

Los efectos perniciosos de una identidad colectiva excluyente. El caso del rap español

*The pernicious effects of an exclusionary collective identity.
The case of Spanish rap*

Javier ÁGUILA DÍAZ

Universidad Pablo de Olavide, España

jagudia@upo.es

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.23(3): v2301]

Artículo ubicado en: encrucijadas.org

Fecha de recepción: 12 de octubre de 2022 || Fecha de aceptación: 7 de marzo de 2023

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar la identidad rapera española: su construcción, sus implicaciones sociales, así como identificar posibles causas de su disolución. Para ello, a través de doce entrevistas alojadas en YouTube y la letra de dos canciones, se analiza el discurso de dieciséis raperos seleccionados por su relevancia en el panorama del rap español entre los años 2000 y 2010. Los resultados evidencian una identidad colectiva marcadamente excluyente que tenía serias implicaciones en las relaciones sociales y profesionales de las personas adscritas a esta. Se han identificado mecanismos de cierre social hacia dentro y hacia fuera del movimiento que, por un lado, han provocado que el rap español durante un periodo de tiempo extenso no sufriera grandes innovaciones artísticas y, por otro lado, los raperos españoles cerraran posibles vías de profesionalización, la eterna demanda de este colectivo. Finalmente, la pérdida de espacios presenciales compartidos en el movimiento, la emergencia de internet como canal de distribución y el abaratamiento de los equipos de grabación de sonido, permitió la incorporación de personas no socializadas bajo los mecanismos de control social impuestos a los raperos del periodo estimado, lo que contribuye a dilucidar el debilitamiento de la identidad rapera española.

Palabras clave: rap, hip-hop, identidades colectivas, análisis del discurso, sociología.

Abstract

The aim of this paper is to analyse Spanish rap identity: its construction, its social implications, as well as to identify possible causes of its dissolution. To this end, through twelve interviews on YouTube and the lyrics of two songs, the discourse of sixteen rappers, selected for their relevance in the Spanish rap scene between 2000 and 2010, is analysed. The results reveal a markedly exclusionary collective identity that had serious implications for the social and professional relationships of its members. Mechanisms of social closure within and outside the movement have been identified which, on the one hand, have meant that Spanish rap for an extended period did not undergo major artistic innovations and, on the other hand, Spanish rappers closed off possible avenues of professionalisation, the eternal demand of this collective. Finally, the loss of shared face-to-face spaces in the movement, the emergence of the internet as a distribution channel and the cheapening of sound recording equipment allowed the incorporation of people not socialised under the mechanisms of social control imposed on the rappers of the estimated period, which contributes to elucidating the weakening of the Spanish rap identity.

Keywords: rap, hip-hop, collective identities, discourse analysis, sociology.

Destacados

- La identidad rapera española era de carácter marcadamente excluyente.
- La identidad condicionaba las relaciones sociales y profesionales de los raperos.
- El cierre social hacia el interior impidió innovaciones artísticas durante años.
- El cierre social hacia el exterior cerraba posibles vías de profesionalización.
- El rap, como caso de estudio, puede contribuir a explicar otros géneros musicales.

Cómo citar

Águila Díaz, Javier (2023). Los efectos perniciosos de una identidad colectiva excluyente. El caso del rap español. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 23(3): v2301.

1. Introducción

El rap ha evolucionado de una música con baja audiencia —de perfil muy característico—, a una música con una gran cantidad de oyentes —siendo un perfil más normalizado— (Berggren, 2014). En una entrevista que analizamos (E11), el rapero Rapsusklei señala que, en los años noventa, en el instituto se sentían incomprendidos en su clase por escuchar y hacer rap. Hoy en día Rapsusklei tiene en la plataforma Spotify, a fecha de septiembre de 2022, 679.144 oyentes mensuales¹ y SFDK tiene 795.722². Otro dato de interés, SFDK consiguió agregar en Sevilla a 18.000 personas en el concierto de conmemoración de su vigesimoquinto aniversario (Rodríguez Murube, 2019). Titó cuenta que a comienzos del S.XXI la discográfica Avoid le indicó que era necesario alcanzar un mínimo de 3.000 copias de CD para obtener beneficios, todo un hito por aquella época (E12). Y así se vanagloriaba Titó de las ventas alcanzadas por su grupo en su primer LP, del año 2002, en la canción *Nada Cambia*, del año 2004: “y sin ir de listos La misiva consiguió vender siete mil discos y pico.” También lo hacía Shotta en la canción *Soy el mejor*, del año 2008, sobre su primer LP en solitario, *La selva*, del año 2004: “diez mil discos de *La selva...* soy el sensey”.

Pero no es solo una cuestión de crecimiento numérico. El Rap ha inspirado nuevos géneros musicales que actualmente gozan de gran popularidad entre la juventud, como es la apodada música urbana³. Su influencia en la sociedad actual es, por tanto, extensa. Solo hay que observar el fenómeno de las batallas de gallos —competición de improvisación—, donde se organizan competiciones a nivel internacional, financiadas por la compañía RedBull, que cuentan con un seguimiento masivo. Además, se da una paradoja en este tipo de eventos donde se aprecia claramente que los concursantes no han bebido de las fuentes de rap clásicas. Precisamente, sobre si se les puede considerar raperos/as a las personas que se dedican únicamente al *freestyle* —la improvisación en batallas de gallos— debaten los raperos Piezas —que ha sido uno de los impulsores de estos eventos—, Kase.O y Doblezero en la plataforma de YouTube, en una entrevista que analizamos (E9).

El presente trabajo, de carácter exploratorio, pretende iniciar una línea de investigación que estudie la evolución del rap español desde una perspectiva sociológica. El artículo tiene como objetivo analizar la identidad rapera española: su construcción, sus implicaciones, así como identificar posibles causas de su disolución. Para ello, se analiza el discurso de dieciséis raperos seleccionados por su relevancia en el panorama del rap español entre los años 2000 y 2010, momento en el que el rap español se consolidó como género musical (Camargo, 2007; Chojín & Reyes, 2010).

¹ <https://open.spotify.com/artist/451DVjaBuGYfvDfvG9MxaG>

² <https://open.spotify.com/artist/56n1NeXsTOOxjX3Z4IVMTJ>

³ Por ejemplo, C. Tangana comenzó siendo rapero bajo el pseudónimo de Crema.

2. Fundamentación teórica

El rap español ha sido poco estudiado y normalmente se ha hecho desde el ámbito de la filología y la lingüística, centrando sus objetos de estudio en las figuras retóricas de sus discursos (Pujante, 2009; Buscató, 2016) y sus especificidades lingüísticas (Jiménez, 2012, 2014). Desde el ámbito de la divulgación se ha narrado la historia del movimiento hip-hop español (Reyes, 2007; Chojín y Reyes, 2010) y desde el ámbito de la comunicación se ha explorado su incorporación a internet y su uso como canal alternativo de distribución, lo que ha permitido eliminar intermediarios como los sellos discográficos (Celeste, 2018). En el ámbito de la psicología social se ha explorado su utilidad como herramienta preventiva de procesos de *bullying* en el ámbito escolar a través de canciones que específicamente tratan este asunto (Del Moral Arroyo et al., 2014). El rap también se ha explorado de forma indirecta, a través de su vinculación con el grafiti (Montoya, 2002; Gonçalves, 2006).

