

¿Es el rap una manifestación literaria marginal? Análisis de la literariedad de un corpus de canciones de cantantes femeninas

TAMARA SERRANO ROMERO
Universidad de La Rioja

Resumen: El canon literario es una cuestión polémica y de interés en el ámbito filológico. El concepto de literatura en los márgenes nace con el objetivo de prestar atención a obras y autores no canónicos o hegemónicos. El propósito del presente artículo es justificar la literariedad e interés como texto analizable del rap femenino español, género que comparte características de la oralidad y la escritura y que se vehicula a través de una estructura retórica particular. Centrarse únicamente en la música femenina responde a la necesidad de visibilizar la creación artística de la mujer, otorgándole espacios de análisis y reconocimiento propios.

Palabras clave: música urbana, discurso, pragmática, feminismo, patriarcado.

Is rap marginal literature? Analysis of the literariness of a women songs' corpus

Abstract: The literary canon is a relevant, and polemic, matter in philology. The concept of marginal literature emerges to pay attention to authors and works non hegemonic. The main purpose of this article is to justify the literariness and interest as a text of the women's rap, music genre which shares characteristics of the orality and writing and has a particularly rhetoric. The reason to observe only the feminine music is due to the necessity to bring to light the artistic products of women, in order to give them recognition and individual spaces of study.

Key words: urban music, discourse, pragmatics, feminism, patriarchy.

1. Introducción

1.1. ¿Qué es el rap?

El rap se define como el «estilo musical de origen afroamericano en que, con un ritmo sincopado, la letra, de carácter provocador, es más recitada que cantada» (RAE, s.f.: s. pág.). Este género constituye una de las formas de expresión artística de la cultura urbana *hiphop*, surgida a finales de los 60 en ciertos barrios conflictivos de Nueva York — como Brooklyn o el sur del Bronx — entre las comunidades afro y latinoamericanas (Martín-Juan, 2019). Aunque se inicia como forma creativa artística y lúdica, en un contexto caracterizado por intensas reestructuraciones socioeconómicas el descontento social derivado de la precarización convierte al rap en una forma de protestar y resistir contra la exclusión, la violencia o el racismo (Díez, 2016). Su origen está muy vinculado al *funk*, al soul y a la música disco, pero lo habitual, a lo largo de los años, es la miscelánea de estilos, hasta el punto de que esta característica acaba ayudando a que germinen otras narrativas, a veces más *hardcore*, de las que se derivan subgéneros variados, algunos de ellos decisivos para la evolución de este género musical. En el caso de España, el ambiente del *hiphop* se consolida a partir de la década de los 90, y con la aparición de algunos discos exitosos en los primeros años del siglo XXI se acaba por considerar un estilo más allá de lo *underground*. Con esta breve descripción deducimos, pues, varios de los rasgos característicos de este género: el tipo de base musical, el modo de verbalización del mensaje y la búsqueda de enfrentamiento.

1.2. El interés del estudio del rap

Para las generaciones nacidas desde las últimas décadas del siglo XX, la música constituye una de las vías de conexión cultural y social más importante. A veces, incluso, en un ámbito más personal se considera un *espacio seguro*. Si nos fijamos en el informe «Culture Next» de Spotify (Ostroff, 2021), para el 71 % de los mileniales la música es una herramienta de gestión de su salud mental, y el 82 % de los miembros de la generación Z afirma sentirse más feliz y enfocado cuando escuchan sus canciones favoritas a diario. Por otro lado, Hernández y Fernando (2013) sostienen la relevancia de la música

en lo referente a la cultura, la sociedad o la ideología al transmitir, afirmar o romper determinados estereotipos. En este sentido, y según Bello:

La música, [...], en su corriente masiva y popular, reproduce esquemas de percepción y comportamiento mediante el tratamiento de temas cliché como el amor, la ruptura y la separación, [y] puede terminar estandarizando el pensamiento social. ¿Por qué? Porque sus discursos, por lo general, se basan en aspectos triviales y cotidianos que buscan crear identificación entre sus consumidores y, con ello, potenciar la comercialización y difusión del producto mismo. (2016: 2)

Si tenemos en cuenta que en el rap son los hombres quienes han definido históricamente las normas formales, estéticas y retóricas, queremos destacar el interés de poner el foco en cómo la mujer accede a la creación musical y en su desarrollo dentro de una escena y una industria que parecen ser propias del hombre — y fundamentalmente masculinas —, en consonancia con la presencia del feminismo como movimiento político y social. Además, según López Maestre:

las canciones aportan un material discursivo de especial interés para los estudios textuales feministas. Por su carácter lúdico y de entretenimiento constituyen unas manifestaciones culturales especialmente susceptibles de generar una actitud de complaciente abandono, la cual puede propiciar el que ideologías sutiles y encubiertas que sustentan el sexismo y la violencia de género, arropadas por el placer de la música y los ritmos pegadizos, puedan llegar a pasar desapercibidas por las personas que las disfrutaban o bailan en momentos de ocio o diversión. (2021: 281)

