutan, ya no hay mañana
Se me están sublevando las ganas
Al final bailaré bulerías gitanas
Perdía en la calle con cara de buena
Como si no supiera nada
Como si comieras arena...

Callan las columnas del cielo
Cuando llegue mi hora final
Búscame debajo del suelo
Donde te tengo *acostumbrá*
Aunque la leyenda del tiempo
Y aunque los disturbios pasan
Y aunque nos traicionen los nuestros
Si no hay prueba, no hay pecado
Si no hay prueba, no hay pecado
Que no lo llevo tatuado
El viento se lo llevó
Porque al final solo es carne
Porque al final solo es carne
Y al final solo es carne.

41. Gata Cattana: "Lisístrata" (Anclas, 2015)

Yo no camelo perfumes de Nina Ricci
Soy más de libros de la Silvia Federicci
Será mejor que trates mejor a esas *bitches*
No sea que de repente me escuchen y se compinchen
Os lo tengo dicho, os lo dejo hecho
Al punto, la teoría King Kong no apunta
Facilito tronco, deja de poner impedimentos
Deja de ser un experimento
Déjame ser otra cosa que no sea un cuerpo
Deja de follarme con los ojos ya de paso
Cuando paso por la calle sola en todo momento
Porque me cago en *to*.
Yo, en pleno siglo XXI
Que tenga que venir la Ana a rebatir a Freud
La tradición es larga
Desde Nietzsche hasta Unamuno
De Aristóteles a Darwin, desde Franco hasta Rajoy
De aquellos barro estos lodos, sé por dónde voy
Que las cosas no han *cambiao demasiao* a día de hoy
Haciéndome *kit training* a lo *hard candy*
Modus operandi rayajos, *estampaos*, rollo punki
Que venga Dios y lo vea
Como se hace la marginal
Odio en la hoguera con tres brujas durante la inquisición
Vale, que monten sus ministros festivales feministas contra la segregación
Alimentando el tópico con discriminación, positiva
Que es mentira, no es ninguna solución
Yo hago lo que quiera bajo el "niña no andes sola"
Mujer en toda regla, poetisa con mayúsculas
Descontrola por la ciudad cantando hardcore
Con camisa y tacones altos
Con la moral muy por encima de sus cuentos
Como la de otras tantas putas que mueren callando
Y ando cayendo ya, encallándome en mi propia guerra civil como Lisístrata
Sin más que decir, que aportar a la causa un tributo a mis musas que luchan
Rosa de Luxemburgo, Campoamor, griega, Amazonas
Vestal romana, sendero impío hacia la vida humana
Keny Arkana, Safo, Hipatia, Parks y Hatshepsut
Yo os invoco hijas de Eva buscando una luz
Buscando una luz, buscando una luz
Yo os invoco hijas de Eva buscando una luz
Buscando una luz, buscando una luz
Yo os invoco hijas de Eva
Desde que Prometeo les mostró el truco del fuego
Someteron nuestro ego desde Atenas a Estambul
Tú y cuántos cómo tú contra estas dos titánides
Corre ve y dile a aquel que no vamos a ser tan dóciles
Imbéciles se creen que son la élite y caerán
Por su propio peso cuando rescate a Eurídice
Lapídame, humíllame, si quieres ponme un burka

Arráncame la bolle, el clítoris *pa* ser más pulcra
Escóndeme, tápame bien ese escote impuro
No sea que te pervierta o te transporte al lado oscuro
No sea que te intoxique con mi psique de cianuro
La mujer es el diablo eso seguro, ten *cuidao*
Y ando cayendo ya, encallándome en mi propia guerra civil como Lisístrata
Sin más que decir, que aportar a la causa un tributo a mis musas que luchan.

42. Gata Cattana: “Desértico” (Banzai, 2017)

Llevo más de una tarde, buscando la excusa perfecta
La letra perfecta para antes de irme, honrando a mi estirpe
Ahora que han *encontrao* a Marte y Uranio en Irán
La cosa se está poniendo interesante
Pero yo *na* más vine a despedirme
Aunque pronto vendrán a prohibirme que hable
Y pienso resistir ¡Qué diablos!
No viene aquí por los rublos, vine a pulírmelos como si *ná*
Tu dame más ritmos que me los cabalgo
Así que se salga toda esa mierda, me suena de algo
Verde esmeralda y blanco, te lo dejo fresquito del campo
Si me pillas un día que me arranco te activo zonas cerebrales
Que ni siquiera tú sabías, umbrales que nunca debiste pasar
Deja que venga, déjate llevar a ese universo al que tan solo yo sé llegar
Y agárrate bien que vienen curvas

Por el tiempo que hemos *dedicao*
Emitiendo un mensaje *encriptao*
Contenido de *revolução*
10.000 oyentes bien *usaos* son un ejército, son un ejército
Porque el futuro no nos ha *cambiao*
Y seguimos sembrando el caos
Soñando con un mundo anárquico
Todo lo veo desértico, todo parece desértico

Hoy me he *levantao* en guerra con Orión, en guerra con Orión
Como Antares, veneno de escorpión y vestido de lunares
Corona de laureles, aves, mar en crisis, un prisma interpare
Te lo pagaré cuando *to* acabe
Sacrificios, no te hablo de dólares
Sincroniza mis monstruos y válgame
Parece un coro de tenores y yo, yo qué sé, he tenido épocas mejores
Pero por ahora flama mira lo que hago cuando veo que me quema
Pa que a los chavales se les olviden los problemas
Pa eso me levanto de la cama
En mitad de la noche cuando hay luna llena
Y me dice que lo haga en su nombre y que quite los frenos
Ante un folio en blanco jurando bandera
Yo solo me debo a mis quimeras
Yo solo me debo a mis quimeras
Ante un folio en blanco jurando bandera

Por el tiempo que hemos *dedicao*
Emitiendo un mensaje *encriptao*
Contenido de *revolução*
10.000 oyentes bien *usaos* son un ejército, son un ejército
Porque el futuro no nos ha *cambiao*
Y seguimos sembrando el caos
Soñando con un mundo anárquico
Todo lo veo desértico, todo parece desértico.

43. Gata Cattana: “Papeles” (Banzai, 2017)

Ellos quieren que lo ponga fácil
Que lo pinte por los capiteles
Ellos quieren que le explique a Darwin
Con dibujitos y sin papeles
Yo no me quito laureles ni *pa* bañarme
Fuera conjuran para engañarme
Estoy en Menfis rezando a Anubis
Esperándoles como una mantis
De todas maneras ellos van más tarde
Mejor armaos, pero mucho más tarde
Ellos van muchos pasos más tarde
Hace falta algo más que eso *pa* cogermelo
De todas maneras lo mantengo firme
Gloria y honor a mi estirpe
Gloria y honor es lo único que llevo dentro
Pa dejar en el mundo antes de morirme
Simple, ¿sabes lo que digo?
Que me gusta disfrutar la soledad conmigo
Que no tengo *na* que ver conmigo
Que vengo ahora de firmar la paz conmigo
Hablando conmigo, luchando conmigo
Primero, luego mis circunstancias conmigo
Rollo muy raro introspectivo
Ahora que me quiero como amiga
Ahora que me quiero como amiga
Y no tengo miedo a lo que se diga ahí fuera
Me viene y va como si lloviera
Como si la rueda cantara
Como si pasara la vida
Tú quieres verla, yo en mis movidas
De la penita pena, nata y canela
Pa luego relamerme las heridas
Y mis papeles, ¿Dónde irán cuándo?
¿Dónde, dónde irán cuando los llamo y no vienen?
Y mis papeles, ¿Dónde irán cuándo?
¿Dónde, dónde irán? (*I don't know*)
Y mis papeles, ¿A cuánto está el gramo?
¿A cuánto, a cuánto está el gramo?
De eso que tengo y que nadie más tiene
De eso que tengo y que nadie más tiene
¿Dónde irán, cuándo, dónde, dónde irán? (*I don't know*)
Mira te lo explico:
Todas las ciudades se me quedan chicas
Todo me parece poco
Se me viene abajo todo lo que toco
Tú pide por esa boquita
Yo sigo inquieta, inquieta
Veo lejos, siento las grietas
Tengo las preguntas, las dejo reposar
Y luego por la mañana las recojo y eureka

Engancha la letra
Demasiado oro para polvo de planeta
Estás que te enteras de una mierda
Y yo estoy más que *quemá* de hacerlo así
Como si saliera de debajo de las piedras
Demasio fácil
Ahí fuera todo es *demasiado* fácil
Básicamente esa es mi tesis
Deudas, intereses, multiplicando los peces
Ahora que lo pienso, ahora que lo tengo bajo control
O me subo a un templo y me inmolo
Ahora que me sale solo
Me queo sola en nombre de Apolo
Me gusta así cuando escribo oro, escribo oro, escribo oro
Me gusta así cuando escribo oro
Ahora que lo pienso, ahora que lo tengo bajo control
O me subo a un templo y me inmolo
Ahora que me sale solo
Me queo sola en nombre de Apolo
Me gusta así cuando escribo oro, escribo oro, escribo oro
Me gusta así cuando escribo oro, escribo oro
Y mis papeles, ¿Dónde irán cuándo?
¿Dónde, dónde irán cuando los llamo y no vienen?
Y mis papeles, ¿Dónde irán cuándo?
¿Dónde, dónde irán? (*I don't know*)
Y mis papeles, ¿A cuánto está el gramo?
¿A cuánto, a cuánto está el gramo?
De eso que tengo y que nadie más tiene
De eso que tengo y que nadie más tiene
¿Dónde irán, cuándo, dónde, dónde irán? (*I don't know*).

44. Geronación: "Gangbang" (Teatro, 2004)

Soy como un cuadro en blanco,
no lo aguanto, ni radios ni serie B, perdí el encanto
si alguna vez lo tuve me colgué en la nube
recuperé cierta fama gracias a Doble V.
Y cierto *MC* cierto tiempo dijo algo muy cierto
"eres un hijoputa" especial advierto
después de eso, en fin
a la prosa de prensa sosa hice tilín.
Se hincharon como moscas en la mierda qué sé yo
preguntando lo mismo, ¿qué pasó con *mm mm mm*?
Os interesa mi nuevo trabajo
hubo guerra en Seattle y Praga se las trajo.

Vale ¿pedí tu nuevo rap "en *sale*"?
Victor de Avoid dijo: "Tienes tirón, ¡dale!"

Todos marujean tras un *backstage*, ¡oh, Dios
pasado el tiempo aún me pitan los oídos!
¿Cuántos te hicieron el papel?
Yo Abel, vosotros Caín el infiel.
Para el carrete *marujón* a rellenar folletos
se abrió la veda, todos a por Metro.
Especulación tras especulación esquivé,
vi a Geronación en declive.
Reuní al grupo, cerré la puerta, pausa,
vinimos a vender no a dar la causa.
Dimos conciertos, talleres, en coles charlas
Hip Hop es ciencia, aprended a amarla,
mediante *sprays* y *freestyles*,
Apre, ¿el límite es el cielo? No, no lo hay.

Construye tu ética, se tu juez
es más grande que el Hip Hop, lo dijo Dead Prezz.
Hacemos rap social, sí ¿y qué? sólo existe
un Dejota, deja que él te explique.
MC's sobreviven alquilando el culo
comiendo pollas, ¡raaaa... penoso!,
tra-tra-tra-tra-traga tus palabras,
lo pillas, ¡Geronación!
carismáticos *MC's* ¡no la chupamos, enseñamos a rapear!
Mi grupo en los 80 no cantó en inglés,
fue Geronación y todavía lo es.
Primero fue el mensaje, luego el Flow,
aunque los jóvenes de 20 crean que fue al revés.
No eres veterano por ver tocata,
no eres más trenero por hacer dos chapas
clavando un *freeze*, no eres B-Boy, no cuela
y ser de los 90 no es vieja escuela.

Ahí están ocho verdades, nos quedamos a gusto

y podéis seguir hablando mal de nosotros
nos importa una mierda, hombre.
De eso se trata Gang Bang,
como para follarse a la más puta,
Siempre Geronación...
Tomado de álbum *CanciónYLetra.com*
Sí, sí anarquistas, punkis, payasos, *gays*...

Follarse a mi grupo, hablar mierda de mi grupo
bla, bla, bla... somos lo peor...
¡Uuuuh! Les joden 15 años en la escena, nen,
y estamos frescos como el día cero
y eso duele construido por nosotros, cómo duele.
Soy el *MC* que escuchan los *MC's* que tú escuchas.
Relajad vuestros esfínteres.
¿Qué hacemos rap ecológico?
Hartos CDs del zulo regaló tu tienda.
Ni un puto festival nos metió en su agenda
¿Un magazine que te haya entrevistado como DJ?
no hay, 10 años atrás, ¿quién hizo *freestyle*?
¿Cuántos *MC's* con disco aun pintan trenes?
¿Quién abre la puerta en Girona cuando vienes?
Quienes ven hoteles y chochos si nos tiantan.
¿Cuántas historias de mí se inventan?
Si se chupan pollas en toda radio-estación,
Arce, ¡habla bien de tu grupo en *Hip Hop Nation*!
Quince años y estamos frescos como un donut.
¿Quién dio plantón a la ONU?
Déjalo ahí ya...

45. Hablando el Plata y Violadores del Verso: “La rebelión de los máquinas” (A sangre fría, 2001)

[Kase.O]

Supervillanos de alquiler, las mierdas del rap
Zaragoza-Málaga mafia, Hablando en plata, Doble V
os vais a comer mis mierdas
callad las putas bocas de una puta vez.
Emcees puteros vienen a calmar tu sed
con pis, yo y mis compis vinimos a conquistar tu pompis
las chicas los prefieren *emcees*.
Yo soy poeta no llevo pintas
vivo en Zaragoza co, las cosas son distintas
no ton-ton nosotros no somos del montón
te hablo de más pasión y menos *fashion*, campeón.
Campeón así es como lo hago.
No dejo mi mente en blanco ni cuando cago
Nena, no me lo niegues tu miedo será un obstáculo
para que me coma todo lo que cagues por el culo...
(¿Cómo?) culo, no disimules.
La mierda es la mierda con o sin ojos azules
no exige este coprófago del rap escatológico
a propósito del éxito soy Kase.O
desde que empecé a abollar micros
no hubo estilo resistente en todo el distrito
estaba escrito en sánscrito, mi grupo favorito
hablando en plata, comednos las caquitas coquitos...

[Sicario]

Bio-mecánicos *MC's* superiores
llevan bisturís afilados con rayos láser
en envases guardan frases, androides
controlan asteroides
con los mandos de sus joysticks coleccionan tiroides
circuitos integrales se liberan de placas digitales
superdotados genitales son como Mini-Pimers
últimos modelos con cuchillas aún más afiladas
dan en tu maxilar y te salen por la axila
no asolan la sala, más bien la salan.
Palacios de carne bolas con pinchos os construyen, os influyen
que hagan buen rap, que no os estafen
que lo hagan bien, las canciones que os cantan no valen,
sus ideales aclaren.
Para sus andares de caracoles somos McLaren.
Os voy a iniciar en las fiestas sabáticas
Gargantas automáticas escupen pentagramas,
pandillas anti-domésticas
os dejan tetrapléjicas las letras, calles desérticas
uniones enérgicas de *MC's*.

[Lírico]

Solo si sí y solo si yo sí que cumplo mi palabra,
sí y solo si acepta este rol escondimos el sol,
solo quieren volver a escuchar a este apóstol
saben que soy el gordo en el micro porque desbordo
explicárselo al ciego y al sordo.
Que somos grandes como un tráiler,
o un diamante cualquier, una mansión en alquiler
este máquina fue diseñado para esto, no tuve maestro,
tan solo ocupé mi puesto, sois testigos,
escupo el rap con más mala pinta
con esta cara de pocos amigos.
Reconozco al chivato como al novato
a este perro no le flaquea el olfato.
Tengo el respeto y la historia
es lo que hay, *co*, como una pirámide de El Cairo
me observan como a tal reliquia
con épocas de sequía y esta sangre fría.
Yo puse los pies en la calle dando el palo
como los más malos después atrápenlos...

[Rayka]

Siénteme, óyeme, tócame, enfréntate
que hace tiempo que empecé a revelarme,
mi furia se multiplica por diez a cada instante
a cada momento mi programación
pasa de números a ser glóbulos rojos cargados de odio.
Me desenvolveré como nadie en cada situación
en combate, estoy hecho de materia orgánica
cuya fórmula es atómica
mis moléculas tienen la capacidad de reproducirse por sí misma.
Así que, así que intenta destruirme
que cien mil Juan Peralta vendrán a joderte,
me revelaré con mi ejército,
tu futuro es negro como un abismo, estaba escrito,
trazado en el destino dibujado en el cielo.
Mis frases son veneno, te apuñalo con mi acento
en el centro del pecho para sacarte el corazón y comérmelo
mientras late al compás de este ritmo.
La rebelión de los maquinas, cabezas *cargás* de rimas
por encima de ti de ti y de tu puta cuadrilla.

[Capaz]

Juntamos a las pandillas de todos los portales
mediante cartas postales con chips ellos ahora son
nuestros apóstoles criados entre cables
rodeados de *samples*
emcees van a tener que aliarse al Pharmaton Complex,
rociarse con *reflex*, esconderse en los bafles,
buscar unos árboles y ahorcarse con unos cables.
Somos culpables de que niños maten a padres,
también hicimos que camiones de ácido vuelquen.
Hermanos del mal se creen los Christopher Walken

con un simple apretón de manos nublan tu suerte.
Tendrás que esconderte porque iremos a partirte
a cortarte, zona bruta y rap solo a aplacarte.
¿Veníais a atacarnos con vuestros corsarios?
Me fabriqué tentáculos mecánicos como Otto Octavius,
Somos 6, venimos a maltrataros,
somos máquinas de cola, lanzamos latas al estómago.
Por vuestro bien mejor que no os metamos en nuestros tramos...
Yo también diría que el micro pesa 1000 gramos
y que los mares del surco surcamos como sultanes.
Mordemos vuestras sienas, ¿quiénes?:
los máquinas que dicen sube el Siemens.
Yeah man, algunos se van, creen que escapan,
pero olvidan de que fuman
y las máquinas del tabaco poco a poco les eliminarán.
No valen Iron Man's contra máquinas de excavar...
Los pensamientos humanos sobre el Hammond...

[Sho-Hai]

Hablar de plata es hablar de hablando en...
Joder con mago es no saber con quién joder,
algo sucede estamos dominando el mundo humano
obsoleto, pero soy un máquina del futuro.
Artrosis por falta de calcio en huesos
tres en uno, chufletazo inyectora oxídome
echado a perder, chasis intacto al parecer,
solo es fachada el interior, cadúcome ya ayer,
estoy fundido lo reconozco debe de ser pues
el desgaste a base de empinar ambos codos.
No lo sé, solo sé que gran mago en
cantinas es el rey, uno de mis galones es
destileros, estáis acabando conmigo
estando todo tan bueno como voy a negaros mi hocico,
ahí lo pongo donde haya tubo yo lo tomo.
Hombre de gran lomo insomnio ante un folio yo solo,
eso es el rap, no más Hate premio nobel,
por cliente fijo por fumarse todos los cartones
Hasta las máquinas del mismo son corteses y me hablan
“Su tabaco gracias”, de nada todo un placer.

46. Kase.O y B. Boy J y Míster Twix: “Revolución” (*Rompecabezas*, 1994)

[B. Boy J]

Alguna gente dice que yo soy un dogmático,
otra gente dice que yo soy un fanático,
fanático es quien está por fanatismo,
y marxista es quien grita comunismo.
Así que escucha cuando te habla la conciencia,
rimador del pueblo al que roban y ese al que asesinan...
Roba al banco, roba al empresario, mata a la policía,
mata por defender la hegemonía.
El ejército invade, el ejército ataca,
el pueblo se refugia y al pueblo lo machacan.
Dónde está la justicia si la guerra está justificada,
y todo bajo el signo de la fábula crucificada...
Bajo la cruz justifican genocidio,
y con la cruz golpean hasta el homicidio.
Llámame marxista, no me llames prosoviético,
mi lírica es continua, y de mensaje ético,
así que no confundas el marxismo con la URSS,
mi mensaje es callar con la fuerza de un obús.
Con mi lírica voy a acabar con el delincuente:
el banquero, el empresario y el presidente.
Así que piénsalo, todo está en nuestras manos,
vamos a preparar la mejor horca para el tirano.
El tirano se esconde, el tirano se refugia,
vamos a hacer estallar toda esa mente sucia.
Tenemos presente que es él el presidente,
y vamos a vengar a toda nuestra gente.
Desde el parlamento controlan armamento,
y el pueblo es el instrumento.
Ha llegado la hora del entrenamiento,
y vamos a luchar incluso contra el viento,
el viento que sopla, potente, imperialista...
Asesina a la opresora burocracia fascista.

[Kase.O]

Políticos armados, el pueblo se rebela,
se han cansado ya de estar atados en cadena.
Los látigos se parten al chocar con las espaldas,
gritos de dolor de personas maltratadas.
El sudor se desliza suavemente por su piel,
hay miles de granjeros trabajando para él.
Mientras, el ogro crece y se enriquece en su casa...
tenemos preparada una revolución en masa.
Únete a los astros y a nuestra revolución,
la gente se enloquece cuando entramos en acción.
Si ves un cadáver en el suelo, ¡písalo!,
porque es de un policía al que he matado yo,
que defendía la monarquía estúpida...
¡Lo único que pido es la república!

No pido mucho, ¿no crees? Matar al presidente,
que piensa en el futuro y asesina en el presente.
¡Revolucionarios, atacad ya!
Prepárate porque el pueblo ya no aguanta más.
Si hay que matarte a base de pedradas, se te mata...
Es la revolución, da igual si no tenemos armas.
Competiciones, naciones y naciones...
Qué asco que el mundo gire sobre sus cojones,
y dictadura no me tientes, aprieto el gatillo,
el golpe en tu cara de la hostia de un martillo...
¿Y la hoz? ¿Qué me dices de la hoz?
¡Que se clava en tu cuello a cada golpe de mi voz!
Y estalla, es el fin de la batalla,
éste es el fin de una lucha revolucionaria.
No me meteréis entre rejas,
porque antes es un tiro entre tus cejas,
porque me caes mal, porque eres un cabrón,
y tu familia de fascistas depende de una nación.
¿Qué nación? Rojo, amarillo y rojo se llama,
un nombre tan feo como España, y qué pasa.
¡Viva la revolución, la revolución arriba!
Y muerte a tu *fascio* homicida.
Tiembla cuando Kase.O se acerca,
y ahora tiembla cuando llame a tu puerta.
Porque quiero tu dinero y tu poder...
La revolución ha llegado y no la puedes detener.
(Alan Beller en inglés...)

[B. Boy J]

Somos poetas de mente terrorista,
queremos que te unas a nuestro punto de vista.
No vamos a parar ni un momento,
estamos pensando en un ataque directo,
tenemos armamento y un blanco perfecto...
Para dar al blanco, una bomba en cada brazo.
Su regla principal es policía represora,
y apuntamos a la regla con nuestra ametralladora.
Así que vamos a ver qué fascista se cantea...
Porque vamos a matarle de la manera que sea.
¿De qué tenemos miedo? ¿De la policía?
Lo arreglamos con amonal y tornillería.
Y si nos organizamos y nos lo montamos bien,
mandamos a tomar por culo todo el cuartel.
Si la poli aporrea, la bofia se mosquea,
y luego nos acusan de haber montado pelea...
Pelea, follón, bronca, revuelta,
nos organizaremos para que vaya directa.
Directa, perfecta, dentro de nuestro Estado
el avance de la dictadura del proletariado,
por eso gritaremos con el puño levantado:
“¡Basta de mentiras a nuestro pueblo explotado!”
Vamos a llevar a cabo una lucha revolucionaria

para que el Estado caiga en manos proletarias.
Bomba al cuartel, armas al pueblo,
esa burguesía pisotea nuestro suelo.
Revolución es la clave, y ellos ya saben
que esto es la batalla contra la propiedad privada.
Hip Hop marxista te da la conciencia,
porque el marxismo es una ciencia.
No al control del Estado de la burguesía,
no a su ejército, no a la policía,
no al terrorismo de la patronal...
Y sí a la quema de la bandera nacional.
Esta patria es una mierda encadenada,
esta patria es una mierda jerarquizada,
este país es negocio de unos cuantos,
este país es culpable del llanto...
Por eso, por eso, por eso, por eso, por eso, ¡venga! ¡Machácalos!
Por eso no te cortes, ¡reviéntalos!
Mataron de los nuestros a la luz del sol
en nombre del jodido Estado español.
¡Guerra! ¡Guerra! ¡Guerra! ¡Guerra!
Acabemos con ellos, defendamos nuestra tierra.
Arriba la lucha de la clase obrera...
Y viva el color rojo de nuestra bandera.

47. Kase.O: “Soy de Aragón” (Kase.O, 1995)

Dinero, busco, lo encuentro y lo gasto,
es un billete verde en mi cartera para el sábado.
¡Mierda de vida, mierda de sistema,
mierda de nivel de vida en el planeta Tierra!
No presumas de supremo, éste es el ritmo de mi sangre,
síguelo si puedes, nunca trates de pararle.
Vive tu vida y déjame vivir la mía,
mi filosofía en contra de tu ideología.
Intento encontrar, demostrar, que tengo personalidad
para afrontar la realidad.
He creado ya, mi propia religión,
mi propio dios,
ideas claras en mi vida para entrar en razón.
No me gustaría tener mi propio rancho ni caballos,
nunca seré un típico americano.
No me quedo quieto cuando alguien dice que somos paletos,
respeto para una tradición quiero.
No pido mucho, aunque la gente diga que somos el culo de España,
población maña engañada.
Aragón no gana siempre
pierde y de este modo promocionan los espacios verdes,
y en ambas riberas del Ebro
críos sin escuela cultivando su cerebro en el huerto.
Buscan salidas,
ganarse la vida
a costa de los frutos que produce una semilla.
Si el tiempo no falla, si el Sol luce fuerte
podrán sobrevivir el resto del año si sonrío la suerte.
Desde las Cortes manejan la economía.
José Marco, Aragón a la ruina día tras día.
En el ayuntamiento toda la pasta
que emplean el dinero *pa* decir que se lo gastan,
y luego ¿Aragón es el futuro?,
sin darse cuenta de que somos el último pedo del culo.
Aguas y trasvases,
las hay de todas clases,
jamás tendrán la unión que tiene aquí el póker de ases.
Obtienen beneficios,
roba su servicio.
El pueblo grita en manifestaciones,
el principio de todos contra el poder,
al final van a caer.
Echan a correr y luego es uno, dos, tres,
vamos a por él.
Sufrirán lo que ellos llaman violencia juvenil,
lo que yo llamo autodefensa contra la guardia civil.
Violencia gratuita es lo que te ofrecen.
Poco a poco aprende a darles lo que se merecen.
Les movilizo a la gente con una canción,
no dejes que te peguen mientras dicen que defienden su nación.

¿Es Aragón una nación? Podría ser,
 si se metiera caña a los que tienen el poder.
 Ellos son la ley y ellos el gobierno,
 y procura que su Aragón no se convierta en tu infierno.
 ¡Soy de Aragón!
 Soy de Aragón baby,
 Que soy de Aragón baby,
 ¡que soy de Aragónooooon!
 ¡Y soy de Aragón!
 Y soy de Aragón baby,
 Que soy de Aragón,
 ¡oooooón!
 ¡Y soy de Aragón!
 Soy de Aragón baby,
 soy de Aragón,
 ¡soy de Aragónooooon!
 Soy de Aragón baby,
 que soy de Aragón baby,
 ¡que soy de Aragón!
 ¡oooooón!
 Y vivo en Zaragoza.
 Un saludo especial para Huesca y Teruel.
 No hay que perder
 mucho tiempo para ver
 en una calle un sombrero esperando con paciencia,
 son borrachos en el Paseo de la Independencia.
 Viejos fracasados,
 vagabundos golpeados
 no por nazis, sino por el frío que los mata,
 los otros son payasos.
 Y es el frío el que congela las cosechas
 que los republicanos siembran
 para los latifundistas de derechas.
 Resucitar a Franco es una mala idea,
 coméntalo con tus hijos los que buscan pelea,
 y siempre pierden, el polvo muerden,
 y vuelven a casa y preguntan:
 -"Papá, ¿por qué tenemos que ser fachas?".
 -Es tradición, familia, religión, que éramos grandes.
 -Sí papá, pero todo eso era antes.
 ¡Padres, fascistas resignados,
 he llegado para educar a vuestros hijos con mi canción de rap enlazado!
 Independencia piden, pero sé que les da miedo
 las cuerdas de una guitarra punteada por los dedos de un maestro,
 demuestro, quien toca la guitarra es el líder de los *gangsta*,
 el mayor de los Ibarra.
 Desde por ahí se ve todo muy bien,
 desde la Moncloa nos manejan, y tú sabes quién es.
 Destrozando nuestra industria.
 Aquí lo que importa es la imagen y el ilustre la ilustra.
 Ésa es su trampa, ése es su eslogan.
 Censuran suministro para todos los que se drogan

con mi música.
Zaragoza es única.
Guardan mi lengua de trapo hacia la opinión pública.
¡Y no van a parar el movimiento,
esto es lo que siento,
¡Zaragoza nos oyen y saben que no miento!
Ven, acércate, hay mucho que ver en Aragón,
ye nación, autodetermina...
Multinacionales extranjeras destruyen las empresas,
la gente está parada, pero el dinero corre por las mesas
de los ejecutivos,
destruyen mi provincia y la ciudad en la que vivo.
Soy de Aragón,
y como maño que soy tengo mi orgullo y lo manifiesto en esta canción.
Quizá sería baturro si supiera cantar la jota.
Admiro al que la canta, pero mi tiempo se agota.
Yo no hablo fabla pero admiro al que lo habla.
Y el que pasa no sabe por qué a los del gobierno endiabra,
y maldigo a los políticos,
porque a costa del mío
su bolsillo se hace rico.
Y soy de Aragón, tío.
El viento que sopla es el cierzo
y en invierno hace frío.
Yo por eso enchufo la calefacción,
porque Kase.O y Paco "The Brut" ¡han llegado desde Aragón!, ¡desde Aragón!

48. Kase.O: “Mierda” (*Mierda*, 1999)

Oh, inmortal Poseidón, el del furioso tridente
A ti me encomiendo en esta difícil empresa
Propicia que este velero llegue a buen puerto
Permíteme llevar a cabo los designios de Afrodita, nacida de las olas
¡Oh, Calíope!, Augusta entre las musas
Haz florecer el jardín, trae la rima (trae la rima)

He venido a enamorar a las chicas, otra vez
A poner a los chicos furiosos contra la pared
Toy delante de un micrófono que vale casi un kilo
Pues llevo siete años ya trayendo el estilo
Represento, soy pastor del Dios Hip Hop
Ni rock ni pop, pijo, fijo rap solo
Tabaco rubio y botellas de licor
Es condición *sine qua non*
Pos un check one
Ejecutando la mierda que peor huele en España
Mi tribu pilla botellas y me acompaña
Yo fui a las ciudades, dormí como un vagabundo
Y ahora estoy frente a una mesa, planeando conquistar el mundo
Con mis maquetas tuve el control
Los muchachos de mi edad me miraban como a un apóstol
Puse mis firmas en el barrio Jesús
Desde la puerta del colegio hasta la parada del bus
Y es que en el barrio La Jota siempre estuvieron los mejores *MC's*
Y los mejores grupos *heavys*, tengo coleguis
Al Ibarra no lo toca nadie, ni fachas, ni *rappers*
Violadores son enormes
Abre los ojos para ver, has de saber
Que sin buscar batalla en cada rima dejo un cadáver
Mira mis métricas, parecen importadas de Sarajevo
Rumba, dispara, bombos y cajas y todos al suelo
Que no baile nadie con mi música
Si no es pegándole patadas a un hijo de puta
Nazi, racista, eres un baboso, yo soy judío y orgulloso
Maricones y lesbianas, dejamos de ser mudos
Y ya era hora, si algún facha, cabezudo se irrita, que se joda
Y dejadnos joder tranquilos
¿Tú quieres pelea?, dílo, ¿no me consideras hombre, niñata?
Tengo el mejor estilo, mi *flow* causa estragos a tu pavo
Pues pillo monosílabos y aquí así los clavo
Tengo esta mierda de estilos acojonantes
Cada nuevo *flow* supera al dicho dos segundos antes
La vida me roba páginas
No te imaginas cuántas lágrimas en este cuaderno
Desde que el diablo me echó del infierno
Soy catarata en el rap, número uno en el estilo macarra
Lecciones magistrales
Hoy sueño con chalets y bikinis, Lamborghini, Cabriolet
Pues la misión de ahora es amasar fortuna

Vivir de la pluma y vender discos hasta en la luna
Busco el respeto antes que el dinero
Y no soy yo el que se vende
Si mi rap es cojonudo, creo
Durante todo el año es grupo del mes
¿Ves? Como yo no hay dos
Como nosotros no hay tres
Mierda (rap solo) (rap, rap, rap, rap)
(*Rap and flow*)
Mi nombre va de boca en boca
Y mi cuerpo va de bar en bar en busca de una loca
Con quien hablar
¿Te apetece tomar una copa?
No me lo digas, tus amigas solo hablan de ropa
¿Te gusta el rap? Te prometo la cosa más bella
Ir a un hotel si quieres, descorchar una botella y beber champagne
Si prefieres ir a ver estrellas, conozco un sitio, ¿qué me dices?
(Creo que tus amigos se van)
A la mierda, las pijas ya no quieren borrachos
Tengo más pasta que tu padre el militar, hija de puta
Rap metafísico como un orgasmo
Y en la cama puedo hacerte una chapuza, pero más no
Yo ya he cometido todo tipo de crímenes
Hoy busco hímenes en mi boca derretidos como M&M's
Ahora que ya he llorado por amor, conozco mis sitios
Soltero de oro, dueño del funk
Pobre niño rico
Yo puedo amar mejor que Romeo
Pero una musa al museo ya no es objeto de deseo
No sé si me entendéis, joder, que no os enamoréis
Chicos y chicas, pillad esto porque lo recordaréis
Que lo mejor es ir de flor en flor, pues no da dolor
Y es que el que no guarda amor, luego no guarda rencor contra sí mismo
Frente al acantilado a punto de saltar estuve
Y un ángel vino desde las nubes
Me dijo "es tiempo de salir con actrices y modelos
De líos de faldas paralelos al whisky con hielo
Se te va a secar el cerebro a través de la polla
De tantas pajas pensando en ella, déjalo ya"
Y salí de casa en busca de aventuras trepidantes
Los horóscopos prometían cambios excitantes
Fiestas, música, rap, *groupies* y fans sin orgullo
Es por eso que en mis planes no os incluyo
Has de saber cuál es mi fórmula secreta
Cuido mi gramática más que mi etiqueta
Guapos, nunca fueron mejores y menos mal que
(¿Tú eres Kase.O de Violadores?)
Sí, ¿qué tal? El micro está en mi mano incombustible
No encontrarás a un pavo tan sofisticado y tan accesible
En el micro alcanzo estilos hasta de Frank Sinatra
Yo soy el imperator, ¿quieres ser tú, Cleopatra?
A mí me gustan grandes y a ella también

Tell me, you for one and you can be my friend
 A mí me excita el éxito y, ¿tú quieres mi almíbar?
 Libar Javier Ibarra os vino a derribar
 Busco besos, sabor chicle de menta
 Caras bonitas, funk, 70, rumba pincha
 Viernes o sábados en *morry say*
 Ya no queda nadie en la cabina del DJ
 En una mano tengo el sol y en la otra la luna
 La ciudad es mía ya, pero a estas horas no doy una
 Con el corazón en obras y la polla bajo cero
 Vuelvo a casa y el puto 32 no pasa
 Mierda (rap solo) (rap, rap, rap, rap)
 (*Rap and flow*) (rap, rap, rap, rap)
 (Rap solo) (rap, rap, rap, rap)
 (*Rap and flow*) (rap, rap, rap, rap)
 (Rap solo) (rap, rap, rap, rap)
 (*Rap and flow*) (rap, rap, rap, rap)
 (Rap solo) (rap, rap, rap, rap)
 (*Rap and flow*)
 Hasta los huevos de MC's que dicen que no quieren ser los mejores
 Culos sucios, me sudáis los cojones
 Yo hago esta mierda, pues, nunca supe hacer nada mejor
 Quise ser domador de cobras, de momentos son maniobras
 Con vosotros, envidiosos de mierda, corre, ve y diles
 Yo tengo la pasta y la fama y no soy feliz, ¿por qué?
 Pues llevo tiempo ya buscando a los fenómenos
 Y no me faltan razones, no para echar de menos
 La época de MC Mr. Twist, Presión
 DJ Potas, Hardcore Street, Ricardo, Vlázquez,
 Liriko, Brutal, Cuan Gangsta Squad (pues)
 Zaragoza respiraba paz
 Ahora el aroma huele a enfermo en estado de coma
 Pues la carcoma con la vieja escuela la toma
 Maldita sea y se lo toman a broma
 Y por eso el Sado en tu puta cara puso el hematoma, Txema
 Abandonar a tiempo hubiera sido útil
 La abertura en tu culo hubiera sido más útil
 Que nadie te confunda no es nada personal
 Solo castigo con mi látigo un rap hecho tan mal
 Cansado de navegar entre dos aguas, hoy defeco
 En fin, no quiero hablar de más
 Pero si habéis fracasado, no echéis la culpa al hip hop
 Pues siempre habéis hecho pop y el mestizaje es camuflaje para flojos
 De nada sirve llorar
 Y es que el que es malo, se propone mejorar
 Pero no como Paco y Verbal, ¿a cuál peor?
 Y Zaragoza por los suelos, por culpa de tocayos y de abuelos
 Hip Hop me dio ultimátum, por semejante mancha en mi currículum
 En chinfín álbum, por suerte cogí tu ergo sum
 Existo, soy humano y como tal, cometo errores
 Pero de ahí a ser un vendido, hay kilómetros, señores
 No me jodan, que llevo haciendo rap mucho tiempo

Porque recojo tempestades sin haber sembrado vientos
Dime, ¿quién eres tú para evaluarme a mí? (MC, aléjate de aquí)
Parece que fue ayer cuando profeticé el apocalipsis
MC's haciendo estriptis delante de mí, sin fingir
Hablo entre otros del que se las apaña
Pa ser nombrado por mí como hijo de puta
En España no hay secreto, para ser concreto, hablo de Metro
B-boy Real es como tú, no se merecen respeto
Porque eres falso, hijo de puta
¿Qué coño te he hecho yo, payaso? (¡oh!)
¿A caso tengo yo la culpa de tu fracaso?
Mira, a mí no me gusta tu rap, me parece escoria
Pero no he ido dinamitando tu trayectoria
Lo que yo pienso es que eres malo por naturaleza
Cuando digo esto, MC's asienten con la cabeza
Me da igual, esto es personal, yo no sería Real
Si me cagara en tu puta madre y luego te preguntara "¿qué tal?"
Como acostumbras a hacer, pero bueno, eso tú sabrás
Yo a B-Boys reales como tú, los mando hacer gárgaras al Niágara
Y para nada caras largas ya, loco.
Nunca más preguntes por nosotros
A mí me la suda si se te pasa el arroz
Por eso, siempre el mismo estilo y siempre la misma voz
Así las cosas, dedícate al porno
Allí haz el ridículo, en el rap ya, por favor no
Cojudo, nosotros te negamos el saludo
Y la final acabas siempre lamiéndonos el culo
Como ves (*co*), no hay con tu estilo fresco, parentesco
Siendo un borde, no serás tú el que más color dé en esto
Me haces irritarme y hablar mal
Hostia puta, ¿cómo puedes ser tan subnormal?
Os tumbo a todos como fichas de dominó
Mi *flow* es celeberrimo, por eso el Kase.O rimó
¿Quién me para? ¿Cabezas Nucleares? ¿Metros?
A la mierda, ni en sueños
A vosotros B-Boys, os recomiendo desconfianza
Yo no dejo por los suelos a quien no merece venganza
Pero al hipócrita del Hip Hop se le pone en pelotas
Soy jode culos Ibarra, mi barrio La Jota, la mierda
Bien, fueron Violadores del Verso
Jode culos Ibarra, en el micrófono estuvo
R de Rumba, haciendo los ritmos, los *scratchings*
Y tú, Metro, deberías vivir tu envidia en secreto
Y dejar de hablar de paz y de dignidad y de mierda
Siendo que vas dinamitando cada rincón al que vas
Mira, a mí no me gusta tener que hacer esto
Pero creo que todos los MC's pensamos igual en España
Mira, cinco, cuatro, tres, dos, uno
¡A la mierda!