En el ámbito internacional, se ha señalado el alcance mundial de la música rap (Berggren, 2014) y su utilidad como herramienta socioeducativa, con especial énfasis en materia étnica y de género (Lindsey, 2014). Si bien algunos estudios apuntan a la escasa participación de mujeres y el predominio de una escena dominada por roles y estereotipos masculinos (Garcés, 2011; Rebollo-Gil y Moras, 2012; Lleida y Sanjuán, 2021), otros se centran en el empoderamiento femenino de las raperas (Corral, 2015) o la resignificación que estas hacen de los elementos masculinos dominantes (Berggren, 2014).

En cuanto a la identidad, Harknes (2011) se preguntaba por el mantenimiento de la autenticidad de los raperos blancos en un contexto donde los estándares del rap se erigen sobre la población negra. Halló que estos se reconocen dentro de una categoría propia, los *blackpaper*, como grupo independiente o alternativo, frente a los *gansta*, que reproducen el estereotipo comercial y pandillero. Las corrientes de hip-hop que se consideran independientes han intentado permanecer al margen de los principales sellos discográficos y la imagen estereotipada de los raperos pandilleros, incorporando contenido social y político en sus canciones (Camargo, 2007; Vito, 2014). Esto ha sido posible gracias a la proliferación de estudios caseros —*homestudio*—, impulsados a raíz del abaratamiento de equipos de grabación de sonido. Harknes (2011) descubrió que la mayoría de los raperos que investigó tenían su propio estudio o conocían a alguien que lo tenía. Sin embargo, permanecer al margen del circuito comercial no implica no aspirar a una profesionalización. Algunos raperos que encajan en el perfil independiente “coinciden en su deseo de hacer un rap más ‘comercial’ para ampliar su audiencia” (Ballestas Barrios, 2018: 1113)⁴. En este sentido, Waugh (2020) analiza el

⁴ Estas aspiraciones de profesionalización también eran reivindicadas sobre las revistas especializadas de rap español (Reyes, 2007: 136).

papel de las redes sociales en la difusión de raperos que no se consideraban auténticos —*mumble rappers*—, por introducir elementos comerciales como voces melódicas en detrimento de la vocalización y el contenido lírico de las canciones.

Si bien asistimos a un mundo globalizado, cabe alejarse de discursos homogeneizadores y considerar la impronta del territorio local sobre la adaptación de influencias culturales, ya sean globales o externas (González y Camarero, 1999; Ortiz, 1997; Tomlinson, 2001; García, 2004;). En este sentido, algunos estudios señalan que las identidades raperas locales se relacionan con procesos de desterritorialización e hibridación (Tickner, 2008; Ballestas, 2018; Ren y Feixa, 2021). Aunque exista una influencia externa en cuanto a cánones estéticos e influencias artísticas, el mensaje transmitido en las canciones se adapta a la realidad y las experiencias del entorno local (Lleida y Sanjuán, 2021).

El barrio es el primer espacio de identificación con el rap que marca los inicios musicales de los raperos investigados. Allí, se reconocen en unas historias, prácticas y relaciones que se articulan con sus procesos de construcción identitaria. (...) La pertenencia con el barrio es filial, tiene que ver con su pasado, con un origen y unas experiencias compartidas, las cuales les permiten construir identidad en sus relaciones con el parche (barrio), y ser parte activa de la cotidianidad que representan en sus producciones musicales (Ballestas, 2018: 1113).

La identidad social nos permite interpretar quiénes somos y quiénes son los demás, así como comprender los lazos que nos unen a otras personas y que nos vinculan a una determinada comunidad (Jenkins, 1996). La identidad colectiva trata sobre la pertenencia, y si bien supone el núcleo estable de la individualidad, también trata sobre las relaciones sociales, sobre la compleja relación que como individuos mantenemos con las demás personas (Weeks, 1991). Las identidades son construcciones sociales enmarcadas en los procesos de categorización de la realidad social (Berger y Luckmann, [1966] 1984; Schütz, 1993), sujetas a la pugna de grupos sociales con aspiraciones e intereses particulares (Jodelet, 1985; Moscovici, 1985), es decir, sujetas a relaciones de poder. Si bien son dinámicas y, por tanto, permutables en el tiempo (Plummer, 1991), se constituyen en torno a marcadores identitarios que son compartidos por las personas adscritas a la identidad colectiva, ya que se toman como elementos distintivos en relación con otros grupos —exogrupos— (Piqueras, 1996). En este sentido, las identidades colectivas se construyen tomando como referencia su otredad, su *afuera constitutivo* (Hall, 2003) y, articuladas como grupos sociales, pueden contener un comportamiento excluyente —al introducir mecanismos de cierre social (Parkin, 1984)— y en algunos casos conflictivo (Castells, 1997).

3. Metodología

En este trabajo se han realizado dos tipos de análisis. Por un lado, se han analizado doce entrevistas alojadas en canales de YouTube, donde se recoge el discurso de dieciséis raperos (tabla 1) y, por otro lado, la letra de dos canciones (tabla 2), significativas por contextualizar y respaldar los hallazgos obtenidos del análisis de las entrevistas. A partir de ellos, nos aproximamos al objeto de estudio siguiendo una estrategia de aproximación inductiva con soporte en el análisis crítico del discurso (ACD). Las personas se han seleccionado debido a su reconocimiento en el panorama del rap español entre los años 2000 y 2010, periodo en el que se considera que el rap español vive su época dorada y alcanza cotas de ventas de discos sin precedentes (Camargo, 2007; Chojín y Reyes, 2010)⁵.

Las entrevistas se han seleccionado de la plataforma YouTube. Por un lado, debido a la dificultad de contactar con artistas relevantes del rap español del periodo comprendido entre 2000 y 2010. Por otro lado, porque en el contexto de confinamiento provocado por la COVID-19, varios raperos decidieron entrevistar y conversar con colegas de profesión en la plataforma de YouTube, lo que ha permitido acceder a una información relevante sobre la evolución del rap español a través de las trayectorias de estos artistas. Si bien no se pueden considerar entrevistas en profundidad, se han seleccionado entrevistas que por su desarrollo temático nutren de suficiente contenido empírico los objetivos de esta investigación⁶. Además, actualmente es común servirse de contenido disponible en plataformas como YouTube para realizar investigaciones desde el ACD y sobre población de difícil acceso (Gil y Gómez, 2022; Oliveira y Figueroa, 2022). En este sentido, la estrategia metodológica adoptada ha resultado eficaz para alcanzar un punto óptimo de saturación en los discursos analizados. No obstante, cabe señalar sus limitaciones, ya que la falta de material disponible, junto a la escasez de raperas en el periodo estudiado (Chojín & Reyes, 2010), explica la falta mujeres en el estudio.

