

ESTUDIO DEL RAP ESPAÑOL COMO GÉNERO DISCURSIVO: TEMAS Y SECUENCIAS TEXTUALES

Francisco Jiménez Calderón

(Universidad de Extremadura)

fjimcal@unex.es

RESUMEN:

Este trabajo parte de la hipótesis de que el rap español constituye un género discursivo consolidado, y que cuenta, por tanto, con los elementos habituales en todo género. Entre ellos, se estudian aquí las disposiciones temáticas que presenta y las secuencias textuales en que se articula. Se han analizado alrededor de quinientos textos aplicando las herramientas que proporciona el análisis del discurso, fundamentalmente las referidas a la determinación de la línea temática (Van Dijk) y las que permiten ordenar el texto en función de la intención concreta del enunciador (Adam). Los resultados muestran un género discursivo estable, cuyo tema predominante, denominado *competición*, se adentra en el ámbito de lo metalingüístico, en tanto que los enunciadores *compiten* esgrimiendo su destreza en el manejo de la expresión lingüística. En razón de ello, el texto suele encajarse en una secuencia textual argumentativa, pues se trata de persuadir de la superioridad propia. No falta, pese que el texto es monologado, una dialogicidad latente, que se relaciona con su carácter oral y, en cierto modo, conversacional.

Palabras clave: rap; género discursivo; análisis del discurso; lengua española; secuencias textuales

ABSTRACT:

This work is based on the hypothesis that the Spanish rap is a consolidated discursive genre, and, therefore, it is provided with the common elements found in every single genre. Among them, this article studies the topics layout and the textual sequences in which this genre is articulated. Five hundred texts have been analysed using the tools provided by discourse analysis, primarily those relating to the determination of the thematic line (Van Dijk) and those that allow to organize the text depending on the specific intention of the speaker (Adam). The results show a stable discursive genre, in which the predominant topic, known as *competition*, delves into the field of the

metalinguistic, because the speakers compete by putting forward their skill in handling linguistic expression. Due to this, the text is often fitted into an argumentative textual sequence, as the aim is to persuade of its own superiority. Although the text is a monologue, it doesn't lack latent features of a dialogue, which is related to its oral and, in a way, conversational nature.

Key words: rap, discursive genre, discourse analysis, Spanish language, textual sequences.

INTRODUCCIÓN: EL RAP COMO GÉNERO DISCURSIVO

La noción de *género discursivo* está ampliamente consolidada en los estudios de análisis del discurso. Las diferentes definiciones que de ella se han proporcionado suelen partir de la de Bajtin, por más que la aproximación al concepto pueda rastrearse en etapas anteriores:

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 (Bajtin, 1982, p. 252).

En ella –más allá de la cita reproducida– se condensan, más o menos explícitamente, los aspectos que el analista del discurso debe tener en cuenta en el momento de determinar un género discursivo concreto. En tanto que acto comunicativo, el género discursivo posee unas funciones sociales que afectan a los participantes de dicho acto, y que obligan a considerar la noción pragmática de *contexto*. Así lo han señalado, por ejemplo, Swales (2008), Maingueneau (1996), Bhatia (2004), Devitt (2004) o Frow (2006), y el propio Bajtin incide en el carácter dialogado –interactivo– de todo género discursivo, incluso de los monologados. Aunque los autores citados se acercan al concepto de *género* desde perspectivas diferentes, sus aportaciones permiten establecer un conjunto de circunstancias principales al que el análisis del género debe atender. Para empezar, el género se enmarca en un ámbito discursivo que satisface unas necesidades comunicativas concretas en el seno de una comunidad de hablantes¹, y que determina, en mayor o menor grado, las coordenadas espaciotemporales del acto de comunicación y las relaciones que establecen los participantes entre sí. El género discursivo se manifiesta en la concreción de esas necesidades como producto comunicativo específico que

presenta una serie de características reconocibles por los usuarios del idioma. Porta, en primer lugar, funciones comunicativas muy precisas, muy adecuadas a las intenciones del enunciador y a las expectativas del destinatario², lo cual determina, en gran medida, los temas que el género suele albergar. Presenta, asimismo, una estructura interna más o menos fijada y conocida por los participantes, y que afectará, fundamentalmente, a la disposición de los contenidos del texto. Dichos contenidos toman forma mediante la aplicación de una secuencia textual, por un lado, y la expresión en un registro –o registros– determinado, por otro³, procedimientos mediante los cuales, además, podrá rastrearse la inscripción en el texto del enunciador y del destinatario. Por último, el género puede manifestarse, en relación con todo lo anterior, en la modalidad oral o escrita. Todo ello, según se desprende de la definición de Bajtin, integrado en el género con relativa estabilidad, de modo que los hablantes tengan la posibilidad tanto de poner en funcionamiento el género adecuado a sus intenciones comunicativas como de reconocerlo en cuanto receptores, aunque la forma final del producto comunicativo variará inevitablemente de acuerdo con las particularidades de los interlocutores y de la situación que los rodee.

