

El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN

Profesor sustituto del Área de Lengua Española
Universidad de Extremadura
Facultad de Filosofía y Letras
Avda. de la Universidad, s/n
10003 Cáceres
E-mail: fjimcal@unex.es

EL RAP ESPAÑOL EN EL ÁMBITO DE LOS DISCURSOS DE ESPECIALIDAD

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo definir el rap español como un discurso de especialidad. Para ello, se revisa el concepto de 'discurso de especialidad', al que se alude con expresiones a menudo imprecisas como 'lenguaje especial', 'lengua de especialidad' o 'jerga'. Ninguna, por distintas razones, parece adecuada; debe hablarse, en efecto, de 'discurso de especialidad', aunque una denominación como 'discurso de actividad' sería aún más precisa, pues nombraría el producto de comunicación que resulta de utilizar la lengua en un ámbito determinado, no necesariamente profesional, sino relativo a cualquier actividad concreta. Para situar al rap español en tal ámbito, se ha analizado un corpus de más de cien textos, que revela que, efectivamente, el rap presenta unos rasgos definitorios que le otorgan singularidad como discurso especial: terminología, desarrollo entre la escritura y la oralidad, reflexión metalingüística y acercamiento al género poético mediante el recurso a figuras retóricas consolidadas.

PALABRAS CLAVES: discurso de especialidad; rap español; género discursivo; lengua y actividad; uso específico de la lengua.

SUMARIO: 1. Introducción: el discurso de especialidad. 2. El rap como objeto de estudio. 3. Terminología del rap. 4. Oralidad y escritura. 5. Los temas del rap. 6. Figuras retóricas. 7. Conclusiones.

SPANISH RAP WITHIN THE FIELD OF SPECIALIZED DISCOURSE

ABSTRACT: This paper aims to define Spanish rap as a specialized discourse. For that purpose, we review the concept of 'specialized discourse', which is often referred to by means of vague expressions such as 'specialized language', 'languages for specific purposes' or 'jargon'. None of them, for various reasons, seems appropriate; the term 'specialized discourse' is adequate, although 'discourse of activity' would be even more precise, because it would involve the product of communication in any given area, not only professional, but also related to any specific activity. To integrate Spanish rap in that field, we analyzed a corpus of over one hundred texts, which reveals that, indeed, rap proves to have several defining features that give it the characteristic singularity of every specialized discourse: terminology, development between writing and orality, metalinguistic reflection and an approach to the poetic genre through the use of consolidated figures of speech.

KEY WORDS: specialized discourse; Spanish rap; discursive genre; language and activity; specific use of language.

SUMMARY: 1. Introduction: specialized discourse. 2. Rap as subject of study. 3. Terminology of rap. 4. Orality and writing. 5. Topics of rap. 6. Figures of speech. 7. Conclusions.

LE RAP EN ESPAGNOL DANS LE DOMAINE DU DISCOURS DE SPÉCIALITÉ

RÉSUMÉ: Cet article vise à définir le rap en espagnol comme un discours de spécialité. À cet effet, nous examinons le concept de 'discours de spécialité', souvent désigné par des expressions plutôt vagues comme 'langage spécial', 'langue de spécialité' ou 'jargon'. Pour diverses raisons, aucune de ces expressions ne semble appropriée; il faudrait parler, effectivement, de 'discours de spécialité', bien qu'une dénomination du type 'discours d'activité' soit encore plus précise, puisqu'elle fait référence au produit de communication résultant de l'emploi de la langue dans un domaine spécifique, pas forcément professionnel, mais sur une activité particulière. Afin de situer le rap en espagnol dans ce domaine, nous avons analysé un corpus de plus d'une centaine de textes, ce qui révèle que le rap présente, en effet, les caractéristiques spécifiques qui permettent de le définir comme discours de spécialité: la terminologie, le développement entre l'écriture et l'oralité, la réflexion métalinguistique et l'approchement au genre de la poésie au moyen de l'utilisation de certaines figures de style consolidées.

MOTS CLÉS: discours de spécialité; rap en espagnol; genre discursif; langue et activité; emploi spécifique du langage.

SOMMAIRE: 1. Introduction: le discours de spécialité. 2. Le rap comme objet d'étude. 3. La terminologie du rap. 4. Oralité et écriture. 5. Les thèmes du rap. 6. Figures de style. 7. Conclusions.

Fecha de Recepción
Fecha de Revisión
Fecha de Aceptación
Fecha de Publicación

27/03/2012
05/11/2012
07/11/2012
01/12/2012

El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN

1. INTRODUCCIÓN: EL DISCURSO DE ESPECIALIDAD

Debido a la confusión que, en muchos casos, aún existe en torno a la consideración de los ‘discursos de especialidad’, conviene abrir las presentes líneas con un, al menos, intento de precisión terminológica y conceptual. Son varias las denominaciones que suelen aplicarse a este objeto de estudio, y muchas de ellas, lejos de ser sinónimas –lo cual evitaría cualquier problema de fondo–, implican una definición diferente de dicho objeto. Los términos más usuales, eso sí, tienen en común la definición del objeto de estudio a partir del vehículo que les da forma, es decir, a partir de la lengua; es el caso de ‘lenguajes especiales’, ‘lenguas de especialidad’ o ‘jergas’. Por razones diferentes, ninguno de ellos parece adecuado. En el caso de los dos primeros, la inconveniencia cae por su propio peso: en rigor, no cabe hablar de varios lenguajes, pues este término, aunque se utilice a menudo y sin conflicto como sinónimo de ‘lengua’, remite más generalmente al conjunto de las lenguas o a la facultad de la comunicación; y en cuanto a ‘lengua’, es obvio que, al utilizar la expresión ‘lenguas de especialidad’, no se pretende aludir a lenguas distintas, sino a usos concretos de la misma lengua, con lo que se incurre en una contradicción. A pesar de ello –tal vez por costumbre–, gran parte de los estudiosos mantiene estas denominaciones, aun reconociendo el problema terminológico y conceptual existente¹.

Por lo que respecta al término ‘jerga’, no acaba de cuajar como concepto aglutinador, quizá porque se le atribuye a menudo la característica de ‘uso críptico’, cuando varios de los usos que podrían considerarse jergales carecen de tal intención. Así, la denominación suele emplearse con naturalidad en ciertos ámbitos, pero encuentra reticencias en otros: son frecuentes en la actualidad, por ejemplo, expresiones como ‘jerga médica’ o ‘jerga juvenil’, pero resulta inusual oír ‘jerga literaria’ o ‘jerga publicitaria’. El término resulta más preciso que los anteriores, pues no sugiere la existencia de lenguajes o lenguas diferentes, sino que aludiría al conjunto

¹ En Calvi y Chierichetti (2006), por ejemplo, se utilizan indiscriminadamente las expresiones ‘discurso de especialidad’, ‘lenguajes con fines específicos’ o ‘lenguajes de especialidad’, sin que se aborde el asunto terminológico en ninguno de los capítulos de la obra; en Sainz y Lago (2004) tampoco se plantea directamente la cuestión, pero sí se observan nítidas precisiones en determinados artículos (Cortés de los Ríos, M. A. y Cruz Martínez, M.: 87-95; Ferrero: 145-158); y, en fin, en Martín *et al.* (1996) sí se reflexiona acerca de la terminología, pero no se acaba por dar ningún paso y los diferentes términos se utilizan como sinónimos.

de usos lingüísticos específicos de un ámbito, sin que este tuviera que ser exclusivamente profesional. Sin embargo, no ha conseguido desplazar a los otros dos, y sus intentos de definición continúan sin ofrecer univocidad².