Si las entrevistas en profundidad son entendidas como un dispositivo productor de discursos en el que poder rastrear el sentido que los sujetos le dan a sus acciones (Corbetta, 2007; Langa, 2003), consideramos que a través del material analizado podemos indagar acerca de los esquemas interpretativos y las ambivalencias que guían sus acciones y que dotan de racionalidad a sus diversas prácticas (Martín, 1991, 2014). De esta forma, podemos reconstruir los esquemas básicos que articulan la identidad rapera española y comprender la lógica que orienta las interacciones de los raperos seleccionados. Asimismo, adoptar los postulados del ACD permite trascender

⁵ Tanto SFDK como Doble V logran el disco de oro con "2005" y "Vivir para contarlo", respectivamente.

⁶ Si bien es cierto que hay dos entrevistas que apenas abordan el objeto de estudio —estas son señaladas con un asterisco en la tabla 1—, la mayoría de las entrevistas lo hacen superando la hora de duración.

la mera descripción de las estructuras discursivas de los agentes sociales, tratando de explicarlas en el marco de sus interacciones sociales y de las relaciones de poder y del contexto social, histórico y político en las que se ven envueltas. De esta forma, se logra tender un puente y conectar los usos cotidianos del lenguaje con la estructura social (Van Dijk, 2009, 2016), lo que nos permite dilucidar posibles elementos estructurales que expliquen el debilitamiento de la identidad rapera española.

Tabla 1. Entrevistas analizadas

Id.	Entrevistador	Entrevistado	Duración	Enlace
E1	Chojín	Juaninacka	55'22"	https://www.youtube.com/watch?v=S0zgbDIysnc
E2	Chojín	Legendario	44'48"	https://www.youtube.com/watch?v=EXbVgHeutBk&t=268s
E3*	Chojín	Locus	59'24"	https://www.youtube.com/watch?v=i3cRYVIHFAY
E4	Chojín	Nerviozzo	74'37"	https://www.youtube.com/watch?v=omG_TCN6vUw
E5*	Chojín	Sharif	43'21"	https://www.youtube.com/watch?v=RnLUQ2xIAGO
E6	Gordo Master	Jefe de la M	115'40"	https://www.youtube.com/watch?v=509Qxt1tKIQ&t=939s
E7	Gordo Master	Legendario	128'55"	https://www.youtube.com/watch?v=BntZgJw93u0
E8	Gordo Master	Rayka	119'44"	https://www.youtube.com/watch?v=CAIXaY8NrMg
E9	Piezas	Kase.O y Doblezero	64'04"	https://www.youtube.com/watch?v=SHgyxbbUNCI&t=194s
E10	Piezas	Jefe de la M	66'31"	https://www.youtube.com/watch?v=M4oPTpjaVw&t=1364s
E11	PhatDiggaz	Rapsusklei	106'04"	https://www.youtube.com/watch?v=JcYBGujAx10&t=721s
E12	PhatDiggaz	Titó	76'10"	https://www.youtube.com/watch?v=V8wFaTaLpPI&t=1s

Fuente: elaboración propia.

Tabla 2. Canciones analizadas

Título	Álbum	Artista	Año
Málaga es Caliente	Entra el dragón	Jefe de la M y Triple XXX	2003
Nada crece si no come	Los hijos de la tercera ola	Tote King	2004

Fuente: elaboración propia.

4. Resultados

4.1. La construcción de la identidad rapera

La muestra considerada forma parte de la segunda generación de raperos que experimentó la época dorada del rap español y consiguió mantenerse económicamente, aunque de forma temporal, gracias a las giras (E1, E4, E5, E7, E8, E10, E12). Cuando comenzaron sus andaduras en el rap, formar parte de esta identidad colectiva les permitía sentirse especiales respecto a sus iguales, sentirse parte de un grupo social selectivo.

Nerviozzo: En nuestra época ser *rapper* era guay (...) Entonces yo creo que hay muchos de los *rappers* que ondeábamos nuestra bandera de la individualidad hasta tal punto que encontramos en el rap un filón... Porque no había nadie que escuchara esa cosa del rap y nadie vestía de esa forma. A mí me han llegado a decir que a dónde voy con las botas de esquiar porque llevaba unas Ewing [calzado deportivo de baloncesto]. Pero eso, aunque te ofendía, te llenaba de orgullo y satisfacción porque decías: "sí, soy distinto". Y ese espíritu es el que nos terminó haciendo *rappers* (E4).

Para ser miembro de esta identidad había que incorporar algunos de sus marcadores identitarios, como la estética: ropa ancha, gorra plana y corte de pelo rapado (E1, E4, E11). Si bien sostener esta identidad acarreaba críticas y burlas que ofendían, estas terminaban reforzando la identidad colectiva.

En los años que se incorpora la generación que consideramos, el rap no estaba tan extendido en la sociedad como en la actualidad, sino que era un género musical aún en ciernes. Pertenecer al movimiento implicaba una premisa: el rechazo tajante de otros estilos de música y otras estéticas que pudieran suscitar desavenencias con la que identificaba a los raperos. La identidad colectiva de los raperos españoles era una identidad de fuerte carácter excluyente, construida sobre la base de una constante tensión hacia el exterior.

Chojín: Claro, nosotros no éramos solamente *rappers*, sino que éramos anti todo.

Nerviozzo: Que era casi más importante que lo que éramos... de lo que estoy en contra.

Chojin: (...) Entonces claro, para ser parte de la cultura Hip-hop una de las cosas que se te exigía entonces, que no digo que estuviera bien, pero que era así, era que renunciaras de forma totalmente explícita a todo lo demás. Es decir, ¿qué se escuchaba en los 40? "eso es mierda", ¿cómo se vestían los pijos? "eso es mierda", ¿dónde van a bailar la gente que no es del rap? "eso es mierda". Todo era mierda menos lo nuestro.

Nerviozzo: Realmente no había otra opción. Lo que quiero decir es, cuando estás creando un movimiento, porque en esa época el Rap en español lo inventamos entre siete u ocho... los mayores y nosotros. Y ya está. Y a partir de esa generación todos los demás ya tenían referentes en qué fijarse, pero antes no había. Entonces, cuando tú estás creando un movimiento, si no eres más papista que el Papa no da lugar a esa creación. Si tú estás creando el rap o un movimiento de rap, o de hip-hop, y de repente está bien visto que escuches tecno, pues ya no estás creando algo porque se diluye y se pierde (E4).

La reflexión de Nerviozzo resulta clarividente, a esta inflexibilidad subyace una racionalidad práctica: defender a ultranza los marcadores identitarios de una identidad naciente para lograr su supervivencia. De lo contrario, si se introducen elementos de otros estilos musicales se corre el peligro de que la identidad se diluya —que es precisamente lo que pasa en la actualidad—. Por eso esta identidad colectiva era tan marcada y excluyente, porque fueron pioneros y en cierta medida la erigieron constituyéndose en referentes de las nuevas generaciones y, a la vez, sintiéndose examinados por la generación predecesora, “los mayores”.

