



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

**EL TRAP EN ESPAÑA: UNA EXPRESIÓN
SUBCULTURAL DE DESCONTENTO JUVENIL EN
EL SIGLO XXI**

Autora: Laura Gómez Trinidad

Tutor: Eduardo Viñuela Suarez

Oviedo, mayo 2023

1. INTRODUCCIÓN	3
2. MARCO TEÓRICO	5
3. ORIGEN DEL TRAP EN ESTADOS UNIDOS	10
3.1 Historia del trap; nacimiento en USA y expansión	10
3.2 Características formales del trap como estilo musical	15
4. EL TRAP EN ESPAÑA	16
4.1. Marco político	16
4.2. Origen del trap español. Adaptación del trap americano y gestación de una escena propia	19
4.3. El trap a partir de su popularización en 2015. Evolución del trap. Crisis de conceptos, industria cultural y medios de comunicación	25
4.4 Industria cultural: el antagonismo entre la producción independiente y las multinacionales	30
5. ELEMENTOS SUBCULTURALES, SUBVERSIÓN ESTÉTICA Y CONSUMO	31
5.1. Religión en el trap: el hecho posmoderno	31
5.2. Nuevo lenguaje y formas de expresión	36
5.3. La estética trapera: tatuajes, uñas y chándal	38
6. CONCLUSIONES	40
7. BIBLIOGRAFÍA	43

1. INTRODUCCIÓN

Para abordar cualquier estilo musical incluido dentro de la etiqueta de “música urbana” es necesario analizar el marco político, social y cultural en el que se desarrolla. El trap nace en Estados Unidos en la década de los noventa y está determinado por la hibridación cultural y la desterritorialización, características de la globalización, así como por el actual desarrollo de vías de comunicación que se han convertido en importantes herramientas para su consumo. El “nomadismo” de este género musical hace que llegue a Latinoamérica adaptándose a las particularidades territoriales y culturales, al igual que lo hace en España y otros lugares en los que cuenta con una escena articulada.

El objetivo de este trabajo es analizar el trap como cultura urbana y los procesos sociales y políticos que dan lugar a su naturaleza y que le otorgan significado entre la población juvenil, centrándonos principalmente en el caso español. Para este análisis, es necesario hablar de conceptos culturales y políticos que determinan el ethos del trap, tales como la teoría neoliberal o el posmodernismo, además de hacer un breve resumen de lo que son las subculturas y entender por qué consideramos el trap como una de ellas. Además, de este objetivo principal, se establecen como objetivos específicos, los siguientes:

- Contextualizar el origen del trap estadounidense y su condición sociopolítica.
- Establecer parámetros musicales y temáticos que identifican al género en sí mismo.
- Comprender la adaptación del trap en España: entender las dinámicas que vertebran su origen y evolución y buscar los agentes que hacen de este fenómeno una nueva expresión de la cultura juvenil.
- Ahondar en el concepto de “música urbana” y entender el encaje del trap en esta etiqueta, además de explicar los estigmas raciales y de clase que implica.
- Analizar la estética y los patrones de conducta que caracterizan el trap nacional, relacionándolos con su naturaleza neoliberal y posmoderna.
- Encontrar los mecanismos de subversión presentes en su articulación subcultural.

En este trabajo llevaremos a cabo un análisis de todos los parámetros que definen el género en el caso español desde un punto de vista musicológico, estudiando qué discursos pretende transmitir esta música, la estética que desarrolla, qué temas y símbolos

emplea para construir su identidad, cuáles son las vías y las prácticas de consumo y en qué medida ha contribuido a expresar las inquietudes y el descontento de una parte de la población juvenil de los últimos años. Por otra parte, desde la perspectiva de un análisis sociológico, buscaremos los valores morales y estéticos que lo fundamentan para entender la revolución juvenil que supone. Finalmente, y desde un plano cultural y de consumo, hablaremos de la industria cultural y de los medios de comunicación para abordar con conciencia crítica el uso de términos como “música urbana” o *underground* para referirse al trap.

La escasez de referencias bibliográficas de carácter académico centradas en el trap tanto en el ámbito nacional como en el internacional ha supuesto cierta dificultad a la hora de encontrar información contrastada. En nuestro país, existen dos libros esenciales que recogen información muy importante sobre el trap; el primero de ellos es *Making Flus* (2021), del colectivo El Bloque, que nos servirá como principal apoyo en el recorrido histórico que realizamos del trap en España. El otro es el estudio filosófico de Ernesto Castro, *El trap: filosofía millennial para la crisis en España* (2019), que será de gran ayuda para analizar la estética y naturaleza discursiva del género.

Por otra parte, existen dos documentos que han resultado imprescindibles a la hora de organizar la investigación y de analizar la propia historia del trap. Hablamos del trabajo de fin de grado de Raúl Rey Gayoso y David José Vilares Marrondo: *Trap, algo más que música. Estudio sociológico del trap español* (2018/2019), y de la publicación del artículo “Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis” (2021) en la *Revista de Antropología Iberoamericana*, de nuevo de Rey Gayoso en colaboración con Carlos Diz. Como documentación complementaria hemos recurrido a la consulta de diferentes páginas web, principalmente de revistas asociadas al mundo *underground*, como *Vice* o *Mondosonoro*, además de otros artículos y referencias en línea que nos permiten completar información.

Sin embargo, la escasez de estudios previos sobre este tema nos ha llevado a centrar nuestra atención especialmente en las fuentes primarias, la música y los videoclips que circulan por la plataforma YouTube, los cuales analizamos con los mecanismos de interpretación y análisis adquiridos a lo largo del grado en Historia y Ciencias de la Música. Del mismo modo, lecturas como *Subcultura*, de Dick Hebdige; *Amor Líquido*,

de Zygmunt Bauman o *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco, que han sido abordadas en asignaturas como “Músicas populares urbanas e identidades culturales”, han servido como inspiración y fundamento para la realización de este trabajo.

2. MARCO CONCEPTUAL

Para entender las causas que generan la aparición del trap y los factores sociopolíticos que dan sentido a su naturaleza, es esencial hablar de dos fenómenos que asentarán las bases estructurales del género: el Neoliberalismo dentro del marco político, y el Posmodernismo dentro del cultural. También es necesario profundizar en el concepto de subcultura para entender el trap como una de ellas entro de la lógica de la cultura de masas.

En lo que respecta a la teoría neoliberal, planteada por el economista Milton Friedman (principal exponente de la Escuela de Chicago), esta sustenta que la economía no debe estar regida por el Estado, sino que debe evolucionar de forma libre. Dicha teoría responde a las convulsiones políticas y a luchas anti sistémicas de las décadas de 1960 y 1970, donde encontramos diferentes expresiones de rechazo hacia el orden y establecido, como el movimiento hippy y pacifista en contra de la Guerra de Vietnam, las guerrillas socialistas o una fuerte organización sindical (Colussi, 2018).

Este pensamiento se extenderá en la década de los ochenta por toda Europa y Norteamérica, asentando la competitividad como orden y otorgando autonomía a las empresas y órganos privados. La *praxis* de estas políticas tendrá como principales consecuencias el gobierno de Margaret Thatcher en Reino Unido (1979); el de Ronald Reagan en EEUU (1981), el de Pinochet en Chile con los Chicago Boys (economistas seguidores de Friedmann); o la China de Deng Xiaopin (Gayoso, Vilares, 2019: 29).

Este momento supone el asentamiento del sistema capitalista de forma casi unánime, que tomará forma con medidas que afectarán al plano sociopolítico, a la vez que al cultural. Medidas como la desregulación de los mercados, supondrán una paulatina precarización laboral: los sindicatos irán perdiendo fuerza, dando lugar a contratos temporales y despidos injustificados, algo que sumado a la ineficacia de las protestas en la masa trabajadora traerá consigo un individualismo imperante, a la vez que cierta frustración vital y malestar emocional (Gayoso, Diz, 2021: 590). Esta precarización de la

clase trabajadora tendrá como respuesta una serie de movimientos culturales en un primer momento; tales como los mods, los teddy boys o los punks, que reflejarán este descontento popular en nuevas estéticas, actitudes y sonidos.

Además del campo laboral, el neoliberalismo también implica una remodelación del urbanismo, que traerá consigo un aumento del número de ciudades, a la vez que de centros de producción dentro de las mismas. Esto tendrá como desenlace tensiones en lo que respecta al uso del territorio urbano, que paulatinamente se irá encareciendo, y a la distribución demográfica. (Santiago, 2002: 30).

Las decisiones tomadas para regular estas tensiones por el suelo urbano resultan ser la creación de zonas periféricas destinadas a servir como subsidio, evidenciando una gran segregación poblacional. Además, muchas de ellas comenzarán a ocupar espacios hasta entonces rurales, creando una línea cada vez más difusa entre el campo y la ciudad, que tendrá como resultado un número cada vez mayor de movimientos migratorios.

Por otro lado, la intervención de las empresas en decisiones estatales supone un crecimiento del consumo, que irá acompañado de medidas como la subida de precios o el control de gastos públicos (Santiago, 2020: 30).

El asentamiento del Neoliberalismo supone un cambio de paradigmas en todos los niveles, que en el caso cultural traerá consigo nuevas formas de consumo, nuevos esquemas mentales y, por lo tanto, nuevos significados. El filósofo Gilles Lipovetsky estudia las características de la modernidad (o más concretamente, lo que él denomina “sociedad hipermoderna” en su obra *Los tiempos hipermodernos* (2006)), considerando su inicio tras la caída de la Unión Soviética y el triunfo del sistema neoliberal. Este autor reitera que el éxito del capitalismo no reside en el plano económico, sino en el cultural: la globalización, el desarrollo tecnológico e Internet, permiten extrapolar los valores del libre mercado a la cultura.

A partir de este momento, según Lipovetsky, la publicidad y el marketing se apropian de los valores culturales para vender no solo su producto, sino también un concepto. Como consecuencia, en esta sociedad se alcanza una nueva relación entre la cultura y el capital: por un lado, la cultura es mercantilizada, mientras por el otro, se culturizan los productos. Este autor también señala que la cultura global no implica una homogeneización en términos de audiencia; al contrario, trae consigo una cantidad mayor

y variada de música que afectará a la etiqueta de género en muchos casos, a la vez que difumina la dicotomía entre alta cultura y cultura popular (López, 2019: 8). Como veremos en este documento, el trap es un ejemplo característico de esta cultura global, ya que no se posiciona como un género cerrado, sino como híbrido. Tampoco se compromete en términos políticos de forma concreta, sino denuncia la violencia estructural del sistema capitalista de forma pasiva, proclamándose como víctima y no como un instrumento revolucionario o antisistema.

El asentamiento del sistema de bienestar y la nueva mentalidad neoliberal, supondrán la transformación cultural de la modernidad durante las décadas de 1970, 1980 y 1990, etapa entendida como Posmodernismo. Este proceso traerá consigo nuevos planteamientos filosóficos, artísticos y culturales que suponen el cuestionamiento de valores y metarrelatos aprendidos, la promoción de la otredad y el individualismo, y una relativización del progreso. Autores interesantes para nuestro desarrollo resultan ser Jean François Lyotard o Jean Baudrillard.

En *Cultura del simulacro* (1978), Baudrillard examina cómo existen constantes reproducciones idénticas de cualquier objeto, que difuminan la distinción entre lo original y la copia (Baudrillard, 1978: 43). Por otra parte, también observa cómo existe una imagen preconfigurada de la ciudad, que mediante un proceso de *disneylandificación*, crea una realidad artificial e infantilizada, reafirmando los valores hegemónicos y afianzando metarrelatos que incitan al consumo (Baudrillard, 1978: 27).

Dentro de la era posmoderna, también tienen una gran relevancia otras metodologías y análisis, que serán empleadas como herramientas para la deconstrucción de significados, tales como la semiótica o el posestructuralismo. Dentro de la semiótica, que estudia la relación entre los signos y su significado, nos interesa el pensamiento de Jacques Derridá, quien niega esta relación imprescindible entre ambos, argumentando que el significado no solo hace referencia al texto en sí, sino que es construido mediante un proceso diacrónico y mutante, condicionado por otros factores (Krieguer, 2004: 185). Este pensamiento será muy útil a la hora de analizar el trap, que dentro del plano semiótico se encarga de deconstruir tanto significados como los signos que los representan, creando nuevas formas de expresión y planteando una crítica al sistema desde la marginalidad, en lugar de la revolución (López, 2019: 10).

Durante el asentamiento de estos dos pensamientos (el neoliberalismo y el posmodernismo) tienen lugar nuevas metodologías de estudio y enfoques culturales, entre las cuales se encuentra la teoría de las subculturas. El término de subcultura hace referencia a grupos de personas que comparten una serie de valores y comportamientos que los diferencian de la cultura dominante. Aunque en primera instancia es empleado en sociología y antropología por la Escuela de Chicago, será la Escuela de Birmingham quien lleve a cabo un profundo estudio de las subculturas juveniles a partir de la II Guerra Mundial, momento de gran negociación social en Inglaterra y que da paso a la Modernidad que acabamos de definir.

