

## **Pragmaestilística del discurs del *hip-hop* en valencià**

*Pragmatic style analysis  
of hip-hop discourse in Valencian*

**Aina Monferrer-Palmer<sup>1</sup>**

Llicenciada en comunicació audiovisual, grau en llengua i literatura catalanes, màster en comunicació intercultural en l'ensenyament de llengües i doctora en filologia i cultures europees. Professora associada del Departament de Filologia i Cultures Europees de la Universitat Jaume I (UJI), Castelló. Professora de valencià a l'Escola Oficial d'Idiomes de Castelló, Castelló.  
*aina.monferrer@uji.es*

## **Pragmaestilística del discurs del *hip-hop* en valencià**

*Pragmatic style analysis of hip-hop discourse in Valencian*

### **RESUM:**

Ens centrarem en l'anàlisi d'un corpus de lletres de cançons dels principals grups actuals de *hip-hop* en valencià. Analitzarem l'estil discursiu que adopten a partir de quatre eixos: temes i influències, la continuació cultural valenciana, reflexions sobre la seva manera d'expressar-se lingüísticament i la veu de les dones. L'objectiu final és comprendre millor com la joventut valenciana construeix, a partir de la música, una identitat pròpia reivindicativa i alhora connectada amb els corrents internacionals.

### **PARAULES CLAU:**

*hip-hop*, ideologia, identitat, estil, valencianisme, autenticitat.



## **Pragmatic style analysis of hip-hop discourse in Valencian**

*Pragmaestilística del discurs del hip-hop en valencià*

### **ABSTRACT:**

This study focuses on the analysis of a corpus of song lyrics from the leading current hip-hop groups in Valencian. We analyze their discursive style from four angles: topics and influence, continuity with the Valencian cultural tradition, metadiscursivity, and the voice of women. In a nutshell, we want to contribute to a better understanding of how the Valencian youth is building, through music, a territorial identity that is also connected to international trends.

### **KEYWORDS:**

*hip-hop*, ideology, identity, style, Valencianism, authenticity.

## 1. Introducció

L'objecte d'estudi que ens ocupa és el *hip-hop* cantat en el subdialecte valencià dins del bloc occidental de dialectes del català. L'objectiu d'aquest estudi és analitzar com el *hip-hop* cantat en valencià representa i reforça una autoimatge determinada del jovent valencià i, alhora, com qüestiona i respon a les opressions presents en la societat valenciana.

Partim de dues hipòtesis. La primera és que el *hip-hop* en valencià s'autoidentifica amb la imatge del jove cantant valencianista, home, i que reivindica qüestions relacionades amb els drets lingüístics i culturals del valencià. La segona és que es fa servir un model de llengua valenciana estàndard, cosa que entraria en conflicte amb la noció d'autenticitat (Cutler, 2007: 533) que s'atribuiria a un cantant de rap, ja que el rap és un gènere amb emissors provinents de suburbis i amb varietats de llengua per davall de l'estàndard.

## 2. Marc teòric

El rap ha funcionat generalment com a llenguatge mundial dels joves per a canviar la societat, tot i que és cert que en algunes ocasions s'ha convertit en un estil musical *mainstream* i ha perdut aquests valors. Ross *et al.* (2018: 3) afirmen que el *hip-hop* és un acte de construcció identitària com a forma de resistència normalment feta pels joves, la qual cosa té un interès destacat per a l'anàlisi cultural.

Cutler (2007: 525-526) apunta que els rapers fan servir la seua llengua materna o dialecte si aquest encara és viu i té un cert prestigi dins de la comunitat. Així, el fet que cada vegada més rapers valencians trien el català per a expressar-se podria ser un símptoma que els joves valencians encara perceben la seua llengua amb vitalitat i prestigi. Això ens parla també d'un interès per autoidentificar-se amb una determinada identitat relacionada amb la llengua. En aquest sentit, Chi Luu (2015) ofereix un recull d'investigacions amb la hipòtesi que el *hip-hop* pot contribuir a salvar llengües en perill de desaparició.

Té sentit pensar que, amb l'ús del valencià, els rapers reivindiquen la seua autenticitat, tal com Cutler (2007: 533) ho afirma: «*Authenticity in the European rap scene centers around the use of locals —often stigmatized— dialectal forms interspersed with English hip-hop slang*». Però, de quin model de llengua estem parlant? No només serà important conèixer la tria general del codi, sinó que també hauria de tractar-se d'una varietat diastràtica i diafàsica del valencià per davall de l'estàndard i diatòpicament marcada, com un equivalent a l'argot dels rapers suburbials originals.

Segons Remes (1991: 130), des de finals dels setanta, el rap ha estat associat amb el moviment del *hip-hop*, originat al Bronx Sud, a Nova York. Es tractava d'una

rima i d'un ritme específics, entre la parla i la cançó, amb acompanyament musical mínim o amb una percussió obstinada, puntualment acompanyada de guitarra o de baix. Ens basem en aquesta definició del que s'entén per rap per a aquest estudi i assimilem les dues paraules com a sinònimes: rap i *hip-hop*.<sup>2</sup>

Existeix un clar contínuum temàtic en el *hip-hop* d'arreu del món, que remet a personatges emblemàtics de la lluita afroamericana com ara Malcolm X. Després de l'assassinat d'aquest activista pels drets dels negres i per la diversitat religiosa als EUA, durant els anys seixanta es van produir una sèrie de revoltes violentes en els barris perifèrics —habitats per afroamericans— que, al llarg dels anys setanta, es van canalitzar d'una manera no violenta a través de la cultura *hip-hop*.

Pel que fa als significats identitaris i discursius del *hip-hop*, Ross *et al.* (2018: 1-2) afirmen que en el *hip-hop* destaquen les seqüències textuais narratives de descripció d'experiències d'opressió social. També afirmen que el *hip-hop* naix i es perpetua discursivament com un producte allunyat del consum més *mainstream*. Seguint aquesta lògica, la música *hip-hop* en valencià resideix en una doble o triple perifèria: la perifèria cultural en relació amb l'espanyola, també cultural en relació amb la catalana i social quant a orígens de classe treballadora. A més, en alguns casos, fins i tot es comptaria amb una quarta perifèria, que seria la de gènere, en casos de *hip-hop* fet per dones.

Com a síntesi del sentiment existent de coherència global en els moviments *hip-hop*, compartim amb Osumare (2001) la idea de «marginalitats connectades» (*apud* Ross *et al.*, 2018: 15), segons la qual, malgrat que el *hip-hop* emergeix de les comunitats afroamericanes dels EUA, altres nacions han experimentat tipus semblants de dinàmiques culturals de discriminació i d'opressió, fet que ha facilitat l'autoidentificació amb el *hip-hop* en aquestes noves comunitats. La idea de *connective marginalities* inclou un ampli ventall de característiques culturals, de classe, d'opressió històrica i, fins i tot, d'insatisfacció generacional. Així doncs, la música rap s'adapta a tot de situacions locals de desigualtat, que s'insereixen en les desigualtats sociopolítiques globals.