4.2. Las implicaciones del mantenimiento de una identidad colectiva excluyente

4.2.1. El cierre social hacia el interior del movimiento

Uno de los efectos que tuvo el mantenimiento de esta identidad colectiva fue el cierre social hacia el interior del movimiento, lo que desencadenó una homogeneización de la identidad y del estilo musical del rap español (E2, E6, E10, E12). Esto se produce a través del rechazo de influencias raperas externas al rap español que no se considerasen puras, especialmente aquellas que se categorizaban como comerciales. El mecanismo a través del cual se ejercía este control social sobre lo que se consideraba qué era auténtico, era la socialización impuesta por “los mayores”.

Rapsusklei: Aunque ahora los veamos como *toyacos*⁷ o en la época. Yo, Vanilla Ice sí que no lo escuché porque eso estaba prohibido. Por los mayores era como: “si escuchas esto eres toyaco.” Pero sí que escuché Snow (E11).

Todos terminaban participando de este control social, por lo que se reproducía entre y desde la generación que analizamos. Sin embargo, este control social se eludía en la intimidad. Legendario por un lado (E2), y Chojín por otro (E4), profundizan sobre este control social, comentando que no estaba bien visto escuchar r&b —*rhythm and blues* contemporáneo— y que, aunque de cara a la galería había que guardar las apariencias, luego se escuchaba a escondidas. Lo mismo comenta Rapsusklei sobre los raperos que se consideraban comerciales.

Rapsusklei: Yo creo que hasta el 93, que empezó a sonar Kris Kross y Snow... Y encima si lo escuchabas eso eras como un *toyaco*. Era como “¡ah! Escuchas Fresh Prince, escuchas Snow”. Y todos hacíamos como que no los escuchábamos, pero luego en casa le poníamos el play (E11).

Lo llamativo es que consideran que el rap es una música capaz de tratar un amplio abanico de temáticas, y ese es precisamente uno de sus puntos fuertes (E1, E4, E12). Desde esta música un artista podía expresar todo lo que quisiera y cómo quisiera. Todo tenía cabida en el rap excepto una temática: el amor romántico.

Legendario: A ver, es complicado que un género musical tenga tanta apertura de miras a la hora de abarcar tantas temáticas como ha tenido el rap. El rap era precisamente...

⁷ *Toyaco* es un vocablo usado en la jerga rapera que servía para categorizar a aquellas personas raperas que no se les consideraba auténticas.

esa, la esencia del rap era esa básicamente. “Aquí habla de lo que quieras tío. Y si quieres hacer un tema de amor...” que también costó eso en su momento [risas]. Es verdad que, eso... en principio nos tirábamos al cuello... Eso no gustaba al principio. Pero bueno, era lo bonito, ¿no? Que en el rap se podía hablar de lo que sea y de la manera que fuera (E2).

Esto no deja de ser paradójico, pero va en consonancia con la literatura revisada sobre género y rap, que señala una escasa participación femenina y el predominio en la escena rapera de roles y estereotipos masculinos (Garcés, 2011; Rebollo-Gil y Moras, 2012). En las fechas contempladas había pocas mujeres en el panorama del rap español que destacasen⁸. Por tanto, era una identidad que reposaba sobre roles y estereotipos masculinos, de ahí el rechazo a las canciones románticas⁹. Incluso, la incorporación de elementos propios del r&b, como incorporar estribillos entonados, tuvo una importante reticencia.

Según varios discursos (E1, E2, E3, E8, E10), otro de los efectos que propició el control social hacía dentro del movimiento fue la instauración de la categorización de los raperos que se consideraban auténticos o reales y los que se consideraban falsos —los *toyacos*—. La representación de estos tipos ideales reposa sobre lo siguiente. Los reales tenían cierta experiencia callejera, pero no fantaseaban y, por tanto, hablaban sobre su realidad conociéndola de primera mano. En cambio, a los falsos se les consideraba impostores porque vendían una imagen que no respaldaban con sus hábitos de vida reales.

Juaninacka: Por eso siempre los grandes han dicho que el hip-hop es como el periódico del gueto o el documental del gueto, porque te están contando las historias de tal forma que tú incluso te puedes meter ahí y experimentarlas como si lo estuvieras viviendo tú en primera persona. Y eso es lo que lo ha hecho grande en realidad, ¿no? Es lo que ha hecho grande a la música esta, que te lleva a sitios donde de otra manera no puedes llegar, solamente a través de las experiencias de otros. Y eso ha generado también el debate de “el real” contra “el falso”, de “lo que tú estás contando no es lo que eres en realidad” (E1).

Esto explica por qué las influencias del *gangsta rap* de la costa oeste de Estados Unidos nunca se materializaron en el rap hegemónico español, que en cambio bebió más de las influencias de la costa este, de grupos y raperos como Notorious Big, Jeru The Damaja, LL Cool G, KRS One o Wu Tang Clan. Chojín se decantó por la costa este (E4) y, PhatDiggaz y Rapsusklei comentan lo siguiente al respecto:

PhatDiggaz: Yo tengo la imagen de que Zaragoza erais muy hip-hop. O sea, no podáis saliros del rollo oscuro.

Rapsusklei: Éramos muy cerrados, sí, sí. Y muy New York. Era como New York, sí. Si te salías un poco, hacías alguna pastelada eras crucificado (E11).

⁸ Destacaban especialmente Ariana Puello, La Mala Rodríguez, Shuga Wuga, Úrsula y Syla (Reyes, 2007; Chojín y Reyes, 2010; Corral, 2015).

⁹ Ciertamente no se puede obviar el carácter prescriptivo que tienen los roles y estereotipos de género (Monreal, 2008, 2010).

Es muy probable que en España el *gansta rap* no triunfara porque no tenía un respaldo en la realidad cotidiana de la población española, en sintonía con lo expuesto por Harknes (2011) sobre la no identificación de los raperos blancos de Chicago —*black-papers*— con el estereotipo de rapero pandillero —*gansta*— que promueve la industria musical estadounidense.

En consecuencia, debido a este control social el rap español adquirió unas características que lo diferenciaban de otros estilos internacionales, presentando una fuerte homogeneidad interna. Por la época que consideramos predominaba el estilo llamado *hardcore*, caracterizado por la dureza de los rapeos y los ritmos de corte *boom bap*, significados por una fuerte pegada en la batería (Reyes, 2007; Chojín y Reyes, 2010;). Eran muy pocos los grupos que incorporaban un estilo distinto y, por norma general, esto no solía gustar a los raperos que se ajustaban al estilo hegemónico. Así lo señala Jefe de la M (E10): “si te salías de la norma se te echaban encima: ‘eso no es rap’”. En cierta medida, los grupos que intentaban introducir innovaciones en sus estilos no conseguían implantar cambios musicales en el panorama del rap español, prácticamente tuvo que llegar una nueva generación para conseguirlo:

Pathdigazz: hay un año, que creo que es 2011 o 2012, algo así, que hay una generación nueva, hay un cambio de generación. Se nota mucho por el sonido, por el cambio de actitud, bueno, tú lo sabes mejor que yo (E12).