Muchos géneros discursivos presentes en la lengua española han sido ya abordados, desde los que gozan de mayor difusión, como los periodísticos (Van Dijk, 1995, 1997...), hasta otros más marginales (varias muestras en Sanz Sainz y Felices Lago, 2004), entre los que puede encuadrarse el objeto de estudio del presente análisis. Aunque no es de uso general, pues sus pretensiones se quedan en el terreno artístico, el rap sí es ya conocido por un buen número de usuarios del idioma, lo que indica –en razón, sobre todo, del mensaje que habitualmente porta– una importancia social creciente⁴. Con la determinación de sus rasgos, aplicando los enfoques descritos más arriba, concebimos este trabajo como una aportación al análisis de géneros discursivos en lengua española. El rap, encuadrado en el ámbito de la industria musical, consiste en el recitado de un texto sobre una base rítmica constante⁵, y, en efecto, se halla hasta el momento muy poco atendido por los estudios lingüísticos. Ha interesado, 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, O. Castro (2004, § 6), 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”; dicha adaptación se refleja, según Castro, en la inserción del rap en el mercado discográfico. En esa línea se sitúa también Camargo, quien habla del rap como “un producto imparable perfectamente

globalizado" (2007, p. 52). Por lo que respecta a la perspectiva filológica, atraen a los estudiosos las características más puramente literarias del rap. Su vínculo con la tradición literaria oral ha sido abordado por 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" (2001, p. 237). Por otro lado, el uso de figuras retóricas, por su abundancia, se convierte en un fértil campo de estudio, según se desprende, por ejemplo, del trabajo de Basilio Pujante (2009).

Estos acercamientos, aunque interesantes, resultan insuficientes para establecer una percepción unitaria de la manifestación discursiva que el rap supone. El principal paso en esa dirección consiste en contemplar el rap como un género discursivo perfectamente delimitable, que cuenta con todos los rasgos definitorios de la noción de *género* expuestos más arriba. Como punto de partida, cabe considerar al rap, siguiendo a Santos Unamuno, como un género literario poético oral: el enunciador –el *rapero*– recita su texto en verso –acompañado por la base rítmica– para que sea oído, aunque es cierto que la oralidad del rap guarda una relación muy singular con la escritura (ver la nota 6). A partir de ahí, el análisis sistemático de textos desgranará los elementos que sustentan la expresión literaria particular del rap: la caracterización del enunciador y los destinatarios, y de las relaciones establecidas entre ellos; los temas que presenta; la estructura formal y las secuencias discursivas en que se articula; y, finalmente, los registros que emplea y, dentro de estos, los términos o expresiones exclusivos que posee. En este trabajo, por razones de extensión, nos limitamos al estudio de los temas y las secuencias textuales, y reservamos el examen de la situación comunicativa, los modos de expresión, la estructura formal y los registros manejados para otro estudio⁶. Para llevar a cabo este análisis, hemos examinado alrededor de quinientos textos, de entre los cuales citamos unos cincuenta. La recopilación de las muestras se ha realizado recurriendo a la audición de los CD en que los textos quedan grabados –procedimiento que facilita mucho la recogida de muestras–, aunque el género del rap puede también manifestarse en el acto comunicativo del concierto⁷.

1. TEMAS Y SECUENCIAS TEXTUALES DEL RAP

El tema de un texto es un concepto inseparable de las intenciones del emisor, las interpretaciones del destinatario y el contexto que determina todo ello. Se ha abordado el asunto desde diversos puntos de vista. Sigue teniendo una enorme

vigencia la aproximación de Van Dijk a través de los conceptos de *macroestructura* y *macroproposición*:

Uno de los términos que pretende aclarar la macroestructura es el concepto de *tema de un texto* o *tema del discurso* (*topic of discourse* o *topic of conversation*). Hemos de poner en claro aquella capacidad esencial de un hablante que le permite contestar preguntas como "¿de qué se habló?", "¿cuál fue el objeto de la conversación?", incluso en textos largos y complicados. Un hablante también puede contestar cuando el tema o el objeto en sí no se mencionan total y explícitamente en el texto. Por lo tanto, debe *deducir* el tema a partir del texto [...] con lo cual el tema de un texto es exactamente lo mismo que lo que hemos llamado macroestructura, o una parte de ella (Van Dijk, 1992, p. 58).

Esa macroestructura puede hallarse, como en el objeto de estudio de estas líneas, incardinada en un género discursivo concreto, que responderá, según se ha dicho, a una demanda comunicativa particular. Pero, en muchos casos, el género permite, además, articular la macroestructura en una secuencia textual que actuará al servicio de las intenciones del enunciador. Nos ocupamos de estos asuntos a continuación.

1.1. Temas

Para su aproximación al tema textual, Van Dijk se apoya en lo que él llama *macrorreglas*, procedimientos que permiten reducir el texto a su contenido global. Con su aplicación, el destinatario de un texto deberá ser capaz de identificarlo con lo que denominamos su *tema*, con, en otras palabras, aquello de lo que el texto trata. Para llegar a tal punto, es necesario, además, no perder de vista los factores e indicios contextuales (al modo que, por ejemplo, propone Gumperz, 1982), que ofrecen claves sobre las intenciones del enunciador y la pertinencia del texto en la situación comunicativa. Aplicando todo ello al análisis de las muestras recogidas, podemos afirmar que el rap cuenta con tres temas principales: la competición, la calle y la protesta. Estos temas, que pasamos a analizar con detalle, pueden ocupar un texto por entero, pueden entrelazarse en un mismo texto o pueden mezclarse con otros temas menos frecuentes.

El principal asunto que se aborda en los textos del rap es la mencionada *competición*, a la que se dedica más de la mitad de las letras del género. 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 rapero⁸, 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: (1) “y ahora que escuchas estas rimas, las querrás hacer mejores, en eso se basa el juego, la lucha de rimadores”; (2) “nuestro rap a tu rap de mierda barre y friega, que sigas intentándolo, en serio, es una pena”; (3) “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”; (4) “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”; (5) “mi estrategia, como siempre, la defensa, mi ataque; soy el buen estratega, yo he ganado, jaque mate”. Cuando el rapero, por tanto, escribe sobre competición, su intención consiste en demostrar que su manejo de la lengua es superior al de sus rivales –el resto de los raperos. Es decir, el texto se convierte en un fin en sí mismo y se describe, en un juego metalingüístico, a sí mismo, si bien de su recitado se desprenden efectos estéticos cuyo objetivo es, además de contribuir a la demostración de destrezas expresivas, deleitar al auditorio⁹. La intención del rapero de sobresalir provoca, por otro lado, que los autores se nombren continuamente a sí mismos: (6) “en esta guerra de a ver quién habla más mierda, El Chojin se descuelga haciendo letras”; (7) “el Kase.O ha vuelto, lo viejo me lo inventé y lo nuevo me lo invento”; (8) “he vuelto, Frank T una vez más, controlando el micrófono, dando fuerza al verso”; (9) “el regreso del hueso duro de roer no puedes detener, el regreso de NS, pocos le pueden vencer”; (10) “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: (11) “que yo con Zatur –no, yo con Javier–, competición no hay, nos encargamos de eso ayer”.