La proliferación de nuevas identidades y escenas trae consigo una serie de movimientos culturales (mods, punks, rockers, rude boys, teddy boys, etc). La Escuela de Birmingham, de corte neomarxista, tiene como propósito comprender la relación entre estas nuevas subculturas y la clase obrera a la que pertenecen. El autor que más estudia las subculturas dentro de esta escuela es Dick Hebdige, quien en *Subcultura* (1979) explica que la génesis de éstas reside en las tensiones entre la clase dominante y la subordinada, por lo que representan formas de resistencia simbólica con respecto a la hegemonía¹ (Hebdige, 2004: 181). Este autor también considera que, a diferencia del compromiso político de las contraculturas, la principal herramienta subcultural es el estilo, en el cual existe una conciencia dialógica y una capacidad subversiva (Hebdige, 2004: 141). Este estilo se crea a partir de la resignificación y apropiación de elementos cotidianos, que acabarán suponiendo dicha resistencia simbólica; es decir, las subculturas crean sus propios rituales con el fin de revelar su identidad. A diferencia de la cultura dominante, que expresa la “normalidad”; el estilo subcultural busca la “desviación”, por lo que se sirve del bricolaje estético y la ironía. El bricolaje estético, concepto definido por Lévi-Strauss, hace referencia a la estructura interna de los grupos subculturales, quienes muestran una coherencia lógica a pesar de resultar desconcertantes para los individuos que no forman parte de ellos. (Hebdige, 2004:143). Por otra parte, el concepto de ironía -recurso lingüístico que se refiere al contraste entre lo que se quiere decir y lo

¹ El concepto de “hegemonía” será tomado de Antonio Gramsci, y hace referencia al dominio político y cultural que ejerce un grupo social sobre otro, perpetuando el orden social establecido y la subordinación de ciertos grupos. (Hebdige, 2004: 31).

que se dice- se extrapola a las subculturas como forma de resistencia simbólica y reafirmación de la identidad (Barreras, 2013: 245).

Hebdige considera el punk como la subcultura principal en su momento. Debido a múltiples similitudes entre este y el trap, llevaremos a cabo una analogía entre ambos géneros, para entender su articulación subcultural. En primer lugar, el punk representa el triunfo del sistema neoliberal tras la lucha anticapitalista de la década anterior (1960), cuyo compromiso político era reflejado en la articulación contracultural del rock. El trap, a su vez, supone la frustración de movimientos políticos de su época, tales como el 15 M, el Nuit Debut francés o las Primaveras Árabes, que contraculturalmente se corresponden con el rap.

Ambas frustraciones son reflejadas a nivel cultural, mediante la violación simbólica del orden social (Hebdige, 2004: 35). Tanto en el punk como en el trap el uso del bricolaje estético es imprescindible para forjar una identidad y escena propias. En el primer caso, la apropiación de símbolos asociados al poder -como la corbata o la gabardina- combinadas con ropas rotas y crestas de colores, suponían un nuevo significado simbólico de estas prendas. En el caso del trap puede verse en el uso de marcas de diseño combinadas con falsificaciones, mezclado con una actitud que remite a la marginalidad.

Por otra parte, el bricolaje estético guarda relación con la pertenencia a la otredad. Los punks, en sus orígenes, usaban maquillaje, máscaras y apodos para “escapar del principio de identidad” (Hebdige, 2004: 167). Los traperos, a su vez, llevan tatuajes en la cara, un vestuario recargado (muchas veces hortera) y joyas ostentosas para reafirmar su naturaleza marginal.

Dentro del campo de la audiencia, ambos son considerados “ruido” cuando aparecen como escena musical, debido a su carácter rupturista y naturaleza DIY (“hazlo tú mismo”), además de su postura irónica con respecto al arte y también a la educación. Sin embargo, pronto serán recogidos por los medios de comunicación de masas y la industria cultural, quienes se encargan de embellecer este “ruido” para convertirlo en una moda, restándole su valor simbólico y carácter subversivo. Esto trae como consecuencia una mercantilización del estilo subcultural y su progresiva pérdida de identidad: la ropa hecha harapos de los punks comienza a verse en tiendas de ropa, y el chándal del traperero

aumenta exponencialmente de precio. Estas circunstancias, además de borrar cualquier atisbo de subversión, traen consigo una romantización de la marginalidad y la precariedad, difuminando de nuevo la línea que separa las diferentes clases sociales y, por lo tanto, expresiones culturales (Hebdige, 2004: 131).

Por último, mencionaremos la relación entre el artista y el público. Tanto en el punk como en el trap, existe una amenaza al orden establecido dentro del concierto, a la vez que el baile muestra nuevas realidades discursivas: los artistas se acercan a la audiencia en términos físicos, a la vez que la identificación de unos con otros también está presente en las letras, mentalidad y lenguaje (este último presentando un grafismo y significados propios en cada género) (Hebdige, 2004: 154).

Entendiendo el trap como una música subcultural, posmoderna y neoliberal, pasaremos ahora a hablar de sus orígenes y evolución, para ver cómo poco a poco se va forjando su identidad y entronca con los conceptos desarrollados.

3. ORÍGENES DEL TRAP, EXPANSIÓN Y EVOLUCIÓN

3.1. *Historia del trap: nacimiento en USA y expansión*

Para hablar de los orígenes del trap, es necesario contextualizar la escena cultural del hip hop estadounidense, que supone el espacio de negociación idóneo para la aparición de nuevos estilos. La naturaleza del hip hop está ligada a su contexto espacial. El urbanismo de grandes ciudades como Nueva York, Los Ángeles o Chicago había segregado en guetos (barrios) a la clase negra precaria a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, algo que dio lugar a diferentes formas de expresión de esta marginalidad. Es así cómo el hip hop enraíza con esta realidad, denunciando la injusticia social y la violencia estructural que sufre la población negra en estos barrios y generando una nueva forma de entender la música como herramienta política.

En la década de 1980, considerada la Edad de Oro del hip hop estadounidense, esta escena se encuentra monopolizada por las manifestaciones que se producen en las dos costas del país: por una parte la Costa Oeste, con artistas como Tupac, Snoop Dogg, Dr. Dree, quienes producían su música bajo el sello discográfico Death Row Records; y por otra la Costa Este, con Notorius B.I.G, Ness o Boy in Tha Hood, quienes se agrupaban

en torno a Bad Boy Records. A finales de esta década y comienzos de la siguiente surge un nuevo estilo dentro del género, el *gansta rap*, cuyo inventario temático tiene una gran relación con la vida delictiva de los cantantes y es expresado en primera persona y de forma creíble por estos. Es esta sinceridad y credibilidad del *gansta rap* la que lo convierte en el predecesor del trap; la diferencia es que en el primero continúa su compromiso con la denuncia social, mientras que el segundo, como veremos, se va a desmarcar de esta función (Rekret, 2017: 187).

El ensalzamiento de lo ilegal en este nuevo estilo supone una circunscripción del sujeto rapero al barrio, al gueto. Como consecuencia, el artista no tiene ninguna relación, exceptuando la comercial, con la audiencia, por lo que se perpetúa la idea de pobreza como espectáculo, y también la estigmatización sobre los barrios urbanos del centro de las ciudades, que a menudo son los escenarios de sus videoclips (Rekret, 2017: 187).

A mediados de los 1990, la ciudad de Nueva York lleva a cabo un proyecto de reurbanización que incluía a aquellos barrios céntricos abandonados que habían sido cunas del hip hop en la década anterior. Zonas como Brooklyn, Harlem o Manhattan, se convierten en centros de moda en la vida neoyorquina, y se transforman para ser destinados a servicios, comercio y turismo. En este sentido, Notorius B.I.G se anticipa al trap y recoge esta transformación en su disco *Ready to die* (1994), donde habla del barrio en pasado, mientras que en presente describe los nuevos rascacielos, las tiendas de ropa lujosas y los elegantes restaurantes que en este momento conformaban su paisaje urbano (Rekret, 2017: 189). Es aquí cuando el capital se introduce en el rap, matizando su carácter callejero, controlando su discurso de denuncia social y otorgándole un mayor protagonismo al poder del dinero; así, el rap de la ciudad se acomodaba a la nueva realidad, al igual que pasaba con los nuevos grandes negocios de la ciudad de Nueva York.

Esta transformación de Nueva York desplazó el foco hacia otras regiones más al sur en la costa Este, donde se estaban produciendo nuevos fenómenos musicales dentro de la escena rapera. En el año 1995 tiene lugar la gala de los Source Award, evento impulsado por *The Source Magazine* (primer medio especializado en hip hop) y considerado un hecho crucial en la historia del género. El premio se disputaba por artistas de ambas costas, que seguían dominando la escena; sin embargo, el ganador resultó ser

el grupo Outkast, un grupo formado en Atlanta en 1992, considerados por muchos pioneros del trap, que buscaban generar un sonido sureño propio, al que bautizan como *Dirty South*², que en esta década aparecía por primera vez y desafiaba el monopolio de Los Ángeles y Nueva York.

Tras este evento, el rapero Master P (vocalista de Outkast) junto al grupo Goodie Mob, comenzó a llevar a cabo un nuevo proyecto musical, que se descolgaba del rap político tradicional y buscaba una musicalidad más pesada. Seguía la línea del *gansta rap*, pero con un carácter más desenfadado, menos político y con el uso de nuevas herramientas musicales, como el AutoTune (Bradley, 2021).

El nuevo estilo sureño, aunque no podemos decir que sea rural, sí se opone a lo urbano. Surge en relación con los procesos de creación y comercialización de la identidad tanto regional como racial en el sur del país. El *dirty south* toma como centro neurálgico la ciudad de Atlanta y articula la identidad de la población afroamericana en la era posterior a la lucha por los Derechos Civiles y en pleno auge de la industria del rap, con el objetivo de mostrar la disposición de algunos afroamericanos no solo a abrazar su identidad, sino también a venderla. Además, supone una nueva forma de expresión para aquellos raperos que no se sentían identificados con el progreso económico de las grandes ciudades y que acabaron creando una nueva vertiente de rap, donde incluyeron diferentes estilos antiguos del género junto a otros lenguajes musicales (funk, jazz, rock n' roll, etc.), jergas y acentos pertenecientes al sur estadounidense (Grem, 2006: 57).

Tras el fenómeno de los *Source Awards*, diferentes raperos abrazaron este nuevo estilo. En Houston aparecen los Gueto Boys; en Memphis, MJG y Three Mafia₂ y en Miami Live Crew, entre otros.

Entrada la década de los 2000, varias ciudades sureñas comienzan a competir por la supremacía del rap, apareciendo en Nueva Orleans el “bounce”, en Houston el “chopped and scrawed”, en Atlanta el “crunk”, etc. Esta clara renegociación de la

² Según el historiador Darren Grem (2006), el *dirty south* es un término que nace en la década de los ochenta en el sur estadounidense para hacer referencia a una serie de connotaciones criminales, sexuales y raciales que lo diferencian del norte del país. De carácter más rural y con una idiosincrasia propia, este nuevo estilo supone una diferenciación del rap dominante y será imprescindible para la aparición del trap, ya que musicalmente introduce una mayor instrumentalización, bajos más pesados y efectos electrónicos, mientras que sus temáticas ya anticipan la violencia callejera, la sexualidad, y las marcas de joyería y automóviles de lujo.

experiencia urbana supone el final definitivo del monopolio anterior entre Nueva York y Los Ángeles. Por otro lado, la evolución tecnológica del momento (Internet, plataformas digitales, etc.), junto con la paulatina pérdida de relevancia de las relaciones con los A&R³ (artista/repertorio) en el rap costero, hacen que la industria discográfica fije la vista en estas nuevas escenas locales, que desde un primer momento crean sus propias infraestructuras y resultan rentables para la industria, ya que se “descubren” a través de Internet y sin necesidad de una gran inversión (Rekret, 2017: 191).

Sin embargo, ninguna de estas escenas se consolida ni consigue abanderar el género, por lo que las diferentes corrientes pronto desaparecen y pasan a la historia de la cultura popular como simples “modas”. No será hasta el año 2005 que la etiqueta de trap (que ya había aparecido con T.I en 2003) se consolide como género independiente del rap. Esto se debe al éxito de la publicación de dos álbumes que ya muestran la sonoridad del trap como hoy la conocemos: por un lado, *Let's Get It: Thug Motivation 10*, de Young Jeezy, y por otro *Trap House*, de Gucci Mane. (Rekret, 2017: 192).

