

## NOTAS Y COMENTARIOS

### **EL RAP ARGELINO O LAS LENGUAS SACUDIDAS: UNA VISIÓN DE LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LA MÚSICA Y DE LAS LETRAS\***

Mohamed MEOUAK \*\*  
Universidad de Cádiz

BIBLID [1133-8571] 20 (2013) 251-263

#### **Introducción<sup>(1)</sup>**

Los fenómenos más llamativos en materia de globalización cultural tocan el mundo de las industrias del espectáculo, y más concretamente el cine y la música. Es sobre todo la música que ejemplifica a la vez los procesos de

---

\* Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación del MICINN “Dialectos y sociolectos emergentes en el Magreb occidental”, con referencia FFI-2011-26782-C02-02.

\*\* E-mail: mohamed.meouak@uca.es

(1) Cuando hablamos de “lenguas sacudidas”, nos referimos al árabe dialectal argelino, al francés, al italiano y al inglés en contacto y formando así un lenguaje que a veces parece a un volcán a punto de explotar. Pero no hay que olvidar que en Argelia, existe también una música *rap* expresada en cabilio (variante del amazige) con grupos, estilos y textos propios.

referencia común de generación (“Rock Generation”) a nivel planetario y de mezcla transcultural (“World Music”). Desde un punto de vista histórico, estos datos que no son recientes ya que el jazz, la rumba o el charleston jugaron en su época un papel similar. Pero estos cobran más protagonismo debido a la velocidad de transmisión y de generalización que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación mediante los CD, cadenas de televisión por satélite e Internet. La territorialización de las expresiones simbólicas llega a ser cada vez más problemáticas, y de hecho, impulsa nuevos códigos de referencia modalidades de definición de la actividad artística. De allí, lo que se identifica con lo local, en el plano cultural, se extiende a comportamientos y producciones que dependen a la vez de la territorialización perceptible y con significados relativos. Así que encontramos detrás de esta determinación que se presenta entorno al lugar o al espacio real, una combinación de signos lingüísticos o artísticos peculiares. Pero esto nos devuelve a actores sociales que tienen una identidad común en términos étnicos, de linajes o de espacios poblados. Finalmente, advertimos el lector que nuestro estudio constituye simplemente un esbozo pero que pese a su brevedad puede ayudar a entender, como punto de partida, uno de los eventos culturales más profundos experimentado por la sociedad argelina desde finales del siglo XX<sup>(2)</sup>.

### **El rap argelino o el espacio social mestizado**

Argel es sin lugar a duda la capital mediterránea la más “parabolizada” con más del 90% de la población enganchada a la gran multitud de satélites, y la mayor parte del país, cerca del 60%, está conectada a las imágenes que llueven del cielo. De hecho, los modos de percepción del universo social de los otros y de sí mismo por parte de los Argelinos, y más concretamente, de la franja la más joven y la más expuesta y sumisa a los mensajes audiovisuales son esenciales. Por otra parte, sabemos lo que representa esta juventud tanto a nivel demográfico como por su papel en los movimientos sociales. Cuando una sociedad se da a ver a través de sus prácticas y actos de manera diversificada, tenderá a representarse en sus discursos en una perspectiva uniforme y consensual ¿Como se crean las representaciones y las prácticas simbólicas en

---

(2) Sobre las músicas étnicas, sus variantes y sus raíces, ver las observaciones etnomusicológicas de Aubert, 2001, chap. 1; acerca del *hip hop*, leer Béthune, 2003, chap. 1.

los jóvenes argelinos de hoy? En vez de mirar hacia caracterizaciones esencialistas y uniformes, nos ha parecido más eficiente observar las expresiones de jóvenes, mediante la canción, para dar cuenta de las diferentes configuraciones de dichas representaciones. A partir del ejemplo de un género musical como el *rap*, intentaremos mostrar como los marcos de expresión, pueden traducir unos objetivos simbólicos diferentes en ciertos casos y en otros, favorecer relaciones entre motivos consensuados y valores proclamados<sup>(3)</sup>.