Con la competición convive en el rap la *protesta*, noción que sintetiza denuncias y reivindicaciones contra situaciones que se consideran injustas o abusivas en el sistema social, económico y político imperante: (12) “gorras, canas y crestas en nuestras fiestas, por letras vacilonas como esta o de protesta”. Los raperos, en general, se declaran contrarios al sistema, lo cual supone cierta contradicción, pues, al fin y al cabo, viven dentro del sistema y, he ahí lo más relevante, 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 encontraría problemas de difusión: (13) “fiel a mi lema: ganar dinero del sistema haciendo música contra el sistema”; (14) “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 que debería cambiarse o mejorarse. Al respecto, el primer objetivo es la clase política, a la que se tacha de corrupta y deshonesto: (15) “pegaré un póster en la pared con la cara de algún líder pepero y le tiraré dardos a los ojos para dejarlo ciego”; (16) “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”; (17) “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”; (18) “iré a cagarme en las butacas del senado y gritaré ‘¡que os den!’”. También abundan las referencias a la explotación de las personas: (19) “normal será que te utilicen, por un sueldo te ridiculicen”; (20) “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 indigencia y la pobreza tampoco escapan a la mirada del MC: (21) “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”; (22) “bienvenido seas a la realidad cruda: mira cómo lloran, mira cómo pasan hambre, [...] hipócrita, África grita, pide ayuda”; (23) “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 fraternidad universal; en ese sentido, se condena cualquier manifestación xenófoba: (24) “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”; (25) “¿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”; (26) “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*, un tema que, en realidad, se relaciona con los anteriores. Por un lado, un rapero no tiene derecho a *competir* si no es *auténtico*. Al referirse a la calle, los raperos reivindican la

autenticidad de su discurso, que nace en barrios humildes y no en los estudios de las compañías discográficas; y, por 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. Así, desde el punto de vista del rapero, solo en ese ámbito callejero reside la autenticidad del rap, que se define por ser sincero, por ser un estilo de vida con una actitud y un mensaje puros, y no un producto de consumo, por más que, como decíamos, sus discos se venden como los discos de las demás manifestaciones musicales; y si la venta de rap crece, deberá ser porque la sociedad comulgue con su forma y su mensaje, no porque el género se adapte a los gustos mayoritarios de los consumidores: (27) "rap nace en esquinas, mas no así en oficinas"; (28) "y no soy yo el que se vende si mi rap es cojonudo, creo"; (29) "los MCs ganaremos pasta y seremos famosos un día, y espero que no sea porque hemos cambiado nosotros". Así, los verdaderos raperos proceden de la calle, del barrio, que se pinta como un lugar con sus propias reglas, un tanto, como decíamos, al margen de la sociedad estándar y poseedor de cierto romanticismo: (30) "en un barrio donde abunda la fauna como en casi todos, levanté cabeza, sí, de todos modos"; (31) "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"; (32) "artistas de corazón tan duro como el acero, forjado en las calles, directo del rimadero"; (33) "esquivando edificios es como yo ando, desmarcándome del resto, mostrando la otra cara de las calles, el lado oculto que da nombre al valle"; (34) "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 letras auténticas: (35) "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";¹⁰ (36) "rimar debe ser más que sólo pelias de estilo; [...] sigue la competición, pero MCs en el micro se olvidan de quiénes son".

Junto a la competición, la protesta y la calle conviven temas menores que, dependiendo del rapero, encuentran mayor o menor difusión. Desde una perspectiva general, resulta llamativo, por ejemplo, el tratamiento que se confiere al aspecto de las drogas. Hay raperos, los menos, contrarios: (37) "¿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: (38) “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” / (39) “soy el que organiza funerales *pa* los hijos de las madres que hoy yacen atrapados por la moda, la droga de diseño, fijate en el detalle, a mi esa mierda hoy no me persigue porque he *nacío* y me he *criao* en la calle”; (40) “vivo en laberintos de tinta, bebo ríos de tinto, fumo el polen que me trae el viento” / (41) “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: (42) “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: (43) “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: (44) “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”; etcétera. Estos otros temas, al igual que los tres principales, pueden exponerse a lo largo de un texto completo o combinarse en un mismo texto.

1.2. Secuencias textuales

Las secuencias textuales empleadas en los textos del rap se relacionan inevitablemente con los temas tratados –y provocan, además, el uso de unos registros determinados (ver la nota 6). Repárese en que, cuando el autor del texto se sumerge en los temas de la competición, la protesta y la calle, pretende, por encima de todo, *convencer* a sus receptores de que es superior, en el primer caso; de la necesidad de cambiar determinados sistemas sociales imperantes, en el segundo; y de la legitimidad de sus letras, en el tercero. Si partimos de esta intención general, hemos de pensar que los textos del rap responden, principalmente, a secuencias textuales argumentativas, si bien estas se combinan continuamente con otras secuencias mediante relaciones de distinto grado¹¹.