Quan parlem de música en valencià, ens referim a un conjunt de grups musicals i de músics en solitari que desenvolupen la seua carrera musical des del País Valencià, eminentment en la llengua pròpia del territori i que són hereus de la Nova Cançó al País Valencià, però també d'altres territoris de parla catalana i, igualment, dels corrents internacionals de la cançó protesta (Víctor Jara, Joan Baez...). Bàsicament, en aquest estudi ens centrem en els grups que actualment es troben en escena i que s'han multiplicat des del comiat del grup Obrint Pas (2014), que pràcticament va copar l'escena musical valenciana a inicis del nou mil·lenni, juntament amb altres com ara Aspenat, La Gossa Sorda o Orxata Sound System.

Josep Vicent Frechina (2011), que ha dut a terme una anàlisi exhaustiva de la cançó en valencià des dels repertoris més tradicionals fins als gèneres més moderns, es fa ressò de «la profunda estela deixada per Obrint Pas, amb la seua combinació de *ska*, *hardcore* i dolçaina, seguida, amb personalitat pròpia i múltiples matisos

d'estil», per altres grups com La Gossa Sorda o SvaTers (2011: 363). Per tant, la música en valencià de què s'ocupa aquest estudi forma part d'un corrent heterogeni que mescla estils com el *reggae*, el *funk*, el *punk*, l'*ska*, les bases electròniques i el *hip-hop* amb instruments, referents i melodies tradicionals valencianes, amb la dolçaina com a instrument estrella, però amb el *hip-hop* com a medul·la espinal a hores d'ara.

És una música de prestigi entre les masses socials juvenils valencianes, com es pot observar amb l'assistència massiva als festivals en què participen aquests grups i pel nombre de visualitzacions dels seus vídeos a la plataforma YouTube. També té prestigi a la resta de territoris de parla catalana, com ho demostra la seua presència a la revista *Enderrock*. I, al mateix temps, té una bona consideració entre els músics d'aquests estils arreu de l'Estat espanyol, i especialment pel que fa al *hip-hop*; com a mostra d'això, hi ha la cançó de protesta en contra de la condemna a presó del raper mallorquí Valtònc i de Pablo Hasél, de l'abril de 2018, en la qual participa tant el cantant de ZOO, amb uns versos en la varietat dialectal balear del català (per l'article salat) —tot al·ludint a la varietat dialectal de Valtònc—, com Jazzwoman, rapera en valencià del grup Machete en boca.

La realitat politicocultural valenciana des de 1995 a 2015, en què la música en valencià no estava en absolut protegida ni incentivada pel sistema, va forjar una sèrie de grups en valencià molt reivindicatius, d'alguna manera hereus de la Nova Cançó en un nou context d'opressió.<sup>3</sup> Aquests grups, especialment en valencià, es van popularitzar molt entre el jovent gràcies, sobretot, a dos elements: el consum de música per Internet (transmissió en línia) i els festivals de música, dels quals el País Valencià és un dels territoris més prolífics d'Europa. A banda dels festivals de música en valencià (Feslloch, Aplec dels Ports, Festivern, com a principals), els festivals valencians multitudinaris com ara l'Arenal Sound, el Pirata Rock o el Festival de les Arts, han incorporat alguns grups que canten en català i, a l'inrevés, en els festivals de música en valencià es poden trobar grups que canten en castellà, com ara La Raíz. Aquesta mescla respon al component multilingüe de la realitat lingüística del territori i ha fet molt populars els grups en valencià. Frechina afirma que (2011: 10):

La música valenciana s'enfila en el s. XXI amb dos moviments paral·lels que comencen a establir connexions mútues: un que treballa per recuperar i rehabilitar repertoris tradicionals i donar-los un sentit com a instrument cohesionador i constructor d'identitat i l'altre que acumula esforços per dotar la música moderna expressada en valencià de recursos suficients perquè pugua competir en el mercat de consum amb igualtat de condicions que la música expressada en altres idiomes.

### 3. Metodologia i corpus

Pel que fa a la metodologia, s'ha utilitzat el terme *pragmestilística* en un sentit ampli; és a dir, com una estilística de base pragmàtica. Ens acollim a una etiqueta que va ser utilitzada sobretot per Leo Hickey (1987; 1989) i que ha tingut ressò en els estudis de catalanística, especialment quant a l'anàlisi de textos literaris (Monferrer, 2019). Segons Vicent Salvador (2000), la pragmestilística s'ocupa de l'escorcoll de fenòmens que deriven d'una variació aparentment lliure de les (micro) estructures lingüístiques, però que poden respondre a unes pautes sistematitzables al voltant de paràmetres contextuals i de subjectivitat expressiva.

L'ús determinat i sistemàtic de (micro)estructures lingüístiques en un context concret implica una cohesió expressiva derivada d'una identitat comuna per part d'un conjunt d'individus que produeixen un mateix tipus de textos; en aquest cas, les cançons de rap en valencià. Per a poder justificar d'una manera més àmplia aquests usos discursius, hem utilitzat un marc teoricometodològic interdisciplinari com és el dels estudis culturals —que combinen aspectes de l'antropologia, de la sociologia, de la història i de la psicologia social, entre d'altres. Comptat i debatut, hem fet servir ferramentes més tècniques de la pragmestilística per a l'anàlisi de resultats que complementarem amb perspectives més àmplies de construccions socials de les identitats culturals per tal de donar un sentit més profund a la nostra anàlisi. Quant a anàlisis lingüístiques de discursos del *hip-hop* per a extreure'n reflexions antropològiques o culturals en relació amb les llengües, les identitats i els poders socials prèvies a la nostra, destaquem les de Saunders (1993) o, per exemple, les col·laboracions en el monogràfic *The Languages of Global Hip Hop* (Terkourafi, 2010). A més, aquest estudi s'insereix en el marc d'altres que estem duent a terme en l'àmbit de l'anàlisi del discurs mediàtic valencià (Bellido *et al.*, 2018a i 2018b) amb la intenció de dibuixar un panorama raonablement ampli sobre l'estat de la qüestió, partint dels estudis previs (Mollà, 2017, i Gifreu, 2014, entre d'altres), però des d'una anàlisi més concreta dels discursos.

S'ha analitzat un corpus de trenta-vuit cançons de l'estil rap de quinze grups diferents en català del País Valencià, a banda de quatre cançons col·laboratives. Com a corpus secundari, s'han inclòs set cançons en català anteriors al moviment que estem analitzant, algunes pertanyents a la Nova Cançó i altres al *rock* amb tons *folk* de principis dels anys 2000, que s'ha observat que són referides sistemàticament en el *hip-hop* valencià actual.

S'han analitzat els quinze grups i artistes que hem trobat que tenen alguna cançó que es podria incloure dins del gènere rap cantada en valencià, tot i que molts d'ells també cultiven altres gèneres musicals o fan servir el castellà. La mostra és d'entre el 2011 i el 2018.<sup>4</sup> Podríem afirmar que el rap en valencià naix cap al 2010 i que el primer grup valencià que va cultivar aquest gènere és Rapsodes (Frechina, 2011: 364). Els grups i autors són: Atupa, Arrap, Aspenat, Auxili, ZOO (i el seu cantant: Panxo), Pupil·les, Tesa, Hien del Olmo, Machete en boca (i una de

les cantants: Jazzwoman), Rapsodes, Loren D, Eldemuro, Lunituns, Calmoso & TheBlackFang, Charly Efe i Jezie.

