

Interdiscursividad y variación estilística en la obra de Gata Cattana

Francisco Óscar Checa Fernández

Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Granada, España

franchecca@correo.ugr.es

Laura Camargo Fernández

Universitat de les Illes Balears. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica. Palma, España

laura.camargo@uib.es

Interdiscursivity and stylistic variation in the work of Gata Cattana

Fecha de recepción: 30.11.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

RESUMEN:

Este trabajo tiene por objetivo analizar la obra de la rapera y poeta andaluza Ana Isabel Llorente, más conocida por su nombre artístico, Gata Cattana. En él se expone, en primer lugar, su biografía y se introduce después el contexto en el que se inserta su trayectoria artística, desarrollada en una coyuntura (2012-2017) altamente condicionada por los acontecimientos económicos y sociopolíticos provocados por la Gran recesión de 2008. Se reconoce una intención política en su mensaje que, transmitido bajo una identidad triple (poeta, rapera y politóloga), apunta hacia una ideología feminista y republicana, ligada a la memoria histórica. A continuación, se plantea el marco teórico para una aproximación a su obra siguiendo, por un lado, las nociones establecidas por los autores que han estudiado la huella semiótica en el texto a través de la interdiscursividad y, por otro, las de quienes han sentado las bases para el estudio de la lengua del hip-hop y han estudiado la variación diafásica y dialectal como elecciones conscientes del hablante en una búsqueda de autenticidad propia del género. Finalmente, se analizan con ejemplos concretos el desarrollo de

la interdiscursividad, la mezcla de estilos (lo culto y lo coloquial) y la expresión de la variedad andaluza en la obra de Cattana, con las que la autora manifiesta esa triple identidad que hace única su voz en el ámbito del hip-hop en español.

Palabras clave: Gata Cattana; rap; poesía; interdiscursividad; variación diafásica; variación dialectal.

ABSTRACT:

The following paper aims to analyse the production of the Andalusian rapper and poet Ana Isabel Llorente, better known by her pseudonym, Gata Cattana. Firstly, we present her biography and the context in which her artistic career is inserted (2012-2017), developed under circumstances highly conditioned by the economic and socio-political events caused by the Great recession of 2008. A political intention is recognized in her work that, conveyed under a hybrid poetic identity (poet, rapper, and political scientist), points towards a feminist and republican ideology, linked to Spanish historical memory. Secondly, we propose the theoretical framework for a convenient approach to her work. On the one hand, we use the notions established by the authors who have studied the semiotic trace in the text through interdiscursivity and, on the other, the ideas of those who have laid the foundations for the study of the language of hip-hop through stylistic and regional variations as conscious choices of the speaker in a search for authenticity proper to the genre. Finally, the development of interdiscursivity, the combination of styles (educated and colloquial) and the expression of Andalusian variety in Cattana's production are displayed with concrete examples, where the author expresses that triple identity that makes her voice unique in the field of Spanish hip-hop.

Keywords: Gata Cattana, rap, poetry, interdiscursivity, stylistic variation, regional variation.

1. INTRODUCCIÓN

Por Gata Cattana o Ana Sforza se conocen los alter egos artísticos de Ana Isabel García Llorente, poeta, rapera y politóloga de formación, nacida

en el municipio cordobés de Adamuz el 11 de mayo de 1991. Su obra se desarrolla a lo largo de una identidad triple definida por la propia autora como 'Rapera de noche, poetisa de día y politóloga a ratos', *motto* que utilizaba en sus perfiles oficiales en redes sociales. Fue en dicho enclave rural andaluz donde comenzaron a fraguarse las señas de identidad creativas que permean su legado lírico: las de un amplio conocimiento histórico, político y musical que se personifica sobre composiciones críticas y solidarias con diferentes causas sociales de su entorno. Gata Cattana destacó siempre, pese a su prematuro fallecimiento, por una empática personalidad, avezada en un saber libresco y vivencial, que dieron siempre sentido a la diversidad temática con la que jalonó su creación literaria y musical.

Su obra conforma una crítica a los efectos del tardocapitalismo global, agudizados tras la Gran recesión de 2008, marco que desencadenó una tendencia hacia la politización artístico-discursiva de una juventud que puso nombre "al desasosiego de los hijos de unos sectores socioeconómicos concretos" (Del Amo & Madrid 2021) desde una perspectiva feminista y comprometida con la realidad. Su producción se construye así mediante un repertorio lingüístico establecido a través de mecanismos de interdiscursividad y de una variación estilística que fluctúa entre lo folclórico-popular y lo formal-culto.

El contexto histórico que marca la nueva tendencia artística desempeñada por autores jóvenes en esta segunda década del nuevo siglo se corresponde con la gran crisis económica de 2007-2008, cuyas consecuencias devastaron España durante los años siguientes. Un incremento de deuda pública, políticas austeras, congelación de salarios, despidos masivos, desahucios y precarización laboral que hicieron que, en 2013, el paro juvenil ascendiera hasta el 60% con más de seis millones de desempleados, máximos históricos del país (Del Amo & Madrid 2021). Culturalmente, todo esto devino en un "malestar emocional y una incertidumbre entre la juventud" (Rey-Gayoso & Diz, 2021: 590) que reaccionó, al menos en parte, mediante una movilización políticamente

activa con el 15M. Esta situación se convirtió en terreno fértil para que, en estas hijas e hijos de una *generación perdida*, aflorara una resentida vocación literaria y artística que mostrara su rechazo a la época que les había tocado vivir.

El repentino fallecimiento de Cattana en marzo de 2017 -con apenas 25 años y fruto de un choque anafiláctico severo mientras hacía deporte- supuso una conmoción en el ámbito artístico hispánico, pues además de “dejar una obra apenas esbozada” (Martín, 2020: 134), había sido reconocida ya como una de las grandes esperanzas y revelaciones en el universo de la música y la poesía españolas más recientes. A pesar de su breve trayectoria, Gata Cattana se había alzado ya con varios títulos de *Slam Poetry* regionales (Granada 2014, 2015, 2016) y nacionales (Mallorca, 2016), así como con el reconocimiento de los Premios MIN de la Música Independiente, organizados por La Unión Fonográfica Independiente y Radio 3, que la galardonaron con el Premio a ‘Mejor artista emergente’ en 2017 y con el ‘Mejor álbum de Hip-Hop y Músicas Urbanas’ por *Banzai* en 2018.

En línea con lo argumentado por Susana Pinilla (2020), un halo de misterio envuelve toda la obra de Cattana, cargada de mensajes premonitorios de una muerte próxima (“*gloria y honor a mi estirpe, es lo único que llevo dentro antes de morirme*”, Papeles, *Banzai*, 2017), así como de un deseo explícito de trascender a través de su creación artística. La proliferación de homenajes a su figura en forma de festivales, recitales y proyectos poéticos es hoy una realidad, así como su impacto en el paisaje semiótico urbano de varias ciudades españolas. Su inclusión en el mural feminista del barrio de la Concepción en Madrid en 2018, titulado ‘La unión hace la fuerza’, junto con otras 14 figuras referentes del feminismo internacional así lo demuestra. Como explica en su reciente estudio Isabel Molina (2021), en un escenario como la ciudad de Madrid, las demandas de las mujeres se han convertido en un movimiento político de base amplia en torno al rechazo a la violencia sexista, así como a la desigualdad de género en todas sus facetas, incluidas la brecha salarial y la discriminación social. Su análisis revela cómo el espacio físico se vuelve social, cultural y político a

través de la acción semiótica y cómo las pintadas feministas conforman el paisaje urbano como un objeto situado etnográficamente que se proyecta sobre el plano histórico en la medida en que sus rasgos se interpretan a la luz de un proceso en constante reconstrucción (Molina, 2021: 155).