Por otro lado, las tres denominaciones llevan aparejado el problema de su clasificación. Ello se debe, como indicábamos más arriba, a su pretensión de nombrar el vehículo, la herramienta comunicativa, lo cual supone aceptar que estos ‘usos especiales’ son variedades de lo que normalmente se conoce como ‘lengua común’ o ‘lengua general’. De ello resulta la dificultad de, en primer lugar, delimitar las características que debe cumplir un uso para ser considerado una ‘variedad especial’ y de, en segundo lugar, acomodar esas ‘variedades especiales’ en la pirámide del uso de la lengua; se duda, en tales casos, en relación con los criterios que deben tenerse en cuenta, tanto desde el punto de vista expresivo (rasgos léxicos, sintácticos, morfológicos...) como en relación con el ámbito social (situacional, profesional...) ³. Por todo lo dicho, acaso no sea lo más conveniente considerar estos usos como ‘variedades’ que se desvían de la ‘lengua común’ en razón del contexto en que se emplean. Porque, en realidad, cualquier acto de comunicación está determinado por factores sociales, ya sean diastráticos o diafásicos. La lengua empleada es siempre la misma, y la llamada ‘variedad’ se reduce a un conjunto de rasgos que se manifiestan especialmente en el ámbito social en que se produce la comunicación. No obstante, si se quiere aludir a tal conjunto de rasgos, utilícese el término ‘jerga’, liberado de sus vínculos con lo gremial y lo esotérico.

La alternativa a nombrar la herramienta –insistimos: conjunto de rasgos que existen en la lengua, no una variedad de la ‘lengua común’– consiste, en efecto, en nombrar el producto de comunicación que resulta de utilizar la lengua en un ámbito determinado, la concreción que posibilita la documentación y el estudio de los fenómenos lingüísticos propios de un terreno, no necesariamente profesional, sino relativo a cualquier actividad concreta. Debe hablarse, en tal sentido, de ‘discurso de especialidad’⁴, en tanto que la labor del estudioso consiste, en definitiva, en analizar dicho discurso y describir después los usos lingüísticos particulares que encierra. Proceder a la inversa resulta más problemático, pues implica delimitar una variedad de la misma lengua para justificar la construcción del producto, cuando, insistimos, el estudioso parte realmente del discurso, del resultado del empleo de la lengua en las distintas parcelas específicas. Así, puede hablarse de ‘discurso médico’,

² La lucha del término por definirse hacia lo críptico o hacia lo simplemente profesional viene de antiguo. *Vid.*, como ejemplos en direcciones opuestas, los trabajos de González (1975) y de Garmendia (1978). Como muestra de que la dualidad no acaba de resolverse, *vid.* Antuña (2009).

³ Antuña (2009: 458) acaba concluyendo que “la variación especializada [...] se encontraría entre la variación diafásica y la variación diastrática”.

⁴ O quizá mejor, aunque más osado, de ‘discurso de actividad’.

‘discurso literario’, ‘discurso juvenil’... y se aludirá siempre al producto de comunicación que se da en esos terrenos. El especialista partirá del análisis del discurso para definirlo después mediante los usos específicos que presente.

2. EL RAP COMO OBJETO DE ESTUDIO

Tras las anteriores reflexiones en torno al ‘discurso de especialidad’, nos centramos a continuación en el análisis de uno de ellos. Se trata del género musical del rap, que se caracteriza por dotar a sus letras de un carácter recitado sobre una base rítmica constante. Esto provoca que las canciones encierren un ingente volumen de letras en comparación con lo que ocurre en otros géneros musicales, cuyas muestras suelen presentar textos más escuetos⁵. Además, o precisamente por eso, los compositores de rap son muy conscientes de que la lengua es su herramienta primordial, y ello provoca que introduzcan en sus letras numerosas reflexiones metalingüísticas, como luego se verá. De ahí que el género del rap resulte especialmente atractivo para los analistas del discurso.

Así, poco a poco el estudio del rap va encontrando acomodo entre los estudios académicos. Interesa, en primer lugar, su vertiente sociológica, concretamente su desplazamiento desde una posición marginal hacia la fijación en el sistema social en que se desarrolla. Sobre ello reflexiona, por ejemplo, Olalla Castro, quien, tomando como objeto de estudio el rap estadounidense, señala “la asimilación de la marginalidad, por su absorción; el sistema central permite la inclusión de la periferia en el centro bajo la condición de que se adapte” (Castro 2004); dicha adaptación se refleja, según Castro, en la inserción del rap en el mercado discográfico. En esa línea se sitúa también Laura Camargo, quien habla del rap como “un producto imparable perfectamente globalizado” (Camargo, 2007: 52).

Por lo que respecta a la perspectiva filológica, atraen a los estudiosos las características literarias del rap. Su vínculo con la tradición literaria oral ha sido abordado por Enrique Santos Unamuno, quien se refiere al rap como “heredero de una poesía vocal que, bajo nuevas vestiduras, vuelve a ocupar un lugar importante en el ámbito de la cultura humana” (Unamuno, 2001: 237). Por otro lado, el uso de figuras retóricas, por su abundancia, se convierte en un fértil campo de estudio, según se desprende del trabajo de Basilio Pujante (2009).

⁵ Podría tenerse aquí en cuenta la noción de ‘género discursivo’, que puede definirse, muy a grandes rasgos, como manifestación textual particular –con características determinadas– dentro de un mismo ámbito o actividad discursiva. En este caso –aunque esto debería tratarse más detenidamente–, el ámbito discursivo sería el musical, distinto del literario, pues sus objetivos y sus circunstancias son diferentes; el discurso musical presentaría géneros textuales diferenciados por su singularidad; cabría hablar, por tanto, del ‘género del rap’. Los principales planteamientos en torno al concepto de ‘género’, aunque referidos al ámbito de la enseñanza del inglés, se encuentran muy bien sintetizados en Flowerdew (2000). Como muestra de estudio sobre géneros lingüísticos, *vid.* Ferrero (2004).

A pesar de tales acercamientos, carecemos de un análisis que determine los rasgos puramente lingüísticos del rap, es decir, que se acerque a su definición como un discurso lingüístico consolidado. Este es, por tanto, el propósito de las presentes líneas: establecer las particularidades que presenta el discurso del rap español⁶. Porque, aunque, como señala Camargo (2007: 54), el rap en España naciera lejos de las reivindicaciones sociales de los negros estadounidenses de la década de los setenta, y aunque, como indica Santos Unamuno (2001: 236), determinados rasgos del rap español resulten de la influencia norteamericana, la elaboración de las letras en castellano produce necesariamente, según se verá a continuación, usos lingüísticos específicos.

3. TERMINOLOGÍA DEL RAP

Debe tenerse en cuenta, en primer lugar, la terminología del rap, cuyo conocimiento resulta, en efecto, imprescindible para acceder al completo sentido de las letras del género⁷. Debe hablarse, en primer lugar, de la denominación del género. El origen del término ‘rap’ es incierto⁸, y este remite tanto al género musical como al modo de ‘cantar’ que tienen los intérpretes, y que consiste, como ya se ha señalado, más en recitar que en entonar. El estilo musical del rap se encuadra en la cultura *hip hop*, que engloba también artes plásticas (graffiti) y danza.

Otros dos términos básicos se refieren a los artífices del rap, el *MC* y el *DJ*. El *MC* o ‘rapero’ –del inglés *rapper*– es quien escribe y recita –o ‘rapea’– las letras de las canciones, a las que, como decíamos más arriba, no se otorga melodía. Las iniciales *MC* provienen de la expresión ‘maestro de ceremonias’ o *master of ceremonies* en inglés, y conservan la pronunciación anglosajona, [em si:]. Esta expresión convive con *bboy* que, aunque proviene de la parcela de la danza, se utiliza para designar al *MC* y, en general, a toda persona implicada en el movimiento *hip hop*. Por su parte, el *DJ* –expresión también pronunciada en inglés, [di: dʒ eɪ]– es el encargado de elaborar la melodía electrónica que acompaña a la recitación del *MC*, una melodía basada en la repetición de un mismo motivo; las iniciales corresponden a la expresión *disc joquey*, que suele traducirse en español como ‘pinchadiscos’. Los dos protagonistas, *MC* y *DJ*, son aludidos

⁶ Nos limitamos al análisis del rap producido en España. Otra cuestión sería ocuparse del rap en español, lo cual exige un estudio mucho más amplio del que aquí se propone.