Existeix una certa cohesió entre aquests grups i artistes, ja que són usuals les col·laboracions entre ells, que també hem inclòs en l'anàlisi, com és el cas de Frida. Hem trobat aquests grups a partir de la revisió dels cartells dels festivals de música en valencià i de la consulta de revistes sobre música en català, concretament *Ender-rock* i *Tresdeu*. Hem seleccionat la cançó o les cançons més emblemàtiques de cada grup, segons les visualitzacions que tenien a Youtube i també en relació amb les ressenyes que se n'han fet en les revistes d'especialitat esmentades.

A banda d'aquest corpus primari de lletres de cançons, hem afegit, circumstancialment, l'anàlisi d'algunes lletres de cançons de grups anteriors a aquesta onada de rapers valencians. Això queda reflectit especialment en l'epígraf 4.2., per a il·lustrar la continuïtat de la tradició musical en català, i concretament la valenciana, a partir d'al·lusions o influències en les lletres del rap valencià provinents d'Obrint Pas, Raimon, Ovidi Montllor, Paco Muñoz, Lluís Llach, Al Tall o Araceli Banyuls.

## 4. Anàlisi dels resultats

### 4.1. Temes i influències

Entre els temes més sovintejats en les lletres del *hip-hop* valencià, hi trobem la qüestió identitària i valencianista, la reivindicació social, la crítica als polítics corruptes i la quotidianitat juvenil. D'altra banda, hi apareix, també, la nostàlgia: records d'infantesa, de l'amor («i rebobinar, anar pels camins que no vam anar», Aspencat). Finalment, hi hem detectat una especial puixança del feminisme, com veurem en el darrer epígraf.

Comencem amb un aspecte també recurrent com és el de la mar, amb l'anàlisi de la cançó «L'ona» del grup Auxili (2016). Notem que hi ressona el poema d'Ausiàs Marc «Veles e vents», amb una metàfora feta servir per a la reivindicació social (1).<sup>5</sup> Unes estrofes més endavant, es continua amb la metàfora del «mapatge», en què la mar i la navegació es projecten sobre la idea de camí de rebel·lia (2). La navegació forma part de la tradició cultural catalana. El primer reglament marítim conegut és el *Llibre del consolat de mar*, del s. XII. En aquesta cançó, també hi ha la presència de la pirateria com a autoimatge subversiva, de rebel·lió contra el sistema (3).

Un altre tòpic recurrent en el *hip-hop* valencià és el dels Borbó. És el cas de la cançó «El cap per avall», una de les cançons de ZOO de temàtica crítica més subtil. La crítica als Borbó es basa metonímicament en el famós quadre que hi ha exposat al museu de l'Almodí de Xàtiva, en què Felip V apareix de cap per avall en resposta crítica al fet que al final de la guerra de Successió aquest monarca va fer cremar les ciutats valencianes que havien estat més combatives a favor de l'arxiduc Carles

d'Àustria (4). Endemés, hi ha la crítica als referents més tòpics i superficials de la identitat valenciana, com són la paella, les falles, les festivitats eclesiàstiques i un vers de Nino Bravo —el cantant d'Aielo de Malferit—, tot blasmant la València més folklorica i subsidiària de la cultura popular carpetovetònica (5).

També hi ha la crítica a la construcció costanera desaforada del *boom* del taulell i al turisme de sol i platja («nos vamos a forrar, un finde en Benidorm, / Posar la mà i callar, platges de formigó») i, més endavant, «Vinc de les platges *horteres* sostingudes / amb deutes brutals de microclima i macroestafa, trist i real. Roders de la Marina, herois de veritat / segrestadors de la Marina i del Comtat»,<sup>6</sup> i fins i tot a la ruta del Bacalao.<sup>7</sup> Per tant, es fa ús del mecanisme metonímic de la representació a través de variants («Una discoteca dins d'un camp d'arròs / boquetes tortes a la terra de les flors») (Monferrer, 2015: 258-260). També es parla de la corrupció («Tenim una cova de lladres en cada ciutat, / molt d'aprofitat per metre quadrat», tot al·ludint al conte de *Les mil i una nits* «Alí Babà i els quaranta lladres») i es continua amb la crítica a la manca de la infraestructura apropiada per a l'eix mediterrani (6).

A més a més, trobem en la cançó una certa reflexió metadiscursiva en els versos següents en què es critica l'escriptura inofensiva d'acatament o jocfloralista, tan comuna entre els valencians a partir de la Renaixença i sobretot durant el franquisme: «cada primavera s'emociona algun lletraferit / quan pega un esclafit la vall florida». Al capdavant, es tracta d'una cançó amb una crítica molt ben imbricada, subtil i polifònica, que fa servir la tècnica de la representació a través de variants i que inclou elements crítics poc recurrents fins a aquest moment en les lletres de cançons o en els poemes.

Una de les característiques de la manera d'expressar-se del rap és la verbalització de la violència o de l'amenaça físiques com a via d'escapament de la frustració ciutadana. En aquest sentit, trobem el vers d'Eldemuro: «la Cospedal en una caixa de pi és un desig complit», o bé la cançó «QuatribaRap», d'Atupa, que té el vers: «*Fuck* Font de Mora, qui s'apunta a aquesta *crew*?». I Loren D, en la cançó «La taronja mecànica», diu: «Que torne Terra Lliure un *rato* i creme a Rodrigo Rato». En definitiva, són usos hiperbòlics normals en el *hip-hop* que havien passat desapercibuts per a les autoritats espanyoles fins ara i que tenen la seua funció evasiva de la violència física.

Com a resposta a la condemna a Valtònc arran de la cançó «La Tuerka Rap», molts rapers espanyols es van unir l'any 2018 per compondre el tema «Los Borbones son unos ladrones», un projecte col·lectiu en defensa de Valtònc i també del raper Pablo Hasél. En aquesta cançó, trobem l'aliança entre rapers enfront d'un enemic comú —l'Estat opressor— i l'ús natural del multilingüisme català-espanyol. Hi col·laboren els rapers en valencià Panxo i Jazzwoman. El tema col·lectiu està ple de referències implícites a la polèmica cançó de Valtònc per a La Tuerka, que tot seguit comentem.

En els versos de Panxo, el cantant de ZOO fa una clucada d'ull al model de llengua fet servir per Valtònc, amb l'article salat de la seua varietat diatòpica del



català: «sa situació em preocupa bastant. / Menystinguts els que sempre hem mantingut a sa casa reial». En els següents versos, de nou, trobem les mateixes referències a la crítica popular a la monarquia: «Antisistema és un sistema que condemna un cantant / i que *defén* un assassí d'elefants».