49. Kase.O: “Javat y Kamel” (*R de Rumba*, 2004)

Silencio porque, ah, *yeah*, ah,
Silencio porque grabo, me suda el nabo
Quién de esos pavos está a mi favor.
Pavor cuando las clavo
Es agotador ser domador y esclavo del público
Pero soy único en esta labor, el amo
Abrid los ojos y soñad, todo va muy deprisa
Es preciosa y precisa una sonrisa en mi misa
Se levanta el vaso, me oirás cantar borracho
En tus oídos borrachos
Bebí del biberón de Cicerón y de Virgilio
Hoy soy poeta con emoción a domicilio
Escribo en el exilio voluntario
Dado que siempre hay alguien que me llama para echar algo en el barrio
Azulara tiene tiempo envasado al vacío
Disco móvil propia, inspiración en el río
Azulara me tiene de crío, de nieto
y a las personas mayores paciencia y respeto
¡Eh, tú! el amor está en el aire y a mí me va la locura
Sampleamos el vinilo y su fritura, yo amo esta cultura
Ni una puta duda que es un lío
Cuántos *MC's* ahí fuera están esperando un fallo mío
Con esta presión cada rima es un palacio
Hay que escribir despacio, quiero causar sensación
También quiero inyectarle ilusión al proyecto
Y demostrar que el sonido perfecto es una anécdota
Al lado del talento innato, yo aún compito
Es más, yo soy el límite, le dije al micro:
"Co, estas manos que te palpan
Luego irán al pan de mi mejor fan"
Así que fluye, dime quién me sustituye
Di en qué mares te zambulles
Cuando yo no te lloro desde el loro
Yo doy clases de retórica en su foro
Y pido un micro de platino *pa* mi público al mejor coro
Me rallo con cada palabra
Dicen ¡Te rallas por todo joder, te rallas por nada!
O-k, no hay silencio en una ciudad y eso es muy duro
Tan duro como vivir con este miedo al futuro
Voy a gastar mi dinero en regalos
Quiero dar vacaciones a mi ego y liberar el caos
No guardaré ni un duro para el cementerio
Si la conciencia pide cuentas tengo un proyecto paralelo
Es un secreto, pero esta noche
Como que si esa chavala se pone a bailar
Acabará bailando todo el bar, así es mi estilo
Pero soy tímido y he asumido
Tantos comentarios sobre mí que ya no veo nada nítido
Trae aquí ese líquido, sea lo que sea soy el don
¿Yo un ligón? no

Yo borracho de ron desde el principio
Y mis mejores alegrías, cuando el Aborto
Y los Bufank me aceptaban como un *home boy* más
Unidos por el alcohol con gas, el bombo clap,
Crecidos en la escuela del ¡no podrás!,
De la plaza del rollo y todos esos buenos
Rappers que siguen haciendo de la ciudad del viento
Un crudo referente, ¿sabes qué estoy diciendo?
¿No?, pues vente, aquí es corriente
Que el pavo más normal de un bar
Sea el mejor MC de su barrio y quién de las chicas lo va a notar
So, sólo una bruja en una burbuja
Será capaz de arriesgar, el mayor riesgo es no arriesgar
Yo ya no escribo letras, ya sólo pienso frases
Que nunca me apetece rimar
Con el sudor de los atletas y a base de oír bases
Me derramo en esta puta incontinencia verbal
Me gusta el funk, el reggae y el jazz
Pero lo único, lo único que quieren es rap
Vacilo como en este curso
Soy el futuro, el precursor del hedonismo más puro
Tengo fe en la fonética, me escuchas y me sientes
Creo que no giramos en órbitas diferentes
Ya que son patentes las fuentes de amor que generé en las gentes
Mis letras son puentes suficientes
Para unir los puertos, las costas, las playas
Chica lleva nuestra cinta vayas donde vayas
Yo no siempre supe lo que hacer
Estuve herido de muerte, hoy mi dolor es fuente de placer
Me escuchan jóvenes de espíritu, hablo de tú a tú
Alguna absurda luz cegó a la juventud
Los que no aspiran a nada ni respiran
Porque no les despidan
Mientras puedan disfrutar de Zidane
Y la fórmula funciona, la tele ilusiona
Coma, drogan a la persona
Luego lo difícil es no volverse loco
Porque no hay moda que cure la soledad
Yo escribo en este saco de boxeo de papel
Escribo lo que siento y lo que veo también
Que no sé criticar sin insultar también
Que yo puedo hacer que las cosas cambien
Yo solo necesito imaginar para tenerte
Tengo un chalet en la playa de Babia que mantener
¡no es jauja!, me llaman Javat por algo
Soy el guaja de marzo, me oírás cantar borracho en tus oídos borrachos
Tarde en la noche me desplazo, buscando un regazo
Tu regazo porque encuentro tu belleza infinita
Multiplicando los puntos de donde mirarte y a dónde mirarte chica
Qué suerte va a ser la que haría que te sostenga mi cuerpo
Mi cuerpo es el templo de los frágiles
Si tan fácil es ser persona

Por qué a mí se me amontonan las deudas
Por lo de "lo prometido es deuda"
Voy a tocar en el piano de tus costillas
Sin hacerte cosquillas mi mejor pieza
Jardín imaginario allí mi pez
Respira el aire puro descalzo sobre el fresco césped de tu esbeltez
Las cosas se aprenden desordenadamente
La mente teme, la mente miente
Y ya veremos lo que hacemos con los sueños rehenes
Sé que los tienes, va, dime que vienes, va
¿Dónde está mi estilo?, ¿dónde están mis ruinas?
Yo, si entro en el área me meto hasta en la cocina
Idealista más mi clientela es fina
Y jóvenes de todas las edades fuman mi china
Lo que siento no es traducible
Mas mis palabras consiguen fecundar al oído sensible
Es lo que queda, y alguno me cuenta su vida
Que mi canción anestesió en parte su herida
Yo no sé quién soy ni lo pretendiera
Ningún tipo de orden es mi quinto alias ¡coño! y no soy la palmera
Que se dobla, pero aguanta el huracán
Desde que escribimos Un Gran Plan, ¿qué coño pensaban?
Escúchame sentado con los ojos cerrados,
Si tu estado normal es cansado cercano al enfado
Las cosas vendrán como nunca las habías pensado
Ahora duerme, y escribe en un papel lo que has soñado
Yo suelo hablar poco y cuando hablo, hablo demasiado
Y me equivoco en el 50% de mis no actos
Muchos de mis pensamientos siguen intactos
Tras los impactos... ¡no quiero sufrir!

50. Kase.O: “Bogaloo AKA Tarántula” (*Jazz Magnetism*, 2011)

Pon atención, quédate con mi canción,
fiestón de estilos en mi habitación
aquí es donde quedo con la inspiración
si se esconde sube la iluminación copón
pon, que rimo lo que pienso con precisión
que nada se resiste a mi seducción
sexy es hoy mi exhibición
exijo Martini como Paul Desmond.
Espectáculo, noctámbulo
calculo cada rima *pa* causar furor
mi glándula, veneno de tarántula
lo saco fuera, el micro tiene válvulas
Mi gran dolor: te vi volar, me vi reír
y bipolar me vi llorar
solo desolado *co* sin luz solar
ritmo rápido para descontrolar
Con pocos bombos compongo
Bongos tronco impongo diptongos
Mi fondo es gordo y loco jazz
moviendo la boca acompaño al compás
brindamos *chinchinchamos*
sin *bling bling*
pintamos tímpanos mi boca es un espray con estilos
yo siempre tengo tus colores preferidos
Mi mente es una fuente
Vente y se mi afluente
o mi puente ¡ey!
ahora no me pierdas el compás
no te rompas no des un paso atrás
Sigue como sigue la vida
Co sigue la rima
consigue la cima
y así algún día el ritmo te dirá como a mí...
YO NO PUEDO ESTAR SIN TÍ
ni yo sin él, con él mi voz se funde y atraviesa tu piel
provoco loco síncope entre sístole
diástole Hip Hop dándole
Estrujo las esdrújulas y si no trúcolas
busco las sílabas y júntolas.
Solo para que te enteres
para que te quedes con mi forma
de rimar sin norma.
Luzco una mirada del palo,
"qué hijo de puta soy cuando clavo un truco nuevo".
Doblo esquinas soñando despierto
pensando en las rimas hasta que acierto.
Experto en esto ofrezco un texto fresco
¿ves, *co*?, deajo al resto descompuesto
¡Yes, yo! Pillo el micro y armo un cristo
un cisco insisto el chico listo invicto en ritmos.

Vuelve para dar acción
pal rapero malo no va a haber reparación
no tras esta grabación
improvisándolo, aquí con los colegas
complicándolo. Improvisándolo,
si quieres ver la cima tío cúrratelo
y así algún día el ritmo te dirá como a mí...
¡Yo no puedo estar sin ti!

51. Kase.O: “Esto no para” (*El Círculo*, 2016)

Una vuelta más del planeta bajo el sol
Dios está llamando a su puesto de control
Un poco más abajo el pequeño Lucifer
Seduca a los humanos vestido de mujer
La llaman libertad, otros, democracia,
Vestida de justicia oculta su falacia
Tiene convencida a toda la población
Mensajera de la paz
A la que llaman religión
Pero ella quiere guerra
Celebra cada muerte matan en su nombre y tienen nombre diferente
Siempre disfrazada porque es inteligente
Tiene todos los medios
Ella elige al presidente fieles sirvientes
Le llevan de comer
Sufrimiento humano a cambio de poder
A todos los niveles
Se ven sus artes crueles
Maltratan animales niños y mujeres
Suena M-16, AK-47
Suena 22 suena MAC-11
Suena antipersona suena carrobomba
Suena chin chin brindan en la sombra
Estas entidades rigen el planeta
Sufrimiento humano es lo que les alimenta
Muertes por la guerra
Muertes por la droga
Todos son ofrendas a la misma señora
Macho esto no para (*Don't stop*) esto no para
Esto no para (*Don't stop*) porque nadie lo para
Y si nadie lo para (*Don't stop*) esto no para (*Don't stop*)
Esto no para porque nadie lo separa
Y si nadie lo para (*Don't stop*) esto no para
Esto no para porque nadie lo para
Y si nadie lo para nadie dice nada
Prepárate para la que se prepara
Nadie dice nada todo esta amañado
Otro ladrón sale riendo del juzgado
Son todos amigos chupan del estado
Nadie los controla son crimen organizado
Viajan con millones campan a sus anchas
Hacen la ley a la medida de su trampa
Políticos cleptómanos rigen los países
Pueblo cocainómano no meten las narices
Pueblo traicionado sordo por el ruido
Pueblo desquiciado porque no hay un objetivo
No hay buenos ejemplos
Reina la ignorancia caldo de cultivo
Para la intolerancia
Pueblo silenciado

Pueblo sentenciado para los indignados
Tienen perros preparados
Si manifestarse es un peligro y expresarse es un delito que ley
¿Qué juez nos protege de los políticos?
¿Es la ley para el hijo del juez?
¿O es la ley para el hijo del rey?
Huele a cloaca mundos paralelos
Lavan tu cerebro mientras lavan su dinero
Más todo cambiará de una forma brusca
Si dos o más personas se juntan por una
Causa justa corto y devuelvo la conexión
Que alguien traiga una solución
Porque macho esto no (*Don't stop*) para esto no para
Esto no para porque nadie lo para
Y si nadie lo para (*Don't stop*) esto no para
Esto no para porque nadie se para
Y si nadie lo para (*Don't stop*) esto no para (*Don't stop*)
Esto no para porque nadie lo para
Y si nadie lo para (*Don't stop*) nadie dice nada
Prepárate para la que se prepara (*Don't stop*)
Si tienes frío muévete
Si estas cansado de esperar muévete (*Don't stop*)
Si tienes frío muévete
Si estas cansado de esperar muévete (*Don't stop*)
Si tienes frío muévete
Si estas cansado de esperar muévete (*Don't stop*)
Si tienes frío muévete
Si estas cansado de esperar muévete, muévete
Si estas cansada de esperar, muévete
Coge tu mochila y vete, no mires atrás
Muévete
Nada malo te va a pasar ahí fuera
El universo conspira a tu favor, muévete
Paradoja, cabeza alta y *palante, palante*
Muévete.

52. La Excepción: “Oye Compai” (*¡Cata Cheli!*, 2003)

Pero qué... pero qué os pasa chavales que estáis todo el día regañando
y enfrentaros entre vosotros

amigo lo que no quieras *pa* ti no lo quieras *pa* nadie, ¿eh?
Dacorro... que te pierde la boquita, que te pierde la boquita

aquí viene la primita
alegría esfuerzo detalle e ilusión
ya va ahí compai...

Oye, *compaiiii*,

no *sus* digo cómo pero es lo que hayyy
su china y el bujero porqué lo *empeñaiiii*
de lo que me pucha cuales sus *llevaiiii*
de guai por *tolai*

compaiiii

no sus digo cómo, pero es lo que hayyy
su china y el bujero por qué lo *empeñaiiii*
de lo que me pucha cuáles sus *llevaiiii*
de guai por *tolai*.

Cual ha *sío* pelele

quieres ir a la tele como a pelele lo que camele
por salir del más tocho en los carteles nos pelen
buscar ruinas con bolígrafos y papeles diquelen
golpeo feo en la *siene* lo tienen que vienen

no *abucabelen* de semen de *tragelen*
amarráito *seven* eleven y no exageren
como pollo *enajelen*,

no digan quién si no lo huelen quieto
no se cuelen ni nos cuelguen

esperen su turno jueguen
apuesten hasta el sostén ya lo ven quién
su jujaneo delante de cien

y sin chuleo paz de quién
(alguien cogió un cuchillo)

no se rebelen contra él aquel
que iba de sencillo mataba gratis a Rafael
humildez qué caten los bolsillos

sed para echar un traguillo
y el humo de un porrillo sus invita a toser
vamos a ver a más de uno que oportuno vino a ofrecer crecer
en algo de oler en nada perecer *pa* qué
si no tenéis soniquetes sus vais a meter

Oye *compaiiii*

no sus digo cómo, pero es lo que hayyy
su china y el bujero porqué lo *empeñaiiii*
de lo que me pucha cuales sus *llevaiiii*
de guai por *tolai*

compaiiii

no sus digo cómo, pero es lo que hayyy
su china y el bujero porqué lo *empeñaiiii*
de lo que me pucha cuales sus *llevaiiii*

de guai por *tolai*.

Oye que me presente *po* soy el Langui
no wanguí voy tranqui
a todos los laos mi cuerpo *deformao*
si viene una rampa el Langui se ha *embalao*
si nadie me agarra el Langui se ha *estrompao*
si como de costumbre todos anonadaos
pero alguien *sa* acerca y *ma levantao*
y *ma preguntao* ¿qué *ta pasao*?
tranqui su primo, ya uno está *acostumbrao*
yo soy *asinan*, y opino
que hoy nuestro destino
tiene que ser *escuchao* por *to* mi vecindad
da igual cual sea la raza
si hay chuflo la terraza
y el ráper de los güenos todos querrán fumar
tenlo claro hondo rapero te informo
playeras que compro en dos días deformato
ropita me llevo pero en mi casa me pruebo
sino en el ropero me tiro ya hasta año nuevo
y ahora mando en mano y enfrente tele
maldita sea la estampa del Mariñas y la Carmele
de todo aquel pelele que vaya *pa* la tele
y por ganarse unas perrillas hacerse el *bujarele*.
Oye, *compaiiii*
no sus digo cómo, pero es lo que hayyy
su china y el bujero porqué lo *empeñaiiii*
de lo que me pucha cuales sus *llevaiiii*
de guai por *tolai*. (x2)

53. La excepción: “Jambo Loco” (Aguantando el tirón, 2006)

Pero qué os pasa chavales, que ahora queréis
Ser todos barriobajeros y venir de barrios bajos
Da igual el de la chaqueta, el de la corbata
El del mocasín, el del bermudas, el del batín
Que más dará de donde vengáis, de donde seáis
Hombre sean ustedes mis monos
No fuercen no se enfrenten, aunque a cada uno la política
Diferentemente no os afecte, ¡ay!
¿Fumas tú del *cai* o el pecho reposáis?
¿No os habréis hecho los puzles y no nos *ajuntáis*?
¿No tendréis la mano larga y algo abucharáis?
¿*Sus* resignáis o simplemente pasáis?
Como veo que lo pucho y no *sus* encanáis
¿No *sus* entro el arrebató y con el corazón cardíaco
Acudisteis de inmediato a rapeárselo a un tolay?
¿Racaneáis, lo guardáis, compartís *sus* invitáis?
Si no entendéis algún vocablo, mejor que preguntéis
Que ya veréis como aprendéis
Ya luego *sus* lo hacéis pero ante todo con la duda
Jambo no os quedéis
Ya que hay pantallas guapas *desas* de Cinemascope
Donde proyectan las pelis del Jambo Harry Potter
Y hay pantallas canis *desas* de habitación
Todo el día *akí* hay tomate y alguna de *Indianayón*
Créetelo *so* risión que yo iba para Eurovisión
Pero al verme a mí el careto me dijeron, ¡jambo, no!
Vaya imagen, vaya ultraje, menudo papelón
Que sin cobrar ni pensión me cerraron el portón
Anda, anda, si es que no andas *na*
Estos jambos *pa* un papel las vueltas que te hacen dar
¿Tiene usted el *certificao* o la vida laboral
¿La partía de nacimiento o el carnet de identidad?
Langui, primo, si es que eso es normal
¿Que se laven *tos* las manos y te manden a otro lugar?
Pues documéntate compadre que eso nos puede ayudar
Ya que más vale prevenir que no *chinao* luego curar
Ya es *demasiao* tarde, arde alcalde
En la gran hoguera que se ha hecho en el *panben*
Con presencia plena de *tos* los chavales
A cuáles tiraste templos, chozitas parques
Jambo *loko p'allí*, los niños a la escuela de Madrid hasta Pekín
Jambo *loko p'allá*, a los gobiernos le interesa que no sepamos de *na*
Jambo *loko p'allí*, les resulta más sencillo a la hora de mentir
Jambo *loko p'allá*, saludemos al Rajoy con la mano en el hueval.
Ay Jambo loco, que te van a enganchar un día
Jambito loco, que la mama te lo decía
Nanay cachipey ¿Qué es lo que hacéis?
En malos días *pal* deseme, créeme que pagaréis
Así *sus* veis, *na* tenéis, *sus* vais
Venís cuando *queréis*, en fin, no hay ni *kais*

Tratáis del camello al que no *siñela*
Y en apariencias se juega con el que sustrae
Así *vestío* de guardia civil ni un guil
Os *jallaréis*, os haréis el harakiri por tres *papiris*
Carne de cañón, pregón, huevas culeras, coñeras
¡Qué buena son, me muera!
Y a la primera triunfa y se funde las muelas
Porque además de chocolate vende veda
¡Ja! No hay quien pueda con tanta tentación
A excepción del que tiene corazón
Y opina teniendo ya un *chaborro*, me voy a buscar la ruina
Pero mira jambos locos se tiran a la piscina
Se combina hacer un rap, ganarnos la vida
Se olvida, la tentación y sus mentiras
Mira quien las pía se pira, más *kiadas* se tira
Y según lo sigas. Te trae
Ae, si a una loma todo cae
Ae, y lo chungo sus atrae, ae
Que no me diga compay que me pete yo el *buyate*
Porque ahora *na* fumáis
Nanay del tema ¿dime qué *tuvelas*?
Amor propio y no piropos, encerraíco en entretelas
Nanay del tema ¿dime que *tuvelan*?
GTI 2. 0, *encuerao*, cachos de ruedas
Jambo *loko p'allí*, los niños a la escuela de Madrid hasta Pekín.
Jambo *loko p'allá* a los gobiernos le interesa que no sepamos de *na*
Jambo *loko p'allí*, les resulta más sencillo a la hora de mentir
Jambo *loko p'allá*, saludemos al Aznar con la mano en el hueval.

54. La Mala Rodríguez: “Tengo un trato” (*Lujo ibérico*, 2000)

A mí no me saques tu genio, que te lo mato
Si está gordo, lo dejo flaco
Si estás flaco, tómate algo.
Huye de lo malo, búscate un trabajo *pa* hacer algo sano
Aunque no me fie eso, aquí dentro hay luz
Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco
Lo tuyo más barato, mi lengua *pa* mi gato
Y 2 bombos, candalera y escenario
Y aire, que pulmones, ya tengo *pa* llenarlos
Que yo tampoco me creo *na*, milagro
Pero si me pongo lo hago, si tengo tema salto
Y si no, me callo
Estoy en la línea que da más miedo
Aquí *pa* tocar no hacen falta dedos
Y si no mira mi tanteo
Boh, niño, uh, que mal te veo
Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco
(Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco)
Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco
(Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco)
Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco
(Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco)
Tengo un trato, lo mío *pa* saco
(Lo mío *pa* mi saco, lo mío *pa* mi saco)
Ah, hay que ser más bueno que los malos
Dame mi virtud, quédate mi fallo
Si me pasé con la sal, no tiene remedio
To eso es lo que hago, justo después de hacerlo
Hombre, mudo, antes que ciego
Ya sé que pedir socorro no vale *pa na*
Le pedí barril, favor, pedí uno lleno
Lo mejor significa barre en tu terreno
Dice que hay que sonar, *po* sueño
Son, misiones en el cielo, así
Así pisé yo el suelo, así, así me quito el velo
Pa ti lo que yo más quiero
Estoy en la línea que da más miedo
Aquí *pa* tocar me hacen falta dedos
Y si no mira mi tanteo
Boh, niño, uh, que mal te veo
Tengo un trato, lo mío *pa* mi saco. (x8)

55. La Mala Rodríguez: “Por la noche” (*Malamarismo*, 2007)

Sin reputación no hay respeto, conozco esta zona,
esta mona no se anda por las ramas,
hablo claro, consecuencias llegan si me necesitas llama.
¿Por qué no?

Apunto alto me lo guiso al puesto,
por la noche oyendo ruidos que hacen los animales y los coches,
hago piezas de coleccionista y broches,
sin palabras no hay personas, sin reputación no hay respeto,
conozco esta zona, esta mona no se anda por las ramas,
hablo claro, consecuencias llegan, si me necesitas llama.

La fe me mantiene cada mañana,
cada día en pie estudiando ciencias,
vigilando aceras, mi ruido cae en la coctelera,
en la hoguera, en la autopista.
Un ungüento que no hace cualquiera,
sin embellecimiento en ese carro sin asiento,
me sientes, lo siento.
Yo no practico el arrepentimiento,
mi templo tiene cimiento, puño y letra,
piso con seguridad, *tos* buscan equilibrio,
yo no freno, calibre con frío, aire sobrio,
no cojeo, cojo *dormío* hijo mío te lo dan todo hecho y no dices ni pio.
No se puede hacer mejor unidad de crisis,
a la orden del día si *to* fuera perfecto que dirías
otro día más la misma mierda.
¿Por qué no?

Apunto alto, me lo guiso al puesto,
por la noche oyendo ruidos que hacen los animales y los coches,
hago piezas de coleccionistas y broches, sin palabras no hay personas,
sin reputación no hay respeto, conozco esta zona,
esta mona no se anda por las ramas,
hablo claro, consecuencias llegan, si me necesitas llama.

Cualquiera cuestiona,
pocos responden dime como,
cuando, donde, somos los mismos con dinero y sin dinero,
yo no pido estragos lo mío primero,
suda me cuesta trabajo hacerlo a mi manera
lo estamos intentando que más quieres,
mírale lamiendo las mieles,
yo tengo lo que tú quieres,
mala sin ser uno, nueve, siete, nueve, se quién eres y con cuánto tienes,
entiende idiomas y de quién va hablar.
Mírame a los ojos y de quién va hablar,
tengo pájaros en la cabeza que razonan
encerraos en jaulas aprendiendo a hablar,
aunque duela dime la verdad, le estás haciendo la cama cariño,

luego vas a tenerte que acostar en ella,
en la vida real de que sirven los respetos.
¿Por qué no?

Apunto alto, me lo guiso al puesto,
por la noche oyendo ruidos que hacen los animales y los coches,
hago piezas de coleccionista y broches,
sin palabras no hay personas, sin reputación no hay respeto,
conozco esta zona, esta mona no se anda por las ramas,
hablo claro, consecuencias llegan si me necesitas llama.
¿Por qué no?

56. Los Chikos del Maíz: “Cultura y compromiso” (*Pasión de talibanes*, 2011)

Los Chikos del Maíz, 2012, cultura y compromiso
Dedicado a Josep Renau, héroe del pueblo
Y a todo artista comprometido, nunca en el olvido
Larga vida al intelectual orgánico, construyendo hegemonía.

Trajimos el alboroto, el Hip Hop más devoto
Si dejo el rap Izquierda Unida perderá un millón de votos
Soy el piloto de esta nave nodriza
Soy ese loco carismático que os hipnotiza
Me parto la camisa
Por la causa
El rebelde sin pausa
Que sedujo a tu sacerdotisa
Tu con esta misa negra te crujo, la mazorca
Máximo respeto a nuestros mártires Miguel Hernández, Lorca
Mi lengua es larga, la vida corta
Pero hay que comérsela, aunque resulte amarga y parezca una carga
Yo, el grupo de los barbas
Derribaron el viejo cine y hoy es un Starbucks
Quizás te suena porque escarbas en la superficie
Tengo un ejército de metáforas y matices
Heridas, cicatrices, huyamos del desastre
Así que menos yoga menos flores más organizarse
Jodido lunes
Sindicalistas colombianos enterrados en fosas comunes
Recuerda la vida del pobre no vale nada,
Recuérdalo mañana cuando desayunes
Cierra *Millennium*, abre el beso de la mujer araña
Cierra tu Pentium, vete al campo sube una montaña
España, un barco que se hunde a plazos
Estoy leyendo a Baudelaire y no sé quién va más borracho
Os dibujo los brazos en el cielo dulce terciopelo
Habitó el subsuelo, corto como un escarpelo, perro en celo, me flagelo
Ya no sostengo el pedal, cubatas novelas de Scott Fitzgerald
Me quiero atrincherar entre tus pechos mágicos
Son tan sublimes y tan poco diplomáticos
Soy un lunático y un poco payaso
Antifascista, como el Gernika de Picasso
Por los pueblos que dejaron de ser libres
Porque la revolución es grande
Por el insurgente, que combate al marine
Por García Lorca, por Miguel Hernández
Por la belleza del fracaso
Por el oprimido, por el que está preso
Por Pablo Neruda, por Pablo Picasso
Abajo el régimen, hay que tomar el congreso
Bienvenidos a mi estado mental verán
Sin justicia social jamás habrá paz
Quieren guerra, bien, guerra tendrán
Otro cóctel, otra capucha, otro plan muy real

Compromiso y cultura, a estas alturas
Quienes de nosotros dudan, la llevan cruda criatura
La evolución en escenario si debajo de él
Nos dejamos la vida, el alma, la voz y la piel
El pueblo cubano es ejemplo, eso es una verdad como un templo
Y quien no lo quiera ver
Que no de España lecciones de democracia
Cuando la cubana es la más real que puede haber
Latinoamérica está creando escuela
Ellos dirán por qué no marchas a Venezuela
Es porque tengo una mujer con la que envejecer
Y una familia y unos amigos que otros ya quisieran
Que las batallas no se ganan desde fuera amigo
Si cambio España será participé no testigo
Y es que la lucha sigue y hará falta un líder
Que al pueblo guíe hacía el verdadero enemigo
Y ellos ya verán, que como a Fidel la historia a mí me absolverá
Porque me mantuve en pie y ya no me moverán
Ni con un tiro en la sien mi lengua callarán
A ver si comprenden ya que la voz no se encierra
Entre barrotes queda ausente ni ya bajo tierra
Que es el arma más peligrosa y perra que tiene el pueblo
Tornen temps de carrer, tornen temps de guerra
Por los pueblos que dejaron de ser libres
Porque la revolución es grande
Por el insurgente, que combate al marine
Por García Lorca, por Miguel Hernández
Por la belleza del fracaso
Por el oprimido, por el que está preso
Por Pablo Neruda, por Pablo Picasso
Abajo el régimen, hay que tomar el congreso
Por los pueblos que dejaron de ser libres
Porque la revolución es grande
Por el insurgente, que combate al marine
Por García Lorca, por Miguel Hernández
Por la belleza del fracaso
Por el oprimido, por el que está preso
Por Pablo Neruda, por Pablo Picasso
Abajo el régimen, hay que tomar el congreso.

57. Los Chikos del Maíz: “La estanquera de Saigón” (*La estanquera de Saigón*, 2014)

¡Good morning, Vietnam!

No, esto no es una prueba de micro, esto es Rock And Roll

Al Rock And Roll le ardes del "Me-Conga-ta- tata-nan"

Soy yo o es una película de Elvis Presley

Genial, ¿Qué es la zona desmilitarizada, y qué significa pacificación?

Un general que dice: "Cogemos un par de B-29 y los pacificamos en pequeños trocitos"

Soy el rap que escucharía Ho Chi Minh en la jungla,
el manifestante antiguerra que duerme en comisaría,
el estudiante que se hace preguntas,
el beligerante amor libre, soy el hippie puesto de maría,
soy el espía soviético de la guerra fría,
la voz del pueblo en movimiento,
soy la virtud que busca Dylan en el viento,
soy la juventud quemando la cartilla de reclutamiento.

Soy el *Black Panther* violento, ¡compromiso!
soy Angela Davis llamando machista a Nixon,
soy el insumiso, yo Kubrick, tú Melendi,
la verdad no es otra cosa que un solo de Jimmy Hendrix.

Soy Janis Joplin puesta hasta las cejas de LSD en tu cabeza,
el tímido del baile,
soy la bala que atraviesa la nuca de Kennedy,
soy la chupa de Peter Fonda en *Easy Rider*,
soy el fraile guerrillero, el mayo perdido,
el obrero de la Renault traicionado por el partido,
soy el manifestante herido, el último maqui,
el Vietcong ejecutando al granjero de Kentucky
que muere gratis a una edad temprana.

Soy 7 balas contra Melitón Manzananas,
soy puta, soy fulana,
soy marica, soy negra,
soy el que se sacrifica, el que sirve, la que friega,
soy la clase obrera lista para la reyerta,
la estanquera de Saigón no compra en Zara,
soy Guevara en Bolivia, que no se esconde
gritando: "¡Dispara cobarde!, solo vas a matar a un hombre".

No más muerte,
ninguna agresión racista,
ahora grita, cabrón,
¡la estanquera de Saigón!
No más muerte,
ninguna agresión imperialista,
ahora grita, cabrón
la estanquera de Saigón.

Soy el rap que escucharía Camilo en Sierra Maestra,
un guerrillero, un guerrero del Vietcong,
la sensación, la nueva canción protesta,
Fidel entrando como un héroe en el barrio del Bronx.

Soy la maestra represaliada por Franco,
el nieto de quien no pudisteis matar,
el hijo de quien no pudisteis callar,
soy 100 kilos de amonal bajo Carrero Blanco.

Soy Harvey Oswald matando a la gran mentira.
Soy Rosa Parks gritando "¡basta!" desde primera fila.
Soy Yuri Gagarin desde el exterior
diciendo: "No veo ningún Dios por aquí arriba".

Soy la bala perdida que mata al marine
Jean Luc Godard en Cannes colgado de la pantalla de cine,
en mayo del 68 y bajo adoquines.
No hubo arena de playa y sí esperanza que aún pervive.

Soy el pibe que suena en vinilos, suena en cinta,
un grupo salvaje como el de Sam Peckinpah.
Tú tan *Primavera Sound*, yo otoño alemán.
Soy la perfección como el principio de Sed de mal.

Y no, no soy el cubano gusano
que interpresa en *Scarface* Al Pacino,
yo soy el cubano armado
que apunta y dispara al *yankee* en Bahía de Cochinos.
Soy el clandestino, el fugitivo, el sin papeles,
soy la clase obrera, antisistema, soy la plebe,
soy el que conmueve, soy el sucio, soy Mejías,
que levanta el puño como Jane Fonda en comisaría,
soy la rebeldía, el pueblo, la mayoría,
soy la guerra fría, el enemigo de la CIA,
soy la valentía del chileno consecuente,
gritando: "¡Allende, el pueblo te defiende!"

No más muerte,
ninguna agresión racista,
ahora grita, cabrón, ¿¡qué!?
la estanquera de Saigón.
No más muerte,
ninguna agresión imperialista,
ahora grita, cabrón,
¡la estanquera de Saigón!

-¡Ron inmediatamente!
-Ron déjalo ya, has dicho lo que querías, déjalo ya
-¡No!, no he terminado todavía, díselo tú papá
Allí siguen exterminando gente
-Yo no te obligue a ir

*-Si me obligaste, claro que me obligaste
Todo se ha ido al infierno, el maldito comunismo ha ganado, no sirvió de nada
-Eso no es cierto Roni
- Maldita sea y tú qué sabes, Dios, díselo tu papá
Díselo nos engañaron, todo ha sido mentira
No existe Dios, está tan muerto como mis piernas, y tampoco existe la patria
No hay nada, solo yo atado a esta puta silla de ruedas, para siempre.*

58. Los Chikos del Maíz y Kase.O: “Senderos de gloria” (Comanchería, 2019)

Otra guerra por el coltán, el petróleo, el litio, el cobre
y otra guerra contra el enemigo interno, el pobre
el general de risas con el capitalista,
fiesta en el despacho de los contratistas.

Borrachos, ebrios de poder llaman al periodista
muchachos, en precario informarán de forma ambigua
otra guerra imperialista,
el general se forra y el soldado se santigua.

Otra lista negra, otro artista que se vende
otra vez el más débil, víctima del supremacista (ajá).
Y en el recuerdo Allende
ni la mujer ni la tierra son territorio de conquista.

Alabaristas, trileros, mercenarios de la información
psicópatas dementes,
articulistas, mensajeros del patrón
nunca reclutan marines en los barrios pudientes.

Aquí tenemos trayectoria y caracteres
de estos senderos de gloria, dejarán *flow* no cadáveres,
honestidad, disciplina en nuestros haberes
La Mazorka, Doble V, no somos *crew*, somos cárteles.

Cárceles llenas de pobres, fijando estándares
dejando cráteres como meteoritos, lo siento chico
tú tienes los medios, nosotros el trono
Nega, Toni, Javi a los mandos de la Nostromo.

Y es que ciegos nos tienen,
mudos nos quieren,
nadie los vigila y nada los detiene.
Hablan de justicia, libertad y democracia
pero los gobiernos son mafia. (x2)

Llegan bien armados a países lejanos
tras vender el relato de que existe un tirano,
el pueblo es engañado, impuesto destinado a armamento pesado
criminales financiados por el congreso y el Senado.

Respaldados por la prensa que miente
que vende como amenazados los valores de occidente,
campañas indecentes para alistarse al frente
siempre muere el hijo del pobre y no el del presidente.

Terratenientes, jefazos multinacionales
necesitan baratos los recursos naturales,
y no les quita el sueño si generan sufrimiento,
en nuestro móvil hay restos de sangre de congoleños.

Johnny guardó su fusil
dejando al pueblo sumido en la guerra civil,
con un presidente vil y afín
que permita seguir explotando sin tener que estar allí.

Inestabilidad, empujan a familias con niños pequeños
a escapar a través del mar
en busca del sueño europeo, pero ante el deseo
solo encuentran tiroteos, racismos o naufragar.

Y la sangría que no cesa
ya no son víctimas, solo cifras,
pequeños recortes de prensa
si hay un atentado en tierra occidental,
un nuevo estado habrá que señalar
y vuelta a empezar.

Y es que ciegos nos tienen,
mudos nos quieren,
nadie los vigila y nada los detiene.
Hablan de justicia, libertad y democracia
pero los gobiernos son mafia. (x2)

Tú me vendaste los ojos
tu seguridad mundial manda niños al hospital,
a veces sólo encuentran trozos o despojos rojos,
aunque no se publique en la versión oficial.

Y aunque no se critique, y aunque no se investigue
y aunque no se persiga al ejército criminal,
se percibe el declive
y aunque no se castigue por vacío legal.

O porque la ley nunca es para quien la escribe
dices que el pueblo decide de qué información dispone
para decidir como la consiguen
entre drogas, porno, fútbol (a todas horas)
desfiles de moda.

Nadie quiere ver cómo torturan a los prisioneros indefensos
cómo rematan a tiros a los heridos,
cómo bombardean hospitales y templos,
nadie quiere ver, nadie puede ver el crimen cometido.

Y es que ciegos nos tienen,
mudos nos quieren,
nadie los vigila y nada los detiene.
Hablan de justicia, libertad y democracia
pero los gobiernos son mafia. (x2)

59. Nach: “Cambiando el mundo” (*En la brevedad de los días*, 2000)

-Eh, Nacho, Nacho

-¿Qué pasa?,

-Sigues mirando ahí fuera ¿no?

-Sí, claro, siempre, ¿por qué?

¿Te gustaría cambiar esta realidad?

-No sé, darle algún sentido.

-Pues hazlo entonces, tío,

tú eres el mago de la palabra,

el que hace de contar historias un arte,

por qué no cambias la realidad, tío,

tú puedes cambiar el mundo, cambiar de rumbo,

-Bien...

Que el toro estoque al matador,
que el preso encierre al guardián,
que el sultán deje su trono al patán,
que quede tuerto el don Juan,
que arda el hielo y que el fuego calme la sed,
que solo vea el cielo y que en el juego se pueda perder,
que la única red que exista sea la del trapecista,
que sonría el pesimista, que exploten los terroristas,
que hable el mudo y que todos los charlatanes
tengan en la boca un nudo, que todo se vuelva crudo,
que el vagabundo visite el banco del parque
y que el banquero duerma en el banco del parque,
que solo sean de cerveza los tanques,
que el pez pesque al pescador,
que el tigre dome al domador,
que se guñen los ojos y no para apuntar mejor,
que el emigrante maltrate al policía,
que de noche salga el sol y que de día
queden las calles vacías, que se rompan las cruces
y se abran las jaulas, que se eduque en la calle
y se cierren las aulas, que las pistolas y rifles
solo disparen agua, que no exista la palabra guerrilla
en Nicaragua, que solo se diseñen modas y no drogas,
que María y que Juana puedan celebrar sus bodas,
que mañana sea ayer y que el tiempo se pare,
que en las montañas se nade y se camine en los mares,
que mueran los vividores que vivan los moribundos, de la N hasta la S.

Cambiando el mundo de la N hasta la S,
cambiando el mundo desde el cero al infinito,
cambiando el mundo desde mi mente a tu mente,
cambiando el mundo. (x2)

Qué, que la televisión se prohíba
y el hachís se legalice,
que no pueda arrepentirme
de aquellas cosas que hice,

que el sur sea el norte y que el norte sea el sur,
que el cielo se transforme en gris
que la tierra se vuelva azul,
que se lllore en los partos y se sonría
en los funerales, que la vida entre hormigón
y cristales no esté tan llena de males,
que los ricos y famosos sean pobres desesperados,
que crezcan los prados, que derrumben los helados,
que solo venga al mundo aquel que quiera venir,
que yo pueda salir de este cuerpo en el que
me tocó vivir, que África sea tierra mágica
y no trágica, que rompan las esvásticas,
que lo diferente no provoque miedo,
que se digan más te quiero que el amor gane al dinero,
que los niños recuerden y que jueguen los ancianos,
que los villanos sean héroes que los héroes sean villanos,
que no suenen sirenas, que no se escuchen penas,
que deje de fluir el rencor por nuestras venas,
que el negro sea blanco y que el macho sea gay,
que el indigente se convierta en el sultán de Brunéi,
que aquel que pida una mano no reciba puños,
que se borren mis heridas, cicatrices y rasguños,
que Satán sea piadoso y que Cristo sea inmundo, desde el cero al infinito...

Cambiando el mundo de la N hasta la S,
cambiando el mundo desde el cero al infinito,
cambiando el mundo desde mi mente a tu mente,
cambiando el mundo. (x2).

Escucha bien
la gente más viva y sabia
es a la gente que menos tomamos
en cuenta, yo seguiré con mis
pies pegados al suelo, aunque
siempre mirando al cielo,
intentando cambiar el mundo
con mis versos, con grandes
versos cargados de Hip Hop hasta los huesos...

Cambiando el mundo de la N hasta la S,
cambiando el mundo desde el cero al infinito,
cambiando el mundo desde mi mente a tu mente,
cambiando el mundo. (x2).

60. Nach: “El cuentacuentos” (Poesía difusa, 2003)

Miré alrededor como si fuera un náufrago
me senté a descansar como si fuera un pájaro
encendí mi cigarro como si fuera el único
y así me sentí libre como si fuera verano
hablé conmigo mismo como si fuera un sueño
abracé a mi familia como si fuera el último
cerré fuerte mis ojos como si fuera un rey
y seguí mi camino como si fuera un vagabundo
mi corazón sigue en ayuno, en un constante ramadán
es el *tam, tam* del tambor del hechicero del clan
es otro texto escrito, otro grito, otra erupción del volcán
¿Y mis palabras dónde irán? ¿Esas gentes dónde irán?
de trajes y corbatas, lujos de plata y cristal
abrazando sus maletas con instinto maternal
aquí no hay final feliz fundido en negro ni aplausos
gesto serio, oído atento, es el efecto que os causo
doble hache, mi fetiche, mientras me achucha la noche
escuche señora, no me reproche
no soy ni un yupi ni un dandy
más bien, un yonqui de tranqui
así que pilla tu brandy, fúmate y escápate
huye, junto al honesto cuenta cuentos de la rue
deja que el verso actúe, penetre y te tatúe,
lo que detesto lo pongo de manifiesto
entre hermanos, sueños y partidos de baloncesto
crecí y veinte años no son nada dice el tango,
por eso en mi pecho ya no hay ni medallas ni rangos
así, joven, listo y con energía
buscando mi lugar como un teléfono en la guía
y qué daría por ser rico.
Y si yo fuera rico, qué daría.
¿por quién mataría y por quién moriría?
son mis promesas cumplidas en días de buscavidas
rap sin fanfarronerías ¿qué creías?
lo fácil sería hablar de mí, mi ego, etcétera, etcétera
lo difícil es poner el mundo en letra
rimar al tempo, burlar al tiempo
esculpirle al rap un templo,
es hacer del verso espada, por ejemplo
y así hándicap tras hándicap
shock tras shock,
deambulando en mis recuerdos
mi añorada *belle époque*
y tú, ¿caminas con el mundo a tus pies o a tus espaldas?
¿te pierden los coches, las drogas, las faldas?
yo conozco los secretos que te guardas bajo llave
es que tuve dos maestros, señor libro y señor calle
sí, el cuentacuentos
miré alrededor como si fuera un pájaro
me senté a descansar como si fuera verano

encendí mi cigarro como si fuera un vagabundo
y así me sentí libre, como si fuera un náufrago
hablé conmigo mismo como si fuera el único
abracé a mi familia como si fuera un rey
cerré fuerte mis ojos como si fuera un sueño
y seguí mi camino como si fuera el último.
Traigo la esencia de aquel que siempre responde
consiste en desvelar donde se besa el cielo y el mar
desvelar donde la oscura verdad se esconde
ponte a mi lado, vamos en busca del dorado
¿Ir a dónde? ¿Mirar dónde? Si mis cartas me confunden
y mi gran amor hip hop a veces no me corresponde,
es la era en la que vivo, de ferias y tíos vivos
donde todo es atractivo, interactivo y adictivo
Difícil situación si tanta tentación se afronta.
papá en el bar volvió a jugar Mamá frente a la caja tonta
y la familia se desmonta como un tente,
mientras los hijos con mala gente
charlan en el parque enfrente
transformación del buen chico en delincuente
broncas y riñas, ves entre las líneas de mis líneas, siempre
manifiesto para unos pocos,
en el país de los clones me miraron como a un loco
sé que soy minoría, entre una minoría,
escribiendo mis memorias bajo el sol de mediodía
me aburren vuestras fobias, son sermones de parroquia
a ver, que ¿tu novia te agobia porque quiere un móvil Nokia?
Es normal, fácil como romper cerámicas,
conozco a muchos genios que son esclavos en fábricas
y ven sus sueños aplastados por las máquinas
siempre el mismo tic-tac las mismas lágrimas
entiendes? Que hoy el asfalto arde
y me siento como un cobarde
por decir "te quiero" demasiado tarde
¿comprendes? Que no estoy, pero estuve
aunque sientas que yo estorbe en esta urbe
que parezca que me absorbe
acordes, desacuerdos, ¿qué somos?
Monos en tiempos de Cronos
gigantes en tronos pisan gnomos
demasiadas cosas de plomo en tu lomo, demasiadas cosas
y en tu entorno tristes tonos como el blues
dime si es Jesús, es extraño que viene en el autobús
del trabajo cabizbajo
¿y tú, caminas con el mundo a tus pies o a tus espaldas?
¿te pierden los coches, las drogas, las faldas?
yo conozco los secretos que te guardas bajo llave
es que tuve dos maestros, señor libro y señor calle
el cuentacuentos
miré alrededor como si fuera un vagabundo
me senté a descansar como si fuera un sueño
encendí mi cigarro como si fuera un náufrago

y así me sentí libre, como si fuera el único
hablé conmigo mismo como si fuera un rey
abracé a mi familia como si fuera verano
cerré fuerte mis ojos como si fuera el último
y seguí mi camino como si fuera un pájaro
miré alrededor como si fuera un rey
me senté a descansar como si fuera un vagabundo
encendí mi cigarro como si fuera el último
y así me sentí libre, como si fuera un sueño
hablé conmigo mismo como si fuera un náufrago
abracé a mi familia como si fuera el único
cerré fuerte mis ojos como si fuera un pájaro
y seguí mi camino como si fuera verano
Sí, el cuentacuentos.