Con relación a lo anterior, el mural de las líderes feministas donde figuraba la imagen de Cattana, adquirió gran notoriedad pública por la reacción de repulsa ciudadana que se gestó en enero de 2021 ante la petición de su retirada a la Junta Municipal de Distrito Ciudad Lineal por parte del partido político de extrema derecha, Vox. Dicha proposición llegó incluso a ser aprobada por el voto a favor del Partido Popular (PP) y Ciudadanos. La reacción de multitud de Asociaciones Vecinales, AMPAs, activistas, así como buena parte de la esfera mediática y social bajo el lema #ElMuralNoSeBorra impidieron que finalmente se consumara su eliminación¹.

Imagen 1. Instantánea de las protestas ciudadanas ante la posible retirada del mural en el distrito Ciudad Lineal en Madrid. Fuente: *elDiario.es* (22/01/2021)



¹ El 8 de Marzo, Día Internacional de la Mujer Trabajadora, de ese mismo año, grupos ultraderechistas de Madrid intentaron vandalizarlo, lo que provocó el incremento de réplicas del mural que ya se estaban sucediendo a lo largo del país a modo de protesta. Lejos de desaparecer, la imagen de Gata Cattana se ha ido multiplicando en las paredes de muchas otras ciudades formando parte del paisaje lingüístico feminista de municipios como los de Cádiz, Tarragona, Lorca, Soria, Alcorcón, Salamanca o Rivas-Vaciamadrid: <https://elpais.com/sociedad/2021-02-04/el-mural-feminista-se-multiplica.html>

Imagen 2. Un grupo de alumnos replican el mural en el patio de un instituto en Puente Genil, Córdoba. Fuente: *El País* (05/02/2021)



Este artículo persigue tres objetivos: primero, encuadrar la breve trayectoria vital y artística de Ana Isabel García Llorente, así como el impacto de su obra en el contexto histórico y social en el que tiene lugar; segundo, estudiar la importancia de la interdiscursividad en su creación como paradigma retórico y estilístico empleado en el rap; y por último, analizar la variación de registros propia de su producción y su fidelidad al vernáculo andaluz, especialmente notoria en su rap, como una estrategia ligada a la manifestación de su triple identidad ("rapera de noche, poetisa de día y politóloga a ratos") y a la autenticidad buscada en la vertiente musical de la cultura hip-hop.

2. TU OFICIO, POETA (1991-2017): FORMACIÓN Y CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO EN SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Gata Cattana cultivó una polifacética trayectoria en la que, además de dominar la escena del Poetry Slam nacional, publicó 3 discos: *Los siete contra Tebas* (2012), *Anclas* (2015), *Inéditos 2015* (2016), así como la

edición de un poemario autoeditado, *La escala de Mohs* (2016). A título póstumo, la editorial Aguilar ha reeditado este poemario en varias ocasiones, además de publicar recientemente una nueva antología, *No vine a ser carne* (2020), con letras, poemas y relatos en prosa de la autora divididos en dos partes (textos de adolescencia anteriores a 2010 y textos posteriores inéditos).

Su álbum quizás más completo y significativo, *Banzai*² (2017), de 13 cortes, vería la luz a finales del mismo año de su fallecimiento gracias al empeño de su productora *Taste the floor*, con la que había firmado apenas unos meses antes, así como de sus familiares y amigos por continuar su legado. Como apunta con acierto Martín (2020: 136), Gata Cattana representa el prototipo de autora de rap nacida hacia la última década del siglo XX³: transgresora, comprometida y *underground* que se sirvió durante prácticamente toda su trayectoria de plataformas digitales para expandir su obra (*SoundCloud*, *Spotify* o *Youtube*), así como, preferentemente, de medios de comunicación contrahegemónicos e independientes, aunque su impacto se recoge también en el cuarto poder privado y estatal.

Banzai destaca por una estética y conceptos más trabajados con relación a sus producciones anteriores y cuenta con un mayor número de *tracks* en los que la irrupción del sonido *beat* del rap clásico aparece fusionada con el de otros géneros musicales, como el jazz o la música electrónica. Una muestra más de la intención innovadora y transgresora inherente a su creación artística. Cattana rehuía continuamente de la etiqueta panfletaria -postura defendida también por otros raperos de éxito de la escena española como Tote King, Rayden o Kase O, y de otros internacionales, como el franco-argelino Médine Zaouiche⁴, aplicada

² Expresión japonesa polisémica que hace referencia, por un lado, a un grito de guerra: 'ir a la batalla, soltarlo todo y quedarse en paz', tal como la autora explicaba en relación con su combativa concepción del arte. Por otro lado, quiere decir 'Larga vida, como grito de alegría, admiración y respeto', que conecta perfectamente con esa idea de la autora de someter su obra a la eternidad y que su mensaje trascendiera post mortem (véase, Pinilla 2020).

³ Junto a otros tantos como Ajax y Prok, Natos y Waor, Fernando Costa, Las Ninyas del Corro, Yung Beef, Bejo, Juancho Marqués, Foyone, Recycled J, Delaossa...

⁴ Una actitud de la que diferentes autores han hecho gala constante, tanto en su obra (véase 'Otras Mentes' 2013, de Tote King o 'Repartiendo Arte' 2015, de Kase O) como en multitud de entrevistas: <https://www.mercadeopop.com/rayden-un-artista-no-tiene-que-ser/> / https://elpais.com/cultura/2012/12/10/actualidad/1355157242_373370.html /

comúnmente a formas artísticas de origen y desarrollo periférico consideradas de una menor erudición y sujetas a unas consignas políticas preestablecidas. Su obra iba más allá de las fronteras puristas que ofrece el rap o la poesía con una franca intención aperturista y ecléctica.

Tras una formación académica en solfeo y guitarra, fueron todos estos ritmos folclóricos andaluces a los que su obra quedará subordinada en adelante y que aparecerán ya en la creación de su primer grupo, "Aquí pongo la era", muy próximo al género musical del flamenco y en el que, a sus 16 años, destacaba por su armónica voz. Cattana a menudo reconocía la gran influencia de aquella época en su práctica actual tanto por la jerga empleada, como por el ritmo, los estribillos y el propio flamenco.

En 2009, se traslada a Granada para cursar sus estudios universitarios en Ciencias Políticas y Sociales. Fue allí donde se produce su primer contacto con entornos de asociación política y la eclosión de su itinerario facultativo. Durante los siguientes años, Gata descubre el multidisciplinar universo del *Slam Poetry* y adquiere una notoriedad relevante en la escena. En la línea con lo explicado por Cullell (2015), esta época coincide con la de la consolidación, en términos de vitalidad y popularidad, de este tipo de manifestaciones poético-performativas contemporáneas, llevadas a cabo en directo, en espacios alternativos, sin el apoyo de ninguna institución cultural oficial y donde la interacción autor-audiencia adquiere más relevancia que nunca. "Entre poses cultuquetas de vestimentas vintage y libros autoeditados, ella dominaba la escena con un estilo emocional, a papel y lápiz lleno de tachones y anotaciones" (Checa, 2020). De este modo, en un contexto de ebullición pre-15M, la autora comienza a formar parte de asambleas universitarias, asistir a manifestaciones y moverse por los entornos del espectro político-cultural de izquierda.

Casi a la vez, se suceden sus primeros escauceos semiprofesionales en el rap, género que había conocido varios años antes. En esta época,

funda con su amiga Anabel el grupo "Cattana", unión de los términos *cat* (gata en inglés) y *Ana*. Al poco, Anabel decide abandonar la música y Ana adopta el pseudónimo *Gata Cattana* en señal de homenaje. La crisis financiera de 2008 se hacía notar más que nunca unos años después y mientras, miles de jóvenes empezaron a inundar las plazas de diversas ciudades para ejercer su derecho a la protesta.