A banda de les temàtiques tractades fins ara, la reivindicació de l'Amèrica Llatina també apareix de manera reiterada en les lletres del rap en valencià, per exemple en la cançó «Corbelles», de ZOO (9). La paraula *matxet* és clau en el *hip-hop* valencià reivindicatiu. Fins i tot ha donat nom a un grup de dones raperes de què parlarem més endavant, Machete en boca, que tenen algunes cançons en català, especialment per part d'una de les seues integrants, Jazzwoman. El mot *matxet* representa, en el rap valencià, el referent de la lluita armada de guerrilla que s'inspira en els exèrcits d'alliberament nacional per als drets dels indígenes, que s'han organitzat i han combatut durant les darreres dècades del segle xx en diferents punts de l'Amèrica Llatina. Té la «corbella» com a referent analògic valencià i la «falç» com a element hiponímic de rebel·lió. El «matxet» remet específicament a la lluita de guerrilla, dels oprimits que no tenen accés a armes més sofisticades i que, simbòlicament, amb el seu llenguatge agressiu, i a través sobretot del *hip-hop* i d'aquesta actitud, duen a terme una lluita desequilibrada contra l'*establishment*, tot cosint la teranyina d'un diàleg internacionalista entre classes o pobles oprimits a través d'una ferramenta quotidiana de treball aprofitable per a la lluita. Un altre element discursiu en què s'observa la connexió amb Amèrica i especialment amb l'Amèrica Llatina és l'abundant presència de bases musicals amb ritmes llatinoamericans (*reggae*, *salsa*, *reggaeton*, *cúmbia*...) o afroamericans (*boogaloo*, *funk*, *blues*...), com és el cas del grup Calmoso and the Black Fang.

També hem observat algunes de les característiques dels nous rapers valencians —i que es podrien extrapolar al rap en valencià més actual i vigent— com són: a) l'ús de disfemismes i de mots tabú (*sexe*, *drogues*,<sup>8</sup> *violència*, *matar polítics*, *anar en contra dels Borbó*...); b) la pronúncia apitxada i castellanitzada —així com acabar les paraules amb una mena de diminutiu amb la terminació *-i* (i. e. *-flipi*), com ho fa Jazzwoman, que és una marca de l'argot femení vulgar—; c) l'ús constant de mots clixé, interjeccions del rap dels EUA (*bro*, *flow*..., tal com ho fa Eldemuro), o d) els *egotrips*,<sup>9</sup> que ens serveixen per a caracteritzar aquest nou *hip-hop* en valencià, molt connectat amb les tendències internacionals.

Hem analitzat els *egotrips* en el rap valencià i justament hi hem trobat un tret del *hip-hop* nord-americà. Consisteix a començar una cançó tot autolloant-se de manera exagerada. Destaquem el de Panxo (ZOO) en la cançó d'Atupa, «Ser o no ser» (38); de més a més, hem trobat un *egotrip*, per exemple, en la segona estrofa de la cançó de ZOO «La nostra bota» (39).

Hem detectat molt pocs enfrontaments directes entre rapers. En canvi, hem vist com aquests s'unien per a un fi comú en la cançó «Los Borbones son unos ladrones» per defensar el raper mallorquí Valtòny. De fet, les cançons de crítica als Borbó són recurrents històricament en els territoris de parla catalana des de fa tres-cents anys,

arran de la derrota de la guerra de Successió. Un exemple seria el grup Al Tall amb «El cant dels maulets». Tenen, doncs, una significació més enllà del context espanyol actual.

## 4.2. Referents valencians i continuïtat cultural

La cançó «Ara», del cantant de ZOO i de Charly EFE (2018), ens recorda el vers estellesià també per altres elements com són l'ús de la representació a través de variants, la referència a oficis humils, com feia Estellés en els seus versos i amb la identificació amb l'ofici de forner i l'ofici de poeta, el to melancòlic de l'enyorança del passat i també la referència metafòrica entre els versos i les claus (com en el títol del poemari *La clau que obri tots els panys*). Es tracta d'una referència intertextual profunda i implícita, pròpia de les lletres de Panxo, el cantant de ZOO (15).

Endemés, la sentenciositat dels versos d'Estellés encaixa perfectament amb el to sentencios del *hip-hop*. Ho podem comprovar en aquests versos d'Atupa: «A mi m'han inculcat que lluitem pel que volem, / combatre per un ideal i per la meua gent», que ens podrien recordar grans sentències de la poesia del burjassoter com ara: «No t'han parit per a dormir: / et pariren per a vetlar / la llarga nit del teu poble», del poema de *Llibre de meravelles*, «Assumiràs la veu del poble». I trobem aquesta referència explícita a Estellés en la lletra de la cançó «Gresca» del grup Pupil·les Dilatatives, concretament en el poema de *Llibre de meravelles* titulat «Un entre tants» (16). En la mateixa cançó, hi ha un vers que ens remet a Ausiàs Marc d'una manera més subtil, concretament al famós vers «Bullirà el mar com cassola en forn» (17).

La cançó «El cor al vent», d'Arrap (2012), posseeix un entramat intertextual molt interessant i és per això que ens hi deturarem ara. Comença amb un *sample* (so enregistrat) de la cançó d'Al Tall «Quan el mal ve d'Almansa». En la tercera estrofa, hi trobem la referència valencianista a la batalla homònima: «mort, fam i submissió entrant d'Almansa»; «tres segles després seguim en peu», i, més endavant, el vers «Xàtiva en la memòria, arrasada, socarrada». Després, apareixen els referents literaris d'Estellés i de *Tirant*: «li cante amor al meu poble, Plaerdemavida».

També hi apareixen referents històrics antics, gairebé mitològics: «forçuts com el guerrer cabut de Moixent / ens furtaren la llavor, però tenim la força i el forment», tot combinat amb el referent internacional del nacionalisme de classe suara esmentat: «Camines decididament, conscient que ens tallaren la llengua, però parlarem, si cal, amb les dents», que al·ludeix al cantautor xilè Víctor Jara. Així com trobem referències a Joan Baptista Basset i Ramos, general proaustriacista de la guerra de Successió, i al vers sentencios estellesià: «La força de Basset, maulet, valent soldat / jo soc aquest que em dic cavaller com Ausiàs Marc». Com veiem, es tracta d'una construcció identitària coral.

Hi hem trobat el «què vos passa valencians» com a *leitmotiv* transversal de les cançons protesta valencianes, que el *hip-hop* valencià actual recull de grups previs com ara La Gossa Sorda i, més enrere, de Paco Muñoz. També es troben en la mateixa cançó, «El cor al vent», referències als assassinats per grups d'ultradreta de

joves activistes valencians durant la Transició: «Encara plorem Miquel Grau i passen els anys a Montanejos [Guillem Agulló], mil putades, per vosaltres seguim, germans». La tornada del tema d'Arrap es fa eco del mític vers de Raimon: «Tenim la història, tenim l'arrel / xaloc, llevant i el cor al vent». A més, s'hi esmenta Estellés a través d'un vers que Ovidi Montllor va musicar: «M'acleme a tu, mare de terra sola, per la gola herberet de la Mariola, Balansinya, olor a flor». I s'hi inclou la referència al mític personatge de la cançó d'Al Tall: «el rebesnet del tio Canya fart de pagar i callar», així com a un dels poemaris més emblemàtics d'Estellés musicat per Ovidi Montllor: «Partida de truc, tasca, dolçaina i llaüt. / A l'ombra d'una carrasca versos del *Coral romput*».