Cuando envuelve el tema de la competición, la secuencia argumentativa parte de un supuesto que puede sintetizarse en la siguiente afirmación: *Piensas que tus*

letras son las mejores; o también *Mis letras son las mejores*, pues, en realidad, una afirmación no es sin la otra, dado que todos los raperos partirían de este supuesto. La afirmación está dirigida, normalmente, no a un rapero concreto, sino a cualquiera que desee enfrentarse al autor del texto. Para convencer a su oponente de que se equivoca, el rapero pone en marcha sus argumentos, que consisten en la descripción de las letras propias y de las del oponente, o en el contraste entre ambas. Para el enunciador, las letras propias son mejores por el mero hecho de su producción; desde su perspectiva, la superioridad resulta claramente perceptible, y la declaración de la propia supremacía contribuye al propósito persuasivo del texto. El oponente, como decíamos, suele ser indefinido, y el ataque a sus letras no responde al análisis concienzudo de un texto concreto, sino que se basa en una descalificación *per se*. Obsérvese el desarrollo de la secuencia en el inicio de “Como suena”, de Zenit (*Producto infinito*, 2003):

¿Cuándo vais a aprender que DJ Yulian se escribe con y griega?

¿Y Zenit Hombre Don? Como suena.

Y para disfrutar de nuestro rap, única entrega,

LP original, si lo copias, eres un *jena*.

Porque nuestro rap a tu rap de mierda barre y friega,

que sigas intentándolo, en serio, es una pena.

¿No te das cuenta de que cuando tu sonido llega

los oyentes sin control al suelo caen en barrena?

Mira: tu estilo de caca con esa base no pega,

te sobran el bombo, la caja, el bajo y la cadena,

esa que llevas al cuello y que tiene *doblar*, colega,

que pareces Ken rapero y Barbie *popstar* tu nena.

Tu madre, pobre mujer, hasta conocerte niega,

es normal que, al verte, le dé vergüenza ajena.

¿Que el rap era un juego? Pues ahora el rap contigo juega

y Zenit un profesional que contigo se entrena.

El texto comienza con la identificación del enunciador, que juzga el mérito de sus letras desde el tercer verso, pues su calidad garantiza “disfrutar” del recitado. El oponente aparece en el quinto verso para recibir el mensaje de que, aunque piense que sus letras son superiores, estas son sobrepasadas de inmediato por las que se están recitando; cree que puede ser mejor que Zenit, y lo intenta, pero sin éxito (verso sexto). A continuación se describe la pobreza de las letras del oponente, que no encajan adecuadamente con la base rítmica (versos noveno y décimo) y que, como consecuencia –el orden es inverso en el recitado–, recibe el rechazo de sus auditores (versos séptimo y octavo). Sigue un ataque al aspecto del rival, lo cual va anticipando las conclusiones del pasaje: el oponente recurre a una vestimenta exagerada para

potenciar su imagen de rapero, pero ello lo pone en ridículo (versos undécimo y duodécimo); para aumentar tal efecto, el enunciador recurre a una comparación con los célebres muñecos de juguete. Los dos siguientes versos refuerzan el rechazo de los auditores con la inclusión en ellos, de forma hiperbólica, de la madre del oponente, y el pasaje se cierra con otra clave conclusiva: el oponente ha subestimado la complejidad del rap y la dureza de la competición, y ahora es vapuleado por sus rivales. Así, el fragmento reproducido respondería a un esquema similar al que sigue: premisa: *mis letras son mejores que las tuyas*; argumentos: 1) *quienes oyen tu rap te rechazan*, 2) *no combinas bien tus letras, malas de por sí, con la base rítmica*, 3) *aparentas ser un rapero, pero tu ridícula vestimenta te delata*; conclusiones: *lo que cuenta en el rap son las letras, no la apariencia; si entras en el rap sin conocerlo, se te percibe inmediatamente como un falso rapero, haces el ridículo y sales derrotado*.

La secuencia argumentativa resulta también muy apropiada para el tema de la protesta. En este caso, la premisa se condensa en la idea de que el sistema social, en toda su extensión, debe transformarse porque es injusto. Véase el comienzo de "Esclavos del destino", de Nach (*Un día en Suburbia*, 2008):

¿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.

La apelación (primer verso), en este caso, no se dirige a un competidor, como ocurría en el anterior texto, sino a un auditorio general, al que se invita a reflexionar sobre la premisa que se enuncia a continuación (versos segundo a octavo): *el sistema imperante oprime a la mayoría de los ciudadanos*. A partir de ahí, se desarrollan los

argumentos: 1) *el trabajo merma la capacidad crítica de los ciudadanos, que acuden compulsivamente a modas como el teléfono móvil*; 2) *el sistema educativo tiene el mismo efecto con los estudiantes, y los empuja a actividades poco saludables*. La conclusión, implícita en este pasaje pero explícita en otras partes del texto, es que determinadas élites –fundamentalmente políticas– desarrollan estrategias para consolidar el sistema descrito, que asegura su beneficio perjudicando a la mayor parte de los ciudadanos. El objetivo del texto, por tanto, es buscar la adhesión de los receptores a este pensamiento.

Además de la secuencia argumentativa, otras secuencias son posibles en el rap, y el recurso a ellas suele ajustarse al tema que se desarrolla¹². De entre el resto de las secuencias, la predominante, muy lejos de la abundante presencia de la argumentativa, es la narrativa, utilizada normalmente para narrar hechos metafóricos (Frank T: “Y al final yo seguiré siendo quién soy”, *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces*, 1998; Nach: “Ellas”, *Mejor que el silencio*, 2011) o biográficos (El Club de los Poetas Violentos: “Bla, bla, bla”, *Grandes planes*, 1998; Jesuly: “Días”, *Elescorpión*, 2004), y, en algún caso, un relato ficticio con propósito más o menos moralizante, como ocurre en “Tributo a Mr. Scarface”, de Kase.O (*Jazz Magnetism*, 2011) o en “Dónde está Wifly”, de SFDK (*2001 Odisea en el lodo*, 2003). Como muestra, este último texto comienza con la introducción a la historia, que presenta y contextualiza al protagonista (para el establecimiento de la secuencia seguimos, básicamente, el esquema de Adam, 1992):

Es una historia un tanto singular de un tipo llamado Wifly
al que le vendían alquitrán diciendo que era *kifi*¹³.
Tenía el plan perfecto y una bici
California X2 que le duró hasta que pasó por El Vacie¹⁴.
Los niños del colegio siempre hablaron de él
como un chiquillo callado, oculto bajo una segunda piel.
Los más mayores siempre le hincharon a tortas
poniéndole el cuello a rosca
siempre que jugaba a mosca.