Sus primeras canciones y videoclips, como se puede comprobar en la maqueta de *Los siete contra Tebas* (2012), la cual se analizará posteriormente, nos muestran a la naciente artista en la que es su versión más aguda, cruda y directa en el uso del lenguaje con unos versos que dejan poco lugar a la discusión interpretativa:

- (1) No reconozco autoridad más allá de mi cuerpo
 Yo vine a hacer palanca y justicia, por supuesto
 Porque estoy harta de que me toquen los muertos
 He venido a que me rapen esos fachas
 Con la furia de la masa despechá

(Los siete contra Tebas, *Los siete contra Tebas*, 2012)

La última parada de este viaje biográfico sería Madrid, donde la autora se estableció definitivamente desde 2014 hasta su fallecimiento en 2017. Un año antes, durante el curso 2012-2013, ya se había trasladado allí tras recibir una Beca Séneca dentro del Programa de movilidad SICUE (Sistema de Intercambio entre Centros Universitarios de España), para estudiar en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y asistir a clases de Pablo Iglesias o Juan Carlos Monedero. La vitalidad de la experiencia la empuja a volver allí una vez se gradúa al curso siguiente. Cattana no era ajena a las grandes posibilidades que la "gran urbe" ofrecía en términos de contactos y alcance musical. Al mismo tiempo que despegaba su carrera musical y poética, no abandona la universidad y cursa un Máster en Política Internacional de nuevo en la UCM. Esto coincide con la fundación de

Podemos, partido en el que la autora colabora a través de su arte en distintos programas culturales, foros o con su producción escrita⁵.

Como se desprende de todo lo dicho hasta aquí, tanto su producción literaria como musical puede categorizarse en forma de *continuum* artístico-discursivo entre rap y poesía cultivado en un periodo de agitación social en España, promovido por el hastío del bipartidismo y “la burbuja inmobiliaria y sus correspondientes rescates bancarios con dinero público” (Álvarez, 2021). Si bien ella distinguía ciertos matices conceptuales entre ambos, como el carácter intimista y performativo de su poesía frente a lo combativo de su faceta musical:

La poesía es más de Ana -la chica anónima, la autora que cuenta sus historias mientras que el rap es de Gata Cattana, el personaje. El rap lo hago para el mundo y para transmitir el mensaje que yo quiero, y con la poesía es al revés: plasmo mis pensamientos más íntimos para sobrevivir al mundo y a lo que este espera de mí (Ossorno, 2017: 3).

3. MARCO TEÓRICO

3.1 *Tras la huella del texto: de la intertextualidad a la interdiscursividad*

Desde las nociones iniciáticas de “intertextualidad” (Kristeva, 1967; Barthes, 1968; Eco, 1968, entre otros) apoyadas en acercamientos teóricos previos de Saussure o el dialogismo en la obra de Dostoievski de Bajtín, el concepto se ha instrumentalizado hasta redimensionando su significado, convirtiéndose o en un elemento analítico de primer orden dentro de campos de estudio de diferentes disciplinas humanísticas. Sin embargo, la huella lingüística y urbana que se proyecta de ella es un universo científico aun por descifrar.

⁵ Diversos ejemplos: participó en la programación cultural de la Universidad de Podemos en septiembre de 2016, en diversas entrevistas para FurorTV.o colaborando en el libro *Tomar Partido. Conversaciones con la Izquierda transformadora* (Gregori, 2019), entre otros.

Julia Kristeva, años después de introducir el término (1977), afirmaría que sus nociones iniciales habían sido ya notablemente extendidas y, aunque reconocía el carácter estructuralista de su perspectiva teórica, invitaba a los investigadores a enfocar su análisis mediante la relación que se establece entre el texto y la historia (entendida como el contexto) que englobaba "datos biográficos, contextuales, tradiciones" y que nos permitiera comprender "la historicidad" del texto. La intertextualidad se convirtió desde entonces en un extenso paradigma terminológico que aglutinaba distintos enfoques que perseguían las huellas semióticas anteriores (hipotextos) que estaban presentes en nuevas obras (hipertextos). En 1982, Gérard Genette señala y amplía esta categorización de Kristeva y establece su aglutinadora teoría de la "trascendencia textual" donde recoge cinco tipos de "transtextualidad" posibles. Genette (1982) enmarca la intertextualidad, bajo un sentido restrictivo, como uno de esos cinco tipos posibles y presenta la cita, la alusión y el plagio como sus formas principales.

Hace dos décadas, Martínez Fernández (2001: 10) afirmaba que la bibliografía sobre la intertextualidad se había vuelto ya "casi inabarcable" y con el fin de dirimir todas las teorizaciones resultantes de su análisis proponía dos visiones no excluyentes para estas relaciones. Por un lado, nos encontraríamos ante una visión más global del concepto y por otro, ante una más bien estricta. Para Martínez (2001: 11), "los defensores de esa concepción restringida suelen reducir su presencia únicamente a citas y alusiones" y la intertextualidad "va más allá de préstamos, ecos, citas, alusiones" (*ibíd.*), ya que en su concepción global "afecta a códigos, estructuras, arquetipos, así como a los procesos de emisión y recepción del texto" (Martínez, 2001: 12). Siguiendo al autor en esta concepción amplia, se contempla la conexión textual como una propiedad inmanente a todo texto, concebida en honor etimológico al propio término, como un extenso "tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura" (Barthes, 2003: 343). En los últimos años, diferentes autores han profundizado en estas cuestiones y han ampliado nuevos enfoques interdisciplinarios en base a una

concepción global del concepto respecto a las relaciones textuales en obras literarias clásicas.

Por tanto, se puede afirmar que de la unión del lenguaje con la vida en sociedad surge la transformación de texto en discurso, "enunciados de tipo temático, composicional o estilístico determinados y relativamente estables" (Bajtín, 1982: 252) que constituyen unidades de significado completo que acompañan a cada obra. Siguiendo de nuevo a Martínez Fernández (2001: 17) el término discurso debe ser interpretado semióticamente, lo que implica "considerarlo como un producto pragmático que genera la dimensión comunicativa de los textos" (Martínez, 2001: 21).

De todas las nociones anteriores para definir la relación textual y discursiva existentes desde al menos, la segunda mitad del siglo XX nace la propuesta de ampliación epistemológica de la "transversalidad interdiscursiva" de Tomás Albaladejo (2005). Nos sirve para enmarcar teóricamente los vínculos entre discursos que se agrupan en todo el género del rap social en castellano y en la lírica de Cattana.

Siguiendo a Albaladejo (2005: 7), dicho concepto "trasciende la propia noción de intertextualidad" al incluir en sus análisis tanto las relaciones micro y las macroestructurales ampliando el espacio discursivo al que aluden. El fenómeno de la interdiscursividad pasa a ser, por tanto, entendido siguiendo los términos que ya había presentado Cros (1986: 116) para las relaciones entre literatura, discurso y sociedad como "la materialización de discursos que se relacionan como fenómenos de conciencia, o plasmaciones de estructuras ideológicas producidas en sociedad". Una correlación que tiene por objetivo "influir de manera considerable en la recepción del lector" (Albaladejo, 2005: 8) y condicionar su recepción. Cattana alude a multitud de estos hechos históricos producidos en un mismo nivel de "coincidencia cultural" (Adsuar, 2008: 3), que persiguen una intención retórica muy determinada: influenciar al lector, que debe conocer -o intentar decodificar, en su defecto- dicha discursividad

para alcanzar un conocimiento pleno de la obra a la misma vez que se moldea el imaginario ideológico de la comunidad de recepción.