Sin embargo, este objeto de estudio no resulta relevante solamente por el importante papel de la música en la sociedad o por la mayor presencia musical del hombre, sino también por la popularidad del género en la actualidad. A este respecto, y según el último informe de Spotify España, la música urbana ha experimentado un crecimiento en su escucha de un 44 % desde el año 2007, lo que equivaldría a 120 mil años sin opción a pausa (Playz, 2020). Por otro lado, según la página web Spotify Charts (Spotify, s.f.), más de la mitad de los artistas que se escuchan semanalmente en España pertenecen a los géneros urbanos. Melanie Parejo — *Head of Music* para el sur de Europa en Spotify — afirma que este tipo de música es la que está teniendo una mayor relevancia en nuestro país (Casas, 2022).



1.3. *El rap y la literatura en los márgenes*

Antes de nada, conviene situar a la canción en el panorama cultural-literario, al tratarse de un producto marcado por la hibridez. Acudimos en primer término al concepto de canon literario, que se ha considerado una

elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o [...] por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. (Bloom, 1997: 30)

Intuimos que, por las particularidades del rap, sus textos musicales no tendrían cabida en lo que habitualmente se ha etiquetado como canónico. Pese a ello, autores como Martínez (2010) han hecho hincapié en los parecidos entre música y literatura, aludiendo a un origen común y a una mixtura a lo largo del tiempo, observada, por ejemplo, en ciertos tipos de poesía popular. A su vez, otros como Reyes afirman que las letras de los MC son «auténticas crónicas de poetas urbanos» (2007: 126). De este modo, «toda exclusión es un silenciamiento de fenómenos estéticos y literarios que tensionan los modos de escribir y decir de una época» (Duarte, 2022: 6).

¿Cómo categorizamos entonces un producto textual con estas características? Nos servimos aquí del concepto de literatura en los márgenes, es decir, de las «construcciones culturales de la alteridad en fuentes literarias periféricas, que no se encuadran dentro del canon» (Agustí, 2020: 79), entendiendo esto último como un catálogo que, pese a ser categórico en una determinada época, es susceptible de evolución a la par que lo hace la sociedad (López Felices, 2010). De acuerdo con autores como De Vega (2013), sostenemos la necesidad de revisión del canon tradicional en pro de la inclusión de literaturas y materiales nuevos y tradicionalmente no literarios, siguiendo las tendencias que otorgan un mayor protagonismo a la figura del receptor, pues ha quedado patente la popularidad de la música urbana entre el público oyente. A continuación, se recogen algunos de los principales trabajos que abordan la literariedad del objeto de estudio del presente artículo, con objeto de ilustrar la existencia de una estética en el rap abordable desde el ámbito académico.

2. Estado de la cuestión

El panorama investigador acerca del rap es heterogéneo. En aquellos estudios de carácter lingüístico y literario, lo habitual es utilizar las disciplinas de la pragmática y el análisis del discurso para la investigación de corpus con un número de canciones variable. El carácter híbrido se estudia, por ejemplo, en Béthune (2011), para quien el rap es un producto resultante de la sinergia de lo oral y lo escrito, pues una canción necesita, antes de su verbalización, un proceso de creación escrita, y el recitado, por su parte, implica el verdadero sentido de lo plasmado por escrito. La retórica de los textos musicales, siempre destacada como un aspecto muy positivo, es observada por Åkerstedt (2013), que afirma la existencia de determinadas figuras muy compartidas por los artistas, como la metáfora o la aliteración, o por Buscató (2016), que realiza un inventario exhaustivo de figuras y destaca el potencial artístico y la riqueza lingüística y literaria del rap — aspecto señalado también por Pujante (2009) —. Por otro lado, las innovaciones en materia de rima son analizadas en Martínez (2010). En un nivel más discursivo, se estudian los rasgos de carácter distintivo que singularizan al rap como discurso en Jiménez (2012; 2014a; 2014b), el fenómeno de la intertextualidad e interdiscursividad en Checa y Camargo (2022) o Marc (2010), la diversidad temática en Exner (2004) o Kogan (2017) y las estructuras utilizadas para la difusión del mensaje en Williams (2011).