L'estrofa següent, encara de la cançó d'Arrap, recorda el *Llibre de meravelles* d'Estellés en el sentit del mot «humil», de la geografia urbana i de la toponímia del cap i casal (18). Tot seguit, trobem una referència al cartellista esquerrà Josep Renau. També hi ha una reflexió metalingüística sobre el fet de *samplejar* (introduir electrònicament) en aquesta cançó una gravació d'Al Tall. I, finalment, una clucada d'ull al poema «Assumiràs la veu del poble» del *Llibre de meravelles* d'Estellés, amb un dels seus versos (19).

En aquesta cançó, hi predominen les enumeracions metonímiques que cohesionen argumentalment el territori valencià i que posicionen els valencians com a víctimes d'una opressió estatal que comença amb la guerra de Successió (20). Fet i fet, es tracta d'un poema molt ric en referències i construït d'una manera metonímica que recorda molt la manera d'expressar-se de Vicent Andrés Estellés. Queda clar que les lletres d'Arrap ofereixen una polifonia molt rica, una postura que refermarem amb una anàlisi més breu de la seua cançó «Desperta ferro». El títol de la cançó fa referència a un emblemàtic fragment del *Llibre dels fets*, en què Jaume I es dirigeix a conquerir Mallorca amb l'ajut dels almogàvers i fa servir eixa expressió com a crit de guerra.

En el vers metadiscursiu «Hem clavat Renau i Estellés on abans molts rapejaven de putes i vambes Vans» es fa palesa la consciència de formar part d'un moviment de *hip-hop* en valencià amb uns referents cultes més enllà dels clixés *mainstream* del gènere. Ací hi inclouríem també ZOO, a banda d'Arrap o d'Aspenat. També es veu aquesta autoimatge de «veu del poble» en el vers de l'estrofa següent: «Fer maulet el raper, i el raper maulet» (21). Altres veus, no tan valencianistes, com la de Jazzwoman, també fan referències als orígens humilment valencians («soc més de poble que l'*afilaor*»), tot i que sense pretensions valencianistes.

En l'estrofa mostrada en 21, Arrap hi inclou una reflexió metadiscursiva, fent referència a diferents personatges: a un raper i productor valencià amb qui el grup fa col·laboracions, Loren D, a l'activista històrica palestina Leila Khaled, a la política del PPCV Isabel Bonig —en contrast crític— i, finalment, novament al general maulet valencià de la guerra de Successió: Joan Baptista Basset. És a dir, un elenc referencial d'allò més eclèctic que superposa camps de batalla reivindicativa locals i universals, sincrònics i diacrònics.

Tanmateix, també pot considerar-se intertextualitat, o, si es vol, influència, el fet de manllevar mecanismes discursius. En aquest sentit, voldríem destacar la representació a través de variants com a recurs estilístic en les lletres de ZOO, que també trobem molt sovint en els poemes d'Estellés. Com a mostra hi ha la cançó «Carrer de l'amargura», construïda narrativament, en què Panxo pinta el quadre de vida d'una jove que estudia, té un fill i ha de prostituir-se per mantenir-se econòmicament (22).

A banda d'això, voldríem destacar la concepció espacial projectada en la cançó. Se'ns presenta una perspectiva de l'entorn des d'un cotxe que es condueix, un recurs expressiu visual i original que no havíem vist fins ara. En les altres lletres analitzades en què es dibuixava un espai i una situació concreta de l'enunciació, trobàvem un dels dos tipus prototípics de percepció de l'espai: o bé la situació del *flâneur*, que és la de, per exemple, «Camals mullats», o bé la de la vista d'ocell o panòptica, que trobem en lletres com ara «El cap per avall» de ZOO.

També trobem la representació geogràfica a través de variants tan típiques d'Estellés en lletres d'altres grups, com és el cas del començament de la cançó d'Arrap i de Loren D, «Tambors de guerra», que alhora remet a la cançó de Lluís Llach, «Venim del nord, venim del sud». El nom de l'àlbum de Loren D en què s'inclou aquest tema també és representatiu d'una crítica subtil i d'una posició concreta a partir d'un referent cinematogràfic de rebel·lia i de violència com és el film *La taronja mecànica* de Kubrick (23). No és agosarat afirmar que les tradicions culturals valencianes culta i popular es mostren vigents i dialoguen entre elles. Estellés i Marc continuen sent referents cultes presents en la cultura popular, en aquest cas, en el rap.

Un altre referent que apareix clarament en el nou *hip-hop* valencià és Ovidi Montllor, com a veu humil, discordant i orgullosa de la seua procedència lingüístico-social. Per exemple, hi apareix a través del referent de la «fera ferotge», en el sentit ovidià de poble revoltat i combatiu. Així, en «L'ona», d'Auxili, s'hi diu: «i una ona ferotge enmig del mar impulsa aquest vaixell». D'altra banda, en la cançó «Corbells», de ZOO, s'hi fa una referència més elaborada; el significat de la paraula «fera» s'ajusta completament al que Ovidi li confereix en la cançó «La fera ferotge», en què la «fera» és el poder d'organització i de protesta del poble contra el govern (25). Canviant de referent, en la cançó «Ara», de Panxo amb Loren D i Charly EFE, es fa esment de Salvador Espriu (26).

Per a tancar aquest epígraf, fem referència a la cançó «L'herència», d'Aspencat (2011). Es tracta d'una declaració de principis que apunta clarament quines són les influències provinents de la producció cultural valencianista iniciada a finals dels seixanta. Amb remissions contínues a Raimon («la cara al vent»), Ovidi Montllor («La fera ferotge», «Teresa» i «Perquè vull») i Estellés («a cau d'orella»), el grup deixa clara la seua identitat i el seu compromís valencianista, afirmant que «sou la llum que ens guia».

### 4.3. Reflexions sociolingüístiques, metalingüístiques i identitàries

El tema de la reflexió sociolingüística, i més concretament sobre la llengua a l'escola o entre els joves, és recurrent. Hem seleccionat dues cançons per a il·lustrar-ho: la cançó «Llengua», del grup Atupa, i «La mestra», de ZOO. Essent fidels als estils retòrics dels autors, la cançó d'Atupa és més explícitament crítica, mentre que la de ZOO es decanta més per suggerir.

La cançó «Llengua» (2012) comença descrivint l'origen castellanoparlant del cantant, que coincideix amb el del cantant de ZOO, nascut a Oriola. En els dos casos, es tracta de persones que han assumit el valencià com a llengua vehicular de la seua música, tot i no tenir-la com a llengua materna. Atupa comença dient: «A casa meua el valencià sols el sentia al *Babalà*, / així que pots imaginar com el parlava als tretze anys: molt mal. / Tot i que aní a la línia, si açò no es mama a casa, la cosa no avança».