A la introducción le sucede la situación desde la que la acción arranca; el narrador aparece en primera persona y anuncia lo que sigue:

Wifli tenía un Spectrum 128,
le encantaban los charcos y los barcos de corcho.
Bajaba con los niños del bloque, iba al Campillo
y allí fue pillándole el gustillo al cigarrillo.
Un nuevo amigo apareció en su vida
juntos pillaron un gato y fueron sacando su instinto homicida.

La historia la traigo cruda y no cocida,
porque en la segunda parte habrá Wifli hasta en la comida.

A continuación, el relato se complica, pues el personaje se encuentra ya en una situación peligrosa, según se desprende, sobre todo, del último verso:

Wifli es como el aire, nadie lo ve.
Wifli roba juegos de ordenador en El Corte Inglés.
Wifli no tiene nada mejor que hacer
que estar todo el día tirado en la calle y subir al *queli* para dormir y comer.
Por eso, Wifli es como el viento, nadie lo ve.
Wifli juega a los duros porque pasa del ajedrez
Wifli no tiene nada mejor que hacer
que todo el día tirado en la calle y subir al cielo para volver a caer.

Se narran, desde esta situación, acciones que desarrollan el conflicto, y que presentan al protagonista desequilibrado y autodestructivo:

Wifli ahora tiene un *pitbull*,
vende pastillas y bebe whisky con Red Bull,
fuma *full* del Estambul
y tiene un baúl
sin recuerdos.
Wifli llama Wifli a los niños de su colegio.

La resolución de la historia no se explicita, pero se insinúa:

Después de un año, hablar de Wifli suena extraño.
Su madre dice que Wifli está en la calle haciendo daño.
Esta mañana
había un hombre en una ventana
con un rifle
diciendo a su mujer: "¿dónde está Wifli?"
[...]
Ahora, para hablar de Wifli hazlo con cuidado
porque Wifli tiene una cuerda y puedes acabar ahorcado
o apuñalado.

Y también hay espacio para la moraleja:

Wifli, te deseo lo mejor en la vida,
pero recuerda, Wifli, que no se puede controlar.

El asunto que se desarrolla en esta secuencia narrativa tiene que ver con dos de los temas principales del rap, ya referidos: la calle y la protesta; el texto relata la

historia de un estereotipo propio de los arrabales que el rapero suele frecuentar. No hay, sin embargo, un ataque explícito a un sistema determinado, sino que simplemente se ofrece, mediante la narración, un panorama de una situación social concreta.

En cuanto a las estructuras descriptivas¹⁵, su presencia es mucho más reducida que la de las anteriores, y nunca abarcan un texto por completo, sino que suelen estar al servicio de las otras. En "La ciudad nunca duerme", de Violadores del Verso (*Vicios y virtudes*, 2001), y en "La cara b de la ciudad", de Míos Tíos (*977 Pandemia*, 2010), pueden detectarse breves descripciones que, rodeadas de estructuras narrativas, sirven para ofrecer sendos retratos urbanos:

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.

Existe un sitio en la penumbra
con un olor característico al que nadie se acostumbra;
es ese fuerte hedor
a meados y a contenedor
en ese callejón estrecho,
con una puta en esa esquina hacia la que ese padre de familia va derecho
en estado de embriaguez;
negocian, se conocen, ya no es su primera vez;
un francés, se lo hace por diez.

En la primera descripción ("La ciudad nunca duerme"), el objeto descrito es la ciudad de Zaragoza durante la noche, o mejor, una parte de ella: algún lugar donde cierto grupo de personas se reúne para divertirse, cuya existencia supone, por sí misma, una cualidad del todo. Las personas que ocupan esta parte de la ciudad son, al mismo tiempo, brevemente descritas como embriagadas y ruidosas, y se desciende aún más al detalle al aludir a unas "tías [...] con pelo largo y pendientes"; al señalar que "se quedan mirando", el texto adopta la perspectiva subjetiva del enunciador. El tiempo y el espacio de la descripción se muestran explícitos en varias partes del texto, más allá del pasaje reproducido. En el segundo pasaje ("La cara b de la ciudad"), el objeto descrito es un callejón al que se le atribuyen propiedades olfativas (versos segundo a cuarto) y visuales (oscuro, pues está "en la penumbra", y "estrecho"). A partir de ahí, se sitúan varias personas en él –el pasaje solo incluye a dos –, cuya interacción se refleja ya mediante secuencias narrativas. Dichas personas, como ocurría en el fragmento anterior, son también descritas; en este caso, se dice del

hombre que es un padre de familia y que está ebrio. El hedor del que se habla, por cierto, insinúa la presencia en el callejón de los objetos que lo producen. Por último, otras partes del texto permiten contextualizar esta descripción: el callejón es una muestra de los lugares marginales de una ciudad indefinida, a los que el texto se aproxima con un propósito informativo, un poco al modo que veíamos en “Dónde está Wifli”: se trata de ofrecer un panorama, desde una perspectiva más conmovedora que en el texto de SFDK, del modo de vida de ciertos entornos urbanos, sin alusiones directas a la necesidad de que el receptor reflexione sobre lo dicho, aunque dicha reflexión, en el fondo, se busque. La intención subyacente, por tanto, vuelve a ser persuasiva, aunque no se ejecuta esta vez con secuencias argumentativas.