3. Marco teórico

Una vez revisadas algunas de las orientaciones de análisis llevadas a cabo por los investigadores, recogemos en este apartado ciertos postulados teóricos provechosos para el presente estudio. Sin dejar de lado un enfoque de tipo más estructuralista, y tal y como señalan los fundamentos de la pragmática, lo estrictamente lingüístico es muchas veces insuficiente para interpretar el sentido real del mensaje. Al recurrir a los procedimientos pragmáticos, podemos acercarnos a las funciones de los enunciados lingüísticos y a sus características en los procesos de comunicación (van Dijk, 1992) y, puesto que la disciplina se centra en el uso contextualizado del lenguaje, resulta interesante para aproximarnos a las letras de las canciones en cuanto mensajes transmitidos a la sociedad. Por otro lado, el papel del receptor es importante



en la interpretación y significación de las canciones, y la pragmática permite tener en cuenta los contenidos implícitos derivados del sentido que este determina.

Los actos de habla de Austin (2016), es decir, las acciones de tipo comunicativo que un hablante produce y un oyente infiere (y negocia) en situaciones específicas (Félix-Brasdefer, 2015), poseen tres dimensiones: la locución, el acto físico; la ilocución, la intención comunicativa, y la perlocución, el efecto en el interlocutor. Junto con la tipología propuesta por Searle (1969; 1975; 1977), que los clasifica en asertivos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos, y la identificación de los actos indirectos, podemos analizar las canciones desde una multiplicidad de sentidos de las palabras de las artistas, así como de las consecuencias en los oyentes potenciales.

Por otro lado, el análisis del discurso afirma que las estructuras discursivas, independientemente del nivel, se relacionan de un modo estrecho con el contexto y la interacción (van Dijk, 1985), y aquí adquiere importancia la intención específica, el propósito, la función del que produce (van Dijk, 1980; Brown y Yule, 1993). La naturaleza híbrida de la canción hace que sea interesante prestar atención a las decisiones de las artistas, pues existe una diversidad de contextos que interviene en su construcción: el entorno del mensaje cobra especial relevancia debido a la contemporaneidad de la música urbana. Además, la polifonía, es decir, la pluralidad de voces con distintos puntos de vista nos sirve para buscar lo subyacente tras los mensajes. Tomando como referencia entre otros a Ducrot (1980), observar las figuras discursivas presentes en las letras resulta sin duda de interés para la interpretación y caracterización del rap.

4. Análisis del corpus

Para esta aproximación pragmático-discursiva al rap, hemos seleccionado fundamentalmente dos canciones, aunque recogemos también líneas enunciativas de algunas otras: *La purga*, de Tribade, y *En la boca del lobo*, de IRA¹. El primero es un grupo de Barcelona cuyas letras denuncian la precariedad y el privilegio masculino, además de participar de otras luchas como la LGT-

¹ Véase el apartado 7 para consultar las transcripciones de las letras de las canciones.



BIQ+ o la antifascista. El segundo es de Madrid y, a través de un estilo más *hardcore*, se centra sobre todo en la crítica social y el feminismo.

La canción de Tribade es una sucesión de símiles que ponen en relación dos ámbitos alejados entre sí: lo feminista y lo eclesiástico. Las raperas evidencian una opresión que para ellas no procede solamente de aquellos sectores más privilegiados («Desde el comienzo de la vida no estuvimos, no, / exentas del poder del control de los privilegios»), sino también desde el interior del propio feminismo («Yo te creo hermana, yo también he agredido / Yo también he sido invasiva, ¡eh!»). La mujer, así, se convierte en víctima y verdugo («Hoy oprimidas, sí, mañana opresoras»), pues no es capaz de escapar del ejercicio de poder, incluso dentro de un movimiento fundamentado en un principio de igualdad. Al desenvolverse en un paradigma de opresión, la mujer no está exenta de jerarquización, y las aristas del sistema patriarcal invaden hasta aquello que lucha contra él («Lanza tú la piedra: nadie es libre del patriarcado»). A través del campo asociativo de lo eclesiástico, Tribade traduce en palabras su privilegio: su feminismo es cisgénero y blanco, y actúa sobre aquellas en los márgenes, pese a la creencia de pertenecer a una clase obrera fuera de la normatividad («Me creí santificada por mujer precaria y lesbiana; / dentro de mí, una enemiga cis y blanca»). De este modo, las artistas incurren en comportamientos reprochados a otros sectores de la población, como el desamparo o el enjuiciamiento («Me he quedado callada cuando hablar era justicia / [...] A veces a las compañeras las he cuestionado»). Sin embargo, y a pesar de todo, las raperas establecen una clara diferencia entre la violencia ejercida por parte del hombre y el error cometido por una mujer aún no suficientemente deconstruida («No me compares, no lo compares, / con un tío cis que pretenda violarte / No hablamos de dejarlo pasar, es acompañarse / Saber diferenciar la posición donde se ejerce»). Por otro lado, de una forma sutil, exponen el problema del enfrentamiento entre ciertas corrientes feministas, originado en desacuerdos relacionados, entre otras cosas, con el concepto de género («Divide y vencerás / La incoherencia os va a matar»). La canción finaliza con un consejo muy claro, un canto a la sororidad que pide redirigir el conflicto hacia quien hace falta — que, por supuesto, no es la mujer —:

Compañera, si tu fuerza ha de estallar
mantén la calma, mira dentro y lo verás;



soy esa hija, que el mundo le hacen llevar
sobre su costal
Grita fuerte, dile que no puedes más,
que tú quieres llevarla a la libertad
Vuestra hermana, a la que nunca jamás
has de abandonar

En *La purga*, Feminismo es Iglesia, y observamos todo un aparato comparativo que traslada los ritos eclesiásticos a dicho movimiento («Vengo a confesarme de mis errores en vida»). De hecho, las artistas hacen gala de su creatividad y transforman diversas fórmulas de la tradición católica para que su mensaje llegue de la manera más clara posible («Ave María purísima con poder concebida / Quisiera el sacramento de la penitencia en vida»). Pero Feminismo también es Religión, en tanto que sus fieles han errado, es decir, han oprimido sin mostrar arrepentimiento («Soy impía desde el día en que tomé conciencia que ejercía herejía»). Y, quizá, sea además Jesús/Cristo, pues las actitudes llevadas a cabo por miembros del colectivo las convierten en indignas de él («No soy digna del feminismo, dadme la ecomunión»)².

A nivel pragmático-discursivo, el mensaje se transmite a través de variados recursos. En primer lugar, encontramos un buen número de actos de habla asertivos, probablemente por su carácter representativo («Soy de las que critica por sexualizar / el cuerpo y olvidar ser listas como Kollwitz»). También observamos actos directivos, en muchas ocasiones con un propósito exhortativo («Quéjate 24/7 / [...] Vétame de tu okupa») y algún acto compromisorio, con el que expresan una intención de acción futura («Voy a reventarme la voz en dos meses»). El aspecto creativo mencionado anteriormente se advierte asimismo en un nivel más lingüístico. La complejidad del símil retórico entre lo feminista y lo eclesiástico contrasta con la incorporación de extranjerismos (*straight edge*) o la presencia de interjecciones tomadas del inglés más informal (*Hey, yo!*), con neologismos (*cis*), voces coloquiales (*pali-que; compas*), léxico de tipo jergal (*okupa*) o con términos de carácter vulgar (*follé*), con alteraciones de estructuras (*No tengo un pelo de santa*), o con un

² *La purga* no es la única canción en la que encontramos alusiones al cristianismo o al catolicismo. En *Nanai*, de Mala Rodríguez, la rapera se dirige directamente a Dios («Ay, Señor, enséñame a caminar»); en 33, escoge la edad en la que falleció Jesús («Tengo treinta y tres»); en *Lisístrata*, Gata Cattana identifica de forma irónica a la mujer con el diablo («La mujer es el diablo, eso seguro, ten cuidado»), etc.



empleo, desde la ironía, de la sufijación apreciativa («Tanto *discursito*, pero al final lo intoxico»), entre otros fenómenos.

La canción de IRA es un interesante juego polifónico. Desde su condición de mujer, al igual que hace Tribade, las artistas utilizan el rap como vehículo de crítica en relación con su condición dentro de un sistema estructural de carácter patriarcal. Sin embargo, IRA se sirve de una continua ironía³ que refuerza los efectos del desdoblamiento de voces: tradición, hombre y mujer coexisten a lo largo de una canción que no deja indiferente. En primer lugar, una voz *locutora-tradición* expone la que para las artistas es la realidad de la mujer, un horizonte marcado por la precariedad y por las exigencias sociales derivadas de su capacidad gestante («Futuro precario; descendencia obligatoria»). El sistema establece de manera muy clara el rol femenino, y le otorga a esta la más baja consideración, es decir, la de un individuo sin ningún tipo de valor o relevancia («Reprodúctete; cástate; sé la escoria / [...] Mantente calladita, contigo no va la historia»). Esta voz, además, se encarga de recordarle a la mujer cuál es su sitio en el mundo y cómo debe comportarse, siempre bajo el paraguas de la sumisión y el decoro («Ten la cena preparada; sé una excelente mujer / [...] No olvides que una dama debes ser»). En segundo lugar, una voz *locutora-hombre* interpela de forma notoriamente descortés al destinatario femenino. La aparición de esta voz se traduce en una sucesión de violencias, que afectan varias áreas vitales del ser humano, como la del aspecto físico («Quítate esos pelos que no sé lo que pareces / [...] Y no te quiero gorda, eh, recuérdalo») o la de la libertad sexual («Controlen a sus hijas qué se meten en la boca»). Este hombre *ficticio* no hace sino legitimar su comportamiento agresor a través de las decisiones cotidianas de la mujer, como si le hubiera sido otorgado un derecho por el mero hecho de haber nacido hombre y esta naturaleza le eximiera precisamente de toda responsabilidad («Esa forma de vestir saca lo peor de mí / Soy un pecador y no me puedo resistir»). Es más, su aparición es una continua invalidación de la mujer, a la que se tilda de exagerada e inconsciente («Llamas acosar a lo que yo llamo insistir / ¿Agredir? Qué me estás contando, payasa») —pues ella no acaba por entender la legitimidad del privilegio masculino («La vida ha sido así desde que el mundo es mundo») —, y a la que se denigra y menosprecia («Solo me

