
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Aguilera Martínez, Paula; Ballart, Pere, dir. Arte suburbano y poética millennial : el (anti)trap de C.Tangana, Kinder Malo y The Tyets. 2020. 107 pag. (866 Màster Universitari en Literatura Comparada: Estudis Literaris i Culturals)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/234630>

under the terms of the  license

**Arte suburbano y poética *millennial*: el (anti)trap
de C.Tangana, Kinder Malo y The Tyets**



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales

Autora: Paula Aguilera Martínez

Tutor: Pere Ballart

Curso: 2019-2020

A mi generación.

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	1
1. MARCO TEÓRICO.....	5
1.1 DEFINICIÓN E IMPORTANCIA DEL TRAP	5
1.2 GENEALOGÍA DE LA MÚSICA SUBURBANA EN ESPAÑA	17
1.3 PRESENTE Y FUTURO DE LA MÚSICA SUBURBANA EN ESPAÑA	25
1.4 INTRODUCCIÓN A LOS ARTISTAS OBJETO DE ESTUDIO.....	28
1.4.1 <i>C. Tangana</i>	29
1.4.2 <i>Dora Black</i>	32
1.4.3 <i>The Tyets</i>	35
2. FORMA.....	38
2.1 ÁLBUM Y MIXTAPE: ESTRUCTURA.....	38
2.2 FISONOMÍA DE LA MÚSICA SUBURBANA.....	41
2.3 LÍRICA Y ASPECTOS FORMALES DE LA COMPOSICIÓN	45
3. CONTENIDO	54
3.1 DROGAS Y SEXO COMO ANALOGÍA	54
3.2 CÓDIGOS DE MASCULINIDAD	63
3.2.1 <i>Hipermasculinidades</i>	63
3.2.2 <i>Construcción de la feminidad y el ideal femenino</i>	72
3.3 OSTENTACIÓN	79
4. RECEPCIÓN.....	86
4.1 MÉTODOS DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN.....	86
4.2 EL ARTISTA COMO PERSONAJE.....	90
5. CONCLUSIONES	97
REFERENCIAS	103

0. INTRODUCCIÓN

Este proyecto surge de un interés latente por el género musical que se ha convertido, en los últimos años, en todo un fenómeno entre los jóvenes del nuevo milenio, consiguiendo superar en reproducciones en YouTube a artistas como Ed Sheeran o Ariana Grande. El foco de esta tesis es lo que los medios de comunicación han definido como ‘Trap’, y pretende comprender el impacto que ha tenido en las generaciones *millennial* y *Z*¹. Si bien es cierto que los mismos artistas han rehuido activamente esta etiqueta, pues consideran que constriñe su libertad creativa, es innegable que el género se ha establecido y ha sentado sus bases en la última década. Es en esta instancia que mi trabajo interroga el término ‘Trap’, dado que la necesidad por parte de los cantantes de escapar de cualquier intento de denominación común desafía los límites de la percepción de los medios de comunicación. Por tanto, mi investigación tiene como objetivo entender el proceso creativo de dichos artistas a través de un análisis de los mecanismos retóricos que les han llevado a convertirse en las voces de las identidades subalternas de las generaciones mencionadas (inmigrantes de segunda generación, como Morad, o jóvenes sin recursos, como Cecilio G., entre otros).

Como parte de este estudio, también sugiero la necesidad de la simbiosis forma-contenido, al igual que la unión de la lírica con los recursos audiovisuales, para la creación de lo que llamaré ‘poética *millennial*’. Ésta se convierte no solo en una expresión artística, sino en una actitud frente al público, y por extensión frente a la vida, por parte de los artistas. La ‘poética *millennial*’ se caracteriza por la defensa del entorno urbano como el nuevo espacio de creación para un grupo de artistas que se han establecido ya como la nueva burguesía² (*boujee* en palabras del grupo Migos), aquellos que «came from nothin’ to somethin’»³. Es por este motivo que mi trabajo acuña el término ‘música suburbana’ como posible vía de escape ante la obsesión de los medios masivos por el término ‘Trap’. La motivación de esta nueva etiqueta es remarcar la diferencia entre aquello propiamente ‘Trap’, es decir el trap norteamericano (aquel que se crea en las *trap houses* estadounidenses, en que el uso de armas se integra en el día a día de los cantantes), de su

¹ Strauss, William; Howe, Neil. *Generations: The history of America's future, 1584 to 2069*. Nueva York, Harper Perennial, 1991.

² Boltanski, Luc; Eve Chiapello. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris, Gallimard, 1999.

³ Migos. «Bad and Boujee», Culture; [CD], 2016. («venimos de la nada y ahora somos alguien»).

adaptación española (en que el interés se desplaza a la situación de precariedad derivada de la crisis económica del 2008, a raíz de la cual un gran número de jóvenes perdió toda oportunidad de desarrollar una carrera profesional). Asimismo, usando ‘música suburbana’ en lugar de ‘trap’, sugiero que podremos encontrar un nuevo enfoque que priorice este espacio alienado con el que los artistas se identifican. Solo en los suburbios (en cuanto a la localización física, pero también de forma metafórica, en las afueras de la cultura *mainstream*) pueden encontrar la libertad que les permita emitir su mensaje de la forma directa y cruda en que necesitan hacerlo.

Para enmarcar mi proyecto no puedo alejarme del trabajo de Ernesto Castro, quien analiza el fenómeno desde una perspectiva filosófica en su libro *El Trap. Filosofía Millennial para la crisis en España* (2019). Su estudio, que me sirve de referencia, propone la base teórica sobre la cual mi tesis pretende seguir construyendo. Además, las publicaciones de críticos musicales, especialmente Alicia Álvarez Vaquero, Víctor Lenore y Blanca Martínez Gómez, también servirán de apoyo para las ideas expuestas en el trabajo. Más específicamente, usaré la visión de Álvarez del trap como sintomatología de la crisis financiera, así como las ideas acerca de la imposibilidad de marcar los límites del género por parte de Lenore y Martínez, como base para mis propuestas. De otro lado, no puedo soslayar la gran aportación de los creadores de contenido online, especialmente la YouTuber Ter, quien ha dedicado varios vídeos a explorar lo que ha denominado ‘estética trap’ y sus influencias. De tal modo, mi investigación propone un acercamiento que deriva del intento de Castro de esbozar una «filosofía *millennial*», y del punto de vista estético de Ter. En su lugar, mi tesis pone a dialogar ambas perspectivas, a la vez que concreta las ideas críticas de Lenore, Álvarez y Martínez, en lo que ya he descrito previamente como ‘poética *millennial*’, una expresión poética de aquellos que han sido silenciados por una sociedad en que la ética del capitalismo tardío prevalece.

Este proyecto se enmarca en el estudio de la música como creador de identidades en la sociedad contemporánea. No obstante, cabe remarcar la falta de estudios que hagan referencia al género en si mismo y su evolución en España. Por este motivo, mi trabajo obtendrá las ideas teóricas principales de estudios previos acerca del rap como voz de la comunidad negra en los Estados Unidos y su tardía entrada en el panorama español, que se materializa en el ‘trap virtuoso’ al que se refiere Castro como predecesor del trap. De tal modo, mi estudio pretende ser pionero en la teorización de un género que ha intentado escapar a las barreras de lo establecido para crear un discurso que consiga representar la experiencia de aquellos jóvenes que tuvieron que luchar por una oportunidad para ganarse

la vida de forma legal y alejarse de los trapicheos de la calle. Luego, mi objetivo principal es remarcar la relevancia de la música suburbana en el ámbito de la Literatura Comparada y los Estudios Culturales.

Las preguntas a las que intenta dar respuesta este proyecto son las siguientes. En primer lugar, es necesario comprender la popularidad del género en los últimos años, sobre todo teniendo en cuenta que sus principales receptores no pertenecen a un grupo homogéneo, ni son, en su mayoría, consumidores de drogas o jóvenes sin recursos. Para dar respuesta a esta interrogación, sugiero como factor clave la habilidad de los artistas para universalizar la experiencia individual. Ello lo consiguen en una búsqueda del llamado «*realness*», esa esencia que les permita demostrar su pertenencia a la vida de la calle, a un entorno falto de oportunidades, por las cuales han tenido que pelear. La segunda pregunta a la que atenderé es la que cuestiona cuáles son los elementos específicos que constituyen el trap en España, a diferencia del cultivado en Norteamérica. Desde una perspectiva lírica, la respuesta la encontraremos en el plano sociopolítico. Como propone Castro, la crisis económica del 2008 sentenció un futuro pobre para los miles de jóvenes que perdieron el trabajo y toda oportunidad de labrarse una carrera profesional. En una visión estrictamente musical, las influencias rítmicas son también un punto de divergencia frente a la vertiente estadounidense. En la escena urbana española, no podemos ignorar la importancia que han tenido artistas del folclore andaluz como Camarón de la Isla, o la gran influencia de los ritmos de la cultura latinoamericana en las bases instrumentales.

Finalmente, la pregunta que enmarca el contenido del trabajo cuestiona los mecanismos que usan los artistas suburbanos para convertirse en las voces de las nuevas generaciones, de aquellos nacidos después de la década de 1990. La respuesta a tal interrogante nos remitirá a la idea del «*realness*», pero se extenderá también al hecho que tanto los artistas como sus seguidores comparten algo que nadie que haya nacido antes de los 90 podría comprender tan fácilmente. Esta complicidad se construye a través de un uso específico del lenguaje, creado a partir de la digitalización de la experiencia a que han sido expuestos. De este modo, el lenguaje de los *memes* y los *emojis* ha enriquecido su léxico, así como el vocabulario que los caracteriza, directo y sin formalidades. No solo esto, sino que la creación de un argot propio también ha surgido como consecuencia de la escena suburbana, en que palabras como «josear», «goler» o «beefear» («traficar drogas», «esnifar drogas» o «crear conflicto», respectivamente) son esenciales para la comunicación. De forma similar, observaremos también un imaginario propio, pues la

mímesis de lo lírico y lo audiovisual permite compartir imágenes de un nuevo costumbrismo en que el público más joven podrá verse reflejado y, por tanto, sentirse representado de forma justa. Ello, argumentaré, es la clave de la universalización de la experiencia individual que devuelve la voz a esta generación «perdida».

Para asentar estas preguntas dentro del marco teórico establecido, organizaré el trabajo en tres grandes bloques. De un lado, el primer apartado servirá como propuesta de teorización del género musical que se niega a ser comprendido. Para ello, presentaré el panorama actual y reconstruiré una genealogía del mismo, desde los orígenes del rap hasta el traspaso del *American Trap* a esta nueva idea de música suburbana de la España contemporánea. De otro lado, el bloque central presentará un análisis de los artistas seleccionados (C. Tangana, Kinder Malo y The Tyets) desde dos ángulos. En primer lugar, un estudio formal de las canciones revelará los mecanismos retóricos que unifican, o diversifican, el género. En segunda instancia, el análisis en profundidad del contenido de las canciones aportará una perspectiva más compleja de la ‘poética *millennial*’ a partir de la categorización de los temas más recurrentes en los tres sujetos. Finalmente, el tercer bloque ofrecerá un estudio de la recepción de los álbumes de estos artistas para completar el proyecto. Ello permitirá entender el impacto del proceso creativo en los jóvenes que les siguen y su relación con los cantantes, o los personajes de éstos, tanto a través de sus versos como de su presencia en las redes sociales.

Para concluir esta introducción, espero que mi trabajo pueda aportar una nueva visión al estudio de la música en sociedades contemporáneas. Desde la Literatura Comparada, y siempre nutriéndome de los Estudios Culturales, mi tesis pretende ser el primer paso hacia la inserción de la música suburbana en el mundo académico, y tiene el cometido de transmitir la relevancia de voces como las de C. Tangana, Kinder Malo o The Tyets en un momento histórico-político en que los jóvenes se niegan a permanecer silenciados. Deseo, pues, que sus canciones, así como mi interpretación de ellas, puedan abrir un debate que contemple el papel de los artistas en la creación de nuevas identidades y la expresión de una vivencia *millennial* en un entorno en que prima la experiencia estética digitalizada.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Definición e importancia del Trap

El interrogante acerca de la etiqueta ‘Trap’ ha sido objeto de debate desde los primeros indicios de una cierta consolidación del género. Esta ansia de dar nombre a un nuevo fenómeno ha sido, además, alimentada a partir del momento en que los críticos musicales más conservadores dan cuenta del impacto real de los artistas reconocidos como ‘trap’. Ciertamente, cantantes como Bad Gyal (Alba Farelo), C. Tangana (Antón Alfaro) o Yung Beef (Fernando Gálvez) han superado con creces las reproducciones en plataformas digitales de otros autores como Pablo Alborán o Malú, quienes hasta ahora no se habían movido de las primeras posiciones en los rankings. Es más, entrando a la lista «España Top 50», generada automáticamente por Spotify al contabilizar las reproducciones de forma semanal, no encontramos a día de hoy – agosto de 2020 – un grupo clasificado inequívocamente en la etiqueta de lo que tradicionalmente se ha considerado ‘pop’.

Sin embargo, ‘trap’ es un término que no parece encajar bien con los mismos artistas, quienes han rehuido activamente la etiqueta. C. Tangana, por ejemplo, ha dicho en varias entrevistas que el nombre trap en España ha perdido el sentido, ya que los críticos y periodistas han intentado comprender y establecer los límites de una expresión que se niega a ser formulada. Del mismo modo, la posición de los cantantes en la rueda de prensa que organizó el equipo del festival Primavera Sound en el año 2018, publicada más tarde en el canal de YouTube del festival, es igual de reveladora, si no más. Dirigido por Alicia Álvarez Vaquero, doctora en comunicación audiovisual y crítica musical conocida por sus artículos acerca del género, el evento unió a Yung Beef, C.Tangana y Bad Gyal en un debate acerca de su música y la comercialización de esta. Al finalizar las preguntas de los periodistas invitados, Álvarez Vaquero concedió una última intervención, que uno de los asistentes aprovechó para formular la temida pregunta, «¿qué es el trap?». La respuesta del panel no extrañó a nadie. Tanto la moderadora como los artistas invitados se echaron a reír, bromeando sobre aquella pregunta que había sido vetada y jamás debía ser hecha. Para salir del apuro, Yung Beef pidió a su amigo y colaborador Jakim que se presentara delante del grupo de periodistas. Entonces, a modo de mofa, el cantante proclamó que el trap era eso, su amigo con un kilo de droga intentando pasar la frontera (Primavera Sound, 2018). Ahora bien, ante este panorama, cabe preguntarse qué es lo que han visto dichos críticos para englobar a estos tres artistas

bajo la misma etiqueta y si realmente existen elementos comunes que puedan indicar un género propio alejado del pop o el rap.

Para empezar, es imprescindible comprender qué se ha dicho anteriormente acerca del trap. A nivel internacional, tomando de ejemplo grupos como Migos, Jernej Kaluža, doctor en filosofía por la Universidad de Ljubljana y experto en Estudios Culturales, sugiere que «trap is “music of our time”, not only as a sound, but more as a complex ideological mixture of certain affects» (2018: 5). Así argumenta lo que él mismo llama el poder emancipatorio del trap, que supera las barreras de la música y se convierte en algo más grande, en un movimiento cultural con influencia social y política. Además, añade que «trap is bitter-sweet, it includes nihilism and joy, states of ecstasy and states of depression, life up’s and down’s, entrapment and escape» (6). Por tanto, a su modo de ver, el trap es un movimiento que consigue representar los altibajos de la vida de aquellos jóvenes con menos recursos. De forma más compleja, Jesse McCarthy, doctor en literatura por Princeton University y profesor de *African American studies* en Harvard, escribe un artículo titulado «Notes on Trap», en que sugiere 35 elementos distintivos del género. Siguiendo la línea de Kaluža, dice en el octavo punto que «Trap is the only music that sounds like what living in contemporary America feels like. It is the soundtrack of the dissocialized subject that neoliberalism made. It is the funeral music that the Reagan revolution deserves.» (2018: online). Por lo tanto, expande la idea de la música como movimiento cultural para añadir un reflejo de la sociedad neoliberal contemporánea. Además, introduce la idea del trap como música funeraria de la «Reagan revolution», haciendo referencia al paso de una generación conservadora, cultivada entre los años 80 y 90, hacia una más contemporánea y guiada por el «dissocialized subject», o el sujeto socialmente descentrado y fragmentado al que alude Foucault. Asimismo, creo que el punto doce de su artículo consigue resumir excepcionalmente la noción del género que propone McCarthy, una idea que sirve para analizar el fenómeno de forma más global, así como su influencia en el mercado español. «How will cultural history come to grips with the fact that the era of the first black presidency is also the era of trap—a metaphor for a suckering, illusory promise one falls for, only to realize things are worse than ever before?» (2018). De este modo, recalca el impacto del trap como reflejo de una generación más liberal, gestada bajo el gobierno del primer presidente negro en Estados Unidos, Barack Obama. Sin embargo, es esta misma generación la que ha usado la música como expresión de una realidad poco idealizada, en que la promesa del American Dream que definió James Truslow Adams en *The epic of America* (1931) no puede quedar más

lejos de la realidad. Eso es, según McCarthy, lo que los críticos no consiguen entender, la dualidad de quienes habiendo vivido avances históricos, como la presidencia de un ciudadano afroamericano, no se conforman, sino que usan sus canciones como reflejo de las desigualdades sociales que siguen silenciadas. Entonces, el trap es visto por McCarthy como la voz de quienes han sido víctimas de una sociedad capitalista, en que la promesa del sueño americano no es más que una ilusión para ocultar la precariedad de quienes no tienen acceso a la mayoría de privilegios.

En el ámbito español, el periodista musical Víctor Lenore usa la terminología de Ernesto Castro, doctor en filosofía y pionero en el estudio del trap en España, para titular su artículo «Sexo, Droga y Autoestima: El Trap Como Banda Sonora de la Crisis» (2019). De un lado, me parece interesante la concepción del trap como banda sonora de una crisis financiera, concepto tomado de Castro y al que me referiré más adelante. Sin embargo, lo que me llama la atención del titular es la primera parte, que es, a mi entender, un oxímoron respecto de la segunda. Si realmente Lenore coincide con la concepción del género como consecuencia directa de una crisis, me parece ciertamente reduccionista la descripción del trap a partir de tres elementos tan aparentemente banales como son el sexo, la droga y la autoestima en un análisis superficial de las canciones. Es innegable que estos tres aspectos aparecen repetidamente en las letras, como examina Castro y como yo misma reflejaré en el tercer apartado. No obstante, cabe recalcar que las alusiones a estos motivos no son aleatorias, o muestras de ostentación vacías de contenido. Por el contrario, se usan como símbolos alegóricos que permiten acercar reflexiones sobre temas tan ambiguos como el amor, la amistad o la injusticia social a la cotidianidad de los oyentes y de los mismos cantantes. En esta línea, parece que el crítico no es capaz superar en su artículo la visión de Yung Beef como un simple delincuente que ha tenido la suerte de ganar fama, o la de C.Tangana como un rapero pretencioso que ha querido instalarse en el panorama de la música pop española. Luego, está claro que Lenore cae en la trampa de estos artistas y se queda con un análisis superficial de sus temas, incapaz de conectar con ellos.

Castro, por su parte, hace una radiografía mucho más completa e inclusiva en su libro *El Trap: Filosofía Millennial para la crisis en España* (2019). En un nivel técnico, argumenta que el trap se caracteriza por el uso de Auto-Tune para conseguir un efecto casi robótico en la voz, el uso de los *ad libs* como firmas vocales (interjecciones improvisadas que se oyen de fondo por debajo de los versos, o como ecos de los mismos) y de la Roland TR-808, una caja de ritmos de los años 80 que crea un sonido característico

(21). Si bien Castro encuentra estos elementos comunes en la mayoría de artistas que se han clasificado como trap, el autor se da cuenta de la imposibilidad de englobar a cantantes tan distintos. De un lado, recoge el caso de C. Tangana, quien a partir de su single «Mala mujer» (2017) experimenta con los boleros y otras composiciones folklóricas para contrastarlo con el reguetón de Ms Nina o con Bad Gyal, quien ha reiterado en varias ocasiones que sus influencias provienen del *dancehall*, un ritmo tradicional jamaicano que se distingue por su interrelación con la danza (22-23). Luego, una vez expuesto el panorama nacional, Castro llega a la misma pregunta que me planteo en este primer apartado, ¿es posible mantener la etiqueta ‘trap’ o, por el contrario, convendría encontrar una nueva terminología que no limitase la creatividad de los artistas?