En lo que refiere al *rap* en Argelia, no se trata sólo de imágenes, de efectos de seducción o identificación a través de los mensajes o de los contenidos sociales, pero más bien de maneras de definirse y de concebir las relaciones y el mundo social real en los que se mueven los individuos. Al igual que en los países africanos subsaharianos, el *rap* ha tomado sus raíces en las prácticas de la escucha y de prestación musical en Argelia a principios de los años 1990. Su nacimiento, sobre todo en Argel y más tarde en otras ciudades del país, coincidió con el principio de las convulsiones políticas y sociales que sacudieron Argelia a lo largo de todo el decenio. A finales de los años 1980, algunas parodias de *rap* daban cuenta del interés de los jóvenes por este género musical. Es el caso de *Sarwal lūbiya* (“pantalón muy ancho”) de Hamidou que consiguió, entre otros logros, hacer un ejercicio de mimetismo a distancia que indicaba que la adopción del *rap* estaba ya en una fase de integración avanzada. Algunos grupos nacen en el seno de encuentros privados a principios de los años 1990. Es el caso de *Intik* (= “impecable”), *Hamma Boys* (que sacan su nombre de un barrio de Argel) y *M.B.S.* (= “Micro brise le silence” / “El micro rompe el silencio”) del barrio de Hussein-Dey, en Argel. Al mismo momento en Orán, deux DJ, Chemsou y Kada, crean el grupo *Deep Voice* que se dará a conocer a partir del año 1992 en el “Centre culturel français”<sup>(4)</sup>.

El movimiento está lanzado y, a pesar del terror que marcó Argelia hasta el final del decenio de los 90’, el número de grupos crecerá de forma exponencial. En un universo preso socio y culturalmente, estos grupos actuarán en el principio en círculos privados muy cerrados. Las primeras cintas

---

(3) Ver las observaciones de Lamchichi, 2000, 57-61 acerca de las situaciones ambiguas y de malestar profundo entre buena parte de los jóvenes argelinos y sus deseos de formar parte del mundo actual (globalización *versus* tradición).

(4) Leer el resumen útil de Hafiz, 2001, 62-63 sobre el *rap* en Argel y sus suburbios.

producidas a partir de 1997 por *MBS* e *Intik* ofrecen una visibilidad creciente a los primeros grupos y proporcionan con la organización de algunos conciertos y mini-festivales una cierta emulación que se traducirá por la fundación de decenas de formaciones en todas las ciudades: *B.L.D.*, *K2C*, *Love Life*, *D Men*, *K Libre*, *Mana*, *B.A.M.* (= “brigade anti-massacre” / “brigada anti-masacre”), *B.T.R.* (= “bouge ton rythme” / “mueve tu ritmo”), *City 16*, *RapAttack*, *H.D.F.* (= “*hūma danger fatal*” / “barrio peligro fatal”), *Les Messagères*, *Two Pass* en Argel; *Ganja*, *Double Canon*, *Raprocket* en Annaba; *Sans frontière*, *R.B.F. 31*, *Talisman*, *T.O.X.* (= “Theory Of Xistence” / “teoría de la existencia”), *Vixit*, *The Commission*, *Saalik* en Orán; *C.J. Street*, *PsyK3* en Sidi Bel Abbès; etc. Después de una fase reactiva de multiplicación de grupos, llegará una fase de elaboración de identidad musical cada vez más orientada hacia la profesionalización del medio. Grupos como *Intik* y *MBS* empiezan a producir discos en Francia y se verán así frente a las escenas del *hip hop* francés. Varios grupos, sobre todo mediante programas de radio y conciertos, se integran en el paisaje musical de los jóvenes argelinos, a pesar de que el *rap* sigue siendo ante todo un género generacional marcado para los 15-20 años<sup>(5)</sup>.