61. Nach: “Tierra prometida” (*Ars Magna/Miradas*, 2005)

He venido porque en mi tierra natal las cosas van mal,
la violencia y la pobreza avanzan a un ritmo mortal,
tuve que salir, buscarme un porvenir,
resurgir, resistir y conseguir sobrevivir.
La quimera de cruzar el estrecho en patera,
mientras la guardia costera espera en vela para atraparte,
la odisea de cruzar la esfera entera,
sin destino ni cartera yendo hacia ninguna parte.
Voluntad, sacrificio, de edificio en edificio,
voy en busca de un oficio, al borde del precipicio estoy,
un trabajo que me saque de aquí abajo,
darles a mis hijos cobijo, demostrarles quien soy.
Me peleo con sus ganas y con su hipocresía,
me peleo cada día con su ley de extranjería,
me peleo contra aquellos que sienten mi raza como una amenaza,
esos que meten baza y me rechazan.
Tú no eres más que yo, no eres más que yo,
así es mi lucha y cuando mi jefe me explota, ¿quién me escucha?,
sin papeles no hay trabajo y sin trabajo no hay papeles,
espiral extraña y España me atrapó en sus redes.
¿Qué puedo hacer?, respiro desesperanza,
malvivo en un zulo oscuro porque mi alquiler no alcanza,
acudo al locutorio a diario, ese es mi deber,
saber cómo están los míos, qué tendrán para comer.
Algunos patriotas idiotas me tratan cual bestia,
abuso en cubierto, al uso del intruso que es molestia,
vuelve a la selva negro, este no es tu pueblo,
extranjero forastero sin dinero y no me integro.
El paisaje gris de mi país me obligo a huir,
haciendo trabajos sucios para así no delinquir,
nostalgia de una infancia que es historia,
en mi memoria un ayer tan lejano que no volveré a vivir.
El error de ser colombiano, subsahariano, rumano,
el temor de ver que pocos tienden su mano,
miedo a mi piel, miedo a mi ser y a mis costumbres,
ver que rezo en otra lengua, les irrita y les confunde.
Y a quien le incumbe si me aparto y no me adapto,
al rapto repentino del rico país vecino, solo pacto,
comparto en mi comunidad mis bienes, mis males,
frustraciones y alegrías, tradiciones ancestrales.
(De todas formas, España no es un país racista),
pero mi nombre está en la lista y algunos me siguen la pista,
¿hasta cuándo esta marginación?,
mi diferencia es una excusa y la usan como razón de opresión.
Tengo documentación tras meses de adaptación,
tras aprender vuestro idioma y una profesión,
estudiare vuestra cultura, aprenderé sus detalles,
sí me quedaré en España, si me dejan vuestras calles.

Si tus calles me acogen. Me quedaré.

Compartiré mis costumbres y hasta el color de mi piel.
Si tus calles me odian. Aquí estaré.
Vine para quedarme. Así que acostúmbrate.

62. Nach: “Palabras” (*Ars magna/Miradas*, 2005)

Deja que te enseñe lo que nadie más ha visto
Despertar, salir, huir, buscar, lugar, espacio, tiempo
Ver, querer, tener, poder, volver, vivir, seguir atento
Calla, observa, espera, anda, corre, aguanta
Carretera, manta, micro imanta, canta, público levanta
Manos, charles, bombos, cajas, *samples*, ruido
Sonido prohibido, mido, afilo, estilo, giro, camino, prosigo
Cojo, deajo, elijo, fijo, planes, días, meses, años
Calendario, gente, marabunta, hora punta, junta, horarios.
Pasan masas presas, pasos, risas, llantos
Besos, rimas, dramas, bromas, penas
Parties, 7 Habana, dama, parte pana, madrugada
Soles, lunas, brumas, dudas, sumas, restas
Llamas deudas, sudas, ganas, tramas
Más planes, más temas, más fama, más cimas
Mañana más dramas, más almas marcadas, más.
Móvil suena, estrés, revista, promo
Como, cama, luz, ventana, asomo
Veo, pienso, paz, ciudad, descanso, tomo
Hotel, papel, mechero, fumo, humo, escribo, siento
Viento, sombras, luces, plazas, calles, parques, monumentos
Canto, cuento mis momentos, lento, aguanto, avanzo
Intento recordar, olvidar, inspirar, respirar
Calcular, vigilar, estabilidad persigo
Decisión, precisión, ambición, ilusión
Intuición, rap Pasión, La Misión testigo.
Coger, dejar, tener, pagar, odiar, amar, instinto
Siente, aprende, atiende, mente, siempre miente, laberinto
Boli, texto, cuarto, casa, barrio, urbe, nación
Continente, mundo, galaxia, universo, en un segundo
La palabra con la que hablo.
Resurgir, sentir, subir, bajar, luchar, mantente fuerte
Entretente, vende, compra, cambia, roba, ofrece, advierte
Presta, engaña, pide, apaña
Crea, daña, rompe, escapa, sueña
Esconde, piensa, llora, implora, grita, invita, enseña
Technics, *Shures*, *Ars Magna*, digna pugna, alarmas
Rectas, curvas, mal karma, cuna, tumba, vida absurda.
Barna, Zaragoza, Madrid, Murcia, Alicante
Siempre Valencia, Sevilla, Bilbao, Málaga, España
Atiende, sal, defiende, ataca
Habla, escucha, chilla, estalla
Falla, prueba, llega, juega
Curra, euros, pagos debo
Ideo, golpeo, jadeo, palabreos creo.
Boxeo, deseo trofeos, rapeo, sin prisa
Sin pausa, sin causa, sin farsa, sincero
Sin peros, senderos son fieros, son
Son libros, cine, ocio, sexo, amor, amigos, enemigos.
Duelos, tratos, socios, pactos, precios, sanos vicios

Sucios celos, ciudadanos, pisos, tiendas
Piedras, tierra, aire, nieve, lluvia, fuego
Carros, baffles, cables, rap juego
Respiro, decido, consigo, vivo en sociedad
Gran ciudad, sin piedad, soledad, ansiedad
Libertad, oportunidad encuentro
Constructor, trasgresor, vencedor, director
Conductor, inventor, no hay mejor momento.
Niños, viejos, padres, madres, ricos, pobres, hombres
Nobles seres crueles, bares
Ellos, ellas, copas llenas, hielo, brindis, más botellas
Noches bellas, dulces, largas juergas hasta el alba
Solo el rap me salva, son palabras

La palabra con la que hablo. (x3)

63. Nach: “Efectos vocales” (*Un día en suburbia*, 2008)

*Bienvenidos al centro de experimentación vocal Magna.
Hoy en nuestro laboratorio estamos investigando con un nuevo sujeto,
se hace llamar Nach, y es quizás el más extraño
y activo de los que hemos trabajado anteriormente.
Pero empecemos con la exposición.
La dividiremos en 3 fases, y por favor, no intenten hacer esto en sus casas.*

*Fase de la experimentación número 1
Nivel de dificultad 6
Vocal A.*

Trabaja, plasma las palabras, hazlas balas
Atrapa ráfagas, sal, machaca cada sala
Ladra hasta rasgar la garganta
Saca las garras, las armas
Las gradas harán palmas
La fama tarda, patán, jamás hallarás paz
Amargas caras largas arrastran la maldad
Andarás a rastras, pagarás caras las cagadas
Las carcajadas sabrán saladas
Tras tantas trampas, tras tanta jarana
Tantas falsas alabanzas, tras tantas caladas
Tantas almas traspasadas para alcanzar la calma
Tantas pájaras, Nach manda fantasmas al Sáhara.
Charlas baratas taladran hasta dar arcadas
Parrafadas flacas acabarán mal paradas
Tan malas para masacrar, para ganar batallas
Apartadas a patadas, atrapadas hasta dar la talla
Canalla ¿vas a dar la campanada? Para nada
Camaradas harán manada para achantar
Hasta cantarás baladas para agradecer a las masas
Salta *pa* casa, cansas ya.

*¿Increíble, verdad?
Pero no nos vamos a quedar ahí,
aumentaremos la dificultad de reacción.
El sujeto es frío y ni se inmuta,
parece confiado.
Vamos a ver cómo se comporta ahora.
Pasemos a la siguiente exposición.*

*Fase de la experimentación número 2
Nivel de dificultad 8
Vocal O.*

Yo no compongo con porros
Solo pongo ron o funk
Propongo colocón como colofón
Formo monólogos, todos los bolos son hornos
Os toco con chorros sonoros, colosos como concords

Lo corroboro, controlo todos los modos
Conozco todos los logros
Coloco todos los coros, mongolos.
No clono, no soborno, sólo lo gozo, lo rompo
Como Rocco os follo pronto
No coronó robots con *flow* monótono
Pochos son como plomo
Yo floto por los tonos como corcho
No dono, cloroformo
Formo los cosmos, los combos
Son gordos, los bombos son hondos tochos.
Yo, monto gordos pollos con otros locos
Nosotros somos orcos, vosotros potros cojos
Foros con forofos flojos
Os jodo con condón, con don, compón como yo, costoso
No otorgo socorro, os soplo como polvo
Os borro, bobos, os broto dolor por *tos* los poros.
Provoco ojos rojos por sollozos sordos.
Ojo, todo con os, lo bordo

*Nunca habíamos dado con un sujeto así.
Su capacidad parece ilimitada
Permanezcan tranquilos, por favor
Vamos a aumentar la dosis de dificultad al máximo
Nadie ha conseguido nunca superar esta etapa, repito, nadie.*

*Fase de la exposición número 3
Nivel de dificultad 10
Vocal E.*

Ver gente decente perecer me estremece
Le Pen es el germen, el PP merece el trece
Mequetrefes venden 3 CD's ¿Qué se creen?
Se creen jefes de este Edén, que les den, herejes.
Deben entender que defenderme es querer perder
¿Pretenden vencerme en este set? Seré Federer
Empecé desde el retrete, enterré el estrés
En el presente el referente es el Everest, creedme
El eje es tener fe
Seres que deseen que enferme, desespérense
Pretenden que me estrelle, que frene este tren exprés.
Temen ver que este LP es el *best seller* del mes ¿Ves?
Que el deber de entretener me pertenece
En deber encender mentes dementes que ennegrecen.
Respétenme, dejen de verter pestes
Seres terrestres ven que me elevé entre entes celestes
¿Verme envejecer, ceder? *Never*
Men, métele el *reverb*, que recen *emecés* de Feber.
Me repelen peleles enclenques
Rehenes del tembleque decrecen en frente de este jeque.

¡Es impresionante!

*El sujeto ha superado todas las pruebas
y su ritmo cardíaco ni siquiera se ha acelerado.
Por favor, manténganse tranquilos
que no cunda el pánico,
estamos ante uno de los momentos más espectaculares
en la historia del rap en este país.
¡Este hijo de puta es capaz de todo!*

64. Nach: “Manifiesto (dentro de Anochece)” (Un día en suburbia, 2008)

Mi padre es el sol, mi madre la luna
Mi hermano es el viento y el planeta tierra mi cuna
Mis únicos hijos son las frases que me invento
Y mi mayor regalo es vivir este momento
En el que siento que callar es un pecado capital
En la capital del pecado me quieren decapitar
Y aunque quisiera criar a mis hijos en un cuento de hadas
Sé que el mundo se acaba y no les quedara nada.
serán ratas si la cloaca les maltratara
La ciudad clavara su aguja y nadie aplacara
El odio que les empuja no habrá nada solo brujas.
Mientras los niños ricos viajaran en su burbuja
De lujo, de arrogancia infalible.

Yo vengo de un lugar donde decían que triunfar era imposible
Nach otro juglar en la jungla jugando a ser libre
Nach otro juglar jugando a juzgar al que juzga impasible
Y esos *MC's* tan increíbles cuando escriben
No, no hacen ciencia, no describen lo que viven
Solo calcan actitudes de alguien que quieren ser
Mientras mi mente representa poder como Uri Geller
Capaz de ver el castigo, en la traición de un amigo.

Os digo que hay fuera hijos de puta solo miran su ombligo
Bordes que corren sobre un borde constantemente
Haciendo que engorden sus cuentas corrientes
Poniendo su mueca más seria me indiferente
Al ver que el indigente sangra su miseria en la acera de enfrente.

Ya no me asombro de ver a los mismos
Revolviendo escombros, deseo llevar su orgullo a hombros
Luchando contra el sistema que os corrompe
Viendo que idiotas sin nombre solo hablan mierda y se esconden
En la calle donde niños de ojos rojos fuman verde en callejones
Siempre metiéndose en marrones,
Su materia gris en blanco un futuro negro augura
Mientras la lluvia purpura ahoga sus ilusiones.
Yo me mire al espejo con los ojos de quien me odia
Y me sentí eufórico porque todo es psicológico.

En este zoológico de buitres y camellos
De perros hambrientos esperando el momento de morder mi cuello
Pero no por ello callo, ni me rayo, ni huyo
El murmullo de un listillo no me destruyo
Solo me instruyo en lo cierto
Como que la ciencia demuestra que Dios ha muerto.
Cierto como el fuego abierto en Gaza y Cisjordania
Cierto como ver mi fe moviendo tu montaña sacándola de España
Aquí es donde está mi reino.

Yo también quiero un trono y ¿quién no?
Tus hijos no van a clases porque escuchan rap
No hay porque preocuparse tus hijos escuchan rap porque tienen clase
Hacen suyo nuestro ardor se burlan de lo esnob
No son robots, víctimas del complot de la super pop
Y toda esa mierda *fashion victim*
Niñatas que mañana mataran por hacerse un *lifting*.

Esa es la educación que dais me desespera
Lo plasmo en un papel o me lo tomo con humor como Dave Chappelle
Chapé más de una boca, aunque callar también es gratis
En la ciudad muchos me ven como a un *illuminati*
Con otros nivelación es la de un yanky y un iraquí
La vida es así, y yo hasta el fin, *tranqui*.

Tu contra (mi...) como boleros de machín, triste
Tu destino es el que tu elegiste
Y puestos a reflexionar sobre la vida menos mal
¡Mira! mira al final es para todos igual
Es el ciclo vital de un hombre
La muerte como cima y cumbre, y no hay milagros
Siento que el camino es largo.

Con el corazón de piedra me visto y salgo
Cabalgo otro día más entre guepardos y comadrejas
Y aunque me diga mi vieja que no hay queja
Yo también quiero un chalé de lujo en la moraleja
Y conducir un Cadillac pero soy feliz con este anorak Panamá Jack
Sin más hándicap que subirme a un *track*
Y escupir mis realidades
Para ti son debilidades para mis sensibilidades.

Me llenan, fiel a mi lema
Ganar dinero del sistema haciendo música contra el sistema
Sin más armas que mis dientes mi voz es un *kalashnikov*
Un cóctel molotov desde el altavoz potente
Con el líquido al ignorante, lo líquido intelectualmente
La fuerza bruta me repugna se la dejo al nazi
O al cani que resuelve cualquier pugna de la forma fácil.

Te queda claro yo vengo sin un plan
Soy un poeta hecho soldado
Y solo sé que la mezcla es napalm
Tu sueñas con ser don Juan, derrochar champagne
Yo prefiero ver a quien no tiene y darle pan, *man*
Soñador y dramaturgo, zurdo
Prestidigitador del sentido absurdo
De la vida, la mía melancólica,
Dicen que única, condenado a asumir que soy persona pública
Y mi rúbrica en pedazos.

Soy más de abrazos que de autógrafos

Mas de párrafos que de fotografías
Y aunque los tortazos de la vida, este es mi elixir
Existir es sentir, aquí sentir es escribir
Y sé que el único secreto es que no hay secretos
Solo respeto por el rap antes de usar un chándal *ecko*.

Yo tengo colegas que te follan si improvisan,
Aunque vistan levis y camisa,
Conocen cada grupo, cada *skit*,
Desde antes del rap in Madrid
Y tú no sabes ni quién es Madlib.
Keep it real es la premisa
Aunque *keep it real* contigo mismo quizá sea más precisa.

Pisa las huellas de este nómada nada me doma
Si nada perdona el fallo en Babilón marchare a Sayon
Aunque nadie me recuerde
Ni esta ciudad que muerde y devora el verde.
Suburbia y sus horizontes, edificios mastodontes
Devoran los prados, los parques, los montes
Y ¿que nos queda? charcos de asfalto, infartos,
Demasiado barullo en este trullo
Salto y me escabullo, huyo entre la masa anónima
Esos que se tragan su orgullo para después cobrar la nómina.

No hay droga más dura para mí que un escenario
Ni hay meteoritos que extingan al dinosaurio
Me refiero al que suscribe, al que escribe
Al que revive cada noche en tu reproductor de audio
Tu *ghetto blaster* tras tanto mensaje *gangster*.

Tanto lastre quien se fía, si al rap solo le guía
La fría filosofía de vivir al día
R de Revolución, A de Actitud, P de Poesía.
Xenofilia esa es mi ciencia
Significa lo que implica amor por la diferencia
Amor que nos tortura porque amar es la mayor locura
A no ser que se ame con locura son mis dudas que suturan.

Porque nada duran, quisiera parar el tiempo como Hiro Nakamura
Pero qué más da mi arruga si mi entrega es ciega
Si el universo es la canica con la que alguien juega
Todo nos llega en su momento y no lo entiendo
Tantos años invirtiendo hasta que sientes que te estas muriendo.
Y no, el mañana no es certero, etéreo, misterio, en serio sal de tu agujero.

Yo tecleo reo en este coliseo de politiqueo
Rappers de perreo y tiroteos de fogueo
No poseo la verdad, aunque la persigo, eso creo
Lo importante es estar vivo de deseo
Carnal, espiritual da igual cada cual en su propio ritual,
Medita para mi es vital echarle dinamita a cada frase

Para dártela, que tú se las regales al fachas de tu clase.

Puede que mi vida nunca os interese
No está dirigida por Martin Scorsese
Pero casi voy volando entre edificios como un *Yamakasi*
Así lo hago fácil, como Brasil
Y solo ante el papel puedo eliminar tensión.

Él me entiende y no me cobra 80 euros por sesión
El mensaje y no la fama es mi bagaje trepa
Písame cuando subas, te cazaré *pa* cuando bajes, trepa
Hasta la cima de mis sueños, podrás verlo.
Mis sueños son mentiras que algún día dejarán de serlo.

Del verbo me llaman vástago, basta con alzar el micro al cielo
Y caen relámpagos en tímpanos, míralos
Somos furia sobre un *bumb clap*.
Hijos de la catástrofe, apóstoles de la verdad.

Rap como entretenimiento que agita el pensamiento
así alimento a la generación Nintendo
Porque si esta es tu droga vamos yo te invito a un gramo
Proclamo el horror de ser furor en tu hipotálamo
Mientras derramo profecías.

Mercader de la esperanza y se abalanzan sobre mi como a un mesías
Pero no hay mejor profesor que el error,
Ni más dulzura que el que sufre y luego cura su dolor
Y así he vivido en estos tiempos líquidos, insípidos,
Sin tener miedo del miedo de no rapear lo típico.

No es anecdótico te soy sincero
Hago público un cuaderno con mi infierno interno para conmoveros
Y si este enero me disloca me relajo y canto
Soma produce rocas y yo después las lanzo
Claro que sí paso de génesis, ron con *seven up* y brindo
Por el Hip Hop y el homenaje que aquí rindo
Al lindo frenesí de la escritura.

Lo captas almas en miniatura
No son aptas *pa* esta asignatura
Y aquí nada en disparate
Tú no eres MC maniquí de escaparate con tu pose de magnate
Que pretendes si así vendes tú ridículo
Aquí solo el trabajo duro y los testículos dan títulos.

Pobre diablo se cree un Dios entre los dioses
Y tan solo es otro potro en el establo dando coces
Pides a voces gloria y no te la mereces
Yo asumo el drama de mi fama y vivo entre sus estrecheces
No lo planeo, solo volé como Tracy McGrady.

Hice del rap mi personal *brain training*
Ejercicio mental al filo, afile mi estilo
Compitiendo con la imagen del espejo en el que miro cautivo de un tictac
Que me atonta, mi único hábitat un compact
Que te voy a contar chaval que por ir de *underground* no eres más original
Que no por ser de universal voy a sonar comercial.

No tenéis ni puta idea a vuestra verborrea es cínica
Faltándole al respeto a militantes de mi métrica
aquí y en Latinoamérica en todo el planeta tierra
Mi rap será mi rap será la luz tras las tinieblas
Mi rap será la luz (¡sí!) tras las tinieblas.

A todo el planeta tierra, donde sea que me escuchen
En España, en México, Perú, Colombia, Portugal, Venezuela
Chile, Argentina, Brasil, Angola, Guinea, da igual donde estéis,
Bolivia, Puerto Rico, Estados Unidos, El Salvador, Panamá,
Costa Rica, Ecuador, todos mis soldados latinos ahí...
¡Todos! a los que esta mierda engancha
Este es el rap que purifica lo que la vida os mancha
Nach... Manifiesto.

65. Nach: “Esclavos del destino” (Un día de suburbia, 2008)

La codicia, ha contaminado las almas de los hombres, ha levantado en el mundo barricadas de envidia de rencor, nos ha llevado a la miseria y a la matanza. Hemos crecido demasiado deprisa, y ¿de qué ha servido? La tecnología que proporciona abundancia nos ha dejado en la indigencia, nuestra ciencia nos ha hecho cínicos, nuestra inteligencia duros y vacíos; hemos empezado a pensar, pero hemos dejado de sentir, ¡nos hemos convertido, en esclavos del destino!

Lo has pensado
Realidad o imaginación
Han dado órdenes al jefe del estado de cada nación
Conspiración contra nuestra libertad, lo llamo
Respiramos ansiedad y no avanzamos.
Las empresas
Modernas cámaras de gas
Autómatas
Sin nombre redactan otro informe más
Sobre el progreso, ¿qué progreso?
Yo solo veo chavales de primero de eso
Adictos al exceso...
Nos aprietan las tuercas
La masa tuerta
¡No puede vivir sin el tono de un móvil cerca!
La educación es terca y nos amuerma, enferma
Porque el director contrata siempre al profesor más pelma.
Así el coeficiente intelectual
Decrece su índice si alguien proclama que crece
Es otro cómplice y te miente.
La mayoría vende el culo
Se lo lame al jefe, asciende
La escala social siempre.
Si fumo en tu local no habrá coartada
¡El humo de los coches es 10 veces más mortal y nadie hace nada!
No salgas de la manada, calla y traga
¡Sabes qué facturas, debes saber que facturas pagas!
Si apagas la televisión, no hay otro entretenimiento
¡Y el silencio entre dos se hace violento!
Hablar con sinceridad
Llorar nuestra infelicidad
Se toma como una muestra de debilidad
¡Y me preocupo!
Ahora todo es trabajo en grupo
Y del pensamiento único jamás se supo.
¡Creedlo!
Entrar en mi ojo para verlo
Hasta el lobo solitario ya se siente mal por serlo.
Mi gobierno, es otro ejemplo de cinismo
Un partido socialista que no practica el socialismo
Dónde está el ideal de ayudar
Hay que pagar hasta por respirar
¡Busca otro planeta al que emigrar!

Son esclavos del destino
Así vivimos, nos imponen las normas
¡Y jamás nos resistimos!
Los jefes del presidente
Dictan el presente
Crees que quien gobierna
¿Realmente no te miente?

Esclavos del destino
Así morimos, nos tratan como escoria
Y sin fuerzas nos rendimos.
Los jefes del presidente
Dictan el presente
¿Crees que no controlan
también tu mente?
El sistema penitenciario
Crea desconfianza
Y que pagar una fianza
Que solo al rico le alcanza.
La desesperanza crea paranoias
¡Mi alcalde tiene tanta panza que no ve su propia polla!
Niños que desaparecen
Sin dejar rastro (sin dejar rastro)
Sus padres padecen ya no dan abasto.
Así el pueblo suplica más control sobre sí mismo
Y pronto le implantarán un GPS al organismo.
Mecanismo para marionetas
¿No sientes los hilos invisibles atados a la chaqueta?
Y como buenos ciudadanos nada nos inquieta.
¡No pensamos que el poder nos quiere ver con las manos quietas!
Solo moviéndolas para currar
Y el tenernos ocupados en comprar, sin ningún motivo.
El precio de una vivienda de mierda es abusivo
Y encima nos timan inventándose el Euribor.
Crees que es ficticio
El 90 por 100 sufren de estrés
Para que el fin de mes no sea un suplicio.
Tu sacrificio no da beneficio
Sin tiempo de saludar ni al vecino en tu edificio.
Nos mueve el vicio y el morbo
A veces pienso que el SIDA fue ideado para eliminar estorbos
Y liquidar la libertad sexual
Mientras la iglesia dice ¡que usar condón es pecado mortal!
¡Me revienta!
Cómo ver que en laboratorios
Saturan las grasas que luego nos alimentan.
Así nuestra salud mental y física flaquea
Otro truco para hacer que obedezcas como sea.
La esclavitud total se acerca, ¿no la oléis?
¿No conocéis el mundo en el que permanecéis?
No os preocupéis
Da igual si no me creéis

¡Yo le escupo en la cara este mensaje al 666!

Esclavos del destino
Así vivimos
Nos imponen las normas
¡Y jamás nos resistimos!
Los jefes del presidente
Dictan el presente
Crees que quien gobierna
¿Realmente no te miente?
Esclavos del destino
Así morimos, nos tratan como escoria
Y sin fuerzas nos rendimos.
Los jefes del presidente
Dictan el presente
Crees que no controlan
También tu mente.

Esclavos del destino
Ahora mi voz está llegando
a miles de seres del todo el mundo,
a hombres, mujeres y niños desesperados,
víctimas de un sistema que oprime a los inocentes...
Aquellos que puedan oírme, les digo que no desesperen.
Nuestra desgracia es consecuencia de la pasajera avaricia
y la amargura de los hombres
que temen el camino del progreso humano.
El odio de los hombres pasará
y los gobernantes morirán,
y el poder que quitaron al pueblo volverá al pueblo.
Soldados no dejéis que el futuro os esclavice,
luchad, luchad por la libertad.

66. Nach: “El idioma de los Dioses” (Mejor que el silencio, 2011)

Si estoy solo, tú me acoges, eres mi fiel compañía
Me hablas sincera y me esperas cuando empieza el día
Mi guía, mi faro de Alejandría
Si me ves perdido, te miro y elimino la tristeza en un suspiro
Das sentido a mi existencia, tu desobediencia.

Tu sola presencia merece mi reverencia
Tú me diste un don, fuiste mi espada
Siempre encerrada en tu prisión si la inspiración faltaba.
Desde la nada me abrazas, no prohíbes ni amenazas
Tan romántica y auténtica, tú nunca te disfrazas
Como un hada y un verdugo, firme escudo en la batalla
Tú, a quien acudo si otros fallan.

Me das retos, aventuras y responsabilidad
Me das éxito y dinero, me quitas la intimidad
Me exiges crear, me haces temblar, soñar, me curas
Me eliges para hablar si las calles están mudas
Me desnudas con ternura y siento tu tacto y tu olor
Si te veo volar libre entre la voz de un cantautor.

Eres ópera y flamenco, eres todo lo que tengo
Y te amo mientras brotas entre las notas de un piano
Y me desintegras pintando estas noches negras
Me alegras, me invades, me evades, alejas las tinieblas
Y me resucitas siempre, nunca me mientes.

Eres el recipiente donde lágrimas se vierten
Eres tango y eres ritmo, vives en do, re, mi, fa
Impredicible compás cuando te vistes de jazz
Llegas y me das oxígeno
Mi único somnífero si el mortífero estrés tensa mis músculos.

Discípulo de tu inmensa maestría
Cuando no te conocía, ¿cómo podía vivir sin percibir tu melodía?
Fuiste mía y sólo mía en mis horas de miseria
Compones la banda sonora de esta tragicomedia
Tú, reina entre mil reyes, cumbre de mis valles
Me levitas y así evitas que tanto odio me ametralle
Tú, sí eres Hip Hop, muestras denuncia y carisma
Pero, te vistes de clásica y sigues siendo la misma.

Eres tú mi suerte
Eres tú, tan fuerte
Eres tú, tú, tan diferente
Surges y de repente la vida olvida a la muerte
Es imposible detenerte si naces de un pentagrama
Si el drama yace en mi cama, me abres enormes ventanas
Tu llama jamás se apaga, luz de eterna juventud.

Cuando lloras punteando una guitarra de blues
Eres tú, la rabia sucia y rasgada de Kurt Cobain
El compromiso sincero de Marvin Gaye
La grandeza de John Coltrane improvisando con el saxo
La mirada añorada en los ojos de Michael Jackson.

Y es que tu son me sedujo, tu luz me dejó perplejo y caí
Reviví como el sol en forma de *soul* y R&B
Bebí de ti el elixir y resistí los golpes
Si fui torpe, encontré por fin mi norte, mi soporte
Entre acordes de Mark Knopfler
Redobles de Hancock Herbie
De Vivaldi hasta Elvis
Desde Verdi hasta Chuck Berry.

Inmortales piezas musicales hacen que el tiempo se pare
Estallan como bombas provocando ondas letales de esperanza, de aliento y vida
Mi gran amiga, solo tú haces eficaces todas las frases que diga
Mi balanza, mi paz, mi druida en la fatiga,
sólo tú haces realidad los sueños que yo persiga.

Y es que sin ti no hay destino, sólo piedra y mil caminos
Sin ti soy un mimo temblando en el camerino
Pero tú acoges mis voces si me ves desorientado
Y bailas conmigo un vals igual que dos enamorados
Eres la llave inmortal que abre este mental presidio
Desde Tearz de Wu-Tang Clan hasta el Ojalá de Silvio.

Envidio el poder que impones en canciones
Despiertas mis emociones con creaciones de Ennio Morricone
Sensaciones sin control cuando eres rock and roll
El erotismo de un bemol en la voz de Diana Krall
El solo de guitarra eléctrica que el silencio rompe
La armónica que esconden las manos de Stevie Wonder.

Te vi donde todo acaba, inhalas ira con Black Sabbath
Respiras vida con la calma que inspira Bob Dylan
Oscilas y posees a James Brown, mueves tu cuerpo
Junto a Freddy Mercury, Ray Charles jamás habrán muerto
Y es cierto, da igual que suenes con un arpa o un acai
Con la clase de Frank Sinatra o de Barry White
Eres la métrica enigmática que envuelve mi ser y lo salva
El idioma con el que los dioses hablan, eres música (Música, música, música).

67. Nach e Ismael Serrano: "Ellas" (*Mejor que el silencio*, 2011)

A mi primer amor lo conocí al nacer.

Luz era su nombre,

su poder enorme siempre me hizo ver la vida
tan lúcida y tan bella, ella me enseñó a crecer
jugando a contar estrellas cada anocheecer.

Creí enmudecer cuando *Ilusión* tocó mi corazón de adolescente,
me enamoré perdidamente,

era tan bonita, mi flor favorita, mi otra mitad
me dijo que los sueños también se hacen realidad.

Perdida en la ciudad vi a *Indiferencia* andando distraída
cada día, sin saber que yo existía

su mirada ausente entre la gente no me seducía,
demasiado fría, algo me decía: "desconfía".

Mientras, *Melancolía* me quería con locura

cada noche aparecía en mi cama medio desnuda y me abrazaba
hurgaba entre mis cicatrices, yo sollozaba
su piel no me otorgaba días felices y la abandoné.

Olvidé su hechizo y su regazo.

Porque pronto conocí a *Pasión*, fue como un flechazo

unidos cada madrugada, mi amada
siempre haciéndome el amor entre hojas de papel mojadas,
ellas, bálsamo para tu herida.

La vida tiritando en una estrella

luciérnagas que tiemblan en tu pecho

los restos de un naufragio

andamio que restaura los recuerdos

el cielo en el que sueñan los cautivos.

Conocí a *Constancia* al poco tiempo.

Me atrajo su fragancia y desde aquel momento la fui conociendo
su autoestima y disciplina me dijeron: "No abandones",
"Tendrás un sitio en la cima con los mejores".

Pero sufrí mal de amores cuando *Envidia* me miró al pasar.

Otra vampiresa que besa y que te hace sangrar

al hablar mentía, quería matar mi fe,

puso veneno en la lengua de aquellos que me crucé

fue por eso que lloré junto a *Nostalgia* cada tarde

sintiéndome un cobarde si venía a acariciarme.

Hasta que un día *Soledad* llamó a mi puerta y me paralizó,

me abrazó, rompiendo mi armazón

y yo vi pasar los meses, no quería ver a nadie.

Hasta que encontré a *Esperanza* esperándome en la calle.

Ella me habló de un futuro y de luchar por él

me dijo: "*Libertad* te espera, ella siempre te será fiel".

Ellas, bálsamo para tu herida,

la vida tiritando en una estrella
luciérnagas que tiemblan en tu pecho
los restos de un naufragio
andamio que restaura los recuerdos
el cielo en el que sueñan los cautivos
como viejas amantes, regresan del olvido.
Has dormido ya en sus brazos, pero todo es nuevo
el hecho de vivir deja secuelas, ellas
y como un licor suave te envuelve
siempre es tarde cuando ya se han ido
vencido y renacido en desastre.

Buscaste su luz entre escombros
Todo irá bien y aunque duela
Toma su mano y vuela con ellas
Ellas, dejaron su huella en mí
El amor y el abandono, sensaciones que viví
Despertando así encantos, abriendo pasiones y heridas
Ellas, amantes de un instante o de una vida
Ellas, estrellas y espinas
Bellas damas que te aman o te asesinan
Las encontré entre las esquinas, brillaban como diamantes
Ellas, amantes de una vida o de un instante
Ellas, dejaron su huella en mí
El amor y el abandono, sensaciones que viví
Despertando así encantos, abriendo pasiones y heridas.
Ellas, amantes de un instante o de una vida
Ellas, estrellas y espinas
Bellas damas que te aman o te asesinan.

Las encontré entre las esquinas, brillaban como diamantes
Ellas, amantes de una vida o de un instante
Como viejas amantes, regresan del olvido
Has dormido ya en sus brazos, pero todo es nuevo
El hecho de vivir deja secuelas
Ellas...

68. Nach: "Urbanología" (A través de mí, 2015)

La ciencia de ahí fuera
cuando no sepas qué decir, yo lo diré por ti.
Urbanología, la calle y sus destellos
vidas con la sogá al cuello, y es que
no hay nada que entender, mucho que sentir
nada que perder, mucho por vivir, lucho por seguir.

Por servir de algo dejé atrás largos letargos
y tragos amargos, hoy cabalgo a salvo
del dardo que lanza el paso del tiempo, lo hago a mi modo.
escarbo en estiércol y extraigo oro
busco la belleza en el cemento, siempre hay una historia que contar
siempre hay un anhelo y un lamento
un aumento del volumen hará que suene más alto, pero no más claro.

No enmascaro que temo al disparo y su sonido seco
que intento no gritar, más que por el ruido por el miedo al eco.
Sólo soy un tipo tímido no me hago el sueco
me llaman suicida por salvar mi vida sin chaleco
por lanzarme al vacío, desde que era crío,
supe que lo mío era el tacto frío de un cuaderno hueco.

Si peco de ingenuo es por buscar quimeras
sentaré cuerpo y cabeza cuando muera
y es que ahí fuera hay tanto tinte,
tanto tonto que aparenta ser perfecto,
tantos que fingen y atentan contra mi intelecto.
Es la causa-efecto cuando el falso afecto inunda el aire
ahora sé que cuando nadie te odia es porque no eres nadie
¿Lo pillas acaso?
Sé que hay millones de mirones que vigilan cada paso
todo el mundo habla todo el mundo juzga,
pero después todos se cagan cuando vienen curvas,
quieren la pulpa, pero tragan cáscaras.

La verdad se nubla cuando llueven máscaras
cuando hasta las certezas se derrumban
dime que te quedas y tras la penumbra
te espera la tumba, es normal que te hundas,
pero cuando caigas hondo, convéncete al momento
que hay cárceles que creas y te metes dentro.

¿Quieres encontrarme?, estaré en el fondo del bar,
siempre sediento queriendo responder tantas preguntas
que parecen mudas, pero saco un disco nuevo
y de repente se acaban todas las dudas.
Y es que le pongo amor hasta cuando escribo de odio,
tengo el honor de hablarle al folio y a medio hemisferio
y aunque no sé dónde voy sé que siempre hay un destino en serio
para algunos la cárcel o el cementerio,

yo tuve suerte, sé de dónde vengo,
ya me hice un hombre ahora lo mantengo, dicen que me vendo.

Idiotas hablan, pero se esfuman temprano, sus carreras
duran lo que a mí me dura un grano, me da igual si os gano,
no me lo planteo, me centro en lo bello
soy quien más podría fardar y quien menos habla de ello.

Urbanología, la calle y sus destellos
y el Hip Hop mostrando tronos a los parias y plebeyos
aquellos pocos que siguieron su propia senda,
esos locos de ayer que hoy son leyenda
todos buscamos a tientas sitios donde el miedo duerma,
porque todo se reduce a nuestro miedo a sufrir.

Todos buscamos un dios, un más allá, una vida eterna,
porque todo se reduce a nuestro miedo a morir
sólo queda sobrevivir, ese es leitmotiv
cuando no sepas qué decir yo lo diré por ti
me llevaré el botín y no hablo de bolsillos llenos,
aunque si roba el de arriba el de abajo no va a hacer menos
es lo que tenemos, demasiado circo y poco pan,
demasiados chicos caen como en un tobogán.

Sorbos que se dan saben a veneno,
remos que no saben dónde van, no verán horizontes nuevos,
yo me muevo ajeno al ego me entrego a mi libertad
no es un juego, tengo fieras que hay que alimentar
y es elemental fluir como todos los ríos, por todos los míos
son tantos los líos y los desencantos,
pero ante el frío mis *hommies* hacen de manto.

Y no hay Grammys que superen el amor que me dais tantos
otros criticando en su *computer*, los pongo en mute
les apago el rúter, cutres discuten sin que me inmute
no me repercuten tiraeras quinceañeras
ni peleas entre la vieja y la nueva, no se enteran.
Que quien más calla a veces es el que más sabe
y que quien menos vacila es el que más se sale
más les vale madurar o no van a durar ni un cuarto,
creen que triunfar en el rap se puede lograr de un salto,
los aparto con mi eclipse, el éxito no me excitó.

Mi léxico tardó décadas en pulirse
un curro que no acepta erratas ni despistes
un chiste es que al ver pasta no dudan en desvestirse
la vida es como una tela bordada
nos pasamos la primera parte de la vida
en el lado bonito del bordado,
pero la segunda parte de nuestra vida
la pasamos en el otro lado.

Es menos bonito, pero vemos cómo están dispuestos los hilos
vivo atrapado en un reloj de arena,
confiar en la bondad ajena
me empujó al desprecio por culpa de la impotencia.
Necios que sentencian no son un problema,
el problema es el silencio si almacena indiferencia
y a mi inocencia la perdí en algún despiste,
hoy el niño que un día fui me habla mientras insisten
que disfrute del trayecto, dicen, que nada es perfecto
que o me divierto o soy hombre muerto, y morir es triste.

La vida un chiste o una putada no sé
solo sé que no creo en nada y nada calma mi sed
tantas horas que pasé escribiendo esto
no es un pretexto, sabes que mis textos son mi forma de ser
sigo mirando al papel como quien mira a la chica más linda,
cojo el trozo de pastel que trae la guinda,
pruébala te sabrá a tinta, la que derramo
así sostengo en las manos penas y conquistas.