Actualmente, desde una mirada retrospectiva se percibe bastante retraso por aquella época en relación a otros países europeos como Francia, Alemania o Suecia. El rap europeo había despegado, especialmente siguiendo la estela comercial estadounidense, mientras que en España había mucho purismo que frenaba su evolución (E7, E9, E11).

Jefe de la M: Ahora se están los chavales espabilando y están muy modernos. Yo flipo con los chavales de ahora jóvenes de España y digo: “illo los notas es que están to pegaos”. Es que están super al día con lo que se hace. Y pues “se hace el sonido este en no sé dónde, pues yo te hago un tema de esto del tirón”. Aquí tardabas diez años... [risas]. Hombre diez años no, pero unos pocos de años... (E6).

4.2.2. El cierre social hacia el exterior del movimiento

Sostener una identidad colectiva excluyente, como fue la identidad rapera en España, si bien hacía sentirse especiales y distinguidos a sus miembros, por otra parte, generaba un profundo sentimiento de incompreensión.

Rapsusklei: Éramos bichos raros. La gente en mi barrio, claro, eran... Yo iba al colegio con gitanos y payos. Los payos, un poco más modernos, escuchaban heavy y los gitanos pues escuchaban Camarón y Camela y poco más. Entonces claro, nosotros éramos los raros. “¿Estos qué hacen?, ¿rap?, ¿qué es eso?” Y cuando salió Fresh Prince [El Príncipe de Bel-Air], que para nosotros no era muy rap, pero era lo más rap que podías ver en la tele, pues bueno, ahí ya te podían empezar a entender un poco (E11).

Los raperos apuntan hacia la caricaturización del rap, proveniente de los medios de comunicación, como el principal motivo por el que se sentían incomprendidos en sus relaciones sociales (E4, E10). En general, no se sienten representados con la imagen estereotipada que se difunde en los medios de comunicación. Es por ello por lo que en el rap español había un rechazo generalizado a participar en plataformas audiovisuales, como la televisión, precisamente por el miedo a sufrir la caricaturización. En la siguiente cita, Piezas le comenta a Jefe de la M su experiencia en relación a este asunto cuando asistió a un programa televisivo de alta audiencia:

Piezas: A mí, por ejemplo, yo estuve en Buenafuente, estuve con Berto, que fue un programa, que bueno, Buenafuente estaba de vacaciones y lo llevaba Berto. Y bueno, me pareció una entrevista super divertida. Estuvimos rapeando, improvisando y tal, pero sí que hubo ese momento en el que el presentador se vistió de rapero y me ofreció vestirme a mí de rapero. Y lo miré y le dije: "bro, ¿tú has visto cómo vengo yo vestido? Yo llevo una gorra, unos pantalones anchos... Yo ya voy vestido como yo soy. No hace falta que me ponga un colgante de oro". Que no pasa nada, pero al final siempre se tendía a eso en los medios. Pero claro, si al final quieres cambiar algo, tienes que cambiarlo desde dentro. No puedes cambiarlo no yendo o quejándote única y exclusivamente. Tienes que pasar un poquito por el filtro y decir: "bueno, venga. Hasta aquí sí y hasta aquí no" (E10).

A continuación, Jefe de la M le comenta que, viéndolo con perspectiva, les ha faltado mucho sentido del humor para saber tomarse estas caricaturas:

Jefe de la M: Yo soy de esos también. Pero en el fondo... ahora, desde la edad, pienso que también nos ha faltado mucho sentido del humor en ese aspecto. Porque yo siempre me enfadaba cuando veía los anuncios y salía uno rapeando. ¡Todavía hoy me pasa!, que veo un anuncio de pipas y sale un tío ahí rapeando to mal y digo: "mira..." (E10).

La cuestión es que se lo tomaban —y en cierta medida se lo siguen tomando— como un ataque personal. Pero como señala Jefe de la M (E10), la caricaturización no se limita únicamente al rap, sino que se hace con todo y es indisociable al humor. Sin embargo, para una actividad laboral que trataba de estabilizarse y alcanzar el estatus de profesional, la caricaturización atentaba directamente a su legitimidad como música seria y profesional. De ahí que nunca se tomarán a bien estas caricaturizaciones, ya que se interpretaba como un ataque frontal a su identidad.

La defensa a ultranza de la identidad colectiva, además de producir una reticencia a participar en los medios de comunicación, también generaba un rechazo absoluto a la fusión del rap con otros género musicales. La guerra declarada del rap a géneros musicales comerciales, como por ejemplo el pop, es de sobra conocida. Quizás, el ejemplo más paradigmático e icónico y que en mayor medida evidencia el rechazo a la fusión del rap con otros estilos musicales es la canción de *Nada crece si no come*, del año 2004, de Tote King. A modo de contexto, por esta época el rap estaba creciendo y surgieron artistas que estaban consiguiendo gran éxito fusionando rap con flamenco, como, por ejemplo, Junior, Haze o el grupo Las Niñas. A este último grupo, Tote King le dedicó las siguientes palabras en la mencionada canción:

Y queréis fusionarlo a base de simbología arcaica del rap. No conseguís ni una mierda y lo sabéis, ni para un público ni para el otro. Sí, porque el rap no es ponerte unos pantalones anchos y llamar a mi colega el grafitero para que pinte un grafiti en el fondo de tu videoclip de pop de mierda. Pagándole una propinilla, que es lo que pagáis, propinillas... con la cara de guasa... (*Nada crece si no come*, Tote King).

Tres años más tarde, en 2007, Antonio Orozco, cantante de pop-rock, publica su álbum *Cadizfornia* donde colabora Tote King en la canción *Hoy todo va al revés* —con videoclip incluido—. En realidad, no es de extrañar, ya que en la misma letra de *Nada crece si no come*, hacia el final de la segunda estrofa, Tote King señala lo siguiente:

Vivíamos tela de bien debajo del túnel.
Ahora todos vienen a cobrar y a saturar como a Zahara de los Atunes.
Las multinacionales se cargarán la playa
y usarán canciones de rap adaptadas para anuncios de la Abeja Maya.
No es por esto que yo niegue cierta fusión coherente,
de peña que siente y no sólo piensa en lo que invierte
(*Nada crece si no come*, Tote King).

Es posible que comenzaran a ser tiempos de cambios y soplaran nuevos aires, pero en general seguía existiendo rechazo hacia la fusión de rap con otros géneros y su comercialización, tal y como señalan los primeros versos de la anterior cita y los siguientes, de la misma canción:

Así que ya saben, si su pop barato no vende,
fusiónelo con el hip-hop, que está de moda, ¿entiende?
Ponga un dj detrás haciendo el paripé,
ruidos raros y sin validez, y subirá del cero al diez
(*Nada crece si no come*, Tote King).

Paradójicamente, Tote King traspasó la frontera y otros raperos tomarían el testigo colaborando con artistas del mundo del flamenco, bastante consagrados, como, por ejemplo, la colaboración de Raimundo Amador en el último disco de SFDK, *Redención*, del año 2018, en la canción *Creador*.