A diferencia de las otras escenas, que fundamentan sus principios en la celebración del ocio/fiesta, el trap basa su discurso en el trabajo, aunque sea este poco convencional, en este caso se trata del tráfico ilegal de drogas. Esta falta de dualidad entre trabajo y ocio nos lleva a hablar de la etimología del término “trap”, que deriva de las *trap houses*, casas “trampa” en las que se llevaba a cabo la venta ilegal de drogas, a la vez que servían como punto de encuentro y socialización para quienes frecuentaban estos ambientes. En la canción que presenta el disco de Gucci Mane (*Trap House*), el cantante plasma esta realidad repetitiva de dinero/producto/dinero, además de explicar la etimología del trap como género:

³ A&R, dentro de una discográfica, es la persona que se encarga de determinar qué repertorio le encaja a un artista. En un contexto como este de los 2000 en el que internet facilita la llegada de los artistas al público sin la mediación de las discográficas esta figura perdió relevancia.

<i>Junkies going in, junkies going out</i>	<i>Junkies entrando, junkies saliendo</i>
<i>Money kinda short, but we can work it out</i>	<i>El dinero escasea, pero Podemos resolverlo</i>
<i>Bricks going in, bricks going out</i>	<i>Ladrillos que entran, ladrillos que salen</i>
<i>Made a hundred thou in my trap house</i>	<i>Hice cien mil en mi casa trampa</i>

Al ser excluido del trabajo legal, el trapero crea a partir de su tiempo libre estrategias propias de supervivencia, que hacen del negocio ilegal algo repetitivo, peligroso y precario; características que ya vimos de forma lírica en el anterior ejemplo, pero que también se extrapolan a la musicalidad (Rekret, 2017: 193).

Con la aparición de este nuevo género, comienzan a proliferar nuevas estéticas relacionadas con el sur estadounidense; como el *bling bling* (joyería del *dirty south*) o los *grills* (joyas en los dientes). Es gracias a esta estética que, en parte, el trap empieza a ocupar un lugar y reconocimiento considerable, ya que no solo significa un nuevo sonido, sino un nuevo movimiento cultural que se desmarca del hip hop.

A partir del 2010, además de raperos consolidados que se habían introducido en el género (Goodie Mobb, Three 6 Mafia o UGK), comienzan a aparecer una serie de artistas nuevos de la mano del productor musical Lex Luger, tales como Kanye West, Jay Z o Lil Wayne, quienes propagarán el trap dentro y fuera de Estados Unidos. De hecho, algunos autores señalan que es este año cuando se inicia la historia del trap en España, tras la publicación de la canción “Hard in the Paint” de Waka Flocka Flame (2010) (Gayoso, 2018/19).

Sin embargo, será la cercanía geográfica y cultural con Latinoamérica la que propiciará que esta nueva música tome contacto con otras escenas musicales latinas como el reguetón o el dancehall, generando fenómenos masivos cuya relevancia se proyectará hasta nuestros días. La hibridación de lenguajes y culturas hará que los diferentes géneros musicales confluyan, dando lugar a una experimentación sonora; que acabará recibiendo la etiqueta de trap latino.

3.2 Características formales del trap como estilo musical

Una vez contextualizado su origen y analizadas las primeras referencias que configuran el sonido propio del género, pasaremos a hablar de su musicalidad, un terreno en el que resultan especialmente relevantes el ritmo, la organología y la temática de las letras. Muchos de los parámetros que fundamentan el trap emanan, además de una combinación de referencias procedentes del hip hop y de la electrónica.

Rítmicamente, el hip hop desde sus inicios se caracteriza por un compás binario y de subdivisión binaria, por encima del cual el rapero acopla las letras al tempo establecido, normalmente dividiendo cada pulso en dos o cuatro partes. El trap, sin embargo, desarrolla una división ternaria del compás, dividiendo cada pulso en tres partes iguales, una para cada sílaba, pero manteniendo la subdivisión binaria: es decir, encaja tresillos en dos pulsos, dando lugar a una rítmica diferente que equivaldría a un compás de 12/8 (Fellone, 2017). A su vez, tiene un tempo lento, que normalmente se sitúa de 60 a 80 bpm, aunque algunos pasajes duplican la velocidad (120-180 bpm), al subdividir los pulsos del compás original.

Con respecto a la organología, las bases de las canciones son programadas habitualmente mediante la Roland TR 808, una caja de ritmos de los años ochenta que había sido retirada prácticamente del mercado por su artificialidad sonora, donde diferentes planos musicales convergen, evitando la monocromía sonora. A esto se suman las voces de los cantantes, distorsionadas la mayoría de las veces por el *plug-in* AutoTune, procesador de audio que nace para corregir problemas de afinación en la voz y que en este género se empleará como pura distorsión estética de la misma, junto a otros efectos sonoros (ecualizaciones, *reverbs*, etc.). Otros instrumentos son heredados de la electrónica: como el *kick* (bombo electrónico), los *hi-hats* (charles) o los *samples* (“muestras” de sonido grabadas reutilizadas como instrumento), que resultan muy relevantes a la hora de definir el sonido trap.

Es importante tener en cuenta que los factores geográficos influyen en la creación del género, por lo que en cada territorio existen unas referencias particulares en lo que a esto respecta. Sin embargo, hay una serie de factores inherentes al trap independientemente de su geolocalización. El primero sería la importancia de la primera persona como “yo poético”, que cuenta vivencias personales; por otra parte, tendríamos

la cotidianidad, lo que hace el artista en su día a día: sus contactos, sus situaciones y sus lugares, que nos ayuda a imaginar su ambiente; y, por último, la credibilidad, la veracidad de la *praxis*, algo exigible en un trapero, al menos en un principio (Suárez, 2020: 52). Esto explica que también existan ciertas temáticas intrínsecas al género: las drogas, el sexo y la vida callejera son transversales en cualquier lugar.

Con respecto a la lírica, observamos un mínimo esfuerzo por conseguir rimar en consonante, repitiendo incluso muchas veces la misma palabra al final de cada frase, aunque también podemos encontrar temas que optan por todo lo contrario, evitando rimar en ningún momento. Esta ausencia de formalismos guarda relación con la naturaleza ideológica que ya contextualizamos, además de buscar distanciarse al trap de otros estilos musicales como el hip hop (Gayoso, Vilares, 2018/19: 19).

4. TRAP EN ESPAÑA

4.1. Marco político

En este capítulo nos centramos en abordar la escena urbana española con el foco puesto en el trap; primero analizando el contexto político que dio lugar al nacimiento del género y, posteriormente, analizando los elementos más relevantes que vertebran esta escena musical.

La naturaleza ideológica del trap, que emana como hemos visto del neoliberalismo, resulta palpable en el caso español tras la crisis del 2008, ya que supondrá un cambio de mentalidad y traerá consigo nuevas expresiones populares. Inicialmente comprendida como una crisis bancaria en Estados Unidos, irá extendiéndose poco a poco por todos los países industrializados, llegando a Europa, y más concretamente España, como un gran golpe no solo a nivel económico, sino también en la esfera social, cultural y política.

En el mercado laboral dará lugar a un paro juvenil del 60 %. Esta precarización laboral supondrá la génesis de un nuevo grupo (o clase) social; los denominados “ninis”, jóvenes que “ni estudian, ni trabajan”. Ellos son quizás uno de los exponentes más visibles de un pesimismo generalizado y de la ausencia de miras hacia el futuro por parte de una juventud española que, ante trabajar precariamente o no trabajar, opta por la segunda

opción. Evidentemente, quien más sufrirá la situación generada por la crisis serán aquellas clases sociales más bajas. La Gran Recesión macroeconómica desde 2008 dará lugar a severas medidas de austeridad y escasez, provocando un “malestar emocional” en términos generales que dará lugar a una incertidumbre social, el empeoramiento de la salud mental de la población y, como consecuencia, una “impotencia reflexiva” entendida como “apatía o cinismo” entre la población más joven” (Gayoso, Vilares, 2018: 24).

En el año 2011, como respuesta a esta precariedad, amplios sectores de la población y gran parte de la juventud española se juntará para protagonizar un movimiento político que consigue unir a la mayoría de la población española (más del 70%): el denominado “15 M”. Este movimiento no solo se cuestionaba la realidad económica y social que había en este momento a nivel nacional, sino que también ponía sobre la mesa discrepancias políticas hacia los partidos corruptos, los privilegios políticos del capital financiero y, en general, la corrupción que robaba al pueblo sus derechos. Estas protestas masivas ponían de manifiesto el descontento popular, la sensación de vivir en una falsa democracia y la crisis estatal.

Destaca el colectivo “Juventud sin futuro”, cuyo lema principal era “Sin casa, sin curro, sin pensión. Juventud sin miedo. Recuperando nuestro futuro. Esto es solo el principio”, el cual define bastante bien la conciencia juvenil que participaba en estas movilizaciones de forma activa y que pretendía cambiar las cosas. Sin embargo, estas movilizaciones estaban formadas, casi en su totalidad, por jóvenes universitarios de clase acomodada, mientras que aquella juventud marginal que vivía en los barrios más empobrecidos del país –incluyendo a la población migrante– seguía estando al margen. Emplearemos a partir de este momento el término “clases medias” para definir a la masa poblacional dotada de cierto capital económico y cultural, y no desde su significado político de corte neoliberal.

A nivel cultural, este compromiso político que rodea el 15M toma su forma musical a través del rap, género que ya había calado en la década de los 2010 en España y que englobaría cierto activismo a través de la música. Así, en el año 2011 (año del 15M), El Chojin publica “Rap contra el racismo”, en colaboración con artistas imprescindibles del rap español, tales como Violadores del Verso, SFDK, Nach o El Langui, entre otros.

Con una letra sumamente comprometida, ya que se elabora para el movimiento “En contra de la intolerancia”, el tema llega a 21 millones de visualizaciones en YouTube, convirtiéndose en un tema icónico en la escena del rap nacional, que además nos sirve como ejemplo para entender el posicionamiento político marcado tan importante para el discurso del rap como género (Gayoso, Vilares, 2018: 39).

Dicho compromiso toma su forma más visible en grupos de rap político, como Los Chikos del Maíz, quienes muestran una crítica estructural hacia el sistema neoliberal y la violencia que de este emana. En canciones como “T.E.R.R.O.R.I.S.M.O” escuchamos una letra completamente comprometida con los valores que defendía el 15M, donde también se recogen evidentes críticas al sistema bipartidista del PSOE y PP (Gayoso, Vilares, 2018: 40).

Sin embargo, este rap político del 2011 y 2012, ligado al marco político del 15 M y que expresaba las inquietudes de la clase media precarizada, resultaba nimio para aquellos jóvenes de barrios marginales y clases bajas que, como comentábamos, quedaban exentos de la lucha política y empezaban a buscar en este momento un sonido y un mensaje propios, ya que no se veían representados. Es en estos años cuando empieza a atisbarse el trap español más primitivo.

Es interesante ver como el trap se desliga del rap en lo que respecta al mensaje; sin embargo, sigue existiendo en él una conciencia política que no se refleja en el discurso, sino en las prácticas. Algo similar había ocurrido en España durante los años 80, cuando surge la Movida Madrileña y tiene lugar la Transición del Franquismo a la Democracia. La subversión de la Movida pretendía alterar el orden social y las convenciones a través del desafío, pero no desde un posicionamiento político claro. A partir de este momento, la música y el arte se convierten en expresiones propias, dejando a un lado la idea del arte como una acción genuina. (Fouce, Val, 2016: 64) Esto es importante porque las formas de entender la política cambian a raíz de este movimiento, y por lo tanto las expresiones artísticas adquieren un nuevo propósito, no tanto humano sino más bien comercial.

Si bien es cierto que la Movida desafía el canon social en un primer momento, poco tardarán en normalizarse sus prácticas y la “otredad” reivindicada se convertirá en simple estética, por lo que toda conciencia política desaparece. Sin embargo, esta falta de posicionamiento político verá su fin en el 15M, donde, además del rap que ya

comentamos, otros géneros musicales como el *indie* volverán a introducir ciertos mensajes de índole política, pero de forma sofisticada y difícil de descifrar, siguiendo con el cambio de discurso que la Movida había instaurado en España, además de que los artistas dentro de este género pertenecían a una clase más acomodada que precaria. (Fouce, Val, 2006: 69).

4.2 Origen del trap español. Adaptación del trap americano y gestación de una escena propia.

El trap empieza a llegar a España en el año 2010, cuando Waka Klocka publica “Hard in da Paint” y se retransmite en las emisoras de radio nacionales. En este momento aparecen los primeros traperos en el país. (Gayoso, 2019: 18) A esto se suma la novedad de varios fenómenos. En primer lugar, la creación del Tumblr llamado *Real Nigga Tumblr*⁴; y, por otra parte, los debuts The Weeknd⁵ y Lana del Rey⁶ (Bloque, 2021: 50).

La autoedición, además de proponer un nuevo campo experimental, comienza a verse como una vía de desarrollo personal gracias a Internet, por lo que muchos jóvenes comienzan a autoeditar y colgar mixtapes en la red. Así, en este mismo año identificamos tres centros neurálgicos para la creación del trap nacional: Granada por un lado con los Kefta Boyz⁷, Madrid por otro, con Corredores del Bloque⁸ y Barcelona con Cecilio G, que en este año aun respondía bajo el seudónimo de Punky Negro⁹. Es interesante la importancia de las relaciones intrapersonales dentro de este mundo; los artistas no se juntan únicamente para producir o componer música, más bien se relacionan entre ellos como grupo de amigos y hacen música como *hobby*.