Antes de poder dar respuesta a esta cuestión, considero que es clave resolver otro aspecto primero. ¿En qué medida se puede estudiar el trap español a partir de teorizaciones acerca del desarrollo del género en Estados Unidos? Recordemos, de un lado, que los orígenes del trap se anclan en lo que se ha dado a conocer como *Traplanta*, la subcultura creada en las llamadas *traphouses* de Atlanta, lugares de trapicheo de drogas y en que las armas son las mediadoras entre *gangs*, o bandas. De otro, me gustaría resaltar también las palabras del cantante Kidd Keo (Padua Keoma Salas) en la entrevista que ofreció a La Resistencia, un programa de la cadena Movistar+ dirigido por David Broncano, conocido por sus entrevistas informales y poco preparadas. Al ser preguntado el porqué de la ostentación en el trap, Keo establece un punto clave de divergencia entre el género cultivado en Norteamérica y la vertiente española. Entonces, dice «Como en Estados Unidos no hay seguridad social ni hay nada, la gente tiene que ganarse su dinero, entonces también se ve mejor vacilar de ese dinero» (La Resistencia en Movistar+, 2020). De forma similar, el trapero Kinder Malo canta en «Erasmus Boys» (2015) «Estamos en Barcelona, no estamos en Dakota / aquí no hace falta antibalas, idiota», haciendo mofa de quienes reproducen literalmente el discurso *gangster* norteamericano, pero también demostrando una necesidad de adaptación del mismo, pues la realidad en España no incluye el uso habitual de armas.

Una cosa está clara, el entorno sobre el que componen Migos o Travis Scott, traperos estadounidenses, jamás será el mismo que el que se desprende de las rimas de Yung Beef o Cecilio G. Para empezar, las armas no son un elemento que esté presente de manera tan abierta y común como lo puede estar en Norteamérica, por las legislaciones de cada país. Por otra parte, el peso de la cultura negra en el hip hop y la opresión que

vive su comunidad, si bien existen también en España, no se vive de la misma forma en ambos lugares⁴. Por tanto, si el trap es, como apuntaban McCarthy o Kaluža, la expresión del presente más inmediato, no podemos caer en la trampa de un término común para ambas producciones musicales. No solo esto, sino que cabe recalcar la divergencia en las influencias de ambos estilos. Mientras que en Estados Unidos el R&B (Rhythm & Blues) y el hip hop son las dos influencias principales en las bases del trap, los cantantes españoles se han servido de los ritmos del flamenco y el reguetón para crear un sonido nacional.

Ante este panorama, debo introducir otra pregunta, ¿cuáles son las características del género en España y en qué medida se distancia de las producciones norteamericanas? Según expone Castro en su libro, y como ya he explorado previamente, hay un factor fundamental en el desarrollo del género aquí: la crisis económica que afectó al país en el año 2008. Ahora bien, el mismo autor señala que esta no fue solamente una crisis financiera, sino que también fue social y generacional (12). Esta teoría la comparten también Daniel Madjody, productor y periodista musical, y C. Tangana en el primer capítulo de la serie *Mixtape* (2019), de Playz, publicado en YouTube. Debatiendo sobre los orígenes del trap en España, ambos apuntan a esta recesión como el punto inicial, en que el rap deja de ser el foco entre los oyentes más jóvenes para dejar paso a un grupo de artistas que son «chavales que eran los que veías en tu barrio», como señala Madjody. Para el mismo, el gran cambio que trajo consigo el trap en el paradigma musical fue «tomar internet y tomar YouTube como la gran fuente de distribuir su negocio musical» (2019). A esto, Tangana añade un elemento imprescindible en la creación del estilo que, a su vez, explica también la necesidad de usar internet durante un momento socioeconómico en que la música no se contemplaba como una forma de ganar dinero.

Tienes que trabajar, encima no encuentras curro y nadie tiene un duro. No hay casi pasta en la hostelería, imagínate si va a haber pasta en rapear, o en intentar cambiar la escena urbana. Ahí el *mindset* era como “te lo tienes que hacer, te lo tienes que hacer, te lo tienes que hacer”. Y nunca pensabas en ganar mucho dinero con eso. Y

⁴ En EE.UU., la comunidad negra presenta una historia que nace de la esclavitud resultante de la colonización y su voz está más consolidada gracias a la intrusión en la academia de ciudadanos de segunda, tercera y posteriores generaciones. En España, la dictadura franquista afectó a la entrada y salida de personas en el país. A consecuencia, la inmigración aquí es un fenómeno mucho más reciente que en Norteamérica, donde el movimiento se remonta a los inicios de la esclavitud, la guerra civil y el Civil Rights Movement

luego, después de estar tres, cuatro, cinco años currando en curros de mierda, siendo una persona cualificada, pues toda esa presión a mí me hizo decir “a tomar por el culo, yo voy a ganar dinero con esto”, ¿sabes? Toda la gente que está ahora tenemos un hambre que es un hambre de *hustler*. Que es un hambre de *hustler* que es muy distinta de alguien que lo haya tenido todo ahí. O funciona esto o voy a ser camarero toda la puta vida, y yo no voy a ser camarero por mis huevos. (Playz, 2019)

He aquí el distintivo principal de los artistas españoles: el hambre de sobrevivir por sus propios medios en mitad de una crisis nacional que afectó a todos los sectores. Este contexto traspasa luego a las letras, en que se refleja la situación política y social de inestabilidad a través de los ojos de unos artistas que demuestran no tener nada que perder y mucho que ganar. La crisis, además, acentuó la polarización entre clases sociales, produciendo un aumento del consumo de drogas y el vandalismo entre la población que hasta entonces había vivido sin recursos y que, dada la situación, había acabado en la calle. Tanto esta nueva actitud por parte de los jóvenes que perdieron la oportunidad de incorporarse al mercado laboral pese a estar cualificados como el riesgo de exclusión en que se encontraban muchos otros queda perfectamente retratada en el tema de Rels B, «Diles» (2018). «Mira esos chavales, no son criminales / Tienen hambre y pocas posibilidades / En mi barrio tenemos dos bandos / Unos tienen todo y otros lo andan buscando», canta Daniel Heredia, quien culmina la canción con un estribillo que, a mi modo de ver, resume a la perfección cuál es la actitud de los artistas españoles, que se aleja del *gangsta* americano. «Diles que ya pillamos el vuelo / Que ya no hay quien nos pare (eh) / que ya no tenemos frenos (ey, ey, ey) / Diles que ya no tenemos miedo / Que ya no somos chavales / De tonto no tengo un pelo (ey, ey, ey)». Estos versos demuestran, pues, el compromiso de los artistas con la situación sociopolítica en que se encuentran y su posición como amplificadores del mensaje de los afectados por esta inestabilidad. En el caso de España, cantantes como Rels B reflejan las desigualdades que hoy todavía existen como consecuencia de la crisis de 2008, así como los estigmas asociados a la ciudadanía con menos recursos. Esta es, con todos sus *ad libs* y toda su irreverencia, la actitud del cantante que no se conforma en una sociedad en que no hay oportunidades para la gente joven.

A la luz de esto, podemos concluir que el trapero español es el artista que usa sus versos para dar voz a todas aquellas personas que han sido silenciadas, ya sea porque pertenecen a una comunidad minoritaria, como la negra o la LGBT, o porque se

encuentran en situación de riesgo de exclusión a causa de una falta de recursos. Son, pues, un reflejo de lo que acuña el colectivo feminista Combahee River y más tarde revisa Eagleton, no sin cierto recelo, como las nuevas ‘políticas de la identidad’ en la lucha por la igualdad. Las oportunidades, eso sí, se encuentran en internet y en la plataforma YouTube, un nuevo entorno que favorece la autopublicación y autoproducción y que permitirá la intrusión de dichos cantantes en el panorama musical nacional gracias a la popularidad entre sus seguidores. Como explica Castro, «por fin existía una voz que representase a mi quinta, la de los que, por mucho que estudiaran o trabajaran, con independencia de la clase social de la que provinieran, sabían que iban a vivir peor que sus padres.» (349).

En cuanto a otros aspectos más formales, Castro también destaca, a parte de las influencias de los ritmos latinos y el flamenco a los que ya me he referido anteriormente, el uso de la ironía objetiva. Según el autor, gracias al uso de esta, el espectador no sabe realmente si lo que se está consumiendo «tiene una intención ingenua o paródica» (68). Esto se ve perfectamente en las letras de C. Tangana, en que cuesta distinguir si el mensaje es irónico o si, por el contrario, el cantante pretende crear un personaje cínico que crea firmemente en lo que está diciendo. Ello, como exploraré más adelante, resulta en un producto interactivo y que necesita la polémica para mantenerse vivo. De otro lado, Castro también menciona la creación de lenguajes propios de cada banda o artista, que surge inicialmente de un intento de importar directamente la jerga y acento caribeños, pero que más tarde servirá de sello personal que permita a los seguidores identificar al artista con solo escuchar ciertas palabras u onomatopeyas (68).

Un tercer elemento distintivo del trap en España es el aspecto audiovisual, en que las referencias al cine quinquí o la influencia de las referencias a la cultura popular española en el cine de Luis Buñuel⁵ son innegables. Para unificar esta nueva estética, el filósofo habla de una «Removida Madrileña», sustentada en tres vértices: la moda *vintage* que recuerda a la primera Movida en los 80, las artes plásticas y la música urbana que se ha ido desarrollando en la capital. Éste es el «triángulo del postureo», en términos de Castro (237). De nuevo, C. Tangana es el ejemplo perfecto de la nueva estética, a la que

⁵ Las referencias al cineasta Luis Buñuel, como menciona Ernesto Castro, se ven mayoritariamente en el uso de símbolos populares españoles en los vídeos (2019: 270). Un ejemplo claro son los videoclips de Rosalía para el disco *El mal querer* (2018), producidos por CANADA. En el vídeo del tema «Malamente» aparecen repetidamente imágenes tradicionales contrastadas con elementos de la era posindustrial. Por ejemplo, en una escena aparece un nazareno montado en monopatín en un entorno industrial abandonado, que recuerda a *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel.

él mismo hace referencia en ese primer episodio de *Mixtape*. A partir del lanzamiento de su single «Mala mujer» (2017), no solo se ha atrevido a experimentar con el bolero y otras composiciones, como ya he mencionado, sino que también da con la estética por la que es conocido hoy: el bigote de dandi, las camisas ochenteras y los pantalones de pinza. Innegablemente, su imagen se ha convertido en el distintivo de Tangana, el líder de la Removida. No todos han llevado la moda a tal extremo, no obstante, y si bien siguen mostrando influencias del cine español en sus videoclips, la mayoría sigue apostando por la unión de confort y ostentación, lo que en inglés se ha llamado «*athleisure*» (una mezcla entre *athletic* y *leisure*). Como sugiere la YouTuber Ter en su vídeo «El problema de la estética TRAP» (2019), la mayoría de cantantes en España usan la moda para representar los orígenes callejeros de los que provienen, que más bien recuerdan a la estética quinquide los 70 y 80, y hacer ostentación de marcas, mayoritariamente falsas, en un guiño a la moda *kitsch*, que celebra la producción en cadena con excesivos accesorios de plástico.

Ahora bien, una vez diseminados aquellos elementos que la prensa generalista ha usado para unir a cantantes tan distintos como Bad Gyal, Cecilio G. o Yung Beef en una etiqueta común, cabe reformularse la gran pregunta. ¿Cómo nos referimos a esta nueva generación de cantantes sin limitar su creatividad? ¿Es, siquiera, posible? Más aún, ¿es factible delimitar quiénes pertenecen a esta escena y quiénes no? Esta última pregunta es la que ha creado más debate entre los propios cantantes, pues ha habido un gran conflicto entre aquellos que defienden que el trap es solamente *underground* y aquellos que abogan por la posibilidad de crear desde el *mainstream*. Antes de adentrarnos en el asunto, hago un breve apunte para señalar que la barrera entre ambas modalidades no está clara, aunque por regla general se considera *mainstream* a los artistas con contrato en discográficas comerciales, normalmente Sony Music Entertainment, Warner Music Group y Universal Music Group, mientras que los sellos *indies*, o *underground*, son los que no pertenecen a este circuito de producción y dan a los artistas más libertad creativa.

Retomando la mesa redonda que organizó el equipo del Primavera Sound en 2018, me gustaría destacar un momento en particular, cuando Yung Beef y C. Tangana se enzarzaron en una discusión acerca del capitalismo y la importancia del *underground* en la cultura urbana. Según Yung Beef, el trap no tiene cabida en el *mainstream*, porque para él se trata de hacer algo desde abajo, desde el barrio, alejado de las élites que controlan el mercado para no olvidar la esencia del género. De otro lado, Tangana no duda en reprocharle su actitud por ingenua, ya que dice que el único modo de transmitir el mensaje y ser escuchado hoy en día es pasando por una distribuidora. Para este, es importante

entrar en el juego del capitalismo para amplificar las voces de quienes no tienen nada y se lo ganaron todo, mientras que para Yung Beef sería una derrota ceder el poder a las grandes empresas.

No nos tiene que preocupar lo que hagan las multinacionales, ¿me entiendes? Porque nos comen los huevos, existe internet, ¿sabes? Yo tengo un sello que me da igual el dinero que dé, todo ese dinero es para los chavales, para su música. Esa es mi manera de luchar y de construir una industria. Yo no quiero una industria que dependamos de gente de etiqueta, de gente con trajes (...) Yo quiero crear una industria que dependa de nosotros, de gente que le gusta la música, y ya está. (Primavera Sound, 2018)

Estas declaraciones sintonizan directamente con la propuesta de Christopher Vito, doctor en Sociología y experto en *African American studies* en el ámbito del hip hop, acerca de aquellos artistas que cantan «for the love of hip-hop», que rechazan abiertamente el control de la industria comercial y denuncian la falta de libertad por parte de estas (2019: 59). Ello es lo mismo que ocurre en la escena musical española, con artistas como Cecilio G., Yung Beef o Kinder Malo y Pimp Flaco, quienes crean sus propias discográficas para demostrar que puede haber música más allá del *mainstream*, sin entrar en redes de distribución y marketing pseudo-legales y, sobre todo, sin firmar contratos abusivos. El *mainstream* es opresión y eso es precisamente lo que hace el trap, denunciar la dominación, ofrecer un megáfono a los jóvenes para activar el pensamiento crítico y la conciencia de clase (2019: 23).

No obstante, hay un factor clave en esta discusión que Yung Beef no contempla, pero que C. Tangana no pasa por alto, y es que es absolutamente imposible separar la industria *indie* de la *mainstream* a día de hoy. Esto es algo a lo que también hace referencia Vito, pues explica que el poder de las «majors» (las discográficas Universal, Sony y Warner) es tal que han conseguido el monopolio no solo de las radios, sino también de las reproducciones en plataformas online. De tal modo, la única manera de competir con ellas es a través de la afiliación. Entonces, por mucho que Kinder Malo y Pimp Flaco hayan creado el sello Dora Black, necesitan un distribuidor que pueda insertarles en el mercado digital, su único modo de publicación. Por tanto, se crea un «*mixed space*» en el que resulta prácticamente imposible disociar el *underground* de lo comercial (2019: 115).

Sea como fuere, queda claro que el trap no es solo una expresión de la generación *millennial* afectada por la crisis y con ansias de crecer económicamente. El trap es también un género comprometido con la creación de conciencia social y de una identidad común de todos aquellos cuya voz fue silenciada, un catalizador de las políticas de la identidad. Esto es lo que, a la vez, exigen los seguidores, un compromiso político que se traduce en lo que han llamado «*realness*» (2019: 101). El trap, con toda su ironía y su subversión, debe estar comprometido con la esencia, sus orígenes: la calle y el barrio. El trap debe ser real.

Los doctores en Literatura y profesores de la Universidad de Barcelona Max Besora y Borja Bagunyà escriben en 2018 *Trapologia: això va d'actitud*, un libro de estilo periodístico y menos académico que el de Castro en que intentan resolver con un toque de humor y sarcasmo sus dudas acerca de la cultura que se ha desarrollado entorno al trap. En un intento de comprender el rol de los artistas y su necesidad de demostrarse reales, establecen una comparación con la filosofía de Jean-Paul Sartre que considero interesante recoger en esta sección. Según los autores, el *realness* es «una mena de derivació narcisista de la contradicció que, segons Sartre, funda l'intel·lectual i que ja no es resol en allò de donar veu als que no en tenen, sinó en una mostració obscena del dolor de cadascú» (41). Si bien la comparación la establecen desde la exageración, creo que es un punto interesante en el que detenerse. El intelectual comprometido de Sartre es aquel que ignora el bien personal a favor del bien común, es decir que dedica sus esfuerzos a aquel campo en el que sobresale antes del que le ofrece satisfacción personal. Este compromiso requiere también la identificación de contradicciones en su estudio, aquellos descubrimientos que le hagan cuestionarse las bases de su campo de investigación. Para ser un intelectual, el ejercicio de su trabajo debe poner una contradicción entre las leyes de este y las leyes de la estructura capitalista. Además, es una contradicción que sufre a nivel personal, no solo la identifica, sino que la manifiesta porque la vive en su propia piel⁶. Es ahí donde reside la base del *realness*. Los artistas, como se lee en la cita de C. Tangana para el reportaje *Mixtape*, arriesgan su futuro laboral para dedicarse a tiempo completo a sus proyectos musicales, ya que tienen la certeza de que su mensaje debe llegar al público. De otro lado, sus experiencias vitales les han llevado a encontrar esa contradicción, pues juegan en una escena dominada por el capitalismo, como es la

⁶ «Le couple mythique Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir», Radio-Canada, 28/03/1967, <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-7812742/couple-mythique-jean-paul-sartre-et-simone-beauvoir>.

industria musical, pero tienen un contenido de denuncia. Es más, esa denuncia sirve para manifestar la misma contradicción, en tanto que hablan de los abusos por parte de las discográficas, pero también en cuanto a sus experiencias personales, que comparten para mostrar una realidad silenciada, la de las desigualdades sociales que ellos mismos han sufrido a lo largo de sus vidas. Es por eso que me parece un paralelismo absolutamente acertado, pues el trap sirve de megáfono para los intelectuales sartreanos, quienes huyen del *mainstream* para escapar del abuso laboral, pero también para encontrar un espacio que les permita transmitir el mensaje que necesitan hacer llegar y de la manera tan cruda en que necesitan hacerlo.

Una vez comprendidos los métodos de dominación de la industria y las opciones con que cuentan los artistas para distribuir su música, todavía queda una cuestión por analizar. ¿Cómo se puede unificar a esta variedad de artistas que compiten en mercados tan diferentes pero que, a la vez, tienen elementos comunes, como son una actitud frente a la sociedad y la industria? Como han dicho los mismos cantantes, el nombre ‘trap’ hoy en día ha dejado de significar. El trap es el todo y la nada a la vez; es una actitud informulable y en cambio constante que engloba artistas diversos. Castro (2019) destaca un primer intento de huida al término ‘trap’ con la propuesta en España de Miguel Ballarín de usar el nombre «música urbana», que ya se estaba usando en Estados Unidos (30). Ahora bien, la nueva etiqueta no ha sido tan bien recibida por todos los artistas y productores. Sam Taylor, productor de la discográfica Kobalt Music, destaca el racismo implícito en el término, pues los orígenes del género están en la música negra, y al referirse a él como ‘urbano’ se deja entender que es algo que necesita reconstrucción (Kobalt Music, 2018). Por tanto, no solo hay una apropiación cultural tácita, sino que además la etiqueta acaba siendo derogatoria.

Un cantante que sí ha usado el término es C. Tangana, quien admite en la ya mencionada rueda de prensa del festival Primavera Sound que el nombre le permite «construir un discurso» (2018). Entonces, Tangana demuestra una necesidad de unificación del género que se aleje de etiquetas conservadoras y limitantes, pero que permita dar voz a este conjunto de artistas. Por tanto, es innegable la necesidad de un cierto asentamiento que permita amplificar el discurso y transmitir el mensaje que quieren hacer llegar. Eso sí, este debe ser lo suficientemente libre y diverso como para permitir a los cantantes mostrar sus divergencias y celebrar su individualidad dentro de la unión. Ello es un factor al que Rancière hace referencia en su estudio acerca del disenso. Al hablar del segundo paradigma de la eficiencia del arte, Rancière sugiere el «archiethical

paradigm», según el cual el único modo de unir arte y política es creando una comunidad, «community as artwork» (2010: 136). El artista debe ser capaz de crear nuevos lazos y hacer al receptor partícipe de su mensaje. Para ello, la comunidad tiene que ser diversa y presentar las individualidades de cada componente para poder unir las y crear ese «sense of common» (137). Pero entonces, ¿estaría C. Tangana defendiendo que toda idea de ‘trap’ debe encajar en los estándares del arte político o arte crítico? A mi entender, la idea va más allá. El origen del género está ciertamente unido a la conciencia y lucha de clase, como analizaré en el siguiente apartado. Por ende, el trap sí tiene lo que Kaluza llama ‘potencial emancipatorio’ (2019). Ello no significa que todos los *trap stars* hagan gala de su compromiso social en todas sus canciones, pero sí hace referencia al reclamo de la calle como espacio de creación y como origen de un género comprometido con quienes necesitan hacerse escuchar.

Retomando el discurso de Rancière (2010), hay un concepto clave me que gustaría destacar. Según el académico, el disenso reside en el centro de lo político porque rompe el estado natural de la ‘policía’, esas reglas no escritas que nos dicen cómo y desde dónde actuar. El disenso visibiliza lo invisible en el momento en que el artista sale de su policía y hace al receptor ver lo que hasta entonces era invisible. Para ello, es imprescindible mover la obra del museo, en que la pieza pasa a ser un mero objeto estético y pierde su discurso, al mundo real. Debe haber una subversión de la posición de la obra y el receptor para activar el disenso. El escenario y la sala de butacas deben invertirse (139). Eso es lo que hace el trap: da voz a la juventud a quien la crisis quitó la oportunidad de desarrollarse profesionalmente, así como a aquellos que han sido víctimas de un entorno pobre y han acabado en la adicción a las drogas.