Les estrofes següents de la cançó «Llengua», d'Atupa, defineixen la identitat a través de la llengua i del sentiment de pertinença a la classe treballadora i humil, més que no pas per la seua valenciania fusteriana; un sentiment de pertinença als humils del món, més connectat amb el sentit universal del *hip-hop*, la veu dels marginats de totes les societats, i que concreta la figura de l'enemic en l'Estat espanyol capitalista que oprimeix culturalment, però sobretot econòmic. Una identitat valencianista que connecta molt subtilment amb el pancatalanisme per tal d'evitar despertar el vell fantasma del blaverisme<sup>10</sup> i que alhora connecta amb la classe obrera d'altres geografies (10).

La lletra de la cançó d'Atupa continua amb un seguit de reflexions sobre elements essencials per al manteniment de la vigència de l'ús del valencià, tot atribuint la clau de la perpetuació de la llengua als actius socials i culturals més enllà del poder polític (11). Un altre element que voldríem destacar pel que fa a aquesta lletra és l'autodenominació identitària com a «poble» —que trobem en els versos «Han intentat fer-la oblidar, han volgut mantindre'l callat i el poble continua endavant» i «al poble viu se'l veu lluitar». Aquesta denominació la trobem també en la cançó de ZOO, «La mestra» (13).

La denominació identitària valenciana com a «poble» té un referent líric innegable: Vicent Andrés Estellés. «Poble» és justament una denominació que coidentifica la seva procedència rural, humil, en llengua catalana i històricament castigada, i sembla que aquests nous grups estan perpetuant —tot recollint el guant llançat fa cinquanta anys per Estellés— l'assumpció de la veu del poble per part d'aquests joves, que la modernitzen i la tornen a fer vigent i accessible a la nova societat.

El títol de la cançó «La mestra», així com la història, ens remet a l'exitosa novel·la *La mestra*, de Víctor Gómez Labrado (2010), que conta la història de Marifé Arroyo, una mestra de procedència castellanoparlant —com els dos cantants— que en els anys setanta i vuitanta va lluitar per l'escola en valencià i per nous models pedagògics. El missatge de la recuperació lingüística es veu reforçat pel fet que siguen persones que no tenen el valencià com a llengua materna les que creuen en la recuperació lingüística, tot atacant els fonaments de l'autodi ninyolià.

Un altre aspecte estilístic destacable tant en Estellés o Marc com en el *hip-hop* en valencià actual és la qüestió de la reflexió metadiscursiva. Com es veu en el fragment de «Música naix de la ràbia», d'Aspencat, que es pot consultar al web ja esmentat a la nota 5. (24). De fet, s'hi citen referents tan diversos com Ovidi Montllor, Víctor Jara, Joan Fuster, Nelson Mandela, Salvador Allende, Gramsci o Malcolm X. Així, s'imbrica el moviment reivindicatiu valencià a què pertanyen amb la lluita dels discriminats de Sud-àfrica, d'Itàlia i dels EUA.

#### 4.4. Les veus femenines

Cecelia Cutler (2007: 533) constata que, quant a la recerca sobre el rap i els usos lingüístics, «the overwhelming focus has been on male participation, leaving room for exploring how young female hip hoppers use language to project their gender identities». És això justament el que intentarem fer en aquest epígraf quant a les veus femenines en el *hip-hop* en valencià, poc estudiades fins ara.

Partíem de les veus masculines i, tradicionalment, les lletres del *hip-hop* valencià, com que beuen de la cultura popular, han estat masculistes, amb la dona situada com a objecte sexualitzat, mentre que l'home era el protagonista actiu. Entre les lletres especialment masculistes, a banda de versos solts ja esmentats més amunt, hi ha la de la cançó «Cabró que te la fas», d'Atupa. La dona, com a objecte sexualitzat, és la diana de comentaris grollers.

En l'àmbit del *hip-hop* en valencià, les dones són una minoria. A l'Estat espanyol, la influència de l'andalusa Mala Rodríguez a partir dels anys noranta va obrir un ventall de possibilitats com a referent per a les dones en aquest camp. A partir de la Mala, que reivindica l'apoderament de la dona i critica les desigualtats socials a través d'un rap amb tons flamencs, varen aparèixer altres raperes. Una de les primeres dones a fer *hip-hop* en valencià va ser Mireia Vives, dins dels grups Orxata Sound System i Rapsodes, amb una música eclèctica que anava des de les cançons populars fins a l'electrònica de Chimo Bayo, passant pel rap.

Cal destacar la cançó «Rita la cantaora», de Rapsodes, cantada per Mireia Vives i que fa servir una cançó de bressol popular valenciana com a tornada. A banda de la cançó de bressol «La meua xiqueta és l'ama», també s'hi entreveuen dues peces populars més com «Ja ve Sento de ca la nóvia» i «Pasqualet, si vas a l'hort» (27). Tot i que la cante una dona, la cançó és masculista. El missatge és sexista i vulgar i s'hi objectivitza de nou la dona com a element estàtic d'atracció sexual (28). Simplement, es limita a reproduir els estereotips populars d'una cultura patriarcal, de manera semblant a com ho feia Vicent Andrés Estellés en els seus poemes.

D'altra banda, trobem representació del *hip-hop* valencià en el grup compost per cinc dones valencianes: Machete en boca. Entre elles, Jazzwoman canta alguna cançó o alguna estrofa en valencià. Machete en boca, semblantment a Hien del Olmo, forma part de la música *hip-hop* en valencià més *trapera*; és a dir, més de barri, amb un llenguatge més vulgar, més rudimentària en les seues bases electròniques i alhora més connectada amb la realitat social popular. Tot i que aquesta

artista canta sobretot en castellà, fa algunes aportacions en valencià, com ara en la cançó «Chillin», en col·laboració amb Hien del Olmo. En la cançó «A machete voy», tot i que és en castellà, hi fa una reflexió identitària molt interessant perquè és una mena d'autodefinició del xarneguisme valencià (29). En la cançó «Nano», en què el català és l'única llengua, Jazzwoman reivindica l'ús i l'estima de la llengua (30).

En darrer lloc, cal parlar del grup Pupil·les. Les seues lletres són de temàtica eminentment feminista. Destaquem el to sentenciós, farcit d'afirmacions reivindicatives pels drets de les dones. A diferència de les lletres de ZOO, de Rapsodes o d'Arrap, en el cas de les lletres de Pupil·les no hi ha gaires referents intertextuals explícits ni toponímia, però els *leitmotifs* del feminisme hi són constants. Un exemple n'és la cançó «Benvinguda al desbarat» (31). Altres exemples en serien la cançó «V», que se centra en la vagina tot el temps i que fa una funció didàctica —com feia originàriament el rap als EUA (Remes, 1991: 130)—, en el sentit d'equiparació del dret al plaer sexual i al respecte entre homes i dones (32), o també la cançó «Gresca» (33). En «Les silenciades», al seu torn, es fa una reivindicació social contra l'explotació domèstica de les dones (34).

Endemés, comparem la cançó «Les silenciades», de Pupil·les, amb «Carrer de l'amargura», de ZOO, perquè ambdues narren les històries de dones treballadores i humils valencianes en el seu dia a dia precari i masclista.