Todos ellos llegan al panorama nacional a través de YouTube, y todos comparten una recepción negativa por parte del oyente, quien no comprende esta nueva música que,

⁴ Steven Rodríguez, conocido artísticamente como A\$AP Yams, crea en 2007 un colectivo de hip hop llamado *A\$AP Mob*, cuyo prefijo significa “siempre esforzarse y prosperar” y será utilizado por raperos a día de hoy mundialmente conocidos; como A\$AP Rocky, A\$AP Ferg, o A\$AP Nast.

⁵ con la trilogía de los trabajos “Thursday”, “Echoes of silence” y “House of Ballons”.

⁶ *Lana del Rey a.k.a. Lizzy Grant*.

⁷ Integrado por Yung Beef, Steve Lean, Khaaled y El Mini. En un primer momento, cada artista se encontraba en una localidad diferente.

⁸ Integrado por D. Gómez (actualmente Kaydy Cain), Markes (Israel B), Bij Jay (Papi Trujillo) y M. Ramírez.

⁹ Cecilio G. llevaba en el mundo del hip hop mucho tiempo, y era conocido por las batallas de gallos y el graffiti.

además de no sonar rap, abusa del AutoTune. Sin embargo, este debate entre autenticidad y artificialidad fue el que asentó el origen de un nuevo sonido; el origen del trap en España.

El grupo madrileño cuelga en YouTube la canción “Cb Cuts Vol.1” (2010), que sonoramente guarda muchas similitudes con el trap americano del momento. Dos años más tarde, Kefta Boyz publica el “EL SECX KEFTV VXYZ”¹⁰, donde el *sample* de “Hands on the Wheel”, de ScHoolboy Q y ASAP Rocky se combina con un videoclip de las escenas de la película quinqué *La mujer del ministro*, del director Eloy de la Iglesia (1981). Este es un claro ejemplo del camino que tomará el trap en el país, ya que la influencia extranjera y la tradición española son la unión estética y filosófica del género en España. Este mismo año, Juan Cecilia Ruiz pasa a llamarse Cecilio G., nombre con el cual realizará su debut en 2014 con su trabajo “Legal Drugz”, junto con Kuor Beats.¹¹

Ambos artistas, junto con Espinardo Mafia Inc, suponen un antes y un después en la historia del *underground* español, ya que son los primeros que muestran este descontento hacia el rap y su intrínseco compromiso político, y empiezan a crear temas con un contenido nuevo ligado a una realidad propia. Un ejemplo para entender este sentimiento de hastío lo encontramos en Fat Montana, cantante del grupo murciano Espinardo Mafia Inc¹², quien en una entrevista expresa “en nuestro barrio no se escuchaba rap. ¡Yo vengo del flamenco! [...] Nuestra música era trap, porque... era como hablar de la calle. Los ritmos de rap que se estaban haciendo no nos molaban. Oía a un americano o a un boricua”². Es interesante observar cómo en la conversación del canal Vice entre Montana y Seko el Real no solo se refleja este descontento con el rap, sino que también aparecen los principios temáticos del trap (drogas, violencia y el sexismo):

Seko.— Lo malo que ha tenido España es que el rap se ha centrado en política, racismo y todo eso, y aquí se vende droga, hay pistolas también, se mata gente [...]

Montana.— Hay putas.

¹⁰ El Seco es uno de los tantos apodosos que tiene Yung Beef.

¹¹ “Legal Drugz”, 16 de junio de 2014. <https://youtu.be/qp9MEIPy2aQ> [Consultado el 30 de abril de 2023].

¹² También en uno de sus primeros temas “Fat Montana ft Seko”, vemos una clara influencia del trap americano en la base; además de una temática y estética propias del género. <https://youtu.be/38TCWdOBNIK>

Seko.— ¡Qué voy a cantar yo de política si a mí me importa un capullo! Yo no sé na' de política.¹³

Todos estos artistas comparten una realidad callejera y usan sus canciones como vehículo para expresar su cotidianidad y relatando sus historias siempre en primera persona, requisitos indispensables del trap que ya hemos comentado más arriba. Dentro de esta cotidianidad, sin embargo, existen mensajes subversivos que, de forma consciente o no, expresan la violencia estructural del sistema. Teniendo en cuenta la pluralidad de etnias que existe dentro de este movimiento en el país, no es de extrañar que muchas canciones traten sobre la estigmatización de la clase migrante. Un buen ejemplo de esto es la canción de Los Alemanes “Nike Tiburón” (2015)¹⁴, con frases como “nunca he tenido trabajo mi perfil no era legal, siempre me paran los payos, puta, abuso policial”, donde Khaled (de origen árabe) expresa cómo vive el racismo; o “Más bien estoy en el trap y si rapeo es porque veo *money*. Un *joseador*, nada que ver con esos huevones”. Esta última frase (Yung Beef) resume muy bien la filosofía trap, además de emplear un término significativo dentro del panorama nacional (“joseador”). Por un lado, deja claro que nada tiene que ver con los raperos (refiriéndose a ellos como “esos huevones”), mientras que por otro asume que hace música para ganar dinero¹⁵ (Gayoso, 2021: 596).

Entender el éxito como sinónimo de capital entronca con la teoría neoliberal que da lugar a la sociedad de consumo, y deja entrever dos caras del trap muy contradictorias. Por una parte, se opone al sistema, ya que representa una realidad alejada de las clases altas/medias y expresa sus desigualdades, sufrimiento y situación; mientras por otra, crea las mismas redes de competitividad y capitalismo del sistema dentro del barrio.

En el caso de Cecilio G., sin embargo, se atisba una conciencia política clara, además de influencias ligadas a géneros musicales como el punk o el rock¹⁶. La figura de

¹³ Entrevista en Vice, 4 de octubre de 2016. <https://youtu.be/kwl8mhZ0bRU>

¹⁴ Los Alemanes es el pseudónimo bajo el cual colaboran miembros de Corredores del Bloque y Kefta Boyz. Nike Tiburón, 31 de agosto de 2015. <https://youtu.be/-dXqSl7W8Ig> [Consultado el 30 de abril de 2023].

¹⁵ El concepto de *joseador* proviene del anglicismo *hustler*, y significa “buscarse la vida” en términos poco legales. En el trap es usado frecuentemente en letras de cantantes masculinos. El sinónimo femenino es *raxet*. (Gayoso, 2019: 47).

¹⁶ Esta influencia es notable desde su primer nombre artístico punky negro, hasta algunos de sus últimos trabajos. En “Hombre problemático” (2019) hace una canción completamente punky; en directo y sin ningún tipo de deformación digital en lo que a la música respecta, habla de ser un adicto. <https://youtu.be/NTwUv9k7Lck>

este artista también resulta peculiar por el hecho de no vender droga; al contrario que los demás traperos, se identifica como adicto y no como camello, dando a las drogas un lugar importante en sus trabajos (Gayoso, Vilares, 2019: 53).

Podemos decir que entre 2010 y 2013 tiene lugar la primera etapa de gestación del género, pero no será hasta 2014 que el trap se afiance como género musical con entidad propia, un fenómeno que se produce con el éxito de la canción “Trap Queen” de Fetty Wap. También será de gran relevancia la figura de Gucci Mane, quien servirá de inspiración para la génesis de un estilo propio en el caso de la escena (Gayoso, 2019: 18).

En este año, Corredores del Bloque se desglosa en los grupos Takers y Zafiros, mientras Kefta Boyz cambia su nombre a Pxxr Gvng e incorpora a Kaydy Cain y Cecilio G.¹⁷. La formación de este grupo será esencial para la consolidación del género

Lo que hace de Pxxr Gvng el grupo principal y lo corona como referente en la escena nacional, es su colaboración con la discográfica Sony Records y la manera en que lo hacen.

Partiendo de la base de que Pxxr Gvng significa “banda de pobres”¹⁸, un año y poco después de su formación como grupo (2015), firman con la *major* Sony Music, y su música traspasa el barrio para llegar a los oyentes generales del país, algo que genera una gran controversia e incomodidad. El tema que presenta el disco, “Tu coño es mi droga”¹⁹, con una base musical atronadora, repite a lo largo de toda canción la misma frase. En palabras de Yung Beef durante la campaña de promoción del mismo:

-El disco en sí es basura. Se la hemos colao’ a Sony, que son unos catetos y me comen la polla. Somos trap y eso significa que la major nos come la polla a dos manos.

-Fernando, ¿en serio quieres que ponga eso?

-Claro, pon eso, que nos la come. (Llorente, 2015).

ambién en “The Animals” emplea el sample de la canción “House of the rising sun” (1964), mientras en el videoclip muestra los disturbios de Cataluña por la libertad del rapero Pablo Hassel.

<https://youtu.be/XSW9gQ7yr6M>

¹⁷ a pesar de que la estancia de Cecilio G. en dicha agrupación es fugaz, será este quien de nombre al grupo.

¹⁸ El propio nombre de Pxxr Gvng (*pxxr*= pobre// *gvng*= banda) es una parodia a Rich Gang (banda de ricos).

¹⁹ Vídeo disponible en: <https://youtu.be/Tyv0aB00BHs>

A nivel iconográfico, podemos descifrar el mismo mensaje irónico en la portada del disco, que nos muestra dos manos pidiendo dinero y a la vez tirándolo, adornadas de joyas y relojes, representando uno de los principales valores de este género musical: el venir de abajo (pertenencia a la clase baja) y llegar hasta arriba (la lucha por el éxito social).



20

En la canción de *Intro* del disco, también escuchamos el discurso de Yung Beef que resume el tema de todo este proyecto:

Nos estamos riendo bien fuerte, nos vamos a reír, en honor a todos los desmayaicos, los pobres [...], Ahora, tos, cuando estáis viendo la tele, hermano, pues, hermano, se escucha a un pobre, no sé qué de los pobres. Ya los podéis oler, hermano, nos hemos metido en vuestras casas primo, en vuestras familias, en vuestro subconsciente. Ya nunca más vas a escuchar la palabra pobre, hermano, y vas a seguir comiendo

Tras cobrar el disco, Pxxr Gvng -que durante su lanzamiento cambian de nombre a Los Santos- deshace su pacto con Sony dejando claro que el trap no encaja en la industria musical (al menos en la industria de las *majors*) y crean el sello independiente La Vendición Records (2016), bajo la idea de dotar al artista de plena libertad a la hora de producir música y no depender de multinacionales, que acabará cobijando a numerosos artistas del *underground* español. También es importante la división de este grupo en dos géneros musicales: el trap se refleja en Pxxr Gvng, mientras que paralelamente crean la Mafia del Amor (2015), donde se centran en hacer música másailable y reguetonera.

Pxxr Gvng también será importante por asentar las temáticas básicas del trap en España. Así, podemos ver en la canción “Pobres” la pobreza como identidad y

²⁰ Portada del disco *Los Pobres*, Pxxr Gvng: <https://jaimepicks.wordpress.com/2015/10/26/los-pobres/>

reafirmación: “yo he nacido pobre y pobre voy a morir”; también la violencia se presenta en varias formas; por un lado, la violencia de la calle, y por otro la violencia estructural, que ya vimos en “Nike Tiburón”; la búsqueda del éxito desde la precariedad, que normalmente toma como vías el trapicheo, o bien la música en el mejor de los casos; y por último las relaciones con las mujeres. Por otra parte, también ponen en juego un nuevo modelo de concierto, que tras el festival de Sónar de 2015, asentó los principales elementos de los directos de música urbana en el país; como el *twerking*, el karaoke o el *stage diving*. (Castro, 2019: 83).

Además del pacto entre Pxxr Gvng y Sony, existe otro hecho importante a la hora de acercar el trap a las masas; la publicación del videoclip “BURLAOS”, de Dudu con CharfleX. Más conocido por sus papeles televisivos en “Aquí no hay quien viva” y “La que se avecina”, Eduardo García abandona la actuación en el año 2013, y dos años más tarde sube a YouTube este videoclip, que tuvo un gran impacto en la audiencia, llegando actualmente a más de cinco millones de reproducciones.²¹

Ambos fenómenos comparten un eje central; el recibimiento irónico de la audiencia. En un primer momento, el impacto de Dudu o de Los Santos hace que el oyente se ría de su música (ironía), además de no creerse el discurso del artista; sin embargo, contribuye a su expansión mediante esta burla (postironía), que al final se acaba convirtiendo en cierto sentido de identidad. Estos factores suponen la unión entre la música de barrio (trap) y el oyente medio, además de la discordia social que hasta entonces permanecía oculta (Castro, 2021: 70).