Esta idea se resume de forma excelente en una sola imagen del vídeo de Morad para su tema «M.D.L.R» (2019). En el minuto 0:20 aparece un fotograma en que se observa la ciudad de fondo y en primer plano un muro que abre la escena a un barrio pobre y poblado de inmigrantes sin recursos, los M.D.L.R (*mécs de la rue*, o chicos de la calle en francés). Esa, para mí, es la imagen del disenso en el trap. Representa el cambio de plano de la urbe – que hasta ahora ha sido el centro de todo discurso privilegiado – a lo suburbano, el barrio, la calle. Es por ello que sugiero el término «música suburbana» como nueva etiqueta que permita unir a artistas tan variados como Rels B y su R&B, Bad Gyal y su *dancehall* o C.Tangana y sus boleros. Además, el nuevo término permitirá hacer referencia al entorno que dichos artistas reclaman como espacio de creación, el barrio y la calle, mientras propone una subversión del modelo urbanita popular. Del mismo modo,

hace referencia, también, al *realness* que reside en el centro del estilo, pues alude al suburbio, un barrio o unidad de habitantes que residen en la periferia y que constituye una zona deprimida. Por tanto, son los artistas marginales, quienes han crecido sin oportunidades de desarrollo personal y, por extensión, sin voz para transmitir su lucha, quienes se reapropian del mismo entorno y lo reclaman como espacio creativo. Desde ahí, desde el suburbio, tienen la oportunidad de crear su propio discurso.

Es cierto que esta nueva etiqueta podría suscitar los mismo reproches que hacía Sam Taylor ante la propuesta de ‘música urbana’. Para responder a tales acusaciones me remito a Christopher Vito (2019), quien propone el «*oppositional consciousness*» como elemento esencial en el hip hop. Este consiste en tomar términos que en un momento se usaron de modo despectivo, como ha hecho la crítica tradicional al usar «música urbana», para volver a connotarlo y crear una nueva identidad común (9). Eso es precisamente lo que sugiero con «música suburbana», apropiarnos desde los márgenes (físicos, pero también los márgenes de la industria) del término con el que se ha segregado a una parte de la población menos favorecida para devolver la voz a una generación desprovista de oportunidades. Esto es la música suburbana, y esta es la importancia de un denominador común.

1.2 Genealogía de la música suburbana en España

Para poder entender la música suburbana en España de forma global, es importante conocer el origen del género, que proviene de la cultura hip hop en Estados Unidos. Como sugiere el ya mencionado Vito, autor de varios estudios acerca del impacto del rap en la cultura norteamericana, es de vital importancia que los jóvenes traperos entiendan el impacto de la cultura hip hop y el discurso antirracista de esta, pues son las generaciones *Millennial* y *Z* las que tienen la oportunidad de amplificarlo, gracias a las aportaciones de internet y la tecnología en general, para fomentar la diversidad (2019: 135). Según Carol Motley y Geraldine Henderson, expertas en *African American studies* y autoras de varios libros y estudios acerca del rap, la cultura del hip hop engloba cuatro expresiones artísticas: el *graffiti*, el *breakdancing*, el *MCing*, o improvisación de rimas sobre una base musical, y el *DJing*, o creación de dichas bases (2008: 245). Esta cultura se consolida y expande tanto dentro como fuera de Estados Unidos gracias a películas y

exposiciones de lo que se ha pasado a llamar ‘arte urbano’⁷, especialmente en su vertiente plástica, con el *graffiti*. Es en este entorno que surge el rap, que se asienta como género en los años 70 y gana especial popularidad a partir de los 80. Sus orígenes se encuentran en la expresión de los MC, quienes se enfrentaban unos a otros verbalmente, componiendo rimas en que relataban sus luchas personales y reflejaban la pobreza en que habían vivido. Así, el nuevo estilo musical se distinguía por el uso de bases a partir de ritmos tradicionales africanos y jamaicanos y por el contenido de las rimas, en que consiguieron reflejar la opresión que sufría la comunidad negra en el Bronx, el barrio del sur de Nueva York conocido por la falta de recursos de quienes lo habitan (245).

Halifu Osumare, profesora emérita en *African American studies* por la universidad de California, propone en su libro *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves* (2007) el concepto ‘*collective marginalities*’, según el cual existiría un nexo de unión entre cantantes y oyentes que surge de la intersección entre raza, clase y opresión histórica. Por tanto, es esta marginalidad colectiva la que permite crear una cultura en que tanto raperos como seguidores puedan verse identificados y compartir la experiencia común de la opresión. Además, retomando el discurso de Vito (2019), el sociólogo propone el «*oppositional consciousness*» como método para la contra-connotación del vocabulario ofensivo dirigido a una comunidad en concreto, que permita a los cantantes apropiarse de los términos y crear una conciencia colectiva que una y empodere a nuevas comunidades para salir de la opresión.

Entonces, el tipo de rap que predominaba era uno comprometido con la minoría, en que se denunciaban los abusos sufridos por dichos colectivos. Esto es lo que se ha denominado «*conscious rap*», un estilo que sobresalió a partir del 1979 y hasta la década de los 90, en lo que Vito llama «*the Golden Era*» (2019). Lo que ocurre con la entrada del nuevo milenio es lo que el autor entiende por «*corporization of rap into a commodity*», que resulta en una «*homogenization in rap culture in order to be consumed by white listeners*» (73). Es así como la industria *mainstream* recoge la innovación del rap (las

⁷ El ‘*street art*’, o ‘arte urbano’, surge del movimiento hip hop en los años 70, en que los *graffiti* empezaron a usarse a modo de protesta política en Nueva York. A partir de entonces, más artistas empezaron a usar el mobiliario público para compartir su arte, estrechamente relacionado con la misma idea de crítica social y política. En Estados Unidos, Keith Haring y Jean-Michel Basquiat, se convirtieron en los pioneros de esta nueva modalidad artística. La evolución del arte urbano culminó con los trabajos del británico Banksy, cuyo arte ha recorrido el mundo y sigue siendo, a día de hoy, un referente en el *street art*. Si bien el origen de esta expresión se encuentra en las pintadas callejeras, la expresión contemporánea incluye también esculturas y otras instalaciones urbanas («The evolution of Street Art.» *Invaluable*, 4/10/2017, <https://www.invaluable.com/blog/the-evolution-of-street-art/>.)

bases de ritmos tradicionales africanos y el contenido de denuncia social, así como una cultura que va más allá de la música) para convertirlo en una fórmula simplificada, fácil de reproducir y que garantice a la élite blanca el control desde las discográficas masivas que les permita beneficiarse a cambio. De este modo, no solo se mantuvo la opresión a una comunidad empobrecida y mayoritariamente negra, sino que además la esencia del género fue erosionada a favor de una nueva vertiente que no promoviese el pensamiento crítico ni permitiese mantener la conciencia de grupo (Vito, 2019: 2019).

La faceta del rap que se popularizó a partir de los 90, pero especialmente entre el 2000 y el 2010, fue el *Gangsta Rap*, una nueva cultura que promueve la ostentación y hace referencia en sus versos al uso de armas y el consumo de drogas. No obstante, Vito introduce un último elemento clave, el «*realness*». Según este, los seguidores fueron conscientes del cambio de enfoque que trajo consigo la comercialización del rap, y exigieron compromiso por parte de los artistas independientes con la minoría silenciada por la industria musical y su nuevo rap (2019). Asimismo, Osumare (2007) también recalca la importancia de internet en la búsqueda de esta esencia ‘real’, pues dice que tiene la capacidad de volver a unir las comunidades marginales que la comercialización del género intentó borrar.

De este modo, se hace evidente que hay dos tendencias que hoy siguen conviviendo dentro de la cultura hip hop. De un lado, el *conscious rap*, un estilo con conciencia de clase y raza que permite a los oyentes verse identificados con los conflictos que los artistas exponen en sus versos. De otro lado, el *gangsta rap*, una tendencia que blanquea la cultura hip hop, cuyos orígenes se encuentran en la música tradicional africana y la voz de la comunidad negra, a través de alusiones al consumo de drogas y el uso de armas. Ante un contexto de división dentro del género en que la mezcla entre lo *mainstream* y lo *indie* era cada vez más visible, solamente podía ocurrir una cosa, la aparición de un nuevo género que consiguiera unir ambas propuestas en un solo estilo, el trap (Castro, 2019).

Si bien es cierto que hay un gran vacío en la academia acerca del trap y sus orígenes, el periodista musical estadounidense Henry Adaso, experto en rap y autor de múltiples artículos acerca del trap, dedica un apartado de la revista online *LiveAbout* a trazar una suerte de genealogía del género. Así, sugiere que el trap en Estados Unidos ya sonaba en la década de 1990, aunque su popularidad en la escena *mainstream* no llegó hasta los 2000 (2019: online). De otro lado, el periodista Chris Gibbons (2018) escribe para la revista *XXLMagazine* un artículo similar al de Adaso, en que hace referencia a

Atlanta como lugar de creación del trap. Según éste, fue el descubrimiento de la TR-808, una nueva herramienta de producción que permitía crear ritmos a base de hi-hats, un sonido característico de la batería, que empieza a crear un sonido distintivo del rap de la zona. Así es como el productor DJ Toomp empezó a trabajar con el artista T.I para crear la primera canción con referencias explícitas a un «trap», que más tarde fue adaptado por el grupo OutKast en el tema «Snappin' and Trappin'» (online).

Después de estos primeros indicios, el «Southern Rap» siguió evolucionando a favor de un sonido más rítmico y bailable, con letras que permitían unir la faceta gangsta cultivada en las *traphouses* de Atlanta con historias de superación personal de artistas que no tenían recursos y se veían obligados a autoproducirse (Gibbons, 2018). Es de este modo que artistas tan reconocidos dentro del hip hop *mainstream* como Jay-Z o Kanye West empezaron a trabajar con productores de la escena trap, cada vez más popular en el sur de Estados Unidos. En 2017, tras una larga trayectoria en el espacio *indie*, el grupo Migos publica *Culture*, el primer álbum creado por artistas independientes que consigue entrar en el circuito de distribución mainstream y posicionarse en los rankings por delante de raperos mundialmente reconocidos como 50 Cent o Kanye West y de cantantes pop como Ariana Grande o Ed Sheeran. Como explica de forma excelente la académica y crítica musical especializada en hip hop, Christina Lee:

The stories were alluring, bellicose and, perhaps most importantly, different from the triumphant tales of excess coming from New York and Los Angeles in the early noughties. The sound's dramatic synthesized production would eventually cross over to EDM and even pop, though not without controversy. It evolved from an Atlanta street-level movement to a global phenomenon, but it has its roots in the south's segregated past (2015: online).

Esta es la diferencia que la autora observa entre el rap y el trap, un ritmo más electrónico que permite crear bases menos monótonas que las que se usaban en el rap y un contenido que no deja de hablar de la segregación sufrida por los artistas, a la vez que mantiene la esencia «vacilona» y rebelde del rap original.

Así surge el trap en Estados Unidos. Ahora, pues, cabe preguntarse cómo el género se exporta a España y cómo se integra en un contexto sociopolítico tan distinto como el que se estaba viviendo aquí a principios de los 2000. Para ello, me gustaría volver a destacar el trabajo de la ya mencionada Osumare (2007), y el concepto de las *collective*

marginalities. Según la experta, la cultura hip hop estadounidense es exportada a otros países y adaptada a sus realidades políticas, siempre reforzando la necesidad de representación de una comunidad oprimida. Christopher Vito también habla del proceso de «*glocalization*», término acuñado por el sociólogo Ulrich Beck, por el cual grupos locales han asimilado la cultura hip hop originaria de Estados Unidos para «address a wide range of issues ranging from the individual, local, and global» (2019, 18). Así es como el hip hop se instala en España y gana popularidad a partir de la década de los 90. El estilo que predomina, no obstante, es el que presenta versos comprometidos con la conciencia de clase y con minorías como la comunidad de inmigrantes, con artistas como Nach, que usan su música para criticar las desigualdades de una sociedad inestable políticamente. Antes de entonces, dice Ernesto Castro (2019), el único hip hop que se consumía era en inglés, especialmente a mediados de la década de los 80, gracias al auge de las bandas callejeras de bailarines, llamados coloquialmente *b-boys* o *b-bands*. Sin embargo, esta falta de referencias musicales, aunque también en otros ámbitos artísticos como el *grafitti* o el baile, contribuyeron al asentamiento de la cultura hip hop nacional. Es entonces cuando Troya y Ariola, las dos discográficas creadas por artistas de la Movida Madrileña, publican los primeros recopilatorios de rap en español, *Madrid Hip-Hop* (1989) y *Rap'in Madrid* (1989), que incentivan la producción y el consumo del género en España (50).

Así pues, como he mencionado anteriormente, se consolida en los 90 una cultura hip hop nacional que pretende desmarcarse del circuito comercial, algo que permite cultivar una subcultura que refleje los orígenes callejeros de los artistas y les aporte credibilidad a la hora de expresar su mensaje. Castro sugiere que esta vertiente del rap producida en España se desmarca a partir de 1992 por su compromiso antifascista. Según el filósofo, fue después de que cuatro encapuchados entrasen a una discoteca abandonada con intención de asesinar a los inmigrantes que vivían dentro, entre los cuales llegaron a matar a la dominicana Lucrecia Pérez, que los artistas radicalizaron su discurso como respuesta al auge de los grupos neonazis en todo el país, pero especialmente en la capital (2019: 52). De este modo, el rap en España se distinguió entre los años 90 y la primera década de los 2000 por esta conciencia social, deviniendo en lo que Castro ha definido como «rap virtuoso».

No obstante, poco tiempo después empezó a distinguirse un nuevo estilo dentro del hip hop nacional, en palabras de Castro, «más guasón y melódico» (53). Así es como se empezó a establecer, a partir de 1995, un «rap de vacileo», que supuso una

contraposición al «rap de mensaje» (Castro, 53). Tal como ocurrió en Estados Unidos, el hip hop se dividió entre aquel conjunto de raperos comprometidos y aquellos que privilegiaron el ritmo a la letra. Además, la segunda tendencia se vio beneficiada por la influencia del *gangsta rap* americano, y empezó a introducir versos con referencias a las drogas y el trapicheo a partir de la segunda mitad de la década de los 2000. Según Castro, ello fue facilitado por la localización geográfica del país, pues España es «el puerto natural en Europa para las drogas que provienen de ambos continentes [África y Latinoamérica]» (57). Por tanto, volvió a darse un proceso de glocalización, por el cual los artistas nacionales adoptan la cultura *gangsta* originada en Atlanta y adaptada a un contexto en que las armas no tienen cabida de forma tan común, pero en que el tráfico de drogas está presente en el día a día de los artistas.

Ante este panorama, empezó a surgir un nuevo estilo a partir del nuevo milenio, pero sobre todo desde el 2005, que unió los ritmos caribeños del *rap vacilón*, la apología a las drogas del *gangsta rap* y la conciencia de las minorías del *rap virtuoso*. Un factor clave para el filósofo en la popularidad del trap fue el interés de la industria *mainstream* por el género. Como explica él mismo, la crisis en la industria musical no empieza en 2008, como la financiera, sino que se remonta a principios de los 2000, a causa de la aparición de programas como eMule o BitTorrent, que permitían descargar música de forma gratuita (61). Por tanto, dice Castro, «dos eran las alternativas ante esta crisis: o bien hacer más y mejores conciertos, o bien apostar por los discos de coleccionista y por el *streaming*.» (62) Si bien algunos artistas, como el colectivo de raperos Ziontifik, optaron por la segunda opción y decidieron crear vídeos para todas sus canciones y colgarlos en YouTube, la mayoría de las discográficas prefirieron apostar por los directos. El problema que trajo consigo esta decisión fue que las bases de las canciones de rap no daban lugar a que el espacio del público se convirtiese en una pista de baile. Por tanto, el éxito de dichos conciertos no fue el esperado, ya que los seguidores prefirieron consumir la música en casa en lugar de pasar horas de pie para escuchar lo mismo por más dinero y sin ningún valor añadido. Por contra, grupos independientes como Madrid Pimps y Uglyworkz consiguieron en 2010 agotar las entradas para sus conciertos, gracias a sus bases de 60 *bpms*⁸, influencia directa del *Dirty South*, predecesor del trap estadounidense (Castro, 63).

⁸ Beats por minuto, medida para medir el ritmo y la velocidad de las bases musicales. El rap suele usar bases de 90 *bpms*, que las ralentiza y las monotoniza. En cambio, el trap bebe de los ritmos jamaicanos y caribeños para crear bases de 60 *bpms*, que las hace más bailables que una instrumental de rap.

Unido a la innovación en las bases, Castro también destaca el Auto-Tune como factor clave para el desarrollo del trap, que se sumó a los ritmos «vacilones» y bailables para configurar un sonido distintivo de este nuevo colectivo artístico. El Auto-Tune es una herramienta de producción musical surgida en los años 80 y que permite configurar ciertas notas de manera que escondan posibles desafinaciones. La cantante pop Cher fue quien empezó a experimentar con ella y descubrió el sonido robótico que produce la máquina si se configura a máxima potencia. Este mismo arreglo es el que se empezó a usar en el *Dirty South* y que derivó al trap norteamericano, que más tarde llegó a España de la mano de P.A.W.N Gang y KEFTV VXYZ (Kefta Boys) , los primeros grupos de traperos nacionales.

El uso del Auto-Tune rompió múltiples moldes en la concepción de la música en España, entre ellos el de la autenticidad, pues la falsedad y el artificio se desprendían del sonido robótico, mientras que incorporaban la *realness* en sus letras para crear un tira y afloja entre la ficción, o el artificio, y la realidad. Otro molde que el filósofo destaca es el de la inteligibilidad, ya que estos grupos cambiaron el paradigma del rap virtuoso para introducir un ritmo que dominase sobre la rima, además de un nuevo lenguaje. Este nuevo lenguaje surge, según Castro, de dos factores principales. De un lado, la asimilación de la cultura trap estadounidense, que fomenta una mezcla de inglés y español que resulta en palabras como «flex», o «flexear» – presumir, «hood» – barrio, «beef» – disputa pública, o incluso el mismo nombre del grupo, que usa X en lugar de ‘o’ y V en lugar de ‘a’. El segundo factor también tiene que ver con la asimilación de una expresión cultural, en este caso de la cultura caribeña, que usa un vocabulario específico en las canciones. Así, surge una necesidad de adaptar términos que ni tan solo los artistas saben definir, pero los acaban adaptando a la pronunciación y morfología española, como «Barsiria», el nombre con que se referían a la capital catalana. Ello proliferó hasta la creación de idiolectos propios de cada grupo que permitiesen reconocerlos e identificarlos. Tanto fue así, que PXXR GXNG, «Los Pobres», un grupo de Málaga, publicó su propio diccionario en la página web ForoCoches. El grupo estaba formado por la mayoría de integrantes de los KEFTX VOYZ, que cambiaron de nombre para crear un perfil más *gangster*. De entre ellos, destacan Yung Beef, Kaydy Cain y Khaled, tres de los artistas más reconocidos del panorama actual.

Otro grupo que se disipó pero cuyo líder sigue activo y dominante dentro de la música suburbana es Agorazein, más tarde conocido como AGZ. Lo que resulta más interesante del grupo fue su evolución, ya que se iniciaron en el entorno del hip hop

publicando sus temas de rap a YouTube, algo en lo que fueron pioneros. Sin embargo, no tardaron en ver en el trap una nueva oportunidad de reinención, algo que empezaron a explorar con la creación de versos cada vez menos comprometidos y más «vacilones». La culminación de esta evolución se dio en el momento en que, tras una disputa pública con el grupo Los Chikos del Maíz, por acusaciones de haber cambiado y haber perdido el *realness*, Crema, el líder de AGZ, empieza su camino en solitario después de un último álbum en que dedicaron una parte a contestar dichas acusaciones. La carrera de Crema fue en auge gracias a su experimentación con nuevos ritmos y una lírica «vacilona» a la par que crítica, hasta convertirse en el C. Tangana que conocemos hoy y que exploraré en los próximos apartados.

De este modo, y retomando el hilo del impacto de la crisis en la industria musical, con unas bases que incitaban a los oyentes a moverse y bailar, una unión perfecta entre palabra y ritmo que potenciaba de igual forma ambos componentes⁹ y una actitud renovada, el trap fue ganando terreno al rap, hasta superar a grupos como SFDK o Violadores del Verso, algunos de los más populares del hip-hop español, en rankings y reproducciones en plataformas digitales. Asimismo, estos artistas consiguieron, también, llenar salas de conciertos y sacar beneficio de la música sin necesidad de firmar con alguna de las discográficas comerciales. En este contexto, empresas como Universal Music Group, Warner Music Group o Sony Music Entertainment abrieron sus puertas a dichos artistas, muchos de los cuales prefirieron mantenerse fieles a su *realness* y no firmar con ellos. Otros, como el ya mencionado Yung Beef, firmaron un contrato con Universal, pero rompieron los lazos con el sello una vez publicado el primer álbum como reivindicación contra los contratos abusivos. Por el contrario, algunos como C. Tangana o Bad Gyal han conseguido, a día de hoy, seguir su colaboración con las multinacionales, negociando los términos de contratación para conseguir libertad de creación y únicamente contar con ellas en el proceso de distribución del álbum. En cualquier caso, no cabe duda de la popularidad de la música suburbana en España, que sigue creciendo cada día a medida que el género evoluciona.