### **Principales rasgos del rap argelino: expresión de los eventos de la vida cotidiana**

La historiografía del *rap* como movimiento social que a partir del final de los años 1970 está hoy muy desarrollada. Podemos notar algunos rasgos comunes significativos como por ejemplo el hecho de que el *rap* nace en situaciones críticas y, en la mayoría de los casos, en espacios urbanos estigmatizados como lo son los barrios populares y los suburbios; el *rap* inaugura nuevas modalidades musicales: maneras de hacer música y formas de construir una estética musical peculiar; y el *rap* puede ser considerado como un instrumento político-social de gran calado. Transmite de manera firme valores e ideas de mejora social que no toman en cuenta, en su enunciación, los protocolos eufemísticos. Además, podemos considerar que el *rap*, debido a su generalización, difunde una cierta marginalización estilística para abrirse mejor a lo universal incluso si las culturas de los jóvenes son una especie de metáfora

---

(5) Para una visión general de las músicas de Argelia en un mundo globalizado, véase Suzanne, 2009, 13-18.

de un contexto preciso, vías múltiples de comunicación transnacional que se establecen y hacen que los jóvenes, en sitios muy alejados los unos de los otros, se identifiquen con estilos idénticos. La comparación de estos estilos no va más allá de lo simbólico pero su proceso de apropiación por la misma juventud produce en cada lugar culturas diferentes. Este último punto va en contra de ideas de algunos teóricos que piensan que las culturas de los jóvenes son simplemente una vía de homogeneización a escala planetaria<sup>(6)</sup>.

Más que otra expresión contemporánea, el *rap* en Argelia aparece como una de las primeras formas de creación y de consumo culturales enteramente moldeada por los medios supranacionales (televisión, radio música grabada). Lejos de traducirse por simples efectos de moda, visibles a través de género musical, vestimenta, hábitos y usos de consumo concretos, este origen pone en marcha comportamientos, modos de representación del mundo y de sí mismo que unen a la vez raperos argelinos y sus homólogos del mundo y les hacen diferentes. El desarrollo rápido y cuantitativo conseguido por el *rap* fuera de la capital Argel, como por ejemplo en Orán, Annaba, Tremecén o Constantina, vuelve a introducir formulaciones locales en el seno mismo de lo que representa una de las manifestaciones de la globalización mediática a través de algunos signos: acentos dialectales, sonidos musicales locales, algunos vestidos típicos, etc.) y de hecho, se distingue de modelo nacional cuyo referente es Argel. Estas posturas son perceptibles en las prácticas y los compartimientos culturales de los grupos de *rap*, los conjuntos de música *tecno* que evolucionan en estructuras elásticas, más o menos autónomas respecto al entorno exterior. En realidad, lo que hace difícil el desarrollo del movimiento *hip hop* en Argelia, y quizás en todo el Tercer Mundo, es la ausencia de verdaderos espacios de invención, de territorios donde podría elaborarse una clara cultura del margen (“outsiders”). Observamos que el movimiento *hip hop* se queda más bien como una cultura exclusivamente mediatizada y en su mayoría como hecho cerrado (lecturas de revistas, escucha de CD, sesiones de videos, etc.) que una cultura realmente vivida como en el espacio público. De ahí, el carácter algo virtual y bastante

---

(6) Sobre la génesis del movimiento *hip hop* y del *rap* en Argelia, véase el resumen de Boumedini & Dadoua, 2009, 141.

utopista de dicha cultura en Argelia<sup>(7)</sup>.