Mis fraseos son como paseos por la tundra
abundan fariseos con deseos de que me hunda
yo usando la zurda de Picasso pintando fracasos,
bebiendo fe como si alguien me quitara el vaso.
Dando pasos en la escalinata
matando el tiempo, aun sabiendo que él es quien me mata,
viendo en mi avatar erratas y ratas ingratas que atacan
o acatas la fama o te atrapa y acabas a gatas.

Más manchas que un dálmata en mi alma, pero aún presumo
el mundo busca héroes, pero no soy uno,
sólo asumo mi levedad y mi ignorancia
no hay más verdad que la felicidad que da la infancia
y no sé si es la edad o una hemorragia pero me falta magia.
Cada vez menos euforia y más nostalgia
cada vez más pesar y menos eficacia
cada vez menos al bar y más a la farmacia.

Ahora sé que la arrogancia es frágil y vencerla es fácil
que el temor es ágil y mi carne un muffin que se despedaza
hipos que el azar me caza, me quedo en casa escribiendo,
ya no hay tiempo de bajar a fumar a la plaza,
prefiero ser un apátrida en mi Atlántida perdida
donde las letras más gélidas me abrigan
y más que por mis *niggas* lo hago por mis amigas,
por no quedarme con la intriga de lo qué dirán.

Unos tragarán saliva, otros dudando
artista el que el arte de vivir le cuesta tanto
la belleza me acaricia pero cae volando
y el dolor se clava y cada clavo hay que arrancarlo.
Vislumbrando mi horizonte donde antes vi montes

hoy hay rinocerontes embistiendo a golpes
cada corte aquí es como un tour por *Invernalía*.

Tras ocho discos más hambriento que Somalia
da igual la indumentaria cuenta lo de abajo,
pero ver tras la piel eso sí que nos cuesta trabajo.
y hay un atajo a un universo sin cerrojos
sembrados con versos pal que mira por mis ojos,
yo sólo soy un piojo en esta inmensidad, pero me arrojó
a este Mar Rojo que es la adversidad
y a veces la venzo y a veces me vence.

La lucha de cualquier hombre decente en una gran ciudad,
Urbanología, disciplina y corazón en este enjambre,
otra versión de los Juegos del Hambre
otra lección para que niños se hagan grandes
otra prisión de la que planeo escaparme.
Y cómo aceptarme si soy tan complejo
si me atrae más la ventana que el espejo
si soy más conejo que coyote en este bosque yo soy de los que
saben moverse sin venderse a bajo coste.

Un día aposté ése fue el génesis, tumor de *MC's*
el boca a boca se encargó de la metástasis
lo hago por quien pierda o quien se retrase
por quien se sienta siempre en la última fila de clase,
Pablo y Baghira traen la base, yo le pongo el *doping*
escribo y hago que mi boli baile *popping*
Knockin' on the heaven's door, pero nadie abre
el infierno quizás abra porque mis palabras arden.

¿Quién vence a la desgana en este melodrama
si el miedo te llama a los pies de la cama?
por eso corre y llama a quien te dé la gana
qué más da si nos vamos a morir mañana
subí mi persiana y cerré mi herida
cambié de perspectiva y desde entonces no hay misterio.

Hoy la cosa que me tomo más en serio en esta vida
es a no tomar la vida demasiado en serio.

69. Nach: “Art Killer” (Almanauta, 2018)

NYC in the building
Nach and José James
Esto va por todos los francotiradores del arte
Art Killer
Todos aquellos que nos disparan por la espalda.

Art Killer te mira desde su desfile militar
No le suele importar que tú respires
Su ascenso se escribe con nuestro declive, ¡Qué más le das!
Mientras sonríe desde un yate en el Caribe
Te seca el corazón para que pienses en cifras y en cuentas
Te pone vendas, que tapen las cosas que sientas
Intenta que dependas de lo que compres o vendas
Se inventa deudas, no quiere que comprendas más.

Art Killer, le escupe a la belleza
Él llena su bolsillo y te vacía la cabeza
Construye fortalezas de hormigón, arranca la maleza
Mientras bosteza ante el amor la gentileza
Tú eres otra pieza de su puzle monetario
Un mercenario que se aturde ante su spot publicitario.

Adversario del conocimiento porque no se compra
Francotirador del arte escondido en el sombra
From the darkness (Desde la oscuridad)
A dream will rise
To spark a fire into the night
We raise our voices (Nuestras voces)
Stand together, to bring tomorrows life
Art Killer, te educa para el beneficio.

Solo es un ogro ficticio, le saca de quicio cada reflexión
Sufre aversión por la ternura
Odia la revolución que empieza en una partitura
Él te tortura con la estricta pesadez de un tic-tac
Tu mente adicta a una pantalla, un Big Mac
Mientras nos dicta cómo acumular basura
Odia la revolución que empieza con una escultura.

Art Killer, te adoctrina en el colegio
Te enseña a jugar sucio, a ver que todo tiene un precio
El acto gratuito no es rentable y lo censura
Odia la revolución que empieza con cada pintura
Deja viuda a la imaginación, fusila cada fantasía
En tus manos ve ganancia y mercancía.

Art Killer no se fía del poder de la cultura
Odia la revolución que empieza en la literatura
From the darkness
A dream will rise (Un sueño)

To spark a fire into the night (Un fuego)
We raise our voices
Stand together, to bring tomorrows life (Trayendo la luz)
Only love will the way to know
To know a brighter day
We all can build together
Hand in hand, let's make it better.

Qué sería de mí sin las películas de Hitchcock
Sin la magia en discos de George Clinton o Jill Scott
Qué sería de mí sin Orson Welles y *Ciudadano Kane*
Qué sería de mí sin Prince y su *Purple rain*
Qué sería de mí sin Mozart, sin su *Réquiem*
Qué sería sin Julio Verne, sin Dickens sin Tolkien
Qué sería de mí sin Vivaldi y sus *Cuatro Estaciones*
Sin los colores de Van Gogh pintando girasoles.

From the darkness
A dream will rise
To spark a fire into the night (Encender una llama)
We raise our voices (Alzando nuestras voces)
Stand together (Juntos, juntos) to bring tomorrows life.

70. Natos y Waor: “Generación perdida” (*Cicatrices*, 2018)

De la escuela de los *levis* petados
Los tatuajes, las ojeras, los pendientes de aro
De las ruletas, las familias en paro
Del: bájame aquello y mañana te lo pago
En el lavabo partiendo una *Hello Kitty* con mi hermano
Reventándonos el tarro.

Generación perdida, como Marco,
Yo crecí ignorando la luz del faro
Nos vendieron un futuro pero por aquí no lo hay, no,
Sólo ruina y disparos.
Billetes de 5 pavos enrollados sobre el iPhone
Lo barato sale caro
Mira esas niñas como se les cae el mito
Cuando ven la cara con la que entro al garito
El filial del primer equipo
Si no pincho la pelota y se acabó el partido.

Así crecimos, chicos con principios
Robando en el Carrefour y no en el chino
Jodiendo al de arriba, ayudando al vecino
Partiendo ficha, compartiendo el litro
Ojos de vidrio, vómitos, chupitos
Quemando el micro libre de cualquier garito.

Aprendimos a convertir el agua en vino
Para bien o para mal esta es la vida que elegimos
De la escuela de dar vueltas cómo un planeta
Calentar el cuchillo y partir tabletas
TNs y Total 90, chándal y oro
Boinas y cresta
La fiesta con olor a anfeta
Las niñas con los porros en las tetas
Rayas de coca, puntas de *keta*
Y volver a casa con receta.

Las épocas del Madrid con Teka
Teka contesta, Madriz con Zeta
Hasta que dimos en la tecla
Hazte otra *cleca*, como Las Grecas.
Beber barato en el parque
Y robar copas en la discoteca
Con la moto cómo Márquez
Colocaos cómo faltas de Beckham
Sabor amargo cómo Bitter Kas.

Perdimos un tornillo y par de tuercas
Alguno se quedó *pillao*
Entre líneas paralelas, el vicio y las apuestas
Hicimos lo necesario

Cuando el mercado laboral nos cerró las puertas.
Esta vida no es perfecta
Y tampoco ejemplar, pero es la nuestra.

71. Natos, Waor y Recycled J: “Cuestión de fe” (*Hijos de la ruina*, Vol. 3, 2012)

Si le pego a la bola la saco del estadio
Tres beemas aparcados en la puerta el estudio
¿Quién es tu Dios? ¿Y dónde estuvo cuando se torció?
¿De qué valen los euros cuando se pone turbio?
Solté el volante y me santigüé, no sé bien ni por qué.
Pero la vida me puso aquí arriba, fue cuestión de fe
Ni el destino ni el karma, ni Buda ni Yahveh
Gonzalo, Jorge y Fer, Hijos de la Ruina, ¿qué e lo qué?
Parece que se han alineado los astros
Como los bisiestos, una vez cada cuatro (ey)
Si sientes esto como tuyo, *eskerrik asko*
Cordones de oro, bebiendo copas, sonando basto
Macarras de la periferia dándole al perico
Esa Barbie va de barbitúricos, ansiolíticos
Eso que aspiras va *cortao* con aspirina
Voy en un Mercedes Benz, benzodiazepinas
Con el abrigo hasta arriba y la mirada en el suelo (yo)
Con la cara del que pierde hasta llegando el primero (yo)
Las chicas me silban si camino por el *ghetto*
Yo me hago el loco, como si les debiera dinero (ah)
Que le *follen* al glamour, vivimos rock and roll
Metido en líos por mi falta de autocontrol (yo)
Desde Leganitos pateando hasta Sol
Con un frasco de colonia por si se acaba el alcohol.

Soy un jugador del diez (*yeah*), solo sé de hambre de gol (*uoh*)
Dile cómo se hace, Fer, que me ha *dao* el pase el Gon
La afición grita ¡mi *name*, como Lebron James, como Pau Gasol!, ¿eh?
¿Sabes quién te la he vuelto a hacer? (Síguele, síguele)
Recycled J, yo-yo-yo-yo
Pa los cerdos no es la miel, solo sé correr, llámame Usain Bolt (run, run, run)
Ya tú sabes qué e lo que, mami, no soy Rels, pero tengo el don (no, no)
Hace ya cambié de *name*, como Cassius Clay, me lo llevé como el rey
Estoy maldito Baudelaire, soy la Torre Eiffel y tú un alfiler
Quieren verme caer, pero tienen que subir lo que yo escalé
Me van a besar la polla y los pies, me traes a dos más y os bajo a los tres
Soy Madrid sur-sur, ¡Carabanchel, el Niño Jesús y el diablo en mi piel!
Bajé de la cruz, 666, nunca me doblo, caigo de pie
Pregúntale a tu piba si es mi ex, si ya sabía o si yo le enseñé
Baila *pegá* contra la pared, pura maldad, Baby Lucifer
Fumo María y José, amén, huelo a Coco Chanel, *touché*.
Para perder mejor ni lo intentéis, okey, okey, okey
Pregúntale a tu piba si es mi ex, si ya sabía o si yo le enseñé
Baila *pegá* contra la pared, baila *pegá* contra la pared
Fumo María y José, amén, huelo a Coco Chanel, *touché*
Para perder mejor ni lo intentéis, solo es cuestión de fe.
Estaba *perdíó*, pero ya sé quién soy yo
Y hago oídos sordos, me cansé del podio
Alguno lo cuenta, pero es obvio que no lo vio
Te escribí canciones de amor, pero hoy te odio

Esta es mi opinión, nadie la pidió.
Voy a piñón fijo y muero por mis hermanos como el hijo de Dios
Sin guion, tirado en el fondo del foso con
Los ojos llorosos al decir adiós
Yo que siempre quise lo que no pude tener
Y mi vida es apostar lo que no tengo y volver a perder
Quieren tener poder, yo poder tenerte
Pero hoy me doy la vuelta para no volverte a ver
Tres hombres jóvenes que todo lo desobedecen
Lo quieren todo, aunque a veces no lo merecen
Game over, game over, coge el sobre y corre
Y quema esos dólares (quema esos dólares)
Vente conmigo, dale, dale, cuando llegue el día lo van a ver
¿Quieren lo mío? Vale, vale, será por encima de mi cadáver
Tan dolío, quieren que pare, mejor que vengan todos a la vez
Corazón desierto, bebo del agave, vivo en un oasis, Gallagher
Una calavera en la bandera, tengo más barras que una panadera
Vivo en Madrid, la cantera, quiero dormir, no hay manera
Acelera como Panamera, seguimos quemando carretera
Por Madrid, la esquina y la acera, ¡ah!

72. Prok: “Represento doble H” (*Meid in Spein*, Vol. 2, 2016)

El trazo de mi boli *controlao* por la poli,
no soy Tony pero muevo la metrópolis
quieren callarme como a Frederick
llenar los campos como en Auschwitz
tu eres el *rabbit*,
están de rally por Rabat con tu *money*
poniendo fábricas *pa* niños Nueva Delhi,
están cobrando porque te comas la peli
y ellos forman fila, como Dolly
hay mucho peso sobre piernas de Dalí
escribo en sus curvas de Gaudí cruzo su iris, parezco Botticelli,
el cielo esta gris convoco a Luci, su voz me induce a que coja esa UCI,
sería muy fácil, estoy cambiando psiques, levantando a miles
antes de que lleguen los misiles que se llenen los trenes
Yo un nene, mueve ese culo que no frene o va *pal* garet.
Me dan *pal* broken, calambres, veo a pijos con *brackets*
se creen *brokers* invierten en los Brooklyn,
se tragan *Breaking* se creen Jesse en su casa de Beverly,
yo estoy flotando en mi zeppelin me voy *pa* Munich
en nombre del rap el *consiglieri*, Mary,
están viniendo *paparazzis*,
yo estoy en mi *paradise* ¿*capisci*?
Ni *arigato* ni *konichi*
yo represento doble H no hay cliché
estoy pasando un bache abriendo el buche
estate ahí cuando me marche
yo estoy con la noche, ella me quiere *vita dolce*
ella me cubre yo la honro con mi nombre
debajo del bloque lo pongo en bucle
me bloqueé, otro día blanqueé, otra vez me... DTS.
Desde los doce, sácame las cruces
que tengo frío esta noche
si estás ahí arriba quiero que lo escuche
porque aquí abajo no parece que luche.
Estoy comiendo *chopped* *pa* coger algo de chicha
me *salío* del nicho *pa* disfrutar mi dicha
sigo en mi lucha por joder a la derecha
no tengo un hacha, pero sigo en la brecha.

73. Prok: “En cada barra” (*Single en streaming*, 2017)

Yo voy ligero, no caigo al agujero,
están mintiendo por dinero,
estoy hablando por mi barrio, en cada barra,
estoy luchando por lo mío y vienen porras,
se están quedando con la tierra de los padres,
se están riendo de la guerra, la sangre,
de *to* estos muertos somos nietos, hechos hombres,
en esos platos siempre hay poco, pasan hambre, amén,
en sus casas tienen frío, no hay lumbre,
gitanas hacen canastas con el mimbre, lo de siempre,
quieren tus billetes, cambian la calla *pa* que poten,
yo sigo con mi polen en el parque, mirando la *police*,
desde la *movie* no dejan de pararme,
si es que me siguen como a Walter,
como si fuera el cartel, no saben que reparto como Parker,
que vuelo más que un geiser
y propia lista como Schindler,
son muy jóvenes, *atrapaos* en redes,
centros de menores, crisis, catequesis,
no dejéis que os toquen, me queda un toque,
toque de queda en el parque a las 12,
no faltes, no des voces, me encanta el *sample*,
es puro Harlem, elegante y simple,
me vale, pide lo que quieras que se cumple,
tráeme *to* esa mierda, a mí me cunde,
si lo toco yo se hace *golden*,
siempre que lo suelto ellos se hunden,
no se preocupe, sólo escupe,
encima *e to* esos *rappers*, pega lache,
no se acoplen, no me tosen,
quieren que enchufe el cable,
yo nunca fui con la corriente
esto es *pa* la calle de los valientes
cometiendo crímenes, pintando trenes,
no hay quien lo frene por el pisel,
los nenes, los *pares*, (padres)
que pongo DTS donde paren,
Compare nos vemos en los bares,
si no tienes duende, pues qué quieres.
yo soy puro como el aire de las nieves...
Ey you, como el aire de las nieves...
Ey you, nene, no frenes...
somos millones, pero no lo hacemos,
son cuatro gatos, pero mueven hilos,
somos mejores, pero no los vemos, ¡No!
somos los nietos de los hombres que perdimos.
somos mayores, pero estamos esclavos,
son cuatro tiros, pero cien tiranos,
somos mejores, pero no queremos ¡En cada barra!
somos los nietos de los hombres que murieron ¡*Fuck!*

74. Prok: “No es mona ni ná” (Rojo y negro, 2018)

Yo, probando,
¡Uno, tres, uno, dos!
Fuckem'
No es mona ni *na*, me creo Coppola
Ni moda ni *na* como Módena
Si es que no me da, esto es un bumerán
Cojo el pasillo desde el boulevard
Me creo Humphrey Bogart en un Cadillac
Yendo al infierno por mi ánima
No saben *na*
Esta maldad no es anónima
La causa es la mínima
En la casa mímalá, en la cárcel mímica
Juegos de manos, muecas, *hawas*
Rezando a la Meca, pasa o trueca
Vino tinto, traje blanco
Rojo y negro de Stendhal
Chico y Rita de Trueba
Sábanas nuevas, ¡Prueba!
El chico, las latas, boquilla *fatcap*
Ya está, yo meto más en la canasta
Si canto parece que están de compras
Normal si suena Compac, si se le hacen pompas
Encaro entre las filas y ¡*pum pum!*
Lo espero con pipas y gamba
Como ve que no llegan se tumban
El barrio, la rumba, una vía en la rampa
Estamos secos, pero hacemos la trampa
Te damos con el codo y no roncas
Te tiras toda la noche y no trincas
Tirando la trenca
Es que la vida muchas veces se atranca
Bajando por el río como un tronco
Se queda en el tranco
Estás moviendo los trastos
Quedándote triste, mandándolo al traste
Un tractor, lo toco y siniestro
Van para arriba los nuestros
Está difícil que cojas el rastro, alcances el rostro
No están listos, los tengo bien vistos
Dos monedas yo una sota de bastos
Aunque los tienen bien puestos
Mis perros están sueltos
Esta noche me comen como vascos
Reparten el rosco, ponte eso en los cascots
No es mona ni *na*, tu nómina, no vi *na*
Como mira, corta en láminas
Camina como en minas
Guilla de L'Oreal, camomila como mira
El son y La Guajira como tira

El sol y la guarida, venga gracias
Si es que con eso me caso
Medio lleno está el vaso, mis niños en el paso
Cortándote el queso, saliendo del pozo
Ganándose el dinero en el piso
Se parten el seso vuelan raso
Metidos en el caso, el mío *cazzo*
Me estrujan como *kétchup*, me pelan el casco
Saco un poquito de *cous-cous* y *kefta*
A Sigmund y Kafka
Pongo picante en la sémola y "*coof, coof*"
Me pone en el canela y "*sa sa*"
Guillao como El Cigala con Sosa
Un paseo por la Habana con salsa
Siempre saludo cuando la vida pasa
Yo, siempre saludo cuando la vida pasa
Hay que ser *educao*, coño
No es mona ni *na*
No es mona ni *na*
No es mona ni *na*, tu nómina, no vi *na*
Como mira, corta en láminas
Camina como en minas
Guilla de L'Oreal, camomila como mira
El son y La Guajira como tira
El sol y la guarida, venga gracias
Si es que con eso estoy fuerte
Estoy de serte, *J'ai trouvé la sortie*
Comme ces années à Paris
Tengo 1000 sitios por ir
Pero poquito que pulir tengo la pole
Detrás de la *police*
Como un negrata por Queens
Wannabe, una estrella de *Holly*, Cali
Me encuentro padres con mis camis
Llevan sus niños con bici
Esto siempre es serio, ¡No hay *bullshit*!
Yo voy robando a lo Robin, luchando a lo Martin
Puntería como Clint y un amante como Gregory
Sky the limit... no gravity,
Tú solo bulto fácil: *white rice*
Yo solo *sweet nice*, haciéndosela a Sullivan
Manejo en sílabas, *On y va, c'est là-bas*
No se lava, ya se da y no se va
Estoy *tumbao* en el sofá
Apuro el *shuffle*, cojo el micro y *touché*
Más obras que el Thyssen, cuando canto no tosen
¡Mátense, a lo clásico, en *la matiné*!

75. Prok: “Esto es rojo y negro” (Rojo y negro, 2018)

Yo soy Adri, del barrio Nazarí a la orilla el Darro
De la tierra Federico de los Quero
De los Morente al lado del Sacromonte
De donde se hace arte y se crean las luces
Del Veleta al Mulhacén donde el agua nace
Por los caños de la Alhambra sube
Donde Boabdil le entregó su llave
Donde manchó su nombre cuando lloró delante de su madre, ¡cobarde!
Esto es rojo y negro, un intento un pedazo amargo
Casi un ensayo de mi ser, mi yo
Un vuelo alto sin coger el cinto
Donde nos lleve el viento, donde no te hayas visto
Este será mi templo, será mi yo más claro
Como un desnudo delante del pueblo pintado por Sanzio
Colgado en el Prado, veo mis padres mientras ven el cuadro
Ella le coge mientras miran todo
Tengo mis seres conectados en final medido
Aquí veréis mis miedos, no tengo *na* escondido
Tengo quimeras que me pegan gritos, tengo diablos y les hago ritos
Escuchan este disco y por la noche vienen basiliscos
Lucho con ellos como un montesco
Mis golpes enlazan, mi enemigo es lento
En esa lucha salen versos al final converso
Luego te cuento estoy inmerso muy cerca del nexo
Volando raso próximo al núcleo, un viaje al centro como dijo Julio
Te espero fuera cuando pase julio
En plenilunio cerca del bosque donde baja el río
Habrá pozas de ese gran diluvio
Será en tu gozo cuando el sol sea serio
Desgloso espacios no resueltos en ellos me vació
Rebozo de energía, cuerpos luego los recibo
Salgo a tu paso con la luna llena
Está en la poza como bien le dije
Con pelo largo y una piel de bronce
Yo cuento historias que casi se viven
Yo soy lugares que casi los hueles.

76. Prok: “El puchero la abuela” (*Le crie de la rue*, 2021)

En mi barrio están cortando el agua
Casas bajas, gitanos y khawas
Padres con deudas acumulan rabia
Esa tensión acaba haciendo daño
Esos niños desarrollan traumas
Aquí se ayuda si estamos en la *hawma*
Siguen moviendo, nunca hubo pausa
Siguen llegando causas por defecto, causas
Veo los payos y me vienen las náuseas
Les caiga un rayo, *l'atropelle una Kawa*
Delante los suyos: "Porfa, *shoukran*"
Yo soy el azúcar, nunca lo he hecho por lucas
Aquí el papi, choca (yo)
Me pongo Tony Toca
Salgo *pa* la calle como Tony de coca
Soy como un genio, ¡eureka!
En verdad me la chupan
E agua cayendo por la chupa
Vivo en tu mente de okupa
Nunca limpio y no recojo mi ropa
Pero te vuelvo loco, loca
Estoy *sentao* en la copa, con sombrero de copa, levantando la copa
Mea culpa, eso está muerto, disculpa
Me entretuvo esta rumba, esta chispa, esta cuenta
Si es que Andalucía *e* distinta
El Cristo los Gitanos subiendo en silencio
Por la Cuesta el Chapiz, cogiendo el rosario
Con mis flamencos en la *Verea* de Enmedio (los míos)
Quiero ver mundo, pero morirme en mi barrio
Tan con las cartas, en el punto, en la puerta
Sin corillo ni escolta pensando en la vuelta, en la venta
Mientras que el paro aumenta
Están con la fafa, las pesas, en un bulto
Paranoicos con *llamás* en oculto
En secundaria, están *metíos* en *arbustos*
No tienen la secundaria y nadie dijo que *es* justo (*fuck*)
Pa los *pobre* no hay *curso*, recursos
Solo *pue* ser recluso, aguantar los abusos
Si es que la vida *e* una mierda
Están pelando la hierba, están tomando Puleva
Mientras suena el Omega
Esperando si llega, con las malas, por la coca se pegan
Sus niños se la llevan. Esto es real como el puchero la abuela
Bala matan a *eso* en niños *favela*
Y eso no son novelas, ni tampoco *lo* ochenta
Está pasando en Rocinha, en Du Mata, en Chiapas
Casas bajas de plástico y chapa, también Almanjáyar
Niños pasan en jayo, robándote las joyas
Luego *tos* se callan, si preguntan los payos
Aquí somos de calle, *tos* quieren ser el gallo.

77. Rapsusklei: “Punto y coma” (*C’est la vie. Pret a porter*, 2001)

¿Qué es eso a lo que llaman vida, sino dos días de naufragio?
Uno de bienvenida y otro de cansancio
Una luz roja que se acaba cuando se hace blanca
Una vida en broma, una vida franca
¿Qué es eso de la esperanza? ¿Cuál es esa fe que te abalanza?
¿Qué es ese raíl que tanto alcanza? Punto y coma
¿Qué es ese camino si todo camino lleva a Roma? Coma
¿Qué es esa maroma llamada ímpetu
que tanto emociona al espíritu? ¿Qué es el espíritu, si nadie tiene?
¿Qué es ese alma, que tanto me duele y que tanto suele vitaminar mi calma?
Punto y coma ¿Qué es ese ritmo de vida?
¿Qué es esa bebida cristalina? Coma
Ahí en mi constelación no existe esa ignorancia
que asoma por esas caras de chiste
tampoco existe ese aroma triste que invade
Tampoco ese Dios que se toma como ejemplo en esto a lo que llaman tierra
¿Qué es esta tierra, sino una broma? Coma
Esa necesidad por tener habilidad y estar en forma
¿Qué es ese gobierno? ¿Qué es ese trabajo que traen del infierno?
¿Qué es ese placer tan tierno? Punto
¿Qué es ese prólogo? ¿Qué es esa niñez que se convierte en muerte? Coma
¿Quién es ese psicólogo? ¿Qué quieren de mí esos astrólogos? Interrogante
Nada importante, algo semejante a dos puntos
chuparme la sangre a través de asuntos
intentar complicarme más mis problemas *pa* que sume puntos
Tú y yo acabaremos juntos, ni amando ni queriendo, no, difuntos
Toma, dame mil puntos. Intenta asimilar mis conjuntos
Mis jeroglíficos, coma
Dime, ¿qué es lo cínico, qué es lo correcto?
¿Qué es esa condena que me estorba?
¿Qué es esa curva bañada en filo que lleva esa chorba? Coma
¿Cómo que qué es ese toma? ¿Qué es ese toma?
¿Qué es esa maroma que me esloma? Coma
¿Qué es la vida? ¿Una ilusión, una sombra, una ficción?
¿Qué mayor, quién es pequeño?
¿Quién es pequeño, eh? Y los sueños, sueños son, sueños son.

Qu'est-ce que c'est la vie! ¡Un engaño!
Que ni hecha a mala ostia hace tanto daño, hace tanto daño
Qu'est-ce que c'est la vie ¡Un engaño!
Que ni hecha a mala ostia. La vida es un paño, cada ladrillo un año.

Querido diario dos puntos
¿me volvería a hacer principito esa niña con un besito de sus labios? Coma
¿Dónde está mi paloma?
Quizás la llevaron los blancos para comerla, punto y coma
Es para verla entre sus palcos, dibujar su línea en calco
El horizonte se piró de los maníacos, para no vernos, oírnos, etcétera
La peña tiende a exagerar y mi paloma mensajera, coma
¿dónde coño irá? ¿Dónde irá con sus 99 amigas?

En busca de una vida de intrigas, coma,
para acabar en las ortigas.
Picarona, punto.
Hacerle bulto en el estómago al buitre y vestir de luto, punto
La jodida vida no mira el color en absoluto
Y el fruto del odio lo da la envidia, coma
Cada uno se lo toma por su biblia
¿Y la familia? *¿Qu'est-ce que c'est la vie* con la familia?
Esa que tanto te alivia, coma
o que tanto te impone, coma
Que poquito aguantas nubarrones, mi paloma.
¿Qué es ese cielito? No sé, debe ser un caminito que se cose cada uno, punto
Debe ser un punto, donde el amor y el odio está junto
Dónde el líquido se vuelve aire, coma
Lo sólido se lo queda un fraile llamado destino
Y la chorba bañada en la curva de filo borra tu camino.

78. Rapsusklei y Hazhe: Bailando con lobos (Elipsis, 2003)

*Jaú, Rapsus oglalá, homo homini lupus,
ey wasichú...*

Pobre de este ángel, siempre con problemas a la espalda,
¿por qué esta cárcel no me deja ver el alba?
no me salva nadie, si,
con fea vida me toco ir al baile, aaaile,
rompieron el corazón y lo tengo pegado con *superglue*,
desde los 4,5 o 6 años,
te doy las gracias,
pero has de saber que tengo ansias
y esperanzas de que todo acabe, bien,
que quiero cien males tuyos,
para estudiarlos y no estar escaso de recursos, no,
sé que hay alguien ahí que escucha mis pensamientos,
sin ni siquiera tener que expresarlos.

Le doy las gracias a él, a Carlos, Leo,
Marga y Abel, Bárbara, Sharif, Óscar, Hazhe y demás hermanos,
vamos, que tiro, *palante*, y miro el pasado,
y sigo cansado de estar cansado de,
morir por mi estado,
de dormir malhumorado,
y disgustado con pasado, ¡qué putada!
Ahora que ya empezaba a estar acostumbrado a algo, claro,
Te fumabas 8 porros en ayunas te bebes 3 cervezas,
comes mal y duermes poco, yo no sé de qué te quejas,
no estas activo,
te evades sin motivo,
vida sedentaria,
es el abrigo de este amigo mío.

Ahora que ya empezaba a estar acostumbrado a algo, claro,
No puedo dejarme caer,
tendría que volver a subir,
Volver a perder,
volver a sufrir,
volver a tener que ese punto de mira del poder,
volver a volver a volver,
palabras se las lleva el aire,
llámame Don Diego, o Don Nadie,
o búscame en la calle, ye ye,
o sal de la cueva del silencio callejero donde te encontré,
ven, donde el olvido no tenga nombre,
donde felicidad nos corresponde, y no habite el hombre,
pez, grande se come al chico, y el rico se come al pobre, ¡ay!

La historia es sobre
esta fea vida con la que nos tocó bailar aquel día de ayer con un terror enorme,
Cuenta la leyenda, que este menda,

que este niño de la selva, juega con fuego y no se quema,
que más da si el tema nos sale luego que yo me quedo contemplando,
ya que ando algo pedo y no me importa,
bailar con la más fea, bailar con la vida más perra,
la vida más perra...

¡Auuuuuuuuuuuuú!
¡Bailando con lobos!

Me conto el viejo olmo,
humano sea ha quedado sin recursos llegado hasta el colmo,
desagradable vidilla de plomo poned el pómulo,
el lomo y todo y no encontrar un solo camino apto,
bien sabe Dios que si no pacto con diablo, ni hablo ni capto.
Ni relajo mis taquicardias, rabias,
de un par de días, varias,
sobre mis sandalias,
busco el porqué de este sin nombre,
busco todo aquello que se esconde,
detrás del uniforme,
de mi inconsciente.

Quiero vivir lejos de la gente,
con mi familia siguiente,
y que niños no me nazcan en probetas,
quiero un niño y una niña no muy fumetas,
y los dos poetas,
y el Pirineo como entorno,
y no ver como engordo,
en un sofá de una ciudad que gira entorno a,
su propio intento,
de salir del pueblo y codearse con cierto,
amor desierto, y tú.

¡Por qué no me cuentas algo nuevo?
niño, quizás sea por miedo a mi dominio,
quizás sea por miedo al exterminio,
Todos intentan ser alguien,
chachi o maca,
y yo tengo momentos como todos,
momentos de lucidez, si,
momentos de pasar de todo,
tengo momentos que estoy tan mongolo,
que jodo maño la estamos dando desde luego,
Hazte otra "L", y que el humo suba, suba,
quema, lía, enchufa, fuma y rula
y prepara otro,
que vamos de viaje al paraíso de esta china o de esta flor de loto.

Dejemos de bailar con esta vida,
pintada con maquillaje y disfrazada de chica fina,
Todos sabemos que no se puede,

hacer que depresiones nos consuelen,
prisiones nos huelen, aunque,
No dejare que nadie impida, que mis pensamientos vuelen,
a pan y agua nos mantienen,
A mí me da igual lo que piensen,
pobrecitos de ellos que no sienten,
y hacen lo de todos,
agua que no has de beber,
dejar correr,
sería lo más sabio que podría hacer tu lengua viperina
Yo tengo un mundo,
y un cielo,
y un mar de dudas
que no sé si quiero, de veras prefiero
vivir alejado del pastor aquel al que llaman dinero,
que yo no quiero ser cordero,
*aparta*o del rebaño estará Rapsus,
homo homini lupus,
mi manada de lobitus, no.
Siempre bailando con la vida más fea,
con la vida más perra.

¡Auuuuuuuuuuú!

¡Bailando con lobos!

79. Rapsusklei y Hazhe: “Corazones, lágrimas y sonrisas” (*Elipsis*, 2003)

Corazones, lágrimas y sonrisas... para el mundo

Después de bailar el último tango,
de cerrarme en la ilusión o en la tensión del miocardio,
de las vueltas por mi barrio,
si este es lo que sugiere,
cambian tantas cosas cuando hay alguien que te quiere hoy,
camino del espíritu profundo,
de moldear corazones, sonrisas, lágrimas del mundo,
desde que alguien me quiere aparte de padre y madre,
yo como más azúcar y casi dejé el vinagre,
y tú? Saca un poco de eso que tienes,
escondido detrás de las sienes,
que yo tengo un siamés pero otros tienen un siemens,
yo quiero una casica en las montañas protegida de las nieves,
las montañas en relieve, plantando mis yerbitas,
fumando porros leves con mis bebes y mi lobita,
de momento *rappers* talibanos,
proamericano no entra en nuestros planes,
un dictador y no hablemos de americanes,
que parten del despecho del estrecho bienestar entre ciudades,
yo vivo Zaragoza y punto,
si crees que esto es el Bronx es que debes ser algo tonto,
tonto, yo vivo Zaragoza y punto,
si crees que esto es el Bronx es que no estás en el asunto,
antes... antes nos llevábamos *tos* tan bien,
antes de que tos pensasen en
competir el rap, viven tratar de demostrarnos con las frases,
que tienen mucha clase,
que unos quieren picarse y otros quieren forrarse,
yo soy de los que suele hacer rap *pa* divertirse,
sentirse y con ello conformarse,
para un ladrón de guante blanco,
es tan difícil coleccionar los delirios de un parto
que ya me hartó de confusiones,
de que vida ponga condiciones,
no me adapto, pero...
desde que alguien me quiere,
aparte de mis hermanos de sangre y de tinta,
desde que alguien me... veo las cosas distintas,
ya no busco rabia entre las tintas,
que el reggae siempre estuvo presente,
pero raperos fueron guías,
de mis días de adolescencia,
ya me curo el bálsamo del álamo y un páramo en un tramo
y algún que otro tábano quiso inflamar mi rábano,
algún que otro rapero chabacano, ¿eh?
que yo soy ladrón fino y con lino está cosido mi...,
después de bailar el último tango,
de robar un corazón y ser ladrón de guante blanco,

de marear a la razón en condición de un adelanto,
de la sagrada bendición de un santo,
después de bailar con el azar y disfrutar de último tango,
de arropar un corazón y ser ladrón de guante blanco,
de guardar en el cajón parte de amor para unos cuantos,
de la sagrada religión del llanto que me amamantó,
que ya se levantó otra vez mi ánimo, desanimado,
que ya volví a tirar del pecado,
esta mañana vuelvo a estar fumado,
no he bajado a por pan y ni siquiera he comprado el *Heraldo*,
y estoy en paro, ladrón de guante blanco
necesita una ayudita y un reparo y un vinarro
y dejar de pensar en las cosas,
esas que activan mi circulación nerviosa,
son lindos sueños de un pirata,
que busca entre la nada una satisfacción grata,
corazones... lágrimas y sonrisas,
parten de la luz del alba y mueren entre brisas y odiseas.
A mí me lleva la marea,
bailo con las olas de las aguas de mi reacción pigmea,
dale pan a este vagabundo,
dale un pedazo de mundo,
dale tan sólo un segundo de tu yo profundo
a este ladrón de guante blanco,
y deja de soñar desde tu palco,
tengo un acto de nobleza,
sólo cojo a las rubias por el culo cuando son cerveza,
soñador empedernido,
lleva días sin haber dormido,
perdido entre traído y advertido del peligro,
que corre, que corre delante del tiempo *pa* que no borre,
nuestras vivencias, desengaños,
alguna otra alegría, pero muy pocas al año,
y algún baño, de purificación del karma,
soy zahorí de la parte alta,
quien lo entienda pues bien y el que no pues mira otro gallo canta,
la sagrada religión del llanto, ves, que amamanta,
es la que levanta a estos conyugues,
casados con la niñez y separados de un portugués,
ahí separados, no mujer,
no llevemos cosas hasta ese punto,
que me veo difunto por dios,
el mundo dejará ya de dar vueltas,
el día que *toa* la flora y fauna ya estén muertas,
yo... yo narro historias con el boli
en una ciudad donde el cierzo deja la peña grogui,
(Zaragoza, ciudad de leones).
Por cierto, en calle, en puentes y en el logo del ayuntamiento,
dale a este vagabundo un par de dosis
de amor y cariño y sufrirá metamorfosis,
la envidia es una familia formada por calumnias,
rumores, rechazos, y malicias,

yo busco caricias, sonrisas, corazones y llantos,
yo... yo soy ladrón de guante blanco,
después de bailar el último tango,
de robar un corazón y ser ladrón de guante blanco,
de marear a la razón en condición de un adelanto,
de la sagrada bendición de un santo,
después de bailar con el azar y disfrutar de último tango,
de arropar un corazón y ser ladrón de guante blanco,
de guardar en el cajón parte de amor para unos cuantos,
de la sagrada religión del llanto que me amamanto,
en este mundo de palabras,
donde los corazones sangran y van mucho más allá...

80. SFDK y Mala Rodríguez: “Una de piratas” (*Siempre fuertes*, 1999)

Quince hombres sobre el cofre del muerto, jajaja,
La botella de ron, la bebida y el diablo se llevaron el resto,
Jajaja, la botella de ron.
Con diez mil cañones por banda, viento en popa a toda vela,
Que ya llegamos *pa* hacerte más corta la espera, con banderas negras,
Tibias y una calavera, espera, vengo a pillar la tela,
Vengo a saquear los mares, y siempre soy seguido por mi estela.

Doloroso como la última muela, soy mi único juez,
Y después juzgaré quién se cuela, quién se sale,
Quién me la pela quién me la juega, ¿quién?
Sacando letras del centro del corazón y lastimándoles,
Trayéndoles más, dándoles, espantándoles, tallando los demás árboles,
¿Cómo lo ves?, si pongo barcos del revés.
Que yo no busco tesoros, soy un tesoro de cabeza a pies,
Que siempre brillan mis ojos en mi rosada tez,
Que necesito el ritmo como el agua un pez, dinero,
Siempre fuertes, nunca ser un ex, abordando barcos,
Surcando musicales, mares, Mala, dales más,
No Zatu, no te pares, no compares, rimas sin iguales,
Que por extraños lugares rulan, apostando siempre por los bares.

Brutales males traemos, como el club,
Siempre grandes planes tenemos,
Destrozamos grandes planes de piratas clones memos,
Hacemos lo que queremos, vemos como el viento nos impulsa y tú vas a remo,
Y soy el pulpo que le dio por el culo al Capitán Nemo,
Trae el *azón* cabrón, *pa* la tripulación que siempre venceremos.
Somos piratas del ritmo, La Mala y el Ingeniero en tu cuello,
Provocando mil destellos en tu cielo,
Bellas rimas que te tiran del cabello,
Surcando los siete mares y provocando celo
Que suenen los cañones, que explote la pólvora a borbotones,
Que suenen los cañones, que la tripulación se moje,
Se arroje a la batalla sin temores, se ganen las heridas con honores.

Estoy sudando como una perra, pero caerá la noche,
Y me colocaré en el punto de roce, aprovechando mis dotes,
Quitándome los topes, tu galiote, ¿*tan achicharrao?*,
Y no poquito salen a flote, lanzamos bombas,
Y nos tiran pelotes, pañuelo *amarrao*, *jierro* al viento,
Desato mis rebotes, el mal agüero del de arriba lanza azotes,
Se arrepentirán de conocer mi choque, mi golpe,
Y esto que, ¿y esto que es? no tenéis ni zorra,
Tantos años navegando para acabar sin pena ni gloria,
Tengo el timón que trazó la trayectoria,
Por mi madre que hoy se escucha el canto de victoria,
Esto es un ejército de piratería, cuido mi tesoro como una leona *zurúa*.

Rodarán cabezas, al son de la melodía, corazón caliente,

Mente fría, sablazo rotundo, llega la piratería,
Y al frente la jibia que domina,
Tengo un empaste de *jierro* para tu muela podría,
Soy pura desmesura en armonía,
Al lado de mi tesoro sois imitaciones de bisutería,
Que soy una tunante, una arpía, la María con la sangre *hervía*,
Con la garganta partida.
Cayendo todo el mundo en batería,
Con más poder en las manos que toda la santería.
Somos piratas del ritmo, La Mala y el Ingeniero en tu cuello,
Provocando mil destellos en tu cielo,
Bellas rimas que te tiran del cabello,
Surcando los siete mares y provocando celo.