⁹ Algo característico de los ritmos latinos es la influencia del ritmo en la letra, pues presenta bases creadas con golpes de cajón y bombo a cuatro tiempos que hacen imposible no seguir el ritmo con los versos.

1.3 Presente y futuro de la música suburbana en España

La música suburbana de hoy presenta una mezcla de estilos que indiscutiblemente refleja las ramificaciones del género. Así, nos encontramos en un momento en que es verdaderamente difícil separar lo que es propiamente reguetón de lo que es rap, R&B o reggae. Para verificarlo, no hace falta más que analizar las listas de reproducción en Spotify bajo la etiqueta ‘música urbana’, en que encontramos artistas tan diversos como Rosalía, que une el reguetón con influencias flamencas y con rap, Don Patricio, quien explora el rap isleño con influencias del reggae mientras practica su rap del absurdo, o colaboraciones tan inesperadas como la de DELLAFUENTE (R&B y rap) con Morad (rap de influencia francesa con bases de reggae). Sin embargo, entre tanta ambigüedad, todavía queda una última prueba que nos permite aglutinar a todos ellos, la pretensión de unir alta y baja cultura en un mismo género.

Como proponen la YouTuber Ter (2019) y el filósofo Ernesto Castro (2019), los vídeos que dichos artistas producen son cada vez más elaborados y presentan más referencias al cine y la literatura. Un claro ejemplo son los videoclips de C.Tangana o Kinder Malo, en que se hacen constantes referencias visuales al imaginario religioso cristiano, en un intento de representar a través de figuras como el nazareno o los santos la realidad que pretenden transmitir en sus letras. Otro modelo excepcional son los vídeos de Rosalía para su álbum *El mal querer* (2018). «Malamente» y «Pienso en tu mirá» están producidos por el grupo CANADA, reconocidos en el entorno suburbano por haber creado algunos de los videoclips más reproducidos del panorama español («Comix ft. La Mala Rodríguez», El Guincho (2016); «Mala mujer», C. Tangana (2017); «Zorra», Bad Gyal (2019), entre otros), además de haber asistido en la producción de anuncios para multinacionales como Mercedes Benz o Tinder. Es interesante notar, también, que el mismo grupo ha producido recientemente el videoclip para el segundo single¹⁰ del último disco de Dua Lipa, artista pop de fama internacional. Así pues, creo que no hay mejor reflejo de la imposibilidad actual de discernir entre géneros y entre los circuitos *mainstream* e *indie* que este.

Usando a Castro como referencia, pues como he mencionado ya es el único autor hasta la fecha que se ha aventurado a escribir sobre el trap en la academia española, la etiqueta que definiría este movimiento de mezcla de influencias y culturas es ‘postrap’, es decir aquello que ocurre una vez el género entra en el circuito *mainstream* y, por ende,

¹⁰ Dua Lipa, «Dua Lipa – Physical (Official Video)», YouTube, 31/01/2020.

se convierte en una fórmula fácil de producir y consumir. Ante esta situación, postula Castro, los artistas deciden innovar para mantener la esencia del estilo viva. No obstante, y aunque es cierto que para mi proyecto he usado el término ‘trap’ para evitar repeticiones, ya se ha explorado cómo la etiqueta deja de connotar en el momento que la prensa generalista la usa de forma aleatoria. Además, considero que otro de los beneficios de usar la propuesta ‘música suburbana’ es que ofrece la posibilidad de abarcar múltiples géneros y subgéneros con una concepción menos estricta de las barreras entre ellos. Por tanto, usando ‘música suburbana’ en lugar de ‘trap’ no sería necesario concebir otras etiquetas para definir el futuro y la evolución de las producciones, así como ocurre en el pop o el rock.

Otra cuestión que introduce el ya mencionado Kaluža al respecto de la evolución del género es la subversión del pop. Muchos artistas y periodistas musicales han augurado la entrada del trap dentro del panorama comercial, resultando en un supuesto nuevo pop¹¹. A esto añade el académico que la música pop ha perdido, a día de hoy, la subversión y la vanguardia que presentó en los 80 o los 90. Por ello, la música suburbana se presenta como una alternativa a esta falta de originalidad (2018: 8).

Innegablemente, el pop y el género suburbano están cada vez más unidos. De un lado, la comercialización del trap a la que ya he hecho referencia ha dado lugar a colaboraciones como la de Rosalía con el ex miembro de la banda británica One Direction, Harry Styles. Como ha afirmado el cantante en una entrevista para la emisora de radio Capital FM¹², la colaboración de Rosalía en su corto para el single «Adore you» (2019)¹³ fue posible gracias a que ambos tienen contrato con la misma discográfica, Columbia Records. Por otro, el interés que ha mostrado la escena pop contemporánea por el trap es también ineludible. Un claro ejemplo de ello es otro de los ex miembros del grupo One Direction, Liam Payne. Al iniciar su carrera en solitario, el cantante intentó entrar en la escena suburbana con su primer single, «Strip that down» (2017), en

¹¹ En varias entrevistas, C. Tangana ha remarcado que él se considera un artista pop, y que su propósito es renovar el género a partir de la subversión y la ironía. De forma similar, el cantante Pimp Flaco afirma en una entrevista para la revista *Mine*, publicada en YouTube, que él ha dejado el trap para hacer pop y que se considera el Justin Bieber español (Revista Mine, «Pimp Flaco para Mine: "En el trap es donde más me he 'matao' y soy el más odiado"», YouTube, 21/06/2019). A lo que hace referencia Pimp Flaco es al nuevo grupo que ha formado con los integrantes de la banda *indie* Astra, ahora Cupido. No obstante, pese a su insistencia, tanto los seguidores como la prensa especializada sigue catalogando a Cupido dentro del *indie* y no en el pop.

¹² Capital FM, «Harry Styles Answers Fan Questions | Fan Mail | Capital», YouTube, 12/12/2019.

¹³ Harry Styles, «Harry Styles – Adore You (Official Video – Extended Version)», YouTube, 6/12/2019.

colaboración con el miembro de Migos, Quavo, y para el que produjo un videoclip¹⁴ en que intentó reproducir el imaginario característico del trap. Sin embargo, el tema, al igual que su otro single «Stack it up» (2019), no recibió el mismo éxito que el que había sido cosechado en el grupo, o que sus compañeros han conseguido tras la disolución de la *boyband*.

Considero que hay dos motivos principales por los cuales Payne no consiguió la respuesta que esperaba. De un lado, el público que recibió las canciones estaba compuesto, principalmente, de fans de One Direction, cuya discografía se aleja radicalmente del estilo que adoptó el cantante. Del otro, y el motivo más importante a mi modo de entender, fue la falta del *realness* al que tanto me he referido. Retomando los discursos de Vito (2019) y Castro (2019), ambos autores recalcan la demanda por parte de los seguidores de la escena suburbana de identificar en las canciones una esencia «real», que permita identificar a los artistas en un día a día con problemas similares a los que ellos viven. Lo que ocurre en el caso de Payne es que, si bien el cantante presentó unos versos en que hablaba del afán de ganar dinero y labrarse un futuro con su esfuerzo, no fue creíble para quienes seguían el panorama suburbano, pues el autor no provenía de un entorno de pobreza, sino todo lo contrario, además de no formar parte de ningún colectivo minoritario, siendo él un hombre blanco heterosexual de clase social alta.

Sea como fuere, queda claro que los artistas pop han mostrado un interés en la escena suburbana y han adaptado ciertos elementos distintivos de esta en sus producciones y sus puestas en escena (la estética *athleisure* de la banda Little Mix en la gira para su último álbum, *LM5*, o el sonido renovado y con claras influencias del reguetón de Justin Bieber). Sin embargo, es interesante plantear una pregunta ante este contexto, ¿puede, realmente, la música suburbana llegar a integrarse completamente en el pop? A mi modo de ver, esta sí es una posibilidad en Estados Unidos, donde la *Celebrity Culture*¹⁵ está extendida de forma masiva y ya se intuye la entrada de artistas como la rapera Cardi B o los ya mencionados Migos en ella, compartiendo espacio con artistas pop (Lee, 2015). Ahora bien, en el caso de España, estoy de acuerdo con Ernesto Castro (2019) al proponer que el género suburbano presenta más similitudes con el *indie* que con el pop. En palabras del mismo, «el trap español aspiró a ser el nuevo pop y se convirtió en el nuevo *indie*» (318). A diferencia del caso norteamericano, la prensa rosa en España es mucho menos

¹⁴ Liam Payne, «Strip That Down (Official Video) ft. Quavo», YouTube, 2/06/2017.

¹⁵ Schickel, Richard. *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity*. Nueva York, Garden City, 1985.

predominante entre lectores y seguidores jóvenes, pues cubre noticias de personajes públicos que aparecen, mayoritariamente, en *reality shows* de cadenas como Tele5, alejadas del perfil de los cantantes suburbanos. Además, la unión entre pop y trap aquí no es tan evidente como lo es en Estados Unidos, pues no va más allá de alguna colaboración tímida como la que ofrecieron Aitana Ocaña y Lola Índigo, «Me quedo» (2019), ambas ex concursantes del *talent show* Operación Triunfo 2017 y con un impacto en la escena musical todavía inferior y menos longevo que el de otros artistas como Malú o Pablo Alborán. Sin embargo, el ya mencionado grupo Cupido es un claro ejemplo de la interrelación entre el indie y el trap, que ha demostrado tener elementos en común, como la tendencia más reciente a usar ritmos del R&B mezclado con el uso de Auto-Tune, o el rechazo a la industria *mainstream* por parte de gran parte de los artistas.

El futuro de la música suburbana es impredecible, pues la industria evoluciona día a día. Sin embargo, todos los datos recogidos en este apartado parecen apuntar a una unión cada vez más visible del *indie* y el trap, que sigue sin encajar en el estándar del pop, aunque algunos artistas como C. Tangana muestren intenciones claras de hacerlo. A modo de conclusión, algo que sí se puede apreciar ya y que parece que no es un fenómeno pasajero es la ramificación del género, que demuestra una necesidad de experimentación e innovación por parte de los artistas suburbanos. Así, aunque el contenido se mantiene fiel al *realness* original, tanto la estética y el imaginario de los videoclips como los ritmos de las bases son un claro reflejo de la diversidad dentro del panorama suburbano.

1.4 Introducción a los artistas objeto de estudio

Para la realización de este trabajo, en especial del tercer apartado, he acotado los objetos de estudio a tres sujetos, C. Tangana, el conjunto Dora Black, compuesto por Kinder Malo y Pimp Flaco, y el grupo catalán The Tyets. La intención detrás de esta elección es poder mostrar el panorama actual desde tres puntos de vista distintos. De un lado, C. Tangana me permitirá explorar las producciones de uno de los artistas más conocidos a nivel nacional, que ha decidido firmar con Sony Music España y entrar en el circuito *mainstream*. En segundo lugar, con Dora Black podré introducirme en el mundo *underground* a través de las canciones de dos artistas que han creado su propio sello discográfico para evitar la manipulación de la industria y que son reconocidos únicamente entre los seguidores de la escena suburbana. Finalmente, el grupo The Tyets aportará la perspectiva de unos artistas locales y con un alcance mediático muy inferior al de los

anteriores. Además, su corto recorrido permitirá explorar no solo la evolución del género, sino también la influencia de artistas ya consagrados como los mencionados.

1.4.1 C. Tangana

Antón Álvarez Alfaro, conocido artísticamente como Crema, Crema Tangana, C. Tangana, Pucho o El Madrileño, empezó su carrera musical en 2006 con el grupo Agorazein, o AGZ. El conjunto fue una de las primeras bandas en subir vídeos a YouTube, en que solían aparecer improvisando rimas, como hacían los MCs del rap americano. Así, su popularidad se extendió entre los seguidores de la escena hip hop española, hasta convertirse en uno de los grupos más prominentes del país.

En sus inicios, Álvarez Alfaro, bajo el pseudónimo Crema, entró en el grupo de los raperos virtuosos, pues la lírica predominaba sobre la melodía, que consistía en una base instrumental de 90 *bpms*, típica en el rap. En estos primeros versos, Crema rapeaba sobre su vida en la capital española y más tarde en Barcelona, o Rapcelona, como la llamó Agorazein. Si bien es cierto que los primeros temas contenían mensajes que se acercaban más al rap virtuoso, impregnados de crítica social y política, su discurso se fue estableciendo en la vertiente *gangsta* hacia el final de su etapa en AGZ. Entonces, el cantante empezó a aplicar sus conocimientos de filosofía, carrera que estudió en la Universidad Complutense de Madrid mientras trabajaba en su carrera como artista, para hacer alusiones al capitalismo, a la ostentación de su riqueza y privilegio y al éxito entre las mujeres. Finalmente, en 2011 el grupo Agorazein publicó su último disco en conjunto, *Agorazein presenta a: C. Tangana*, únicamente disponible en la plataforma YouTube o en su página web, www.agorazein.es. En el álbum, firmado por AGZ pero en el que solamente canta el protagonista, el artista establece un puente entre Crema y C. Tangana, que todavía usa un estilo reminiscente del rap, pero con unas bases más melódicas y un contenido menos *gangsta* y más *realness*. Las canciones relatan la vida del rapero y futuro trapero, contraponiendo su infancia privilegiada y su educación en un centro privado religioso con una adolescencia en que el bienestar económico no parece estar presente, ya que el autor cuenta cómo empezó a trabajar repartiendo panfletos publicitarios a una temprana edad (Castro, 139). Es de este modo que Tangana se gana la credibilidad de los seguidores como artista en solitario, demostrando su conexión con la calle y la necesidad de encontrar recursos económicos por sí mismo.

A pesar de haberse desmarcado de la banda, no es hasta 2014 que C. Tangana publica *Trouble + Presidente*, un LP subido a YouTube que contenía las canciones

originales «Trouble» y «Presidente» además de un remix de la última. En esta publicación aparece por primera vez el productor Alizzz, que se convirtió en el colaborador habitual de Tangana a partir de 2016. En el LP, el cantante presenta al personaje en que quiere convertir su alias, un artista reconocido, rico y famoso. Esta pretenciosidad es la que le ha caracterizado desde entonces, y ha llevado a su música a ser pionera en lo que múltiples críticos han denominado «rap interactivo» (Castro, 142).

La experta en márketing y YouTuber Neus Díez publicó en 2019 un vídeo titulado «El Marketing de C.Tangana | Las 4 CLAVES pa llamar tu atención», en el que habla de esta faceta. Según Díez, el recorrido musical de C. Tangana se podría dividir en 4 fases, algo a lo que también hace referencia Ernesto Castro en su apartado acerca del autor. La primera de ellas consiste en la creación del personaje, como ya he mencionado. Para ello, remarca la YouTuber, el cantante necesita desprenderse de la imagen que ha creado como rapero para poder entrar en el mundo del trap liberado de antiguos clichés. Para ello, desarrolla lo que Díez llama «marketing viral polémico», que consiste en crear temas polémicos que, tanto para alabarlo como para detestarlo, haga a los seguidores, y los detractores también, hablar de él de forma pública. El primer y mayor ejemplo de esta táctica la relata Neus Díez en el mismo vídeo, y se desarrolla a partir de la publicación de su primer single en solitario, «Alligators» (2014), todavía bajo el sello Agorazein. Éste resulta polémico, en primer lugar, por el sonido tan alejado del rap, y un contenido que nada tiene que ver con el *realness* callejero que defendían, sino que más bien se acercaba a la narrativa de autosuperación de los estadounidenses Migos. Tras ver el videoclip, en que se hacía gala de la marca Lacoste, el conjunto de raperos Los Chikos del Maíz publicaron una canción dedicada a Tangana, en que le reprochaban que se hubiese vendido a las marcas comerciales y la fama. No solo esto, sino que también creó polémica a través de la portada del disco, que muchos denunciaron por parecer una copia del cantante norteamericano Drake, tanto en estética de esta como en las bases que usó. Finalmente, Tangana cierra esta polémica dirigiendo un tuit al político Pablo Iglesias, en que le anima a escuchar su tema. Así surge el marketing viral polémico, estrategia que ha ido perfeccionando hasta el presente.

La segunda etapa que destaca Díaz inicia después de la publicación de su tema «Mala mujer» (2017), que, como ya he mencionado en apartados anteriores, le lleva al punto más álgido de su carrera, consiguiendo ser el primer artista suburbano en sonar en la radio nacional y superando en reproducciones a muchos otros cantantes pop. Es entonces cuando construye al C. Tangana personaje, hecho que le permite trazar puentes

entre el *mainstream* y el *underground* gracias a las polémicas cada vez más extendidas que causó. Entonces, como exploraré en el análisis de su corpus, el artista construye un personaje reminiscente del dandi, con una estética más refinada y con influencia de la Movida Madrileña de los 80, así como una actitud chulesca que no deja de ser una muestra de masculinidad tóxica y un claro reflejo del patriarcado. Sin embargo, es esta figura la que le permite crear revuelo, pues se le ha criticado en múltiples ocasiones por este mismo motivo. Él, por el contrario, defiende que su intención no es sino la de ser un espejo en que la sociedad desigual e injusta pueda reconocerse, aunque no ha sido una explicación suficientemente convincente para gran parte de la crítica. Para mí, la cuestión no es tan simple, y tiene mucho que ver con la idea del *male gaze* que propone Laura Mulvey¹⁶. En cualquier caso, no cabe duda que su estrategia de márketing se desarrolla la primera fase y se asienta en 2017 con la creación del personaje tras la publicación de «Mala mujer».

En una tercera fase, de acuerdo con la cronología de la YouTuber Neus Díaz, Tangana establece este personaje que ya había presentado en el álbum *Ídolo* (2017), que narra, como él mismo ha revelado, la creación de un ídolo, es decir la creación de C. Tangana. Aquí, la narrativa principal es la defensa del capitalismo tardío y el ingreso del arte en este, que se refleja de forma excelente en el tráiler que publicó en YouTube¹⁷, en que crea un pequeño documental del proceso de creación con una voz en off raspada y «vacilona», a la par que decidida, que explica la motivación del disco: colarse en el *mainstream* y renovar la escena urbana española. Finalmente, este personaje se acaba de consolidar en la última fase, la presente, introducida por su single más conocido, «Un veneno» (2018). A partir de entonces, Tangana empieza a experimentar con nuevas composiciones, en especial el bolero, con una estética todavía más definida y que usa para identificar a su personaje en la estética de La Habana de finales del siglo XX, con una figura que alude innegablemente al dandi moderno, el hombre europeo rico que se marcha a hacer fortuna a la Cuba colonizada.

Estas son las etapas de crecimiento y consolidación del C. Tangana que a día de hoy ocupa las primeras posiciones en el ranking de reproducciones online. Dentro del mundo suburbano, fue uno de los primeros artistas en firmar un contrato con una discográfica comercial, y abrió el camino a otros cantantes para hacer lo mismo. Su fama,

¹⁶ La teoría del *male gaze* habla de una tendencia en la cinematografía según la cual el tratamiento del cuerpo femenino tiene como objetivo deleitar al espectador masculino. Mulvey, Laura. «Visual pleasure and narrative cinema.» *Visual and other pleasures*. Londres, Palgrave Macmillan, 1989, pp. 14-26.

¹⁷ C. Tangana, «C. Tangana – La Construcción del Ídolo», YouTube, 5/10/2017.

no obstante, se debe a una estrategia de márketing extremadamente deliberada y cuidada, que le ha permitido cruzar las fronteras del underground y conseguir una reputación que, si bien no puede encajar con el estándar del pop, se hace extensible a nivel nacional. De acuerdo con las palabras tanto de Castro (2019) como de la mencionada YouTuber Neus Díaz (2019), C. Tangana ha irrumpido en la escena musical española de tal forma que, ya sea para criticarle o para alabarle, es imposible no hablar de su obra.

1.4.2 Dora Black

Los hermanos Teodoro y Daniel, de apellido desconocido, forman el conjunto Dora Black con sus alias Kinder Malo y Pimp Flaco, respectivamente. Si bien mi análisis se centrará principalmente en el corpus de Kinder Malo, considero que la colaboración entre ambos artistas es demasiado sustancial como para soslayarla, además de haber sido una constante desde sus inicios en la escena suburbana, por lo que las influencias mutuas son innegables.