Cattana colma su obra de “huellas discursivas de una formación ideológica que se enmarca en una constitución social determinada” (Ramírez, 2000: 146-147). Por tanto, los distintos marcadores discursivos producidos desde un entorno social y cultural concreto que apuntalan la configuración ideológica imperante en la voz creadora se van transmitiendo inequívocamente al receptor. A través de este proceso, este conforma una ideología y un conocimiento propio en base al discurso que el autor ha transmitido en su obra. El fenómeno de la interdiscursividad se propone entonces como un ampliado paradigma epistemológico dentro de una tradición histórica que ha estudiado el conjunto de “evocaciones intertextuales” (Adsuar, 2008: 1) que recoge una obra para un hondo estudio de la poética contemporánea. El rap y su poesía ya se han configurado como un género discursivo de estructura formal que funciona en base a la combinación de elementos anclados en el contexto comunicativo, con unos rasgos lingüísticos y un registro particulares (Jiménez, 2014: 239).

La canción “Los 7 contra Tebas” es representativa en cuanto a su interdiscursividad, ya que además de ser muy acusada, la alineación ideológica que suscita no admite dobles interpretaciones. A través del texto, la autora va tejiendo un conjunto de referencias a hechos históricos que van en la línea de una pronunciada ideología anticolonialista, antiglobalista y republicana-antifranquista.

Cuando Cattana alude al injusto asesinato a mano de los Carabinieri de Carlo Giuliani en 2001 (“por Carlo Giuliani y un sistema fascista que calla a quién rechista”), recuerda con cierto placer la agresión a Berlusconi a la salida de un mitin en 2009 (“veo repeticiones de la hostia en la boca a Berlusconi”), condena la muerte de Carlos Palomino en 2007 a manos de un declarado skinhead neonazi (“que no traten con respeto a la rata que mató al chaval anti-nazis en el metro”) o rememora con ira el desesperado

suicidio de un hombre en Grecia frente a una entidad bancaria durante la crisis financiera (“tengo la rabia de la madre del anarquista griego, y del padre que se prendió fuego porque no tenía nada, delante de un banco mientras los medios grababan y el mundo simulaba estar ciego”), no está eligiendo estos pasajes histórico-discursivos de forma casual. El fenómeno de la interdiscursividad que (re)produce su obra va más allá de una mera alusión y, en el sentido amplio, configura todo un entramado ideológico-discursivo que sigue una línea de pensamiento uniforme.

En qué grado se extiende este fenómeno a toda la manifestación artístico-discursiva del rap en castellano es algo que debería ser objeto de investigaciones futuras, aunque se contempla ya como un recurrente marcador lingüístico. En el apartado de análisis, se estudiará toda esta diversidad referencial que se aglutina en torno a este fenómeno en la obra de Cattana. Este alude preferentemente a hechos históricos que reflejan a su vez los personajes, localizaciones o elementos de la cultura popular que forman parte de él, lo cual conecta con las demás huellas ideológicas de primer orden dentro de la obra de Cattana, como es la reivindicación feminista o la historia y literatura clásicas.

3.2. La lengua del hip-hop como objeto de estudio: variación, identidad, autenticidad

Desde finales del siglo XX, en el seno de las investigaciones realizadas por parte de la antropología lingüística y la sociolingüística norteamericanas, la cultura hip-hop se ha erigido como una valiosa fuente para el estudio de las identidades sociales y culturales de la comunidad negra afrodescendiente en la cuna del género, Estados Unidos, y de los cuatro elementos que lo integran: el rap o su vertiente cantada, el baile o *breakdance*, la parte electrónico-instrumental de los *DJs* y el elemento plástico expresado en los *graffitis*. En estos trabajos, la lengua del hip-hop ha ocupado un lugar de máxima relevancia por sus características como variedad lingüística con rasgos claramente alejados del estándar, llegando a configurar una prolífica corriente de estudios propia, denominada *hip-hop*

*language*⁶. Centrada en un primer momento en los rasgos del inglés negro vernáculo usado por los raperos afroamericanos (*Black Vernacular English*, según la denominación clásica de Labov 1973 o *African American Vernacular English*, según la más actual Rickford y Rickford 2000, Poplack 2000 y otros), dio paso más adelante a líneas novedosas como el *language crossing* (Cutler, 1999; Rampton, 2021) o cruce de variedades en el rap cantado por los raperos blancos, o como las batallas de gallos (Cutler, 2010) entre raperos estadounidenses y entre los de otros lugares del mundo, abriendo camino a una extensa bibliografía que no deja de crecer y cuyo eco se deja también sentir en España (Molinero, 2021).

El interés de la lengua del hip-hop, como señala H. Samy Alim (2006: 531-563) en su obra de referencia *Roc the mic right: the language of hip-hop culture*, radica en que se trata de una expresión de identidad etnolingüística crucial con una fuerte presencia en diferentes contextos de la vida cotidiana de los participantes de dicha cultura, así como en los cuatro elementos que la configuran. Lo que Alim (2006) denomina *Hip-hop Nation Language* se manifiesta como una multiplicidad de rasgos propios que, en su unión de práctica lingüística y expresión de etnicidad, lo hacen único: desde el entramado de las jergas urbanas de los jóvenes negros norteamericanos a dialectos sociales y geográficos específicos, muy diferenciados todos ellos del *White speech* en sus características léxicas, semánticas, sintácticas y fonéticas (Cutler, 2010: 11). Estas prácticas lingüísticas propias se definen por una finalidad subyacente, “hacerlo real” (*keepin’ it real*), en la expresión que Rickford y Rickford (2000: 23), que se define como un mantra de la cultura hip-hop que exhorta a quienes la practican a ser fieles a sus raíces culturales y sociales, a no fingir, lingüísticamente, ni en ninguna otra de sus manifestaciones, algo distinto a lo que realmente son.

⁶ La canción “Ebonics” del rapero neoyorquino Big L -corte del disco *The Big Picture* publicado tras su muerte en 1999-, recoge la esencia de la lengua del hip-hop del Harlem de finales de los 90 en los siguientes términos: “Sé que te gusta cómo lo hago. Hablo con *slang* y nunca voy a dejar de hacerlo”. Sobre el “Ebonics” (mezcla de *ebony* 'negro' and *phonics* 'sonidos'), puede verse el resumen que ofrece Rickford en: <https://www.linguisticsociety.org/content/what-ebonics-african-american-english>.

El rap español inicia su particular singladura a mediados de la década de los 90 del pasado siglo de la mano del grupo CPV ("Club de los Poetas Violentos"), tras un arranque incierto a finales de los 80 con balbuceos en forma de recopilatorio que no cuajarían hasta más tarde en la escena ibérica (Camargo, 2007). Hoy puede afirmarse que el rap es un género musical consolidado dentro de nuestras fronteras, con artistas de procedencia geográfica diversa que son referentes de la escena en lengua castellana. y con un número creciente de voces que se abren paso rapeando en catalán, gallego o vasco, pero en el que aún siguen siendo escasas las voces de mujeres, razón por la cual adquieren mayor relevancia las aportaciones al género de Cattana. Con el desarrollo del rap en España, se inician también los estudios sobre las características lingüísticas del rap en castellano, aunque puede afirmarse que no se ha generado todavía una corriente de estudios específicos sobre la lengua del hip-hop español. Los trabajos existentes se han centrado en su especificidad como discurso de especialidad o género discursivo diferenciado (Jiménez, 2012 y 2014b), en la peculiar mezcla de registros que caracteriza el estilo de algunos de sus representantes, es decir, la presencia de lo coloquial-popular junto a lo literario-culto, o en sus principales ejes temáticos y el léxico a ellos asociados (la calle, la competición y la protesta) (Jiménez Calderón 2014), así como en la importancia en la renovación de los cánones clásicos y las figuras retóricas más recurrentes en la lírica aquí rapeada (Santos, 2001; Pujante, 2009; Åkerstedt, 2013; Buscató, 2016).