³ La ironía es un rasgo importante dentro del rap femenino. Véase, por ejemplo, *Lisístrata*, de Gata Cattana («Escóndeme, tápame bien ese escote impuro, / no sea que te pervierta o te transporte al lado oscuro») o *Afilando las tijeras*, de Tribade («Machis, no nos cogéis ni jugando al parchis, / cachis»).



hace reír ese puñado de amenazas»). En tercer lugar, una voz *locutora-mujer* —y aquí la ironía está, si cabe, aún más presente— se encarga de confrontar y enfrentarse al hombre, al que llama hipócrita («De cara a la calle saca siempre lo mejor; / de puertas para dentro deja claro quién manda») y desprecia profundamente («Ninguna mujer se siente cómoda en tu espacio»). Las artistas le recuerdan la existencia del patriarcado, esta vez para deslegitimar ese derecho que él cree intrínseco a su condición masculina («A lo que llamas natural, se llama patriarcado / Sistema estructural que te otorga ser el amo»). Las raperas, utilizando los mismos códigos de ellos, ridiculizan al hombre e intentan degradarlo, reaccionando a las actitudes de este para con la mujer («Si te quieres medir por el largo de tu polla, / luego no te quejes si no alcanzas la gloria / [...] Encima te dirán que tienes buena oratoria»). Todo esto se acompaña de una profunda reivindicación de la libertad de ser y de actuar, y de una crítica hacia el patriarcado, el privilegio, la opresión, etc., que constriñen a la mujer y le impiden un desarrollo pacífico y positivo («Que el largo de mi falda no define quién soy / Mi cuerpo no es corrupto. Tu opinión no es principal / No somos un anuncio ni un objeto sexual»). El final de la canción es toda una declaración de intenciones; las artistas se muestran cansadas y preparadas para hacer desaparecer las violencias sufridas: «No permito más abuso, le pese a quien le pese / Fuego al machista, joder!»

Respecto al plano pragmático-discursivo, predominan absolutamente los actos de habla directivos, cuya abundancia se explica por el tono exhortativo con que cuenta la canción, en la que se desean, esperan y requieren acciones por parte del destinatario («Guarda tu piropo para aquel que le interese»). También encontramos actos asertivos que, al igual que en el caso de Tribade, tienen como función representar la realidad que observan y viven las raperas («Así lo habéis escrito a lo largo de la historia / El poder en vuestras manos y el mundo lleno de escoria»). En un nivel más lingüístico, destacan los términos faltos de afección (*descendencia*) —quizá para reforzar la artificialidad del papel de la mujer—, los neologismos (*machistada*) o los extranjerismos (*macho man*), así como un registro léxico coloquial (*como Pedro por su casa*) e incluso voces de tipo malsonante (*polla; joder*). Asimismo, advertimos alguna alusión, de nuevo, al catolicismo («Soy un *pecador* y no me puedo resistir») y el empleo de la sufijación apreciativa desde la ironía («Mantente *calladita*, contigo no va la historia»).

5. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos tratado de situar y caracterizar al rap en tanto que género discursivo tradicionalmente inserto en aquello que se denomina literatura en los márgenes y estudiado por la crítica desde diversos planos relacionados con lo lingüístico y discursivo. Tras el análisis de dos canciones de grupos de este estilo musical formados por mujeres, podemos afirmar el interés de este objeto en el ámbito académico, pues no solo es susceptible de observación lingüística y retórica, sino también —y, quizá, sobre todo— desde un plano más pragmático-discursivo, de indudable riqueza semántica. Las canciones recogidas presentan a mujeres descontentas con la situación que les ha tocado vivir, y transmiten un mensaje de crítica y cuestionamiento del llamado sistema estructural patriarcal, que en las letras suele personificar el hombre, símbolo y protagonista de la opresión y la violencia, aunque, como hemos visto, las aristas del patriarcado también se extienden hacia otros sectores. Teniendo en cuenta la popularidad de la música urbana y la importancia del feminismo como movimiento político y social, destacamos la pertinencia de realizar investigaciones que sigan explorando y analizando estas manifestaciones culturales de tanta relevancia en la experiencia vital del individuo.