En los hechos, esta cultura *hip hop* en Argelia funciona notablemente como una red dentro de redes de interrelaciones sociales. Se manifiesta como red propia en contadas ocasiones como en galas y festivales. Es al mismo tiempo una cultura total por su objetivo ético y estético y una cultura del instante por sus manifestaciones en el espacio público. Se formula a través de una puesta en conformidad total de todas las formas de visibilidad sociales: indumentaria, consumo, lenguajes, actitudes individuales o grupales. Sin embargo, esta situación no es nunca definitiva o permanente pero más bien esporádica: un grupo no dura más de cuatro o cinco años si exceptuamos los profesionales. Todo esto tiene como consecuencia de relativizar el peso de la cultura compartida a partir de la imposición de normas y comportamientos específicos. En Argelia, podemos observar algunos síntomas de una profunda inversión simbólica. Son en algunos casos, los fenómenos en donde el *rap* es percibido como medio de salir adelante, o de afirmarse desde una lejana provincia como son los ejemplos de *Double Canon* de Annaba o *Jamra* de Tremecén respecto a la doble centralidad ejercida por Argel (capital política y capital del *rap* argelino). Además de todo lo dicho, hay que destacar que en esta cultura, a medio camino entre lo interior y lo exterior, encontramos dos hechos fundamentales: un modo de alimentar los resentimientos y las frustraciones por una parte, y el deseo de expatriarse en nombre de espacios más propicios a la creación y al ejercicio más correcto de dicha música, por otra parte<sup>(8)</sup>.

Con la llegada en fuerza del *rap* a mediados de los años 1990 se confirma la tendencia aparecida con la música *rai* en el transcurso de los años 1970-1980 de una apropiación instrumental de las herramientas de la modernidad tecnológica (informática, material de reproducción audiovisual, etc.) que parece borrar, en cierta medida, los conocimientos tradicionales transmitidos en la lógica de las tradiciones musicales locales o europeas que encontramos en el proceso largo y lento del dominio de la instrumentación, la gestión de las dificultades ligadas al perfeccionamiento vocal o instrumental, el aprendizaje de la memorización de los textos, etc. En cierta medida, el *rap* participa de esta

---

(7) Virolles, 2007, 55-56 afirma que el *rap* argelino sería el más importante dentro del espacio árabe-musulmán.

(8) Por ejemplo, véase Virolles, 2007, 57-59.

democratización “por defecto” quien corresponde al déficit estructural e institucional en materia de aprendizaje y de promoción de la actividad musical. Esta constatación puede ayudarnos a entender el *rap* como una emanación de nuevas actitudes de cara al mundo y a la gestión social de la definición de sí mismo en los medios de la juventud urbana. En el fondo, el *rap* no expresa algo invisible si no coge forma conforme sus practicantes y sus públicos le den cuerpo y alma desde la imaginación<sup>(9)</sup>.

El *rap* se organiza sólo en el seno de estructuras de ocio y del mercado musical. De hecho, observamos que rompe con el concepto a veces bien anclado de cultura comunitaria y familiar. Esta revolución es simultánea de modalidades de ocupación del espacio urbano. Esto corresponde a los modos de sensibilización, de aprendizaje y de creación de los grupos de *rap* así como de los cambios en la gestión y la producción de lo festivo. Todo esto se traduce por el paso de la sala común a la tienda, y de la tienda al alquiler de la sala de fiesta; de la organización colectiva a la organización individual de la fiesta. Respeto a otros géneros musicales, el *rap* se distingue en los modos de adaptación y gestión del arte musical:

- a) por el dominio de las modas tecnológicas de producción y de ampliación de las sonoridades musicales.
- b) por el estudio coherente de la escucha y de la restitución.
- c) por la polivalencia de actores: uno puede ser cantante, músico, corista, encargado del sonido, etc.

A partir de estos datos, no podemos limitar una actividad artística a estos simples elementos sociológicos o contextuales. El esfuerzo de escritura, de investigación musical son igual de importantes que la reivindicación del discurso y del testimonio. Hay que reconocer que hoy por hoy, numerosos grupos optan por ir en esta dirección e intentan ser exigentes con la escritura de sus textos y la calidad de su música.