El trap entra en la industria más como ruido que como música, al igual que lo había hecho en el barrio, y su éxito no dependerá de Sony, sino de plataformas como YouTube, Spotify o SoundCloud, que supondrán un agente de mediación versátil e imprescindible para este género musical. Es importante dejar claro que la industria como tal es la que se encargará, más que de hacer visible el género, de acomodarlo y “embellecerlo” para convertirlo en el nuevo sonido de moda. Por este mismo motivo, artistas de clases acomodadas empezarán a introducirse en esta nueva música. Al igual que había pasado con el rap en EEUU o con el punk en Londres, el trap pasa de ser un ruido subversivo a convertirse en la nueva moda melódica.

²¹ Video disponible en: https://youtu.be/LQ_AzuYvEeo

También en este momento destacan artistas que empiezan a subir contenido a YouTube y que serán referencias dentro del género. Por una parte, todos los allegados al círculo de Pxxr Gvng, como La Zowi, que sube su primera canción, “Raxeta”, en 2013 firmando bajo el nombre de Pxxr Gvng²²; La Favi con “Como el agua” (2015)²³; u otras como Sodamantina o Ms Nina, que en 2014 ya empiezan a colgar contenido.

En el año 2015, vemos una serie de artistas que empiezan a experimentar con el trap y serán importantes para su consolidación fuera del núcleo anterior, como Pimp Flaco, que publica su primer tema, “Billetes”²⁴; Kid Keo, con “Superman O.G”²⁵.; Kinder Malo “Da lache”²⁶; Dicc con “Poderío”, (junto con Pimp Flaco)²⁷; o Pedro la Droga, quien crea un estilo de cierto carácter futurista y digital, junto con el productor Skyhook.

4.3 El trap a partir de su popularización en 2015. Crisis de conceptos, industria cultural y medios de comunicación

El segundo lustro de los 2010 supone un antes y un después para la historia del trap, abriendo las puertas a nuevos artistas y escenas, además de plantear nuevos paradigmas y debates con respecto a la etiqueta de la escena. Los medios de comunicación y la industria cultural comienzan a ser factores clave para entender la historia del trap a partir de 2015, especialmente en lo que respecta a la proliferación de artistas y consumidores, por un lado, y a la redefinición de la propia etiqueta por otro. La audiencia crece exponencialmente, multiplicando el número de jóvenes que se suman a crear este tipo de música – impulsados también por la naturaleza DIY del género. Esto trae consigo una apertura estilística y discursiva de la escena que, consecuentemente, crece y consolida su descentralización.

En este momento, el trap todavía no era asumido por gran parte del mundo rapero, por lo que encontrar lugares para los directos resultaba complicado. Sin embargo, estas dificultades dan lugar a la aparición de alianzas entre gente *amateur* y al desarrollo de modelos de concierto no profesionales. Ejemplo de ello son las raves de reguetón que

²² Video disponible en: <https://youtu.be/-sXCSZtCHUo>

²³ Video disponible en: <https://youtu.be/DCsgq9eft1s>

²⁴ Video disponible en: <https://youtu.be/GECnvkv72dI>

²⁵ Video disponible en: <https://youtu.be/2dMilbPXZt4>.

²⁶ Video disponible en: <https://youtu.be/0TbhIwybFYM>

²⁷ Video disponible en: <https://youtu.be/Uam0occUk14>

organiza el colectivo Kefta Boys en Sacromonte, los conciertos de Cecilio G. en fiestas como Rapokalypse Now, en el Ateneu de Vallcarca, o Corredores del Bloque ofreciendo conciertos en casas *okupas* de forma benéfica. Los conciertos en un primer momento rondaban la idea de fiesta y sus circuitos eran autónomos; todo lo que generaban de beneficio quedaba en el grupo (Bloque, 2021: 156).

Este modelo de directo, poco a poco, dará lugar a la organización de diferentes colectivos a lo largo de todo el país, donde tanto artistas como promotores se aliarán con el objetivo de impulsar el movimiento. Así, vemos en Barcelona el festival MUB (2015), donde actúa Cecilio G., Pimp Flaco, Kinder Malo o PAWN Gang. Esta idea de festival *underground* se propaga por todo el país, y por primera vez las salas deciden albergar este tipo de directos. Salas como el club Chalana en A Coruña, Dimelow y Dabadaba en San Sebastián, Overdose en Vigo o Face Down Ass Up en Zaragoza, suponen el impulso del movimiento a nivel nacional, rompiendo con el triángulo trapero de Granada-Madrid-Barcelona. De todas formas, estas ciudades seguirán siendo la cuna de ciertos espectáculos, como Perreo69 en Madrid o las famosas fiestas de Bea Pelea en Razzmatazz y Apolo en Barcelona. (Bloque, 2021: 157).

2016 supone un año clave dentro del trap, en lo que respecta a la cantidad de música y artistas que van apareciendo en la escena. Por mencionar algunos ejemplos de esta descentralización; tenemos en Mallorca a Chanel y Rels B, en Canarias al colectivo BNMP (de donde saldrán artistas como Cruz Cafuné, Choclok, Indigo Jams o Ellegas), en Galicia a Boyanka Costova o Albany en Girona; además de otros que ya llevaban cierto tiempo dentro del movimiento, como Pedro la Droga (Sevilla), Soto Asa (Ceuta) o Dellafuente (Granada), pero que en este momento suponen un importante eslabón dentro del *underground*. Por otra parte, debemos mencionar a los productores: Steve Lean, pionero en la escena, continúa en este momento, a la vez que se suman nuevos nombres al oficio, como Marvin Cruz, Mark Luva, Zora Jones, Skyhook, Manu Beats, Cookin' Soul, Lex Luthorz, Paul Marmota o Lowlight Music.

Sin embargo, esta adaptación de las salas al nuevo ambiente y crecimiento del mismo trae consigo la entrada del capital en la organización de eventos, y consecuentemente la pérdida de la autonomía que anteriormente tenían los artistas. Esto, junto con el impacto mediático que despierta Pxxr Gvng en 2015, llama la atención de

los medios de comunicación, tanto especializados como generalistas. El desconocimiento de estos y de su *target*, en su mayoría gente de mediana edad, era generalizado, y no encajaba con la audiencia principal del trap, aquella juventud cuyas fuentes de información no eran el periódico, sino las redes sociales y las plataformas digitales como YouTube. Cuentas como *Trap Game edits*, *Ceci News*, *Kaydycani* o *Queens del Edits* se convierten en los principales medios informativos del mundo trapero, perteneciendo al colectivo *La Mafia del Edit* (2015). Este fenómeno también entronca con la eclosión de las *TrapQueens*, mujeres que se introducen en el panorama y comienzan a producir trap.²⁸

La paulatina expansión del trap a través de estos medios, hace que la prensa sea consciente de su necesidad de acercamiento a la audiencia juvenil, por lo que será a partir de este año cuando comiencen a aparecer canales destinados al público joven, como *Playz* en RTVE o *Yasss* en Mediaset (ambos del año 2017), además del mayor espacio que se otorga al trap dentro de otras plataformas musicales no especializadas en la escena *underground*, como *Noisey*, *Mondosonoro*, o *TiU Magazine*.

Más allá de la prensa musical, encontramos la presencia de artistas trap en medios generalistas, como *ElPaís*, *Cadena SER*, *Vodafone Yu* o *La Resistencia*. Además, también existen medios más especializados que impulsan y dan visibilidad al movimiento dentro del *underground*, como el canal de YouTube *El Último Plan B*, las webs *Crypta Magazine* o *Fleek Mag*, el programa de radio *Show Bizness* o los blogs *Brrrrrap* o *Young VibeZ* (Bloque, 2021: 115).

Esta intervención de los medios en la escena, trae consigo consecuencias que afectan al concepto de “trap” como género. El sonido que empieza a gestarse a finales de la década de 2010 dista bastante de lo que era en un principio, en lo que respecta sobre todo a su naturaleza marginal (ya que muchos nuevos artistas están desvinculados de la precariedad característica del género), pero también en la musicalidad encontramos influencias claras de diferentes estilos y géneros; empezamos a escuchar una mezcla entre las bases del trap y el reguetón en Ms Nina; bachata en Bea

²⁸ El término *TrapQueen* aparece por primera vez en el titular de la entrevista colgada en *Vice* “Hablamos con Tania Chanel, nuestra nueva trap queen” (2016); donde Quique Ramos crea el concepto inspirándose en la canción de Fetty Wapp. Entrevista disponible en: <https://www.vice.com/es/article/jm3jb8/tania-chanel-trap-queen-entrevista-noisey-1703>

Pelea (“Infieles”)²⁹; salsa en Pedrola Droga (“Er barrio”) o Kaydy Cain (“Calle amor”); flamenco en las colaboraciones de Dellafuente con Maka; dancehall en Bad Gyal y un largo etcétera.

Este “blanqueamiento” de la etiqueta guarda connotaciones discriminatorias. En el caso de Estados Unidos, la entrada del trap en los medios masivos y la industria supuso una “desracialización” del género; es decir, un proceso en el que se desactivó su articulación racial. En España ocurre algo similar, pero con el componente de clase; la precariedad característica en la que nace el género se difumina, restándole conciencia de clase y llegando incluso a romantizar la pobreza. En esta época, se impone el concepto de “música urbana” como un “cajón desastre” que abarca trap, dancehall, reggaetón... para englobar la cultura popular de la nueva generación bajo una etiqueta comercial y moderna, que busca la rentabilidad de la música y de los artistas y que deslegitima tanto la conciencia racial como la de clase, que estaba muy presente en prácticamente todos estos géneros musicales. Además, reduce la escena musical al ámbito de la urbe, cuando esta no es la realidad de muchas de las músicas que acaban incluidas en la etiqueta “música urbana”. De hecho, los orígenes del trap (*Dirty South*) son rurales y suburbanos, una realidad fácilmente extrapolable en España al concepto de barrio y a los núcleos suburbanos vinculados a zonas rurales debido a la naturaleza del país. (Shock, 2021)⁹.

Este cambio de paradigmas dentro del trap marcado por la industria, supone la escisión del movimiento en dos ramas: por un lado, tenemos un trap continuista con la etapa anterior y que en este momento sigue presentando las características que lo definen (donde se mantienen los miembros de Pxxr Gvng y Takers, Cecilio G., Chanel o La Zowi, entre muchos otros), aunque evoluciona hacia diferentes caminos; mientras que, por otra parte, encontramos un conjunto de artistas que guardan algunas similitudes con el género a nivel sonoro (uso de TR808, *hi hats*, AutoTune, etc.), pero se alejan de su naturaleza ideológica, además de pluralizar el repertorio temático y estético. Será la prensa quien, ante una escena tan plural, rebautice el concepto como “música urbana” mediante la publicación de numerosos artículos respondiendo a la pregunta de “¿qué es el trap?”, además de dejar claro que el reguetón seguía siendo un tema tabú para los agentes

²⁹ Bea Pelea destaca también por hacer reguetón. Sus discos *Reguetón Romántico Vol.1* y *Vol.2* están enfocados más en estos ritmos latinos que en el trap. Además de la bachata mencionada, escuchamos una cumbia en “Me buscas”, producida por Los del Control; a la vez que en “Culona”, producida por los mismos y junto con Ms Nina escuchamos un ritmo de reguetón claro. (<https://youtu.be/M6yqkT9LtMI>)

mediáticos en España (Bloque, 2021: 168). Dentro de dichos artículos, encontramos alusiones a artistas como C. Tangana, Bad Gyal o incluso Rosalía: es interesante porque ninguno de ellos es trapero, además de que producen música con multinacionales de gran calibre (como Sony o Universal).

Sin embargo, la vertiente *underground*, completamente contraria a esta mercantilización del trap y situada fuera del foco mediático y de la gran industria musical, permanece de forma independiente en la discográfica La Vendicion Records. Este sello plantea la presentación de los artistas a través de canciones individuales (conocidas como *focus song*), a la vez que separa los lanzamientos de los grandes artistas de los pequeños y nuevos, para evitar jerarquías. A su vez, las mixtapes más importantes del sello son presentadas fuera de los circuitos habituales; mediante talleres de producción para jóvenes, rutas comerciales a nivel local o actuaciones en pequeñas galerías. De una forma anárquica, este proyecto va creciendo paulatinamente, hasta el punto de suponer el “hogar” de muchos artistas que, actualmente, resultan ser la continuación más formal del trap en nuestro país -aunque existen otros colectivos y sellos independientes. En palabras de Yung Beef:

Siempre hemos tenido independencia porque nadie nos ha querido. El que se ha hecho cargo acabó siendo difícil para él. Hasta que hemos hecho algo propio [...] Todo empezó por crear una distribuidora para poder empezar a ganar dinero en las plataformas y ofrecerlo a los artistas. Algo que no trabaje ni se rija por las normas del sistema (Bloque, 2021:164).