Referencias bibliográficas

- AGUSTÍ, Carme (2020), «La literatura de los márgenes y su contribución a la literatura gótica española: Agustín Pérez Zaragoza», en *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 38, págs. 79-89.
- ÅKERSTEDT, Olof (2013), *Figuras retóricas en el hip-hop español*, Stockholm University.
- AUSTIN, John L. (2016), *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós.
- BELLO, Jeanette (2010), «Representaciones femeninas en los vídeos musicales de rap estadounidense: hipervisibilidad e hipersexualización de los cuerpos de mujer», en María Belén Martín (coord.), *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*, Icaria, págs. 139-160.



- BÉTHUNE, Christian (2011), «Sur les traces du rap», en *Poétique*, 166, págs. 185-201.
- BLOOM, Harold (1997), *El canon occidental*. Anagrama.
- BROWN, Gillian y YULE, George (1993), *Análisis del discurso*, Madrid, Visor.
- BUSCATÓ, Alberto (2016), *Las figuras retóricas en el rap español del S. XXI*, Madrid, Editorial Adarve.
- CASAS, Patricia (2022), «Lo más escuchado en Spotify en 2022: solo Rosalía se coloca en España en una lista dominada por hombres latinos», en *El País*, 30-nov-2022. En línea: <https://elpais.com/cultura/2022-11-30/lo-mas-escuchado-en-spotify-solo-rosalia-se-coloca-en-un-mundo-dominado-por-hombres-latinos.html>. Último acceso el 8-dic-2022
- CHECA, Francisco Ó. y CAMARGO, Laura (2022), «Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana», en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 42.
- DE VEGA, Marta (2013), *Las lecturas canónicas adaptadas en la formación literaria en español como lengua extranjera*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación.
- DÍEZ, Carmen (2016), «Feminismos activistas en el rap latinoamericano: Mare (Advertencia Lírika) y Caye Cayejera», en *Ambigua: revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, 3, págs. 39-57.
- DUARTE, Carlos A. (2022), «Rap, poesía y escuela: resonancias para un texto-cuerpo», en *Álabe: Revista de investigación sobre Lectura y Escritura*, 1.
- DUCROT, Oswald (1980), *Les Échelles argumentatives*, Minuit.
- EXNER, Isabel (2004), «Poderes y paradojas en una (sub-)cultura emergente. Observaciones acerca del movimiento de hip hop en La Habana», en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 14, págs. 69-92.
- FÉLIX-BRASDEFER, César, J. (2015), «Actos de habla», en Javier Gutiérrez (coord.), *Enciclopedia de Lingüística Hispánica Vol. 1*, Routledge, págs. 201-212.

- HERNÁNDEZ, Nieves y FERNANDO, Ari (2013), «Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileños», en *Musiker*, 20, págs. 207-253.
- JIMÉNEZ, Francisco (2012), «El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad», en *Pragmalinguística*, 20, págs. 164-182.
- JIMÉNEZ, Francisco (2014a), «Entre la oralidad y la escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español», en *Oralia: Análisis del discurso oral*, 17, págs. 239-266.
- (2014b), «Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales», en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 26.
- KOGAN, Liuba (2017), *El rap en el Callao: La aflicción profunda*, Universidad del Pacífico.
- LÓPEZ FELICES, Enrique (2010), «El canon literario. Definición, evolución y problemas», en *Scribd*, <https://es.scribd.com/doc/207388927/El-Canon-Literario-Enrique-Lopez-Felices>. Último acceso el 15-dic-2022.
- LÓPEZ MAESTRE, Dolores, M.^a (2021), «Canciones, sexismo y violencia de género: un análisis crítico del discurso con perspectiva feminista», en *Pragmalingüística*, 29, págs. 280-304.
- MARC, Isabelle (2010), «L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français», en *Revista Transcultural de Música*, 14, págs. 1.
- MARTÍN-JUAN, Celeste (2019). *El documental de Hip Hop en España*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación.
- MARTÍNEZ, Clara I. (2010), «Innovaciones en la rima: poesía y rap», en *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, 8, págs. 67-94.
- OSTROFF, Dawn (2021), *Culture Next*, Spotify.
- PLAYZ (2020), «¿Qué es la música urbana?: Los motivos por los que se ha convertido en el estilo más escuchado en España», en *Playz*, 18-jun-2020. En línea: <https://www.rtve.es/playz/20200618/triunfo-musica-urbana/2019323.shtml>. Último acceso el 5-dic-2022.