⁷ Muchos de los términos del ámbito del rap son anglicismos, ya literales, ya calcos. Nos limitaremos a aportar el significado de los principales vocablos con el fin de conformar una herramienta válida para enfrentarse a las letras de cualquier compositor, sin entrar en precisiones etimológicas.

⁸ Existen varios monográficos, la mayoría de carácter divulgativo, sobre la historia del rap en Estados Unidos, país donde surgió (*vid.*, por ejemplo, Baker, 2006). Además, muchos de los estudios que se ocupan de aspectos más concretos suelen incorporar un capítulo dedicado al origen y la evolución del género. De entre estos últimos, resultan muy interesantes los de Keyes (2002) y Krims (2000).

en las letras con enorme frecuencia: (1) “no os engañéis: básicamente un *MC* rapea, no canta”; (2) “no hay *MC* que me supere en clase”; (3) “con mi *DJ* sigo recorriendo tarimas”; (4) “en nuestro escenario improvisa hasta el *disc jockey*”; (5) “ritmo *hip hop* que el *bboy* se inyecta”⁹.

La melodía desarrollada por el *DJ* se conoce como ‘base’ o, con mucha menos frecuencia, *beat* (‘ritmo’), a la que el *MC* adapta su recitado. Las letras de este también tienen denominaciones particulares: la más común es ‘rima’ –usada más en plural, ‘rimas’–, no con el significado de coincidencia de sonido en varias palabras, sino identificada con el total de las letras de un rapero. En tal sentido se usa también a veces ‘métrica’, ‘versos’ o, simplemente, ‘letras’. Dos términos más exclusivos son *flow* (‘fluir’, ‘flujo’), tomado directamente del inglés, y ‘mierda’: (6) “cuidar cada detalle de mi métrica después de haber sonado estos años sobre bases más bien diabéticas”; (7) “y ahora que escuchas estas rimas, las querrás hacer mejores”; (8) “bebe bebidas energéticas para asustar a mis métricas”; (9) “no todo es cuestión de *flow*, pero, si no hay *flow*, no hay *show*”; (10) “¿es un canuto o es mi mierda la que te coloca?”. En otros casos, se habla de las letras con los términos generales de ‘rap’ y *hip hop*: (11) “será porque mi rap no olvida, pero perdona”; (12) “hago *hip hop* legendario”.

Como se ve, la mayor parte de la terminología del rap se refiere a los autores y a sus letras. Pero también abundan los términos relativos a los objetos implicados en la producción del discurso y a la situación comunicativa¹⁰. El *DJ*, por ejemplo, trabaja con ‘platos’, aparatos que reproducen la música grabada en discos de vinilo. El término se utiliza normalmente como sinécdoque para representar todo el equipo que el *DJ* maneja para elaborar sus bases, aunque a veces se acompañe de algún otro vocablo específico: (13) “tenemos un *sampler* y unos platos pero antes tuvimos cabeza para pensar”; (14) “se trata del nivel, *hip hop* en los platos”. Además, ciertas palabras aluden a los distintos sonidos producidos por el *DJ*, incluido el *scratch*, que se provoca al desplazar rápidamente con los dedos un disco de vinilo en los dos sentidos de la aguja del plato: (15) “pinta, rima, *scrachea*, llama la atención para que la peña hacer alguna cosa te vea”; (16) “suena rap, retumban los bajos”; (17) “mantengo el fuego vivo para el *bboy* de bombo y caja”; la imitación oral de estos sonidos recibe el nombre de *beat box*, un ejercicio bastante más frecuente en los conciertos de rap que en los discos. Abundan también las alusiones al micrófono, la herramienta del *MC*, muchas veces mediante su acortamiento, ‘micro’: (18) “estoy delante de un micrófono que vale casi un kilo”; (19) “en camiseta interior y un chándal sin marca, puedo pillar un

⁹ Hemos optado, para facilitar la lectura, por otorgar un número a cada pasaje. Al final del texto aportamos la relación de estos.

¹⁰ En su trabajo, Santos Unamuno (2001: 238) dedica un apartado a las referencias a la ‘teatralidad’, al acto de representación del rapero en el escenario. Nosotros, al hablar de situación comunicativa, nos referimos también a la grabación del disco, pues la audición de este supone, asimismo, un acto de comunicación.

micro y dirigir la barca”. El otro ingrediente de la comunicación inmediata, de la actuación en directo, es el escenario, vocablo muy señalado al que también se alude con el término ‘tarima’: (20) “mira como suenan las palmadas al pasar yo, desde la barra voy directo al escenario”; (21) “mezclo H₂O con saliva y eso crea una energía en la tarima”; (22) “Me dejo la piel en los conciertos, en los directos es donde quiero más respeto”. Otra palabra frecuente es ‘garito’, no exclusiva del ámbito del *hip hop*, que se refiere a los locales donde se escucha rap, bien pinchado por el *DJ* o bien recitado en directo por raperos: (23) “mejor volver a ser un garito de ‘bacalas’ que seguir siendo un garito de *hip hop* sin saber serlo”; (24) “si se oyen gritos, salimos por la puerta de atrás de los garitos”.

Por último, y por detener aquí la relación –existen más vocablos específicos, pero no tan frecuentes como los señalados–, se halla el término ‘representar’. Una persona que, por así decir, aporta autenticidad al *hip hop* es una persona que representa: (25) “represento, soy pastor del dios *hop hop*”; (26) “dando lo mejor de sí actuando, representando a su bando”. Lo contrario es un *toy*, alguien que trata de introducirse en el ámbito del *hip hop* sin enarbolar sus auténticos valores, y a quien, por tanto, hay que despreciar; el vocablo convive con su derivado ‘toyaco’: (27) “hay un barranco lleno de ellos, si me sigues, te lo enseño, será como un mal sueño, despeno *toys* del puto gremio, merezco un premio”; (28) “directo del barrio de los que se comen a los basura, a los mierdas, a los ‘toyacos”.

4. ORALIDAD Y ESCRITURA

Tras repasar la terminología básica que da soporte al rap español, nos ocupamos en este bloque de la interesante relación entre oralidad y escritura que se produce en el género. Resulta interesante porque, si bien la razón de ser del rap es el recitado oral, ya sea en directo o grabado en un disco, el rapero insiste con mucha frecuencia en el proceso de escritura de sus rimas: (29) “rimas escritas con constancia desde la infancia”; (30) “ven, que te invito a un recorrido por el folio, móntate en mi boli que es un bólico, agárrate al sonido, mira, primo, rimo por los codos y, en el fondo, más que lo que digo es lo que escondo”; (31) “como un sueño, como un grito en el momento decisivo, indomables como el baile de mi mano cuando escribo”; (32) “lo que escribo en el papel puede olerte a mierda o a Channel”.

Esta importancia que se concede la escritura contrasta con el énfasis que, por otro lado, se imprime al recitado de las rimas en su acto más puro, en el concierto: (33) “al igual que el plata, absorbo a los demás colores y a los rimadores que se creen mejores sin haber pisado una tarima”; (34) “no hay droga más dura para mí que un escenario”; (35) “a mí, chaval, me pagan los *flows*, pero sin duda el mejor premio es el aplauso en los *shows*”; (36) “disco que no se respalda con un directo, *MC* que mengua”. Es decir, el proceso de creación de rimas se produce en la

escritura, pero las letras sólo pueden cobrar vida en la declamación oral; obsérvese cómo comienza una canción del rapero Kase.O, componente de Violadores del Verso: (37) “Oh, Caliope, augusta entre las musas, haz florecer el jardín: trae la rima”; aunque lo parece, la musa no se invoca para que inspire directamente el recitado, sino la escritura previa¹¹.