Artistas como Goa, Soto Asa, Pochi, Papi Trujillo, Gypsy la Fe, Somadamantina, Bea Pelea o Afrojuice 195, además de los miembros de Takers y Pxxr Gvng (entre muchos otros) forman parte de este sello, manteniendo los principios *underground* de su origen (en menor o mayor grado) y disponiendo de plena libertad para crear la música que quieran. Esta libertad supone que la pluralidad de estilos no solo tiene lugar en la gran industria, sino en toda la escena: el grupo Afrojuice 195 muestra un estilo francés, Albany y Somadamantia se incluyen dentro de un trap más íntimo (también llamado *emotrap* o *sadtrap*³⁰) y otras como Bea Pelea y Ms Nina mezclan sus bases con ritmos latinos.

³⁰ La propia Albany no se siente identificada dentro de esta categoría. “Canto y ya está, y a la gente le mola”. Entrevista Vodafone Yu <https://youtu.be/0M6GuZZFMo>

4.4 Industria cultural: el antagonismo entre la producción independiente y las multinacionales

El uso del concepto “música urbana” para englobar a todo joven *millennial* que haga música trae consecuencias ideológicas y posturas diferentes dentro de la escena, que ocuparán un gran espacio a partir del 2018 y serán incrementadas tras el Covid-19. El reflejo claro de esta escisión es la rueda de prensa del festival *Primavera Sound* de este mismo año, donde Yung Beef, Bad Gyal y C. Tangana (en este momento las consideradas promesas principales del *underground* español), mantienen un debate donde se muestran diferentes perspectivas sobre la industria musical.

Mientras Bad Gyal se mantiene un tanto al margen (última en incorporarse a la escena y además mujer); Yung Beef y C. Tangana representan imágenes antagónicas. El primero critica a las *majors* y considera su “responsabilidad” proteger el panorama y a los artistas, creando una industria que dependa únicamente de ellos mismos¹⁰. Por otro bando, C. Tangana no siente ningún tipo de responsabilidad, además de considerar que la cantidad de dinero que puede conseguir un artista dentro de la industria no tiene comparación con la que puede ganar de forma independiente. Gyal, sin embargo, busca un consenso entre las dos visiones, dejando clara su atracción por ambas³¹. De esta entrevista surgen dos canciones en forma de *beef*, fenómeno importante en el trap: C. Tangana firma bajo el nombre de Crema “Forfree”; y Yung Beef “Yes Indeed / I Feel Like Kim K-RIP Pucho” (Bloque, 2021: 287).

En este mismo año, ocurren más fenómenos importantes para el movimiento. La escena urbana de este momento supone un cambio de paradigma comunicacional, por lo que evidencia la necesidad de renovación dentro de la prensa y la publicidad. El formato de comunicación audiovisual (RRSS, YouTube) resulta atractivo para las marcas, quienes mediante la colaboración con artistas llegan a prescindir de intermediarios, creando sus propias televisiones. Algunos ejemplos son *OCB* o *Jagermeister* (Bloque, 2021: 128).

Sin embargo, el interés también está presente en los artistas, quienes aprovechan este capital (muchas veces cultural) para engrandecer su imagen. Un ejemplo muy interesante de esto es la presentación de la Vendicion Records el 16 de septiembre de 2016 en la plaza barcelonesa de MACBA. La discográfica, plantea los lanzamientos en dos

³¹ Entrevista disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=94weDwt5Irk&t=1203s>

temporadas generales, como la moda; de hecho, la primera temporada del sello recibe el nombre de “AW16” (*Autumn/Winter*) y su presentación en la plaza dels Àngels simula más un pase de moda que la presentación de una discográfica (Rodellar, 2016).

Por otra parte, el hecho de que los nuevos jóvenes vivamos tan ligados a la tecnología, ha hecho que nuestro hábitos cambien, en lo que respecta al consumo sobre todo. Las plataformas digitales cada vez ganan más terreno a las físicas, de igual forma que los propios artistas, a través de las redes sociales, suponen una gran influencia para los compradores. Podemos hablar de *prosumo* en lo que respecta a estos cambios dentro del paradigma comercial: a diferencia de las tiendas físicas, donde se puede observar, comparar y probar la ropa, las compras *online* hacen que el individuo busque información de otras personas, valoraciones, imágenes y recomendaciones. Esta ligazón entre artistas (que también se suma al fenómeno de las *influencer*) y marcas, supone una alianza favorecedora para ambos, a la vez que un consumismo mayor generalizado debido a la rentabilidad de algunos precios o plataformas (Álvarez, 2021).

5. ELEMENTOS SUBCULTURALES, SUBVERSIÓN ESTÉTICA Y CONSUMO

En este capítulo, profundizaremos en tres elementos que otorgan al trap su carácter subversivo y subcultural dentro de la sociedad occidental actual. Analizaremos la ambivalencia del empleo de iconografía religiosa, la configuración de un argot específico en la escena y el papel de elementos de moda y bricolaje estético, como son los tatuajes, las uñas y el chándal. En relación con esto último, pondremos el foco en analizar el consumo como aspiración y reflejo de éxito en el discurso de la escena trapera.

5.1 *La religión en el trap, el hecho posmoderno.*

El hecho posmoderno de resignificar elementos derivados de la tradición se junta en el trap con la creación de nuevas expresiones, tanto lingüísticas como estéticas. La constante recurrencia a iconografía y referencias religiosas es probablemente uno de los rasgos más posmodernos que podemos identificar en el trap. Este atractivo estético de las religiones tiene que ver con la clase social a la que pertenece este género; al igual que el

flamenco, el trap nace como música ligada a ambientes marginales donde la religión está muy presente y se emplea como otro recurso referencial más de la cotidianidad (Domínguez,2021). En el caso del trap, estas alusiones contienen un significado múltiple que muchas veces pierde su connotación religiosa, dando lugar a diversas interpretaciones. Sin embargo, no podemos decir que el tratamiento de la religión se dé desde un punto de vista irónico simplemente; aquí, el juego entre el culto y el pecado es el principal atractivo en este campo referencial. Este suceso también guarda relación con la corriente actual del neo-folk, donde elementos tradicionales y modernos conforman una masa homogénea buscando la unión entre el pasado y el momento actual.

Una de las imágenes cristianas más representadas es la Virgen María, que simboliza la piedad, la paciencia y la belleza, entre otras muchas cualidades. Puede verse en artistas femeninas como La Zowi: en su videoclip de “Llámame” (2018), hace una analogía entre el sufrimiento de la Virgen al perder a su hijo Jesús, y el daño que ella misma sufre porque el chico que le gusta no la llama³². En contraposición a la Virgen, tenemos la representación de la figura de Jesucristo, que suele presentarse como mártir o como salvador. El principal artista en recurrir a esta referencia es Yung Beef, quien en numerosas ocasiones se considera a sí mismo el hijo de Dios y se presenta a través de su figura. El principal ejemplo de esto es la canción “La pasión de Beefie” (2014), donde el cantante versiona la Pasión de Cristo bajo su persona y pide misericordia para sus compañeros sin importarle su calvario:

Perdona a mi' khawa' por estar moviendo kilos (Perdónales)
Perdóname al ladrón, perdona al asesino (Perdónales)
Perdona a las ratchets que no pueden cuidar a sus hijos (Perdónales)
Perdona a las putas, perdona a los enganchai'cos.³³

En la portada de esta misma canción, vemos un conjunto de elementos costumbristas dentro del trap. En primer lugar, droga (cápsulas, un porro y el propio nombre de Molly que significa mdma); también objetos ligados a la belleza femenina,

³² La Zowi (18 de enero de 2018). *Llámame* https://youtu.be/s0Aq_aWDdV4 [Consultado el 25 de abril de 2023].

³³ Los Santos (18 de octubre de 2014). *7.YUNG BEEF-LA PASION DE BEEFIE #FREEMOLLY* <https://youtu.be/S1jmZGLZJdI> [Consultado 25 de abril de 2023].

como un pintalabios rojo, un zapato de tacón del mismo color e incluso la llamada entrante de una *raxet*³⁴ en la pantalla del móvil.



Otro icono religioso utilizado muchas veces en el trap son las cruces. Este símbolo, que en un sentido religioso remite al sacrificio de Jesús por la humanidad, se emplea de diversas formas. El primer ejemplo es Yung Beef: en la portada de su disco, *A.D.R.O.M.I.C.F.M.S. 2* (2014); vemos al cantante en la posición de Jesús como mártir crucificado. Esta iconografía está ligada a la temática del disco, con canciones que tratan sobre la muerte y la ambición (“Ready pa morir”) u otras de índole más intimista que abarcan temas como la pérdida (“Llórame un río”).



35

En “Ready pa morir” también encontramos otra referencia iconográfica que se repetirá en bastantes artistas: en el videoclip, Beef junta las manos a modo de súplica. Lo que no está claro es si la intención es pedirle perdón a Dios o a sí mismo, ya que el artista, como ya vimos antes, no tiene ningún reparo al compararse con Jesucristo. Además, si

³⁴ El término de *raxet* responde a la actual versión de “choni”. En palabras de La Zowi, podría definirse como “Chavalas de barrio, que combinan ropa del Bershka con imitaciones de las grandes marcas, excluidas del sistema en el que viven”.

³⁵ Vídeo disponible en: <https://youtu.be/AIGRveas1yI>

analizamos el videoclip, el mensaje gira en torno al sentido de la ambición, que hace al artista perder en cierta parte su alma³⁶. Lo mismo ocurre con Pimp Flaco, quien junta sus manos a modo de disculpa en algunas de sus canciones: ejemplo de ello es el videoclip de “Pico tres” (2017), donde pide perdón y da las gracias mientras junta las palmas de sus manos³⁷.



Por otra parte, encontramos la representación de los santos; siendo San Sebastián el más repetido por su significado de resistencia ante la manipulación³⁸. El ejemplo principal es el grupo de Los Santos (pseudónimo bajo el que trabaja Pxxr Gvng) quienes emplean este nombre durante el lanzamiento del disco con Sony *Los Pobres* (que significa redención). A partir de aquí, también aparece La Vendición, sello que ya hemos mencionado y cuyo nombre tiene un significado religioso explícito, a pesar de estar escrita con faltas de ortografía. Cabe la posibilidad de que esté escrito con “V” para manifestar la dualidad entre “estar bendecido” y el hecho de vender.

Resulta interesante la forma en que cada artista comprende y trata el sentido religioso. Por ejemplo, la Zowi alude expresamente a la Virgen y a elementos consagrados por la religión católica, mientras que Pxxr Gvng se centran más en referencias más conceptuales a temas como el perdón y la penitencia. Sin embargo, estos últimos lo hacen de forma mucho más sombría e incluso ligada al Infierno, con constantes referencias al diablo; sirvan como ejemplo canciones como “Diablo” (2018) con Sticky M.A, el logo de la Vendición, (un pequeño diablo sonriente), numerosas portadas como la de

³⁶ Vídeo disponible en: <https://youtu.be/o1gan3141Y4>

³⁷ Dora Black (4 de julio de 2017). *Pimp Flaco*) *Pico Tres* <https://youtu.be/1vkDOORaYwI> [Consultado el 25 de abril de 2023].

³⁸ San Sebastián se convirtió en mártir cristiano cuando el emperador Maximino lo sacrificó por no convertirse a su religión. En este caso, guarda mucha relación con el sentimiento de lealtad y hermandad (banda, *gang*). <https://www.aciprensa.com/santos/santo.php?id=24%2F>

PXXRIFICACION, y un largo etcétera. Por ejemplo, en “Perdóname Dios” (2015), confiesan que “nunca hemos venido del cielo [...] Dios no puede juzgarnos”³⁹. De nuevo, este grupo se apropia en cierto sentido de símbolos de gran importancia y seriedad en nuestra sociedad, otorgándoles nuevas identidades y significados, muchas veces más por motivos estéticos o relacionados con “hacer el mal” que con lo que significan estas imágenes en la religión cristiana; de hecho, la canción “01 - 2K14DPG”, (que forma parte del LP de *LOS SANTOS- PXXRIFICACION*, 2017) va acompañada de una portada en la que aparecen las tumbas de los tres vocalistas del grupo rodeadas de personajes satánicos, como mujeres desnudas con rabo y cuernos demoníacos, gente rezando y otra sujetando velas o una casa en llamas). Además, el nombre del LP (*PXXRIFICACION*) hace todavía más irónico el tratamiento de estos símbolos.⁴⁰



El uso de espacios religiosos también está presente en artistas como Cecilio G., quien en el videoclip de “From darkness with love” (2018) recurre a un cementerio. La estética visual y la temática de la letra se entrelazan para expresar la muerte de un amor, como si hablase desde el más allá (Gutiérrez, 2021: 30).

Resulta interesante también observar las diferentes religiones que conviven dentro del panorama trapero español; ya hemos comentado que los artistas proceden de diferentes nacionalidades y culturas, lo que conlleva que se profesen diferentes creencias y por lo tanto que se aluda a diferentes religiones. Así, tenemos menciones a Undebel, el dios de los gitanos, en canciones como “Cigala” (2015), de Pxxr Gvng⁴¹; o “Camarón”

³⁹ PXXRGVNGVEVO (25 de septiembre de 2015). *PXXR GVNG - Perdóname Dios (Audio)* <https://youtu.be/6jFyS568Qls> [Consultado el 25 de abril de 2023].