PUJANTE, Basilio (2009), «La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso», en *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 17.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.). «Rap», en *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/rap?m=form>. Último acceso el 22-nov-2022.

REYES, FRANCISCO (2007), «Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana», en *Revista de Estudios de Juventud*, 1(78), págs. 120-130.

SEARLE, John R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press.

– (1975), «Indirect Speech Acts», en Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and semantics Vol. 3: Speech acts*, Academic Press, págs. 59-82.

– (1977), «Actos de habla indirectos», en *Revista internacional de filosofía*, 7(1), págs. 23-54.

SPOTIFY (s. f.), *Spotify Charts*, <https://charts.spotify.com/home>. Último acceso el 1-dic-2022.

VAN DIJK, Teun A. (1980), *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.

– (1985), ed., *Handbook of discourse analysis*, London, Academic Press.

– (1992), *La ciencia del texto*, Paidós.

WILLIAMS, Melvin L. (2011), «White Chicks with a Gangsta' Pitch: Gendered Whiteness in United States Rap Culture (1990-2017)», en *Journal of Hip Hop Studies*, 4(1), págs. 50-93.

6.1. Discografía

GATA CATTANA (2012), Lisístrata [Canción], en *Anclas*, Gata Cattana.

IRA (2016), En la boca del lobo [Canción], en *Arte y Terrorismo*, Panda Artist.

MALA RODRÍGUEZ (2007), Nanai [Canción], en *Malamarismo*, Universal Music Spain S.L.



– (2013), 33 [Canción], en *Bruja*, Universal Music Spain S.L.

TRIBADE (2019a), La purga [Canción], en *Las Desheredadas*, Propaganda pel Fet!

(2019b), Afilando las tijeras [Canción], en *Las Desheredadas*, Propaganda pel Fet!

ANEXOS

Letra de *La purga*

Desde el comienzo de la vida no estuvimos, no,
exentas del poder del control de los privilegios
Mi clase, mi raza, mi cuerpo, mi ideología, mi
salud o no mental, mi forma funcional. (*Hey, yo!*)
Mi orientación sexual, mi género, mi expresión de
mi forma de amar, mi visión del espacio, el tiempo
¿Quién tiene más? ¿Quién tiene menos? ¿Quién señala a quién?
Descubrí tus monstruos y ahora te vas al infierno
Me llamo Diana, madre, y no nací aprendida
Vengo a confesarme de mis errores en vida
Que la potestad del feminismo sea testigo
Yo te creo hermana, yo también he agredido
Yo también he sido invasiva, ¡eh!
He aceptado mi rol de poder y me he venido arriba
He traspasado límites: el cuerpo, la psique
Hice sentir incómodas a hermanas con palique
He dejado tiradas a mis compas en las malas
Me he excusado con mi necesidad de libertad
He soltado palabras que han herido como balas
Me he quedado callada cuando hablar era justicia
Ave María purísima con poder concebida
Quisiera el sacramento de la penitencia en vida
Por todas las veces que cometí violencia y no lo sentía
Soy impía desde el día en que tomé conciencia que ejercía herejía
Le miro a la cara al dolor,
paro el paso y le canto saeta a la opresión
Me creí santificada por mujer precaria y lesbiana;



dentro de mí, una enemiga cis y blanca
No tengo un pelo de santa. (Mala)
Siempre con la guapa, la flaca, ¿me explico?
Tanto feminismo para un deseo tan normativo
Tanto discursito, pero al final lo intoxico
Se han roto relaciones por falta de cuidados
Con el machi de turno a ratos he empatizado
A veces a las compañeras las he cuestionado
Poliamor, sí, pero del mal llevado
Santa María, madre de todo. (Madre de todo)
Ruega por nosotras, pecadoras en confesión. (Deconstrucción)
Hoy oprimidas, sí, mañana opresoras
No soy digna del feminismo, dadme la excomunión
Mira, hermana, sé que soy una euroblanca
A veces escribí, insulté por la cara
Me enfadé mucho con el que no cambiaba
Yo follé con machis como Frida atravesada
Yo sé que pecaré de *straight edge*,
no ver lo que viven los demás
Siempre llorar lo que aún no he alcanzado
Yo me gané las enemigas, generando violencia entre las mías
Soy de las que critica por sexualizar
el cuerpo y olvidar ser listas como Kollwitz
No quiero ser pobre, (nah). Quiero que me valoren
Voy a reventarme la voz en dos meses,
luego ni se acuerden de que esta de esto come
Quéjate 24/7. Obsesionada por el arte, quiero ser perfecta,
pero sé que eso no existe
Divide y vencerás
La incoherencia os va a matar
Hegemonía blanca, solo te mira y ya te callas
Esconden al papa, que es el que paga.
Apunta a la nueva y no al que dispara. (¡Bum!)
Vétame de tu okupa, (ey!), roja como Angela (Davis)
Flagela mis ideas. ¿Cuántas de clase obrera?
Interpélame, pero amorosamente. Nadie nace feminista, nadie nace cons-
ciente
Destiérrame, si ya lo he confesado. Lanza tú la piedra: nadie es libre del
[patriarcado]