Si bien el rechazo a fusionar el rap con otros géneros tiene sentido en aras de defender su identidad colectiva y que esta no se diluyera, todavía contamos con un ejemplo más paradigmático. Los raperos tenían una demanda esencial: querían vivir de la música. Por tanto, el fin último era profesionalizarse tocando en festivales, grabando en estudios profesionales y consiguiendo buenos contratos discográficos (E7, E10, E12). Sin embargo, una identidad tan marcada les impedía acudir a la televisión —publicitándose— o colaborar con artistas de otros géneros musicales —ampliando su público potencial—.

Jefe de la M: Siempre hemos sido así. Yo mismo, en la época... hace poco lo comentaba yo en un directo mío, que hace un montón de años me llamó Haze, el de Sevilla, para

hacerle música. Y a mí Haze la música que hacía en su momento y tal... la verdad, a mí no me gustaba. Pero era un tío que lo conocí en el 98, que sé que era un tío de barrio y a mí siempre me ha llamado la atención un tío que sé que es de verdad, ¿vale? Que no es... [le comenta Piezas: sí, que no es un papel]¹⁰. Y quedé con él aquí en mi ciudad, me tomé una cerveza, estuve ahí, guay, y le dije: "mira no voy a trabajar contigo porque no me apetece...". No me acuerdo de lo que le dije... educadamente y tal, ¿no? Luego a los... no sé, cinco o seis años yo estaba vendiendo instrumentales en SoundClick a cualquier persona que hacía así, con un Paypal, click, y le pasaba yo las pistas [de audio]. Iba de guay: "no, yo no voy a hacer música con este chaval porque hace flamenco con no sé qué... o esto vaya a ser que tal..." (...) Luego el tonto era yo. Era una gilipollez. Porque luego, de muy digno y muy elitista a los cuatro o cinco años a cualquier persona que hace así: click, sin verme la cara y sin hablar, ni sé cómo canta ni nada... se estaba quedando instrumentales mías (...) Luego a los años he visto por ahí temas míos, de alemanes o no sé qué, horribles, pero horribles (E10).

La paradoja es que Haze en aquellos años gozaba de muchísima popularidad. Su álbum, *El precio de la fama*, lanzado en 2006, fue disco de oro y Haze había participado en bandas sonoras de películas españolas como "7 Vírgenes" o "Yo soy la Juani". Sin embargo, era considerado un *toyaco* por fusionar rap con flamenco. Años más tarde Jefe de la M, considerado uno de los mejores productores de rap español, abandonaría el rap debido a la falta de estabilidad económica para dedicarse al mundo del *streaming* de los videojuegos bajo el pseudónimo de Buck Fernández. Este es, quizás, el ejemplo más paradigmático de la tensión a la que se veían sometidos los raperos por sostener una identidad colectiva tan marcada, por llevar la ortodoxia por bandera.

Finalizaremos con un último ejemplo que también evidencia esta tensión. En la entrevista que Gordo Master le hace a Jefe de la M, ambos comentan lo siguiente:

Jefe de la M: ¿Tú te acuerdas cuando a Triple XXX le dieron un premio de los 40 [Principales]?

Gordo Master: Claro, el grupo revelación.

Jefe de la M: Claro, y nosotros: "¡Eso que le den por culo!, eso no sé cuánto, ¡qué le den a los 40!" Éramos como muy... había que decir eso porque éramos como super raperos. Entonces cómo luego quieres que no nos llamen para ir a no sé dónde, si siempre andábamos haciendo cosas de estas. El Toni Aguilar: "vente para..." "¡Anda ya me voy a ir yo con el tonto ese allí hombre... con el majareta ese!" (...) Nos hemos metido palos en las ruedas nosotros mismos muchísimos años (E6).

En la canción *Málaga es caliente*, del año 2003, donde Triple XXX colabora en el LP de Jefe de la M, *Entra el Dragón*, Gordo Master escenifica el rechazo al premio otorgado por los 40 Principales: "Dime que culpa tengo si me dan un premio, me la sudan los cuarenta y su trozo de hierro. ¡Sigo en el gremio!".

¹⁰ Nótese la impronta de la categorización de raperos reales y no reales —o *toyacos*—. A Haze, a pesar de ser real, ya que describía la realidad que experimentaba en su barrio y no presentaba una imagen idealizada de sí mismo, tampoco se le consideraba un auténtico rapero por fusionar rap con flamenco.

4.3. La disolución de la identidad colectiva

En este apartado esbozamos algunos factores que pueden contribuir a iluminar el proceso de disolución de la identidad rapera española. En cualquier caso, deberán ser estudiados con mayor profundidad para poder establecer conclusiones sólidas.

Gordo Master y Rayka (E8) apuntan hacia la pérdida de espacios compartidos donde se socializaba en el movimiento del hip-hop. Estos espacios compartidos suponían un punto de encuentro para personas que practicaban el rap, el grafiti o el break dance.

Gordo Master: Es que esto la gente de hoy en día no lo vive. Fíjate tú cómo flipaba la peña antes. Porque yo cuando empecé también y todo el rollo, era lo mismo, ¿no? Unos pintaban, otros bailaban, unos no sé qué... Era un colectivo que se juntaba en una misma movida, que le gustaba la misma mierda y hacían mil cosas. Es que a día de hoy la música es individual.

Rayka: Y hoy en día conocen a los artistas por las redes sociales. Nosotros los conocíamos en conciertos. Te ibas a tomar por culo al Torcal o te ibas a San Julián, ¿sabes? Y para decirle tú: "me gusta lo que haces". No era te doy un *like*. No, tenías que ir a conocerlo (E8).

La irrupción de internet —y las redes sociales— emerge como dimensión de análisis. Por un lado, ha desconectado de forma presencial a los raperos, lo que ha contribuido a desarrollar un proceso de individuación y pérdida de espacios presenciales donde se llevaban a cabo prácticas relacionadas con el movimiento hip-hop y, por ende, el debilitamiento de la relación entre el grafiti y el break dance con el rap. Por otro lado, la proliferaron de plataformas que actuaban como repositorios musicales en internet permitió que cualquier persona que pudiese grabar sus propias canciones de rap las subiera a la web, facilitando su distribución y acceso¹¹. Esto difuminó las barreras entre el artista y el fan. Si cualquiera podía grabar sus canciones y subirlas a la red, también se podía considerar a sí mismo un rapero sin necesidad de que el colectivo le reconociera como tal (E4, E8).

Como señala Jefe de la M "el mundo ha cambiado mucho en los últimos quince años" (E6). Junto al advenimiento de internet encontramos el abaratamiento de la tecnología de los equipos de grabación de sonido, así como de los teléfonos móviles con cámaras de video incorporadas. Ambos factores han supuesto una auténtica revolución en el mundo de la comunicación y la distribución de productos culturales. Por comienzos del siglo XXI, la marca de sonido Behringer instaló una gigantesca fábrica en China que inundó el mercado con equipos de grabación de sonido de gama baja, lo que facilitó el acceso a la grabación a artistas con bajo poder adquisitivo¹². Evidentemente el rap no se quedó al margen y esto supuso un auge de los *homestudio*¹³.