La carrera de Dora Black se inicia en 2014, año en que empiezan a publicar sus canciones en la plataforma YouTube. Rápidamente consiguieron establecer una base sólida de seguidores, gracias a sus contactos dentro de la escena suburbana del momento, cuya capital era entonces Barcelona. Su éxito, no obstante, se aseguró con la publicación de la canción «La ley de Eddie Murphy» (2015), que dio reconocimiento nacional a Kinder Malo dentro del *underground*. En el tema, el cantante hace un repaso del panorama musical del momento y refleja a la perfección el estereotipo del cantante que la prensa generalista acuñó como trap. Así, la letra usa analogías del sexo y las drogas para relatar su salto a la fama, que se origina en el sufrimiento personal y una infancia de pobreza superada gracias a la música. En segunda instancia, también hace referencia en sus versos a una de las peleas públicas más comentadas del mundo suburbano, la que tuvieron Kinder Malo y Pimp Flaco con el cantante Cecilio G. Ella surge cuando, después de haberse iniciado en la música juntos, los hermanos de l'Hospitalet de Llobregat empiezan a desmarcarse y a configurar un sonido propio alejado del de Cecilio G. Este, conocido por sus ataques públicos a todo artista que no comparta su forma de concebir y crear música, criticó por las redes sociales a Kinder Malo y Pimp Flaco por, según él, haberse aprovechado de su fama y haberle dejado de lado una vez se asentaron en el panorama *underground*. Además, Cecilio G. escribe el tema «LOL» criticando al dúo y reclamando el símbolo '<3', que forma un corazón, ya que dice que no les pertenece, pues

lo creó el grupo Los Ganglios, una banda de Badajoz conocida por la mezcla de estilos que presentan, como el rock, el punk y el rap.

Después de este altercado, Kinder Malo y Pimp Flaco siguieron creando música tanto de forma individual como conjunta, siempre publicada en su canal de YouTube y a través del sello Dora Black. Es cierto que ambos han evolucionado hacia un estilo mucho más definido y ciertamente distinto el uno del otro, aunque las colaboraciones siguen siendo habituales y reminiscentes de sus inicios. Como ya he mencionado previamente, Pimp Flaco ha dejado de lado el trap para adentrarse en el *indie pop* con su nuevo proyecto, el grupo Cupido, resultante de su unión con la banda Astra. Sin embargo, Kinder Malo se ha mantenido fiel a su estilo original. Los ritmos que escoge para las bases siguen siendo más electrónicos y con menos influencias latinas que otros artistas suburbanos, acompañados de una voz característicamente estridente y aguda sin necesidad de Auto-Tune, como destaca Ernesto Castro (2019). En cuanto al contenido, este es el elemento que más ha variado a lo largo de su trayectoria. Como he explicado anteriormente, sus inicios en la música mostraban una faceta más *gangsta*. Entonces, sus versos hacían alusiones al sexo y, en especial, a la ostentación, aunque siempre eran contrarrestadas con referencias a su pasado pobre y su proceso de autosuperación.

En esta primera etapa, Dora Black consiguió reunir un número elevado de seguidores, aunque más elevado fue el número de detractores que generó. De un lado, esto fue visto como algo positivo por los dos hermanos, ya que, al igual que C. Tangana, lo interpretaron como buena propaganda. Sin embargo, el acoso sufrido por ambos fue tal que derivó en el desarrollo de una depresión por parte de Kinder Malo, que le hizo trasladarse a Argentina, donde actualmente sigue residiendo. Como el ya mencionado Castro describe de forma excelente, «No son del todo respetados por la escena urbana, pero sí por los modernos, son los *indie trap* del *urban* español.» (2019: 329). Aun así, el estilo que desarrollaron durante esta primera etapa evolucionó a un mensaje que derivaba de la etiqueta 'trap', pues fueron perdiendo el *gangster* e iniciaron una narrativa de reivindicación del amor, en que aprovecharon para introducir una campaña anti-drogas, como demuestra su tema «Chemtrails» (2016). Para ello, se reapropriaron del símbolo '<3', para transmitir su mensaje de amor en la diversidad. Tanto fue así, que el actor y productor español Berto Romero colaboró con el dúo para la banda sonora de su película *Algo muy gordo* (2017), para la que compusieron la canción «Laberinto de Amor» (2017). El sonido de esta difería del que he descrito en párrafos anteriores, pues es mucho más

melódico y se acerca más al *indie pop* (como el que compone ahora Pimp Flaco en Cupido) que al trap electrónico.

Es a partir de entonces, cuando Kinder Malo se muda a Argentina y Pimp Flaco crea el grupo Cupido, que sus estilos divergen y crean uno mucho más personal. Para Kinder Malo, ello significó un uso todavía más estridente de las bases electrónicas y una voz igualmente aguda, pero esta vez retocada y robotizada con Auto-Tune. Además, la publicación de la canción «El banquero de Dios» (2017)¹⁸, solamente disponible en el canal de YouTube de Dora Black y acompañado de un videoclip cargado de simbología, supuso el paso de la primera a la segunda era de Kinder. A partir de entonces, su música ofrece un contenido mucho más deliberado en analogías y que transmite el estado depresivo del artista a través de la rabia y el derrotismo. En cuanto a la imagen del videoclip, la estética se aprecia más cuidada y menos casera, con un discurso creado a partir de las imágenes oscuras y el uso de simbología religiosa, así como de tópicos y motivos literarios¹⁹.

Finalmente, me gustaría destacar una tercera etapa en la carrera de Kinder Malo, que se inicia en 2019 con el tema «Solo Tú», se consolida en el mismo año con la canción «Mentira», en colaboración con la rapera Louly, y se extiende hasta el presente. En esta última etapa, la rabia y depresión del cantante que marcaron la época más oscura de Kinder Malo se disipa, para dejar resurgir al artista defensor de un mensaje de amor y paz. Esta vez, la inocencia que se advertía en la primera fase se ha perdido, ya que el segundo período ha dejado claras influencias en su estilo. Sin embargo, la superación de su depresión se refleja en la lírica que, como demuestra en «Solo tú», personifica la autosuperación del *millennial* que no se conforma con seguir el camino establecido por la sociedad más tradicional, sino que lucha por conseguir sus sueños, como explica la YouTuber Ter en su vídeo «¿Por qué se usan cruces en el TRAP?» (2019).

¹⁸ Dora Black, «KINDER MALO ; EL BANQUERO DE DIOS», YouTube, 14/02/2017.

¹⁹ Un claro ejemplo del uso de simbología religiosa es su tema «Me brillan los dientes» (2018), en que el cantante se presenta como el anticristo mientras usa la imagen de la Virgen María en La Piedad para transmitir la transformación emocional que el cantante sufrió a causa de la depresión. En cuanto a los motivos literarios, también relacionados con el imaginario religioso, la canción «El banquero de Dios» (2018), presenta un videoclip con claras referencias a la *Divina Comedia* de Dante. La escena muestra un gran banquete, presidido por el mismo Kinder Malo y al que invita una variedad de distintos pecadores. Cada uno de ellos se identifica con un círculo diferente y representa uno de los Pecados Capitales por los que fueron llevados al infierno. Además, también se muestran algunos de los castigos recibidos por éstos, que corresponden a los descritos por Dante en la *Comedia*. Entonces, no solo está Kinder Malo poniendo de manifiesto alguno de los pecados más comunes de su entorno más cercano, como la lujuria o la avaricia, sino que también usa la canción para reflexionar acerca de sus propios pecados, por los cuales únicamente él mismo puede juzgarse, pues él es el banquero de dios, quien preside la mesa.

A partir de entonces, empieza a mostrarse cada vez más activo en redes sociales, espacio que usa para reivindicar causas como la lucha contra la desinformación, la desigualdad social o el maltrato animal. Ello culmina con la publicación del tema «Mentira» en 2019, en que subvierte el cliché de la canción de amor para introducir unos versos en que destapa algunas de las mentiras a las que, según él, la sociedad contemporánea es expuesta a través de instituciones como la política o la industria cárnica. Para ello, la canción empieza como una balada de amor, hasta que la instrumental se distorsiona y da paso a una base mucho más tecno, sobre la cual rapea con tono violento sobre dichas mentiras. A mi modo de ver, esta etapa se caracteriza por el activismo de Kinder Malo, como refleja de forma excelente en «Los animales no son comida» (2020), en que intercala imágenes del cantante en un prado y una escena que remite a la idea de libertad con filmaciones en que se muestra el maltrato recibido por los animales en mataderos de todo el mundo.

Todo ello ha contribuido a la creación de una figura polémica, que sigue generando odio y admiración en proporciones iguales dentro del panorama suburbano español. Su música, como analizaré en los siguientes apartados, ha sido el claro reflejo de la evolución personal de Teodoro, quien ha sido capaz de gestionar sus estados emocionales a través del personaje Kinder Malo. Así, Dora Black es el claro ejemplo de cómo ha evolucionado el género, con la unión de dos artistas que no han querido asentarse en un estilo concreto, sino que han experimentado con sus canciones, siempre fieles al *realness* que les ha aportado la escena *indie*, de la cual no se han querido alejar.

1.4.3 The Tyets

Oriol De Ramón y Xevi Coca conforman el grupo The Tyets, una adaptación a lo que parece un inglés inventado del sintagma catalán «els tiets», «los tíos» en castellano²⁰. El conjunto inicia su carrera musical en 2018, con el tema «SanTrap». Después de haber empezado varios proyectos musicales, tanto en otras bandas como en solitario, De Ramón y Coca decidieron unirse para crear el grupo con el que han conseguido introducirse en el panorama suburbano catalán. El hecho de que iniciasen su carrera en un momento en que el género estaba ya en un punto álgido es ciertamente interesante y puede aportar indicios importantes a este estudio, ya que permitirán arrojar luz a la percepción del trap

²⁰ El nombre The Tyets juega con la ambigüedad lingüística, pues «tío» tanto hace referencia al parentesco familiar como a una interpelación coloquial entre amigos, mientras que la única acepción en catalán es la que connota una relación familiar.

por parte de los seguidores, quienes ahora se convierten en artistas. Este paso de fans a creadores explicaría uno de los puntos más interesantes del estilo propio de The Tyets, las referencias explícitas a otros artistas, como Rosalía o C. Tangana²¹.

Su estilo diverge del de otros conjuntos, pues ofrece una mezcla de géneros y subgéneros distintos, dado que sus influencias no provienen únicamente de la música suburbana. Si bien esta es el referente más claro, no solo por la temática de sus canciones o por sus ritmos, sino también por su estética, la rumba catalana ha incidido de forma directa en sus producciones. Como sugiere Castro al hablar del «flamencamp», un estilo de música suburbana en que predominan las referencias al flamenco tradicional acompañadas de una estética también flamenca (2019: 256), lo que hace The Tyets es lo que yo llamaría «rumbacamp», un subestilo de la música urbana en que predominan las influencias de la rumba catalana y una estética propia, que une el *athleisure* y el *kitsch* suburbanos con piezas de *merchandising* de grupos como Txarango .

Además, otro aspecto que les separa de los demás artistas, incluso dentro del panorama catalán, es la localización de sus canciones. Sus versos muestran un arraigo absoluto a la ciudad donde han crecido, Mataró, a través de referencias a espacios públicos que los oyentes pueden reconocer. Es de este modo que han sido capaces de crear una base de seguidores reducida pero estable, ya que la identificación con la lírica, así como el reconocimiento de la propia ciudad en los videoclips, permite a los seguidores establecer un vínculo con los artistas, quienes aparecen más cercanos que otros como C. Tangana, Kinder Malo o Pimp Flaco. Ello es lo mismo que Castro (2019) menciona acerca del caso de DELLAFUENTE, un artista granadino que, según el filósofo, mantiene su *realness* gracias a las referencias claras a su ciudad natal y a artistas de la zona, que le permiten localizarse en Granada (256). En el caso de The Tyets, además de las influencias y referencias ya mencionadas, también se usa el catalán como símbolo de *realness*. Esto es precisamente lo que abrió las puertas a las críticas en el caso de Bad Gyal, artista que

²¹ En su tema más conocido, «Hamaking» (2019), usan un verso del tema «Yo x Ti, Tu x Mi» (2019) traducido al catalán «Jo per tu/ tu per mi/ jo per tu/ tu pernil» que les sirve no solo como referencia para incluirse en el panorama suburbano y dejar claras sus influencias, sino también para subvertir esta referencia y poder localizarla en un entorno radicalmente distinto al de Rosalía, alejado de lo comercial y del glamour. Otras referencias son las que han hecho en sus redes sociales, como la que se observa en la promoción de su canción «Trameru» (2020), en que imitaron la imagen de un cartel promocional colgado en la Gran Vía de Madrid en que se anunciaba el single de C. Tangana, «Viene y Va» (2020). Para ello, cambiaron la imagen de la portada de C. Tangana por la de su canción y la subieron a Instagram con la captura «Puchitooo. 21F TRAMERU OUT» seguido de múltiples emoticonos. De nuevo, usaron la referencia a un artista reconocido dentro del espacio suburbano para incluirse en el panorama y hacer una declaración de intenciones. Ellos pretenden ser los C. Tangana catalanes y así lo demostraron.

inició su carrera cantando en catalán y cambió al castellano cuando empezó a ganar fama a nivel nacional. Entonces, muchos seguidores argumentaron que había perdido su esencia, o como Castro lo llama, su «*realness lingüístico*» (374).

De este modo, The Tyets ha conseguido, en escasos dos años, convertirse en un nombre reconocido localmente, hasta el punto de colaborar con el ayuntamiento de Mataró para promocionar la fiesta mayor de la ciudad, en su primer tema publicado²² «SanTrap» (2018), o la exposición de la casa Coll i Regàs de la Fundació Iluro, con la canción «RRHH (Tinc una casa)» (2019). Así, su primer y único mixtape publicado es *Trapetón* (2019), en que explícitamente usan motivos tanto del reguetón, a través de *samples*²³ o reescritura de versos de algunos de los temas más conocidos del género, y del trap, con una estética claramente suburbana, el *athleisure*, y unas bases acorde. Es así como siguen construyendo el estilo propio al que me he referido previamente y consiguen establecerse como el grupo de referencia no solamente de Mataró, sino de la comarca del Maresme. Además, recientemente, su música ha sonado en la sección catalana de la emisora de radio Los40, hecho que les ha dado proyección en toda Cataluña.

Si bien el futuro del conjunto es incierto, por ahora se han establecido como el grupo preferido entre la generación adolescente mataronense gracias a su cercanía con el público, pues es verdaderamente fácil encontrarlos caminando por las calles de la ciudad, lo cual les aporta una nueva capa de *realness*. Entonces, The Tyets se ha convertido en un sello local y son la muestra perfecta de cómo la música suburbana se ha trasladado a unidades municipales. Ello permitirá discernir en qué medida artistas con un recorrido más largo y un reconocimiento mucho mayor han influido en la creación de sus temas y de qué forma han interpretado Coca y De Ramón el movimiento suburbano nacional para adaptarlo a la escena local.

²² Hasta entonces, De Ramón y Coca había trabajado juntos en algunas canciones que hicieron circular a través de su grupo de amigos. Ello permitió que el tema se expandiera entre grupos de adolescentes, hasta convertirse en un grupo reconocido por la mayoría de jóvenes de la ciudad antes de llegar a publicar su primer tema. Además, la participación de Coca en el grupo de teatro local ayudó también a hacer llegar su música a entornos cercanos a la alcaldía, quien pronto reconoció su potencial para hacer llegar su mensaje a la Juventus mataronina.

²³ El uso de *samples* es una técnica usada de forma común en la música actual, especialmente en el reguetón y el trap, que consiste en tomar una muestra de un sonido ya grabado (normalmente una muestra de una canción ya publicada) para reintroducirlo en otra base instrumental. The Tyets usa este método para introducir un *sample* de una canción de reguetón en cada uno de los temas de su disco, como analizaré en apartados posteriores.

2. FORMA

2.1 Álbum y mixtape: estructura

Algo que diferencia la música suburbana de otros géneros, pero que a su vez la une a sus orígenes en el hip hop, es el modo de producción y publicación llevado a cabo por los artistas. Mientras que en el pop la costumbre es crear álbumes de entre 10 y 13 canciones publicados en formato *Compact Disc*, o CD, la mayoría de artistas suburbanos prefieren distribuir su música en el espacio digital. Como he mencionado previamente, la negativa a colaborar con discografías comerciales y entrar en el circuito *mainstream*, ha forzado a los cantantes suburbanos a usar plataformas de autodistribución, como YouTube, Spotify o Soundcloud. Ello muestra un claro paralelismo con la cultura hip hop, en que predomina dicha estrategia. Según el ya mencionado Christopher Vito (2019), ha sido la *cultura DIY*, o *do it yourself*, que ha permitido la autopublicación de temas gracias a las oportunidades que ofrece internet. La consecuencia de tal situación se observa en el producto producido por los artistas suburbanos, quienes han mostrado una tendencia por publicar *mixtapes* en lugar de álbumes. A primera vista, el cambio de término puede parecer insignificante, o un simple anglicismo que les permita integrarse de forma más explícita en la cultura hip hop. Sin embargo, considero que esta terminología juega un papel imprescindible en el ámbito suburbano y supone un elemento discursivo más con el que los artistas son capaces de complementar su mensaje.

Según el académico Kieran Fenby-Hulse (2016), los *mixtapes* se convirtieron en una forma popular de escuchar y compartir música. En su origen, estos se grababan en *cassettes*, donde se podían incluir una variedad de canciones. Normalmente, había un lazo de unión entre las canciones contenidas: un tema general. Entonces, se convirtieron en una nueva oportunidad de compartir música, a la vez que permitieron mostrar una intención comunicativa. Según el autor, las *mixtapes* representaban un modo de «*aesthetic communication*», en que el *casette* era el medio para narrar una «*musical and visual story*» (175). Si bien hoy en día los CDs y las plataformas online han substituido este elemento, Fenby-Hulse habla de una nueva cultura del *mixtape*, que representaría la nostalgia de las prácticas análogas. En sus propios términos, la retromanía del siglo XXI toma el *mixtape* como símbolo de una «*lost era of music listening*» (176).

Sin embargo, hay un factor clave del que no se hace eco Fenby-Hulse, pero al que la crítica musical y doctora en comunicación audiovisual Alicia Álvarez Vaquero sí

apunta: la importancia del *mixtape* en la cultura hip hop. Como escribe Álvarez (2018) en un artículo online para *El País*, dicho elemento marcó la llamada Golden Era del hip hop entre los años 80 y 90. Gracias a ello, muchos artistas consiguieron promocionar su música sin necesidad de entrar en circuitos *mainstream*, ya que, como sugiere el productor DJ Drama en una entrevista concedida a Billboard, el *mixtape* se empezó a comercializar en la calle, pues ese era el único lugar donde conseguir CDs de rap (Rys, 2017: online). Álvarez Vaquero añade, además, que el concepto *mixtape* va unido a los formatos caseros, hecho que abarata los costes de producción. En su origen dentro de la cultura hip hop, pues, el *mixtape* era una lista de canciones que un artista componía y cargaba en un soporte *Compact Disc*, que más tarde vendía en la calle o al final de sus conciertos u otros eventos, como las ya nombradas batallas de gallos. Álvarez Vaquero sugiere la siguiente fórmula para comprender el concepto: «La calle + *beats* sampleados + *shout outs* de los propios DJs para promocionarse en los *tracks*. Esos tres conceptos serían clave para entender la palabra *mixtape*» (2018: online). Luego, la esencia de este modelo de producción se encuentra en las bases, bien sean sampleadas o sea una mezcla de una instrumental ya existente por un DJ y la voz del rapero improvisando rimas por encima.

Ahora bien, la evolución del género hacia otras ramas como la música suburbana favorece el cambio del concepto en sí. En el artículo online redactado por Dan Rys y que contiene la entrevista a DJ Drama, se ofrece una suerte de cronología del *mixtape* organizada por el productor. Según explica, el rapero norteamericano 50 Cent marca un antes y un después en la publicación y distribución de contenido hip hop. Este revolucionó el panorama introduciendo remixes, o remezclas, de temas ya publicados para hacer las instrumentales suyas, sobre las cuales después añadía su voz rapeando. De este modo, el papel del DJ se hizo imprescindible en los *mixtapes* y el uso de ritmos ya publicados entró en la cultura del rap. Sin embargo, no es hasta el 2003 que este nuevo concepto se asentó en el sur, donde ya se estaba creando el Dirty South, del cual derivó el trap. Allí, las conocidas *demo tapes*, o CDs de presentación, dejaron de venderse entre los raperos y fueron substituidas por *mixtapes*. En 2005, como sugiere DJ Drama, se da lo que el productor llama «Blog Era Revolution», una etapa en que la distribución online de música gana terreno y desbanca el soporte físico. Entonces, plataformas como DatPiff permitieron a los creadores subir contenido para ser adquirido de forma gratuita. Ello suscitó movimiento por parte de la industria mainstream, que acusó en repetidas ocasiones a la cultura hip hop independiente de piratería digital, dado que dicha práctica se volvió común en la época con aplicaciones como EMule. El cúlmén de esta tensión

entre la industria comercial y la independiente estalló en 2007, cuando el mismo DJ Drama fue arrestado en su propio estudio de grabación, acusado de tenencia de contenido pirata. En realidad, como explica la ya mencionada Christina Lee (2016) en un artículo online para la revista RedBull, los 81.000 CDs encontrados en el local no contenían material con copyright, sino que era contenido original creado por el DJ, que pretendía vender en la calle como había hecho desde hacía más de siete años.