La búsqueda de autenticidad y la definición de una identidad propia, el *keepin' it real* mencionado más arriba con relación a las variedades lingüísticas de los raperos estadounidenses negros -y también de los raperos blancos, cuyo código y *delivery* deben ser necesariamente distintos a los utilizados por los afroamericanos (Cutler, 1999 y 2010)- es igualmente una característica destacada de los raperos españoles. Como explica Jiménez Calderón (2014: 243-249) aludiendo a la traslación de lo que se escribe en primera instancia en papel y después se convierte en grabación oral, en el rap en español son diferenciables las variedades diatópicas de algunas y algunos *emcees*, lo cual es claramente apreciable sobre todo el

caso de artistas de procedencia andaluza, como la propia Gata Cattana, Mala Rodríguez, Zatu de SFDK, Toteking o Ajax y Prok, entre otros. La reafirmación de su identidad a través de la autenticidad que emana del uso de su variedad vernácula es, por tanto, otra de sus características distintivas, como se verá en el análisis. Asimismo, de acuerdo con Jiménez Calderón (2014), en el rap en castellano son constantes los juegos de intensificación prosódica para marcar la fuerza ilocutiva de los actos de habla (preguntas, exhortaciones, otros actos expresivos...), que incluyen frecuentemente también vocalizaciones y signos no verbales paralingüísticos propios de la interacción cara a cara rasgos todos ellos que –consideramos- contribuyen a “conversacionalizar” el género acercándolo a su público.

Una de las constantes más apreciables del rap de Cattana, que también expresa en ocasiones en su poesía, es, precisamente, la alternancia diafásica, una mezcla de *registros*⁷ con la que la autora define y defiende su triple identidad como rapera, poeta y politóloga. Como se desarrollará en el siguiente apartado, Cattana verbaliza en sus raps un tránsito diafásico, ejecutado con sorprendente naturalidad, entre un estilo claramente ligado a la jerga de los jóvenes y lo popular (*lo hablado en estilo coloquial*) y un estilo culto, pleno de referencias interdiscursivas y cercano a lo literario (*lo escrito en estilo educado*), en cuya ejecución emergen, además, los rasgos de su variedad andaluza. La teoría sobre el “diseño del orador” (*speaker design*) de Coupland (2007) nos sirve como punto de anclaje para explicar las elecciones que Cattana hace de sus actos de habla, en este caso del modo en que ejecuta al cantarlas las letras de sus canciones, como actos de identidad con significado social. En este sentido, su repertorio lingüístico adopta distintos roles de forma creativa definiendo una identidad lingüística propia, que se manifiesta de forma alternativa y

⁷ En su “teoría de los registros”, M. A. K. Halliday (1978) los definió como el uso que se hace de la lengua en una situación comunicativa concreta dependiendo del *campo*, o tema tratado y de la actividad que desarrollen el hablante y sus interlocutores, del *modo* del discurso, canal o medio en que se produce la actividad lingüística, incluyendo la distinción *lengua hablada* y *lengua escrita*, y el *tenor* o estilo que emana de la relación existente entre los participantes en el proceso comunicativo, que da lugar a la distinción entre *estilo educado* y *estilo coloquial*. Compartimos las dificultades que la aplicación de este modelo implica en línea con lo expuesto por Moreno Fernández (1998: 94) y la necesidad de concebir la dimensión del *tenor* como un *continuum* y de incorporar una dimensión sociolingüística al estudio del registro. En este trabajo, adoptamos, por tanto, otras definiciones y enfoques más actuales que nos permiten relacionar las elecciones estilísticas con la construcción de la identidad.

dinámica, y está ligada a su citada identidad personal triple (rapera, poeta, politóloga). Dichas elecciones lingüísticas revelan en Cattana, asimismo, un grado de conciencia metapragmática, al descartar unas formas y elegir otras, dentro del vasto espacio de reflexividad que caracteriza nuestro uso del lenguaje (Camargo, 2009: 92).

Esta variación estilística activa el tejido de una red de complicidades emocionales y vitales entre la artista y su público, a quienes interpela no como si estuviera cantando, sino como si estuviera conversando con ellos, en unas ocasiones, y en otras como si lo hiciera consigo misma, adoptando lo que se denomina un “estilo involucrado” (Biber, 1988), expresivo y animado, que implica al interlocutor, el público, en su discurso:

(2) Yo no camelo perfumes de Nina Ricci
Soy más de libros de la Silvia Federicci
Será mejor que trates mejor a esas *bitches*
No sea que de repente me escuchen y se compinchen
(Lisístrata, *Anclas*, 2015)

(3) ¡Ay! ¡Gata, Gata...!
Esa vulgaridad tuya, ese argot tan de la calle,
chabacano, socarrón...
Ese humor tan *hijoputa*,
las formas de una cualquiera
largarse por peteneras
a la hora del perdón
El dejarlo todo a medias,
las canciones sin final,
las excusas imposibles
(¡Ay Gata, Gata...!, *No vine a ser carne*, 2020)

4. ANÁLISIS: INTERDISCURSIVIDAD Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA POESÍA Y EL RAP DE GATA CATTANA

4.1 "Hijas de Eva buscando una luz". Cattana y la interdiscursividad

El análisis textual de la producción de Cattana nos da muestras del universo de 'huellas ideológicas' que discurren por la obra de la autora. Referencias mitológicas, culturales e históricas que se entrelazan en el texto mediante una retórica elocuente que son fruto de su amplio bagaje cultural. Por esta diversidad referencial discurren personajes propios del 'arsenal de la cultura internacional-popular ligada a los *mass media*' (Santos 2001: 237) en su versión globalizada como sucede con sus alusiones explícitas a Robin Hood, Da Vinci, Baudelaire, Sherezade, Sandokan, Lucifer, Cleopatra, Juana de Arco, Hipatia de Alejandría o Mónica Lewinsky; pero también en su versión estatal o local, como cuando se alude a Cañamero, Espronceda, Valle Inclán, Don Quijote, Rouco Varela, Juana la Loca, Victoria Kent, Lorca, Sandro Rey, Bárcenas, Cospedal, Gallardón, Jesús Gil o García Oliver. Como se exponía anteriormente (ver § 3.1), ni la elección ni el discurso ideológico que acompaña a la referencia es aleatoria, sino que van reforzando un mismo ideario coherente. Cuando en la narración se suceden personajes políticos de un marcado corte neoliberal o derechista o figuras representativas del orden conservador nacional, la autora hace latente su rechazo a los planteamientos que los definen:

- (4) Te vas y me aparecen Gallardones con la mueca inquisidora y
el discurso de mi abuela, persiguiéndome los gestos, los
derechos y las metas, señalándome con el dedo y
escupiéndome por puta (...) Mientras todo eso pasa Rouco
Varela se frota las manos

(Cospedales, *La escala de Mohs*, 2017)

- (5) Me preocupa que ocupen la ciudad las tropas de Cifuentes y de Cospedales, todas bien repeinaditas, con falda por la rodilla y sus pendientes de perla

(Cospedales, *La escala de Mohs*, 2017)

- (6) Que mañana, cuando hayan pasado los siglos se diga: "No todos fueron Judas. Los hubo Robin Hoodes y Don Quijotes, los hubo Baudelaires y Esproncedas, las hubo Antígonas, las hubo Safos... los hubo Valle Inclanes y Cañameros

(Tu oficio, poeta, *La escala de Mohs*, 2017)