⁴⁰ Video disponible en: https://youtu.be/a_TqrKqxtck

⁴¹ Video disponible en: <https://youtu.be/knmhvk0tRgQ>

(2016), de Khaled⁴², donde el cantante, además de *samplear* la bulería de Camarón de la Isla y Tomatito “La Clava de los Gitanos”, hace referencias constantes a elementos procedentes del folclore andaluz y gitano, además de mezclar el español con el árabe y el francés.

Otro buen ejemplo de esta ligazón con la tradición es Dellafuente, quien mezcla el flamenco con el trap y la cultura gitana y andaluza de manera muy profunda; en “Milagro” (2021); recupera el canto del *Aleluya* de la misa⁴³. También Chanel recurre a símbolos de su religión y cultura árabe en temas como “Manita de Fátima” (2016), donde pide protección y cuidados al símbolo musulmán⁴⁴.



Esta relación entre el trap y el folclore es muy interesante, ya que puede verse en varios artistas y, además, constituye uno de los pilares fundamentales de Occidente: el *camp*, junto con la alta cultura y la expresión de emociones extremas, o el neo-folk, que actualmente tiene gran cabida dentro de las músicas populares (Castro, 2021: 248). A diferencia de la alta cultura, basada en los elevados valores morales y la belleza, lo *camp* genera un conflicto entre lo moral y lo estético, principalmente porque fracasa en sus pretensiones de ser alta cultura. Así, el trap deconstruye los clichés de clase; es decir, mezcla elementos de la alta cultura con otros pertenecientes a la pobreza, por lo que de forma intencional genera una dicotomía satirizada (Gutiérrez, 2021: 21).

5.2 Nuevo lenguaje y formas de expresión

Por otra parte, el trap crea un lenguaje propio que, en contraposición a la religión, se incluye dentro de un marco temporal mucho más moderno, que remite a la era de los

⁴² Video disponible en: <https://youtu.be/yTfdTQUsRUw>

⁴³ Video disponible en: <https://youtu.be/aDyDON9FOXE>

⁴⁴ Vídeo disponible en: <https://youtu.be/hD00VxijWlo>

2000. Muchos de los rasgos que caracterizan el trap, son expresados a través de la palabra; atendiendo a todos sus niveles: semiótico, gráfico y literario.

En primer lugar, y desde un punto de vista gráfico, se entiende la palabra como un elemento estético más; es decir, el significante se escribe de una forma diferente, como si creasen su propio alfabeto/diccionario. Sin ir más lejos, como ejemplo de esto tenemos el nombre del grupo Pxxr Gvng o Kefta Boyz, donde se emplea la “x” en lugar de “u”, o la “z” en lugar de la “s”, además de emplear términos procedentes de otros idiomas⁴⁵. También podemos ver esta estética en títulos de canciones, donde no solo se cambian unas letras por otras, sino que muchas veces se emplea el lenguaje de los emojis; como la canción “^.^”, de Yung Beef; “Pxxrin”, de Pxxr Gvng; “I’m in love with da MomoMollyMix”, del mismo grupo, o “<3” de Pimp Flaco, entre muchos otros ejemplos.

La expresión de sentimientos o emociones a través de signos y *emojis* supone una nueva relación entre el artista y el discurso, y genera bastante discordia para el oyente/espectador en un primer momento. Tiene mucha relación con la forma de comunicarse que tenían los jóvenes en los años 2000, cuando todavía no existían los *smartphone* y cada dígito costaba dinero; nos referimos al cambio de ciertos fonemas por otros más simples, tales como “qu” por “k”, o “ch” por “x”.

Además, en lo que respecta a la pluralidad del idioma, también encontramos muchos términos, principalmente ingleses, árabes, latinos y franceses, que llegan de diferentes lugares del globo y se adaptarán a nivel local. El prolijo uso de palabras como “josear”, “ratchet”, “habibi”, “yeyo” o “cheles”, entre muchas otras, propició que la página web “Forocoches” creara un diccionario del trap, ya que su idioma acaba siendo casi incomprensible para aquellos que no forman parte de la escena.

También en las letras de las canciones existe una clara influencia de todo lo relacionado con la tecnología. Teniendo en cuenta el contexto en el que nace el género, no solo ligado a las tecnologías en lo que respecta a su composición, sino también en su distribución, resulta fácil entender que parte de su léxico provenga de este mundo. El ejemplo más claro de esto es Pedro LaDroga, quien además de emplear las nuevas grafías

⁴⁵ Kefta hace referencia a una comida típica libanesa, hecha a partir de carne picada de ternera y especias. Kefta Boys significa literalmente “los chicos de la carne picada”.

que antes comentábamos- como *No TK (TK KT)*, *¿KENO? (posnovemoo)* o *d e s c o n e c t a r _(offline)*- también resulta innovador en el sentido compositivo, ya que es uno de los primeros en incluir *beats* de carácter futurista en sus canciones (colaborando en ocasiones con el productor SkyHook) y de emplear una estética a caballo entre la ficción y la realidad digital (Álvarez, 2022).

Todas estas nuevas formas de expresión recogen un significado de ruptura con lo anterior, y acabarán trayendo consigo una nueva mentalidad, además de nuevos significados. Un término que ha sido deconstruido dentro de este género y que ha causado gran polémica y revuelo, es la palabra “puta”; el uso y abuso de esta palabra por parte de los hombres de la escena trap ha propiciado que fuera replicado por parte del trap femenino y especialmente por las *trapqueens*. Artistas como la Zowi, Albany o Bea Pelea se apropian del término en sus canciones a través de la hipérbole y la reiteración, véase la canción d “Putas” (2018) de La Zowi, buscando estrategias subculturales que adapten dicho concepto al marco actual, satirizando y desactivando su significado tradicional. Esto trae consigo que el concepto de “puta”, al igual que otros similares, como “zorra”, se conviertan en términos ambiguos; por un lado, mantienen su significado, pero por el otro desafían su tabú social y sirven incluso para conformar la personalidad de algunas artistas como, de nuevo, La Zowi.

5.3 La estética trapera: tatuajes, uñas y chándal

Por último, hablaremos del campo estético, que conforma un pilar imprescindible dentro del trap y contiene un gran potencial subcultural a la vez que una clara impronta posmoderna. Existen dos elementos importantísimos dentro de este género que, aunque son previos al nacimiento del trap, es en este género musical donde se convierten en subculturales. Por un lado, los *face tattoos* o tatuajes de la cara, mucho más habituales en hombres que en mujeres, y, por otro, las uñas largas, justo a la inversa. En lo referente a los tatuajes, Cecilio G., por ejemplo, tiene una cruz en mitad de la frente (a pesar de considerarse agnóstico); Pimp Flaco un <3, que además de ser una canción suya también se convierte en el saludo hacia sus fans (Castro, 2021:122); Kaydy Cain, quien es conocido por su helado en una mejilla y el beso en la otra. Según Castro, este fenómeno “atenta contra la pureza y la virginidad del llamado “espejo del alma””, además de marcar

un antes y un después en la vida laboral de los artistas, ya que llevar tatuado un corazón *millennial* en el rostro muy posiblemente dificulte las opciones del tatuado para encontrar trabajo. Esta práctica simboliza el cambio de vida del artista, quien renuncia a volver a trabajar desde el momento en el que se tatúa la cara (Castro, 2021: 97).

Lo mismo ocurre en el caso de las artistas femeninas, cuya subversión estética reside en la manicura, principalmente. Las uñas largas en el trap, que podemos ver en muchas artistas -principalmente La Zowi, aunque también en otras afines a la escena como Bad Gyal y Rosalía- simbolizan la diferencia entre el trabajo manual y el intelectual; es decir, de forma similar a los *face tattos*, las uñas implican el paso de la precariedad a la contemplación, marcando un *status* más profesional que estético (Castro, 2021: 193).

Este simbolismo con respecto al juego entre clases también está presente en la moda y en las joyas. La ostentación propia del trap, que ya veíamos en América con el *blin blin* y las imitaciones de marcas lujosas, tiene su réplica en España con sello propio. El uso de firmas como Gucci, Dior o Versace, que simbolizan el poder económico y protocolario, se combinan con chándal y elementos estéticos propios del barrio, como los aros, las joyas ostentosas o las riñoneras (Gutiérrez, 2021: 27). Esto lo vemos en el videoclip de Los Yumas y Los Foreign, donde las marcas de diseño se insertan en una escena musical y estética completamente callejera (grafitis, alusiones a la figura del patriarca gitano, etc.):⁴⁶



Estos factores traen consigo una puesta en escena subversiva y muy irónica de los valores del capital, asumiendo los elementos propios del poder para convertirlos en

⁴⁶ Video disponible en: <https://youtu.be/wjNRk63XFdk>

simples decoraciones. Entra aquí en juego el concepto de choni, que según la RAE significa “chabacano, vulgar” o bien “mujer joven que pretende ser elegante e ir a la moda, aunque resulta vulgar”, y que en España juega un papel muy importante desde la Ruta de Bakalao. Por lo tanto, esta estética subcultural, en un primer momento, trae consigo consecuencias en lo que respecta a la masa consumidora, que comienza a vestir de la misma forma que lo hacen los artistas a los que sigue y escucha, por lo que la capacidad subversiva de esta estética acaba limitándose muchas veces a una simple moda. Por ejemplo, el uso del chándal hasta hace pocos años era impensable fuera del mundo deportivo o bien callejero; actualmente, puede considerarse el uniforme de gran parte de la masa juvenil. La propia *raxet*, que podría considerarse la evolución contemporánea de la choni tradicional, se ha convertido en un concepto comercial, perdiendo completamente su identidad de clase -a diferencia de la choni o el cani, que durante mucho tiempo ha tenido una consideración social en gran parte despectiva. Esto trae consigo nuevas estrategias de consumo ideadas por la industria, como el precio de ciertos elementos que antes se adquirirían por su utilidad (chándal) y ahora por simple estética. Además, la ironía que conforma toda esta estética trapera pasa a convertirse en una especie de patrón estético, de *look*, que deja de ser seguido por los jóvenes procedentes de barrios marginales para desclasarse, en una suerte de mercantilización y apropiacionismo ya no solo musical, sino cultural, textil y estético, en general.

6. CONCLUSIONES

El trap es una manifestación que debe ser abordada desde las humanidades como expresión musical, cultural y estética del hastío y el desapego social que siente un sector de la juventud de la segunda década de este siglo. La inquietud de realizar este trabajo surge tras la observación de la juventud a la que pertenezco, reflejo de una sociedad cada vez más despolitizada y carente de compromiso. Nuevas conductas, modas y actitudes marcan el rumbo de nuevas generaciones, que a diferencia de otras no se caracterizan por la preocupación hacia los problemas que les repercuten, sino por el ausentismo con respecto a los mismos.

Como ya explicado en el capítulo de las subculturas, ocurre con el trap algo similar a lo que en su momento sucedió con el punk. Ambos géneros expresan la inquietud y

sordidez de una generación que recoge los restos de otra muy diferente. El impacto social y la ruptura generacional que suponen ambas músicas refleja la necesidad de un cambio a todos los niveles. A pesar de no posicionarse políticamente, como he reiterado a lo largo de este trabajo, el potencial subversivo del trap es innegable a la hora de romper con convencionalismos y tradiciones, a la vez que de forma muy simple y directa transmite un mensaje de decrepito y hastío.

El uso de la hipérbole y la retórica para resignificar conceptos, al igual que la caricatura y el bricolaje estético para la creación de una identidad propia, muestran cómo el trap es capaz de cambiar roles, paradigmas y la mentalidad de toda una generación. Sin embargo, la apropiación por parte de la industria cultural de todos estos comportamientos obscenos, estética hortera y mensaje marginal que lo caracterizan, pone fin a cualquier posibilidad de subversión, además de generar un conflicto en lo que respecta a la conciencia de clase.

El término de “urbano” en lo que concierne a la música, aunque es creado por Frankie Crocker en la década de 1970 para englobar una serie de músicas que en su momento sonaban en la radio y no tenían etiqueta de género musical, ha acabado convirtiéndose en una etiqueta usada para evitar las implicaciones raciales que están presentes en el término “música negra”. En el caso de España, “música urbana” se ha empleado por los medios de comunicación de masas para blanquear la música callejera y facilitar su estandarización y su categorización (por lo tanto, su control), evitando que la gente entienda la realidad y la naturaleza de ciertas expresiones y, por consiguiente, desactivando su poder subversivo y movilizador de la sociedad.