Una altra característica que hem trobat en les lletres de Pupil·les i que comparteixen molts altres grups de *hip-hop* és la reflexió metalingüística que alhora està relacionada amb la característica egocèntrica de les lletres del rap, el que s'ha anomenat *egotrip*. En la cançó «Gresca» (35), del grup Pupil·les, la reflexió metalingüística de l'escriptura i de la cançó com a actes sanadors es combina amb la referència intertextual culta a Joan Vinyoli i, dins del rap espanyol, al tòtem Kase O, tot cosint, així, una identitat distingida en expressar-se a través dels referents. També ho veiem en la cançó «Benvinguda al desbarat» (36).

La cançó «V», a la qual ja hem fet referència abans, remet a la blasfèmia del poema «Mare nostra», de la poetessa catalana Dolors Miquel —que és una subversió fraseològica de l'oració catòlica del «Pare nostre», tot destacant el protagonisme escatològic del sexe femení—, així com al referent del polèmic grup rus Pussy Riot: «*My pussy, my rules; mi coño, mis normas*». En aquesta cançó també s'observa el disfemisme com a element central, tal com en els poemes més escatològics de Vicent Andrés Estellés (37).

En sintonia amb la funció didàctica del feminisme que porta a terme Pupil·les Dilatives i amb el valencià com a llengua vehicular, s'han trobat, l'any 2018, nombroses iniciatives que sorgeixen com bolets en l'espai mediàtic de les xarxes. Entre aquestes iniciatives, caldria destacar la cançó «Dones», de la rapera Tesa amb Jazzwoman, Andrea i la rapera francesa Eryfukksia. Aquesta cançó, produïda per Loren D, té un objectiu feminista i està en consonància amb el *boom* del període 2017-2018, en què la qüestió de la reivindicació pels drets socials de les dones ha esdevingut central en l'agenda mediàtica.

## 5. Reflexions finals

Tornant a l'objectiu de l'anàlisi, podem afirmar que el *hip-hop* cantat en valencià representa i reforça una identitat concreta d'un jove valencià progressista i valencianista connectat amb els corrents reivindicatius de minories d'altres indrets mundials, però que no perd de vista la seua tradició literària i vinculada amb el territori. Aquest rap valencià qüestiona i respon a les opressions presents en la societat valenciana amb un discurs que connecta amb les reivindicacions d'altres minories mundials, a partir de la iconografia dels primers rapers: els afroamericans dels barris oprimits de les grans ciutats nord-americanes. Aquestes opressions són, en alguns casos, les lingüísticoculturals del valencianisme, tot i que no sempre. En altres casos, s'hi plasmen les problemàtiques de les classes socials més desfavorides econòmicament o bé la discriminació contra la dona.

Els mecanismes discursius més típics que hem trobat per a la reivindicació en el discurs del *hip-hop* valencià són els arguments d'autoritat. Es fan servir mitjançant al·lusions més o menys explícites a personatges emblemàtics de les lluites socials internacionals.

Pel que fa a com es vincula la identitat dels cantants de *hip-hop* en valencià (gènere, edat i classe social) amb la identitat cultural valenciana (valencianisme), trobem el nexa d'unió amb la identitat pròpia a través de referents intertextuals a personatges historioliteraris valencians i a elements topogràfics i quotidians del territori valencià, com ho feia l'emblemàtic escriptor Vicent Andrés Estellés i com també ho han fet els rapers afroamericans: explicitant el referent toponímic dels carrers, de les places i dels barris. Així doncs, Jezie deixa clar que parla des del barri de Sant Marcel·lí, la perifèria sud de València, i Jazzwoman també ho deixa clar: «Machete en boca, perifèria nord».

Les protestes afroamericanes dels anys setanta als EUA es van convertir en reivindicació pacífica a través d'un nou estil musical, el *hip-hop*, amb grups com ara Zulu Nation (Remes, 1991: 130-131). Com s'ha vist, Malcom X, Mandela i altres referents de la reivindicació pels drets dels afroamericans apareixen en el *hip-hop* valencià entremesclats amb referents del *hip-hop* espanyol com Kase O o Los Chikos del Maíz (que són valencians), i amb personatges històrics com el Pelletes d'Alcoi, alcalde de la Primera República; Joan Baptista Peset, rector de la Universitat de València afusellat l'any 1941 per republicà; el general austriacista Basset, o bé personatges del món literari com Estellés, Ausiàs Marc o Joan Vinyoli. Amb aquesta combinació heterogènia de referents, es construeixen les identitats.

D'altra banda, tot i que en els seus orígens, els negres dels barris suburbials feien cas dels cantants de *hip-hop* perquè els parlaven d'igual a igual i els rapers ho van aprofitar i van dur a terme una tasca pedagògica en temes com les drogues o les malalties de transmissió sexual (Remes, 1991: 131), no veiem tan clara aquesta aplicació en el cas del *hip-hop* en valencià, que no té aquesta tradició tan llarga ni tan social, tot i que sí que observem que els rapers valencians fan feina didàctica en



alguns aspectes com ara la reivindicació de parlar la llengua pròpia i de no avergonyir-se dels orígens lingüísticoculturals humils, o bé, en el cas del grup Pupil·les Dilatatives, quant al tema feminista.

De fet, s'ha observat que els rapers valencians tenen autoconsciència del seu paper reivindicatiu clau en la construcció identitària entre els joves mitjançant l'ús explícit que fan de les reflexions sociolingüístiques, metalingüístiques i identitàries, tenint en compte que l'explicitació metalingüística és un element característic compartit entre la manera de parlar del *hip-hop* i el to expressiu dels principals escriptors valencians del s. xx: Estellés i Fuster (Monferrer, 2015: 127).

Pel que fa a la primera hipòtesi apuntada, es constata que la major part de cantants de *hip-hop* en valencià són homes, joves (entre els vint i els quaranta anys) i que reivindiquen sovint qüestions relacionades amb els drets lingüístics i culturals relacionats amb el català al País Valencià. Altrament, s'ha observat una clara pujança de les vocalistes femenines de rap en valencià, així com l'existència d'un rap que no sempre reivindica qüestions lingüísticoculturals de valenciania, sinó que clama pel respecte a la dona en la societat, pels drets dels més humils de la societat valenciana o bé que simplement es fa amb to festiu i escatològic, tal com ocorre amb el *trap* (versió de registre més baix que el *hip-hop*), en altres llengües.

Quant a la segona hipòtesi, és cert que la major part dels rapers analitzats fan servir un model de llengua valenciana estàndard, cosa que entraria en conflicte amb la noció d'«autenticitat». No obstant això, hem detectat la presència de rapers que fan servir un valencià amb una fonètica molt castellanitzada i amb un lèxic vulgar; rapers que, per tant, utilitzen un model de llengua per davall de l'estàndard i fins i tot vulgar, marcat pel parlar diatòpic de barris concrets de les perifèries urbanes valencianes.