Así, la rima se escribe pensando únicamente en su recitado, nunca en su lectura. Ello provoca que el rapero acuda muy a menudo a usos coloquiales, que acercan la rima al diálogo cotidiano: (38) “no busques movida con mi panda”; (39) “¿dónde está tu ego, compañero?, anda, dame los talegos”; (40) “yo me chuleo en el rap, porque tengo estilo, como el cabrón que busca ligue a las puertas de su BMW”; (41) “por cada calada que daba a mi paladar, más se me iba la bola”. En el mismo sentido, son muy comunes en las letras los refranes y los modismos, que muchas veces se transforman originalmente: (42) “aquí no hay gato encerrado, somos perros callejeros sueltos”; (43) “yendo de bar en bar, muy lejos del ocaso, dando tumbos entre victoria y fracaso, es el caso de los que te traen la última gota que colmará el vaso”; (44) “si yo soy el que tengo, tú eres el que careces, y siguiendo con cifras, yo sigo aquí en mis trece”. Lo coloquial y lo popular, no obstante, conviven con expresiones muy cuidadas, lo cual produce, de nuevo, un interesante contraste: (45) “En un lugar de la Mancha cuyo nombre recordar no quiero, dio comienzo aquesta historia del hidalgo de antigua darga, flaco rocín y corredor galgo, convertido en andante caballero”; (46) “pero hoy debo conformarme con esto, subyugar al verso y ejercitar la mente, o no, filósofo no invitado a dar su opinión, mejor callado”.

Por otro lado, existe una variedad de recitado en el rap que no depende de la escritura: se trata de la ‘improvisación’¹², que consiste en componer y recitar rimas sobre la marcha al compás de una base. Los raperos la citan con frecuencia: (47) “improvisando, veis que no tengo miedo al folio en blanco”; (48) “a partir de aquí improviso: rap casi sin aire”; (49) “improvisando borracho a veces sale algo guapo”; (50) “si hoy no sale un

¹¹ Las referencias a la cultura clásica no son extrañas en las letras de este MC: “Bebí del biberón de Cicerón y de Virgilio, hoy soy poeta con emoción a domicilio; [...] qué suerte, va a ser la cariátide que sostenga mi cuerpo, mi cuerpo es el templo de los frágiles” (“Javat y Kamel”, *R de Rumba*); “mirando el lago, como Narciso, merezco un friso” (“Ocho líneas”, *Vivir para contarlo*); “yo la materia, tú espíritu, yo Zeus, tú cualquier cosa parecida a Venus”; etcétera. Dichas referencias suelen acompañarse de latinismos: *non, cogito ergo sum, sine qua non...*

¹² A través de este concepto, el rap se acercaría al género musical del *jazz*, si bien no son muchos los raperos que lo manifiestan en sus rimas; Kase.O, de Violadores del Verso, es quien más insiste en ello, e incluso cuenta con un disco en el que se hace acompañar por una banda de *jazz*: “mi fondo es gordo y loco *jazz*, moviendo la boca acompaño al compás” (“Boogaloo”, *Kase.O Jazz Magnetism*); “me gusta el *funk*, el *reagge* y el *jazz*, pero lo único, lo único que quieren es rap” (“Javat y Kamel”, *R de Rumba*); “he perdido el rumbo, pero soy feliz con soledad, *jazz* y whisky” (“Ballantines”, *Genios*); “es la única manera de que escuchéis *jazz*, es el *jazz* del yo y mi micrófono, y lo toco yo” (“Rap sólo universidad”, *Atrás*). En el rap, a la improvisación también se la conoce por la expresión inglesa *free style*.

estribillo en condiciones, improvisaré”. Esta actividad ha ido perdiendo importancia en el rap poco a poco, ya que la calidad de las letras es mayor cuando se confeccionan detenidamente por escrito. Sin embargo, es un concepto clave, pues en él está seguramente el origen del género¹³ y de uno de sus temas principales: la ‘competición’¹⁴. En efecto, un ejercicio común entre los raperos es el enfrentamiento mediante improvisaciones, las llamadas ‘batallas’, en las que los asistentes deciden quién es el raperos que mejor ha improvisado. En ocasiones aparece en las letras alguna alusión a este asunto, y tampoco es raro que los raperos dediquen una pequeña parte de sus conciertos a improvisar.

De cualquier modo, ya sea mediante la escritura o mediante la oralidad, los raperos tienen muy claro que trabajan con el lenguaje –o con la lengua, para ser más precisos–, y así lo declaran en sus letras, con la inclusión de numerosos términos propios del ámbito lingüístico: (51) “si yo en mi rap no traje mensaje, tan sólo homenaje al lenguaje”; (52) “no hay fórmula que valga, tengo el control de la palabra”; (53) “nada como vivir bajo el encanto de mi campo semántico”; (54) “sobre el óxido rapear, soltar monóxido tóxico, robótico, asombroso manejo del léxico, hoy el rap en español no sólo se hace en Nuevo México”; (55) “cuido mi gramática más que mi etiqueta”; (56) “ni vieja escuela ni nueva: lenguaje roto, mi única escuela”. Y, como artistas del lenguaje que componen según un esquema de rimas, los raperos, en buena lógica, se proclaman poetas: (57) “mi poesía es compleja; ahora, el tema en cuestión es simple”; (58) “‘r’ de revolución, ‘a’ de actitud, ‘p’ de poesía”; (59) “tú, escucha lo que es aún más triste: soy un poeta y para mí la primavera no existe”; (60) “rutas hechas por convenio cuando traigo flores de poesía salvaje de los prados del ingenio”; (61) “tuve que hacer maravillas para que tuvieras este día, seguido de mi poesía”. Estos poetas, tras dar forma escrita a sus versos, perpetúan la tradición de la poesía oral (Santos 2001) encanando sus letras en esquemas musicales; de los temas que tratan en sus composiciones nos ocupamos a continuación, y más abajo mencionamos las principales figuras retóricas que suelen utilizar.

5. LOS TEMAS DEL RAP

Como señalábamos más arriba, el principal asunto que se trata en las letras del rap es la ‘competición’, a la que se dedican, aproximadamente, tres cuartas partes de los textos del género. Varios de los estudiosos que se han acercado al rap suelen referirse al egocentrismo de los raperos; sin embargo, la proclamación de las virtudes propias no es caprichosa, sino que obedece siempre al citado tema de la ‘competición’. La principal motivación del MC, por tanto, es elaborar rimas superiores a las de sus

¹³ Vid. los trabajos citados en n. 8.

¹⁴ De los temas del rap nos ocupamos en el siguiente epígrafe.

colegas, y no espera a que se le reconozca tal empresa, sino que él mismo se proclama vencedor: (62) “y ahora que escuchas estas rimas, las querrás hacer mejores, en eso se basa el juego, la lucha de rimadores”; (63) “nuestro rap a tu rap de mierda barre y friega, que sigas intentándolo, en serio, es una pena”; (64) “hoy represento un rap tan duro como el vino más viejo, coño, que por eso lanzo besos al espejo; [...] vosotros sois fumables, escuchables, audibles, con lo que vuestros *flows* llevan rimas demasiado previsibles”; (65) “acoso, fluyo por el ritmo y tú pareces un gangoso, separo mi estilo limpio del tuyo asqueroso, ¿tienes rimas grandes?, pues yo, cepos para osos”; (66) “mi estrategia, como siempre, la defensa, mi ataque; soy el buen estratega, yo he ganado, jaque mate”. La competición, en efecto, suele desembocar en el uso de palabras y expresiones de los ámbitos bélico y deportivo: (67) “esperando en las trincheras preparados para lanzar nuestro ataque a MCs con cráneos de barro y cerebros de piedra; con lenguas afiladas como bayonetas, bocas contundentes como escopetas”; (68) “en mi ejército, todos detrás al rebufo, sois mi séquito, [...] se trata de darle por el culo al enemigo, al vivo que permanece atrincherado, yo lo fusilo”; (69) “practico el *pinball* con las palabras, las remato por la escuadra, [...] no puedes marcar ni de penalti, chuparás banquillo”; (70) “no suelo fallar las ocasiones; el tiempo que perdiste en tus observaciones, yo lo aproveché para desmarcarme y hacer mis goles”¹⁵. Además, en el afán de proclamarse los mejores, los raperos se nombran continuamente a sí mismos: (71) “en esta guerra de a ver quién habla más mierda, El Chojin se descuelga haciendo letras”; (72) “el Kase.O ha vuelto, lo viejo me lo inventé y lo nuevo me lo invento”; (73) “he vuelto, Frank T una vez más, controlando el micrófono, dando fuerza al verso”; (74) “el regreso del hueso duro de roer no puedes detener, el regreso de NS, pocos le pueden vencer”; (75) “escuchar a Mr. Rango sabes que es tu vicio, aunque eso te duela más que las muelas del juicio, cuando estrujo el micro tus nervios desquicio”. Por otra parte, cuando se producen colaboraciones entre raperos, algo muy frecuente, se deja claro que, en ese caso, el asunto de la competición se aparta: (76) “que yo con Zatur –no, yo con Javier–, competición no hay, nos encargamos de eso ayer”.