Debe hacerse alusión también a la estructura dialógica¹⁶, aunque esta no se encuentra estrictamente presente en el rap, pues, salvo escasas excepciones, no hay verdadera interacción en el desarrollo del texto. Sí abundan, según habrá podido apreciarse ya, las marcas interactivas en forma de apelaciones, preguntas retóricas, etcétera, pues el rapero, como ya se ha señalado, tiene muy presente a su interlocutor, ya sea un hipotético rapero con el que compite o un auditorio general. De hecho, puede decirse que el autor de rap concibe el texto como su intervención en un gran diálogo, lo cual responde sin duda al carácter oral de este tipo de discurso¹⁷: (45) “escúchame y verás: ¿sin burocracia tú quién eres?”; (46) “Tú, ¿de dónde vienes? Vengas de donde vengas, escucha”; (47) “¿Crees que es injusto? Dilo, no eres el único. ¿Protestas como un ciudadano o callas como un súbdito?”; (48) “Así que escúchame, óyeme, es necesario, aunque olvido mis problemas si sueno en tu radio. ¿Sabes qué? Algo va mal”. Existe, como se ha dicho, alguna excepción, como ocurre en “Lola”, de El Chojin (*Sólo para adultos*, 2001), donde se recrean diálogos con varios interlocutores a propósito de una cita entre un chico y una chica¹⁸:

MADRE DE LOLA – ¿Sí?

ÓSCAR – Hola,

buenas noches, venía a buscar a Lola.

Habíamos quedado para irnos de copas.

Dígala [sic] que estoy aquí si no le importa,

¿vale? Soy Óscar.

MADRE DE LOLA – ¡Nada!

No me gusta que salga por ahí de copas.

Se va a quedar en casa haciendo sus cosas.

Mientras viva en casa va a cumplir mis normas,

¡así que nada!

[...]

NARRADOR (Óscar) – Cuando iba a casa sonó mi Morola,
y era Lola.

Dijo:

LOLA – Hola.
No hagas caso de mi madre que está loca.
Esta noche me quedo en casa sola,
pásate por aquí en un par de horas
y me sobas.

En este texto, el diálogo se incardina en la secuencia narrativa, y el relato global pretende advertir del peligro en que se incurre cuando no se usa el preservativo en las relaciones sexuales. El protagonista decide no tener relaciones con la chica, pues esta rechaza el uso del preservativo. En la última parte del texto se hace explícita su intención, y el final de la historia da paso a una breve estructura argumentativa, que sintetiza la moraleja:

NARRADOR – Lo último que supe acerca de esa Lola
es que estaba embarazada y sidosa,
así que te aconsejo una cosa:
controla.
No te la juegues,
sé que a veces cuesta guardar los papeles,
pero cuídate, no te arriesgues
y usa goma siempre.
Con la mierda que comes es suficiente:
haz lo que debes.

2. CONCLUSIONES

En estas líneas quedan expuestos los temas y las secuencias textuales con que se construyen los textos del género discursivo del rap español. Aunque es necesario para el análisis, no deben considerarse nunca estos aspectos de manera aislada, sino como integrantes de un mismo acto comunicativo junto a otros como la consideración de los participantes, la estructura formal –en relación directa con la secuencia textual– y los registros empleados, cuyo estudio hemos reservado para otro trabajo. Sin duda, la mejor manera de percibir el equilibrio en un texto entre su tema, su estructura, sus secuencias y sus registros consistiría en el análisis profundo de un solo producto, trabajo que queda, por el momento, pendiente. El propósito de este trabajo concluye aquí, en la determinación del rap como manifestación discursiva encaminada a convencer de la propia superioridad en el manejo de la lengua, lo que le otorga cierto carácter metadiscursivo, o de la necesidad de cambiar los sistemas sociales imperantes. La secuencia idónea para ello es la argumentativa, aunque esta se combina con estructuras dialógicas, si bien el diálogo, en tanto que presente en un

texto monologado, es ficticio y no permite la interacción. Hay también espacio para la narración y la descripción, y se tratan otros temas, como el de la calle, que garantiza la autenticidad de la actitud del rapero y del mensaje que porta su texto. La estabilidad de todos estos elementos refleja la consolidación de esta manifestación discursiva, que cuenta ya, según ha podido comprobarse en las muestras citadas, con un número de productos textuales muy significativo y con una importancia social creciente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication, dialogue*[Los textos: tipos y prototipos. Narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo]. París: Editions Nathan.

Bajtin, M. M. (1979/1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Baker, S. (2006). *The History of Rap and Hip-Hop*[La historia del rap y hip hop]. San Diego: Lucent Books.

Bhatia, V. K. (2004). *Worlds of Written Discourse: A Genre-based View*[Mundos del discurso escrito: una visión basada en el género]. Nueva York: Continuum.

Camargo, L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, 91, 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, Artículo 6. Recuperado el 25 de abril de 2013 de <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/olalla.htm>.