Quant a l'estudi del context present de la música en valencià, partim del monogràfic de Josep Vicent Frechina (2011). Tenint en compte que l'esmentat estudi fou publicat l'any 2011, encara no parlava de la importància del *hip-hop* per a la música en valencià i només citava de passada el cas de Rapsodes (2011: 364). Fet i fet, hem constatat les llacunes existents en l'estudi d'aquest gènere musical expressat en valencià i que tanta bibliografia està despertant en el camp dels estudis culturals en entorns minoritaris (Cutler, 2007; Terkourafi, 2010; Ross *et al.*, 2018). Tornant a l'afirmació de Frechina esmentada en el segon epígraf (2011: 10), el *hip-hop* valencià actual forma part d'un moviment de competició amb música en altres idiomes, però alhora sense perdre el seu nucli identitària valencià per la reivindicació lingüísticocultural i per l'ús de referents, de temes i de bases musicals pròpies. Veurem el que passa en els propers anys. 🎧

## Notes

**11** Adreça de correspondència: Aina Monferrer-Palmer. Avinguda de Vicent Sos Baynat, s/n. E-12071 Castelló de la Plana, UE.

**12** Hem consultat nombroses fonts per conèixer la relació entre els dos termes, tant divulgatives (i. e. <<https://darbaculture.com/2014/01/29/cu-l-es-la-diferencia-entre-rap-y-hip-hop/>>; <<https://revanchadf.com/blogs/main-ensayos/18074283-rap-y-hip-hop-aclaremos-las-cosas>> [Consulta: 10-1-2019]) com prescriptives (i. e. Termcat, *D*). *Hip-hop* és el nom d'una cultura urbana nascuda a finals dels anys setanta al Bronx i que inclou música, moda, dansa, model de llengua, política, grafit, etc. El rap seria la música característica d'aquest moviment cultural reivindicatiu tan influent arreu del món d'aleshores ençà. Per tant, es poden fer servir els dos termes com a equivalents mitjançant la relació metonímica entre ells.

**13** Frechina esmenta l'existència de 115 grups i solistes en valencià l'any 2005 (2011: 357). L'any 2004, els grups en valencià crearen el Col·lectiu Ovidi Montllor com a plataforma per a reivindicar més presència (o simplement presència) en l'espai mediàtic valencià, ja que eren inexistents en tot el panorama televisiu i gairebé en tot el panorama radiofònic (ibidem). Només existia en la ràdio pública valenciana un petit espai dedicat a la música en valencià: *El jardí de les delícies* (ibidem: 361), que fou un precedent de l'actual programa de la nova RTVV: *Territori sonor*. Fa referència, també, a la importància dels festivals de música al territori valencià (ibidem: 360) i a la negativa de grans festivals, com el Festival Internacional de Benicàssim, a fer un lloc a la música en valencià.

**14** Es pot consultar el corpus complet a l'enllaç següent: <http://ainamonferrer.com/?p=896>.

**15** Per motius d'espai, hem hagut d'extreure del text els versos de les cançons que analitzem. Tanmateix, es poden consultar per ordre d'aparició i segons la numeració entre parèntesis a: <http://ainamonferrer.com/?p=896>.

**16** Les referències a l'explotació urbanística desaforada del territori valencià les trobem des dels inicis del rap valencià amb les lletres de Jezie: «canvien horts per or, ciment, fent pudent la ciutat».

**17** La ruta del Bacalao va ser un moviment fester dels anys noranta entorn la ciutat de València, amb l'epicentre en discoteques d'aquesta zona, que combinava el consum de música electrònica amb la ingesta de drogues de disseny. Va ser molt popular a tot l'Estat espanyol. El principal referent musical d'aquest moviment fou Chimo Bayo. Darrerament, ha existit una tendència de revaloració de la ruta com a element d'interès historicocultural, tal com es mostra en el llibre: COSTA, LUIS (2016). *Bacalao, historia oral de la música de baile en Valencia (1980-1995)*. Barcelona: Contra.

**18** Com en el cas de la lletra del tema «Poleguera» de La Gossa Sorda: «esnifar la vida amb *zurulo* compartit».

**19** Segons *The Urban Dictionary*, un *egotrip* consisteix a «to get high off of ones ego. When one feels totally supreme, confident, and arrogant, to the extent that its euphoric. Mostly obtained by stroking the ego». Aquestes manifestacions dialèctiques de superioritat exagerada són típiques de la manera d'expressar-se del rap, en què els cantants enuncien les seues virtuts en detriment de les dels altres rapers.

**110** Blaverisme és el nom que rep un moviment polític regionalista sorgit als anys setanta al País Valencià com a resposta al nacionalisme valencià de tipus pancatalanista que es basa sobretot en el discurs de Joan Fuster. Els blavers reivindiquen una identitat valenciana a partir de l'anticatalanisme aferrissat i reben el nom de la franja blava de la bandera valenciana.

## Bibliografia

- BELLIDO, T.; MONFERRER, A. (2018a). «Reflexions sobre la vitalitat de l'ús del català entre els polítics valencians. Estudi a partir de Twitter». *EFIT. Estudis Filològics i de Traducció*, núm. 1, p. 1-21.
- (2018b). «Reflexions sobre la vitalitat de l'ús del català entre els líders d'opinió valenciana. Estudi a partir de Twitter». *Journal of Catalan Studies*, núm. 19, p. 1-21.
- CUTLER, C. (2007). «Hip-Hop language in sociolinguistics and beyond». *Language and Linguistics Compass*, núm. 5, p. 519-538.
- FRECHINA, J. V. (2011). *La cançó en valencià. Dels gèneres tradicionals als repertoris moderns*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- GIFREU, J. (2014). *El català a l'espai de comunicació*. Barcelona: Aldea global.
- GÓMEZ LABRADO, V. (2010). *La mestra*. Alzira: Bromera.
- HICKEY, L. (1987). *Curso de pragmaestilística*. Madrid: Coloquio.
- (ed.) (1989). *The pragmatics of style*. Londres; Nova York: Routledge.
- LUU, C. (2015) «World to your mother (tongue): Can hip hop save endangered languages?». *Lingua Obscura, JSTOR* (3 de març) [en línia]. <<https://dailyjstor.org/word-mother-tongue-can-hip-hop-save-endangered-languages/>> [Consulta: 10 gener 2019].
- MOLLA, T. (2017). *La llengua de la plaça: l'espai públic, el mercat i la política lingüística*. Alzira: Bromera.
- MONFERRER, A. (2015). «Estudi lingüístic, literari i textual de la poesia de Vicent Andrés Estellés». Castelló: Universitat Jaume I. [Tesi doctoral]
- (2019). *Vicent Andrés Estellés i la literatura a l'aula: Anàlisi de l'estil i propostes didàctiques*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- REMES, P. (1991). «Rapping: a sociolinguistic study of oral tradition in black urban communities in the United States». *JASO*, núm. 22, p. 129-149.
- ROSS, A.; RIVERS, D. (ed.) (2018). *The sociolinguistics of hip-hop as a critical conscience*. Cham: Palgrave MacMillan.
- SALVADOR, V.; PÉREZ SILDANYA, M. (ed.) (2000). *Caplletra, 29*. Volum monogràfic sobre pragmaestilística. València: IIFV.
- SAUNDERS, R. (1993). «Kickin' some knowledge: Rap and the construction of identity in the African-American ghetto». *Arizona Anthropologist*, núm. 10, p. 23-38.
- TERKOURAFI, M. (ed.) (2010). *The languages of global hip hop*. Nova York: Continuum.