Al margen de la competición, hay mucho espacio en el rap para temas de protesta y reivindicación social. Los raperos, en general, se declaran contrarios al sistema social, económico y político imperante, lo cual supone cierta contradicción, pues, al fin y al cabo, viven dentro del sistema y gracias a él (Castro, 2004). Esa contradicción, sin embargo, se asume con naturalidad, pues fuera del sistema, en realidad, el rap no sería lo que es, pues no tendría difusión: (77) “fiel a mi lema, ganar dinero del sistema

¹⁵ El fragmento 67 corresponde a “Esperando en las trincheras”, canción de Los Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop, incluida en el disco *Hasta la viktoria*. Este disco está dedicado por entero a la competición y se estructura como una gran batalla: su dos primeras canciones se titulan “Esperando en las trincheras” y “Komienza la batalla”, y la última, “Viktoria”.

haciendo música contra el sistema”; (78) “Si no queréis sacar dinero en el rap, no saquéis disco, cuelga tu promo en internet y listo... so tonto”. De hecho, en realidad no se trata de desbaratar por completo el sistema, sino de, sencillamente, manifestar sus miserias o sus injusticias, es decir, aquello de debería cambiarse o mejorarse. El primer objetivo, claro está, es la clase política, a la que se tacha de corrupta y deshonesto: (79) “pegaré un póster en la pared con la cara de algún líder pepero y le tiraré dardos a los ojos para dejarlo ciego”; (80) “los jefes del presidente dictan el presente, ¿crees que quien gobierna realmente no te miente?, [...] mi gobierno es otro ejemplo de cinismo, un partido socialista que no practica el socialismo, [...] la desesperanza crea paranoia, y mi alcalde tiene tanta panza que no ve su propia polla”; (81) “el ruido sin tonos ensordece los oídos, los políticos tienen los discos bien escondidos, no quieren que la gente oiga rimas de esperanza, si esto un día ocurriese cambiaría la balanza”; (82) “iré a cagarme en las butacas del senado y gritaré ¡que os den!”.

También abundan las referencias a la explotación de las personas: (83) “normal será que te utilicen, por un sueldo te ridiculicen”; (84) “su nombre a pocos importa, no es lo que cuenta si su cuerpo está en venta y su falda es corta; oficio antiguo, como la injusticia”. La indignancia y la pobreza tampoco escapan a la mirada del MC: (85) “uno se tapa los ojos porque no quiere ver cómo el niño africano está rodeado por las moscas que europeos y americanos han colocado a su alrededor”; (86) “bienvenido seas a la realidad cruda: mira cómo lloran, mira cómo pasan hambre, [...] hipócrita, África grita, pide ayuda”; (87) “en el cajero de la esquina duerme un indigente, mientras un nota saca pasta casi sin mirarle”. Por último – aunque podrían mencionarse otros aspectos en relación con estos ataques al sistema–, el rap se proclama antibelicista, y se elaboran letras contra la guerra y a favor de la hermandad de todos los seres humanos; en ese sentido, se condena cualquier manifestación xenófoba: (88) “qué pensaréis si hablo de paz y después gloria, si hay demasiada escoria entre líneas divisorias; qué pensaréis si hablo de paz en el cielo y la tierra si acabamos de empezar un nuevo siglo en guerra”; (89) “¿y dónde está la humanidad de los seres humanos? No es tan difícil de entender, todos somos hermanos, por encima de razas, por encima de rezos, [...] así está el planeta Tierra, los inocentes pagan con su sangre y su inocencia el precio de una guerra”; (90) “y aunque no quiero guerras, tampoco quiero hijos de perra, y si hay nazis que son buenos, son los que están bajo tierra”.

El tercer gran asunto presente en las letras del rap es la calle. Al referirse a la calle, los raperos reivindican la autenticidad de su discurso, que nace en barrios humildes y no en estudios¹⁶. El rap se define como

¹⁶ En relación con ello, es frecuente que se aluda a la ciudad o al barrio de procedencia del intérprete, y también al año de composición del texto, todo lo cual lo contextualiza: “del Ebro soy la joya, Zaragoza es la zona” (Violadores del Verso, “Sólo quedar consuelo”, *Genios*); “No acabamos, empezamos, 41008, nivel Pino Montano” (SFDK, “41008 [Nivel Pino Montano]”, *Desde los chiqueros*); “Bombo clap, sí, te lo ponen ahí, Violadores del Verso, 2002” (Violadores

sincero, como un estilo de vida con un mensaje puro, y no como un producto de consumo, por más que, como decíamos, sus discos se venden como los discos del resto de géneros musicales; y si la venta de rap crece, debe ser porque la sociedad aprecie este estilo de música, no porque el estilo se adapte a los gustos de los consumidores: (91) “rap nace en esquinas, mas no así en oficinas”; (92) “y no soy yo el que se vende si mi rap es cojonudo, creo”; (93) “los MCs ganaremos pasta y seremos famosos un día, y espero que no sea porque hemos cambiado nosotros”. Así, los verdaderos *bboys* proceden de la calle, del barrio, que se pinta como un lugar con sus propias reglas, un tanto al margen de la sociedad estándar y poseedor de cierto romanticismo: (94) “en un barrio donde abunda la fauna como en casi todos, levante cabeza, sí, de todos modos”; (95) “si riegas las calles, de ahí nunca saldrán flores, si perfumas las calles, tal vez no sientas los olores, si adornas la calle alguien te quitará esas figuras para que nunca olvides que las calles son duras, [...] si no aguantas, vete, será mejor que más no ladres; ¿por qué decís que sois de la calle si luego os mantienen vuestros padres?; ¿qué sabéis de la lluvia, del sol y del viento?; para muchos calle es pesadilla y queréis vivirla como un cuento”; (96) “artistas de corazón tan duro como el acero, forjado en las calles, directo del rimadero”; (97) “esquivando edificios es como yo ando, desmarcándome del resto, mostrando la otra cara de las calles, el lado oculto que da nombre al valle”; (98) “hago maravillas, he gastado cientos de bolis y cientos de zapatillas mientras han buscado el respeto en las calles cientos de pandillas”. Si el MC, por tanto, procede de este ámbito, producirá rimas ‘auténticas’: (99) “para mí es muy importante ver a MCs que sean reales, porque, aunque tengas buenas rimas, si eres falso no me vales. [...] un sermón autobiográfico de aquello que no has hecho ni has sentido significa que el *hip hop* no has entendido”¹⁷; (100) “rimar debe ser más que sólo pelas de estilo; [...] sigue la competición, pero MCs en el micro se olvida de quiénes son”.