A partir de entonces, el *mixtape* gana todavía más popularidad en el entorno digital, donde plataformas como Spotify o Apple Music sustituyen el formato físico que ofrecía el *cassette* por un soporte que facilita la distribución de canciones, listas de reproducción y *mixtapes*. Tanto es así, que este último se extiende a otros géneros, como el pop, en que artistas comerciales como Charlie XCX o Mable experimentan con el formato. Según argumenta el periodista Jake Hall (2018) en un artículo para la revista digital *Highsnobiety*, ello se debe a la reducción de costes en la producción. Hall habla del trabajo no pagado que realizan los DJs, quienes comparten sus mezclas en aplicaciones como SoundCloud, a las que acceden las productoras para samplear los ritmos y usarlos, más tarde, en sus *mixtapes*. Ello sería denunciable si el contenido para el que se usa fuese de pago. Sin embargo, el hecho de no vender *mixtapes* de forma física y, en cambio, compartir el producto digitalmente favorece la explotación de los DJs, quienes no tienen opciones a beneficiarse ni tomar acciones legales contra el uso de su propiedad creativa. Para poderse beneficiar de estos *mixtapes*, las discográficas comerciales usan varias técnicas, como la de esperar a que venza el plazo de licencia copyright en SoundCloud para poder subir la música de sus artistas a Apple Music, donde el cliente debe pagar por cada descarga.

Sea como fuere, tanto Mable como Charlie XCX han destacado en varias entrevistas la libertad creativa que les ha aportado el concepto *mixtape*, pues el control del contenido por parte de las discográficas no ha sido tan exhaustivo, dado que no se ha comercializado de la misma manera (Hall, 2018). Es precisamente este factor que se ha mantenido constante en la elección del formato por parte de los artistas suburbanos *underground*, que han visto el *mixtape* como una oportunidad de compartir su música, crear beneficio y obtener una base de fans sin necesidad de entrar en el circuito comercial. Por tanto, además del factor estético que remite a los *cassettes* y la *mixtape culture* de los 80 y 90, la negativa a crear álbumes por parte de los artistas suburbanos aporta una nueva capa de *realness*, pues aquel que se mantiene fiel a la calle no entra en el circuito comercial, y usa las oportunidades del mundo digital para compartir su música.

Como resume de forma excelente Alicia Álvarez Vaquero (2018), «Como han hecho con muchos de los elementos del hip hop, esta generación de artistas urbanos ha llevado el concepto de *mixtape* por donde le ha dado la gana. ¿Por qué lo llaman *mixtape* si en la práctica parece más bien un álbum o un EP? Pues como han hecho con otras tantas cosas, ¿y por qué no?». De nuevo, un ejemplo más de subversión en el arte suburbano.

2.2 Fisonomía de la música suburbana

He descrito ya en apartados anteriores algunos de los elementos distintivos de la música suburbana española de forma superficial. Sin embargo, cabe indagar sobre ellos en esta sección, antes de acercarse a las producciones de los tres objetos de estudios y su contenido. Ernesto Castro (2019) habla en su introducción del uso de bases de 60 bpm, en contraposición a los 90 bpm del rap, que aporta un ritmo más bailable y enérgico. Además, recalca también el uso de herramientas como la Roland-808, los hi-hats y el Auto-Tune para modificar la voz y la instrumental. A ello añaden los profesores de Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona, Max Besora y Borja Bagunyà (2018), un sub-bass sintetizado por capas y un ritmo insistente de tresillo, o tres acordes repetidos con posibles variaciones en la escala (17). Ahora bien, será necesario entender cómo entran en juego dichos elementos dentro de las composiciones para poder analizarlos y comprenderlos mejor. Para ello, considero que no hay mejor ejemplo que el que propone el productor, divulgador y YouTuber Jaime Altozano con su parodia publicada en YouTube, «Trap del terraplanismo» (2018).

En 2018, tres divulgadores de cultura en YouTube, Jaime Altozano, José Luis Crespo, Quantum Fracture en la plataforma, y Martí Montferrer, alias CdeCiencia, se unieron para poner en común sus diferentes ámbitos de especialización y crear un producto final, la canción perfecta, como explican Altozano y Montferrer en el vídeo «¿Existe la canción perfecta?», publicado en el canal del primero. En la parodia, titulada «Trap del Terraplanismo», proponen una canción estereotipada, en la que incluyen todos los clichés que se han usado de forma repetida en el género suburbano. Ello permite al experto en música, Altozano, ofrecer un análisis en profundidad de los elementos formales del trap. Según los autores, la intención detrás de la canción fue poner en práctica los algoritmos que ofrecía Google para usar las melodías a las que los oyentes estaban más acostumbrados. Para ello, observaron la curva positiva de alcance del trap, pues era el género más buscado y compartido en la red. Entonces, hicieron un estudio de los acordes más comunes entre los artistas suburbanos para producir su «Trap del

terraplanismo». Los elementos que destacan por su incesante repetición son las bases monótonas y repetitivas, el uso de mecanismos que robotizan tanto la voz como la instrumental (Roland-808 y Auto-Tune), la combinación de estrofas rapeadas, o incluso susurradas, con versos cantados, un uso excesivo del spanglish, o mezcla de español e inglés, y los *DJ shout outs* a los que se refería Álvarez Vaquero (2018) en el apartado anterior, o firmas vocales, como las llama Castro.

Si bien en el vídeo acerca de la canción perfecta no se dan detalles de la composición, Altozano usa su propio *track* como ejemplo prototípico de una pieza ‘trap’ en su vídeo-análisis del álbum de Rosalía, «ROSALÍA: Lo que nadie está diciendo sobre *El mal querer*» (2018). Ahí, el productor profundiza acerca de las bases instrumentales, en que explica la importancia de los tres acordes en bucle, los tresillos a los que se referían Besora y Bagunyà. Según el YouTuber, la música suburbana bebe del rap en sus bases, que se mantienen monótonas y repetitivas. No obstante, la subversión también tiene cabida en este ámbito, pues cada artista modula esta instrumental como mejor se adapte a su estilo (adaptación al *dancehall* en el caso de Bad Gyal, ritmos flamencos complementarios en el caso de Rosalía o estrategias del tecno y EDM por parte de Kinder Malo). Para llevarlo a cabo, una forma común es la inversión en escala de los mismos tres acordes, que permite mantener el mismo ritmo con un sonido aparentemente distinto. Así, el oyente percibe un cambio en la base, mientras que el input que recibe no deja de ser el mismo al que está acostumbrado, hecho que crea familiaridad en el oído de quienes siguen el género y hacen que siga buscando el mismo ritmo en otras canciones de forma inconsciente. Como explican Altozano y Montferrer en el vídeo sobre la canción perfecta, esta técnica es la que fomenta el consumo de un estilo de música, la familiaridad con los ritmos a los que se expone el consumidor.

Otro elemento común que permite construir sobre las bases monótonas de la música suburbana son los *hi-hats*, o melodías extremadamente rápidas, cuyo origen se encuentra en la música tecno, y permite aportar ritmo a las canciones. Este es uno de los principales motivos por los que se ha considerado que el trap, a diferencia del rap, presenta canciones más *bailables*, puesto que el ritmo se acelera y acaba teniendo una influencia en el verso, como ya he explicado anteriormente, que fuerza a adaptar las rimas al compás de la canción. Ello es lo que se ha llamado comúnmente el efecto de lo bailable, pues la influencia del ritmo se extiende también al cuerpo de quien lo escucha, hasta hacer prácticamente imposible el mantenerse quieto mientras suena un tema del género. Así se

da otro de los fenómenos más destacados de la cultura suburbana, el *twerk*²⁴, un baile que consiste en sacudir el cuerpo (mayoritariamente las nalgas) al ritmo pegadizo de la canción.

Relacionado con estos ritmos tecno, hay un aspecto que Altozano parece dar por sobreentendido en sus análisis, pero que considero importante incluir. Junto con esta robotización de las melodías, el uso del Auto-Tune para modificar la voz de los cantantes es esencial en la creación de un sonido suburbano. Como sugieren Besora y Bagunyà (2018), no solo se usa esta herramienta para contrarrestar la falta de calidad vocal por parte de los cantantes – como dice Don Patricio, «yo no canto bien, pero me sobra el autotuning»²⁵ – sino que también se implementa como recurso irónico para subvertir los patrones preestablecidos según los cuales cualquier método de perfeccionamiento vocal en postproducción reduce la calidad del tema. Además, también contribuye a la estética DIY, pues demuestra un uso excesivo de herramientas de producción profesionales que nunca antes se habían usado desde un ordenador no especializado. De nuevo, el impacto de los medios digitales se hace visible en las composiciones suburbanas. De este modo, pues, los artistas son plenamente conscientes de su falta de técnica vocal y del uso excesivo que están haciendo del Auto-Tune, pero lo han convertido en otro de los sellos suburbanos. ¿Para qué esconder las carencias vocales cuando los mismos cantantes conocen sus propias capacidades? En definitiva, lo importante no es la ejecución técnica, sino el mensaje y la actitud de los artistas, eso es lo que realmente hace que una canción sea bien recibida y comunique el mensaje que se quiere transmitir.

El último elemento que recalca Altozano en su análisis del trap en Rosalía son los contrapuntos, elementos que aparecen para romper el compás y añadir un golpe de efecto. Ello se consigue de varias formas, aunque las más comunes son las firmas vocales y los ecos. El caso de las firmas vocales, o *shout outs*, ha aparecido ya anteriormente. Normalmente usados al principio de los temas, cada artista grita su nombre y el de su productor con un tono que permita al oyente identificarlo de forma rápida. El caso de Dora Black es especialmente claro, pues en lugar de usar sus nombres artísticos incluyen un maullido de su gata Dora. En cuanto a los ecos, estos son otra de las herramientas más

²⁴ El origen del *twerk* se encuentra en las culturas africanas, que desarrollaron varias danzas a partir de los diferentes ritmos de la música popular. Sin embargo, a partir de mediados de los 2000, se popularizó a nivel masivo, especialmente gracias al auge de la música suburbana y a la actuación de la cantante Miley Cyrus en los premios VMA 2013, en que apareció bailando *twerk* de forma obscena, e incluso ciertamente ofensiva, mientras cantaba su tema «We can't stop».

²⁵ Don Patricio, Lola Índigo, «Lola Bunny», [Single], Universal Music Spain, 2019.

comúnmente usadas en el trap. Como se muestra a la perfección en el «Trap del terraplanismo» (dada su condición de parodia), el recurso consiste en repetir la palabra más importante de cada verso en una especie de eco que sirve de contrapunto. Así, después de un golpe de bombo, se consigue interrumpir el ritmo monótono con un elemento de distorsión, en este caso en forma de grito o susurro.

No obstante, hay una práctica que se está extendiendo con rapidez, y es el uso de ruidos industriales u otros sonidos cotidianos a modo de contrapunto. Ello se popularizó, especialmente, a partir del álbum *El mal querer* (2018), de Rosalía, en que el uso de ruidos de motor o cristales rotos se usan para mantener la atención del oyente y romper la monotonía, además de constar como un elemento discursivo más que apoye el mensaje principal. Un productor que destaca por su uso de estos elementos es Mark Luva, que ha participado en la mayoría de temas de la cantante La Zowi. En el capítulo quinto de la serie *Mixtape* (2019), producida por Playz y compartida en su canal de YouTube, Luva comparte el origen de su estilo, inspirado por el ruido con el que se despertaba cada día, los martillos y excavadoras de las obras que se estaban llevando a cabo debajo de su casa. Entonces, el DJ decidió plasmar su rabia por el estrépito que le acompañaba día a día en sus composiciones, y empezó a usar grabaciones que conseguía con su teléfono para samplearlas y mezclarlas hasta conseguir una base electrónica que complementase sus producciones. De este modo, la subversión vuelve a hacerse presente, en este caso para ser un espejo del entorno cotidiano, como si de un retrato costumbrista se tratase, en composiciones que hablan de la calle, del entorno suburbano.

A modo de resumen, los elementos principales que usó el trap en sus orígenes en España son las bases en bucle del rap que constan de tres acordes *ad nauseam*, mezclados con melodías tecno creadas a base de hi-hats para acelerar el ritmo y hacerlas bailables, gracias al efecto que tiene el ritmo en la letra y, en consecuencia, en el cuerpo de quien lo escucha. Todo ello es revestido con una capa irónica de Auto-Tune por parte de unos artistas que no tienen nada que esconder, y quienes calibran la máquina en su máxima potencia para conseguir un sonido robótico. Finalmente, los contrapuntos son el elemento que consigue romper la monotonía de los tres acordes y añadir una capa más de subversión al usar sonidos del día a día en sus producciones. Todo ello crea el sonido suburbano, un sonido irreverente y repleto de ironía que complementa el mensaje de la letra de una forma que rompe con los patrones preestablecidos del pop y el rap comercial. En este contexto, una cosa es cierta, y la reproduzco en las palabras excelentes de Besora y Bagunyà, «Els que fan trap componen les cançons que volen i com volen desde els

ordinadors. És una nova manera d'entendre la música i la seva indústria, agradi o no» (2018: 20). Como dicen los académicos, sabemos cuáles son los elementos más comunes entre los productos suburbanos, pero es innegable que cada artista aporta su propia visión y su propia distorsión de los mismos. Ello es lo que crea el sonido suburbano, un sonido unificado y heterogéneo a partes iguales.

2.3 Lírica y aspectos formales de la composición

He descrito en el apartado anterior la importancia del ritmo en la música suburbana, especialmente la influencia que tiene sobre la letra y la composición de los versos. Entonces, siendo conscientes de ello, considero imprescindible comprender en profundidad el estilo usado para la composición de las rimas. En *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*²⁶, Nietzsche aprecia una relación estrecha entre el lenguaje y la ontología, es decir la identidad. Según el autor, y como ya se había sugerido anteriormente, el lenguaje es siempre metafórico y, por tanto, conlleva siempre una visión del mundo, implica una manera de comprender pero también de relacionarse con el entorno.

Algo innegable, pues, es que la cultura suburbana ha creado su propia jerga, y como consecuencia una identidad propia, que surge de una manera de comprender el mundo. Así, como especulan Besora y Bagunyà (2018), el trap ha consolidado un «sentimiento tribal», o de comunidad, a lo que me gustaría añadir que ello se ha conseguido a través del lenguaje y de la creación de un idiolecto común. Para poder entenderlo en profundidad, será imprescindible conocer las características de la generación que ha dominado el panorama suburbano, la *millennial*, pues el hecho de haber crecido en un entorno cada vez más digitalizado ha tenido un impacto visible en el lenguaje utilizado. Una consecuencia evidente es el tipo de comunicación que predomina entre los hablantes, menos verbal y más visual. Hoy en día los jóvenes se comunican por imágenes, algo que ha facilitado la popularidad de aplicaciones como Instagram o Snapchat, donde las conversaciones se llevan a cabo a través de fotografías o con textos limitados en caracteres. Luego, el lenguaje ha tenido que adaptarse a las nuevas necesidades desarrolladas en la cibercultura, que a su vez implica otra necesidad de inmediatez, también implantada por las redes. Todo ello se ve reflejado en las letras de

²⁶ Nietzsche, Friedrich. *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral* (trad. Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña). Madrid, Tecnos, 1990.

los artistas suburbanos, quienes componen versos usando un vocabulario absolutamente coloquial, que les permite interaccionar con sus seguidores e instalarse en una cultura totalmente digitalizada.

De este modo, será necesario analizar algunas de las características más comunes entre la generación *millennial*, que arrojarán luz sobre la nueva jerga suburbana y el tipo de comunicación que predomina entre los artistas. Para ello, considero que es imprescindible escuchar las voces de la misma generación, pues su experiencia nos permitirá discernir dichas características de forma más certera. La ya mencionada YouTuber Ter publica en 2018 un vídeo titulado «Manifiesto en defensa del *millennial*», en que enumera los rasgos más característicos de su generación. Por ello, considero que su propuesta puede aportar una perspectiva realmente útil para el objetivo de este apartado, dar cuenta de cómo el lenguaje *millennial* juega un papel clave en las composiciones suburbanas y sirve como herramienta de creación de una identidad común entre artistas y seguidores.

El primero de los puntos que resalta Ter es que la *millennial* es la generación «del amor propio», algo que, dice, hacen desde el respeto y no desde la arrogancia. Aunque este es un aspecto que exploraré en más profundidad en el próximo apartado, creo que es importante para entender la relevancia de los *shout outs* o firmas vocales, en que los cantantes gritan su nombre al principio y final del *track*. Entonces, no solamente sirven como marcadores de inicio y final de la canción, sino que son una señal de identidad artística, además de un reclamo del valor creativo por parte de los cantantes y productores.

Una de las características fundamentales que subraya la YouTuber es el uso de los memes, que asimila a los refranes tradicionales en tanto a que son expresiones descontextualizadas y de autoría anónima. Según la misma, la *millennial* es «la generación de los memes», pues dichas expresiones han pasado a formar parte del lenguaje cotidiano de la juventud. Un ejemplo es la canción de C. Tangana, «Ontas» (2019), que surgió de un meme creado en twitter en abril de 2019. Después de que el YouTuber Alex Ruiz publicase en la red social fotos de una conversación con la actriz Lily Collins, en que él le escribió «ontas?» y le respondió «te pago el Uber» cuando ella le preguntó por el significado de la expresión, una gran cantidad de usuarios empezó a publicar tuits con el mensaje «ontas?» y etiquetando a sus ídolos. Así, se creó una nueva sensación viral, un meme. Tangana no tardó en hacerse eco de la polémica, y publicó su canción (supuestamente dirigida a su expareja, Rosalía, a quien ha dedicado más de un tema) escasos días más tarde, aprovechando la popularidad del meme. Luego, es evidente

que el lenguaje suburbano bebe de los memes, expresiones que pasan a ser parte de la jerga adolescente.

Otro aspecto imprescindible de la generación *millennial* son los *emojis*, o emoticonos, unos dibujos que se han añadido al teclado de los teléfonos móviles y a los chats de la mayoría de las redes sociales. Según Ter, han creado un nuevo lenguaje y han permitido ampliar la realidad que experimentamos gracias a expresiones que no existían hasta ahora. De la misma manera que Nietzsche, o Saussure más tarde, apuntaba que el lenguaje no es literal sino metafórico, la YouTuber remarca que estos emoticonos no designan el objeto que aparece en el dibujo, sino que han connotado un significado completamente diferente y que aporta una nueva visión del entorno. Como ejemplo, sugiere el dibujo de dos manos juntas, que podría designar tanto unas manos en posición de rezo como dos manos chocando. Sin embargo, el uso que se les da entre los jóvenes no es estrictamente ese, y solo puede definirlo como la sensación que transmite el «*praise Jesus halelluya*», una expresión – prácticamente un meme – que se usa cuando algo se ha desarrollado de forma excepcional y el interlocutor agradece el suceso al universo. Como propone Derrida en *La Escritura y la Diferencia* (1989), el signo ha sobrepasado el referente y por ello se crea una *différance*, la idea de comunicar en diferido, pues todo significado se crea a partir de la interacción entre otros significados, ya que, como propuso Saussure, el lenguaje significa por negación, por noesis. Ello ha traspasado también al lenguaje usado por los artistas suburbanos, y el ejemplo más claro es el símbolo con el que se identifica Dora Black, el ‘<3’, que en algunas redes sociales se transforma de manera automática en el dibujo de un corazón. Ella es su marca personal, pero también el título de una canción de su mixtape, *Terremoto Turquesa* (2017), en que plantean una nueva concepción del amor, supuestamente alejada de la normatividad cisheteropatriarcal y en que la diversidad marca el tempo. Queda analizar en qué medida consiguen transmitir el mensaje, ya que creo que sigue existiendo un privilegio en el nuevo orden que pretenden establecer, algo que exploraré más adelante. Además, algo que menciona Ter y que creo que es imprescindible para comprender la relevancia de los memes y *emojis* en la cultura *millennial* es que lo importante no es entenderlos, pues el mensaje está implícito. En sus palabras, «si lo entiendes, lo entiendes, y los *millennials* lo entienden» (2018). Para mi, no hay mejor explicación de lo que propongo por «experiencia *millennial*» que esta. Se trata de una cultura creada a partir de un nuevo lenguaje, que implica una nueva identidad común basada en una experiencia del entorno completamente renovada.

Un último punto que me gustaría destacar del manifiesto de la YouTuber es el que describe esta generación como «la generación de las imágenes». Como he expuesto previamente, las redes sociales han tenido un gran impacto en el discurso, que ha conllevado el paso a una comunicación icónica. Es por este motivo que elementos extratextuales y extramusicales como los videoclips, o incluso las portadas, sirven como elementos comunicativos. En este respecto, hay algunas imágenes que se repiten de forma común entre los artistas suburbanos, algo que la misma Ter explica en otros de sus vídeos. De un lado, es imprescindible entender la importancia de lo que la YouTuber llama «retratos costumbristas», que muestran a los cantantes llevando a cabo acciones tan cotidianas como viajar en metro, lavar la ropa o pedir comida para llevar. Es aquí donde se encuentra el *realness*, la identificación del oyente con el artista, pues es una experiencia que comparten. Además, es algo que difiere completamente de la figura del cantante comercial, que suele mostrarse en entornos lujosos y en ningún caso realizando tareas físicas del día a día.