¹¹ Pensemos en plataformas generalistas como MySpace y SoundCloud, o especializadas en rap castellano como War4 y HHGroups.

¹² Para que nos hagamos una idea, con un micro Behringer C1, una interfaz de audio Behringer U-Phoria y unos monitores Behringer MS16, actualmente puedes instalar un *homestudio* por menos de 200 euros.

Jefe de la M: Yo he tenido la mala suerte de que cuando me monté el estudio de grabación, eso fue en el 2003, a finales de 2003, me monto el estudio de grabación, y ahora empieza la gente a grabar todo el mundo en su casa. Porque ahora de pronto, de un día para otro... Cuando yo monto el estudio, al año siguiente, todo el mundo con un micrófono en su casa y una tarjeta de sonido no sé qué... Y digo; "hostia..." Luego me hago lo de los videoclips, compro la grúa, la cámara con los objetivos, con los no sé cuántos, travelling... y de pronto los iPhone graban los videos to perfectos, que la gente estaba haciendo videoclips con iPhone (E10).

Comentan Nerviozzo y Chojín (E4) que el paradigma ha cambiado, que con el surgimiento de los videoclips se ha perdido el concepto disco. Como apuntaba Jefe de la M, "ahora cualquiera se graba su propio videoclip con un teléfono móvil, lo sube a YouTube y tiene miles de visitas" (E10). Es por ello que la combinación de ambos factores — la emergencia de internet como potenciador de consumo y repositorio musical, junto al abaratamiento de los equipos de grabación de sonido y video— puede explicar la mayor independencia de las cadenas de distribución de la industria musical (Celeste Martín, 2018; Harkness, 2011).

En definitiva, la expansión del rap a un mayor número de oyentes en un contexto de mayor accesibilidad para producir, grabar y difundir música tendía a producir una relación de los marcadores identitarios con la llegada de nuevas generaciones que se sumaban a hacer rap y que no habían experimentado el proceso de creación identitaria, ni compartido espacios presenciales de la cultura hip-hop o interiorizado sus elementos esenciales. Esto les podría haber permitido eludir el estricto control social que tenía como finalidad asegurar la supervivencia identitaria.

5. Conclusiones

La investigación tenía como objeto de estudio analizar la identidad rapera española, abordando su articulación, sus implicaciones sociales, y los principales elementos que ayuden a esclarecer su disolución. Para ello, se analizó el discurso de dieciséis raperos, seleccionados por su relevancia en el panorama del rap español, entre los años 2000 y 2010, así como dos canciones de forma complementaria con el fin de respaldar los hallazgos.

Los resultados evidencian una construcción identitaria marcadamente excluyente que tenía serias implicaciones en las relaciones sociales y profesionales de las personas adscritas a esta. Por un lado, se producía un cierre social hacia el interior del movimiento, donde, a través de la socialización, se ejercía una estricta presión social sobre las conductas que se consideraban desviadas en el movimiento y que, en definitiva, amenazaban a la identidad colectiva. Esto produjo que el rap español durante un pe-

¹³ Esta era precisamente la aspiración de Uli Behringer, fundador de la marca, que cada persona pudiera instalar su propio estudio de grabación en casa. Véase la web de la empresa donde narran su propia trayectoria: <https://www.behringer.com/our-story.html>, o reportajes de plataformas especializadas en sonido: <https://www.amazona.de/interview-reisereport-uli-behringer-2019-in-china/>.

riodo de tiempo extenso no sufriera grandes innovaciones artísticas. Por otro lado, se producía un cierre social hacia el exterior debido al rechazo de la fusión del rap con otros estilos musicales, así como a su aparición en plataformas de altas audiencias, debido a la caricaturización que sufría el rap. En última instancia, lo que estaba en juego era defender y sostener la identidad colectiva, y la consecuencia de su mantenimiento aparejaba inexorablemente el cierre de posibles vías de profesionalización, la eterna demanda de este colectivo. A grandes rasgos, esta es la tensión constitutiva del propio proceso identitario que experimentaron los raperos españoles de la segunda generación.

Finalmente, cabe señalar la identificación de posibles elementos de análisis que expliquen la disolución de esta identidad colectiva. Por un lado, emerge la pérdida de espacios compartidos presencialmente, donde las personas socializaban y realizaban sus prácticas en torno al movimiento del hip-hop. Por otro lado, esto se ha visto potenciado por la irrupción de internet y el abaratamiento de los medios de producción y grabación audiovisual, que han facilitado el acceso a la grabación y la distribución de música, al margen de la industria musical, a artistas no profesionales. Ambos elementos han permitido eludir el estricto control social que aseguraba la solidez identitaria a las nuevas generaciones que se incorporaban al rap español.

En definitiva, los resultados revelan el interés del rap español como caso de estudio. Su análisis se puede aplicar a otros géneros musicales o tendencias culturales, tanto si han logrado expandir sus integrantes, como si han logrado mantener su identidad a costa de su popularización. A su vez, el punto de llegada abre otros puntos de partida. Resulta de interés, por un lado, enriquecer el proceso de construcción identitaria incorporando la interacción de dimensiones de análisis como la clase social, el género, la etnia o el contexto histórico y territorial. Por otro lado, interesa profundizar sobre la disolución de la identidad rastreando el proceso por el cual las posturas indisolubles se van volviendo líquidas con el paso del tiempo, especialmente en relación con los cambios acaecidos en la industria musical.

6. Referencias bibliográficas

Ballestas Barrios, Cesar A. (2018). Hip hop y ciudad: identidades raperas en Bogotá. *Revista Cambios Permanencias*, 9(1), 1108-1115.

Berger, Peter y Thomas Luckmann [1966] (1984). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Murguía.

Berggren, Kalle (2014). Hip hop feminism in Sweden: Intersectionality, feminist critique and female masculinity. *European Journal of Women's Studies*, 21(3), 233-250. <https://doi.org/10.1177/1350506813518761>

Buscató Vázquez, Alberto (2016). *Las figuras retóricas en el rap español del S.XXI*. Editorial Adarve.

Camargo, Laura (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur: Por Una Izquierda Alternativa*, 91, 50-58, ([enlace](#)).

Castells, Manuel (1997). *La Era de la Información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II El poder de la Identidad*. Siglo XXI.

Celeste Martín, Juan (2018). Rap español e internet: expansión al margen de los canales tradicionales. En A. Chaves-Montero, M.d.M Rodríguez-Rosell y I. Salcines-Taliedo (eds.), *Investigación multimedia: el análisis de contenido en la Era Digital* (pp. 11-22). Egregius Ediciones.

Chojín y Francisco Reyes (2010). *RAP. 25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España*. Viceversa.

Corbetta, Piergiorgio (2007). La entrevista cualitativa. En P. Corbetta (ed.), *Metodología y técnicas de investigación social* (pp. 367-398). McGraw-Hill.