Lo mismo ocurrió con las vanguardias del siglo pasado; la necesidad de expresar una era marcada por la guerra y la precariedad, hace que muchas veces el arte (o la cultura en general) no resulte atractiva para los sentidos humanos. Así, la música de Arnold Schönberg, aunque más tarde reconocida, fue considerada en un primer momento una especie de aberración, como si no pudiesen quebrantarse ciertas reglas armónicas para lograr un sonido pleno. El problema es que Schönberg no quería un sonido pleno, quería un sonido disonante, feo y diferente. De la misma forma, la apuesta de Michael Duchamp por situar un orinal en el MOMA y llamarlo “Fuente”, tampoco pretendía desafiar a las grandes obras de arte, sino al orden social y sus esquemas, cánones y estereotipos.

Es necesario entender que aunque algo pueda parecer desagradable no debe ser censurado, en ocasiones esa es justamente su intención. Todos los ejemplos mencionados no buscaban crear obras de arte que se perpetuaran en la sociedad a lo largo de los años, sino ser testigos de las épocas que les corresponden y de las contradicciones que tienen que afrontar.

Actualmente existe una necesidad de aprobación constante y una falta de compromiso dignas de una banda sonora trágica. El mercantilismo se ha traspasado a todos los niveles vitales y el individualismo permite que las personas se entiendan cada vez menos entre sí, a la vez que siguen necesitando identificarse con algo, sentirse parte de una comunidad. Personalmente, considero el trap un fenómeno esperpéntico a la vez que veraz, capaz de representar a un sector de la población juvenil a la que han entregado una sociedad sistémicamente violenta, desigual y terriblemente deudora con el pasado. Una realidad que se dirige hacia el colapso, y que aun así el sistema ha conseguido no solo digerir y convertir en moda, sino también de romantizarla y venderla como atractiva.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Alicia. 2022. “PXLXBRVS (Y EMOJIS): APUNTES DE UNA REVOLUCIÓN”. *Periferias* 22.0. <https://www.periferias.org/pxlxbrvs-emojis-apuntes-una-revolucion/> [Consultado el 20 de abril de 2023].
- Barreras, Asunción. 2013. “El estudio de la ironía en el texto literario”. *Cuadernos De Investigación Filológica*, 27, 243–266. <https://doi.org/10.18172/cif.2209> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bradley, Regina. 2021. “OutKast Was Almost a Casualty of the East Coast–West Coast Rap Battle” *Slate* <https://slate.com/culture/2021/02/outkast-source-awards-1995-southern-hip-hop.html> [Consultado el 9 de marzo de 2023].
- Castro, Ernesto. 2019. *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata naturae.
- Colussi, M. 2018. “Influencia del neoliberalismo en las nuevas generaciones”. *Educere* 6 (15) <https://www.redalyc.org/journal/356/35656041016/html/> [Consulta: 25 de marzo de 2023].
- Domínguez, Irene. 2021. “El trap como nueva religión”. *Zenda*. <https://www.zendalibros.com/el-trap-como-nueva-religion/> [Consultado el 20 de abril de 2023].
- Gayoso, Vilares. 2018/19. *Trap, algo más que música. Estudio sociológico del trap español*. Universidad de Coruña.
- Gayoso, R., Diz, C. 2021. “Música trap en España: estéticas juveniles en tiempos de crisis”. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 16, n° 3. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/29891/Diz_Carlos_Rey_Gayoso_Raul_2021_Musica_Trap_Espa%e3%b1a_Esteticas_juveniles_tiempos_crisis.pdf?sequence=3&isAllowed=y [Consultado el 30 de febrero de 2023].

- Fellone, Ugo. 2017. “Tresillos, hi-hats, drogas y autotune: trap para *dummies*” *Sineris Revista de Música* 17 https://sineris.es/tresillos_hi-hats_drogas_y_autotune_trap_para_dummies.html [Consultado el 9 de marzo de 2023].
- Grem, Darren E. 2006. “The South Got Something to Say”: Atlanta’s Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America.” *Southern Cultures* 2, 4. <file:///E:/DIRTYSOUTH.pdf> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- Gutiérrez, Celia. 2021. *La estética y la iconografía artística en la música contemporánea: el caso del trap*. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/48706/TFG-N.%201685.pdf> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- Hebdige, Dick. 2004. *Subcultura*. Barcelona: Paidós.
- Krieguer, Peter. 2004. *La deconstrucción de Jacques Derridá (1930-2004)*. <https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n84/v26n84a9.pdf> [Consulta: 26 de marzo de 2023].
- Lipovetsky, Gilles. 2006. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- López, S. 2019. *El impacto del trap en la cultura popular española*. Universidad de Barcelona. <file:///C:/Users/lagou/OneDrive/Escritorio/partes%20TFG/documentacion/DOC-20230313-WA0026> [Consulta: 26 de marzo de 2023].
- Mokoena, Tshepo. 2015. “A\$AP Yams: the business brain behind A\$AP Rocky's fame”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2015/jan/19/asap-yams-asap-mob-asap-rocky-new-york-rap> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- Rekret, Paul. 2017. *Working Holiday: On Labour and Leisure in Trap*. Richmond American University London. https://www.researchgate.net/publication/339253954_Working_Holiday_On_Labour_and_Leisure_in_Trap [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- Rodellar, Pol. 2016. “La Vendición Records se presenta con un pase de modelos”. *Revista vice*. <https://www.vice.com/es/article/3bmenj/pxxr-gvng-la-vendicion-pase-de-modelos-noisey> [Consultado el 7 de mayo de 2023].

-Santiago, Javier. 2002. "Impacto del neoliberalismo en la estructura económica de las ciudades. Algo mágico en el aire". *Ecos de economía*, vol 6, nº15. https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/919/2002_3_Javier_santiago_Ortiz.pdf;sequence=1 [Consultado el 12 de marzo de 2023].

-Suárez Ruiz, H. (2020). Trap y neoliberalismo. Gramáticas de sujeción y resistencia. *Revista Stultifera*, 3(1), 41–71 <https://doi.org/10.4206/rev.stultifera.2020.v3n1-03> [Consultado el 9 de marzo de 2023].

-Val, Fernán y Fouce, Héctor. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methaodos.revista ciencias sociales*. [file:///C:/Users/lagou/Downloads/Dialnet-DeLaApatiaALaIndignacionNarrativasDelRockIndependi-5511103%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/lagou/Downloads/Dialnet-DeLaApatiaALaIndignacionNarrativasDelRockIndependi-5511103%20(2).pdf) [Consultado el 8 de mayo de 2023].

FUENTES AUDIOVISUALES

-Bea Pelea (4 de mayo de 2018). *Reggaeton Romantico Vol 1*. [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ndM_fBoaCjVucXrAsvkPKHOX5tDh50UQ8 [Consultado el 8 de mayo de 2023].

-Bea Pelea (4 de mayo de 2018). *Reggaeton Romantico Vol 1*. [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ndM_fBoaCjVucXrAsvkPKHOX5tDh50UQ8 [Consultado el 8 de mayo de 2023].

-Cecilioge (19 de febrero de 2021). *Cecilio G. - THE ANIMALS*. [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=XSW9gQ7yr6M> [Consultado el 8 de mayo de 2023].

-Cecilio G y Kuor Beats (16 de enero de 2014). *Legal Drugz (trabajo completo)*. [vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=qp9MEIPy2aQ> [Consultado el 8 de mayo de 2023].

-Defragua Oficial (1 de marzo de 2013). *Fat Montana ft Seko (Fat Montana Video Oficial)*. [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=38TCWdOBNlk> [Consultado el 8 de mayo de 2023].

- DELLAFUENTE (4 de noviembre de 2021). *DELLAFUENTE – Milagro*. [vídeo]. Youtube <https://youtu.be/aDyDON9FOXE> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- Dora Black (4 de junio de 2014) ***KINDER MALO ** DA LACHE***. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/0TbhIwybFYM> [Consultado del 25 de abril de 2023].
- Dora Black (23 de marzo de 2014). *PIMP FLACO x BILLETES*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/GECnvkv72dI> [Consultado del 25 de abril de 2023].
- Dora Black (4 de julio de 2017). *Pimp Flaco) Pico Tres*. [vídeo]. Youtube <https://youtu.be/1vkDOORaYwI> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- Jaimetipster (26 octubre 2015). *Los Pobres*. [foto]. <https://jaimepicks.wordpress.com/2015/10/26/los-pobres/> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- J x (5 de abril de 2016) *CHANEL - MANITA DE FATIMA (PROD. TRIGGER TRACKS)*. [vídeo]. Youtube <https://youtu.be/hD00VxjWlo> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- Kid Keo (15 de mayo de 2014). *Kidd Keo - Superman OG (Flap Jack Music)*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/2dMilbPXZt4> [Consultado del 25 de abril de 2023].
- La Favi (11 de septiembre de 2015). *La Favi - Como el agua prod by Jeffro*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/DCsgq9eft1s> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- La Fábrica 1931 (13 de noviembre de 2022). *LA FÁBRICA DE RUFIAN CON LA ZOWI. #LFZOWI*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/X3dkefKZFwx> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- La Zowi (18 de enero de 2018). *Llámame*. [vídeo]. Youtube https://youtu.be/s0Aq_aWDdV4 [Consultado el 25 de abril de 2023].
- LOS SANTOS (10 de marzo de 2017). *01 - 2K14DPG // [LOS SANTOS – PXXRIFICACION*. [vídeo]. Youtube https://youtu.be/a_TqrKqxtck [Consultado el 25 de abril de 2023].
- LOS SANTOS (6 de enero de 2016). *KHALED X COOKIN SOUL~CAMARÓN~*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/yTfdTQUsRUw> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- LOS SANTOS (8 DE FEBRERO DE 2015). *LOS YUMAS ~LOS FOREIGN~ OFFICIAL VIDEO*. [vídeo]. Youtube <https://youtu.be/wjNRk63XFdk> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- Los Santos (18 de octubre de 2014). *7.YUNG BEEF-LA PASION DE BEEFIE #FREEMOLLY*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/S1jmZGLZJdI> [Consultado 25 de abril de 2023].
- MrCarchulli (30 de junio de 2016). *04-PXXR_GVNG_~RAXETA~*. [vídeo]. Youtube <https://youtu.be/-sXCSZtCHUo> [Consultado del 25 de abril de 2023].
- Primavera Sound (1 de junio de 2018). *Opening Press Conference with Yung Beef . Bad Gyal . C.Tangana. Alicia Álvarez Vaquero*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/94weDwt5Irk> [Consultado el 25 de abril de 2023].

- PXXR GVNG VEVO (16 de junio de 2015). *PXXR GVNG - Tu Coño Es Mi Droga (Lyric Video)*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/Tyv0aB00BHs> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- PXXR GVNG VEVO (25 de septiembre de 2015). *PXXR GVNG - Perdóname Dios (Audio)*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/6jFyS568Qls> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- PXXR GVNG VEVO (17 de julio de 2015). *PXXR GVNG - Cigala (Audio)*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/knmhxxk0tRgQ> [Consultado el 25 de abril de 2023].

- Takers (31 de agosto de 2015). *Los Alemanes • Nike Tiburón (Prod. Yung Coke)*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/-dXqSl7W8Ig> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- VICE en español (4 de octubre de 2016). *Seko el Real y Espinardo Mafía Inc. | Noisey Meets*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/kwl8mhZ0bRU> [Consultado el 8 de mayo de 2023].
- Vodafone Yu (29 de marzo de 2021). *Albany: "No sé tanto de música como para querer etiquetar lo que hago" #yuAlbany*. [vídeo]. Youtube. https://youtu.be/_0M6GuZZFMo [Consultado el 25 de abril de 2023].
- WAG1 MAGAZINE (31 de junio de 2016). *Entrevista a TANIA CHANEL #TrapQueen en las calles de Lavapiés*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/8hAg5UgyWbw> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- Youzap (4 de septiembre de 2015). *CharfleX Dudu - BURLAOS [[VIDEO]]*. [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LQ_AzuYvEeo [Consultado el 25 de abril de 2023].
- YUNG BEEF AKA LANA DEL REY (5 de enero de 2018). *Intro*. [vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/AIGRveas1yI> [Consultado el 25 de abril de 2023].
- YUNG BEEF AKA LANA DEL REY (28 de septiembre de 2015). *27*. <https://youtu.be/o1gan3141Y4> [Consultado el 25 de abril de 2023].

ANEXO:

En este documento se adjuntan las imágenes referenciadas y citadas en el trabajo.



1. Portada del disco *Los Pobres*, Pxxr Gvng:
<https://jaimepicks.wordpress.com/2015/10/26/los-pobres/>



2. Video disponible en: <https://youtu.be/S1jmZGLZJdI>



3. Video disponible en: <https://youtu.be/AIGRveas1yI>



4. Vídeo disponible en: <https://youtu.be/o1gan3141Y4>



5. Vídeo disponible en: https://youtu.be/a_TqrKqxtck



6. Vídeo disponible en: <https://youtu.be/hD00VxijWlo>



7. Vídeo disponible en: <https://youtu.be/wjNRk63XFdk>