No me compares, no lo compares,
con un tío cis que pretenda violarte
No hablamos de dejarlo pasar, es acompañarse
Saber diferenciar la posición donde se ejerce
Prima, yo estoy haciendo arte para regalarte
Somos precarias, no cuestiones que exija mi parte,
que, para cagarla, sobra tiempo, me pongo en la lista
Bájame del pedestal, soy mala feminista.
Traidoras, no hay piedad
Ha llegado vuestro final
Compañera, si tu fuerza ha de estallar
mantén la calma, mira dentro y lo verás;
soy esa hija, que el mundo le hacen llevar
sobre su costal
Grita fuerte, dile que no puedes más,
que tú quieres llevarla a la libertad
Vuestra hermana, a la que nunca jamás
has de abandonar
Compañera, si tu fuerza ha de estallar
mantén la calma, mira dentro y lo verás;
soy esa hija, que el mundo le hacen llevar
sobre su costal
Grita fuerte, dile que no puedes más,
que tú quieres llevarla a la libertad
Vuestra hermana, a la que nunca jamás
Has de abandonar

Letra de En la boca del lobo

En la boca del lobo, ¡eh!
Esto dice así:
Futuro precario; descendencia obligatoria
Reprodúcete; cástate; sé la escoria
No salgas de la remarcada línea divisoria
Mantente calladita, contigo no va la historia
Guarda tus modales; aprende a coser
Ten la cena preparada; sé una excelente mujer
Siempre fiel
No olvides que una dama debes ser



Y di “por favor” y “gracias”, aunque te mate la sed
Y sé educada, hasta con el más tonto
Y deja hablar al camarada, por lo pronto
Siempre empeñada en que tienes algo que decir
Si oyes una machistada, pues chica, respira hondo
Quítate esos pelos, que no sé lo que pareces
Desde luego una mujer no parece un mequetrefe
Te mereces que te lo diga un *macho man*
Si quieres mis respetos, deja esas gilipolleces
Y no te quiero gorda, eh, recuérdalo
Pero si estás muy flaca, me das asco y estás loca
Trastorno alimenticio, llamada de atención
Controlen a sus hijas qué se meten en la boca
Esa forma de vestir saca lo peor de mí
Soy un pecador y no me puedo resistir
Que quiero que te pongas eso solo para mí
Llamas acosar a lo que yo llamo insistir
¿Agredir? Qué me estás contando, payasa
Paso por tu cuerpo como Pedro por su casa
De guasa es que encima vengas a por mí
Solo me hace reír ese puñado de amenazas
La vida ha sido así desde que el mundo es mundo
Y tú quieres cambiar los engranajes del reloj
Escúchame, no cambiaremos ni un segundo,
porque tocamos cima gracias a tu explotación
Valiente caballero, gentil y protector,
ábrele la puerta,
cúbrete las espaldas
De cara a la calle saca siempre lo mejor;
de puertas para dentro deja claro quién manda
La calle para ti. Ahora, empieza a cumplir
Marca tu territorio, muestra tu porvenir
Abre bien las piernas cuando estés sentado
Ninguna mujer se siente cómoda en tu espacio
A lo que llamas natural, se llama patriarcado
Sistema estructural que te otorga ser el amo
Si te quieres medir por el largo de tu polla,
luego no te quejes si no alcanzas la gloria
Hablando de moral, no es instinto natural



Los educan para violar, luego no hables de mi honra
Que el largo de mi falda no define quién soy
Para caminar segura no hace falta que me esconda
Así lo habéis escrito a lo largo de la historia
El poder en vuestras manos y el mundo lleno de escoria
Vas de sentimental, o más bien de semental
Encima te dirán que tienes buena oratoria
Mi cuerpo no es corrupto. Tu opinión no es principal
No somos un anuncio ni un objeto sexual
Guarda tu piropo para aquel que le interese
No permito más abuso, le pese a quien le pese
Fuego al machista, ¡joder!