Un ejemplo claro es el videoclip del single «Hamacking» (2019), de The Tyets. En el filme, aparecen De Ramón y Coca entre algunos de sus amigos conduciendo hacia un parque, donde cuelgan hamacas y organizan un picnic. Esta es la cotidianidad que se expone en la música suburbana, alejada de la glamorización y los lujos. No solo esto, sino que el lugar en que se encuentran es una localización que la mayoría de habitantes de Mataró, municipio en que residen y de donde proviene gran parte de su base de seguidores (no hay que olvidar que son un grupo local, y buscan el reconocimiento en su entorno más cercano, en lugar de la fama nacional) reconocerán. Ellos mismos lo mencionan en una voz en off al principio del vídeo, que aparece como una grabación de la aplicación de mensajería WhatsApp, van al «parcfu», nombre coloquial para designar el Parc Forestal de Mataró. Así, considero que no hay mejor muestra de los retratos costumbristas a los que alude Ter que este videoclip, en que aparece el uso de la tecnología en el día a día, con la pantalla del teléfono móvil que muestra los mensajes entre el grupo de amigos, otra prueba más de la nueva comunicación digitalizada, así como un uso de la jerga adolescente absolutamente localizado, con el que jóvenes del municipio podrán sentirse identificados y, por ende, cercanos a los cantantes.

Ahora bien, estos retratos no solamente sirven como reflejo de una cotidianidad hasta ahora escondida en el ámbito musical y audiovisual, sino que también sirve como una declaración de intenciones que les permite reclamar el espacio creativo suburbano. Como he mencionado previamente, el barrio es el entorno en que socializan y crean los

artistas, una escena que sienten la necesidad de hacer suya, ya que les permite mantenerse fieles a sus orígenes – de nuevo, el *realness* – y mantenerse al margen de la industria *mainstream*. A mi modo de ver, el videoclip del ya introducido tema «M.D.L.R» (2019), de Morad, contiene la imagen perfecta para describir esta acción política de reclamo de espacio. En el fotograma del minuto 1:53, aparece el cantante en primer plano, sentado en una silla de plástico, a modo de trono, en medio de la calle, mientras que detrás suyo aparece un grupo de jóvenes sentados sobre un muro con los brazos cruzados. Todos ellos miran fijamente a la cámara y muestran expresiones firmes. A mis ojos, esta es la viva imagen de una sentada, en que el grupo está ocupando el espacio público, el barrio²⁷, nuevo entorno de creación para un conjunto de artistas que necesitan quedarse en el margen para poder expresar el mensaje que quieren comunicar y de la forma tan cruda y explícita en que necesitan hacerlo.

La segunda imagen común entre los artistas suburbanos, como ya he presentado en apartados anteriores, es la que muestra símbolos religiosos. Ello no hace referencia únicamente a fotogramas específicos, en que aparecen nazarenos, como ocurre en «Malamente» (2018), de Rosalía, o velas que representan la fe, como en «Solo tú» (2019), de Kinder Malo. Estas imágenes se extienden hasta tal punto que C. Tangana acaba convirtiéndose en San Sebastián en el videoclip de «Cuando me miras» (2018), para representar la fe a la que se mantiene fiel. En este caso, no es hacia dios, sino hacia su amada, por lo que en lugar de flechas son rosas las que le atraviesan el pecho²⁸. Otro ejemplo es el último videoclip de Kinder Malo, «Metamorfosis» (2020), en que el cantante representa al mismo Jesucristo en la escena de la piedad. Durante todo el vídeo, haciendo gala del título, el cantante muestra cuatro escenas diferenciadas en estética, que muestran las cuatro fases de su metamorfosis. En la primera, Malo se encuentra en un entorno absolutamente negativo y que le lleva a la depresión que sufrió durante años, de la que se quiere librar en la segunda escena, que lleva a su muerte simbólica, el fin de una

²⁷ Cabe recalcar que tanto Morad como el grupo que suele acompañarle en sus vídeos son de origen árabe, lo cual aporta una capa más de profundidad al acto político que están llevando a cabo. En este caso, los jóvenes no solo están pidiendo una oportunidad para expresarse musicalmente, como hacen el resto de cantantes, sino que además están pidiendo un reconocimiento y una voz que se les ha robado por su etnia. La misma canción refuerza este mensaje, así como lo hace el hecho de que el protagonista, el Méc de La Rue, sea un joven con facciones estereotipadamente árabes, sobre quien se narra que no ha tenido oportunidades de desarrollo personal y profesional por culpa de la exclusión y la marginalización que ha sufrido desde la infancia. También se narra en la canción cómo se les ha detenido sin pruebas ni motivos en más de una ocasión, e incluso consiguen filmar una de las redadas de las que son víctimas, en que la policía intenta arrestarlos sin comunicarles el porqué. Sin embargo, gracias a la unidad del grupo y la sentada que llevan a cabo, la patrulla se ve obligada a marchar sin arrestados.

²⁸ Ter, «Por qué se usan cruces en el TRAP?», YouTube, 2/07/2019.

era que abre la puerta a una nueva etapa, que considero que podría referirse a esta nueva faceta más politizada y menos *gangsta* que ha mostrado en los últimos años. Abriendo el videoclip, aparece una imagen del doble tetraedro, el símbolo del merkabá en la religión judía, que representa el equilibrio y la permanencia, algo que alcanzará con la metamorfosis. Ahora bien, la relevancia del símbolo viene dada por quien la sostiene, la figura de la Virgen, la misma que le acogerá en la escena final del film, una representación de la piedad. Así, igual que Jesucristo, Kinder Malo muere en el videoclip, y es reanimado en una tercera escena que recuerda al Purgatorio cristiano, descrito por Dante en la *Divina Comedia*. Después de haberse enfrentado a la balanza, un símbolo originalmente egipcio que equivalente al juicio de las almas de la religión cristiana, el artista resurge del mar en brazos de la Virgen, para recrear la imagen que cierra el videoclip, la piedad²⁹.

A propósito del uso de imágenes y símbolos religiosos como elementos comunicativos, me parece importante resaltar que en ningún caso tienen origen en una burla o un menosprecio a la fe religiosa. Por el contrario, es importante apreciar el respeto con el que se tratan dichos símbolos y la estética tan cuidada en que suelen aparecer. Su inclusión en los vídeos debe ser entendida como un acercamiento de una cultura a la cotidianidad posmoderna, en que el sufrimiento amoroso de C. Tangana puede concebirse equivalente al de San Sebastián, o la transformación personal de Kinder Malo tras superar su depresión puede ser vista como el viaje de Jesucristo. Luego, el imaginario religioso tiene el propósito de apoyar el discurso de la canción, aportando un simbolismo que acerque las experiencias del artista a los mitos representados. De nuevo, la subversión se hace presente en la música suburbana; en este caso, a través de imágenes que aportan significado a las canciones. Es por ello que es imprescindible acceder a los videoclips para poder comprender el mensaje de las canciones.

En otra instancia, el filósofo y profesor Ernesto Castro (2019) hace mención de un tipo específico de lenguaje creado en el ámbito suburbano. Según este, cada grupo, o *squad*, elabora su propia jerga a partir de elementos distintivos de su estilo. Tanto es así, que el conjunto PXXR GVNG creó su propio diccionario y lo compartió en la red ForoCoches. Entre los términos del listado ofrecido por los cantantes, muchos de los cuales se han popularizado y se usan de forma común hoy en día, sobresalen ejemplos como «djín» (genio en árabe), «booty» (nalgas en inglés) o «bogos» (del francés ‘beau

²⁹ JWIBEL, «ANÁLISIS de METAMOFÓSIS KINDER MALO / REAKSIS / reacción», YouTube, 14/04/2020.

gosse', chico guapo). Todos ellos demuestran una clara incisión de idiomas extranjeros, que reflejan la comunicación entre culturas, mayoritariamente a consecuencia del proceso de globalización que ha instalado la cibercultura, pero también de la influencia de culturas colindantes, especialmente la árabe, introducidas por inmigrantes de segunda y tercera generación que han crecido en España y han compartido sus culturas. Si retomamos la cuestión de la lengua como creadora de identidades, está claro que la generación *millennial* es menos homogénea y más diversa que la de sus padres (aunque es cierto que aún queda un largo camino por recorrer), algo promovido por la relativa facilidad de movimiento internacional y el acceso a otras comunidades culturales a través del medio digital.

En este contexto, cabe destacar el caso de The Tyets, quienes cantan mayoritariamente en catalán, aunque suelen incluir ciertas palabras o expresiones castellanas que les permiten incluirse en el ámbito suburbano a partir de referencias a otros artistas (aparte de la mezcla común entre catalán y castellano por parte de los jóvenes, quienes han crecido en un contexto de bilingüismo). Ahora bien, su caso es especial, ya que la jerga personal que han creado como marcador de una identidad propia es, como he sugerido previamente, una que hace referencia al municipio en que han crecido. Si volvemos a centrarnos en «Hamaking» (2019), la nota de voz que aparece al principio del videoclip establece un recorrido local que los artistas siguen para llegar al «parcfu», o Parc Forestal, con una descripción exhaustiva que les lleva de la tienda «decarthon» (coloquial para Decathlon) hasta el parque. En «Tanquerei» (2018), del mixtape *Trapetón*, De Ramón y Coca narran una noche de fiesta en la ciudad de Mataró, y marcan el recorrido habitual que siguen los jóvenes de la zona. Así, al cantar «tu surts de festa amb la finestra oberta i veus / com vaig pel polígon passejant amb els tiets / anem cap al *tajeitor* però no ens mola per res / tu al 54 i la teva amiga va pet», mencionan «el *tajeitor*» y «el 54», dos de los bares de copas donde normalmente acceden los adolescentes antes de entrar a las discotecas para consumir alcohol de forma más económica. En «Miquel Martí i Pol», del mismo *mixtape*, una oda al Maresme con el nombre de un escritor catalán por título, cantan «davant el cel, el mar i miro amunt / força als capgrossos i també al Racó d'en Mun». De nuevo, vuelven a marcar un recorrido dentro del municipio, en este caso lo trazan desde la playa hasta «el Racó d'en Mun», uno de los pequeños comercios de alimentación más visitados por los jóvenes mataronenses, dada su localización en el centro de la ciudad, lugar de encuentro entre los adolescentes, y sus precios bajos. Además, también hacen un reclamo a su ciudad, pues *capgrossos* es

como se llama de forma coloquial a los habitantes de Mataró, una seña municipal que ponen al mismo nivel que el Racó d'en Mun, lugar de concentración de jóvenes locales. Todas estas referencias no hacen más que acentuar su proximidad con los seguidores, quienes reciben el mensaje de que ellos son chicos corrientes, que se socializan del mismo modo que quienes les escuchan y, por tanto, la distancia artista-seguuidor se hace más estrecha. Asimismo, este aspecto permite crear una sensación de unidad, que les ha hecho ganar la popularidad que tienen actualmente en la zona del Maresme, su principal objetivo.

Siguiendo con el análisis lingüístico de The Tyets, es también interesante notar el tipo de vocabulario que usan, un catalán coloquial. El estribillo de «Miquel Martí i Pol» dice «i mira lo que faig, lo que dic, lo que penso / vestit de roba Gucci, na, jo sempre vaig guensu». De forma absolutamente irónica, en una canción que lleva por título el nombre de un autor del canon de la literatura catalana, The Tyets usa la expresión agramatical «lo que», en lugar de «el que», un error común en el catalán hablado por los jóvenes. Además, usan expresiones como «guensu», una palabra no recogida en el diccionario pero usada coloquialmente para designar algo o alguien con estilo, a la moda.

El uso de expresiones coloquiales no es algo reservado al conjunto catalán, sino que es común en el ámbito suburbano, un aspecto por el que se ha criticado a los artistas con frecuencia. En el single «Un veneno» (2019), C. Tangana canta «sin cantar ni afinar / pá que me escuche to'a España», versos que encapsulan uno de los rasgos más comunes del cantante, también usado por la mayoría de artistas, la omisión de fonemas. Ello, en palabras como «pá» o «to'a» aportan una actitud chulesca y de irreverencia que define al personaje y que se mantiene a lo largo de toda la pieza³⁰. Otros términos comunes son los que aparecen en «Spanish jigga freestyle» (2018), en que C. Tangana improvisa las siguientes barras: «Haz caso a tus amigas y olvídame (eh) / entiérrame como a un piti en la arena / es solo sexo, explícale que no se pique / no hay un pescao en este río que me salpique / lo tengo to' por el palique (to' por el palique)». En ellas, aparecen palabras tan coloquiales como «piti» (cigarro), «picarse» (enfadarse) y «palique» (conversación fácil sobre temas poco relevantes). Además de estos, los insultos y otras palabras grotescas son

³⁰ Además, en esta canción considero que también aporta una ambigüedad fonética, especialmente en versos como «es un veneno que llevo dentro / en la sangre metió / que va a hacer que me mate / sin que me haya(s) siquiera querío». Al no pronunciar la 's' final en el último verso, «haya(s)», aporta una nueva dimensión a la canción, pues podría demostrar que el reconocimiento que Tangana tanto ansia pero jamás conseguirá no es el de los seguidores, sino el propio y, por tanto, la canción no iría dirigida a los fans, sino a él mismo.

también comunes, como aparece en «Para repartir» (2019), de Tangana, «¿Y si parezco un hijo ‘e puta qué le voy a hacer (eh)?» o en «Me brillan los dientes» (2018), de Kinder Malo, «Soy Pedro Navaja, cabrón / oscuro, Marilyn Manson / soy Pedro Navaja, weon / sobredosi’ en la mansión / En España yo, y en Argentina C. R. O / pide un deseo, cabrón».

El caso de Kinder Malo, sin embargo, es especial, ya que su marcha a Argentina ha facilitado la introducción de vocabulario coloquial de la zona, como «weon», una adaptación de «huevo», que se usa de forma común para interpelar a alguien conocido, como se usa «hermano» entre los jóvenes españoles («no quiero recordarlo, hermano, porque eso me quema (...) / Dios te ama, hermano, pero a su manera», «De Una» (2016), Kinder Malo). Otro ejemplo es el tema «PO» (2019), el título del cual es una interpelación coloquial sudamericana, que repite al final de cada verso del estribillo.

A modo de resumen, el lenguaje suburbano es un reflejo directo de la jerga *millennial*, que se ha construido con una gran influencia del entorno digital. Los memes y *emojis* han tenido una incidencia directa, pues será prácticamente imposible descifrar el contenido de las canciones si no se tiene conocimientos de ambos. Así, un nuevo lenguaje se ha desarrollado, que ha permitido construir una nueva visión del mundo a partir de expresiones y sentimientos que hasta ahora no se concebían, pero que se han gestionado gracias a los emoticonos y la comunicación por imágenes. Además, el trap incluye expresiones coloquiales, insultos y vocabulario propio. Si bien es cierto que ello ha sido motivo de críticas por parte de la prensa y algunos oyentes, considero que esta jerga no es solamente algo característico y que diferencia a los artistas suburbanos, pues crea una identidad alejada del pop u otros géneros, sino que también tiene una intención comunicativa, transmitir el *realness* y arraigarse en la calle, el barrio, el espacio creativo en que ingresan su discurso.

Esta generación ha sido capaz de crear un lenguaje propio y, con él, una nueva forma de relacionarse con el entorno. Gracias al uso de dicha jerga en sus canciones, los artistas pueden acercarse al público con versos que hacen referencia a una cultura propia, basada en lo que propongo como «experiencia *millennial*», una experiencia compartida entre artista y oyente, que únicamente los pertenecientes a esta generación podrán entender. Volviendo a reproducir las palabras de la YouTuber Ter (2018), «si lo entiendes, lo entiendes, y los *millennials* lo entienden».

3. CONTENIDO

3.1 Drogas y sexo como analogía

Uno de los motivos más recurrentes en los versos de la música suburbana es el de las referencias a las drogas. Ya se ha establecido previamente la relación entre la tendencia *gangsta* del rap de los 2000 y el trap americano, vertiente de la que bebe la industria suburbana española. Ahora bien, es vital ofrecer un análisis en profundidad de dicho elemento como analogía de la realidad que pretenden representar los artistas y no asentarse en una visión superficial.

Otro motivo que no puede pasar por alto son las alusiones al acto sexual en los temas suburbanos. Al igual que ocurre con las referencias a las drogas, estas conforman un elemento discursivo más dentro de las canciones y no debe ser soslayado. Así pues, las descripciones exhaustivas de actos eróticos no solamente sirven para acercar las canciones a los seguidores, quienes perciben en ellas una realidad cercana a la suya narrada de manera informal y sin tabúes, sino que también son una pieza clave en la construcción del personaje del artista.

En su libro, Castro (2019) habla de una necesidad exacerbada por parte de los artistas de demostrar virilidad, algo que inició con el ya contextualizado rap virtuoso y que se ha mantenido hasta el presente de la música suburbana. A ello también alude Vito (2019), quien habla de los orígenes del rap como expresión de una comunidad negra oprimida. Como consecuencia, dice, los cantantes, generalmente hombres negros de clase media, se ven en la necesidad de exponer una masculinidad hegemónica que les permita asemejarse a los artistas blancos y ser respetados por la élite cisheterom masculina que domina la industria musical. McCarthy hace referencia también a este hecho en su ya mencionado artículo «Notes on Trap» (2018), en que propone que «there is a perverse law by which the more one's identity is susceptible to accusations of "softness" (i.e., lack of street cred), the more one is inclined to compensate by deliberate hyperbolic assertions of one's dominance over the other sex.» Así, uno de los elementos que ponen en juego para representar dicha masculinidad es la alusión a las drogas y el sexo, dos de los motivos clave que conforman una visión normativa y estereotipada de la virilidad. El filósofo sugiere, además, una intersección entre ambos motivos, lo que llama «las dos efes: *fumar y follar*» y «las dos pes: *porros y polvos*» (2019: 151) para crear esta imagen.

El retrato vivo de la intersección entre sexo y drogas la podemos encontrar en la canción «No te debí besar» (2019) de C. Tangana, en colaboración con la cantante Paloma

Mami. En el *track*, Tangana canta «Movías ese pum pum como al galope / y yo intentando que el pedo no se me note / quería que ese tam tam me lo rebote / y que me traigan botellas para que explote». En estos versos podemos notar varios factores. De un lado, el uso de onomatopeyas como «pum pum» o «tam tam» para denotar la anatomía femenina, en este caso las nalgas, que además de aportar ritmo a la pieza añade un aspecto visual a la descripción del acto sexual, ya que denota directamente el movimiento del cuerpo durante el coito. Por otro lado, la virilidad reside en la dominación del hombre sobre el cuerpo de la mujer, especialmente notable en el verso «quería que ese tam tam me lo rebote». Además, el acto ocurre una vez el hombre está ebrio y pide que le «traigan botellas para que explote», sugiriendo que cuanto más beba, más memorable será el encuentro, una paradoja en sí que demuestra, una vez más, la intersección drogas – sexo como muestra del ego masculino. No solo esto, sino que Tangana hace referencia a una masculinidad intrínseca de la que no puede escapar, al cantar «Dios ayúdame a aceptar (aceptar) / las cosas que no pue’o cambiar (pue’o cambiar) / Dios ayúdame, dame valor». En estas barras, el cantante interpela directamente a Dios, dando a entender que su afición por el sexo y las drogas (el alcohol en este caso, aunque las referencias a la cocaína son abundantes en toda su discografía) no es algo que pueda controlar, pues Dios lo creó de este modo, viril. Para completar el *track*, C. Tangana y Paloma Mami colaboraron en la grabación de un videoclip, en que él aparece bajo la influencia del alcohol en una discoteca en que los clientes, hombres en su mayoría, consumen todo tipo de drogas. Asimismo, una imagen que se repite durante las descripciones de escenas sexuales es la de Tangana conduciendo un coche de estética *vintage* sobre lo que se puede reconocer como un cuerpo femenino. Una vez más, la virilidad se materializa en la canción.

Otro ejemplo excelente de la intersección entre ambos motivos es el tema «Blanquito y dulce» (2019) de Dora Black, en que colaboran Kinder Malo y Pimp Flaco. El título y la portada ya funcionan como elementos discursivos, pues tanto podrían aludir a las nubes de azúcar que aparecen en la ilustración o hacer referencia, como se verá en la letra, a la cocaína y el semen, que describen sin tapujos. En el *track*, los hermanos comparan la drogadicción con su amor por las mujeres y el sexo, una adicción de la que no son capaces de curarse. «Y le escupo en la boca pa’ que me lo escupa / después se lo chupo y ella me la chupa / y si tiene frío le dejo la chupa / boludo, Simón, un saludo, Lucas / en Las Bermudas yo llevo una tuca / que si te la fumas te chuta la nuca», canta Pimp Flaco. En estos versos se aprecian las descripciones tan gráficas del acto sexual a las que me refería previamente, además de la relación tan clara que establecen entre el

sexo y las drogas. Es cierto, no obstante, que Dora Black presenta en este tema una descripción del amor y el sexo menos hipermasculinizada que la que ofrece C. Tangana, pues se puede observar un reclamo al placer mutuo entre ambos miembros de la pareja. A ello suma también el estribillo, en que Flaco canta «soy el pico tres, nunca olvides que / yo soy el amor, puedo hacer mucha pupa». El «pico tres» hace referencia al emoticono ‘<3’, que se convierte en el dibujo de un corazón. Como he explicado en el apartado anterior, Dora Black usa este símbolo para representar una concepción renovada del amor, en que la diversidad tiene cabida. No obstante, reitero la idea que ya introduje acerca de este nuevo ideal del amor, pues sigue mostrando cierta superioridad masculina y una concepción de la mujer sexualmente activa como pecadora o embaucadora, que se refleja en las siguientes barras, «Niña ya no quiero tus besos / porque todo es malo en exceso / ahora no los quiero por eso / porque me tienes como un preso (...) Ya no te voy a echar de menos / niña, porque tu eres veneno». Por tanto, después de haberla enamorado con sus versos – «qué bien que escribo, me cago en la puta», canta después de haber rapeado un juego de palabras en que alude a Las Bermudas como localización geográfica para referirse a la pieza de ropa donde esconde la droga, para crear una analogía menos explícita – la culpa a ella de haberle embaucado y de hacerle sentir como un preso entre sus muestras de afección. A fin de cuentas, el hombre no puede enamorarse en la muestra performativa de la virilidad, como exploraré en la próxima sección.