Lo mismo ocurre con las localizaciones: Chernobyl, Kiev, Praga, Alaska, El Olimpo, Pompeya o El Cairo (versión global) o en su versión local: Plaza Cibeles, Atocha, Montjuic, río Manzanares, Poblenu, el Ateneo de Madrid, las vías de la Renfe, etc. En el poema 'A Madrid', la autora vierte una socarrona crítica al capitalismo y la polución ambiental imperante en la ciudad:

- (7) Es verdad que estabas más guapa que nunca con tu tráfico, tus lucecitas de Navidad (encendidas desde agosto), tu amanecer tremendamente adictivo por su naranja y la contaminación. Te sienta bien la contaminación, esa mañana te sentaba bien: filtraba la luz como el papel cebolla y ese amarillento nublado también resaltaba el azul de mis ojos

(A Madrid, *La escala de Mohs*, 2017)

Las referencias geográficas sirven también para presentar y definir hechos históricos donde, en la mayoría de los casos, el discurso vuelve a ser marcadamente antifranquista. El poema N18 está repleto de esta interdiscursividad republicana. Cattana rebosa su obra de significaciones políticas republicanas hasta el punto de caminar por Madrid casi ochenta

años después y seguir sintiendo los escenarios (Puente de los Franceses, el Río Manzanares o Cuatro Vientos) y a algunos de los personajes (el militar Vicente Rojo o la abogada y política Victoria Kent) que marcaron aquel conflicto.

(8) Yo paso por el Cuatro Vientos y solo veo el frente, El Puente de los Franceses, mamita mía, y los milicianos (...) Yo miro al Manzanares con ojos de Vicente Rojo y al Metro con como refugio antiaéreo (...) No veo al Ateneo como una reliquia, aún no he enterrado a mis muertos⁸, cuando paso por Ventas siempre me acuerdo de Victoria Kent

(N18, *La escala de Mohs*, 2017)

Esta interdiscursividad de Cattana se expresa también a través de la huella temática-ideológica que representan el Arte y la cultura clásica ('Todo empieza en la cultura griega', solía decir) y las reivindicaciones de igualdad de género de su obra. Aparecen pasajes y personajes mitológicos (a menudo femeninos): Prometeo, Pandora, Caín y Abel, monte Taigeto, Laocoonte, Cronos, Ovidio, Teodora de Bizancio, Casandra, Ramsés, Eva, la Torre de Babel, Artemisas, etc. Gata Cattana dotó a toda su obra de una crítica censora hacia 'esa narrativa perenne que ensalza al hombre como el gran actor intelectual histórico, relegando a la mujer a un segundo plano en su papel como madre sumisa y sujeta a unas rígidas normas de pensamiento y conducta' (Checa, 2020).

Toda su creación se encuentra atravesada diametralmente por el firme propósito de la recuperación de genealogías femeninas que establezcan y reconozcan una serie de referentes dentro de la Historia del arte y la Mitología y que actúen a modo de memoria histórica dentro de la transformación social que persigue el feminismo. De nuevo, ese nexo de

⁸ La represión franquista dejó más de 140.000 desaparecidos según la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo, de los cuales muchos aún siguen en montes, cunetas, fosas o incluso en zonas ya urbanizadas.

citas y referencias interdiscursivas se construye con un firme propósito comunicativo de transmisión ideológica, como el ya citado:

- (9) Rosa de Luxemburgo, Campoamor, griega, Amazonas
Vestal romana, sendero impío hacia la vida humana.
Keny Arkana, Safo, Hipatia, Parks y Hatshepsut.
Yo os invoco hijas de Eva buscando una luz

(Lisístrata, *Anclas*, 2015)

- (10) Pero yo nunca fui Helena.
Yo nunca fui Helena ni siquiera Penélope.
Yo nunca fui ese tipo de princesa
que espera sentada escuchando odas a su hermosura.
Porque yo era más la Satine, La Agripina,
la Teodora de Bizancio que administraba
y quebraba imperios con una palabra.
Porque yo era más la Salomé,
y exigía cabezas y exigía sangre y acción en los pactos

(La Satine, *La escala de Mohs*, 2017)

En conclusión, si hay algo claro a la hora de entender la trayectoria de Gata Cattana es la convicción de la potencia que generaba en la audiencia su discurso, con el fin último de una metamorfosis en el pensamiento colectivo ('10.000 oyentes bien usados' son un ejército', *Desértico*, *Banzai* 2017). Desde los inicios fue consciente de que la fama no residiría ni le llegaría por un éxito material determinado y que toda su creación no estaba destinada a quedar reducida a una equidistante crónica artístico-temporal, sino que el objetivo perseguido era trascender a la vida con su mensaje, hecho que se percibe a través de recursos como la interdiscursividad:

El arte trasciende a la propia muerte: hay artistas que siguen estando muy vivos a través de su obra y, sobre todo, siguen siendo

útiles para las personas. No sé si eso es la inmortalidad, pero sí sé que es lo verdaderamente importante (Ossorno 2017: 3).

4.2 "Modus operandi rayajos, estampaos', rollo punki": variación de registros y variación dialectal en la obra de Cattana

El tránsito del argot juvenil y el "estilo involucrado" (Biber, 1988) que hace cómplice al interlocutor de su mensaje (ver § 3.2) a los cultismos y la lengua formal próxima a lo literario es uno de los rasgos más originales y definitorios del estilo de Cattana. La ya explicada mezcla de registros que es característica de la autora aparece no solo en los versos de sus canciones rapeadas, sino también en su poesía más calmada (como en los fragmentos de los poemas de *La escala de Mohs* de § 3.1), donde conviven los elementos coloquiales que anclan el género en el ámbito de lo conversacional, con recursos propios del canon literario. Dicha dualidad diafásica es expresada en su faceta como rapera, sin ceder a la presión del prestigio del estándar, o de la llamada variedad "neutra", y sin ocultar los rasgos y el acento de su vernáculo andaluz. El siguiente fragmento de su rap "Efemérides" es un buen ejemplo de todo lo expuesto hasta aquí:

(11) No se hicieron los dioses más que nosotros mismos
Por eso mismo hicimos lo que estaba vetao, ma
Ma' vivo que nunca y a pique de haberno' matao'
Como Cristo reventando el mercao
Lo sagrao es sagrao
Aquí, en Sudan o en Egipto
No te lo doy mascao por que lo mío es pa' listos
Bella ciao, que estoy liberando esclavos como Lincoln
Echa pico en los hueso' en los chasi'
Cállate le' digo' a ver si se creen que es fácil
Voy por el desierto delirando con oasi'
Con Isis y una tabla ante el tsunami de la crisis
En mi' carne', por eso en lo mío no hay "partner"
Están tos en busca del parné pa' que me calme"

(Efemérides, *Inéditos 2015, 2016*)

La voz de Gata Cattana, por tanto, se identifica claramente no solo por su peculiar uso del sociolecto de los jóvenes entreverado con cultismos, referencias clásicas, mirada de mujer feminista y crítica social, sino también porque rapea y recita en una variedad geolectal en la que también hay mezcla de la propia de donde nació (Córdoba) y de donde estudió (Granada) hasta su traslado a Madrid, representando así un idiolecto único en el género. Esta elección es consciente y configura actos de identidad con significado social (Coupland, 2007) en una acción de empoderamiento también lingüístico que puede entroncarse con llamada "tercera ola del andalucismo político" (García, 2020) que conecta, asimismo, con el cambio en las actitudes de los andaluces, especialmente de los jóvenes (Pimentel, 2016). Dicho cambio es el que también recogen investigaciones actuales sobre actitudes lingüísticas revelando cómo los andaluces valoran cada vez más positivamente su variedad (Cestero y Paredes, 2018; Santana, 2018), históricamente estigmatizada y objeto de burla o parodia (Méndez García de Paredes, 2003).