Corral Rodríguez, Andrea (2015). Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream. Trabajo Fin de Máster. Universitat Pompeu Fabra.

del Moral Arroyo, Gonzalo; Cristian Relinque; David Ruiz y Gonzalo Musitu (2014). The Hip-Hop Music as a Preventive Resource for Bullying: Analysis of 10 Spanish Hip-Hop Songs about Bullying. *Qualitative Research in Education*, 3(1), 1-29. <https://doi.org/10.4471/qre2014.34>

Garcés Montoya, Ángela (2011). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales*, 39, 42-54. <https://doi.org/10.7440/res39.2011.04>

García Canclini, Néstor (2004). La globalización: ¿productora de culturas híbridas? En J. Encina y M. Montañés Serrano (eds.), *Construyendo colectivamente la convivencia en la diversidad. Los retos de la inmigración* (pp. 81-94). Atrapasueños Editorial.

Gil Ramírez, Marta y Ruth Gómez de Travesedo-Rojas (2022). Estrategia discursiva sobre los MENA en YouTube. Construcción de un discurso de odio. *Revista Latina de Comunicación Social*, 81, 259-285. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1548>

Gonçalves de Paula, Priscilla Danielle (2006). Graffiti hip hop femenino en España a finales del siglo XX: la singularidad como significancia. Tesis Doctoral. Departamento de Pintura. Universitat Politècnica de València.

González, Manuel Tomás y Luis Camarero (1999). Reflexiones sobre el desarrollo rural: las tramoyas de la postmodernidad. *Política y Sociedad*, 31, 55-68.

Hall, Stuart (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.

Harkness, Geoff (2011). Backpackers and gangstas: Chicago's white rappers strive for authenticity. *American Behavioral Scientist*, 55(1), 57-85. <https://doi.org/10.1177/0002764210381729>

Jenkins, Richard (1996). *Social Identity*. Routledge.

Jiménez Calderón, Francisco (2012). El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. *Pragmalingüística*, 20, 164-182. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2012.i20.07>

Jiménez Calderón, Francisco (2014). Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 26, 1-22.

Jodelet, Denise (1985). Representation sociale: phénomènes, concept et théorie. En S. Moscovici (ed.), *La psychologie sociale*. PUF.

Langa, Delia (2003). Los estudiantes y sus razones prácticas: heterogeneidad de estrategias de estudiantes universitarios según clase social. Tesis doctoral. Departamento de Sociología I. Universidad Complutense de Madrid.

Lindsey, Treva B. (2014). Let Me Blow Your Mind. Hip Hop Feminist Futures in Theory and Praxi. *Urban education*, 50(1), 52-77. <https://doi.org/10.1177/0042085914563184>

Lleida Lanau, Enrique y Marta Sanjuán Álvarez (2021). El rap y la construcción de identidad de los jóvenes raperos de Aragón. *Revista de Estudios Socioeducativos - Re-Sed*, 9, 315-332. https://doi.org/10.25267/Rev_estud_socioeducativos.2021.i9.22

Martín Criado, Enrique (1991). Del sentido como producción: elementos para un análisis sociológico del discurso. En M. Latiesa (ed.), *El pluralismo metodológico en la investigación social: ensayos típicos* (pp. 187-212). Universidad de Granada.

Martín Criado, Enrique (2014). Mentiras, inconsistencias y ambivalencias: teoría de la acción y análisis del discurso. *Revista Internacional de Sociología*, 72(1), 115-138. <https://doi.org/10.3989/ris.2012.07.24>

Monreal, Carmen (2008). Esquemas de género y violencia hacia la mujer. En A.M. Ruiz-Tagle, R. Valpuesta Fernández y L. López de la Cruz (eds.), *Ni el aire que respiras. Pensamiento científico ante la violencia de Género* (pp. 89-107). Cajasol.

Monreal, Carmen (2010). Esquemas de género y desigualdades. En L. Amador y C. Monreal (eds.), *Intervención social y género* (pp. 73-94). Narcea.

Montoya, Enrique (2002). Graffiti Hip-hop: una plaga de artistas. *Política y Sociedad*, 39(2), 361-375.

Moscovici, Serge (1985). *La psychologie sociale*. PUF.

Oliveira, Julieti Sussi de y Juan Carlos Figuereo Benítez (2022). 'Dog Whistle' en los discursos de Jair Bolsonaro y Santiago Abascal a través de Youtube. En R. Zugasti Azagra, R. Mancinas-Chávez, S. Pallarés-Navarro y N. Sánchez-Gey Valenzuela (eds.), *Contenidos, medios e imágenes en la comunicación política* (pp. 170-189). Fragua.

Ortiz, Renato (1997). Una cultura internacional-popular. En R. Ortiz (ed.), *Mundialización y cultura* (pp. 112-149). Alianza Editorial.

Parkin, Frank. (1984). *Marxismo y teoría de clases. Una crítica burguesa*. Espasa-Calpe.

Piqueras Infante, Andrés (1996). *La identidad valenciana: la difícil construcción de una identidad colectiva*. Escuela Libre.

Plummer, Ken (1991). La diversidad sexual: una perspectiva sociológica. En M. Delgado y J.A. Nieto (eds.), *La sexualidad en la sociedad contemporánea: lecturas antropológicas* (pp. 151-193). Fundación Universidad-Empresa.

Pujante, Basilio (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.

Rebollo-Gil, Guillermo y Amanda Moras (2012). Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space. *Journal of Popular Culture*, 45(1), 118-132. <https://doi.org/10.1111/J.1540-5931.2011.00898.X>

Ren, Siyuan y Carles Feixa (2021). Being nomadic and overseas rappers. Construction of hybrid identity in Chinese hip-hop scene. *CIDADES, Comunidades e Territórios*, Autumn Special Issue, 160-174. <https://doi.org/10.15847/cct.25618>

Reyes, Francisco (2007). Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana. *Revista de Estudios de Juventud*, 78, 125-140.

Rodríguez Murube, Fernando (2019). SFDK brinda un concierto histórico en Sevilla para celebrar su 25 aniversario. *ABC de Sevilla*, 17 de marzo, ([enlace](#)).

Schütz, Alfred (1993). *La construcción significativa del mundo social. Una introducción a la sociología comprensiva*. Paidós.

Tickner, Arlene (2008). Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and México. *Latin American Politics and Society*, 50(3), 121-146. <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2008.00024.x>

Tomlinson, John. (1999). *Globalization and culture*. The University of Chicago Press.

Van Dijk, Teun A. (2009). *Society and discourse: How social contexts influence text and talk*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511575273>

Van Dijk, Teun A. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>

Vito, Christopher (2014). Who said hip-hop was dead? The politics of hip-hop culture in Immortal Technique's lyrics. *International Journal of Cultural Studies*, 18(4), 395-411. <https://doi.org/10.1177/1367877914528529>

Waugh, Michael (2020). "Every time i dress myself, it go motherfuckin" viral': Post-verbal flows and memetic hype in Young Thug's mumble rap. *Popular Music*, 39(2), 208-232. <https://doi.org/10.1017/S026114302000015X>

Weeks, Jeffrey (1991). *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*. Rivers Oram Press.