#### **Apuntes sobre los temas recurrentes y el estilo de los textos**

El *rap* se generaliza al margen del movimiento político y partidista, fruto

---

(9) Sobre las relaciones interpersonales de los jóvenes en los suburbios de grandes urbes y su conexión con el deporte y el género *hip hop*, véase un ejemplo interesante en Lapassade, 1993, 53-58.

de la abertura democrática que toma forma en Argelia, a principios de los años 1990. En su primitiva formulación, se concentra en los hechos más emblemáticos, y lo que domina es la transcripción de una injusticia cotidiana perceptible en todos los recovecos de la sociedad. Podemos ver un ejemplo claro de esta atmósfera de injusticia y abusos de poder (*hugra* en árabe argelino) a través de una canción de *Double Canon* grabada en su álbum “Kondamné” en 1998 y que damos a continuación<sup>(10)</sup>:

<i>Ġāt l-braya l-dār</i>	La carta llegó a casa
<i>L-yum yā ṣaḥbī</i>	Hoy, amigo mío
<i>Balī rahūm yaṣaytulak</i>	Me parece que te llaman
<i>Flan wuld flan</i>	Un tal hijo de un tal
<i>Arwāḥ lā-bīrū</i>	Ven al despacho
<i>F əl-central</i>	En la comisaría de policía
<i>El-siluna yastana fik</i>	El calabozo te espera
<i>Ġīb l-karta national</i>	Trae el DNI
<i>Makan lā athīr</i>	No tienes que extrañarte
<i>Ū tgūl waš dart</i>	Y preguntarte lo que has hecho
<b>Kondamné</b>	Condenado
<b>Liste rouge</b>	Lista roja

Existe una cierta unidad temática de las canciones por lo que describen como por lo modos de designación de los hechos. Para hablar de la corrupción, suelen utilizar términos simbólicos que pueden impactar al oyente, al público: *T.O.X.* habla del “Algeriano Escobar”, *Double Canon* refiere a la “Kamora”, *B.L.D.* usa el topónimo de “Rapcity”, etc. La crónica de una vida llena de desilusión y fracasos se conjuga en canciones que optan por una meta enunciativa fuerte, lo que explica el uso mayoritario del árabe dialectal: *Tox, kunak fort!* (= “¡sea fuerte!”), *MBS, imšī talṣab!* (= “¡vete a jugar!”), etc.

De manera general, en los temas escogidos en las canciones, lo político ocupa un sitio privilegiado a través de la mediación cultural básica que suelen transmitir la televisión y los títulos de la prensa nacional. Al igual que el *rap* en

(10) Sobre la fundación y la trayectoria del grupo *Double Canon* de Annaba, ciudad situada en la costa este de Argelia, véase Virolles, 2007, 56-57.

sus formas occidentales, encontramos un uso de modos de expresión fragmentarios que se traducen por una alta frecuencia de imágenes en flash. En esta modalidad, hay una voluntad clara de mostrar expresiones sociales del profundo malestar cotidiano y de las dificultades socio-económicas. Los textos cantados están basados en vivencias personales, experiencias duras que, mediante su efecto polifónico, suscita una especie de enunciación colectiva, un “nosotros” implícito, así como el uso de un estilo dominado por las figuras metafóricas. Finalmente, en un plano lingüístico, encontramos en el *rap* modos de expresión concretos: alternancia de códigos (mezcla de lenguajes estándar y dialectal del árabe, o del árabe dialectal y del francés) de tipo conversacional. También, hay que destacar el uso frecuente de denominaciones extranjeras que marcan a menudo la filiación musical y el espíritu *hip hop* (nombres de grupos, títulos de canciones, etc.). Veamos un ejemplo escogido al grupo *Double Canon* que tiene una canción realmente significativa de las mezclas realizadas en la elaboración de las letras. A pesar de una apuesta por usar, en principio, sólo el árabe argelino, el texto está redactado en dos idiomas, en árabe dialectal y en francés<sup>(11)</sup>:

<i>Mā nğanīš en français</i>	No canto en francés
<i>Ū ngulak ḥaṭir</i>	Voy a decirte porque
<i>Double Canon ntaʕ l-šaʕb</i>	Double Canon pertenece al pueblo
<i>Jami</i> <sup>(12)</sup> <i>kān ntaʕ la-tšatš</i>	Nunca ha practicado la “tšatš” <sup>(13)</sup>
<i>Mašmul llī ʕayšīn fī Algeria</i>	Se dirige a los que viven en Argelia
<i>Llī karhu had lə-ḥyat</i>	Los que no soportan esta vida
<i>Llī šufraw f hād addənia</i>	Los que sufren en este mundo
<i>Ū anā nšarḡi</i> <sup>(14)</sup> <i>rrap</i>	Yo, cargo el rap

(11) Sobre los préstamos al francés observados en gran cantidad en el *rap* argelino, véase Trimaille, 1999, 84-85, y los datos más recientes en Boumedini & Dadoua, 2009, 143-146 sobre las distintas categorías de préstamos del francés a partir del estudio de algunas canciones de *T.O.X.*, *M.B.S.* y *Double Canon*.

(12) *Jami* es el adverbio francés arabizado “jamais” (= “jamás”).

(13) *Tšatš* es la palabra del argot francés “tchatche” que refiere a una persona que habla mucho o que tiene mucho pico.

(14) *Nšarḡi* es el verbo francés arabizado “charger” (= “cargar”) conjugado a la primera persona del singular.

<i>Kīmā neuf millimètres</i>	Como una nueve milímetro
<i>Balle après balle</i>	Bala tras bala
<i>Double Canon iwəlli maître</i>	Double Canon se vuelve el amo

Un último ejemplo tomado al mismo grupo, *Double Canon*, nos revela esta idea de no cantar en otra lengua que no sea el árabe, afirmando además que sería la lengua a través de la cual uno disfrutaría más (*lə-rāb bəl ʕarbiya*):

<i>Anā yā ʕhaybi</i>	Yo, amigo mío
<i>Miš məl aʕbad hādiya</i>	No soy como esta gente
<i>Hāḡa waḡda bi ʕiniya</i>	Tengo sólo un objetivo
<i>Nḡab nših bəl ʕarbiya</i>	Me gusta pasarlo bomba en lengua árabe
<i>Kull lila yeah</i>	Cada noche <b>yeah</b>
<i>Nših anayā bəl ʕarbiya</i>	Me lo paso bomba, yo, en lengua árabe

### Consideraciones finales

Grito de cólera y de celebración, el *rap* ha llegado a ser en veinte años la banda sonora de una juventud en busca de una nueva identidad gracias al empeño de algunos apasionados. Censurado, boicoteado por las radios, el *rap* debido a su constante renovación y su frescura, puede imponerse como una verdadera alternativa musical frente a una música popular formateada y a menudo vacía de todo contenido. Ofrece la expresión directa de las incertidumbres de este principio de siglo XXI. Esta “tchatche” fuerte y poética llega a representar una especie de antídoto contra cualquier discurso prefabricado y destilado por las instituciones. De Cuba hasta Argelia, pasando por Polonia, Japón, África subsahariana o Canadá, se ha extendido y se ha impuesto como el último medio de expresión libre de toda una juventud. Además, observamos que desde un punto de vista artístico, varios músicos de jazz como Steve Coleman, Erik Truffaz ou Branford Marsalis han integrado a raperos en sus bandas, visiblemente interesados por su trabajo rítmico y sus capacidades de improvisación. Después de un largo periodo de aceptación, vemos que el *rap* conoce la consideración por parte de músicos como un género musical importante. Sin embargo, conviene señalar que a pesar de multitud de mestizajes, el *rap* sigue guardando sus rasgos en cuanto a música y escritura por una parte, y visión crítica hacia la sociedad por otra parte. Incluso si a primera

vista, el *rap* parece fácil en su praxis, está abierto a los que saben desgranar su imaginación en el molde rígido de la rima y del ritmo, a los cronistas sociales que saben contar toda una vida en un sólo texto, toda una emoción o el sufrimiento de una cara en una rima. Quizás por todo esto, el rapero, que esté en Argelia o en otro lugar del planeta, sea el “griot” (especie de poeta-músico africano) de los tiempos modernos.