81. SFDK: "A dónde van" (2001 *Odisea en el Lodo*, 2003)

Si en cada esquina que escupo salta un nuevo grupo
No me preocupa que por falta de coca fuméis bazuco.
Si pasé de la ropa y sus trucos bacanales
Cuando raperos parecían modelos sacados de postales
Yo de luto me visto con estas instrumentales
3 minutos, para *Volar sobre el nido del cuco*
Y cuidar cada detalle de mi métrica.
Después de haber sonado estos años
Sobre bases más bien diabéticas
Y en bruto tengo mi religión, mi propia ética,
Mi chica se preocupa tan solo por la cosmética.

Mis métodos son parecidos a lluvias de pétalos
En la calle cambia el chip porque allí solo rige el mávalo.
Astuto cabrón de larga lengua
Disco que no se respalda con un directo
MC que mengua y si no aprende
Les servirá a los tigres de merienda
Y perderá una prenda, posiblemente sean las riendas.

Yo debuto de cara a un público *anticompasivo*
Y hace tiempo que escribo para mostrar que estoy herido.
Mi estilo es caminar como si nada pasara
Sabiendo que un descuido me hará sinónimo de olvido.

¿A dónde van todos esos muchachos sin alas?
¿A dónde van todos esos besos que no se dan?
¿Habrá un diván por cada morada y una fachada pintada?

Por el CLK o por algún que otro truhan.
Después de un par de meses
Con el problema del autor en crisis
Y un par de análisis he vuelto a ponerlo difícil.
Tengo un misil debajo de mi cama
Apuntando a la montaña donde se esconde mi amigo Osama.
Ayer me crucé con la muerte bajo un puente y me cruzó la vista,
Después de vista todo es diferente.

Pero conservo mis espinas de siempre
Aunque mis viejos clientes no conserven su mente adolescente
A dónde van todos esos niños malcriados:
Río arriba que luego irán a la deriva, faltos de saliva.
Si me acompaño de este rap homicida es
Por nuevos *MC's* que quieren tomarme la alternativa.

Y suena Memphis, parece mentira, *only you*
Solo tu Elvis, vas con la pelvis partida
Reyes del rap sacados de alcantarillas de todo el mundo.
Un pensamiento profundo cada segundo activa
A una nación bajo la tierra rebelde

De en pie de guerra, solo a los desertores se destierra
Y se marchan al limbo, sueñan con grafitis del bimbo
Y luego ya me rindo después de haber cantado un bingo.

¿A dónde van todos esos muchachos sin alas?
¿A dónde van todos esos besos que no se dan?
Abra un lugar para vivir como un cuento de hadas.

Pero seguro que es muy caro y no lo puedo pagar
¿A dónde van?, ¿lo sabes tú?, ¿a dónde van?
Siempre fuertes, ¿a dónde van?, ¿sabes?
¿A dónde van?, Carlos Cruz está en la guitarra.

82. SFDK: "El lyricista en el tejado" (2001 *Odisea en el Lodo*, 2003)

*Escúchala, la ciudad respirando.
Mi hombre Charlie Sheen metido en líos
con su hermano el Shotta, tu madre es una foca
¿Okay?, suena así...*

Coge a un tío de barrio, mételo en un sitio caro
Preguntará los precios con descaro, hasta hartaros
Por eso no pienso llevaros donde no pinto nada
Por eso no vendo mi culo en la foto de la portada.
Habláis de nada, en canciones que no dicen nada
Son las diez de la noche, Sevilla está iluminada
La gente en la parada del bus
Siempre fuertes, Tote y Shotta más allá del obús
Echando su meada, tenemos nuestra propia cruz
Espalda mojada por el calor en busca de una luz.
Qué instrumental el socio me produce
Sevilla se deshace del estilo que le impuse
Mi hardcore que tumbó a media España
Después de seis años solo hay un grupo que me empaña (¡ah!).
Peor calaña es la que nace en estos días
La sangre fría de la tía y de la policía
¡Cuántos besos te daría por tenerme al margen!
Por hacerme invisible ante los *rappers* en la calle, imagen
Bajen del autobús y corran
Atajen, porque ya solo quedan sobras
Itájenas *MC's* sobreviven alquilando el culo
Pal próximo LP poso desnudo.
No tengo cara de cambiar el mundo
Tengo cara de que llevo dentro algo, un pensamiento nauseabundo
Y lo escupo con orgullo en cada frase.
Fluyo como las trompetas de esta base
Tú, ¿qué haces, *quillo?*, oculta el brillo de tu clase
Cuando pase por el planeta paquetillo y huela a base.
Cambié de barrio, me llené de lágrimas
Pino Montano sigue en mi cuaderno, en cada página
Tagena, que te has *queao to enajenao*
Después de no *hace na* y meterte tantos gramos
Te has *quedao colgao* como mis huevos
Y por un taz de *na*.
Hay escritores que terminan con un cardenal
Y sin ganas de *na*, que os fiche el *Cárdena, pa* crónicas
Tú, soy el guardián de mi hermano (¡ah!)
Eh, poeta, ¿te sientes olvidado?
Un lyricista en el tejado.
Solo piensa en mí, qué más da, echa a volar, ¡escúchela!
La ciudad respirando
Si el público se queja de una canción sin moraleja
Desde el tejado les lanzo una teja.
Es más fácil mirar desde arriba, tragar saliva
Porque en mi misiva pone: "Sevilla no me deja".

Tengo iniciativa, una comodidad compleja (¡ah!)
Amor, sexo y droga, seré tu nuevo Humphrey Bogart.
El gobierno censura al Dios Baco y no al tabaco
Venga Paco, engánchate al *grafiti* y no al jaco
A problemas, soluciones saco yo tengo un trato.
Me meo en los contratos
Y si fracaso me mato en un arrebato de celo
Aplaudid mis depresiones que en papeles congelo.
Y quiero subir a mi azotea y mandar un "te quiero" al cielo
Por los que se fueron
¿Dónde van? Ya sé que nunca volverán.
Comienzo un nuevo día y sin pan no hay plan
Cojo al Juan, me tiro un rato *pal* parque
Es temprano y los niños estarán ya bailando break dance.
Aquí las cosas son así de sencillas
Hazte rico con dos focos y unas pocas semillas
I love you, Sevilla, si puedes, te *sepilla*
Con un pinchazo en la costilla, la vida ya no pilla, loba
Corre, huye de la sogá
Nos vemos en el DVD "Dogo busca Doga".
Seré tu nuevo Humphrey Bogart, el lyricista en el tejado
Tu transatlántico tocado, hundido.
Vuelve el perro arrepentido con el rabo entre las piernas
El hocico partido, su mirada tan tierna
Reformatorios los internan
Bye, bye, Vietnam me cago en tu ropa de Wu-Tang Clan.
Destrozándose la vida fumando *apaleao* malo
Corre, ve y dile
Que hay bellotones por seis miles
Concédeles ediles *pal* ayuntamiento: "Pinomontano City".
Y yo viviendo fuera como un guiri harakiri
2001, Odisea en el lodo, soy el guardián de mi hermano
Eh, poeta, ¿te sientes olvidado?
Un lyricista en el tejado.
Solo piensa en mí, qué más da, echa a volar, ¡escúchela!
La ciudad respirando.

83. SFDK: "Yo contra todos" (2001 *Odisea en el Lodo*, 2003)

"Yo y mí, yo y mí, yo..."

"Calidad como cualidad"

"Ok"

"Calidad como cualidad"

"Yo y mí, yo y mí, yo..."

"Calidad como-como-como-como-como-como cualidad-cualidad".

Ando con la mirada fija en el cielo

Confundido porque un coño ácido

Me supo a caramelo

O a zumo de pomelo

Hoy el lema es: si tienes sida, pónmelo; sino hagámoslo a pelo.

Mira cariño, ya sabes que yo por ti me jiño

Que podría lanzarte un guiño y hacerte un niño

Me siento entre tus manos como si fuera un guiñol

Por eso el rap en español de color mierda lo tiño

Mi *track* es esta, para colar mi rap en tu cesta necesito a Leo

Y la ecualización perfecta.

Tengo un himno que es yo contra todos, ¿ves?

Hoy mi rap se llama descontrol 2001 *Odisea en el lodo*.

Si en el 99 tuve el modo,

ahora fumo un hachís que quieren pillármelo hasta los moros.

SFDK es la mierda que peta

Pero solo entre los *b-boys*, por eso no soy un rico y sí un fumeta,

Ni tengo coche, ni moto, ni bicicleta

Bueno, ¿y qué?

Puedo pillar prestado lo que quiera y sin carné

Grabaré maquetas, haré lo que sea para que salgan

Todas mis ideas *reflejás* en letras.

Un pobre desgraciado de Sevilla que vive en la inopia.

¿Por qué mis discos no venden más de 5.000 copias?

Me la chupa, ahora yo tengo el proyecto

¿Cuántos de los que de los que compartís

cartel conmigo podéis follarme en directo?

Aunque mi nombre venga con letra más pequeña

Sonrío, no te fíes, puede que sea una contraseña

Pequeña, el tiempo me jode y me enseña

Pero yo sigo echando leña

El perro anda suelto, ¡ven ya!

"Calidad como cualidad"

"Yo y mí, yo y mí yo..."

"Calidad como cualidad"

"Ok"

"Calidad como cualidad"

"Yo y mí, yo y mí, yo..."

"Calidad como-como-como-como-como-como cualidad-cualidad"

Estoy pensando si levantarme o no del sofá
¿Tendré fuerzas para andar? ¿Caeré al suelo?
No es nada nuevo saber que por mi gente muero
Y si un día hiciera falta, mira, perdería un huevo
¿Qué cómo lo haría o cómo sería?
Hoy día no me importaría venderme al diablo por un bolsón de maría.
Lo siento tía, en mi lugar ¿tú qué harías?
Si esto del rap no da dinero y mucho menos en Andalucía.
Mi plano visual se amplía, igual que el rap de mierda
La telebasura y los controles de la policía.
Tengo el oído fino, mis hombres vigilan tus pasos como la CIA
Toca la mía y te rompo hasta las encías.

En camiseta interior y un chándal sin marca
Puedo pillar un micro y dirigir la barca.
¿Qué quieren engañarme a mí con esa ropa?
Puesta en escena tienes mucha, pero letras a mi lado pocas,
No soy un bocas, ¡no!, que te equivocas,
Que vivimos en España, provincia de Europa.
El mundo va deprisa manejado por la farlopa
El futuro depara *Visa* y a la de ATESA la tenemos loca
Solo queremos alquilar un coche rubia
¿Por qué lanzáis excusas en forma de lluvia?
¿No ves que ahí fuera diluvia?
Hay guerra de chicharos
Yo seré de los fichados cantando bajo la alubia ¿y tú?
Pon el *flow*.

"... como cualidad"
"Yo y mi, yo y mi, yo..."
"Calidad como cualidad"
"Ok"
"Calidad como cualidad"
"Yo y mi, yo y mi, yo..."
"Calidad como-como-como-como-como-como-como-como-como cualidad-cualidad"

Sufro picores genitales cuando duermo
Mi rap lo representa un pensamiento enfermo
Tengo palabras de cristal con bases de metal
No intentes el salto mortal sobre este paquidermo.
Hay tiburones que escriben en Hip Hop Nation
Creen que al rap se juega en su cuarto como la Play Station.
Y yo en compacto también me pongo de parto
Y quiero haceros sudar Coca-Cola porque no me mola el pacto
De que hay dos bandos.
¿Saben qué estoy hablando?
Los que catalogan de duros y a los que catalogan de blandos.

Pues no fiarse de peña como el Arse
Compartes su teoría o por ti no podrá inclinarse, y eso es engañarse.
Señor, solo quiero que entienda *pa* que yo siga esa senda
Que suene bien como Tremendo Menda

Deporte de riesgo como tirarse de la azotea
El practicado por el señor Don Pedro José, o sea...
Fran es un buen MC y una mejor persona
Yo soy un *b-boy* y aquí saco mis discos por Zona
¿Acaso suena a broma?
Así os coma la carcoma.

Y ahora es Marco Jiménez el que se me sube a la lona
Te voy a dedicar lo mismo que tú a mí, dos líneas:
Pregunta en la calle quien reventó la carpa del Viña.
Abre los ojos, pestaña y luego los guiñas,
Porque cuando Zatu pilló el micro todos los *rappers* se jiñan.
Recuerdo un rapapolvos donde Sergio Copa
Al señor Ibarra lo intentó dejar sin ropa
Y eso no son razones de peso
Para decir lo que digo y convertirme en vuestro próximo hueso.

Esto es Yo Contra Todos Siempre Fuertes 3.
El siguiente nivel, niño,
Sevilla bajo un túnel
Te lo juro por el Shotta
Jefe de la M me dejó bailar sobre esta instrumental.
Mi gente en el parque, más perros
Acción Sánchez díles cuál es el secreto de SFDK
Es que Sevilla es jefe de *hardcore*
Comernos los huevos, ajá, rap para entendidos
9-5-4-9-4-2-8-0-4, teléfono de aludidos, ajá.
Siempre Fuertes 3, así suena, ajá, es Yo Contra Todos
Yo Contra Todos, niño
Yo Contra Todos, ajá suena
Yo Contra Todos.

84. SFDK y H Mafia: “Moraleja” (2001 *Odisea en el Lodo*, 2003)

-Niño Güei, quillo Niño Güei, quillo despierta.

-Quillo loco que estoy dormío, mamona.

-Quillo escucha te voy a contar una historia, te voy a contar una movida que me paso una vez, ¿vale?

-Pero quillo, ahora como se despierte el Óscar, nos va a mandar al carajo.

-¡Cucha, que no! ¡Cúchame, que yo te lo cuento así, despacito, te lo cuento flojito, ¿vale o qué?

-Venga, dale.

Niño Güei (dime),

ya me acuerdo ya del bareto (¿cuál?),

ese en el que me partieron una vez el careto,

por liante y si antes no me acordaba del nombre, estaba ausente,

me dejarías ahora que te lo cuente, (*enga*),

todavía éramos unos chavales cuando pasó *to* esto,

ya frecuentaba los bares sin presupuesto,

los lugares más chungos de Rota,

y me bañaba en gayumbos en la playa y si no en pelotas.

Escucha la historia,

me la sé de memoria,

parece que fue ayer,

cuando entré en el crema,

aquella mujer de piel morena,

seduciéndome, conduciéndome,

y no sé cuántas me tomé,

cogí su mano y me olvidé hasta de cómo me llamo,

me entro el gusano que a todos nos entra,

mejor no usamos condones,

es mi parienta,

a mí me representa,

tu piel caoba,

mirada de loba,

quién iba a pensar que en aquel bar,

me llevaría la gran soba.

Había un chicano de medio metro con malas pulgas,

con el bigote *to* feo, más negro que la turba,

entrometiéndose, metiéndose en medio,

el loco estaba despidiéndose de Anita Santiago y se puso serio,

bajo mi criterio,

lo podía mandar a otro hemisferio,

de una piña,

así comenzó la riña,

un remedio eficaz *pa* cuando te estriñas,

ave de rapiña,

un marine americano,

que decía que era el chulo de la niña.

Hijo de puta, no puedes competir,

10 minutos más tarde solo pensaba en sobrevivir,

¿qué puedo contarte que no sepas ya de este puto loco?,

si electrocuto a mi anterior grupo y me sabe a poco,

eso es porque puedo,

pero ese día me equivoqué,

metí en la corriente los dedos,
y claro, lo pague caro,
a bases de porrazos,
y me dejaron la cara como un Picasso,
a ellos les dedico este *temazo*.
Aunque salí descalzo del local,
sabes que no me importa,
el precio de su amor se resume en un chaparrón de tortas,
normalmente sabes que en mí no se fijaría tal tía,
pero ese día parecía míster simpatía,
hipocresía pura,
apenas se notaba, te lo jura el que probó su cama esa noche
mientras me curaban la cara,
y no vi más al del mostacho,
Niño Güei *pa* acabar este cacho,
¿Me cuentas la historia del conductor borracho?

-Jaja, quillo ¿tú cómo sabes esa movida, loco?

-Quillo, de eso me enterao yo en Radio Parque, ¿sabes? lo comenta la peña y eso.

-Hostia, eso era de un morao de estos feos del verano, mira escucha, como era la movida...

-Enga cuéntame, cuenta.

Salgo de casa con la autoridad de:
un nota que sabe que va a volver a casa tarde,
si falla el A, pues nos queda el plan B.
¿Qué cuál es?
colarnos en casa del alcalde,
rollo macande.
Alexis no te olvides del carné,
y a mi recógeme en el barrio grande,
loco, *pa'*l que lo pueda entender,
to esto pasó cuando tú estabas en Canarias con el Juande,
mal definición de la salida,
dos notas en un *bw* van *follaos* por la avenida,
rumbo a la deriva,
solo los *ties* que esquivar,
si no te vas a ver envuelto en medio de un *morao* suicida,
en una época estival,
aquí así se estila,
limón un poco de sal y un buche de tequila.
Hoy hermano yo creo que te mereces un trofeo,
así que para en el desavío ahora que vamos por Torneo,
con 1.600 pesetas nos dan un tique
donde pone Coca-Cola, hielo y ron Cacique.
Voy al baño y meo en el lavabo, no se pique,
lo hice por respeto a ese cartel que pone 'no salpique',
zumbemos rápido que el hielo se derrite,
agosto aquí en Sevilla *city* no nos lo permite,
¡no me grite!
Coño, tampoco creo sea tan trágico.
¿Por favor, señor, ¿nos da unos vasos de plástico?
y en los césped de Plaza de Armas,

cogí esa botella oscura y le vendí mi alma,
después de aquí el karma se nos descontrola
cuando le ponemos al cubata los tres *deos* de Coca-Cola.
Hola, ¿bailas conmigo, farola?
Empiezo a pensar ya que esta noche la acabo en bolas
después de dos horas,
cuando el *morao* sube,
hasta tocar las nubes,
hacen que los ojos pululen.
Son 10 personas con un mismo destino,
cruzar el puente del Cachorro y acabar en el Latino.
Me enfadé con mi parienta en dos renglones,
y *pa* acabar con el problema pedí 3 consumiciones,
después de aquí, no *comments*,
las mesas parecían aviones,
mis ojos dos acordeones,
andando a trompicones,
me echaron ya de esa terraza de verano,
cuando estaba en pista de baile meando, churra en mano.
Hermano, mala sombra nos cobija,
te lo juro por la vieja,
hoy mi lengua es una lija,
no hay quien la dirija,
ni siquiera yo puedo con ella.
vámonos *pal* centro, hija,
prosigamos la epopeya,
la Lili dice que nos lleva ella,
que en su coche hay sitio,
que no me juegue mi bella pelleja,
y le soltamos nuestra frase preferida:
“los tunantes nunca mueren porque están llenos de vida”.
Zombis 3, la nave ya despega,
aunque no llegue más que hasta Lasso de la Vega,
mi nombre es Zatu AKA, el mal estratega,
coge una curva *to morao* y se la pega
él y su colega,
los dos tiraos en la carretera.
se escuchan nuestras risas en la calle entera (¡jajaja!).
Es desde entonces que la perra de Sevilla
se guarda entre su asfalto cachitos de mi barbilla.

-Y lo peor de to la movida esa, loco, que cuando estábamos el Alexis y yo tiraos en el suelo con toa la barbilla llena de sangre, se bajan dos notas de un coche como pa ayudarnos y nos piden un cigarro.

Aunque a veces llueve,
no conduzcas si bebes,
o te vas a ver envuelto en los alambres como Christopher Reeve.
Se lo que sucede, sé bien lo que pasa
cuando mezclas alcohol, mujeres y ganas de guasa y sales de casa.

85. SFDK: “No eres feo ni na” (2005, 2005)

-*Que ta pasao?*

-*Que man dejao sin paga (sí hombre...)*

por copiar el examen de Lengua man dejao sin paga pa to la semana.

-*Joer...*

-*¿Illa escucha, veis el chaval ese que está ahí sentado al final?*

-*¿Ese? Sí, ¿qué pasa?*

-*Que es mi colega que dice que a ver si alguna queréis rollo con él.*

-*Jajaaaa... ¡Dios mío si tiene toda la cara del monstruo de los goonies!*

-*Ya...*

La historia del niño cabrón que se sienta al final del aula

Saturnino Rey AKA *to* la cara una jaula

Si es incómodo de ver hasta cuando anda.

Como Dios manda, el calcetín por encima del chándal.

Valiente prenda, va dejando gapos en las barandas

sus vecinos andan preparándole una reprimenda.

¿Quién va?

Y le da igual quién venga.

Si está en su ventana y lanza hortalizas como ofrenda

no hay quien lo detenga, siempre enseña la pinga

deja mocos en el botón del ascensor y alguien lo pringa

dicen que tiene la pilila *descuajaringá*.

Se la pela los 20 segundos que dura el anuncio de Fa.

Lefa, siempre inunda su cabeza

poco espesa, y un calzoncillo más que acartonar.

Reza si te pilla por sorpresa

abres el ascensor te enseña el pene y te invita a cenar

(Juana, el Zatu nos ha *enseñao* la churra y nos ha dicho: “Toma *pa* que almuerce y coma”).

(¡Jojo!) Sí, soy esa clase de persona

me buscan *tos* los hermanos mayores de los niños de la zona.

Mi abuela Juana

tendría que haber puesto una hoja de reclamación en la ventana

No son *pesaos* ni *na...*

No nos dejan jugar al fútbol en el portal

y el niño va directo al ascensor a *meá*.

¡Mercedes! ¿Qué? No veas si es feo el niño

pero caza las ratas bien, tratadlo con cariño.

¡Mercedes! ¿Qué? Que Dios te lo bendiga

que llegues a mayor de edad y este castigo no te siga.

Yo, comienza la segunda parte.

el arte de poner en el parque canchas de mini básquet

no veas *pa* la asociación qué pastel

cuando llegamos los niños y las dejamos hechas un desastre.

Lastre, estás tocándote los huevos

deja que entre el Zatu y nos demuestre trucos nuevos

las calzonas bajadas tapadas con la camiseta.

Saltó a canasta machaco y quedó enseñando la culeta

pasaron dos follaos *montaos* en bicicleta

(Ilo... ¿¡serán guarros los niños estos ¡que me han *cogío* las tetas!?).

Te jodes, tres o cuatro más *metíos* en los ascensores
pajeándose con los espejos llenos de vapores
5 contra 1, así nos hacemos mayores.
Yo ya me hice ayer chaval, mira estos caracoles
vamos a por las niñas que ahora salen del cole
y les decimos si conocen en mi mano estos olores
(¡Juana el Zatu *sa metío* la mano en la churra y me la puesto en *to* la cara!
¿Cómo?
(¡Qué asco, Juana!)
Mentira abuela estas niñas están majaras
yo vengo del atletismo y ahora mismo he pasado y no estaban
normal que te odien a muerte
que seas la última opción en el conejo de la suerte.
Por suerte yo no vivo de la cara, camarada,
mi humilde cuento de hadas
¡Mercedes! ¿Qué? ¡No veas si es feo el niño!
pero caza las ratas bien, tratadlo con cariño
¡Mercedes! ¿Qué? Que Dios te lo bendiga
que llegues a mayor de edad y este castigo no te siga.
Zatu ¿quieres hacer el favor de subirte ya *pa* arriba?

Esta canción quiero dedicársela a todos los niños y niñas de Pino Montano que rulaban por allá por los 80 y tantos y aguantaron esta serie de putadas. Gracias por vuestra paciencia, ¿ok? El Niño Güey, ¡ajá!.

Illa, dile algo a ese hombre.
Ilo, tienes *to* la cara de un morcillo *descosío*.
La familia está rota
papá, que eres más feo que Clint Eastwood haciendo flexiones.
Ilo, me parece que eres un poco feo ¿no o qué?, ¡jaja!
Ilo, *toa* la cara de panete, ¡jajaja!
Eres más feo que un culo lleno granos, hijo.
Que eres más feo que los pies de otro por abajo.
Tu familia está rota tío, tu familia está rota, ¿eh?
Eres más feo que el enchufe que tengo a la derecha, ¡*desgraciao!*
Amigo me parece que eres tela tela de feo,
Toda la cara de tabla, *quillo*.
Tienes toda la cara de una venganza.
Quillo que eres más feo que un frigorífico por detrás.
No veas si eres feo, mi *arma*,
Vaya carita que me llevas.
Quillo que eres más feo que 14.
¡Ilo, qué feo que eres!
Ilo, el nota ese ¡no veas si es feo!
Fíjate el nota, con toda la cara del pie de Truman.

86. SFDK: “Cruzcampo” (2005, 2005)

En la mañana verde quería ser corazón
En la tarde madura quería ser ruiseñor
Alma, ponte color naranja
Alma, ponte color de amor...
En la mañana viva, yo quería ser yo
Corazón... [por otros cien años].
Yo me he *encontrao* aquí el micrófono abierto
y la verdad es que yo no sé qué decir nunca
antes de un tema, ni en las entrevistas, ni *na*.
Entonces me he escrito yo una letrilla y...
Dedicado a los de la primera fila.

Les pido perdón por aquella vez que les bañé en saliva
¿Por qué me esquivas?
Deja que te describa hombre
Pondremos tu foto en las tiendas con cinta adhesiva
Pregúntate por qué caemos desde arriba
Somos la lluvia del sur en una misión suicida
Le llaman Proyecto Hombre.
Si tengo hambre
Puedo cantarte con el ritmo de un enjambre en la barriga
¿Me dejas que siga?
Aún tengo mucho más que contarte
Desde que a mi música le llaman arte
Y me proponen tantos juegos lúdicos
A los que digo que no
Porque me debo a mi público...

Lo llamo la canción de mi primer deseo
En el espejo de un hotel me veo y aún no creo
Cómo un tío tan feo, que hace las cuentas con los *deos*
Puede estar ante mil personas y marcarse estos rapeos [¡ahí *ta!*].
Dicen que el dinero siempre está ahí
que solo hay que cogerlo
yo pienso que antes hay que merecerlo
Sevilla, yo no la abandono por un beso
soy un andaluz errante, y viajo para traerlo
recuérdenlo
los tendederos de los bloques están llenos de recuerdos
asómate y podrás verlos
están secándose al sol
porque la cicatriz del corazón te duele más cuando llega el invierno.

En la mañana verde quería ser corazón
En la tarde madura quería ser ruiseñor
Alma, ponte color naranja
Alma, ponte color de amor...
En la mañana viva, yo quería ser yo
Y en la tarde madura quería ser mi voz
Alma, ponte color naranja

Alma, ponte color de amor...
Yo solo soy lo que hago por ti
simplemente por deporte
recuérdame como a la buena suerte
fue la misma que me llevó a la tele
haciendo que esta plebe vea mi carito de viernes a jueves.
El trato es
si yo te quiero
tú me quieres
y aunque no podamos vernos
te paso mi amor en CD's
pero el hombre peca de débil y cede.

¿Qué tendrá que ver la música con los champán y los Mercedes?
la paz del alma
encontrar el karma
nada parecido a tu móvil con pantalla de plasma
mi *flow* es *macma*
corriendo por la vía magna
un *besaso* de corazón para *la mia mama*
aunque
un beso *avece* no es *na*
porque me *quean ma*
de una docena de trauma
a veces llevo el corazón a mi mecánico
a que le eche un *vistaso* y revise el *cistema* hidráulico
yeah, 2004 poesías
mientras el Hip Hop te poseía con sus manos frías
no veas tú el ritmo que le ponía
que acaba bailando bajo la lluvia con pulmonía...

Mi filosofía
usted no la entendería
donde metes dos líneas
yo meto ocho de las mías
la policía me agarra y no me soporta
si me suelta, yo te lo suelto por García Lorca.
En la mañana verde quería ser corazón
En la tarde madura quería ser ruiseñor
Alma, ponte color naranja
Alma, ponte color de amor...
En la mañana viva, yo quería ser yo
Corazón [por otros cien años sabiendo vivir, con corazón].

87. SFDK y Shotta: “Ternera podrida” (*Original Rap*, 2006)

Shura, odio tu odio a K.R.S.
Mi cara será fea hermano la tuya es un pie,
Eres un títere,
Por eso en el sello no te fiché,
Pides un veinte por ciento y no te mereces más de
Un diez,
Hoy ando por la calle con la autoridad de
Un nota que sabe que Ignacio ladra y que no va
A morder,
Aunque se ponga borde
Tenemos que ver,
Esa cabeza de niño mongolo que le hace los coros
Al Manuel
Recuerdo aquel verano en el parque en Pino Montano,
Allí sabíamos que esas letras te las escribió tu hermano.
Todos flipábamos con Tote,
Tú solo compartes litera y cuarto,
O sea, que eres bueno de rebote,
Sal del edificio antes de que explote,
Ni siquiera puedes ser el mejor rapero
De tu bloque,
Aunque te coloques de monguis, M o cocaína,
Zatu, tiene la cara del que tiene miedo,
Alguno nuevo venga y le ponga el culo
Como un bebedero.
Me acuerdo de tus pelos feos en el noventa y pico, creo,
Nadie te entendería porque hablabas mal,
Como en hebreo,
Hoy no me fumé ninguno, estoy despierto,
Has empezado a leer con treinta años,
Dime que no es cierto,
A mí no se me mata ni después de muerto,
Eres un lerdo, con esa sonrisa de azafata en los conciertos.
El primo de Promoe ensanchado,
Te pareces a Paco Aguilera y su reguetón
Aflamencado,
Cruzcampo te hizo famoso de la mano,
Flipabas con el Tote, yo no compito con mis hermanos,
Estoy sentado en el bloque,
Con el poeta pureta *in the place*,
Yo soy fan del Ingeniero y no del Niño Güey,
Es lamentable, dile que se compre un peine,
Y sea amable con el disfraz de veinte pavos
Te odia hasta Bob Marley.
Mi estilo es tu sauna,
Tu selva es mi fauna,
Tuviste buenos padres, vaina,
Dime por qué arrastras esos traumas.
Un cuerpo Fido Dido en un rapero enfurecido,
Es tan reconocido que hasta junior se mete contigo,

Deberías de hacer un libro con tus crisis
Olvida ya Sevilla y ve a chupársela al Griffi.
Tengo fatiga, castigo tu falta de disciplina,
Buscas broncas y te escondes con tus colegas de Shapina,
Dos tarrinas de vaselina, sal de tu guarida,
Pureta Wear es la marca que te abriga,
No tienes calle tienes dudas,
Ve a la tele y te censuran.
En Música 1, tú no la pintas, haces caricaturas
Qué vienen a contarme a estas alturas
Historias de que la calle es dura
o que tus cejas son peludas,
Y es que en la Sexta se te apoda Shura,
Yo tengo patas en el nabo
y les tengo que poner herraduras.
Yo, andas por la calle con la autoridad de un nabo,
2005, llena tus bolsillos estoy en el lavabo
Vomitando antes de un concierto
Me he metido...,
Con tu colega Junior y todo Triana se ha encendido,
Shotta escupe catedrales, ya ves mis vocales,
Sal de los hoteles, bueno, por lo menos eres ameno,
Yo sí que no ceno, ojalá te mate un fan, como a John Lennon,
El monstruo de los Goonies tiene suerte, ya verás.
Con sus piernas del cruji-pollo sólo comes libélulas
Al final te lloverá mi lluvia dorada, sin avisar,
Cada vez que sales a la calle te crees
Que te van a robar y es normal,
Ni que nacieras en el vacié,
Es para que te vacíen.
Saliste vivo de Chile por poco así que sonrío
Que mil discípulos míos te la líen,
Te envíen quinientos kías y ni tu perro Juan es fíe.
Con cara de pan de pueblo
Y con más letras que la Biblia,
Ponen, copión de Jesuly en Internet, normal
Que entone,
Si mis dones son suposiciones, échame esa caja de condones
Y deja que te dé lecciones,
Tus letras son del Micho, literatura, su hermano.
No pisas Pino Montano ni de broma
Todo sea dicho,
Estamos hartos de tanto bastardo, ya,
El diablo de alma buena condena tu canto
Y tu puesta en escena,
Porque lloras tanto,
Pareces un actor barato y paleta,
Sin tu DJ no eres nadie, todos mis respetos.
Ponte un sello y dame un diez por ciento en tu oficina,
Tócate el clítoris y pon mi disco en tu vitrina,
Si parto el litro de cerveza nadie opina,
Si no fueras con el Loko de coros te cagarías encima.

Me meo en tu BMW, en el capó de lejos,
Muchos paparazzi hay, no te desnudes borracho,
Es un consejo.
¿Consejo?, acaba el curso de informático
Y dile a tu viejo que te renueve en el club náutico,
Que Borja y Pocholo te esperen,
Tú y tu borrachera, dices que la perdiste,
Pero te picaron la cartera
Cerca de los treinta pero cuídome en salud,
Por eso aguanto en un concierto el doble que tú,
De nombre Zatu, *versus* la putilla del sur,
Ponte un bikini y ve a limpiarte el Lamborghini a Mucho Mu (¡uh!).
Miro ese cuerpo, recuerdo algún incesto,
Y digo tu nombre por compromiso en mis directos
O tus muertos, te veo en el Messenger y me desconecto,
Me debes algo, pestoso, te harás famoso después de esto,
Que quieres más correcto, traes la "egre" de defecto,
Mis golpes con efecto, *versus* tu rollito retro,
Diez años de carrera y me hablas de innovar,
(¡tío!) Tu tema La Selva es como el mensaje de Grand Master Flash.

88. SFDK: “Los pelculistas 2” (*Siempre fuertes 2*, 2009)

Illo, que los demás también tenemos que cagar, colega,
hay cola en el *bañe*, esperando a que este nota se la pele,
me voy a limpiar con su chaleco Pelle Pelle.
Fuck Padre Apeles, boicot a la tele
voy corriendo como Tom Hanks, atrápame si puedes
soy un Top Gun que vas más ciego que Batman,
siempre me faltan pilas *pal* walkman Startman,
hoy John Coffey a lo mejor te cura,
pero este *track* te va dejar lo menos ocho puntos de sutura.
Los chicos del maíz tienen el cortador de césped
preparao p'al huésped que más nos moleste.
Escribo algo en el hotel y escucho Redrum,
tengo la cara de Jack Torrance, *to morao* de *apiserum*
escupe, 9 milímetros *parabellum*,
no es para menos; mi rap te rompe los parámetros,
no es paralelo ni es para lelos.
Si eres un nazi llamo a 'Shaft' y pies *pa* qué los quiero
imprevisible si te parten el culo en un túnel, Irreversible,
con *MC's* de este calibre.
Puedo contar La historia interminable
o denunciar que sé que a mi perro se lo comió tu madre.

Tú, ven y denúnciame
vas a sudar los ríos de color de frambuesa,
insomnio, pereza, denúnciame
sobre la mesa varios DVDs que me pillé en oferta. (x2)

Sevilla es la ciudad de Dios
raperos tengan fe
la grifa tanguense
¿También te gusta el cine, José?
¿O es que te da morbo de ver a un niño sangrando por un pie?
Stigmata, La vida es bella, pero ingrata,
pregunta al guarro que las maltrata
verás que esto no Sucedió en Manhattan
ni soy, soy África Bambaataa.
Guapo, joven, latino, y bailo bachata
Desenfoca,
Yo, Marco Antonio, tú, Cleopatra
ciegos de amor bajo una catarata de cubatas.
¿Te asombras de mi saber como MC?
es porque hablé con el Cade por la emisora de *Frecuency*
de los Run DMC.
Fue sencillo: Vine, vi y vencí,
aquí también zumbé en un Taxi,
te explicaré el secreto de mi recelo,
es que Amelie le hizo al Óscar dos vinilos de caramelo,
fue *to* traicionero
después cojo y me entero
que El cartero siempre llama dos veces seguía al portero.

Vivo en Sevilla y soy un friki campeón
o te parezco De Niro narrando Es otra historia del Bronx.

Tú, ven y denúnciame
vas a sudar los ríos de color de frambuesa
Insomnio, pereza, denúnciame.
Sobre la mesa varios DVDs que me pillé en oferta. (x2)

Alguien voló sobre el nido del cuco
y luego resultó que no fue más que un puto abejaruco.
Mi nombre es Zatu
AKA, medio Drácula, medio Nosferatu
medio tío más que tú
busco el sentido de La vida de Bryan
de un desliz que tuve con Meg Ryan
por el cual todavía me rayan.
La prensa y yo tenemos una lucha mutua
y estamos condenaos los dos a cadena perpetua.
Yo soy Fronsac, tú DJ Manco, como Jean-François.
Tengo un Pacto con los lobos de Gévaudan,
hice un spot y soy famoso como un Looney Tooney
aunque tengo la cara de Slot, el monstruo de los Goonies.

Tú, ven y denúnciame
Vas a a sudar los ríos de color de frambuesa.
Insomnio, pereza, denúnciame
Sobre la mesa varios DVDs que me pillé en oferta. (x2)

*Ajá, esta canción va dedicada a todas esas ratas que están ahí
Digging in the Crate, en busca de películas y CDs originales
¡Slater!*

89. SFDK, Mala Juntera y Shabu: “Manos en el aire” (*Sin miedo a vivir*, 2014)

Pongan las manos en el aire
Ya está bien de broma
Quememos al ladrón
A Nerón y a Roma
No le rían la broma
Rían, rían la broma
Quememos a la mafia de Sodoma
Pongan las manos en el aire
Y esto no es de broma.

Que se abran los graneros para que mi gente coma
Ya está bien la broma, ya está bien mamonas
Tenéis a toda la humanidad en coma
Manos en el aire o mato
Chico, esto es un atraco.
Impuestos del 300% sobre el precio del tabaco
Ibiza estará guapo, sí, pero a mí me da agonía
El pagar 150 pavacos por una sangría
Que se caigan todas las muelas mías, no es fantasía
Saca el ábaco que ponga a prueba todas mis teorías
Por muy bien que me haya ido y por mucho que haya ganado
Yo no pago 80 pavos por beber en un reservado
Para cagarse en todos sus muertos, los puestos del aeropuerto
Y hablamos de bocadillos, ni te cuento con cubiertos
La cosa va fatal, pero se apaña
Los costes de un divorcio marital
No puede valer igual, ¿y no te extraña? ¡No puede valer igual!
Un carro de bebe como una bici de montaña
Y un curro que es la caña y del que puedo darte fe
Y es el curro de notario y lo que cobran por leer
Hay una leyenda muy vieja y fea que me asquea
Que dice que es barato el Ikea
Se lo inventó un vecino de mi zona
Que fue el mismo que te dijo que es barato el Mercadona
O 7 pavos de menú que te clavará el McDonald's
Por un pollo alimentado con cortisona, no perdonan
Si tu cuenta está vacía cuando cobran las mamonas
20 pavos de recargo por la cara, eso es Orange.

Pongan las manos en el aire
Ya está bien de broma
Quememos al ladrón
A Nerón y a Roma
No le rían la broma
Rían, rían la broma
Quememos a la mafia de Sodoma
Pongan las manos en el aire
Y esto no es de broma.

Que se abran los graneros para que mi gente coma

Ya está bien la broma, ya está bien mamonas
Tenéis a toda la humanidad en coma
Me meo en Phone House
Contratos trampa de impacto
Me eché las manos al bolsillo y me vi falto, endeudado
En la lista RAI, mamones vuelan alto
Como caterings en aviones a precios de transfusiones de Mick Jagger
Ya sabes que por aquí vale más barato un recambio de alma que de Apple
Mientras disparan champagne en pistolas de agua en tiendas
3.000 pavos la broma y se te acercan las chorbas, discutible
Como la rentabilidad al montar una PYME
¿El 21% de impuestos en lo cultural no es un crimen?
Para luego no tener derecho a una jubilación digna, ¿me siguen?
Estamos locos, ¿o qué?, vayan calentando motores
Piensa mal y acertarás dicen
Por si acaso viniesen tiempos peores
Políticos mejores actores que Leo DiCaprio en El Lobo de Wall Street
Pagándose cenas de lujo y paseándose en Audis.

¿Y qué me dicen de una tarifa eléctrica que cuando llega te hiela?
Más caro que una multa por porros y que llenar la nevera
Menuda manera de robarnos, ¿eh?, que tienen las petroleras
El petróleo está obsoleto desde hace ya décadas
Mucho que declarar como MC pero mis letras no a tributar
Si seguimos así estamos jodidos
Tendremos que organizar eventos benéficos
para salvarnos a nosotros mismos, y ya hay signos
Yo vivo en un país donde ser pobre sale carísimo
Cuanto cobran y que poco pagan, todos te clavan
Si por palabra soltaran guita sería una pasada.

Pongan las manos en el aire
Ya está bien de broma
Quememos al ladrón
A Nerón y a Roma
No le rían la broma
Rían, rían la broma
Quememos a la mafia de Sodoma
Pongan las manos en el aire
Y esto no es de broma.