Junto a la competición, la reivindicación y la calle conviven temas menores que, dependiendo del raper, encuentran mayor o menor difusión. Resulta interesante el tratamiento que se confiere al tema de las drogas. Hay raperos, los menos, contrarios: (101) “¿te pones hasta el culo de porros?, perfecto, pues yo no: buen rollo”; otros, en cambio, alardean de su consumo y las describen como un refugio de la realidad, aunque, a veces, ese alarde contrasta con la presunción de no consumir drogas más fuertes que el alcohol o el cannabis: (102) “hoy día no me importaría venderme al diablo por un bolsón de maría; lo siento, tía, en mi lugar, ¿tú que harías?, si esto del rap no da dinero y mucho menos en Andalucía” /

del Verso, “Bombo clap”, *Bombo clap*); “la codicia se contagia, ¿quién podrá detener la bacteria?, uno nueve nueve nueve, tragedia” (Nach Scratch, “Tragedia”, *En la brevedad de los días*).

¹⁷ Repárese en el anglicismo semántico ‘real’, muy frecuente en el rap español, que engrosaría la lista de los anglicismos ya citados, y que puede traducirse ‘auténtico’.

(103) “soy el que organiza funerales *pa* los hijos de las madres que hoy yacen atrapados por la moda, la droga de diseño, fíjate en el detalle, a mi esa mierda hoy no me persigue porque he *nació* y me he *criao* en la calle”; (104) “vivo en laberintos de tinta, bebo ríos de tinto, fumo el polen que me trae el viento” / (105) “recuerdo cuando era feliz y adolescente, cada borrachera resultaba diferente; flipar está de moda hoy, por lo que se ve, pero K no se mete de ese LSD”. Aparte de las drogas, encontramos temas de lo más variopinto. Nach, por ejemplo, anhela etapas históricas: (106) “toda una vida es poco para un hombre, [...] quiero vivir más vidas que la que me corresponde, viajar a los paisajes que toda memoria esconde”; El Chojin recomienda el uso del preservativo: (107) “no te la juegues, sé que a veces cuesta guardar los papeles, pero cuídate, no te arriesgues y usa goma siempre”; Kase.O reflexiona sobre el paso del tiempo: (108) “somos el tiempo que nos queda, la vieja búsqueda, la nueva prueba; yo tampoco se vivir, estoy improvisando, pues cada uno tiene que ir tirando a su manera”; etcétera.

6. FIGURAS RETÓRICAS

Para concluir este estudio de aproximación al rap español, y después de haber incidido en su terminología y sus temas, nos ocupamos ahora de las figuras retóricas que presenta con más frecuencia. Es cierto que los recursos utilizados son diferentes en cada compositor, pero puede hablarse de varios procedimientos comunes. El más importante es probablemente el de la intertextualidad¹⁸, que aparece en el rap de varias maneras. En primer lugar, el MC se cita a sí mismo en muchas ocasiones. La manera más común consiste en introducir, en medio de una rima nueva, una rima de un texto anterior, que sólo puede identificar quien conoce tal texto. Por ejemplo, Nach incluye parte del estribillo de “Calles” en “Sr. Libro y Sr. Calle”: (109) “Calles, donde siempre paga quien falla, donde todos cruzan rayas y quieren ganar medallas” / (110) “Calles, donde siempre paga quien falla, donde hay canallas dispuestos a todo por un par de rayas”; Liriko, de Violadores del Verso, aprovecha una rima de “Sólo quedar consuelo” para el estribillo de “Marrones, morenas, coronas”: (111) “rap sin par, con motivos, cuando hablo de marrones, morenas, coronas; aterricé del cielo al estudio” / (112) “si hablo de calles, hablo de marrones; si hablo de nenas, hablo de morenas; si hablo de competición, hablo de coronas; marrones, morenas, coronas”; de este modo, la intertextualidad no acaba en la cita, sino que, a veces, una sola rima puede dar lugar a una canción nueva. Otro tipo de intertextualidad consiste en que un rapero introduzca en sus letras versos de otro rapero. Por ejemplo, Nach cita a

¹⁸ El término, como es sabido, procede de la teoría literaria y la literatura comparada. Como introducción a tal ámbito de estudio, *vid.* Gnisci (2002) o Guillén (2005). Sobre figuras retóricas, *vid.* Calderón (1996) y Marchese, A. y Forradellas, J. (1989).

Zatur, de SFDK, en “Esperando mi tren”: (113) “nunca fui un superhombre en la lucha, tampoco fui superlimpio en la lucha, sé que los míos me escuchan” / (114) “nunca fui un superhombre en la lucha, tampoco fui superlimpio en la lucha, pero soy un *superrapper* con y sin capucha”. Una variante de este procedimiento consiste, no en que el rapero reproduzca una rima ajena, sino en la introducción directa de la rima grabada. En “Tú quien eres”, de Frank T, aparece un fragmento de “Mierda”, de Kase.O: (115) “vamos, listo, con tu sabiduría temporal dime quién eres; ¿quién eres tú para evaluarme a mí, MC?” / (116) “dime, ¿quién eres tú para evaluarme a mí, MC?; aléjate de aquí”. También Nach incluye a Kase.O en “Manifiesto”: (117) “y puestos a reflexionar sobre la vida, menos mal, mira: ‘mira, el final es para todos igual’” / (118) “en la carrera, la fatiga es normal; por eso hay que parar a respirar, mira, el final es para todos igual”. Un último tipo de intertextualidad, más general, es aquel en el que se introduce en una canción un fragmento de cualquier otra manifestación cultural, normalmente de una película. Las muestras son también numerosas: *The Crow* (1994) en “Esperando en las trincheras” (*Hasta la viktoria*), de VKR; *The Great Dictator* (1940) en “Esclavos del destino” (*Un día en Suburbia*), de Nach; *Martín H* en “El mundo gira alrededor del billete” (*Cajas y bombos retumban en tu barrio*), de Disop; etcétera. También es posible que el DJ aproveche la melodía de otra canción para elaborar su base. Ocurre, por ejemplo, en “La persona que nunca se quema” (*Nuevo catálogo de rimas, manifiestos y sarcasmos*), de Trovadores de la Lírica Perdida, cuya base la constituye la melodía de “Bard Dance”, de Enya; en “Todo tuvo un principio” (*Hasta la viktoria*), de VKR, en la que se toma una melodía de “El titiritero”, de Serrat; etcétera.

Son muy abundantes en el rap las metáforas y, sobre todo, las comparaciones. (119) “hoy la palabra es parábola y vuela como las gárgolas, la palabra es la bala directa a vuestras mandíbulas; la plaga, que se propaga como el ébola, la flecha colocada en el arco de Légolas”; (120) “Busco al ladrón que me ha robado la sonrisa, busco restos de mi ceniza, mi ave fénix no se mentaliza”; (121) “vengo tranquilo como Líriko y su estilo [...], a la grada lanza metáforas que son seda en el aire, de esas que matan con sigilo”. Entre estas son frecuentes las que se refieren a personajes o eventos célebres, o también a eslóganes publicitarios, que muchas veces se transforman del mismo modo que los refranes y los modismos: (122) “preparad el camino, llega el maestro de Rodolfo Valentino [...], controlo las esencias como Al Pacino”; (123) “asalto a diligencias con trabuco bandolero y repartir el botín como Robin o sin ser arquero”; (124) “dejaré secuelas, sacaré tus muelas, no dejaré huella como la lejía Estrella”. A veces, las metáforas desembocan en alegorías: (125) “salieron los demonios cuando los ángeles dormían, no es que fuesen incómodas las alas, es que dolían”; (126) “con diez mil cañones por banda, viento en popa a toda vela [...], con banderas negras, tibias y una calavera espera, vengo a pillar la tela, vengo a saquear los mares [...], cómo lo ves,

si pongo barcos del revés, que yo no busco tesoros, soy un tesoro de cabeza a pies”.