Ciapuscio, G. E. (1994). *Tipos textuales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Devitt, A. (2004). *Writing genres*[Géneros escritos]. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Dijk, T. V. (1978/1992). *La ciencia del texto* (2.ª reimpresión). Barcelona: Paidós.
- Dijk, T. V. (1995). *Prensa, racismo y poder*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dijk, T. V. (1995/1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- Dijk, T. V. (2009). *Society and discourse. How Social Contexts Influence Text and Talk* [Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales en el texto y la conversación]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frow, J. (2006). *Genre*[Género]. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*[Formas de hablar]. Londres: Basil Blackwell.
- Gumperz, J. (1982). *Discourse Strategies*[Estrategias discursivas]. Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliday, M. (1974). *Language and Social Man*[La lengua y el hombre social]. Londres: Longman.
- Hymes, D. H. (1972). Models for the interaction of language and social life [Modelos para la interacción de la lengua y la vida social]. En J.Gumperz y D. H. Hymes (Eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*(pp. 35-71). Nueva York: Holt.
- Keyes, C. (2002). *Rap Music and Street Consciousness* [La música rap y la conciencia de la calle]. Urbana: University of Illinois Press.
- Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*[La música rap y las poéticas de la identidad]. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Mainueneau, D. (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours* [Los términos claves del análisis del discurso]. París: Seuil.
- Pujante Cascales, 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, Artículo 27. Recuperado el 25 de abril de 2013 en <http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm>.

Reyes, F. y El Chojin. (2010). *Rap. 25 años de rimas*. Madrid: Viceversa.

Santos Unamuno, E. (2001). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap. En A.Cancellier y R. Londero (Coords.), *Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*: Vol. 2 (pp. 235-242). Roma: Unipress.

Sanz Sainz, I. y Felices Lago, a. (2004). *Las nuevas tendencias de las lenguas de especialidad en un contexto internacional y multicultural*. Granada: Universidad de Granada.

Swales, J. (1990/2008). *Genre analysis: English in academic and research settings*(13.^a reimpresión) [Análisis de género: el inglés en el ámbito académico y de la investigación]. Cambridge: Cambridge University Press.

Tusón Valls, A. (2008). *Análisis de la conversación* (3.^a ed.). Barcelona: Ariel.

Werlich, E. (1975). *Typologie der Texte* [Tipología de los textos]. Munich: Fink.

REFERENCIAS DE LOS PASAJES REPRODUCIDOS

(1) Nach Scratch¹⁹: "Compite", *En la brevedad de los días* (2000); (2) Zénit: "Como suena", *Producto infinito* (2003); (3) Violadores del Verso –en adelante, VDV–: "Sólo quedar consuelo", *Genios* (1999); (4) SFDK: "Óscar domina", *Siempre fuertes* (1999); (5) Frank T: "Tú quién eres", *Frank Attack* (1999); (6) 995: "Todo va bien", *995* (2001); (7) VDV: "Intro 97", *Genios* (1999); (8) Frank T: "Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces", *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* (1998); (9) Nach: "Rimas invencibles", *En la brevedad de los días* (2000); (10) Mr. Rango: "El hombre de los 6 millones de dolores", *El hombre de los 6 millones de dolores* (1998); (11) SFDK (con Kase.O de VDV): "A mí no me lo cuentes", *Siempre fuertes* (1999); (12) Kase.O: "Trabajos manuales", *Jazz Magnetism* (2011); (13) Nach: "Manifiesto", *Un día en Suburbia* (2008); (14) y (15) VDV: "A las cosas por su nombre", *Vivir para contarlo* (2006); (16) Nach: "Esclavos del destino", *Un día en*

Suburbia (2008); (17) Frank T: "Poesía dedicada a los oprimidos", *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* (1998); (18) Doble V: "Qué te importan todos los demás", *Vicios y virtudes* (2001); (19) VDV: "Información planta calle", *Vivir para contarlo* (2006); (20) Nach (con Noe): "Penélope", *Poesía difusa* (2003); (21) Frank T (con El Chojin): "El hombre luchador", *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* (1998); (22) Míos Tíos (con Kase.O): "Billete de ida hacia la tristeza", *Más líos* (2001); (23) Maese KDS: "Valles de asfalto", *Viviendo y aprendiendo* (2001); (24) Falsa Alarma (con Frank T): "La paz", *La misiva* (2002); (25) Maese KDS: "Por qué tiene que ser así", *Viviendo y aprendiendo* (2001); (26) Nach: "Tragedia", *En la brevedad de los días* (2000); (27) VDV: "No esperaban menos", *Genios* (1999); (28) VDV: "Mierda", *Violadores del Verso+ Kase.O Mierda* (2001); (29) Frank T: "Rap auténtico y verdadero", *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* (1998); (30) Falsa Alarma: "Desde mi ventana", *La misiva* (2002); (31) Frank T: "Nunca saldrán flores", *90 Kilos* (2001); (32) El Club de los Poetas Violentos –en adelante, CPV–: "El funeral", *Madrid zona bruta* (1994); (33) Nach (con Lom-C): "Calles", *Poesía difusa* (2003); (34) Los Verdaderos Kreyentes de la Religión del Hip Hop –en adelante, VKR–: "Nosotros a nuestras cosas", *Hasta la viktoria* (1998); (35) Frank T: "Ándate con ojo, chavalito", *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* (1998); (36) Nach: "En la brevedad de los días", *En la brevedad de los días* (2000); (37) El Chojin: "Cómo me gusta el rap", *El nivel sube* (2000); (38) SFDK: "Yo contra todos", *2001Odisea en el lodo* (2003); (39) SFDK: "Demasiados micrófonos y corazones vacíos", *Siempre fuertes* (1999); (40) VDV: "8 líneas", *Vivir para contarlo* (2006); (41) VDV: "Bombo clap", *Tú eres alguien / Bombo clan* (2002); (42) Nach: "Mil vidas", *Un día en Suburbia* (2008); (43) El Chojin: "Lola", *Sólo para adultos* (2001); (44) VDV: "Vivir para contarlo", *Vivir para contarlo* (2006); (45) Frank T (con El Chojin y El Meswy de CPV): "La rebelión de los x'sianos", *Los pájaros no pueden vivir en el agua porque no son peces* (1998); (46) Zenit (con Falsa Alarma): "Progreso al pasado", *Nadir* (2010); (47) Nach: "El reino de la confusión", *Mejor que el silencio* (2011); (48) Juaninacka: "Todo sigue igual", *Versión EP* (2003).