Que se abran los graneros para que mi gente coma
Ya está bien la broma, ya está bien mamonas
Tenéis a toda la humanidad en coma
Aire
Pongan las manos en el aire
Aire
Pongan las manos en el aire, aire, aire

90. SFDK y Rubio de Pruna: La Amalgama (Redención, 2018)

Una tarde de mucha *caló*
Castigaos por el sol, comenzó la historieta
Sea la S, la Z, o la C, como usted puede ver *pa* mí es la misma letra
Me dijeron "Vente *pa* Madrid" *pa* sacarle juguito al poeta
Decidí *quearme* por aquí, del cabreo que cogí les birlé una maleta
Bocaillo de pan con Nocilla
Un plato de arroz, muchos años de hambruna
Dedicarme a lo que me gustaba y
Hacerlo en Sevilla, esa fue mi fortuna
Al ejército, claro que no
Yo quería levantarme a la una
Escribía canciones en vez de estudiar y
Un día la música mía acabó con la ayuna
Nada me resta, todo me suma
Voy a la tele y me llevo una buena pluma
Mira tú esta, qué inoportuna
¿Cómo se atreve? ¿Qué es lo que fuma?
Comenta que si alguna cosa que no me se entienda me la subtitula
Le pregunto ¿De a *ónde* tú eres?
Contesta orgullosa que de Extremadura
Que alguien lo grabe y lo suba a *YouTube*
Viralice esta puta locura
No te piden que castellanices
Te lavan en el coco desde criatura
Y te dicen que tú no hablas bien
Y la tele también te censura
Presenta un programa hablando en *andalú*
Que ya verás tú qué poquito te dura

Maqueao a las cuatro la tarde
Aparece el señor que parece un marqués
De repente el bigote le arde
Ve el termómetro, ¡43!
Con los huevos a punto *e* cocerse
Escondarse a la sombra es en balde
Ahora entiende a qué viene la siesta
La gente no ronda, en la calle no hay *naiden*
Acurrucao al fresquito del aire
Después de comer y sin *ná* por encima
Un hombre no se hace en la mili
Un hombre se hace a su clima
Una chica que tiene una cita,
se pone nerviosa y avisa a su prima
Pero porque alguien se exprese peor
No tiene mejor corazón
Díselo a tu sobrina
Hace un calor del carajo
Ponte algo por encima
Se van a caer *tos* los palos *el* sombrero
Cuando entro detrás a impartir disciplina

Jugar con palabras *e* mi tajo
No tengo a nadie por encima
Ellos no sabrán ni escribir
Pero fíjate en mí, el lenguaje es quién me domina
No me digas tú lo dura que es la vida
Todo el rato cuesta arriba sin tiempito para *ná*
Te imaginas que acortando las palabras y
Comiéndote lo que diga te sobra tiempo al final.
¿Quién se tira de cabeza a la piscina?
Quien lo haga que me siga que no va pasarle *ná*
Yo lo hago con mi niña, sus amigas
Con las S que me como me dará tiempo a jugar
Que levante el que quiera currar en un curro que no es vocación
Que se acabar el jornal y no te da *pa* pagar.
Yo por eso me da que elegí la canción
Que me acusen de flojo, da igual, no me encojo ni encajo trabajar
Lo que digan de mí, "tralalá", en mi sofá estoy como un marajá
Él vino en un barco de nombre español
Aunque en verdad era un tipo extranjero
Trajo el tabaco rubio que robó, y lo probamos nosotros primero
Luego Marruecos hachís ofreció
Es cosa lógica que lo mezclemos
Di no a la guerra y sí al amor
Hagámoslo juntos y fumemos

Hacía Belén va una burra, cargada de chocolate
Lleva su chocolatero, ¡Ring, ring!
Un teléfono que late
Y esa ruta ya me la sé yo
Y esa ruta ya me la sé yo
Una mula que ha *bajao* del monte
Cargá er chocolate que va *pal* Peñón
Y esa ruta ya me la sé yo
Y esa ruta ya me la sé yo
Una mula que ha *bajao* del monte
Cargá er chocolate que va *pal* Peñón
Y esa ruta ya me la sé yo
Y esa ruta ya me la sé yo
Una mula que ha *bajao* del monte
Cargá er chocolate que va *pal* Peñón
Y esa ruta ya me la sé yo
Y esa ruta ya me la sé yo
Una mula que ha *bajao* del monte
Cargá er chocolate que va *pal* Peñón.

91. SFDK y Kaze: “Agua pasá” (Redención, 2018)

[Kaze]

Ahora me levanto de la cama con unas ganas de mandar a chuparla a la mitad,
la de Naturales me decía que yo no valía para esto
y ahora tengo mi casita *reformá*, agua *pasá*,
ya no hay canutitos en el cole, porque hora tengo la botella en el minibar.
Ahora quieren que vaya a dar charlas,
sabes quién va a darlas, ¿profe? Agua *pasá*.

Mira que yo lo intenté y cada vez que lo intentaba me costaba hasta trabajo,
cojones y esfuerzos hice, amigo ¿lo ves?, la fe me lo trajo.
No rajo de aquel que su sueño es crecer,
si vienes conmigo hasta te enseñé un atajo
fue lo que no hablo por esa boca que le dio de comer
y hoy le duele verme dentro el ajo.

Agua *pasá*, página fuera, la vi, me miró, encontramos la manera,
fue como una conexión rara y ahora no me mira la cara siquiera,
nos dieron las once, las doce y las mil
y ahora nos damos ni un poco de pena,
esto es agua pasada de algún mes de abril
y no el plato de clavos que trago de cena.

Hoy la vida me ayudó e hizo que supiese ver
lo que es agua *pasá* y ya no tiene que volver.

Agua *pasá*, lo siento mi hermano eres agua *pasá*,
si es agua *pasá*, es agua qué fue y ya no va a regresar
por eso eres agua *pasá*,
te di lo que tuve, no tengo más *ná*, las cosas del agua *pasá*.
Agua *pasá*, agua *pasá*
agua *pasá*, agua *pasá*...
Te di lo que tuve, no tengo más *ná*
agua *pasá*, son tres años de fama *na* más, se *pue adiviná*
agua *pasá*.

[Zatu]

Por ser *novedá*, se mete en lo jondo y no sabe *ná*,
la ola lo va *dejá atrás*, tres años de fama *na* más se *pue adiviná*,
iba contigo ni *ná*, si tienes la nómina *minimizá*,
tienes menos gente que en misa, todo va deprisa, colega, toca *aterrizá*.

No tengo WhatsApp ¡qué miedo me da!,
no guardo tú número, es agua *pasá*,
ya nos conocimos y no pasó más *ná*,
no tenemos *na* que *aportá*, agua *pasá*.

Uno de SFDK tiene *firmao* en la repisa,
ahora en las redes me da, me da más pena que risa,
con la edad que tengo y *to* lo que yo tengo,
créeme que podría vacilar.

Que poquitas, cosas me *quean* por pagar y no te hablo de *na* material,
no quiero visita a través de un cristal,
he vuelto más Zatu, menos Avatar,
escribo a morir, no tiro a matar, quise digerir y volví a vomitar.

Agua *pasá*, lo siento mi hermano eres agua *pasá*,
si es agua *pasá*, es agua qué fue y ya no va a regresar
por eso eres agua *pasá*,
te di lo que tuve, no tengo más *ná*, las cosas del agua *pasá*.

Agua *pasá*, agua *pasá*
agua *pasá*, agua *pasá*...

Te di lo que tuve, no tengo más *ná*, agua *pasá*,
son tres años de fama *na* más, se *pue adiviná*
agua *pasá*.

92. SFDK: “Ovarios y pelotas” (Redención, 2018)

¿Pa qué escribir si no se tiene de qué hablar? ¿Pa qué?
¿Pa qué vivir cuando has dejado de soñar? ¿Pa ná!
Si eres distinta o si te gusta alguna amiga
Si la agarras de la mano al pasear te van a señalar
Muchos modales y muy poca moralidad.
Insultamos al que tarda *pa* aparcar por sexo o edad
Yo que creía que podía cambiar esto
Pero soy como el resto, no es conmigo, ¿a mí qué más me da?
Yo también cobro bajo cuerda, ¿qué te voy a contar?
No va a arreglar el mundo una canción de mierda.
Existe un paralelo y otra realidad
En la que los sueños no se merman
Yo brindo con mi esperma y me siguen cien más
Las redes me controlan, ¿dónde está mi libertad?
Hoy acá, mañana allá, se puede demostrar.
Quita la ubicación, da igual, te van a rastrear
El papi no hace música *pa* perrear, más bien *pa* guerrear
Una vida abanderando el rap
Y se habla sucio porque sabe que después se irá
Y yo también, pero no por la puerta de atrás
Qué poco tiempo *pa* limar estas asperezas.
Los dos queremos y nadie empieza, qué pereza da
Que no te pongan de puta ni de princesa
Mujer, sinónimo de fortaleza y de inmortalidad.

No hay otra
Echarle ovarios y pelotas
Atarse fuerte las botas
Y patear la ciudad
No hay otra
Echarle ovarios y pelotas
Atarse fuerte las botas
Y patear la ciudad.

¿Que qué es peor que negarse a aprender?
Reírse del que agarre un libro por primera vez
Mejor estudie *pa* abogao, *pa* poderse defender
Creo que es miedo a que el resto pueda saber y ponerse a su nivel.
Aunque te parezca el mar, solo es un charco circular
Si no funciona el salto, siempre se puede rodear
Ellos no tienen tacto, pues toma mi tacto rectal
Ustedes saben mucho, pero no lo saben enseñar.
Hubo quién nació en el campo, por ejemplo, mi mamá
Que ahora sí, pero entonces no hubo una oportunidad
Desde adolescente mucho curro y la espalda *dobla*.
Mi abuelo no tuvo la pasta del padre de Carlos Marx
El dinero es el dinero, hermano, y *to* lo pue arreglar
Si te dan educación y algo de tiempo *pa* pensar
La herramienta del lenguaje se hizo *pa* comunicar
Si se entienden con equis y des, ¿a ti qué más te da?

No hay otra
Echarle ovarios y pelotas
Atarse fuerte las botas
Y patear la ciudad. (x2)

¡Ahora a llorar conmigo!
Yo no quiero, no
Yo no quiero, no
Yo no quiero, no
No quiero parar
Yo no quiero, no (no quiero)
Yo no quiero, no (no)
Yo no quiero, no
No quiero parar.

93. Sharif: "100 frases" (*Sobre los márgenes*, 2013)

A veces busco el folio como el que busca la lumbre
Para escapar del hambre y del frío de noviembre.
A veces solo tengo la fuerza de la costumbre
Y el mimbre de unos versos que se rompen como siempre.

De los deseos solo quedan las pestañas
Una canción y un cajón con telarañas, ¡yah!
Solo le hago caso al corazón y a las entrañas
Que no es poco loco y así casi nunca me equivoco
Llevo muchos años ya jugando en este juego, y nada nuevo.

Siempre el mismo sol, el mismo foco
A veces me coloco y creo que debo ser fuego
Porque llego y convierto en ceniza lo que toco
Sabes, en Zaragoza el frío quema los rosales.

Por eso si el sol sale se celebran carnavales
Ya no crecen flores nuevas en los arrabales
Porque aquí pasan los días, pero todos son iguales
Y yo solo brindo frente a una copa vacía.

Tengo de compañía al silencio y su melodía
Escribo por la noche *pa* poder dormir de día
Soy amante del derroche, despilfarro la alegría
Si la tengo, porque a veces es tan cara
Que el dinero no la paga, aunque lo intente
Tú siente y compara, dime quien te ampara.

Dime quien repara cuando el miedo es el que te mira a la cara
Dime, cuando el folio es el testigo de mi crimen
Quien me salva cuando el dolor a mí me oprime el alma
Cuando lloro desde la noche hasta el alba
Como un niño que de amigas tiene a dos ojeras malva.

Y aun así, parece que no escuchan lo que digo
Yo, no es al sol es a mi sombra quien persigo
A veces es verdad que la amistad es un castigo
Pero, que Dios me parta si traiciono a algún amigo.

Yo hago aviones de papel que solo vuelan hacia el alba
Escribo con la piel para poder llegar al alma
He perdido amigos, canutos, también dinero
Pero lo único que duele de verdad es lo primero
Y lo segundo, tener a quien querer en este mundo.

A pesar de las tormentas poder mantener mi rumbo
Tú no te confundas que yo ya no me confundo
El odio y el amor miden lo mismo de profundo
Con un verso rotundo, retumbo en tus sentidos
Fecundo tu mente a través de tus oídos

Yo voy con la esperanza del que todo lo ha perdido
Y así todo lo que viene es bienvenido.

Quieres saber por qué
Yo soy de esa clase de torpes
Que les duelen más las palabras que los golpes
Soy así, MC por vocación, gris y sincero.

La luna de enero enamoró a mi lapicero
Yo, prefiero demostrártelo a decirte que te quiero
Sé que el material de las palabras es ligero
Y que la vida es corta, reloj un embustero
Todo lo que importa no se compra con dinero
Pero que le voy a hacer si el placer es pasajero.

Cuesta amanecer en esta jungla de acero
Con poco que ofrecer, yo doy siempre lo que tengo
Porque así lo aprendí a hacer en el lugar de donde vengo
Yo vengo y perdón si llegué tarde a tu chantaje.

Pero, me fui de viaje sin peaje a otro paraje
Creo, que el maquillaje en el lenguaje es un vendaje feo
Si en el fraseo no hay mensaje mejor vete al *kelo*
Y veo mucho rapeo por ego
Y no veo en el juego del ruego.

Su *flow* de fuego es fogueo
Por esta parte, poco que contarte nada nuevo
El mismo nota que lo parte y luego se rasca los huevos
Yo, para encontrarme tuve que perderme
Tuve que aprender a desprenderme.

Y ahora voy un poco más libre, un poco más triste
En busca de una frase que sé que ya no existe
Solo soy el prisionero del tintero y de tu piel
El guerrero, bucanero de un velero de papel.

El patito feo, el castigado del recreo
Otro teseo de paseo que se quedó sin cordel
Y, aún me queda aire
Por suerte mi sombra siempre me concede un baile
Ay de este corazón ciego de orgullo
Que dice que si no es tuyo
Ya no quiere ser de *naide*
Y no nos sonrío igual la luna.

Será por eso mismo que el *sarkete* ya no fuma
O quizás sea el espejo que ya no concede treguas
A los huesos de este viejo que no se muerde la lengua.

Nena, véngame si muero en esta batalla
Y luego llévame junto a la playa

Y entiérrame en la arena, cerca de la orilla
Pa que el mal me haga cosquillas
Y de noche me visiten las sirenas
Que, solo yo sé lo que pesa este pellejo
De niño viejo, de macarra con complejos.

Me miro en el espejo
Y te juro que no dejo de pensar
Que si no encuentro la felicidad lo dejo
Ya, tengo la suerte del que escribe por placer
Que sabe que la vida es perdonar y agradecer
Con poco más que hacer, escribir y envejecer
Y esperar a que la muerte tenga labios de mujer.

Lo confieso, a veces sueño con ese beso
Que quita el peso y haga del final el regreso
Para ser libre en este mundo preso
Solo nos queda el sexo, ponerle algo de sesos.

Por eso, cuando no me queda un beso ni un canuto ni un amigo
Cuando han perdido peso los huesos que van conmigo
Ya solo me confieso en el folio sobre el que escribo
Tren expreso sin regreso hacia el olvido.

Sin regreso hacia el olvido, 2013
Quisiera dedicaros unos versos
Que valieran lo que vale vuestra luz
Pero no cabe en un folio el universo.

Tampoco en una frase cabe mi gratitud
Han de saber que decidí no decir nombres
Por si alguno se quedaba en el tintero
Así que va por las mujeres y los hombres
Por todos aquellos que me quieren y que quiero.

A mi madre, por ser las columnas de mi templo
Por enseñarme con su amor y con su ejemplo
Qué más da que papá huyera
Si ella supo ser todo lo que él no era.

A mis hermanos, por ser calor y abrigo
Aconsejarme cuando busco un buen amigo
Por perdonarme cuando no sé lo que digo
Y por estar siempre conmigo
Como el sol está en el trigo.

Y va por ti, y por las piedras del camino
Y por la suerte y el regalo de tener a mis sobrinos
A mi lado, deshojando los segundos
Con ellos y mi credo ya no me da miedo el mundo.

Especial dedicación *pa* los amigos

Que me dan su corazón sin regateos
Que no saben de mi flow ni mis rapeos
Pero solo con mirarme saben de qué pie cojeo.

Y Dios bendiga los clavos de mi ataúd
Y a los *MC's* que se dejan la piel y la juventud
En cada texto, respetando la escritura
Músicos honestos dan amor a esta cultura.

Y yo solo canto lo que el corazón exige
Como el loco rui señor que no escapa del terremoto
Al hada noble del amor que no se elige
Ya os lo dije: yo no valgo nada sin vosotros.

94. Sharif: “Canción de nana” (*Sobre los márgenes*, 2013)

Es mejor andar y no correr, no no... no tengas prisa por crecer
Estoy en la sala de espera de un aeropuerto
Viendo como la gente sube y baja de las nubes
Pensando en los besos que no daré después de muerto
En la canción que no escribí para el hijo que nunca tuve.

Esta es mi canción de nana, esta es mi canción de nana,
Esta es mi canción de nana,
para el hijo que no tengo por si me muero mañana...
Y es el testigo de mi alma
Yo lo convierto en canción.

La gota roja que derrama,
La herencia de mi pasión.
Y si al final no ves la magia
Pero sientes sensación.
Esto es alquimia de la sangre
Que brota del corazón.

Hace tiempo que no sé nada de ti
Te cuento, por aquí la vida es simple, se nace para morir
Y si tienes suerte, hijo, eres libre y te enamoras
Engañas a la muerte por un tiempo y te evaporas.

Verás, van a tratar de descoserte la razón
Y si amas de verdad van a romperte el corazón
Pero aprende a enamorarte como un loco
Porque no existe mujer que no sepa coser un corazón roto.

Cuídate de Dios y de sus mercaderes
Con orgullo di a los tuyos que les quieres
Y guarda alguna foto de tu madre en la cartera
Pa cuando el dolor arde y llega tarde la primavera.

No serás más rico por tener dinero
Y menos hombre por saber decir un te quiero
Hijo, la vida es un acertijo pero
Dentro de ti cabe el universo entero
Y tú recuerda que es mejor andar y no correr, no, no
No tengas prisa por crecer.

Que tarde aprenderás que eres mayor
y que ya es tarde *pa* volver
Que la infancia se perdió y que el mañana ya es ayer
Y que tienes que aprender a perdonar al que perdona.
No es por tener, sino por ser buena persona

Da igual rico que pobre, da igual un rey, un paje
Si al final todos los hombres llevamos el mismo traje.
No reniegues de tu sangre ni tu gente

No permitas que te digan que ya es tarde
Cuesta una vida saber cómo ser valiente
Y basta con un segundo *pa* aprender a ser cobarde.

Y verás, hijo, yo no tengo más que esta canción
Te dejo por herencia un corazón, que no es mucho
Sí, aunque no es mucho,
La gota de sangre por la que lucho.

Y es el testigo de mi alma
Yo lo convierto en canción
La gota roja que derrama,
La herencia de mi pasión.

Y si al final no ves la magia
Pero sientes sensación
Esto es alquimia de la sangre
Que brota del corazón.

95. Sharif: “Apolo y Dafne” (Bajo el rayo que no cesa, 2015)

Mira, mira, mira

¡Eh, mira, eh!

Quiero brindar por el amor, ¿vale?

A veces es remedio, y otras, enfermedad

No, pues, pues deja que te diga que este tequila te quitará la sed

Que aliviará el dolor y, en fin,

Yo te escucharé como un amigo

Ella era una experta (¿sí?), yo solo un novato (¡ya!)

Ella reserva, yo licor barato

Ella con dinero, yo ni *pa* tabaco

Ella con tacón, yo con barro en los zapatos

Ella era la raza, la figura, el pedigrí

El puro vértigo del frenesí, sí

Ella era el deseo con vestido carmesí.

Mira, yo no era Brad Pitt,

Pero nunca me rendí ante lo adverso

Y sí, yo era el verso

Y ella la perversa seductora

Que devora con su boca el universo

(¿Cómo dices, una de esas Cleopatras?)

Yo todo lo contrario de la voz de Frank Sinatra.

Ella estaba divorciada de Cupido

Yo había prometido no enamorarme jamás (¿no?)

Verás, ella tenía miedo a equivocarse

Mientras yo solo quería equivocarme una vez más

Ella era la duda, las alas rotas del amor

Yo la gota de sudor por su piel desnuda

Ella buscaba un cuerpo para huir del frío

Yo buscaba un cuerpo para huir del mío

Ella no creía en finales felices (¿no?)

Yo colecciono cicatrices

Ella era la trampa del destino

Que hace del poeta un asesino.

Oh... malditas, benditas mujeres

Macho, tú te piensas que marcas tu camino

Pero, nada, en realidad son ellas, macho

Que sí, que son ellas las que dibujan el mapa.

Ella era el mar, yo el navegante incauto

(Si ya te lo había dicho)

Yo la fiebre del amante exhausto

Ella metal y yo impulsivo

Ella el puñal, yo el corazón del fugitivo, digo

Que ella era Julieta, la noche, el perfume

La cruel saeta del tiempo que se consume.

Yo era un poeta que marcaba mariposas
Amante del hachís y de las curvas peligrosas
Ella era la nieve en el desierto
La breve brisa leve del amor que nunca es cierto
(Entonces es que... la quieres)
Solo sé que busco el cielo en la boca de las mujeres.

Ella era la prisa, yo el indeciso
Corazón insumiso que improvisa
Ella era una diosa expulsada del paraíso
Yo era la tristeza disfrazada de sonrisa
Y ella era la brisa, el palacio
El beso que mata despacio
La luna, el presagio que empuja el barco hacia el naufragio.

Ella era Dafne huyendo de su Apolo
Yo aquella noche tuve miedo a dormir solo
Y en resumen,
Ella no creía en finales felices
Yo colecciono cicatrices
Ella era dulce y cariñosa
Lo mismo que una mantis religiosa.

No me digas más, los que hemos llorado por amor
Sabemos perfectamente de lo que hablas
Son esas mujeres que, cada vez que te tocan
Te dejan hundido, yo quería ser chamán en mi tribu
Dibujando con la suela nueva de mis Reebok.

Poner patas arriba mi caos
Que me sude la polla todo como a Natos y Waor
Yo quería, bailar con la más guapa del garito
El verso maldito del Morgan y del Vito
Quería, encerrar en una frase el infinito
Con la puntería de mi argentino favorito.

96. Sharif: “Lo que rompen mis palabras” (*Acariciado mundo*, 2017)

Esta es mi confesión y mi alegato, corazón.
Estoy a una canción de perder el anonimato
Pero antes del contrato del millón y la mansión
Me acabo esta canción y voy a fregar los platos.

Estoy diciendo que el folio en blanco es mi única tribuna
Lo sabe la Luna que me sirve de testigo
Vivo de las obras que me regala mi pluma
Y no tengo más fortuna que las canciones que escribo
Y yo no puedo cambiar el mundo
Pero sí puedo tocar a las personas.

Por eso no tengas miedo
Si alguna vez, saqué a bailar a la locura
Es porque a mí me gusta nadar donde cubre
¿Qué puedo hacer? Si el tiempo que todo lo cura.

Ya descubrí que es el mismo que todo lo pudre
Y aun así, orgulloso, pero agradecido
Por lo aprendido, por todo lo vivido
Bendigo al amigo que en su abrazo me dio abrigo
Y a las noches que lloré sólo conmigo también las bendigo.

Vivo entre el amor y sus excesos
Con un corazón desgastado por los besos
A veces millonario, otras en los huesos
Pues eso, roto pero ileso.

Regreso como un brujo a decirle sin tapujos al papel
Que este mundo es un burdel, mas tu piel es un hotel de lujo,
Nena, quiero dormir en ese hotel de lujo
De cena, quiero la miel de tu colmena
Porque yo sólo soy un trapequista, un titiritero
Más bandolero que artista si te soy sincero
Recorro mi sendero, un callejero
Con dinero o sin dinero, la misma sonrisa triste.

¿Viste como yo siempre tengo el corazón tan lleno?
Yo sigo en pie, malgastando siempre mi fortuna
Si alguna vez busqué en lo malo algo bueno
Es porque sé que en el veneno habita la vacuna (habita la vacuna).

97. Suite Soprano y Cheb Rubèn: “Triclinio” (Domenica, 2014)

[Sule B]

Tengo un Olimpo lleno de Diosas,
Ganesh, Dios del arte y las ciencias
me deben obediencia como a un César
mientras recojo el trofeo me besan.

Me creo Paulo Coelho hablando de Dios,
pero mis Dioses no están en tu Iglesia.
luchando por traer pan a la mesa
la religión vive en tarjetas con bandas magnéticas.

Ya caminé entre el trigo
y vi a Eva tras pecar llorando lirios
más allá de mis guerras, Atenea,
montaría la de Troya por mi Elena.

Ella es mi talón de Aquiles
cuando me muera no me traigáis flores
¿quieres ver mi colección de errores?
los tengo de *tos* los colores.

El ojo de Osiris, la barba del hijo de Dios
al tercer día de morir, resucitando
de nada sirve el oro en la tumba del faraón
al ladrón se le cortan las manos.

Tibetano, pensando perlas de océano.
puliendo el diamante como un joyero
marronero, como gramos en los huevos
escuche lo tuyo nuevo y no sonaba nada nuevo.

Tu chica en cueros, en mi sofá de cuero
Imperator. Solo me falta que llueva el dinero
en los ojos de mi mare si veo el cielo.
quemando weedo, pensando ¿qué más quiero?

Alineando tus dos planetas
no pueden silenciarnos como a Tesla
tú tienes lo que me falta
entrégate a mi fe, pon mi mano debajo de tu falda.

[Chëb Rubén]

¡Eh!, Historia del saqueo,
de mi corazón aquel enero,
Febrero, marzo, todos los meses del año,
todas las noches me engaño.

Me la juego, quemo el último cartucho,
luego me arrepiento de lo dicho,
y pataleo, sueño feo,

confundo necesidad y deseo.

Pa mí es demasiado fácil dejarte por el suelo,
sentido nunca tuvo, soy cabeza de turco,
hoy toco palmas con los mancos
cuando nos juntamos menudo elenco.

Tu déjame ser yo,
que ya habrá tiempo para ser otros,
para que vivamos mintiéndonos
conforme con lo que no somos.

Vemos el futuro negro
porque negro son los ojos que llevamos,
vamos de culo pero no lo ponemos,
tu traes tu mierda pero no la queremos.

Hacer la de Nerón, quemar las calles,
para los débiles ya no hay amor,
yo que estuve recogiendo flores,
como excusa para entrar en tus jardines.

Yo ya he *besao* putas de todos los colores,
ponte un precio que he venido con billetes,
me perdía en tus mofletes, tus pómulos
en tus tetas y en tu culo.

Llegando a kelo de día
con las manos vacías y el alma en el suelo,
he decidido dejarlo, no sé el que todavía
lo estoy pensando, tal vez te llame algún día.

[Juancho Marqués]

Yo no voy a salivar, aunque toques la campana
soy un agrónomo estudiando tierra yerma
mucho antes de la última cena, antes de las mezquitas
andaba yo descalzo ya para sentir la hierba.

Derramo mi sangre y miro cómo cae al suelo frío
el tiempo dirá si la gota mañana es rocío
no hay insecto que se pose en esta hortensia,
por mucho que intenten que sea reproducido.

A pesar del estigma encima del estilo
en mi cuarto hay lluvia torrencial en época de estío
necesito esa penumbra *pa* lucir ante el gentío
muero en el Oeste cada tarde, de escritura tío.

Me solapo con la luna y si me miran quedan ciegos
usan lentes especiales porque es uno cada muchos
no escatimo alegorías *pa* agrandar mi ego
mudo ante sus opiniones porque ruido es lo que escucho.

El impostor recita sin literatura
el borrego lo convierte en sagrada escritura
hablé de estar a la altura y miré encima del Olimpo
y cuando el tiempo haga de mi leyenda adoraréis mi templo.

Fuera de ese espacio tiemblo y pongo de por medio tierra
porque una piedra me parece un Annapurna
no hay fe que mueva esta montaña y requiero de un sherpa
en campo base anoto cuando hay tormenta nocturna.

No llevo anillos aunque sea tu Dios Saturno
romperé mi promesa cuando toque, criaré a mis hijos
también Pitágoras un día fue un alumno
hoy hay ciencia matemática en la palabra que dejo.

A cento passi del dolor Peppino Impastato
ácido del pueblo primo hasta que caigo el Capo
eyo Leone a mí no hay Max que me traicione
en el valor de mi amistad la música es de Morricone.

98. Supernafamacho y Violadores del Verso: “Inéditos del laboratorio” (Kiero, kiero) (*The Bootleg*, 2005)

*Oh, yeah, oh, yeah,
oh, Supernafamacho, Violadores del Verso,
Zarman produce,
kiero, kiero...*

(Kase.O)

Quiero una cama, quiero una bañera,
quiero servirle un café a esa camarera cansada,
vivir a mi manera, que la locura sea pasajera,
locura pasada, quiero que alguien me quiera.
Yo soy un fiero, la velocidad es secundaria,
dicen yeah, Kase-O ha vuelto, está en tu área,
en tu azotea, mi coro de guapas bibliotecarias dice,
U-uh.

(Y cuando Nafamacho gira mira),
bla, bla, bla, tu estilo yace donde el mío nace,
soy millonario de frases, rapeo por placer, llevo 23 años en esta vida
y aún siento que nazco todas las mañanas cada día.
Yo soy el inventor, tú eres un intento,
Violadores con Nafa se te ponen rápidamente en un ritmo tan lento,
te presento la atracción principal como *grand ring*,
versátil es mi cuarto alias entre un sin fin.

Algunas tías me llaman caos cariñosamente,
mi caos es un orden por descifrar, se entiende,
depende, la locura es pasión según el prisma,
el carisma no se compra, la duda ofende.

No tengo duende, mi rap es tan bueno que no sorprende,
porque es bueno desde siempre, tu micro me prefiere enfrente,
yo soy experto en la tristeza y el desierto,
pero es cierto, me divierto en el concierto y...
Mira, niñas ya medio amarillas chillan,
por abrazar las rodillas del faraón y jodo, vaya fumadones pillan,
abajo, ese es el hardcore que les trajo el puto grupo
con el influjo de lujo de Nafamacho.

Aprisa que a-te, aterrorizo,
en sus tontas listas me cole, la industria está bajo mi hechizo,
tu quédate ahí, tu déjame a mí,
cuando le pase el micrófono a Nafi estarás medio grogi.

(Supernafamacho)

Yo soy el típico y serio típico tipo,
que suena en tu equipo estéreo, sueño bastante más serio,
tengo un laboratorio y una barba como el profesor Bacterio,
más graves, más agudos, más medios.

En Background Studios Supernafa y los suyos,
haciendo de las tuyas, el tigre, el mono y la grulla,
Kazama o Kazulla, no hay quien los destruya,
si ves que está fluyendo, chico, déjalo que fluya.
Oye, sáltate esa vaya, haya o no haya,
encontrare una botella y hare maravillas con ella,
seguí a una estrella y acabe con esta peña,
Madrid arde y esta noche acabaremos tarde.

(So-Hai)

Quién coño mandaríame a mí juntarme con estos,
hoy a nada, estoy dispuesto si tú, como siempre Sergio,
pasa el litro, toma el mechero, acércame el cenicero que yo no llego
y aunque me estire entero, uff, no puedo.

Velada inolvidable del acuer, acuérdame de nada,
cajetillas de Nobel ayer unas cuantas,
mientras mis hermanos se ponen hasta el culo de Flys en la furgó,
yo Bourbon y mi paquete de tabaco Rubio.

Esto es vida, viajar y ponerme hasta arriba
de comida, bebida, inflar tripa,
y baño de multitudes, sudores múltiples, todo sale bien,
veo una larga cola de *MC's* en el paro entrando en el INEM.

Os quedasteis sin curro por culpa nuestra,
con el micro colgado, una hipoteca y una familia a cuestas,
yo mientras tanto busco un bar, clavar en la barra mi codo
y ponerme todo ciego cual topo.

No veo tres en un burro, bebo mitad en las piernas,
señor taxista corra, tengo diarrea, me cago, me cago en tu puta madre,
sáltate el semáforo se me sale el muñeco y no aguanto.

Vivo en el 5º y me cagaré en el 4º, toma aire, aprieta tu esfínter,
estoy aun en el tercero, y las ganas se hacen más terribles,
saca las llaves, empuña la de la puerta blindada,
abre, corre y sienta tu sucio culo en la taza, final feliz.

(Lírico)

Desde luego que esto no es jauja,
pero no me falta de nada en mi burbuja,
quien tuviera una escoba me dijo un bruja,
yo le dije, eso es nostalgia, ella me dijo que era magia,
más que estrategia, nada de alergia.
Yo tengo algo que decirte pijo,
ni tu pasta ni tu poder pijo, eso no son armas validas pijo,
no hay mejor abogado que uno mismo,
en el barrio no hay turismo pero miramos con optimismo.
No queda otro mecanismo puntuales,
vuelven a casa los chicos formales,
aquellos ciegos monumentales originales,

éramos jóvenes en portales.

No hacemos feos a litro que nos pasan por la banda,
todavía nos emborrachamos como Dios manda,
yo represento un mito, por eso me examinan con lupa,
chicas lucen su palmito en el garito, no quito el ojo de mi chupa.
Nos ponemos insoportables, agarra un micro inoxidable,
enredo con el cable y lanzo un lazo y cazo por el cuello al miserable,
sin llamar la atención le dije trae tu R.A.P munición,
si digo que, que, responde, que, que, la afición.

Y que si hacemos publicas nuestras malas costumbres,
que, que, si dejo rastro de una juerga cuando conquisto las cumbres,
pude leer mi nombre en tu boca con descaro,
cualquier otra loca lo dijo más alto pero no más claro.

Y eso que quede entre tú y yo, chavales en plan capullo,
no saben que de cualquier chanchullo,
no siempre se salva el pellejo y el orgullo,
eso es comparable a una guerra mundial,
la opinión de la gente es primordial.

Pero políticos lanzan un saludo cordial,
entre tanto estate atento,
a las métricas que me invento sobre un ritmo lento,
micrófono mi único instrumento, ¡ajá!

99. Toteking: “Devoto” (*Música para enfermos*, 2004)

Cuando llega esta semana es cuando más deseo que llueva
cuando asoma la sotana por La Macarena o por Triana
gloriosa vocación que os corre por las venas como el *fúrbol*
no salva ya de este tema ni a Antonio Burgos
¿a quién estafas cofrade?
el estado es aconfesional, tu opción ilegal, ¿nadie lo sabe?
Por allá vienen
las hordas que cada año ocupan y llenan Sevilla de mierda como un rebaño
me da vergüenza verte cristiano yo a nadie adoro
lloro, perforo tu mano, hermano no se caen tus oros, pero gano
cuando algún cabrón tira un petardo
perdéis la caridad y pisáis al otro cual gato pardo.
Olvídate de tu compi si vive en el centro
olvídate de los ovis se vive por dentro
encuentro cada penca lento que no te deja avanzar
en esta situación querría volar como el quinto elemento
y el ayuntamiento... no lo prohíbe
se exhiben, reinciden porque sobreviven
a diferencia de algún pobre diablo que el paraíso espera
dejó este mundo con su sangre en las trabajaderas
siempre hay un pobre que curra y un pureta *engominao*
que bebe whisky el capataz *espabilao*.
Como sea da igual, esta mierda
no hay quién la entienda (no hay quién la entienda)
¿por qué no sacan pasos en las tres mil viviendas?
Devotos, pasan calor con cámaras de fotos
ocupan la ciudad, pero este año exploto
porque lo llaman folklore si no cuela
la cera de tus cirios quedará en mis suelas
cuantos capillitas de tapitas quedan por flipar
cuantas estampitas de bazar.
Toteking lo tiene claro, no soy un borrego, vaya
esta semana santa a la playa
no te extrañe ver a algunos guiris cagaos *perdíos*
pensando que el Ku-klux clan los ha *seguío*
vamos a pillarnos un medio a medias *pa* el jueves santo
como en la feria, le rezo y después le canto
de oro y manto, y coreografía de espanto
una obra de artesanía es sólo lo que cuento, aguanto.
Tote no seas *exagerao*, es algo popular, tío,
como el partido... por eso ni me fío
feligrés, qué te crees, que te causo estrés
ni a fin de mes llegaréis emigra al Everest
y llévate a Lopera en ropa de baño
pica su cartera, aplícale daño, aféitale el coño.
Sí, soy un bárbaro moderno antimisticismo
tráeme algo litúrgico y vomito aquí mismo
p'al Domingo de Ramos tengo unas calzonas *guardás* preciosas
con volantes verdes y canguritos rosas
tengo otros colegas penitentes

se pasan los caramelos que luego regalan por lugares calientes.
No me hagas contarte algunas cosas más que sé
tu semana sagrada... anda y flagélate
devotos, pasan calor con cámaras de fotos
ocupan la ciudad pero este año exploto
porque lo llaman folklore, si no cuela
la cera de tus cirios quedará en mis suelas
cuantos capillitas de tapitas quedan por flipar
cuantas estampitas de bazar
Toteking lo tiene claro, no soy un borrego, vaya
esta Semana Santa a la playa.

100. Toteking: "Mentiras" (*Un tipo cualquiera*, 2006)

*Huh, Huh! Ronnie James Dio está en la casa matando al dragón,
Rock and Roll...*

Vengo de un terreno con sol donde tos se conocen
donde las madres dicen: "Mi hijo es *mu* bueno",
y su hijo le pega al profe,
el mismo con 20 se mete en la pasma,
el franquismo aunque no está se siente como un miembro fantasma.
Los mejores pucheros, profesionales raperos,
bares de menú que parten la franquicia del McDonald's entero,
el rayo de Ac/Dc no es de Flash Gordon
el flúor no limpia los dientes, los virus los fabrica Norton,
los políticos se han *inventao* otro idioma,
los desechos somos las personas,
los medios se quieren involucrar
con el rap sin preguntar las dudas y ¡no!
Santa Claus *vestío* de rapero en navidad no ayuda,
las felpas en el pelo...alternativos *antiyankies*
con ropa rota y pancartas en el suelo
tienen sus marcas créelo al menos están en pausa,
el sexo alivia la tensión, mientras que el amor la causa.

¡Y es mentira, coge tus mierdas y te piras!,
esa tarjeta cuando vence cuando expira,
estáis tan preocupados del papeleo... sois carne de cañón,
la ética es obligatoria y no la religión,
¡y es mentira!
coge tus mierdas y te piras,
haced más coches ya casi ni se respira,
la población sumisa las fichas del "Quién es quién"
mientras los de arriba nos digan que *to* va bien...

Estudia *pa* labrarte un buen trabajo, algo de provecho
y quizás con enchufe seas algo menos que un sintecho,
la universidad es mentira, no se ofendan,
yo lo he visto de cerca es más falso que el teletienda,
te engatilla...me recuerda mucho al caso del perro,
la niña, Ricky Martin, la nocilla,
mientras el gobierno te cuida con ley antitabaco,
¿la salud? Sí, claro ¡y comprar una casa es un atraco!,
cierra te machaco por tu culpa maltrato al micro ¿qué esperas?
¿qué pidan permiso *pa pisá* la acera?
¿qué vengan de fuera *pa* limpiarte a ti el cristal?
vale acabas de meterte en la 3ª mundial
pero...propongo puede haber algunos cambios ¿no?
cuando estalle la contienda mandamos a Tony Blair tocando el banyo,
¡*ea!*, aquí los tienes... si la sala suena mal,
no me engañes suena mal, aunque se llene.

[Estribillo]

¡Y es mentira, coge tus mierdas y te piras!,
esa tarjeta cuando vence cuando expira,
estáis tan preocupados del papeleo...sois carne de cañón,
la ética es obligatoria y no la religión,
¡y es mentira!
coge tus mierdas y te piras,
haced más coches ya casi ni se respira,
la población sumisa las fichas del 'Quién es quién'
mientras los de arriba nos digan que *to* va bien...

La iglesia es mentira está llena de engaños,
Marilyn Manson no era el niño de 'Aquellos Maravillosos Años'
y si la naturaleza se está vengando como tos decís
no entiendo como es tan torpe y se equivoca siempre de país,
confunden héroes con logos y edificios,
ningún presidente humano puede sacar a otro humano del vicio,
es siempre así desde el inicio,
"quiero montar un negocio *pa* que tú lo lleves... con sacrificio"
no llevo suelto encima anda págame tú esto,
te lo juro sólo veo si tengo correo y me desconecto
un rato más y nos vamos,
te prometo que esta vez es verdad mañana quedamos *pa* hablar
y lo dejamos, mentiras de *to* los colores, especialistas, artistas,
algunos las llaman faroles,
caemos, repetimos, y lo sabemos, estamos presos
y aunque sepamos que no, decimos: "ya nos llamamos si eso..."

¡Y es mentira, coge tus mierdas y te piras!,
esa tarjeta cuando vence cuando expira,
estáis tan preocupados del papeleo...sois carne de cañón,
la ética es obligatoria y no la religión,
¡y es mentira!
coge tus mierdas y te piras,
haced más coches ya casi ni se respira,
la población sumisa las fichas del 'Quién es quién'
mientras los de arriba nos digan que *to* va bien...

101. Toteking: “Ese no soy yo” (*El lado oscuro de Gandhi*, 2010)

A mi casa no se viene *pa* fumar
no hay cuatro coleguitas invadiendo mi sofá
no existe una consola que tú puedas agarrar y matar las horas
con tus compis como tantas veces pasa en mi ciudad.

Ese no soy yo, yo no soy aquel
que vive en un pisillo de estudiantes para diez
con los muebles reventaos, ropa por tos laos
y el cuarto de baño *vomitao* cada dos por tres.
¿Qué coño es eso de tanto amiguismo?
¡con tus colegas siempre es lo mismo!
yo no lleno el piso de compadres
prefiero las mujeres, ¿saben?
hembras y parientas confortables.
Fuera todo es *mu* desagradable
pandillitas en los parques, gustos lamentables
por tos laos *rockandrollas*
típicos con MDMA en la Coca-Cola.

Ese no soy yo, ese no soy yo
ese no soy yo, ese no soy yo
yo soy como *tos* vosotros, pero mucho mejor.
Yo soy la T con la O con la T con la E
fuego todo el mes
la K con la I con la N con la G.

A mi vida no se viene *pa* joder,
para invitarme a drogas ¿qué me quieres ofrecer?
qué fácil abrir la boca *pa* comerse una pastilla o esnifar
pero mucho más difícil es levantarse *pa* correr, verdad?
y entrenar y sudar en lo físico
mucho más real que todo lo artístico
estoy *cansao* de las palabras que no dicen *na*
esta vez no seré yo el que rime con la gripe A.
El Tote sube como el pan, baja como el sueldo,
vuela como Kobe, vive como Brian, manda como el verbo,
tierno con las chicas, chulo en el papel,
más crudo que Terminator cuando pierde la piel.
Pero ese no soy yo, ya sé de qué vais
hablando de conciencia social y vistiendo Nike.
yo soy de los que va solo a sus asuntos,
soy el puto Leo Messi del rap y punto.