Muy frecuentes son también las aliteraciones, tanto consonánticas como vocálicas: (127) “doble hache, mi fetiche, mientras me achucha la noche, escuche señora, no me reproche”; (128) “como el Titanic, con tácticas rítmicas técnicamente estratégicas”; (129) “soy la leche, acecho de noche en tu lecho”; (130) “encontrar la salida, y a la rivalidad dar cálida despedida”. Entre las aliteraciones vocálicas, debe destacarse la canción “Efectos vocales”, de Nach, en la que el rapero construye tres bloques de rimas con las letras “a”, “o” y “e”, respectivamente: (131) “trabaja, plasma las palabras, haz las balas, atrapa ráfagas, sal, machaca cada sala [...]; lo corroboro: controlo todos los modos, conozco todos los logros, coloco todos los coros [...]; creedme: el eje es tener fe; seres que deseen que enferme, desesperense”. Existen precedentes, pero no superan la longitud de un verso: (132) “te matarán las llamaradas, camarada, para nada parará la ráfaga que K te lanza a la cara”. Con frecuencia aparecen, además, repeticiones de una o más sílabas: (133) “si no leo, cómo voy a redactar exactas actas luego”; (134) “genética y laringe, ingeniería letrística en el surco”; (135) “quizás por el cannabis, maremos mentales traen *tsunamis* a mis pensamientos”.

La lista de figuras retóricas que aparecen en el rap español podría ampliarse más allá de las ya señaladas: existen anáforas, anadiplosis, neologismos, variaciones de acento –muy frecuentes para hacer coincidir una rima–, hipérbatos, etcétera; la profundización en su estudio queda pendiente de un trabajo específico.

7. CONCLUSIONES

Las características descritas en las líneas precedentes otorgan al rap español la categoría de discurso de especialidad, o, si se prefiere, de género discursivo, por cuanto produce un tipo peculiar de texto en el ámbito especial de las letras musicales. Se trata de un género definido por su recitado oral, que, singularmente, procede de la escritura –salvo en los episodios de improvisación– y que, además, tiene carácter permanente, puesto que queda fijado en la grabación de los discos. El rap, además, cuenta con su terminología (‘rap’, ‘base’, ‘rimas’), gran parte de la cual procede del inglés, ya sea a través de la importación directa de vocablos (*DJ*, *MC*, *flow*, *scratch*) o del calco semántico (‘mierda’). Los autores de las letras, por otro lado, son conscientes de su parentesco con el discurso literario, y manifiestan su condición de artífices de la lengua. En tal sentido, los autores se detienen en alusiones a la propia expresión lingüística y, además, sus textos presentan abundantes figuras retóricas (intertextualidad, metáforas, aliteraciones), que contrastan llamativamente con numerosos usos característicos de la expresión coloquial. Todas estas

particularidades lingüísticas se concentran en un puñado de temas propios del género: competición, reivindicación social y ámbito callejero.

A partir de estas características generales, podrán elaborarse estudios más específicos que partan de los aspectos mencionados o que abran nuevos caminos, como la consideración de los diferentes estilos (poéticas) de los intérpretes; el análisis de la reflexión metalingüística presente en muchos de los textos; la profundización en el juego lingüístico que resulta de las experimentaciones con la lengua puramente lúdicas que realizan los compositores en numerosas letras; el carácter dialógico presente en varios pasajes, con apelaciones al destinatario; o, en un horizonte más distante, el cotejo del género en el ámbito español con el característico de otras regiones hispanohablantes. En definitiva, el rap queda definido como género discursivo y ofrece las posibilidades de estudio que corresponde a los productos lingüísticos en el ámbito de los discursos de especialidad.

REFERENCIAS

- BAKER, S. (2006): *The History of Rap and Hip-Hop*, San Diego: Lucent Books.
- CALVI, M. V. & CHIERICHETI, L. (2006): *Nuevas tendencias en el discurso de especialidad*, Berlín: Peter Lang.
- CAMARGO, L. (2007): "De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap", *Viento Sur*, 91, pp. 50-58.
- 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, publicación electrónica: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/olalla.htm>.
- CORTÉS DE LOS RÍOS, M. A. & CRUZ MARTÍNEZ, M. (2004): "Análisis contrastivo inglés-español del folleto publicitario de hotel", Sanz Sainz, I. y Felices Lago, A.: *op. cit. infra*, pp. 87-95.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- FLOWEDEV, L. (2000): "Using a genre-based framework to teach organizational structure in academic writing", *ELT Journal*, 54-4, pp. 369-378.
- GARCÍA ANTUÑA, M. (2009): "Consideraciones sobre la variación especializada: a propósito de una revisión terminográfica del concepto jerga", *Interlingüística*, 18, pp. 455-464.
- GARCÍA GONZÁLEZ, F. (1975). "El mansolea: una jerga gremial del Oriente de Asturias", *Archivum*, 25, pp. 377-420.
- GARMENDIA, J. A. (1978): "Variaciones terminológicas: ciencias sociales en el área de habla española", *Reis*, 4, pp. 47-66.
- GNISCI, A. (2002): *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- GUILLÉN, C. (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Tusquets.
- KEEYES, CH. L. (2002): *Rap Music and Street Consciousness*, Urbana: University of Illinois Press.

- KRIMS, A. (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LÓPEZ FERRERO, C. (2004): “El análisis de los discursos de especialidad desde las funciones retóricas”, en Sanz Sainz, I. y Felices Lago, A.: *op. cit. infra*, pp. 145-158.
- MARCHESE, A. & FORRADELLAS, J. (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MARTÍN, J., RUIZ, R., SANTANELLA, J. & ESCÁNEZ, J. (1996): *Los lenguajes especiales*, Granada: Comares.
- PUJANTE, B. (2009): “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, publicación electrónica: <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm>.
- SANTOS UNAMUNO, E. (2001): “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”, Cancellier, A. y Londero, R. (coords.), *Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*, Roma: Unipress, volumen 2, pp. 235-242.
- SANZ SAINZ, I. & FELICES LAGO, A. (2004): *Las nuevas tendencias de las lenguas de especialidad en un contexto internacional y multicultural*, Granada: Universidad de Granada.

ANEXO: PROCEDENCIA DE LOS PASAJES REFERIDOS

- (1) Frank T, “Rap auténtico y verdadero” (*Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces*); (2) Los Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop –en adelante, VKR–, “Rimador rimante puro” (*Hasta la viktoria*); (3) SFDK, “Óscar domina” (*Siempre fuertes*); (4) Violadores del Verso –en adelante, VDV–, “MC” (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (5) VDV, “Pura droga sin cortar” (*Vivir para contarlo*); (6) SFDK, “A dónde van” (2001 - *Odisea en el lodo*); (7) Nach (con Zatur de SFDK), “Compite” (*En la brevedad de los días*); (8) VDV, “Pura droga sin cortar” (*Vivir para contarlo*); (9) El Chojin, “Rap rap” (*Sólo para adultos*); (10) VDV, “Un gran plan” (*Violadores del Verso*); (11) Zénit, “Como suena” (*Producto infinito*); (12) El Chojin, “Cómo me gusta el rap” (*El nivel sube*); (13) SFDK (con VDV), “Seguimos en línea” (*Desde los chiqueros*); (14) Nach (con Nona y Juaninacka), “A nivel” (*En la brevedad de los días*); (15) Frank T, “La gran obra maestra” (*Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces*); (16) El Chojin, “Cómo me gusta el rap” (*El nivel sube*); (17) VDV “Pura droga sin cortar” (*Vivir para contarlo*); (18) VDV, “Mierda” (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (19) SFDK, “Yo contra todos” (2001 - *Odisea en el lodo*); (20) VDV, “A solas con un ritmo Kase.O” (*Genios*); (21) SFDK, “El Ingeniero” (*Siempre fuertes*); (22) Nerviozzo (con Nach), “Otra victoria” (*El Hombre Temah*); (23) 995, “Contra todos” (995); (24) VDV, “Vivir para contarlo” (*Vivir para contarlo*); (25) VDV, “Mierda” (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (26) SFDK, “Demasiados micrófonos y corazones vacíos” (*Siempre fuertes*); (27) VDV, “Pura droga sin cortar” (*Vivir para contarlo*); (28) VKR, “Komienza la batalla” (*Hasta la viktoria*); (29) Frank T, “Tú sabes” (*Franck attack*); (30) Jotamayúscula (con Kase.O), “Dos minutos” (*Camaleón*); (31) Dharma Karma (con Souchi y Maese