¹ La función comunicativa constituye, al cabo, una función social, según se ha señalado ya en muchas ocasiones (ver, por ejemplo, los citados planteamientos de Bajtin o los de Van Dijk [1992], quien retoma el asunto, aunque desde una perspectiva eminentemente conversacional, en trabajos posteriores [2009]).

² Nos ahorramos precisiones terminológicas en torno a las personas del discurso, si bien, como es sabido, caben amplias matizaciones al respecto (Hymes, Goffman, etcétera).

³ Hemos optado por la terminología de Adam (1992) para lo que normalmente se conoce como *tipología textual* o *modos de organización del discurso*, y que suele referirse al carácter argumentativo, narrativo, descriptivo, explicativo o

dialogal de los textos. La noción de registro, por su parte, ha permanecido prácticamente unívoca desde Halliday (1974), aunque no es extraño –sí discutible– encontrar el término *estilo* como sinónimo.

⁴Para comprobarlo, basta realizar algunas búsquedas en Internet que devuelven abundantes alusiones al género en medios de información general.

⁵ El rap, además, se enmarca en la cultura *hip hop*, que engloba también artes plásticas y danza. Existen varios monográficos, la mayoría de carácter divulgativo, sobre la historia del rap en Estados Unidos, país donde surgió (ver, por ejemplo, Baker). 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 y Krims. Sobre el rap en España, puede consultarse el trabajo de Reyes y El Chojin. En nuestro análisis no abarcamos todo el rap en español, sino que nos ceñimos al rap realizado en España; el estudio del rap hispanoamericano exigiría un estudio de muchísima más amplitud.

⁶ Dicho trabajo, que llevará el título de “Entre la oralidad y la escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español”, se encuentra en este momento en fase de publicación. En realidad, concebimos ambos textos de manera unitaria, pues consideramos que los rasgos básicos del género discursivo no pueden desligarse. La división del estudio del rap en dos trabajos se debe, como se ha dicho, a la excesiva extensión que alcanzaría un solo texto.

⁷ Salvo que lo indiquemos explícitamente, en este trabajo nos referiremos siempre al rap grabado en discos, pues de él proceden las muestras recogidas y, al cabo, es el que verdaderamente se difunde y el que brinda un estudio exhaustivo del género. El análisis del acto del concierto demanda un trabajo y un enfoque distintos.

⁸Al *rapero*, término equivalente al del inglés *rapper*, también se lo conoce con las iniciales *MC*, que provienen de la expresión *master of ceremonies* y conservan la pronunciación en inglés. Nos ocupamos de la terminología del rap en el trabajo citado en la nota 6.

⁹ En tanto que elementos correspondientes al campo del *registro*, nos ocupamos de las figuras retóricas frecuentes en el género en el trabajo citado en la nota 6.

¹⁰ Repárese en el anglicismo semántico *real*, muy frecuente en el rap español y que puede traducirse por *auténtico*.

¹¹ Se han propuesto varias maneras de clasificar y describir las distintas secuencias textuales, en conjunto o por separado. Como obras generales de referencia, puede verse la de Adam (1992), que parte de la noción de *secuencia* que estamos manejando; la de Werlich (1975), en torno al concepto de *base textual*; o, con un propósito más sintético, la de Ciapuscio (1994).

¹² Podríamos detenernos en muchos más pasajes y comprobar cómo diferentes secuencias y temas se combinan en un mismo texto, pero nos alejaríamos del propósito sintético de este trabajo.

¹³ Parece que el *kifi* constituye una variedad del cannabis. En este caso, el rapero parece pronunciar “kifri”. Por otro lado, el texto se recita con variaciones del habla coloquial sevillana, aunque para facilitar la lectura no marcamos las variaciones fónicas (por ejemplo, *na* por *nada*, *mehón* por *mejor*, etcétera).

¹⁴ El Vacie es un asentamiento chabolista de Sevilla. Puede verse un reportaje sobre el lugar en <http://elpais.com/diario/2008/01/05/andalucia/1199488926_850215.html> (última consulta: 5 de septiembre de 2012).

¹⁵ No hemos documentado estructuras puramente explicativas, aunque sí pueden registrarse algunas definiciones acerca, sobre todo, del propio concepto de *rap*: “Esto es trabajo y amor, cuestión de ingenio y honor, es una lucha hermosa, una pelea que te hace mejor” (Nach: “Los elegidos”, *Mejor que el silencio*, 2011).

¹⁶ El diálogo, en realidad, no suele considerarse una secuencia textual al modo de las ya citadas, sino que responde más bien a la forma en que se enmarca la actividad de la conversación. A este respecto, en un diálogo cabe cualquier secuencia textual, y, en esencia, en toda comunicación subyace un carácter dialógico (ver Tusón, 2008).

¹⁷ De hecho, en el rap podría hablarse incluso de *dialogismo*, puesto que la alusión al destinatario funciona, al cabo, como figura retórica al servicio de las intenciones del texto.

¹⁸ También es posible la reproducción de algún discurso indirecto: “No hay nada cierto; / así, es normal que te confundas’, / me dijo un ciego, / y tenía razones profundas. / ‘Si quieres cambiar algo, cambia tú’, / me dijo. ‘¿Paz en el mundo? No sin paz de espíritu” (Kase.O: “Libertad”, *Jazz Magnetism*, 2011).

¹⁹ En algunos casos, los raperos cambian o adaptan sus alias. Así, Nach Scratch acabó siendo simplemente Nach; Violadores del Verso fueron Doble V en el disco *Vicios y virtudes*; etcétera.