Ese no soy yo, ese no soy yo
ese no soy yo, ese no soy yo
yo soy como *tos* vosotros, pero mucho mejor.
Yo soy la T con la O con la T con la E
fuego todo el mes
la K con la I con la N con la G.

¿Coches tuneaos tal vez? Ese no soy yo

¿joyas en el cuello, *men*? ese no soy yo
¿pistolas en mi rap, joder? ese no soy yo
¿enseñar pasta *pa* qué? ese nos soy yo
soy un poeta del sur más viviendo alienado
que no ha nacido en un palacio como Antonio Machado.
Yo tengo fuego todo el mes, ese si soy yo
el enemigo del estado cuando da su opinión.
si toco el micro de verdad, estáis en peligro,
el cliente más cuidado de La Casa Del Libro,
porque muchos tienen porte pero quiebran cuando escriben
y juegan a mi deporte pero no tienen *cheerleaders*.

Y si no fuera por el sur
probablemente este rap ya no tendría luz
¿De dónde eres tú? Del sur *baby*, del sur *baby*
del sur *baby*, del sur.

Ese no soy yo, ese no soy yo
ese no soy yo, ese no soy yo
yo soy como tos vosotros, pero mucho mejor.
Yo soy la T con la O con la T con la E
fuego todo el mes
la K con la I con la N con la G.

102. Toteking y Shotta: “Mi política” (*Héroe*, 2012)

El principio de la vida lo entendí por fortuna:
O montas una empresa o trabajas *pa* una.
No hay nada nuevo.
No hay secretos en estos días inquietos,
Donde la fidelidad no es ser fiel, es ser discreto.
Mi política no es ser esclavo del fan.
Pago el disco que yo quiero, no el que pague mi pan.
Mira los músicos matándose *pa* entrar al festival
Con mucha urgencia,
Comiendo en la beneficencia
¿Tienes letras tío? El Tote las silencia
Antes de que criticases mi estilo era tu influencia,
Me tiran niños algunas frases
Pero aprendí a ignorarlos como Mourinho al puntero láser.
Sube conmigo, yo soy tu cocaína
Cae Richy, Tarantino, Polansky en la ruina.
Vengo de familia sin Biblia y sin caseta de feria
Sin piso en playa o tarjeta de Iberia.
Colegios públicos, ganas, en mi casa yo
No escuchaba sevillanas, escuchaba el despertador.
Cada mañana el de mis padres temprano
¡ése fue el primer *sampleo* con el que rapeamos!
Vale, tú de letra, yo de muecas,
Yo de Hendrix, tú de Queen,
Yo los Goonies, tú El Padrino,
Yo Santana, tu Destin,
Yo *pa* siempre, tú de paso,
Tu de Michael, yo de Prince,
Yo de Jedi, tu Chewbacca,
Arréglame la nave, en fin...
Flow celestial,
Chico no te roces mucho porque soy comercial,
Cuando escucho lo que dicen de mi estoico total,
Toteking, rimas gordas como Cee Lo Green.
Impacto total.
He *dormío* en hoteles plagaos de arañas.
He *tocao* en el Viña en tiendas de campaña.
Tendría *to* el derecho del mundo a beber champagne
Pero no me gusta como la bandera España
Cuidao con lo que digan del MC,
En el micro tengo más abdominales que Bruce Lee
En Guantánamo no usan Megaupload,
Allí la tortura se descarga gratis, no me jodas.
Tò lo que tenemos fue llamao con esfuerzo,
Yo me *criao* en un piso de 60 metros,
Mi política es cómo sigo viviendo
Cuando en un contenedor abierto hay un niño llorando dentro.
Yo me pegao en la calle con fachas de mierda
Y no soy un *entendío*, no he *leío* mucho,

Empiezas a soltar basura encima de mí porque llevo unas Jordan,
Con toda la mierda que hay fuera, eso es pura demagogia.
También me puse ciego con el Funk
Estar en el Viña volando con setas más que Superman,
Musicon, ¿esto es comercial? ¡Tú eres gilipollas!
¡No ni na, chupa esto, soy tu MDMA!
Hola nuevo día, llévame a tu melodía,
Cuando el mundo se vacía de alegría mi sintonía,
Hip hop envía energías de rebeldía.
No te miento en el concierto todo el mundo dice, ¡madre mía!
Subidón de serotonina,
Bajón y depresión a los 3 días se confirma,
Le disparo a Mariano a 700 metros
Ya es hora que en España haya un presidente muerto.
Los rayos UVA no mudan la piel de puta,
El político es sincero si se deja el micro abierto,
Cuando la imagen se destruye y solo queda el alma
Es cuando la verdad gana, haz palmas.
Nada mejor encontraras en un radar planetario.
Llegaron los marcianos, Año Mariano, La hierba Santa, Aniversario.
Mi política no es un apaño ni un engaño,
Todas las que me lanzan van al travesaño.

103. Toteking: “Otras mentes” (*El tratamiento regio*, 2013)

Mira si soy Champions
Es por un desliz de Tyson
Será el final como Raúl Juliá de Byson
TOTE está en el micro
Suenan trueno por el *Icon*
Es como un polvo bueno
Desconecta el iPhone
Y prendo rápido
Como prenda de nylon
Escribo *promos* sobre un tomo de Lord Byron
¡coño! mi cuarto es el museo del Cairo
Llegué pronto al estilo
Y tarde al The Hope de atrás *ip calls*
Soy al metal la nota tritón
Up de Irons
Nunca me casaré como Billy Idol
Ninguna religión, laico
Mi único credo
Videojuegos de la casa Neo geo y Taito
Kahrim, Wolfy, Byron
Bajando a entrenar
Escuchando School Boy Cure Rymond
Vacilando en los ritmos
Y lo demás me da igual me la trae al paio
Vila Matas es mi estilo
Hablo de los que salen en los libros
Hablo de creadores convencidos
Hablo de los que salen en los vídeos
El arte lo primero
Libros, pelis... lo de siempre
Vila Matas es mi estilo
Hablo de otros creadores
De otras mentes...
Hay referencias literarias en mis letras desde siempre
Porque el mundo es una mierda; yo lo veo con otras lentes
Hablo de personajes antes que de gentes
Hablo del arte, la moral me es indiferente
Hablo de ¿CENO?, Svevo, Coetzee
De los filmes buenos, Ricochett, de Denzel, Haneke
De Linch, Blue Velvet, de XXX y Murat escapando a la muerte
Hablo de Bolaño sin suerte
No de Robert Landon para imberbes
Grito Pedro Páramo bien fuerte
De Harold Bloom diciéndote qué leerte
Ivo Andric ganando el Nobel hablando de un puente
De los Luthieres, Thalia, Euterpe
De Kureishi con sus chistes verdes
Mira yo vivo en estas mentes
Acércate si quieres conocerme

Vila Matas es mi estilo
Hablo de los que salen en los libros
Hablo de creadores convencidos
Hablo de los que salen en los vídeos.

104. Toteking y Danié: “País de mierda” (N15, 2016)

[Danié]

La madre que me parió, los problemas que me salen
Sonríó mientras sangro como el puto Dylar Darde.
Rap de calle, cajeros *quemaos*,
Albert Rivera está dejándome el medio *fiao*
Hago can con ese hueso,
en un país de libertades donde el Alfon sigue preso.
Tienes cara, mi moneda,
como machado en el exilio muriéndose de pena.
Hipocresía de la fina,
Israel llora por Auschwitz y bombardea palestina.
Yo no sé vosotros,
antes que a Rajoy la hostia se la pego a Pablo Motos.
Pobre niño loco, pobre su familia...
me busco una denuncia de los de Manos Limpias.
Sevilla *susia*, qué bonito el centro
y ratas en los barrios y vecinos sin un euro.
Vuestros muertos, no sois raperos, solo sois batallas.
Entráis al concierto, otros por *crowfounding* os cogen por mongolos
pidiéndote dinero, cobrando a 2.000 el bolo.
Tote, apúntalo: mi productor borracho cobra lo mismo que yo.
Danié y Lasio, ponle nombre ya al problema:
el que tiene más mensaje de este puto *under* de mierda.

*“Se habrían aprovechado de sus puestos de responsabilidad...
¡el caloret!” (Rita Barberá)
a cambio de comisiones millonarias...
El Gobierno de Quijorna en Madrid, y gobernado por el Partido Popular,
organizó este fin de semana una exposición con motivos franquistas...
“Esto no es como el agua que cae del cielo sin que se sepa exactamente por qué (M. Rajoy)”.
Desde la administración pública lo que hacían era inflar contratos públicos...
“Los españoles, muy españoles y mucho españoles (M. Rajoy)”.*

[Toteking]

Tu fortuna... me la suda...
Dani, vivo en un país de soplapollas masocas
que votan al mismo notas que le roba el puto pan de la boca.
Quien sueña se equivoca, lo veo y no lo creo,
no soy un crío, pero con estos dos voy al recreo.
Los jóvenes renuncian, Sevilla sucia,
no hace falta pasar frío *pa* ver que esto es Rusia.
Lasio, definitivo: me piro del país
después de ver lo que cobra Nicolás en Gran Hermano Vip.
Y sí, rimo de actualidad, seré eterno *pa* ti,
vergüenza si no lo haces después de la que cae aquí.
Me la suda tu apellido y tu fortuna,
tu palacio y la grandeza de tu cuna.
No te gusta el inmigrante hasta que se nacionaliza
y trae medallas *pa* tu equipo, entonces ya no te importuna.

Votas lo que te viene bien de presidente.
Y un hijoputa es un hijoputa, aunque contigo sea buena gente.
Así se ganan las batallas:
no hay pasta y gastamos pasta en comprar vallas,
no se salva ni el soldado Ryan, traigo fuego con Swanfyah.
Mi estilo es inmenso, no hay talla,
veinte años rimando por mi barrio y por sus murallas.
Toteking hermano, *full pockets*,
el 22 de los *originals gang clappers*
si a tu colega le bailan el agua no evita que lo mate,
está la polla del pureta de Rocco abriéndote el *bullate*.
Sevilla sucia...

105. Toteking: “Bartleby & co” (Lebron, 2018)

Porque en realidad necesito mantenerme siempre tal como estaba al principio
Que cuando empecé a escribir
Donde no me, no me preocupaba nunca el riesgo
Porque si un libro iba mal no, no pasaba nada
Porque han ido, habían ido mal los anteriores
Y el riesgo es fundamental para poder ser libre a la hora de escribir
Y no estar pendiente de lo que has hecho antes, ni, ni de que pueda fracasar el libro
Ah, pensar en dejarlo, mi idea recurrente
El T.O.C., perderme
Ser un Bartleby sin banco
Olvidar el folio en blanco
Fantasear con la idea de no escribir más
Y dejar de ser una sombra de la realidad
Si lo analizo fríamente
Creo que en total hablo más solo que con gente
Perdiéndome la vida *pa* contársela al de enfrente
En mi cárcel con sus tres comidas
Sin ser un matador ni un Mario Kempes
Y me imagino abandonándolo, inservible
Buscarme un curro físico que sea cierto y tangible
Salir de mi burbuja de líricas enfermas
Currar a lo Lester Burnham
Y en mi descanso, pesas y fumar hierba
Y está claro que sí sé con certeza
Que la peor de *tos* mis compañías siempre ha *sío* mi cabeza
La hija puta me da letras que me han *pagao* un palacio
Y sin embargo siento que dentro el tiempo mata despacio
Y no sé si me equivoque de curro
Podría haberme dejado esas orejeras de burro
Seguir el signo, acabar el CAP, buscar un empleo fijo
Y ser una mierda de maestro *pa* el inútil de tu hijo
No puedo evitarlo siento celos
De la aura de alegría que desprende el camarero
Mi oficio me ha dotado *pa* alegrar tus días tristes
Pero jamás podre confeccionar sus chistes, créelo
La gracia que no me han *dao*, el sol que apenas valoro
Compáralo con estar encerrado en mi estudio grabando coros
Día tras día la impotencia me llena
Pensar que *ná* de lo que he escrito hasta hoy es mierda buena
Comprar el pan y descubrir la belleza
El color de al lado, melocotones y fresas
El puzle gira y yo ni sé cómo se llama mi pieza
Los codos ennegrecidos siempre *clavaos* en la mesa
Ni mirando mi lista de emoticonos más *usaos* sé quién soy
De dónde vengo, a dónde voy
Un día siento que mi rap no tiene sustancia
Y otro día que yo le hago al rap el rescate de Bankia
Aun así pensar en dejarlo, pensar en dejarlo
Ideas en bucle sin sentimientos como Lorne Malvo
¿Cómo le digo al manager que se ha *acabao*?

Si estamos en Enero y hay seis festis *confirmaos*
Tiro *palante* como siempre y te vomito
Las canciones que ya has escuchado diez años en tu equipo
Si tú estás *cansao*, imagina yo que a veces las recito
Y olvido la letra por pura supervivencia ¡chico!
Ya no sé ni lo que quiero pero sé a quién quiero
Entre el cielo y el infierno, tú lo más bonito
Hoy me mola esta mierda y mañana ausente
Esto ya ni es rapear, es arqueología presente
Pensar en dejarlo, buscarme algo
Donde nada esté a mi cargo y mi mente a salvo
Me he vuelto loco, eso ya es un hecho
Me he comido mi cabeza y una mano en el pecho
Pensar en dejarlo, *toa* la vida escuchando
¿Qué te pasa Tote? ¿En qué estás pensando?
Estoy valorando esta locura
Esta impostura me está matando
This is real life
I'm liking the show
Just a rebel to the world with no place to go
I be blowing up spots like I was sending out mail bombs
Hold me down at all
This is real life
I'm liking the show
Just a rebel to the world with no place to go
I be blowing up spots like I was sending out mail bombs
Hold me down at all.

106. Toteking: "Carne pica" (*Theking Tape*, 2021)

Ey, yo...

Hijo de la burbuja y del "España va bien"
Albañiles doblando la esquina en audis por 3.000 al mes
1-9-9-3, mochila en la espalda
La carpeta bajo el brazo, caminando por Enladrillada
"Tote, ¿dónde vas? El tuto no sirve de nada"
Entonces el bonobús, era la mascota a la que más cuidaba
Sus manos en el volante, esos oros brillantes
Imagina la cara de tonto que se me quedaba
Me parecía una ciudad que se reía entera
De dos bromas que yo no pillé de ninguna manera
Tres cofradías, peleando entre cuatro casetas
Cinco en el examen, seis citas *pa* tocar un teta (Yeh)
1-9-9-6, cazadoras Barbour con rombos y jerséis
Mientras mis conciudadanos se reían con Los Morancos
Josemari y sus compadres se colaron, tomaron el mando
Le dijeron a los bancos: "Todo vale"
La colada del país podía lavarse en sus abdominales
Y así creció la primera tanda de pijos
Generación con miedo de decir que se ha leído un libro (Yeh)
Generación configurada para procrear
A los capullos más inmensos que aún estaban por llegar
Los hijos de una estirpe, lo digo convencido (Uh)
Peña que no sabe ni poner la tilde en su apellido
Lo digo yo por ti, cobarde, tú no te rayes
Sigue haciendo letras de coaching *pa* llenar ciudades
Lo tuyo es un eterno safari
Desde tu coche *blindao* sonriendo, echando comida a los animales
Soy el uno, ya no tengo miedo a nadie (Nadie)
Desde que se fue mi compi, voy a decir verdades (Ah)
Ya que estamos en ello, mi cabreo eterno es parte de envidia
Porque tus temas de buen rollo no me salen, coño
Soy el malo de la peli, qué más da
Algunos nacieron *pa* ser Bruce y otros Don Cristal
Y el paisaje de fondo es esta ciudad, este país (Ah)
Que nos convierte en carne *picá*
Ah, somos carne *picá* (Yeh), yeh
Somos carne *picá* (*Picá*)
El cerebro *derretío*, el corazón currando más
No te engañes (No), somos carne *picá*
("¿Pero y él solito, Tote?")
Qué más da, no compensa
Somos carne *picá*
("¿Y lo bien que se come?")
Qué más da, no me cuentes
Somos carne *picá*

La burbuja ya ha *estallao*, y esos niños han *crecío* (Ah)
La intención de voto son los votos del Rocío (Sí)
El pobre sigue pobre y el rico ahora puede
Enseñarnos a todos su pobreza intelectual en redes
¿El moderno? Analfabeto, como siempre (Como siempre)
Sus valores caben en su cartera (Yeh, yo)
La rama de la rama del esnobismo moderno
Quieren convencernos de que el velo y el *reggaeton* empoderan
El *reggaeton* está perfecto *pa* follar
Y el trap está guapo, hermano, pero no es punk
Aviso parental para esos indies
Que se arriman al trap por moda y luego lloran si les muerde el quinqu
Vuelve a tus putas gafapasta y a tus treinta kilos
Y no vayas de turista al *ghetto* si no eres de allí, primo
Pero atiéndeme, *pri*, Que por desgracia esta mierda que narro
fue en lo que me convertí
Cuando mi chica lee los *comments* por mí
Dice: "Noventa por ciento de *likes*, Tote, ¿está bien así?"
No; mi egoísmo enfermo en realidad para estar bien necesita la unanimidad
Qué mentiroso pude ser si fingí que estaba guay
Y colaboré con peña a la que no escucho sólo por el *hypppe*
Qué frustrante, el día en que me miré al espejo
ya no respetaba al *rapper* que había allí delante
Soy un chico normal, de un barrio normal
Con un chispazo en la cabeza y visión espacial (Ah)
Que se hundió con su quinta en el barrizal
Pa convertirse, en puta carne picá (Yeh)
Somos carne *picá* (Uh), yeh
Somos carne *picá*
El cerebro *derretío*, el corazón currando más
No te engañes, somos carne *picá*
("¿Pero y él solito, Tote?")
Qué más da, no compensa
Somos carne *picá*
("¿Y lo bien que se come?")
Qué más da, no me cuentes
Somos carne *picá* (*Picá*) (x5)

107. Toteking, Ill Pekeño y Ergo Pro: “The lox” (*TheKing Tape*, 2021)

[Ill Pekeño]

En alegría de la huerta nací
Para mis negros paz
Y para ti, madre, una vida más fácil
Por si algún día todo se complica
Tengo ángeles por clicka comprando en el Pryca.
Guarda las distancias y calla
Y si no has comido en casa con la yaya no cruces la raya
Con estos ritmos para echarse a llorar
Que los niños bravos se pondrán para entrarte a robar.
Esta es la vida en Orcasitas
Donde Don Patricio duraría dos pasitos
Lo disparo de seguido como balas de una Desert Eagle.
Por los *homies* perseguidos, guardias resentidos
Limpio bambas con trapos de fibra
Pulo toyacos o cuartos de libra
Mi hermano prepara otro *banger* eso me alivia
Es lo normal querer lo mejor para tu familia.
Pintando en panel, s/o para Opañel
Entre tanto niño drogado parezco Gargamel
Odio a ese gendarme con el gen de darme
Mi núcleo resiste, no podréis pillarme
Amor *pa* Legazpi, *bro*, fumando hachís
Suspendidos en el tiempo a lo Melachi.
Vivo en un constante Marsella
Me puse fuerte sin ir al Marbella
Still not a player

[Toteking]

Votantes de ultraderecha en cuerpos adolescentes
Críos con el juego de manos de Emin Botztepe
Ojos de 40 en madres de 17.
Esquizos y dementes son nuestros brotes verdes, ven
El Black Lives Matter como logo es crema
Aquí parece eterno en redes, dura media hora fuera
Tu llenazo sin talento es una broma
Un problema es ver la Plaza de las Ventas llena de banderas.
En la guerra broma acaba en cierto
En mi tierra Loma no acaba en Chenko
Cofrades jorobados buscando algo de alivio
Y montes de farlopa tan grandes que le hacen sombra al cirio.
Escupo de hace siglos *homie*
Soy Gandalf agachándose para entrar al keli del Hobbit
Tapón en mis oídos para este panorama hortera
Si oigo música soy Damien Lillard, tengo que tirar de fuera.
Que hubiese cerdos en tu esfera lo sabíamos ya
Lo malo es que ahora es moda y los que os sobran se han *colao* en el rap
Tragas tanta shit que la ayahuasca ni te hace potar

Los yankies tienen ahora un presidente del foro 4chan (Fuck that).
Vamos a formar equipo
Hasta que el barrio se escuche como el mar en un chiringuito
Si grito esos devotos se van a ofender
Pero me ven paseando por el centro y me llaman el Gran Poder.

[Ergo Pro]

Hay 2 yonquis armándola en el chino bazar
Si doblan las cucharas... Alakazam
Estoy fumándome un plajo todo Neptuno para abajo
Y me topo con mazo de nazis que han salido a cazar.
No han ido al azar
El *game* va por niveles
Dónde o ganas o 6 te hacen correr por Cibeles
Mira qué pena, son hienas apelando a unidad
Ese al que tú llamas mena se llama Sufian.
P'al drama un imán pero a bocajarro doy mi vida
Pa que respetes mi sermón como una homilía
Chicos de barrio son ley pero nunca policía
Y si algún potro se ha enganchado al jaco Poli Díaz.
A los pobres nos pasa de *to*
El rap ahora es una serie mazo mala en la Fox
Todo *petao* de facha-*rappers* votantes de Vox
Por eso Peke, Tote y yo somos los nuevos The Lox.
Check check si nos ves se acabó tu liga
Aquí la duda es razonable pero no Jigga
Se escuchan la tape aunque no digan.
Raperos son fachas pero dicen *nigga*
Check check si nos ves se acabó tu liga
Aquí la duda es razonable pero no Jigga
Se escuchan la tape, aunque no digan
Raperos son fachas pero dicen *nigga*.

108. Tribade y Arianna Puello: “Asalto” (Las desheredadas, 2019)

En tu cuello, yo, Ariana Puello, Tribade

Oh, gracias Tío Sam, gracias DJ Makei
Por enseñar a odiar, el orden y la ley
Ahora quien rompe tu cuello ya no es la novia de.
Partimos el *beat de boom bap* igual y lo sabéis
Real reconoce a real, *sintes* y *loops*
Hip Hop trajo la paz, estilo Afrika Bambaataa
Bp in Brooklyn, comunidad de *hood* por fin
Killing it, sueltalo so fresh, so clean, manín.
Nunca nos sobró el *flush*, ni nos faltó el *skill*
El rap era cultura, no una cuestión mercantil
¡Ey! Todos esos rappers, venid a mí
Se reían de mis panas y ahora van de Latin Kings.
Ahora los niños de papá quieren hacer rap
No nos duran ni en el primer round
IKe lo wá? Warap warap?
Lo hicimos sonando Tribal
Pusimos a la academia a estudiar rap ¡va!
Paz para el que vive, tarde pero llegué
Adrenalina fuerte *pa'l* que siente
Mi novio me decía que no me saldría
Que eso se nacía, que yo no podría *empe* (jajaja)
Siempre amanecía con la melodía de
Supernafamacho.
Ya no te *acuerda* de *na*, de *na*, ¡oh!
Dicen que eres libre, que tú tienes libertad
Pero la mentira es tan gorda como que no habrá
Más muertas en manos de impunes.
Fachas de palabras sucias, de machiruladas
En fin, si siempre la cagas ¡coge el micro bien!
¿Tú a quién le hablas? ¿Tú a quién le hablas, eh?
Es la cocinera de sus mejores platos
Era SDJ y los Hijos Bastardos
Arriba los buscavidas, fuera mentiras
Buscábamos palpar la vida.
En los 90 nací, viví en los 2000, ritmo *and poetry*
Respect me, yo soy MC
Domar, domar, domar el hip hop por asalto (x4)

Soy tan fría como el hielo, versos gordos M.O.P
Píllalo *free*, en la calle preguntan por mí
¿De dónde ha *salío* esa *bitch*?
Todavía les sorprende la que hemos *líao*
Vinieron por el morbo, se quedaron por el gordo *sound*.
Yo, solo le llamo papi a Kane
Nos odias o nos amas, como 50 con The Game

Me creen más lista, desde que soy artista
Y me ven soltarlo crudo a toda hostia como Twista.
Tribade, primo, *ain't nothing to fuck with!*
Son 139 razones *pa* reencarnarlo así
De Lennox al cielo, a ver qué pana lo pilla
Mira si soy friki, llamé a mi gato Jay Dilla.
Dikiriti, dikirita, dikiridikiridikiriti
Rappers delight la escribió Caz, no Sugar Hill
Sigo el legado con respeto a los maestros
Esto es rap en mi cuaderno, nos vemos en el infierno
Sé que tú hablas mi idioma y que me entiendes
Porque te formaste con las letras de Public Enemy.
Tienes un virus dentro de tu sangre
Se llama RITMO, ¿o no sabes qué pasó?
Pues te lo cuento yo
Años 90, el hip hop como una droga
Se inyecta por mis venas
Inspiración de la buena
Con esos ojitos que todo lo ven, nena.
Me subo a este tren, porque a este tren nada lo frena
Sánchez in tha house, Ascao
Suenan los CPV *represent, represent* por tos *laos*
Pero el verdadero caos llega con Frank T y con su desfase
Desfase, desfase, desfase, desfase, desfase
Cada grupo, cada tema marcan una gran fase.
Ready or not? Here I come, you can't hide
Nos fumamos un buen mai escuchando al Doggy *style*
Snoop Doggy Dog
Miro al cielo y veo a Guru exclamando: *Oh, my god!*
MC's act like they don't know

Domar, domar, tomar el hip hop por asalto (x4)

109. Tribade: Las desheredadas (Las desheredadas, 2019)

Las *desheredás*, las *desheredás*, las *desheredás*...
¡Chocholoco!

Las mujeres que no amaban a los hombres,
las que quieren ser llamadas por su nombre,
las que si tocan a las suyas corre sangre
las que saben que la historia la escribió el hambre.
Las que prefieres no presentarle a tu padre
el corazón en llamas, *to* lo que tocan arde
Las que marchan por las compas en la calle
las que hacen manada *pa* que el *cora* no les falle.
Las morsas, las focas, las zorras
las frikis, las chonis, las *dragqueens*
Las blancas, las negras, las moras
la femme, la futch, la butch, la *bitch*
Somos Juana Rivas escupiendo al *patriarcao*
las que vieron enemigo a su cuerpo,
las construidas desde el complejo,
la madre presa por quemar al que ha *violao*.
A las que miran de reojo, de las que hablan bajo
a las que perder no tienen un carajo
Las que hablan por ellas, las que hablan por las demás
a las que no contratan porque piensan daremos problemas.
Somos las que no se rinden jamás.

Somos las hijas bastardas de la sociedad
las *desheredás* prim, las *desheredás*
Nos quisieron mudas, y somos voz ancestral
las *desheredás* prim, las *desheredás*
Somos la vergüenza del orgullo nacional
las *desheredás* prim, las *desheredás*
Nos quisieron siervas, nos hicieron Calibán
las *desheredás* prim, las *desheredás*.

Las que visten de luto, no estamos todas
las majaras que se saben vulnerables,
las precarias, cojas, putas, degeneradas
de *to* lo malo somos las culpables.
Nos llaman las *perroflas*, las punkis, las costras
las que tienen cara de: te van a dar de ostias.
Las que no les quitan el ojo en las tiendas
las que ven andando y se cambian de acera.
Somos, las hijas de la noche
el comando que no quieres que te aceche,
las desviadas, las molestas, las locas.
Las que se han *cansao* de callarse la boca.

Somos las trans, y las migradas
somos las que no se rinden jamás.

Las *desheredás* prim, las *desheredás*... (x9).

110. Triple XXX: "Ya no te acuerdas" (Sobran las palabras, 2002)

La vida es una puta mierda ¿te gustan los billetes verdad?
Ya no te acuerda de lo de "mamá, que te voy a *sangrá*"
Vende paletos en el barrio *pa* pode *fumá*
Y decir a trapichea *pa* *podé* *pagá*.
¿Ya no te acuerdas *chava?*, todo lo que hay que mamar
Si quiere ropa *wapa* *pa* el corte inglés a mangar
Salir con 100 duro en la cartera y volver con más
Irme a la costa pega palo *pa* poder *jalá*.
Lo que hay compadre lo que la vida *ma enseñao*
No se puede ir de listo pero tampoco de *alobao*
Pero ahora *to* lo que tengo *canío* me lo *currao*
Soy muy brujo a mi mierda, a mi tema a mi *lao*.
Oye primo haciendo amigos y enemigos
Me suda la polla chava yo sigo mi camino
Esperando da el bombazo, liar pepino
He *mamao* he *tragao* pero las tengo *toas* conmigo.
¿Te acuerda ya *hommie* cuando no *teníamo ná?*
Cuándo la vida solo era *está tumbao* en el sofá
Cuándo la vieja en su cuarto no paraba de *llora*
Porque esto es una mierda y no te levanta chava.
To me va fata nadie me viene a ayudar
Tiene que cúrratelo solo y no da marcha atrás
Estoy *metío* en un boquete y no me pueden *sarvá*
Son mucha noche en la cama sin *pará* de soñar.
Llegara algún día en que la gente no se ría
Ahora que ven que *consegúio* lo que pretendía
Ma *costao* media vida *perdíio* en la noche fría
Descarrilao y sin vía creyendo que era la mía
No te acuerda cania lo que tu antes me decía
Que lo que yo estaba viviendo era una fantasía.
Que ser cantante de rap era solo una movida
12 año en el micro no son tontería es mi vida
Ya no te acuerda cuando no había *na* de *na*.
Cuándo la fama que tenía no era por canta
Salía a la calle *pa* trapichea
A vende a atraca y abusarme la *life*
Ya no te acuerda cuando no habia *na* de *na*
Cuando la fama que tenía no era por canta.
Sale a la calle *pa* trapichea
A *vendé* a *atracá* y a buscarme la *life*
Mientras escribo esto pienso en mi colega Spanish
Y aquí afuera en la dentro el talego no es *pati homie*.
Cabrones queréis echarle mierda no hay cojones
Pilla un pez gordo chungo mana de marciones
Juega con fuego y *quemate fireeeee*
Cerdos como tú no me asustan *enga* ya.
Yo llevo mucho *andao* mucho palo *mamao*
Las esposas las conozco y las porras en el *costao*

Mostro solo cuento lo que soy
Don muchos años de mierda hasta hoy
Y aquí estoy con un single en la calle compi
No me olvido de los tiempos de perro lachi.
He así cuanto tiene más quiere cuanto más tiene mucho más quiere
Hasta q no te acuerda de quien ere hasta q se te olvida de donde viene
Hasta que el subidón de mortadela te siegue
¿Te acuerda cómo iba el tema de la calle?
Me acuerdo de cuando el rap era rap y *na*
Ma ni *underground* ni comercial ni *funky* tal
Ante no había ni etiquetas solo un micro y un chava.
Esta mierda no sirve *pa* ver quien es más real
Hay lo lleva chulo triple x tiene de *to* tenemos mesa
El *flow* y *freestule oh boy you* tu quiere tema con este *MC*.
Nunca *vai* a para de *hablá* de mí
Estoy aquí por el show y por mi *family*
Spanish traigo un *shit* de Málaga *city*
No me llamo Bugineon pero tengo *my philosophy*
Rap weno y no quiero verte por aquí
Quien tiene la culpa de lo que pasa en el país.
Serán discográfica *manager* o *MC*, no no no poli *plase*
Dejadme que os enseñe el camino que hay que seguir
Ya no te acuerda cuando no había *na* de *na*
Cuándo la fama que tenía no era por canta
Sale a la calle *pa trapicheá*
A *vendé* a *atraca* y a buscarme la *life*.
Ya no te acuerda cuando no había *na* de *na*
Cuándo la fama que tenía no era por *cantá*
Sale a la calle *pa trapicheá*
A *vendé* a *atraca* y a buscarme la *life*.

111. Violadores del Verso: "Máximo exponente" (*Genios*, 1999)

Que no me tiembla la mano
Si tengo que empuñar un micro
Y ponerlos de mierda y de grasa hasta el puto culo
A veces os gano tan solo por beberme un litro
Y volverme a casa preguntando: "¿quién coño es más chulo?"
Soy un abrazafarolas, un peregrino
Mi antigua novia me dijo: "te veo muy desmejorado"
Ahora bebo a solas, las penas flotan en el vino...
Mañana será otro día. (Otro día igual)
Mi canción es triste como una puta ranchera.
Quien quiera que sea el que esté ahí arriba, que me escuche:
Mi cuerpo no resiste y no hay cerveza en la nevera
Estoy pensando en follarme a mi osito de peluche.
¡No mires! O lárgate de aquí si es necesario
No vuelvas a apostar ni un puto duro por mi mierda
Las lágrimas no tienen horario, ¿a qué venís putas? ¿A qué venís?
Mi cerebro está preparado soy ágil como una pantera
Duermo con un ojo abierto: tengo enemigos ahí fuera
¡Oye! Tenéis mejores formas de hacer el ridículo
¿Por qué coño coger un micro, hijos de puta?
Dios así lo quiso. Soy un experto, no improviso
Moriré de sobredosis si es preciso, por ser estrella
Aviso: si veis mi huella y huele a paraíso...
Es porque estuve allí ayer
Pero Eva me echó.

O tú tomas hormonas
A mí y a mis hermanos (¡qué pasa!) que nos la comas.
Soy el amo
Cada micro mil gramos
Zaragoza, La Jota: ¡un gran plan tramo!
Desmedida técnica en el micro
Tampoco el mundo es un lugar seguro
Desmedida técnica en el micro
Tampoco el mundo es un lugar seguro, en absoluto
Me muevo por la calle a falta de cámara y acción
Solo el diablo mantiene mi conversación
El pavo los mantiene presos
Yo infecto mentes con mi fiebre, malas lenguas no merecen besos
Traje el rap del 2000.
Ahora tipos andan a imagen y semejanza
Cuando el ingenio se queda pequeño
No basta con poner empeño
Solo el talento consigue el diseño
El sumun define mi ópera
Yo manejo el micro, tu sufres mi cólera
Dejo satisfechos con rimas bien hechas
Porque solo insatisfechos quedan novios de niñas estrechas.

Comprenda, que nadie se ofenda
Que solo son metáforas para el que no lo entienda
Mi rap no toméis a broma, es alabado como Mahoma
Tan solo soberbia despide mi aroma.
Vivir como un héroe en cada segundo
Difícil asunto fue nacer para salvar el mundo
Un pavo con micrófono es todo
No se solfeo
Solo mantengo el tono grosso modo.
Que tiene Zaragoza en sus entrañas
Algo se quema en España
Rap movió montañas
Solo se trata de nacer con el don
Violadores son, nunca fue uno más del montón
Lo peor de lo nuestro que no bailo
Nunca llegaría a ser lo mejor de lo vuestro ni soñarlo
Gente escucha a la vez que calla cuando parlo
Improvisando borracho a veces sale algo guapo.
Transcurren tiempos del ayer hasta el hoy en día
Y nuestros planes mejoran engordan y culminan
Aun yéndome del ritmo lo hago así de grande
Acojónate a cuando lo cuadre
Cuando en bares el aire es irrespirable
Es nuestro turno entran hombres con aguante.
Saque busco en fin de semana desasosiego
Busco evadirme qué coño busco ciego
En acción violadores en acción
Como es de menester se cumple la previsión.
Nunca defraudan siempre manteniendo el tipo
Y en mi rap no hay nada constructivo solo bacilo
¡Ah, ah!
Hoy amanece que no es poco
Esta noche fui poeta de guardia y llevo un día flojo
No chupo culos yo solo los jodo
A ti respaldaste los tuyos y a mí los tuyos y el resto todos
Os deseo lo peor de mis males a muchos
Que sufráis lo máximo antes de dejar el mundo.
Somos *MC's* de entre los *MC's*
No veo a Dios, pero todo Dios me ve a mí
Será siempre el máximo exponente (x12).

112. Violadores del Verso: “Trae ese ron” (*Vicios y virtudes*, 2001)

Somos los típicos jotos que curramos poco
Si en la Jota hay cabrones yo soy un cabrón más
Mamones no lo quieren cuando cogemos el micro, el micro, ¡ah!
Si hace falta yo soy el Don.
Javier Ibarra es el que canta, así es como cuelga
Rompiendo la mierda abajo
No tenemos miedo a ningún *MC* bastardo
Trae esa mierda *pa ca* ya.
Vengo del mejor grupo que parió una puta llamada España,
puta España ¿Okey? Me cago en el rey.
Vivo en la montaña, bajo a la ciudad
y ¿qué me encuentro? maldad en los niños.
Hay 41 grados ahí fuera no sé qué será,
pero me da que es en la atmósfera y la peña no se entera (No se entera).
Si no hay justicia no hay paz
y vuestro puto "todo por la patria" me hace vomitar.
Escuchad, la ley subyuga, los pájaros se quieren fugar,
No, los niños ya no juegan por jugar
No vengas aquí si eres militar te vamos a debilitar a quitar las ganas de gritar.
Trae ese ron, es la canción de los que saben
que el dinero es la condena del hombre
En nombre de la muerte vino el hambre
y se llevó a tres niños y no, no eran los nietos del rey.
Yo estoy más guapo callado,
¿vas a venir a callarme tú con terrorismo de estado?
Te di permiso para fabricar bombas con mis impuestos,
¡no!, pues entonces no lo llames democracia
No hay justicia si la guerra está justificada,
bajo el signo de la fábula crucificada.
Bajo la cruz justifican el genocidio
y con la cruz golpean hasta el homicidio
No es por Dios es por el monopolio del petróleo, Dios no tiene odio, coño.
No es por las víctimas; más víctimas no resucitarán vuestras víctimas
Y así va la historia: de vuestra gloria, escoria
Tiranos en Europa, América, África, Asia y Oceanía,
tenemos miedo a vuestra sangre fría.
No es un mensaje es un insulto, todos somos adultos,
no yo no soy uno más en el bulto
Yo estoy jodido porque no puedo esconderme
y solo puedo beber... trae ese ron joder, trae ese ron
Trae ese ron de vuelta acá, trae ese ron de vuelta acá (Ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca, pásate ese maca, *yeah*
Trae ese ron de vuelta acá, trae ese ron de vuelta acá (Ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca.
¡Oh! Cada vez más sordo, cada vez más loco,
tampoco estoy roto, pero por poco
Cada vez más solo y cada vez más triste,

cada vez más cadáver quién coño resiste
Trae ese ron es la canción de los alcohólicos por desamor que viven soñando
Viven cantando yo estoy entrenando
estos versos perfectos que he estado pensando.
Harto de tanto falso dando saltos lanzo *hardcore* basto en párrafos largos
(¿Tú quieres ser un *MC?*) te doy mucho trabajo, haz balance
chimpancé no estoy a tu alcance.
Te matarán las llamaradas, camarada,
para nada parará la ráfaga que K te lanza a la cara.
Nada que ver con Chayanne, mis palabras estallan,
cuando yo sueno crítico y fans callan, se rayan.
Saludos desde el lodo, ni por todo el oro del globo
vendo mi método, yo solo jodo
Rimas en ritmos, coño, definiendo mi apodo
y el de grupo por eso ocupó un puesto en tu loro CO.
Mi *flow* es barroco exagerado, nunca a lo loco,
yo rompo todo lo que toco
Y así toqué tu orgullo y así concluyó
el murmullo desde que mi rap destructor fluyó.
Es mi ejercicio una virtud y un vicio,
son gajes del oficio cuando fans me sacan de *kicio*.
No soy John Bon Jovi sueno bastante más *heavy* que See Freddy,
la pregunta es ¿Para qué cantáis si no sentís?
¿Putas del rap a mí? ¿Putas del pop a mí?
(Allan Beller: Debéis ir de tripi)
Entiendo a los que me rechazan,
hay otros que me abrazan y otros me llaman y me amenazan
CO, si no brillo yo brilla mi ausencia,
no me odiáis a mí odiáis a vuestra impotencia
¿Solo por sacar un disco ya soy una estrella?
Igual eres tú el gilipollas... trae esa botella, trae el ron
Trae ese ron de vuelta acá, trae ese ron de vuelta acá (Ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca, pásate ese maca, *yeah*
Trae ese ron de vuelta acá, trae ese ron de vuelta acá (Ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca.
Escupo este barro sobre una instrumental de la R
Peña haciendo mierda para fans y mierda y son juguetones
¿Cómo qué? toda es mierda de fuera
Me clavo las espinas de las rosas que piso,
mi nombre es Javi pero tu diosa tú puedes llamarme Dioniso.
Besarme sin permiso, secarme el sudor sin prisa
y si improviso dedicarme una sonrisa
Trae el ron es la canción, Kase.O es el artista nena, pásate ese maca
Yo vivo como si la muerte no existiera,
nada quiero, nada espero, nada llega, recuerda.
Duermo en tu tejado, cada vez que sueno en tu cadena resucito
Es mucho más que un rito
en la rutina de los celos de tu novio en cada esquina

vigilándote, tus padres, los amigos, las amigas
Vive la utopía, nada es lógico, un sueño cada día no es algo paradójico.
Estudié filosofía en Kami, en Fue The First y en el Tremendo Menda,
nena ya te dejaré una cinta
Recomiendo a Da Vinci, no a Di Caprio,
saben mejor los labios de los sabios y saben más.
A mí las fiestas me deprimen y más cuando chavalas desalmadas
deciden cometer su crimen conmigo
¿Qué coño le he hecho yo a tu ombligo?
prometo una resaca de champagne y ser un buen amigo
Mal marido, no son latidos, son alaridos, no tomo ácidos,
pero en mi almohada se oyen ruidos.
Son canciones inolvidables, no soy Lucho Gatica,
conozco los caprichos de la métrica
Y así se explica que una voz sea fantástica y mi técnica
ebria resulte drástica en tu esvástica.
Yo soy inteligente y mi suegro dijo me alegro por tu cerebro,
pero ¿dónde está la pasta?
Buscando ayuda en un bolsillo me encontré un agujero
y me cabía un dedo y dos y me rasqué los huevos
Me casco pajas haciendo memoria, igual que tú,
solo una embolia podrá separarnos, y esa es mi cruz.
Necesito organizar todo esto, no es excusa,
pero está escrito sin musa
Es demasiado vértigo, para un tímido subir tu lívido,
soy un vividor inofensivo sin líquido
Por eso te lo pido por favor y con motivos
hasta seis veces en el estribillo (Trae ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, trae ese ron de vuelta acá (Ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca, pásate ese maca, *yeah*
Trae ese ron de vuelta acá, trae ese ron de vuelta acá (Ese ron)
Trae ese ron de vuelta acá, pásate ese maca
Pásame ese maca, *yeah*.
Si hacemos bombo, caja ya sabes de qué estoy hablando
La Jota es la Jota, la peña andando por ahí,
donde están los colegas, *yeah*
Yeah, sabes esa peña igual no sabe dónde va, *yeah*
Pero lo tienen todo ya pensado...