KDS), "Imaparables" (*Dharma Karma*); (32) Falsa Alarma, "Dejando atrás a más" (*La misiva*); (33) SFDK, "Óscar domina" (*Siempre fuertes*); (34) Nach, "Manifiesto" (*Un día en Suburbia*); (35) VDV, "Pura droga sin cortar" (*Vivir para contarlo*); (36) SFDK, "A dónde van" (2001 - *Odisea en el lodo*); (37) VDV, "Mierda" (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (38) VDV, "Nadie lo haze" (*Atrás*); (39) Juaninacka, "Rap" (*Versión EP*); (40) VDV, "No es ningún trofeo noble" (*Vicios y virtudes*); (41) Cloaka Company, "No te digo na" (*Verso municcione*); (42) VDV, "Doble V" (*Genios*); (43) Maese KDS (con Trovadores de la Lirika Perdida), "Menas a trua" (*Viviendo y aprendiendo*); (44) VKR, "Korage" (*Hasta la viktoria*); (45) Zénit, "Intro del espectáculo Quijote Hip Hop"; (46) Fuck Tha Posse, "Vagabundo" (*Demasiado honor para tanta hambre*); (47) VDV, "Nadie lo haze" (*Atrás*); (48) 995, "Todo va bien" (995); (49) VDV, "Máximo exponente" (*Genios*); (50) Juaninacka, "Improvisaré" (*Luces de neón*); (51) VDV, "Sólo quedar consuelo" (*Genios*); (52) Frank T, "Control de la palabra" (*Frank Attack*); (53) VDV, "Filosofía y letras" (*Vivir para contarlo*); (54) SFDK, "Desde Sevilla hasta tu tierra" (*Desde los chiqueros*); (55) VDV, "Mierda" (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (56) Nach (con SFDK), "Compite" (*En la brevedad de los días*); (57) Frank T, "Tú quién eres" (*Franck Attack*); (58) Nach, "Manifiesto" (*Un día en Suburbia*); (59) VDV, "Ballantines" (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (60) Juaninacka, "Rap" (*Versión EP*); (61) Tremendo Menda, "Vibraciones" (*Vibraciones*); (62) Nach, "Compite" (*En la brevedad de los días*); (63) Zénit, "Como suena" (*Producto infinito*); (64) VDV, "Sólo quedar consuelo" (*Genios*); (65) SFDK, "Óscar domina" (*Siempre fuertes*); (66) Frank T, "Tú quién eres" (*Frank Attack*); (67) VKR, "Esperando en las trincheras" (*Hasta la viktoria*); (68) VDV, "Nada más" (*Vivir para contarlo*); (69) Nach, "El juego del rap" (*Un día en Suburbia*); (70) VKR, "Malicia" (*Hasta la viktoria*); (71) 995, "Toda va bien" (995); (72) VDV, "Intro 97" (*Genios*); (73) Frank T, "Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces" (*Los pájaros...*); (74) Nach, "Rimas invencibles" (*En la brevedad de los días*); (75) Mr. Rango, "El hombre de los 6 millones de dolores", (*El hombre de los 6 millones de dolores*); (76) SFDK (con Kase.O), "A mí no me lo cuentes" (*Siempre fuertes*); (77) Nach, "Manifiesto" (*Un día en Suburbia*); (78) VDV, "A las cosas por su nombre" (*Vivir para contarlo*); (79) VDV, "A las cosas por su nombre" (*Vivir para contarlo*); (80) Nach, "Esclavos del destino" (*Un día en Suburbia*); (81) Frank T, "Poesía dedicada a los oprimidos" (*Los pájaros...*); (82) VDV, "Qué te importan todos los demás" (*Vicios y virtudes*); (83) VDV, "Asómate" (*Vivir para contarlo*); (84) Nach (con Noe), "Penélope" (*Poesía difusa*); (85) Frank T (con El Chojin), "El hombre luchador" (*Los pájaros...*); (86) Mios Tios (con Kase.O), "Billete de ida hacia la tristeza" (*Más líos*); (87) Maese KDS, "Valles de asfalto" (*Viviendo y aprendiendo*); (88) Falsa Alarma (con Frank T), "La paz" (*La misiva*); (89) Maese KDS, "Por qué tiene que ser así" (*Viviendo y aprendiendo*); (90) Nach, "Tragedia" (*En la brevedad de los días*); (91) VDV, "No esperaban menos" (*Genios*); (92) VDV, "Mierda" (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (93) Frank T, "Rap auténtico y verdadero" (*Los pájaros...*); (94) Falsa Alarma, "Desde mi ventana" (*La misiva*); (95) Frank T, "Nunka saldrán flores" (*90 Kilos*); (96) El Club de los Poetas Violentos -en adelante, CPV-, "El funeral" (*Madrid zona bruta*); (97) Nach (con Lom-C), "Calles" (*Poesía Difusa*); (98) VKR, "Nosotros a nuestras cosas" (*Hasta la viktoria*); (99) Frank T, "Ándate con ojo,

chavalito" (*Los pájaros...*); (100) Nach, "En la brevedad de los días" (*En la brevedad de los días*); (101) El Chojin, "Cómo me gusta el rap" (*El nivel sube*); (102) SFDK, "Yo contra todos" (2001 - *Odisea en el lodo*); (103) SFDK, "Demasiados micrófonos y corazones vacíos" (*Siempre fuertes*); (104) VDV, "8 líneas" (*Vivir para contarlo*); (105) VDV, "Bombo clap" (*Bombo clap*); (106) Nach, "Mil vidas" (*Un día en Suburbia*); (107) El Chojin, "Lola" (*Sólo para adultos*); (108) VDV, "Vivir para contarlo" (*Vivir para contarlo*); (109) Nach, "Calles" (*Poesía difusa*); (110) Nach, "Sr. Libro y Sr. Calle" (*Un día en Suburbia*); (111) VDV, "Sólo quedar consuelo" (*Genios*); (112) VDV, "Marrones, morenas, coronas" (*Vicios y virtudes*); (113) Maese KDS (con Nach), "Esperando mi tren" (*Viviendo y aprendiendo*); (114) SFDK, "Nacido en el asfalto" (*Siempre fuertes*); (115) Frank T, "Tú quién eres" (*Frank Attack*); (116) VDV, "Mierda" (*Violadores del Verso + Kase.O Mierda*); (117) Nach, "Manifiesto" (*Un día en Suburbia*); (118) VDV, "Vivir para contarlo" (*Vivir para contarlo*); (119) Nach (con Líriko), "Ser o no ser" (*Poesía difusa*); (120) Rapsusklei y Hazhe, "Don Diego" (*La historia más real de vuestras vidas*); (121) VDV, "8 líneas" (*Vivir para contarlo*); (122) VKR, "No hay ningún problema" (*Hasta la Viktoria*); (123) VDV, "Información planta calle" (*Vivir para contarlo*); (124) SFDK (con La Gota que Colma), "Pánico" (*Siempre fuertes*); (125) Zénit (con VKR), "Nos recordarán" (*Producto infinito*); (126) SFDK (con Mala Rodríguez), "Una de piratas" (*Siempre fuertes*); (127) Nach, "El Cuentacuentos" (*Poesía difusa*); (128) CPV, "Técnica de rima" (*La saga continúa 24/7*); (129) SFDK, "El Ingeniero" (*Siempre fuertes*); (130) VDV, "Nadie lo haze" (*Atrás*); (131) Nach, "Efectos vocales" (*Un día en Suburbia*); (132) VDV, "Trae ese ron" (*Vicios y Virtudes*); (133) Nach, "Sr. Libro y Sr. Calle" (*Un día en Suburbia*); (134) VDV, "Pura droga sin cortar" (*Vivir para contarlo*); (135) Rap'sus Klei y Hazhe, "Don Diego" (*La historia más real de vuestras vidas*).