Este estigma hacia el andaluz ha actuado como frecuente activador de fenómenos de deslealtad lingüística y ha propiciado la adopción de rasgos del español centro-norteño en situaciones comunicativas mediáticas o dirigidas a un público de masas (Méndez García de Paredes, 2003 y 2019). En sentido, Cattana formaría parte del conjunto de raperas y raperos andaluces que ha contribuido con su voz a la dignificación y difusión entre los jóvenes de los rasgos propios de esta modalidad, mostrándola como totalmente apta para el rap (como ya hicieran Zatu, La Mala, Tote o Foyone, entre otros, con la variedad sevillana o la malagueña) superando el denominado "complejo de inferioridad" asociado a las hablas andaluzas (Guerrero, 2021), adoptando ese "acento nazarí danzante" que convive con "ese argot tan de la calle" como una de sus más características señas de identidad:

(12) Mora mora de Graná, nacida en el Califato
Con este acento nazarí danzante que me saca
Agosto, 46 grados, esto es Marruecos

Los hippies van descalzos
Despeinaos sin camiseta

Ojo cómo aprieta, casi que te arropa
Huelen las macetas de los canis y a bellota
Debajo la piedra, por si la secreta
Truco o trato, primo, donde dan las toman

Al final to' los caminos van a Roma ¿sabes? [...]
Más pa' allá que pa' acá, por suerte o desgracia
Fuera cuatro yonkis atracan una farmacia
Me van a convencer a mí con dos o tres falacias
Sucias, a Noé le va' venir tú a hablar de lluvia

(Tientos, *Los siete contra Tebas*, 2012)

En síntesis, el peculiar idiolecto de Cattana, que podríamos definir tomando un verso de su rap "Lisístrata", como un *Modus operandi rayajos, estampaos', rollo punki*, se refleja en los niveles lingüísticos detallados a continuación:

- Rasgos fonéticos andaluces: elisión de sílabas y consonantes finales e intervocálicas, como en *farol bien tirao'*, *así y asao'*, *ni na, de tos los colores, preñá*, más pa' allá que pa' acá, *ha sio' joven, hueso' en los chasi'*, *va' venir tú, me queo sola...*
- Morfología, léxico y fraseología meridionales: *apenitas, parné, a por los gamusinos a cá' mi tía Rafalita, largarse por peteneras...*
- Anglicismos crudos y préstamos de otras lenguas, como *bitches, watchmen, marketing, kit training, hard Candy, my darling, partner, vendetta...*
- Latinismos, como *statu quo, tempus fugit, delirium tremens, modus operandi...*
- Léxico y expresiones del registro culto, como *gongorino, psicoanálisis, lobotomizados, neurociencia, geopolítica, supremacía ética, azul turmalina, orden yámbico...*

- Léxico argótico y del sociolecto joven, como *canis, primo, bellota, tronco, movidas, pijas, rollo punki...*

5. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha demostrado cómo Gata Cattana es hoy, a pesar de su inesperado fallecimiento a la edad de 26 años, una voz paradigmática de la poesía y el rap en español. Su triple vertiente como poeta, rapera y politóloga hacen de su voz poética un ejemplar único, siendo su bagaje académico derivado de su formación como politóloga un elemento perfectamente integrado con la experiencia más pegada a la calle y los conflictos sociales que la autora combina de forma natural como fuente para la toma de conciencia. La artista andaluza destaca en el ámbito de la poesía y la música contemporáneas hispánicas por un incuestionable compromiso crítico con la memoria histórica y con la desigualdad generada en su contexto histórico tras la Gran recesión (2007-2008), así como por su visión marcadamente feminista conectada, también, a su condición de mujer y de voz emergente en un ámbito altamente masculinizado y de fuertes claves patriarcales.

La obra de Cattana aboga por una ruptura de los cánones y por dar derecho de ciudadanía a otras voces (Santos, 2001: 235) que ella misma hace resonar con las reivindicaciones del presente y del pasado, como las de Hipatia de Alejandría o las de Lorca, en su producción poética y rapera. Asimismo, hemos pretendido que este trabajo suponga una aportación y un avance en dos sentidos: por un lado, en el reconocimiento del rap dentro de los estudios literarios y filológicos, en una línea iniciada por otros autores (Santos 2001; Pujante 2009; Jiménez Calderón 2012, 2014 y 2014b; Buscató 2016) para responder a la necesidad de romper prejuicios aún existentes con este género. Por otro lado, se ha perseguido llenar un vacío y poner el foco en los estudios sobre la poesía y el rap hechos por mujeres en España en el siglo XXI ante la cierta escasez de estudios al respecto, reconociendo la interdiscursividad y la variedad de registros empleados como señas de identidad propia de su obra y del género al que se adscribe.

Como decía en su premonitorio poema-epitafio "Tu oficio, poeta", si bien Gata Cattana no pudo escoger las palabras que pondría en su lápida para afirmar "No todos eran prescindibles", compartimos su certero diagnóstico de que merecía la vida hasta tal punto que su muerte sería otra de las injusticias contra las que alzó siempre su voz.

BIBLIOGRAFÍA

Obras analizadas de Ana Isabel García Llorente - Gata Cattana

- Cattana, Gata (2012). *Los 7 contra Tebas* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2015). *Anclas* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2016). *Inéditos 2015* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2017). *Banzai* (CD audio). Madrid: Fundación Gata Cattana.
- Cattana, Gata (2017). *La escala de Mohs*. Zaragoza: Arscesis.
- Cattana, Gata (2019). *La escala de Mohs (reedición)*. Madrid: Aguilar.
- Cattana, Gata (2020). *No vine a ser carne*. Madrid: Aguilar.

Pasajes citados de la obra de Ana Isabel García Llorente - Gata Cattana

- Cattana, Gata (2012). "Los 7 contra Tebas". En *Los 7 contra Tebas* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2012). "Tientos". En *Los 7 contra Tebas* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2015). "Lisistrata". En *Anclas* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2016). "Tientos". En *Inéditos 2015* (CD audio). Madrid: Trimu.
- Cattana, Gata (2017). "Papeles". En *Banzai* (CD audio). Madrid: Fundación Gata Cattana.
- Cattana, Gata (2017). "Desértico". En *Banzai* (CD audio). Madrid: Fundación Gata Cattana.
- Cattana, Gata (2017). "N18". En *La escala de Mohs*. Zaragoza: Arscesis.
- Cattana, Gata (2017). "Tu oficio, poeta". En *La escala de Mohs*. Zaragoza: Arscesis.

- Cattana, Gata (2017). "A Madrid". En *La escala de Mohs*. Zaragoza: Arscesis.
- Cattana, Gata (2017). "La Satine". En *La escala de Mohs*. Zaragoza: Arscesis.
- Cattana, Gata (2017). "Cospedales". En *La escala de Mohs*. Zaragoza: Arscesis.
- Cattana, Gata (2020). "¡Ay Gata, Gata...!". En *No vine a ser carne*. Madrid: Aguilar.

Bibliografía citada

- Adsuar Fernández, M. D. (2008). La intertextualidad (e)vocación de mundos posibles. *Cartaphilus, Revista de Investigación y Crítica Estética*, 4, 1-8.
- Åkerstedt, O. (2013). *Figuras retóricas en el hip-hop español*. Estocolmo: Stockholms Universitet. Recuperado el 10 de septiembre de 2021, de <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-94371>
- Albaladejo, T. (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de Investigación Lingüística*, 8, 7-34.
- Alim. H. S. (2006). *Rock the Mic Right: The Language of Hip-Hop Culture*. New York / London: Routledge.
- Álvarez, L. (2021). Diez años del 15M: seguimos indignadas. *El Salto Diario. Edición digital*. Recuperado el 11 de septiembre de 2021, de <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/diez-anos-del-15m-seguimos-indignadas>
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (1968). Texte (théorie du). En: *Encyclopaedia Universalis*, XV, 1013-1017. United States: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Barthes, R. (2003). La muerte del autor. En N. Araújo y T. Delgado (Eds. Selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios coloniales)* (pp. 139-174). México: Universidad de la Habana / UAM-I.
- Biber, D. (1988). *Variation across Speech and Writing*. New York: Cambridge University Press.