113. Violadores de Verso: “La ciudad nunca duerme” (*Vicios y virtudes*, 2001)

Si vuelvo a...
Si vuelvo a reconciliarme con el mundo de nuevo
Esconderé mi arma, (No) no mi alma
No me importa si hay vida en Marte
O si París arde, esta noche llegaremos tarde
La ciudad nunca duerme
Todavía funcionan los semáforos, las esquinas y los bares
No busco pasaporte, perdido en la ciudad
Sin brújula que me indique el norte
Las estrellas están desordenadas
Me deslizo por avenidas sin coordenadas.
A este rincón de ‘*Expaña*’
Donde estamos las pirañas, donde no limpian las telas de araña
Y así otra noche de este fantasma
Entre fantasmas más soplonos de la pasma.
Las calles me miran con disimulo
Yo, así es como ando, sonrío de vez en cuando
Tormentas, en la ciudad, mientras
Antes de las doce escapan cenicientas.
A qué mujer le falta un zapato de esta talla
A quién sino a mí me corresponde esta medalla
No es tan difícil saciar mis caprichos
Ni soportar mis manías, ¡no nena!
Yo me distingo, supe entretenerme con un pingo
A mí no me aburrirá un domingo.
Tantos tipos en la calle coinciden
Que haga público este crimen para que no me olviden
Que la ciudad nunca duerme
Por tener la obligación de aguantarme
Y el agujero donde meterme.

La ciudad nunca duerme
Y siempre hay
Un sitio donde estamos
Y un sitio donde estáis. (x2)

Ciudades no descansan, siempre vigilan
Se fuman mi humo, se comen mi mierda, algo me quitan
Ojos que ven corazones que sienten
Lugares subterráneos esconden a intérpretes.
Ratas de local bajo techo planean
La forma de seguir sonando bien en tu cadena
De esquina a esquina, de cabina en cabina
Marquesina con firma, así son avenidas.
Ya sean lunas llenas o cuartos menguantes
No alteran mi nervio fácilmente alterable
En noches, todo lo que en el día no luce, reluce ahora.
Paredes dicen píntame tu nombre y hazme diosa

Tengo orden de momento de no morir en el intento
Eso es el ejercicio que ejerzo
Sino mi cuerpo será donado a la ciencia.
Mi colección de discos en herencia y en el aire mi esencia.
Secretos guardan edificios que jamás verán la luz
Polvos, atracos y una larga lista
Sólo cenicero y copa me acompañan
En esta hazaña muerte acecha no descansan guadañas.
En peores momentos, las mejores canciones
En peores guariches, los mejores cócteles
En peores locales, los mejores cortes
En peores conciertos, no incluye a Violadores.
Son mil y una historia sobre aceras
Que sobreviven a lo largo del tiempo y ahí quedan
Marcas imborrables pasen los años que pasen
Y ocurrió en las calles, ocurrió en las calles.

La ciudad nunca duerme
Y siempre hay
Un sitio donde estamos
Y un sitio donde estáis. (x2)

La ciudad nunca duerme y las calles están llenas de borrachos
Gritando, algunas tías se quedan mirando
Sentadas en la acera, bebiéndose unos litros calientes
Con pelo largo y pendientes.
Yo voy con el Rumba con el Lírico y el Hate...
Y con más colegas de ley
The big kids don't play
No importa litros o cubatas, marcas o matarratas:
Acá las cataratas bajan baratas
No fue el azar, lo que me trajo a este bar
Fue tragar sin parar sin pagar
Nada que celebrar
Todo por olvidar pero, no se nos olvida ni vivir ni brindar
Porque a decir verdad
Es fantástico vivir en este puto cementerio de sueños ciudad.
Días largos suficientemente buenos
Pido días largos suficientemente buenos
Me meo fuera con los ojos cerrados
En los lavabos encontré dos abogados drogados:
Mi Demencia y mi Conciencia y yo hablando sólo con los tres
Propuse hacer las paces. Ya ves
Asumo mi alcoholismo
Soy feliz sin él pero con él me conozco más a mí mismo y me quiero, nena
Vivo como si la muerte no existiera
Pero pierdo el equilibrio en otoño, y en primavera.
Salgo *pa* fuera y ya se ha hecho de día
Y los borrachos como yo piden al sol misericordia
El camión de la basura se ha *olvidao* de recogerme

El 32 no pasa y la ciudad nunca duerme.
Agradecer un nuevo amanecer borracho
Con la impresión de estar en medio de ningún dónde
Con la impresión de estar en medio de ningún dónde
No duermo...

La ciudad nunca duerme
Y siempre hay
Un sitio donde estamos
Y un sitio donde estáis. (x2)

114. Violadores del Verso: “Pura droga sin cortar” (*Vivir para contarlo*, 2006)

-No estás escribiendo
-Estoy con mi tren
-¿Te gusta?
-Lo acabo de comprar
-¿Y desde cuándo no escribís nada?
-Estuve de viaje
-Quizás ya no tengas nada que decir.
-Mira, aquí te marque varios trabajos posibles
-No necesito que me busquen trabajo, estoy bien así, soy poeta.
-¿Qué oficio es ser poeta? ¿Dónde dice aquí? Se busca poeta, buena remuneración

Traigo seis millones de maneras de morir, solo una de vivir.
Soy *b-boy* hasta la muerte, es lo que quiero decir,
No me compares a un rapero que rima por rimar
Javier Ibarra es único, un icono del puto rap
He rimado miles de palabras y aún quiero más.
Sobre el ritmo sabes que les enseñé mil formas
Podéis llamar a esto la era Kase.O
Lo siento, en esta letra no hay mensaje, el mensaje soy yo.
Solo traigo pura competición en el *track*
No hay pasta, no hay fama, solo importa el rap
Todo por ser el rey del micro vitalicio
Si nadie me ganó, nadie me ganará, mi esfuerzo es enfermizo
¿Tú quieres llegar a donde estoy yo en dos días?
Ayer eras mi fan, hoy eres dios, ¡tonterías!
¿Qué decías? a mí, chaval me pagan los *flows*.
Pero sin duda, el mejor premio es el aplauso en los *shows*
Autodidacta, nadie sabe el truco
Genética y laringe, ingeniería letrística en el surco.
Tú ya sabes quién, los *brothers* y el Rubén
Pasamos hora tras hora en el estudio hasta que quede bien
Mil pensamientos por segundo, esto no es vida
¿Cuál de las voces es la que escucha el homicida?
No sé, pero te oigo y me entran ganas de matar
De cagar y vomitar, de romper tu compact.
No nos culpes de errores que no hemos cometido y tú, sí
Ahora ves el tuyo, orgullo engullo, crudo como el sushi
MC pussy, puta cursi, no me hables de jacuzzi
El único que has visto, lo pagaste en un puti.
Y eso lo puede hacer cualquiera, más esta mi manera
Es única en el puto espacio sideral, te mando fuera
Como Erik soy el puto jefe y te despido
Te digo: "fuera del rap, cabrón, condénote al olvido".
Yo vengo con rimas kilométricas, no competirás
Luego me dirás: "jodo cabrón, cómo deliras"
Toma medidas, cura tu rap de estas heridas
Chupa de mi flash, bebe bebidas energéticas

Para asustar a mis métricas
 Ponte una máscara más fea, coleguita
 Anda quita, mi rap hermafrodita.
 Es una puta baba que se folla igual a chicos y chicas
 Si quieres grita, igual solo te mete la puntita
 Más tú quieres gordo borbotón de leche calentita
 Y flipas con los *flows* del cosmopolita
 Universal es mi jodida retórica.
 Pregunta por ahí cuántos gozan de mi herencia
 Me considero del género, referencia
 Esa tendencia a negar la evidencia
 Se acabó el que nos odie, que se arme de paciencia
 No puedes copiar la esencia, tonto *el* culo.
 Puedes decirle al cirujano que te ponga mis pómulos
 Pero no te hagas el tonto, *co*, no culpes al público
 Huele mal y es tu estilo culofónico
 Ciego de mí mismo, sí, de mi egocentrismo,
 Pero siento por el ritmo un poderoso magnetismo
 Y es que, el rap es mi amigo de toda la vida
 Para un *chalo* como yo, la única salida.
 No hago música de club, no espero que me pinche el DJ
 Bueno si pincha el rumba, igual hasta me oiréis,
 Si pincha el potas, sonaré tras *bomb the* base
 Si pincha el señor rojo, tras Isaac Hayes.
 No espero que te aprendas esta letra
 Solo que me escuches en el coche y desde la acera la gente diga
 "¿Que cruda música es esa? ¡qué *pesao!*
 "Esta es la mierda que escucha hasta la hija de la princesa".
 Te advierto que han dicho que hoy se casó Alberto
 Y que uno de los invitados se dejó el coche abierto
 Que Javat ha muerto y de esto, lo cierto
 Es que hoy ofrezco un concierto, pispa al experto (ah).
 En narración de verdadero interés
 En el capítulo de hoy, meto a los toyacos.
 En sus propios esfínteres, bájalo de internet
 Los lleva mi rima en un carro *tirao* por tigres
 Hay un barranco lleno de ellos, si me sigues, te lo enseño
 Será como un mal sueño
 Despeño *toys* del puto gremio, merezco un premio
 Yo solo soy un vago fumador bohemio.
 ¿Pero tú tienes un sello o una empresa de pasteles?
 Incluye una calcamónía guapa al menos con el disco, ¿quieres?
 ¿Te gusta mucho el rap? no tienes por qué ser *MC*, hijo,
 ¿Por qué no quieres el consejo que te dejo?
 ¡A mí plim!, lo hago por ti, te ahorro sustos
 Y un camino de piedras y serpientes tras los arbustos.
 Brusco y cruel, negocio del ocio
 Cuando la gente se aburre de ti, a tomar por...
 Busca otro público, socio,
 No te hagas cruces por saber mi poción

Traigo emoción al punto de cocción
Alta cocina de rima, convierto raps en gelatina
Pasto de letrinas, no te imaginas.
Mi dentista me preguntó que a qué me dedicaba,
Me dio por decir la verdad, pensó que deliraba
Miraba el tubo de la anestesia con cara rara
En el futuro, a su sobrina me pidió que le firmará
Y mi vecina que qué tal con la orquesta (¡eh, guay, guay!)
¿Cómo explicarle que estoy en la cresta?
¿Y que el rap está fuera de control como mi barba?
¿Y que el tema es: tu fea mariposa comercial contra mi larva?
Tengo los nervios destrozados, depresión tras depresión
No es fácil ser quien soy, pero
Cuando me siento el mejor, como hoy
Veo la luz y pienso: "¡buf, vaya cruz que llevas tú, *homeboy!*"
Y es que no sé, no sé,
No tienen letras que respalden tanta pose, los dejo en boxes, no me tosen
Posesión de un canon exclusivo es mi ventaja
Mantengo el fuego vivo (¡ajá!) para el b-boy de bombo y caja
Flipo con el ritmo y pienso: "*bon voyage*".
Miro afuera y todas las luces van *patrás*
Me siento en la cabina de un *Concorde*.
Sobre este ritmo, pura sangre tras un lustro matando tu hambre con hambre
Ahora escucha mi jazz, droga pura como elfo.
¿Delirios de grandeza? no, he vuelto a ganar sin esfuerzo
Les entretengo con música dura y palabras duras.
Así es como vengo
Vengo *montao* en un gran jeep
Un bic, un block, un lápiz, un *fat beat*
¿Te crees Brad Pitt, ah, sí? Mas pareces un *Backstreet* por la foto del maxi.
Mi rap no se hace en un plisplás, quizás tú disfraz, sí.
Extra, extra, mi mierda es maestra
Puesta en vuestra mierda se demuestra
Esta vez, la mezcla es perfecta
Javat afecta, rumba selecta
Ritmo Hip Hop que el *b-boy* se inyecta
Alza el espíritu y el alma abyectas
Rapero, trapero, canelo, que no conectas
Se ofrece en sacrificio para el Dios de la secta
Dicen que las flores se marchitan,
Pero yo tengo riegos árabes en el jardín de mi mezquita.

115. Violadores del Verso: “A las cosas por su nombre” (*Vivir para contarlo*, 2006)

Le quité las telarañas al micro y lo saqué del cofre,
Y me juré que siempre llamaría a las cosas por su nombre,
¿Te haces de cuerpo o de vientre o te estás cagando?
Eructo, *regordo*, orín es meado y punto.
Llevamos doble vida
Siempre más persona que artista, perdona que te diga,
Si no queréis sacar dinero en el rap no saquéis disco,
Cuelga tu *promo* en internet y listo, ¡so tonto!
Ni una descarga del mismo del que tanto fardas,
Y suena psicofonía en una cinta mil veces grabada,
Llámame para colaborar, *MC* novato,
Y lo mejor de tu CD será mi párrafo.
Me siento solo y con pena
Aunque siempre sé la hora,
En este mi desierto es un gran reloj de arena,
Hinchado el corazón para bajar la inflamación,
De esta herida pondréle hielo con ron.
Soledad es hablar conmigo mismo y preguntarme
¿Qué tal el trabajo? ¿Cómo ha ido el día? ¿Hoy sales?
¿Y si salgo? Soledad es hablarle a un litro y llorarle
Y bebérmelo mezclado con lágrimas y aun así bien me sabe.
Camareros de etiqueta son mandriles con mandiles,
Yo tiro cañas a miles, so imbéciles,
Pude beberme tres cubatas en el mismo vaso
Y con los mismos hielos tenía sed, prisa y no tiempo.
Ponga a Hate en su vida y le hará feliz, le hará reír,
Y mientras yo solo en una esquina llorando porque sí,
Soy cofrade, beodo y encomendé mi espíritu
A San Cacique bendito del amor hermoso.
No intentéis innovar con tonos raros y la voz
De como estuvierais cagando como Dyango,
¿Qué puede ser rap hardcore que nos enamoró
Cuando Erik Sermon abandonó a PMD se nos amariconó?
Qué triste, ¿no? Mi amor por el rap no nació en un ciber,
Eres un pufo como las caras de Bélmez o el Ligre,
Dios me libre de creer en el susodicho,
Y menos en un cuerpo con sotana negra y un púlpito.
Ojalá te mueras,
Este que ahora os habla
Nunca sucumbió a modas pasajeras,
Mi padre es el rap, yo soy su vástago,
Si no te queda claro, te lo susurro al oído por megáfono.

"Mago Beodo" os da lo que os corresponde,
"Hate" hasta los huevos inconforme,
"Yuen Shiao Tien" letras sinceras siempre porque
"Sho Hai" llama las cosas por su nombre.

"Mago Beodo" os da lo que os corresponde,
"Hate" hasta los huevos inconforme,
"Yuen Shiao Tien" letras sinceras siempre porque
"Sho Hai" llama las cosas por su nombre.

Cigarros de la risa son porros,
Penes son pollas, las vaginas son coños,
Gobernantes del mundo, son blanco de odio y de ira, normal.
Yo antes morir, que perder la vida,
Dios es nada, tú mira al cielo y pide milagros,
Yo pedí, se me cagó un palomo torcaz por mal cristiano,
Mierda divina, pensé, y a este infiel concedieronle,
El ir muriendo de pena, cada vez más cada mes.
Aun así, soy un regalo, sin envoltorio alguno, soy fan de mi grupo,
Cuando hay disco nuevo en la región a Zaragoza coronamos reina,
A pesar del aire en movimiento la muy puta ni se despeina.
Tú qué esperas rapero, un respeto al arquitecto,
Tú sin mí de qué, si yo soy tus cimientos.
En la oficina de rap sólo se fuma,
La ley en vigor dicta que no se puede, pero nos la suda.
Escucha música, de todo, pero con criterio,
Por la muerte de muchos artistas, mi reino,
A festivales europeos de la música Sho-Hai rechaza,
Para las Ketchup, gas mostaza.
Sal de caza y pesca furtivo, jara y sedal,
O sal de marcha conmigo y será jarra y pedal,
Amante de lo prohibido, para mí lo más normal,
A ojos de un purista convencido, pecado mortal.
Date regalos al cuerpo, joder,
Pero ponte el capuchón
Con la piba que acabas de conocer,
Te aconsejo lo que debes de hacer,
Almeja que no se abre no se debe comer.
Lo que sería el colmo del sumo placer,
Imagina estornudar y correrte a la vez,
Aunque un cobarde forero en el tanatorio al mes
Sería un placentero trofeo digno de merecer.
Somos cuatro y el de la guitarra
Escupimos lo que pensamos
Y no adornamos las palabras con guirnaldas,
Por su nombre a las cosas: tu relación no funciona,
Tu pibe te engaña y tu novia es idiota.
Beber es vivir, pero no lo hagas,
Mi razón de existir: alegría embotellada,
Me quiero morir, pero sin decir nada,
Diré que bajo a por tabaco y jamás volveré a casa.

"Gran Mago" os da lo que os corresponde,
"Hate" hasta los huevos inconforme,

"Yuen Shiao" letras sinceras siempre porque
"Sho Hai" llama las cosas por su nombre.
"Gran Mago" os da lo que os corresponde,
"Hate" hasta los huevos inconforme,
"Yuen Shiao" letras sinceras siempre porque
"Sho Hai" llama las cosas por su nombre.

116. Violadores del Verso: “Vivir para contarlo” (*Vivir para contarlo*, 2006)

Sé que provoco morbo máximo
Cuando vuelvo al ejercicio con un clásico
El fruto de mi sacrificio el verso mágico
El precio del CD es simbólico.
Mi grupo es sencillez y seriedad en los propósitos
La vida es fluir como estos pensamientos que tratan de huir
De una mente acostumbrada a sufrir.
Es mucho tiempo para darle al coco
Llamadme enloquecido, putas, nadie nace loco
Yo persigo lo imposible
Describo la belleza con un verso, a menudo incorregible
Loco por producir impredecible placer en sus cabezas,
lo siento buscadores de certezas
Mi estilo es increíble, somos el tiempo que nos queda
La vieja búsqueda, la nueva prueba
Yo tampoco sé vivir, estoy improvisando
Pues cada uno tiene que ir tirando a su manera.
Hay quien se desespera, verás
El tiempo, a veces amigo del hombre, todo lo deja atrás
En la carrera la fatiga es normal
Por eso hay que parar a respirar, mira, el final es para todos igual
Y así mi grupo es otoño de MC's, amarga bilis
Javat, maestro del psicoanálisis
Convoco a mi público a la catarsis
Un nuevo verso brota bajo el Sol y es la culminación de mi crisis.
Traigo bombones y el licor de rigor
Yo aún sostengo el micro con formidable vigor
Quiero ser el motor, gordo compositor
Y conservar el esplendor clandestino de un grafitero
Pero conoce mi cara y si yo te contará
Es la cosa más rara.
Yo soy un simple mensajero de la palabra vivida y del error
Recuerdo haber *rimao* para ahuyentar el dolor
Pero hoy rapeo por el premio de oírme
Ya hice muchas letras ayer y no me curé
Jamás pisé firme, ahora solo intento divertirme
Y dejar brillante fama antes de irme.

Tan solo...
Dame un ritmo cuando falte emoción
Volvemos a contarlo con la misma pasión
Hemos reservado la mejor colección
De delirios que quisieron convertirse en canción
Dame un ritmo cuando falte emoción
Volvemos a contarlo con la misma pasión
Hemos reservado la mejor colección
De delirios que quisieron convertirse en canción

Que no estaban muertos, joder, estaban de parranda.
Violadores del verso siempre fue la banda
Nos echaban en falta y eso era la única manera de alimentarnos el alma
Sabiedo que la peña espera algo más de lo nuestro
Traemos la ciencia en los textos, las mismas caras, los mismos gestos.
Mira tú mi energía en qué coño se transforma
Yo debo ser un caprichoso cuando lo hago de esta forma
Donde van triunfan
Suena fantástico mi nombre en la boca de un fan
Si se oyen gritos, salimos por la puerta de atrás de los garitos
Otros suelen fliparlo y eso se tiene que vivir para contarlo.
Pero lo admirable no está en lo que vivo, está en lo que cuento
Aprendí que aquí y ahora es el momento
Que echarse una novia es un gran invento
Y que cada vez más el Hip Hop exige sentimiento.
Somos universales pero andamos como el resto de los mortales
Ocultando nuestros miedos
Parece que no, pero las guapas también se tiran pedos
También los listos sumamos con los dedos
Vivir para contarlo es la ley.
Te lo recuerdo tantas veces como pulses el *play*
En cierto modo soy culpable, mejor dicho, responsable
De que las cosas sean como son, mi verso es demostrable y no hay prisa
Lo que hay es un mensaje subliminal en cada sonrisa
Cuando el camino es chungo y hay que andarlo
Hoy aquí, mañana allí, no podrán evitarlo que yo estaré ahí para contarlo.

Dame un ritmo cuando falte emoción
Volvemos a contarlo con la misma pasión
Hemos reservado la mejor colección
De delirios que quisieron convertirse en canción
Dame un ritmo cuando falte emoción
Volvemos a contarlo con la misma pasión
Hemos reservado la mejor colección
De delirios que quisieron convertirse en canción

Vuelvo a marcar mi territorio con meada cuál can
En este micro se cuelga el cartel de "No tocar"
En peligro de muerte, raps se extinguen.
Mi pulgar hacia abajo condena a los que no son de mi estirpe
Abre mi vinilo frotándolo con el vaquero
Mi cara se asoma en el *Mundo Sonoro* de nuevo
Aún guardo la esencia del rap en este tarro
Olor concentrado a dolor a lágrimas y a enfado.
El mundo mostróme el poco amor que siente por la tierra
Y eso me enseñó el refrán de que: "gente igual a mierda"
Si canto con gracia a la desgracia ¿quién es el soso?
Si mi estado normal es de tranquilamente nervioso.
Terapia de choque para este estrés
Camareros también son psicólogos y encima dan de beber

Cerrar antes los bares no es la solución
Y mucha policía es siempre poca diversión
Más o menos todo sigue igual riñones filtran peor
Y el corazón erosionado como roca de mar
Yo busco confort, en un colchón de faquir con púas de metal
Pero este ilusionista ya no puede más.
Retroceso al mono, yo no innovo, es rap de invierno
¿Abriegan más las plumas o el cuero? cuando aprieta el cierzo
No busquéis tanto oro como decís en mi bolsillo,
Como mucho, plata en mi anillo y en algún colgajo,
Yo cumplo mi trabajo, yo vivo para contarlo
Yo quiero ser feliz y bebo para lograrlo
El milagro es que yo siga aquí para narrarlo
El siguiente paso será morir para el descanso

Dame un ritmo cuando falte emoción
Volvemos a contarlo con la misma pasión
Hemos reservado la mejor colección
De delirios que quisieron convertirse en canción
Dame un ritmo cuando falte emoción
Volvemos a contarlo con la misma pasión
Hemos reservado la mejor colección
De delirios que quisieron convertirse en canción

Tenemos algo que decir con urgencia
Vivir para contarlo, ¡co!
Cuando las cosas no son como las pintan
Violadores del Verso lo pone ahí
Definitivamente, indiscutiblemente, universalmente, 2006, suena bien.

117. Violadores del Verso: “Información planta calle” (*Vivir para contarlo*, 2006)

Olvídate de las formas y el vocabulario
Hoy en día el rap es el más fiable telediario entre la juventud,
Ni periódico ni radio tienen tal magnitud en la palabra, vital exactitud.
Aunque le doy patadas al diccionario la gente me entiende
Lo que te pasa a ti me pasa a mí y le pasa al operario
Y al universitario, es cuando el político no se muestra solidario.
No tiene culpa la madre que los parió
Pero saben más de política en la cola del paro
Cualquier joven revolucionario.
Escapo de la realidad a mi mundo imaginario
Van y vuelven solitarios, poetas y notarios, chavales sin horarios
Si a la multitud le preocupa el salario
Chavales saben que el camello curra menos que el funcionario.
Juventud divino tesoro, quema el calendario
Nadie va a venir a sonreír por ti cada día podría ser extraordinario
En gran hermano lloran de mentira en el confesionario.
Sabes, cuando el escenario pide alguien
No soy cualquier voluntario
El micro que miráis tiene propietario, menudo santuario
Lírico es justo y necesario, *co*
Conociendo la actitud del barrio.
Nadie se deja el casete en el coche, conductor temerario
Pregunta por aquí por mí te hablarán de un legendario
Ahí andaba yo con un micro rudimentario
Hoy llevo más gente en el corazón que en un estadio
Tengo amigos hasta en el infierno desde un policía hasta un sicario.
Suenan este disco en tu zarrío mi música de fondo
Mejor que un balneario, sumérgete a diario
Inocente hasta que se demuestre lo contrario
Pobre diablo gasta *disfrazao* de millonario
Señalo el carro que me mola frente a un concesionario
Soy un lobo estepario un pez gordo dentro de este acuario.
Quién va a traer pizzas a domicilio
Si nadie nos oye cuando pedimos auxilio
Eso conduce al delirio, miradas de vidrio
Y la justicia jamás acaricia al que busca un alivio
Quien va a traer pizzas a domicilio
Si nadie nos oye cuando pedimos auxilio
Eso conduce al delirio, miradas de vidrio
Y la justicia jamás acaricia al que busca un alivio.
Estremécete al ver este micro de acero, el tuyo es de atrezo
Tu disco sí, me lo copié en el Nero
Copia de este hetero no entero
Fotocopia mis líneas en una *Ram Xerox*, pero
Verásese el plumero, muchos dirán
Si ese es Sergio o su primo porque se le parece un huevo.
Si te soy sincero retírate lejos en desconocido paradero
Por ejemplo vete a Varadero

Algunos con gorra, otros con sombrero
Algunos con zorras, otros son pajeros.
Polis contra cacos, bandidos contra vaqueros
Prívate o porno casero, botella de ron o alcohol de romeo
Opulentos recogen en bancos fajos dentro y llenan monederos
Fuera indigentes duermen en cajeros.
Asalto a diligencias con trabuco bandolero
Y repartir el botín como Robin aun sin ser arquero
Soltero, el matrimonio es vía al matadero
Y muchas son engañadas en un altar por un sí quiero.
No pusiéronte de rodillas para nombrarte caballero.
Ascendiste de puesto tragándote un sable entero
En *shows* montan los platos sobre un tablero
En conciertos suena bien gracias a Marcos Otero.
Tu cónyuge te engaña cual trilero
Tu novia es ligerita de cascos más bien es un putón verbenero
Bakala en buga busca coca en chupa de cuero.
Mientras oye a Violadores vuelca en el salpicadero
Su criterio musical es nulo, de cero
Hago caso omiso a sus halagos, eres un Mísero,
Yo soy tu ama de llaves rapero de llavero
Tú ponme un pero y yo te pongo un terreno en Torrero.
Informo de lo que veo y desde que puse mi antejo
Os veo mejor, lo mal que va el mundo y me desespero.
Quién va a traer pizzas a domicilio
Si nadie nos oye cuando pedimos auxilio
Eso conduce al delirio, miradas de vidrio
Y la justicia jamás acaricia al que busca un alivio.
Quien va a traer pizzas a domicilio
Si nadie nos oye cuando pedimos auxilio
Eso conduce al delirio, miradas de vidrio
Y la justicia jamás acaricia al que busca un alivio
Te dicen que eres libre, que tienes poder
Pero en verdad es mentira, una ilusión más que perder
Te dicen lábrate un futuro, no es complicado.
Pero no cuentan historias de borrachos arruinados
Que la suerte no castiga al que se esmera dicen FP o carrera
Pero nada de la mierda que te espera.
Dicen normal será que te utilicen, por un sueldo te ridiculicen
Si esto ocurre, diles que te la barnicen
Y cuando salgas, muéstrale tus nalgas impolutas a esas putas
Porque no hay curro que valga esa pena
La pena si es la cena y no un capricho tu problema.
Da igual, frena ¿no te han dicho?, ¿no te suena?
Que esta sociedad enferma mental
Te puede hacer enfermar de miedo mermar tu credo
Siente la presión social donde la moda artificial es oficial
Nada te dicen del vacío existencial.
Depresión, agresión, adicción son los síntomas
La delgadez y la juventud, *co* ya no vuelven más

Van a usar publicidad para engañarte, triste arte.
He visto muchos tontos en el *Media Market*
Hijo, nunca compares tu vida
Las apariencias aparecen cuando hay mucha mierda escondida.
Verás al pijo con su camisa fea pero muy cara
Y entonces tu sonrisa será la mejor bofetada
La amistad sólo existe entre hombres buenos
No tiendas la mano al hombre malo y si es un jefe menos
Y si tratas de ser justo sólo es justo el corazón
Los demás órganos tratarán de quitarle la razón.
Y así mi amigo Diego de curro en curro porque no aguanta una
Y mi primo Luís de curro en curro porque no aguanta una.
Así que sé fuerte o sé inteligente. pero sé algo en la tierra
Y ten en mente un escondite por si empieza la guerra, *co*.
El mundo está necesitando en serio
En este siglo de oscuridad nosotros el pueblo
Seremos la antorcha humana.
El hombre debe decir
Llamo las cosas por su nombre, y trato de ser preciso
Borregos obedeciendo a lobos
Ya sabe que es así, la verdad siempre sale a la luz
Siempre sale a luz, siempre sale a luz. (x3)

118. VKR: “Poder para el pueblo” (*En las calles*, 2001)

Levantamientos asiduos por la fuerza,
armada y preparada nuestra estrategia,
ya no habrá más concesiones ni más reservas.
¡Poder para el pueblo, poder *pa* mi jerga!
Que venga *to* el mundo ya a llenar el saco,
todo en un segundo, venga a todo trapo,
ráfaga en canto ¡De marras! ¿Cómo?
¡Reuniones clandestinas en las barras!
Seis mil camaradas con el pecho *partío*,
todos los gobiernos los bolsillos vacíos,
si no se bajan del carro... ¡cabrones!
Por eso cuando me llaman a mi puerta no los abro.
Los pasamontañas para no ser descubiertos en la intimidad de sus noches, políticamente
inacorregible como el subcomandante
literalmente contrario para desproteger al pueblo y hacer de gatos,
contactos en la calle y soldados en mi barrio,
sin claros mandatarios, que incumplan las leyes, sigo siendo sus dictados, suavidad
esclarecida y Fidel con habanos,
suelo tenerlo solventado,
a medida que pasan los platos, me alejo más de los falsos,
sólo piensan en ganar sin haber militado.
No las tienen todas consigo, no advierten su miedo
y hacen negociar lo que es *pa* el pueblo,
infames burocráticos, malditos como sus cortejos.

¡Todos preparados!
¡Poder para el pueblo!
¡Los puños alzados! ¡Poder para el pueblo!
¡En busca del sueño!
¡Poder para el pueblo, poder para el pueblo, poder para el pueblo!

¡Soy un hijo De Dios con un micro en la mano,
me jugué todo por fortuna y casi gano,
intenté el salto a la fama y me quedé a solo un palmo,
pero sigo dando gracias a Dios como un salmo.
Del bueno de la clase, a cabrón revolucionario,
peso pesado del micro, del *beef* y del escenario,
representando al pueblo, mi puño en alto,
señal de poder, primero aprender a entender y luego el mundo comer.
Yo... soy un visionario,
el pueblo conmigo para llevar a cabo este acto revolucionario,
la búsqueda del sueño aunque nos cueste la vida,
a vagabundos y proscritos no nos queda otra salida.

¡Todos mis mercenarios! Poder para el pueblo.
Los revolucionarios ¡Poder para el pueblo!
¡La venganza está servida!
¡Poder para el pueblo, poder para el pueblo, poder para el pueblo!

¡Pam pam! ¡No sé qué quieres conmigo, *pam pam!*
No quiero cumplir el castigo, ¡*pam pam!*
Yo quiero vivir libre, ¡*pam pam!*

808 el calibre quien me protege a mí del hombre de la placa y el arma,
si suena la alarma, cada vez que bajo a la calle,
y aunque el gobierno pida que me calle,
me da igual, seguiré viviendo como un sospechoso habitual,
y cuanto más condenen nuestras palabras,
más incrementan en la calle las mentes revolucionarias,
que lo que piensen los que mandan me la traen floja,
soy un revolucionario como Pasionaria "La roja",
que no arrojas, las esperanzas de un pueblo,
que no dobla para reverenciar a su excelencia,
si el pueblo grita no es por reverencia,
el pueblo grita porque quiere independencia

¡A vagabundos y proscritos! ¡Poder para el pueblo!
¡A gritar todos conmigo! ¡Poder para el pueblo!
¡Si no se bajan del carro!
¡Poder para el pueblo, poder para el pueblo, poder para el pueblo!
Por oscuras calles forasteros,
suenan negros, suenan bandoleros,
fuera luces, llama a los bomberos,
no cambiéis los hechos, embusteros.

Poder para el pueblo,
los chicos del barrio ateneos
y pasan los años y siguen sudando los huevos
¿Quién robó quién dobló? Poder para el pueblo, poder para el pueblo.

¡Todos preparados! Poder para el pueblo, los puños alzados
¡Poder para el pueblo! ¡En busca de independencia!
¡Poder para el pueblo, poder para el pueblo, poder para el pueblo!

119. Xhelazz: “Engaños y mentiras” (*III Music*, Vol. 1, 2005)

He roto vínculos con la sociedad.
Todo es una farsa, hombre, que no te engañen,
es un acto humano y no cristiano el dar ayuda al pobre.
Mi nombre: Xhelazz el inconforme porque
sí. No, no, no me creo eso de ligar
A través del móvil. Yo ya sé
lo que me digo, no sólo quieras triunfar
chico estético, a veces se aprende
más del fracaso que del éxito.
La ambición te hace levantar una empresa y ser
alguien de una vez. Yo pongo una línea
encima de la otra y te levanto una pared.
Ser romántico o neurótico son la misma
cosa, por dar besos lentos no te dura más la novia.
Hay mentiras que ensucian el alma
y mentiras que ensucian hasta la cara y todo.
¿Cómo? Chupándomela sin miedo que te aviso si me corro.
La sociedad y la televisión me deprimen, el Papa bendice,
cambias de canal y "compra, compra", te repiten.
Maquineta, ¿tú ves normal que por tener un cochazo te creas especial?
Subnormal. Si opino esto y me lo callo, me duele.
Si escribes letras y no las rapeas, eres como la flor que no huele.
Que nos cuelguen si no suele ocurrir lo mismo a toda España,
que si admiramos algo de un político, es lo bien que engaña.
En esta cultura hostil nada es cierto, tampoco lo que enseñan.
Deambulen en alerta, las cosas dan mil vueltas.
Quedáis avisados, hay que madurar, mira:
vivir o morir, morir o mudas al mar por amar
y no ser amado. Ese Dios creado por la vanidad
humana me da grima. ¿Qué Dios no la puede palmar?
Joer, pos nos tendrá envidia.
Quiero decir que casi todo está amañado, va por enchufe.
Que la misma mano que dicta las leyes, después las incumple.

Engaños, mucho *bla bla bla* y tonterías,
no hay nada cierto en la vida.
(Eh, por qué habláis de calle del
gueto si mamá os hace la cama y la comida, ¿eh?)
Bla bla bla, mentiras, engaños, mucho
bla bla bla y tonterías, no hay nada
cierto en la vida.
(Cómprate un piso en el centro y un coche,
¿eh?, sino no eres nadie.)
Bla bla bla, mentiras, mentiras...

¡Fíjate, *co!*, nos torea como a niños.
Para el gobierno, el beneficio es privado

y el error colectivo. ¿Te raya el mundo?
¿Piensas en la muerte? No te suicides,
el error de haber nacido siempre se corrige.
¿Cómo?, ¿Qué dices?,
¿Qué mis versos son complicados?
Mira, que te den por culo. ¿Lo entiendes?
Pues ya hemos avanzado algo, ¿no?
A ti te gusta el fútbol, el porno,
la prensa rosa y odias a los moros.
Eres peludo, tripón y al cuello cadena de oro.
Te conozco, te llamas español,
eres el tipo que cuando marca su equipo
gritas por la ventana ¡gooooo!
Soy un homicida no desarrollado
y nunca me acostumbro,
en centros comerciales me pongo nervioso y pierdo el rumbo.
¿Qué me pasa? no hay quien me entienda.
Empecé a escribir para que me escuchasen
y ahora no sé si lo hago solo *pa* que me lean.
Ese tema no sé por qué no deja de preocuparte,
si es que en el fondo a mí tu chica no puede gustarme.
Mentira y bien cochina, vaya perogrullada.

Atento: dije que tenía un gran culo y no un culo grande.
La prensa son verdades a medias, el país se quema.
Por algo arde mejor el papel de periódico que la propia madera.
Os tengo a punta de lápiz. Jueces y señorías,
si tenéis que echarle la culpa a alguien,
se lo echaréis a las minorías.
Pobres, clase media, no importa la realeza.
La corona real no quita el dolor de cabeza.
Que les follen, mi vida sigue igual de sosa.
Seguiré dando vueltas a la calle Duquesa Villahermosa,
con la puta mirada llorosa.

Engaños, mucho *bla bla bla* y
tonterías, no hay nada cierto en la vida.
Tienes derechos como ciudadano.
Vota al partido que más fe te dé.
Bla bla bla, mentiras, engaños,
mucho *bla bla bla* y tonterías,
no hay nada cierto en la vida.
Sí, *co*, el domingo a misa que el alma
tiene que estar limpia de pecados.
Bla bla bla, mentiras.

120. Xhelazz: “Una mirada” (*El soñador elegido*, 2007)

Una mirada no dice nada
Y al mismo tiempo lo dice todo.
Yo... yo traigo la verdad
Paz entre los hombres de mala voluntad.

Cuelga tu cuerpo en el perchero
Y que venga tu alma conmigo de paseo
Un viaje al centro de la herida
Donde el color gris de la palabra melancolía
Se mezcla con el gris del asfalto que hay en tu ciudad o en la mía.

La tele me ha culturizado
Porque cada vez que la encienden en casa,
Me voy a leer a mi cuarto.
¿De veras crees que evolucionamos?
No lo tengo tan claro
Del homo sapiens al homo zapping hemos pasado.

La política es deprimente
No votaré en las elecciones siguientes:
Votar es elegir en secreto a quien te robará públicamente.
¡Que me expliquen el fraude!

¿Por qué un piso tan pequeño
Y la hipoteca tan grande?
El racismo es ilógico, ya es mala puntería
que el ‘hombre negro’ sea ‘blanco del odio’.

En el fondo todos somos flores
El país donde uno nace
No es más que la maceta donde cayó su polen.

Aunque viva en España
A mí si me gustaran los toros sería vaca.

¡Escúchame!
No creo en Dios ni en Buda,
por mucho que adelgace.

La iglesia habla en latín en misa
Porque así entendemos menos sus mentiras.
En la prensa vemos desgracias todos los días
Ojalá suba el precio de los periódicos
A ver si así traen mejores noticias.

La humanidad tiene armas modernas
Pero antiguas las heridas
Existen las guerras, ¿Para qué?

Si al final todos nos vamos a morir sin que nadie nos mate.

En las pistolas fíjense
A cada disparo
Recula el cañón como asustado por lo que acaba de hacer.

Digo las cosas como son, sin adornos
Con una mirada que lo dice todo.
No, no llevo cadenas de oro
Solo tengo una cadena
Y es la que me ata al R.A.P.
como si fuese una maldita condena.

Una mirada (Una mirada)
No dice nada (No dice nada)
Y al mismo tiempo (Una mirada)
Lo dice todo (Lo dice todo)
Una mirada (Una mirada)
No dice nada (No dice nada)
Y al mismo tiempo (Una mirada)
Lo dice todo (Lo dice todo).

Intentan censurarnos
Pero este rap está condenado a no extinguirse.
Hago que el guardia baile al son de la música que prohíbe.

Somos yonquis del consumismo
Nos quita la sed de la juventud el alcohol del botellón
Los cantos de sirenas marinas te atraen hasta ahogarte la vida
Especialmente las sirenas de las fábricas.

Mantengamos la calma por muchos detalles
La violencia por un policía más en tu calle
Nuestra nación es el color del mundo entero.

Desconfía del fiel patriota
¿El pecho te da la patria?
La espalda te da el gobierno
La bandera de los traidores
siempre guarda pliegues para colores nuevos (Siempre).

Es crudo que sea así
El ladrón roba al banco, el banco te roba a ti
Por eso estoy cosiendo esperanzas para el invierno.

Vivimos mirando sin ver
En una urbe diseñada por ingenieros.
Tengo razón
La tecnología nos calienta el cerebro y nos enfría el corazón.

La pesadilla no acaba
Hoy día las bombas son más inteligentes
Que los generales que las lanzan
Paz no alcanzará la raza humana.

El niño que por moda es *rapper*
Será *rapper* por un tiempo
El niño que es pobre
Será pobre hasta que esté muerto.

Me duele admitirlo
Pero quiero llenar el vacío
De quien tiene algo que decir y no puede decirlo.

Una mirada (Una mirada)
No dice nada (No dice nada)
Y al mismo tiempo (Una mirada)
Lo dice todo (Lo dice todo)
Una mirada (Una mirada)
No dice nada (No dice nada)
Y al mismo tiempo (Una mirada)
Lo dice todo (Lo dice todo).

Dirán que andas por un camino equivocado
Si andas por tu camino
El hombre, cuando es solamente lo que parece ser
El hombre, casi no es nada.