\*\*\*

### BIBLIOGRAFIA

- AUBERT, L. 2001. *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur-Ateliers d'ethnomusicologie.
- BÉTHUNE, C. 2003. *Le rap: une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- BOUMEDINI, B., DADOUA, H.N. 2009. “Catégories d'emprunt dans la chanson rap en Algérie: l'exemple des groupes *T.O.X.*, *M.B.S.* et *Double Canon*”, *Synérgies Algérie*, 8, 139-147.
- HAFIZ, M. 2001. “La musique à Alger, le regard d'une nouvelle génération”, *La pensée de midi*, 1/IV, 60-64.
- LAMCHICHI, A. 2000. “Les jeunes Maghrébins, entre rhétorique islamiste et contraintes de la mondialisation”, *Agora*, 19, 57-70.
- LAPASSADE, G. 1993. “Le défi et la compétition dans le hip hop”, en *Le rôle du sport dans l'intégration sociale des jeunes*, Paris, Institut de l'enfance et de la famille, 53-60.
- SUZANNE, G. 2009. “Musiques d'Algérie, mondes de l'art et cosmopolitisme”, *Revue européenne des migrations internationales*, 25/II, 13-32.
- TRIMAILLE, C. 1999. “Le rap français ou la différence mise en langues”, *Lidil*, 19, 79-98.
- VIROLLES, M. 2007. “De quelques usages du français dans le rap algérien, l'exemple de « Double Canon »”, en *Le Français en Afrique*, en *Revue des réseaux des observatoires du français contemporain en Afrique*, 22, 55-69.

**ORIENTACIÓN DISCOGRÁFICA (1997-2001) Y PÁGINAS WEB<sup>(15)</sup>****B.L.D.**

2000. *Dark Side*. Argel, Éditions Soli Music.

**CITY 16**

2000. *Asma'*. Argel, Éditions Soli Music.

2000. *Nouvela*. Argel, Éditions Soli Music.

**CONSTATRAP**

1999. *Adra*. Constantina, Éditions Ouarda Phone.

**DOUBLE CANON**

1998. *Gangsta Rap*. Argel, Éditions SKS.

1998/1999. *Kondamné*. Argel, Éditions Soli Music.

2000. *Kanibal*. Annaba, Éditions SKS.

**HOOD KILLER**

1999. *Fi man ġāt ?* Annaba, Éditions SKS.

1999. *Kartia*. Argel, Éditions Soli Music.

**INTIK**

1998. Argel, Éditions Gamma.

2000. *Intik*. Argel, Éditions Gamma.

**JAMRA**

2001. *Guerre des ombres*. Orán, Éditions Lazer.

**LOTFI (grupo DOUBLE CANON)**

1999. *Lakamora. Mafia politique, I*, Annaba, Éditions SKS.

2001. *Break Dance*. Argel, Dounia.

**M.B.S.**

1997. *Aouama*. Argel, Éditions Prestige.

1999. *Le micro brise le silence*. Argel, Éditions Prestige.

2001. *Wellew*. Argel, Dounia.

**OULED EL BAHIA**

2000. *Rap ray*. Orán, Éditions Pop d'Or.

---

(15) Es evidente que en este apartado no pretendemos dar listas exhaustivas ya que el movimiento *rap / hip hop* y la creación de grupos avanzan a una velocidad de vértigo realmente imposible de seguir. Esta lista ha sido elaborada gracias a nuestras investigaciones en Argelia a lo largo de estos últimos años.

RAPROCKET

1999. Annaba, Éditions Rahmani A.

T.O.X.

1999. *Oranderground*. Orán, Lazer Productions.

2001. *Gīr hak*. Éditions Studio Redson.

[www.rap-algerien.com](http://www.rap-algerien.com)

[tox31.blogspot.com](http://tox31.blogspot.com)