- Buscató Vázquez, A. (2016). *Las figuras retóricas en el rap español del siglo XXI*. Madrid: Adarve.
- Camargo Fernández, L. (2007). De la protesta a la cesta. Resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, 91, 50-58.
- Camargo Fernández, L. (2009). La metapragmática. En L. Ruiz Gurillo y X. A. Padilla García (Eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 89-107). Frankfurt: Peter Lang.
- Cestero Mancera, A. M^a. & Paredes García, F. (2018). Creencias y actitudes hacia las variedades cultas del español actual: el proyecto PRECAVES XXI. *Boletín de Filología*, 53 (2), 11-43. Recuperado el 27 de septiembre de 2021, de <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/51940>.
- Checa Fernández, F. O. (2020). Vivir no es solo respirar. *El Salto Diario. Edición digital*. Recuperado el 4 de septiembre de 2021, de: <https://www.elsaltodiario.com/literatura/vivir-no-es-solo-respirar-gata-cattana-no-vine-a-ser-carne>
- Coupland, N. (2007). *Style: Language Variation, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cullell, D. (2015). (Re-)Locating Prestige: Poetry Readings, Poetry Slams, and Poetry Jam Sessions in Contemporary Spain. *Hispanic Research Journal*, 16 (6), 545-559.
- Cutler, C. (1999). Yorkville Crossing: White teens, hip hop and African American English. *Journal of Sociolinguistics*, 3 (4), 428-442.
- Cutler, C. (2010). The co-construction of whiteness in an MC battle. *Pragmatics*, 17 (1), 9-22.
- Del Amo, P. & Madrid, I. (2021). El rap español: antecedentes, contexto y clase. *Contracultura.cc*. Recuperado el 19 de septiembre de 2021, de <https://contracultura.cc/2021/01/04/el-rap-espanolantecedentes-contexto-y-clase>
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen (12^a edición, 1999).

- García Fernández, J. (2020). El andalucismo que viene: retos y horizontes de la tercera ola del andalucismo político. *Lavozdelsur.es, periodismo en andaluz*. Recuperado el 14 de septiembre de 2021, de https://www.lavozdelsur.es/opinion/andalucismo-viene-retos-horizontes-tercera-ola_252375_102.html
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus Ediciones.
- Gregori, S. [FurorTV] (2016). *Entrevista a Gata Cattana* [Archivo de vídeo]. Youtube. Recuperado el 20 de octubre de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=-6wPkyzZ0co&ab_channel=FurorTV
- Gregori, S. (2019). *Tomar Partido. Conversaciones con la izquierda transformadora*. Navarra: Txalaparta.
- Guerrero Salazar, S. (2021). "Gltofobia" ante los acentos andaluces y canarios: un análisis a través de la prensa. *Revista de la Academia Canaria de la Lengua*, 2, 1-26. Recuperado el 20 de noviembre de 2021, de <https://revistaacl.com/no2/gltofobia-ante-los-acentos-andaluces-y-canarios-un-analisis-a-traves-de-la-prensa/>
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Jiménez Calderón, F. (2012). El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. *Pragmalingüística*, 20, 164-182.
- Jiménez Calderón, F. (2014). Entre la oralidad y la escritura: situación comunicativa, estructura formal y registros en la manifestación discursiva del rap español. *Oralia*, 17, 239-266.
- Jiménez Calderón, F. (2014b). Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 26, 1-22. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, de https://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/monotonos-el_rap_espanol.htm
- Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 239, 438-465.
- Kristeva, J. (1977). *Polylogue*. Paris: Du Seuil.

- Labov, W. (1973). *Language in the inner city: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Martín Villareal, J. P. (2020). Ante un folio en blanco jurando bandera. Feminismo y política en la obra de Gata Cattana. En Claudio M., Raquel S., Félix B. & Irene G. (Eds.), *Literatura y política. Políticas de la Literatura* (pp.129-144). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Méndez García de Paredes, E. (2003). El andaluz en la prensa (actitudes lingüísticas: 1980-1981). En A. Narbona Jiménez (Ed.), *II Jornadas sobre las hablas andaluzas. El español hablado en Andalucía* (pp. 139-174). Sevilla: Ayuntamiento de Estepa. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, de <http://hdl.handle.net/11441/25386>
- Méndez García de Paredes, E. (2019). Posiciones enunciativas e ideología en los discursos metalingüísticos sobre la variedad andaluza en la prensa española: De 1977 a la actualidad. En C. Marimón Llorca & I. Santamaría Pérez (Eds.), *Ideologías sobre la lengua y medios de comunicación escritos. El caso del español* (pp. 193-215). Berlín: Peter Lang.
- Molina Martos, I. (2021). Urban discourse and civil resistance against gender-based violence in Madrid. En P. Gubitosi & M. F. Ramos Pellicia (Eds.), *Linguistic Landscape in the Spanish-speaking World* (pp. 135-158). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Molinero Rivero, M. (2021). *Justas literarias del siglo XXI: las batallas de freestyle rap y la renovación del lenguaje entre jóvenes*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor, Burgos: Universidad de Burgos.
- Moreno Fernández, F. (1998). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- Ossorno, M. (2017). Entrevista a Gata Cattana. *I-D Vice*. Recuperado el 1 de septiembre de 2021, de: <https://id.vice.com/es/article/mbge4n/gata-cattana-entrevista>
- Pimentel Rivas, V. (2016). *Actitud de los ciudadanos andaluces en cuanto al empleo del dialecto andaluz en los medios de comunicación*

- audiovisuales*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor, Minnesota State: University Mankato. Recuperado el 4 de octubre de 2021, de <https://core.ac.uk/reader/214122600>
- Pinilla Alba, S. (2020). [Reseña de] Banzai (2017) de Gata Cattana. *Guay: Revista de lecturas*. Memoria Académica. Recuperado el 3 de septiembre de 2021, de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr11598>
- Poplack, S. (2000). *The English history of African American English*. Malden/Oxford: Blackwell.
- Pujante Cascales, B. (2009). La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 17, 1-21. Recuperado el 15 de septiembre de 2021, de <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-15.htm>
- Ramírez Caro, J. (2000). Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica. *Letras*, 32, 137-161.
- Rampton, B. (2021). Crossing. En J. Stanlaw (Ed.), *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*. Recuperado el 3 de octubre de 2021, de <https://doi.org/10.1002/9781118786093.iela0085>
- Rey-Gayoso, R. & Diz, C. (2021). Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis. *Revista de Antropología Iberoamericana*, AIBR, 16 (3), 583-609.
- Rickford, J. R. & Rickford R. J. (2000). *Spoken Soul: The story of Black English*. New York: John Wiley.
- Santana Marrero, J. (2018). Creencias y actitudes de los jóvenes universitarios sevillanos hacia las variedades cultas del español. *Boletín de Filología*, 53 (2), 115-144. Recuperado el 5 de octubre de 2021, de <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/51943/54471>
- Santos Unamuno, E. (2001). El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap. *Atti del XIX Convegno Associazione ispanisti italiani, Roma, 16-18 settembre 1999*, 2: 235-42. Recuperado el 11 de septiembre

de 2021, de
https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/14/14_239.pdf