Ahora bien, el tema «Blanquito y dulce» es una excepción, pues, como he mencionado previamente, el lema de Dora Black se acerca al de una campaña anti-drogas. Sin embargo, las alegorías a dichas sustancias se mantienen presentes en sus temas, como demuestra el *track* «Bon voyage» (2016), de Kinder Malo. En él, el cantante entona versos acerca de su propio virtuosismo lírico, en que usa acusaciones contra otros raperos para destacar su papel en la industria. Para ello, escribe las siguientes barras, en que reconoce el consumo de drogas entre su competencia, aclarando que él no las necesita para estar en un nivel aún más alto, mientras que habla de su éxito en el sexo como muestra de virilidad, asociada directamente al concepto de virtuosismo, según Castro (2019), pues provienen de la misma raíz latina, «vir». «Que estoy cansado de estar con tanto chivatos en la cima / la cima es blanca como montañas de cocaína y... / yo las veo como rayas, estoy muy arriba / desde hoy no me levanto, no me da la gana / han pasado ya como 300 putas por mi cama». En el vídeo, además, aparece Malo en un entorno industrial, mirando fijamente a una fábrica abandonada, como si se identificara con el espacio puesto que no hay nadie a su alrededor en el nivel en que se encuentra. Mientras

lo observa, se le ve hablando por teléfono y pronunciando los mismo versos que aparecen reproducidos aquí, en una imagen que transmite cercanía al oyente, pues pareciera que el cantante habla directamente con sus seguidores, expresando sus sentimientos de forma informal.

De forma todavía más clara, en el tema «Sombra y luz» (2016), Kinder Malo usa las referencias al sexo penetrativo como analogías del triunfo en la música. En el primer verso, canta «Toy cansao de follarme siempre el panorama / porque luego se encariña, se queda en mi cama / toy cansao' de follarme siempre a esos raperos». En estos versos, el término «follar» significa claramente superar en éxito, no denota el acto sexual en sí. Ahora bien, en su descripción se sugieren dos figuras, la del propio cantante, quien ejerce el acto sexual de forma activa, y los raperos que son incapaces de igualar su virtuosismo musical, quienes reciben la acción de forma pasiva. La extensión de esta analogía se aprecia mejor en el estribillo, en que Malo canta «(lo siento) por romperos el culo y correrme dentro / sin ponerme el condón (os quiero) / yo os pido perdón (perdón)». El tema de la canción es la superioridad del artista frente a sus rivales en la industria *indie*, en este caso los raperos que se posicionaron en contra del trap, pues se sintieron amenazados por esta nueva tendencia en la cultura hip hop española. No obstante, y como he introducido ya, la posición del cantante en la escena musical se representa con la imagen que, a mi modo de ver, refleja la dominación masculina de forma más evidente: la penetración. El artista dedica la canción a pedir perdón por su nivel de virtuosismo, ya que es consciente de que los demás cantantes, entre los cuales únicamente contempla a hombres raperos, jamás podrán estar a su altura. Así, se introduce un segundo nivel de dominación, pues la penetración ocurre entre dos hombres, resultando en un acto homosexual. No solo relaciona el triunfo con el acto penetrativo, sino que además la persona que recibe dicha acción es considerada débil e inferior. Por tanto, el hombre homosexual, normalmente asociado con la penetración anal – «(lo siento) por romperos el culo» – es percibido como inferior al heterosexual, Kinder Malo, en este caso, quien no se asocia con la homosexualidad dado que es quien penetra, incluso denotando un punto de agresividad en el acto de «romper el culo» para mantener su virilidad. No solo esto, sino que también se describe otra capa más de dominación por parte del hombre heterosexual, pues es quien tiene el poder de decisión sobre el uso de anticonceptivos, dado que es quien penetra cuando y cómo desea; «correrme dentro sin ponerme el condón», dice el artista. Es evidente que cuando se refiere a no usar preservativo está haciendo una referencia al impacto que él sabe que está teniendo en la escena suburbana,

pues los cantantes actuales han bebido de su irrupción en el trap (la voz más aguda de lo estándar o las bases tecno). Sin embargo, lo que intento destacar en este párrafo es, de un lado, la referencia al sexo anal y las implicaciones que ello comporta en cuanto a la visión de la comunidad gay y, del otro, la posición de dominación absoluta frente a un cuerpo que no puede decidir sobre las prácticas de seguridad sexual que se seguirán en el acto, así como el uso de la fertilidad (el semen que Malo pretende dejar en sus rivales, creador de vida en un contexto de relación heterosexual, pues no podemos soslayar que el estigma más extendido que afecta a los hombres gay es su condición femenina y la eliminación de su masculinidad percibida por otros hombres) como metáfora para la creación de nuevas tendencias dentro del género.

Siguiendo esta línea, el tema «Me brillan los dientes» (2018), del mismo Kinder Malo, mantiene la analogía del sexo como imagen del triunfo. En este caso, no obstante, quien recibe la acción no es un rival, sino una mujer. Como describe en la canción, «No tengo una novia, cabrón, tengo 20», que denota un establecimiento de la superioridad basado en el número de mujeres que se sienten atraídas por el cantante, un reflejo de la masculinidad tóxica que exploraré en el siguiente apartado. Además, introduce de nuevo la intersección entre las drogas y el sexo, al proclamar que «Me la follo mientras se mete coca / en mis conciertos las niñas se tocan». De este modo, lo que Malo expone es un virtuosismo directamente relacionado con su virilidad, pues hace que todas las mujeres se exciten y masturben escuchando su música. Es más, en el segundo verso, Kinder Malo vuelve a usar una descripción extremadamente detallada de un acto sexual que no refleja otra cosa que la dominación por parte del hombre a la mujer, ya que su virtuosismo es tal que se puede permitir usar el cuerpo femenino únicamente para conseguir el placer propio, en ningún caso el placer mutuo que se denotaba en «Blanquito y dulce». «Si tengo la Copa, la Champion, la boca / la meto, la saco, lo meto, lo pota / lo chupa del suelo, se pone las botas / tiro porque quiero, no porque me toca³¹ / puta, cierra ya la boca», canta. En este caso, la descripción del acto es extremadamente violenta y podría llegar a ser identificada como un abuso hacia una mujer que en ningún momento ha consentido tal

³¹ El verso «tiro porque quiero, no porque me toca» es una referencia al tema de las cantantes pop Aitana Ocaña y Ana Guerra, quienes presentaron «Lo malo» (2018) como candidatura para el concurso Eurovisión de ese mismo año. En la que fue considerada una canción de empoderamiento femenino por versos como «yo decido el dónde, cuándo y con quién / que voy a darme a mí una y otra, y otra vez / lo que tanto me quitó, que pa' ti tan poco fue», las artistas cantaban «tira porque te toca a ti perder, que aquí ya se perdió tu *game* / tiro porque me toca a mi otra vez, solo con perderte ya gané». En el tema de Kinder Malo, se subvierte la temática y se devuelve el poder al hombre, quien claramente decide el dónde, cuándo y con quién del acto representado.

violencia. Asimismo, es este mismo elemento, la severidad del acto, que conforma la hipermasculinidad relacionada con la virilidad. Una vez más, el consumo de drogas y el sexo violento se usan como analogías del triunfo, un éxito en que la mujer únicamente tiene cabida como objeto, el trofeo.

Muy similarmente, C. Tangana hace referencia en «Pussy call» (2018), del *mixtape Avida Dollars*, a la excitación de la mujer como consecuencia de su virtuosismo musical. Al igual que hacía Kinder Malo, el tema describe el efecto que la música del cantante tiene en ella. «Sé como un jacuzzi / pa' un tremendo pussy / parecen gel mis dedos / mira como lo puse», dice Tangana. En este *track* sí se hace referencia al placer femenino, a diferencia del de Malo. Sin embargo, es un placer que solamente aparece para reafirmar el efecto del virtuosismo del artista («mira como lo puse»), quien decide cuando y cómo ocurre el acto – «deja que yo te use / hasta que parta el suelo», sigue.

En este mismo ámbito, el redactor Santiago Miranda escribe para la revista digital *Nadie es Cool* un artículo en que señala que las referencias a las drogas en el trap no se usan para ensalzar su uso, sino para marcar el ritmo de las composiciones. Como él mismo apunta, «Desde la rigidez acelerada de la cocaína hasta el bajón anímico minimizado con marihuana y alcohol y endurecido con pastillas, sostienen un estado de sedación constante que tiene a la pulsión de muerte como guía» (2019: online). Este último apunte acerca de cómo la actitud de los artistas frente a la muerte marca el modo en que se consumen las drogas me parece especialmente interesante, pues su posición más bien nihilista se desprende de gran parte de los temas suburbanos. Uno de los ejemplos más claros es la canción de C. Tangana en colaboración con Rosalía, «Antes de morirme» (2016). De ella, me gustaría destacar el estribillo con que abren y cierran el *track*, en que Tangana canta «Yo no quiero hacer lo correcto / pa' esa mierda ya no tengo tiempo / no vas a escucharme un lamento / pa' esa puta mierda ya no tengo tiempo / antes de morir quiero el cielo / el ciento porciento / antes de morir quiero el cielo / el ciento porciento, por cierto». En estos versos podemos identificar una posición de absoluta pérdida de miedo frente a la muerte y una conciencia de la misma. Es precisamente por este motivo que la actitud de Tangana y Rosalía en vida es ciertamente hedonista. Según cantan, su objetivo es vivir sin miedo y disfrutar de los placeres terrenales antes de fallecer. «Quiero jugar con mi vida hasta haberle perdío' el valor», dice Tangana en el tema, una barra que creo que resume la actitud de los artistas frente a la vida y la muerte de forma excepcional. Así, en una visión no-religiosa de la muerte – como dicen, el cielo cristiano lo quieren disfrutar en vida, de lo que se puede interpretar una visión nihilista de la misma – es importante vivir en la

irreverencia y sin arrepentimientos. Para ello, es necesario disfrutar del día a día sin morales socialmente impuestas, pues ellos no quieren hacer lo correcto. Es en esta irreverencia que cabe el consumo de drogas, que les permite no solo demostrar virilidad, como he anotado previamente, sino también explorar la vida y sus límites sin necesidad de seguir las normas establecidas; de nuevo, sin hacer lo correcto.

De forma similar, Kinder Malo es consciente de que la vida no es eterna, y por eso refleja en «Solo tú» (2019) una necesidad de vivir de acuerdo con los ideales propios y de luchar por convertir sus sueños en una realidad. Además, en la misma canción dice «Yo nunca me moriré / mientras viva mi sonido / seré eterno, yo lo sé / ya puedo morir tranquilo». Así pues, el cantante es consciente de que su música le mantendrá vivo y después de haber experimentado todos los placeres terrenales a través de ella, puede morir sin preocupaciones, sabiendo que ha seguido el dictamen de sus pasiones antes de fallecer. En el tema «Para repartir» (2019), de C. Tangana, se muestra una actitud similar, en que me gustaría destacar dos versos que considero que resumen esta misma posición frente a la muerte de manera excelente. Tangana canta «Yo nunca hice lo debido no te vi'a mentir (no)», a lo que añade «Vo'a a construir una leyenda y luego vo'a morir». Igual que en el caso de Kinder Malo, Tangana recalca la necesidad de «no hacer lo debido» y seguir sus propias reglas para poder glorificarse antes de morir, algo que conseguirá siguiendo sus pasiones. De nuevo, Tangana seguirá vivo tras su muerte, gracias a la música, pues se habrá consagrado como una leyenda. Después de ello, de haber conseguido su máximo objetivo, podrá abandonar la vida sin preocupaciones. Esta actitud, como recalca Miranda, se expone a partir de un ritmo dictaminado por un sonido que recuerda al efecto de las drogas. En el caso de Malo, el tempo ralentizado y la voz distorsionada podrían reflejar un estado de inhibición resultante del consumo de las mismas, mientras que en el caso Tangana el consumo es explícito, pues, como es habitual, aparece fumando puros, esnifando cocaína y bebiendo whisky en el videoclip de «Para repartir», algo que también se refleja en la voz a la hora de cantar, que hace con una entonación propia de alguien en estado ebrio.

Es cierto que en el corpus de The Tyets la interferencia entre las dos efes que resaltaba Castro (*fumar* y *follar*) no se encuentra presente de la misma forma que en Tangana o Malo, pues las referencias al sexo no aparecen de forma tan común ni tan explícita. En cuanto a las drogas, no hacen alusión directa al consumo de cocaína u otras

sustancias consideradas no-blandas³², pero sí que aparecen referencias claras y constantes al consumo de alcohol en sus canciones. El mismo tema «Tanqueray» lleva por título el nombre de una marca de alcohol, y narra el proceso de embriaguez de los jóvenes y sus amigos en una noche de fiesta. En este caso, el tempo de la canción no es lento ni presenta unas voces aparentemente sedadas, sino todo lo contrario. Con una base instrumental más tecno que el resto de canciones en el *mixtape Trapetón*, el *track* refleja el estado de éxtasis resultante del consumo de alcohol, así como el ambiente de la discoteca en que se encuentran los protagonistas. Por tanto, el uso de drogas sigue teniendo una influencia que va más allá de la letra, pero en este caso no refleja el uso de depresivos, sino de una droga *blanda* que se asocia a la fiesta (pese a ser una sustancia depresiva en sí). De este modo, el conjunto usa las referencias a las drogas y el alcohol como reflejo de los modos de socialización de los jóvenes, quienes se extasían con dichas sustancias en grupo. A diferencia de C. Tangana o Kinder Malo, pues, no se pretende hacer alusión al virtuosismo o la virilidad, simplemente se sirven de estas analogías como elementos que conformen un retrato costumbrista del ocio adolescente. En «Mala vida» (2019), los cantantes describen el uso recreacional del alcohol y la marihuana, así como su consecuente visión extasiada del entorno que les permite «[sentir] la música más bonita». Añaden, también, que las mismas sustancias les permiten socializar y disfrutar de sus ratos de ocio en grupo, al proclamar «viva la vida que no vivim sols / anem fent lents com els cargols / visca terrasseta y visquin els calçots / que visqui la birra y visca els pepots.» Entonces, como dicen ellos mismo, las «birras» y los «pepots» (término coloquial para referirse a cigarros de marihuana) son los dos elementos que marcan su realidad y sirven de unión entre los grupos adolescentes.

En resumen, la intersección entre las alusiones a las drogas y el sexo tienen dos funciones principales. De un lado, son usadas por los artistas masculinos para denotar virilidad. En este contexto, las descripciones gráficas del sexo penetrativo y el consumo de drogas consideradas de lujo (normalmente la cocaína o el champán) se mencionan como descripciones del éxito en la industria y del virtuosismo que exhiben en sus letras. Por otro lado, las referencias a las drogas son también un reflejo de una concepción nihilista de la muerte, que lleva a los cantantes a reflejar una vida hedonista en que el miedo a la muerte no está presente siempre que consigan moverse por su propio código

³² Se considera sustancias blandas todas aquellas que son aceptadas socialmente y consumidas de forma más común, normalmente dada su venta legalizada, así como otras ilegales percibidas como menos perjudiciales. Entre ellas se encuentran el alcohol, el tabaco y la marihuana.

moral y no seguir las normas establecidas. Así, a través de la experimentación con sustancias químicas expuesta en sus canciones, consiguen crear una figura que supera la muerte y que les mantendrá presentes incluso una vez fallecidos, algo que podrán hacer tranquilos, pues ya han disfrutado de todos los placeres terrenales. Finalmente, ambas posiciones convergen en una influencia que va más allá de la letra, pues tanto la instrumental como sus propias voces son un puro reflejo del estado de embriaguez en que se encuentran tras el consumo de dichas sustancias. Es por este motivo que considerar estas alusiones como un enaltecimiento del consumo irresponsable significaría la caída en la trampa de los artistas. Lejos de la glorificación de las drogas o el sexo, ambas referencias sirven para marcar una actitud propia del cantante suburbano, el artista que vive en un entorno dictaminado por sus propias reglas y en que el miedo no tiene cabida. Además, si bien mi estudio no contempla figuras femeninas como sujetos de estudio, es innegable que artistas como Bad Gyal o Aleesha han sido capaces de usar dichas descripciones gráficas del sexo y el consumo de drogas para instalarse en un entorno hasta ahora predominado por hombres. Así, el entorno *gangsta* ha abierto sus puertas a unas artistas que han usado su posición dentro de la industria para ser las protagonistas de dichas escenas, demostrando un empoderamiento que contempla el placer femenino como foco durante el acto, y la libertad económica de la mujer en un ámbito en que, tradicionalmente, eran únicamente los hombres quienes participaban en el trapicheo y consumo de drogas.

Antes de cerrar el apartado, sin embargo, me gustaría recalcar que las posiciones de los tres artistas escogidos para este proyecto denotan el privilegio de unos cantantes que no han vivido la drogodependencia ni el trapicheo con sustancias ilegales como consecuencia de una falta extrema de recursos. Ese es el caso de muchos otros artistas, como Yung Beef, Morad o Cecilio G., quienes relatan en sus temas el círculo de la adicción en la que entraron mientras vivieron, o incluso se criaron, en la calle y de la cual no son capaces de escapar. Ello se refleja excelentemente en «Ready pa morir» (2019), de Yung Beef, una canción que podría perfectamente ser el modelo de tragedia aristotélica contemporánea, pues expone el monólogo de un ‘héroe’ que pide perdón por los errores cometidos en la *hamartia* y describe la trampa de la adicción y la mala vida a la que le ha llevado. Para mí, estas barras del trapero Omar Montes en su canción «Prendió» (2019) son el ejemplo más claro del uso de las drogas por falta de recursos. «Si mi gente está en

la calle es porque tiene que joser³³ / meter dinero en la casa, eso sí es felicidad / yo no me acuerdo de nadie que no me quería ayudar», canta Montes. Luego, queda reflejado cómo las analogías al sexo y las drogas se usan a modo de espejo del éxito y el virtuosismo por parte de C. Tangana y Dora Black, mientras que para The Tyets son un mero reflejo de los métodos de socialización de la juventud. Ahora bien, el hecho de no hacer referencia a un pasado falto de recursos denota un privilegio al que la mayoría de artistas no-comerciales no habían tenido acceso antes de la fama, con lo que sus corpus se alejan, una vez más, del standard que la prensa generalista denominó como ‘trap’.

3.2 Códigos de masculinidad

Se ha establecido en la sección anterior cómo existe una necesidad por parte de los artistas de demostrar virilidad, pues en los orígenes del hip hop esta era la única manera que tenían los raperos negros de ser respetados por la élite blanca de la industria musical (Vito, 2019). Ello se extendió a lo largo de la Golden Era del rap y se mantuvo durante el asentamiento del Dirty South, del cual surgió la tendencia *gangsta* que impregnó al trap. En la escena suburbana española, dicha muestra del ego masculino se encuentra también presente en la mayoría de artistas hombres, por lo cual me propongo estudiar, a partir de las producciones de C. Tangana, Dora Black y The Tyets, en qué medida los códigos de masculinidad se mantienen presentes en el ámbito trap actual, así como las nuevas visiones de la misma que se están construyendo en una generación con más acceso a propuestas críticas gracias a la cibercultura y el activismo digital.

3.2.1 Hipermasculinidades

La doctora en psicología Megan Vokey (2013), junto a Bruce Tefft y Chris Tysiaczny, describe la hipermasculinidad siguiendo la teoría de Zaitchik y Mosher³⁴ y la propone como una ideología de género conformada a partir de diferentes creencias, entre las cuales destaca la tenacidad, la violencia, el peligro y una actitud insensible hacia la experiencia de la mujer. Ellas se establecen desde la infancia, período durante el cual los niños son objeto de burlas si no conforman una imagen estereotípica de la masculinidad en contextos sociales. Además, describe las premisas principales del *Hypermasculinity*

³³ De acuerdo con el diccionario de los PXXR GVNG, «joser» se refiere a la venta ilegal de drogas.

³⁴ Zaitchik, Matt, & Mosher, Donald. «Criminal justice implications of the macho personality constellation». *Criminal Justice and Behavior*, 1993, vol.20, n.3, pp.227–239.

Inventory (HMI)³⁵ para llevar a cabo su estudio acerca de la publicidad en Estados Unidos. En su concepción de la teoría de Mosher y Sirkin subraya «three subscales that measure (a) Violence as manly, (b) Calloused attitudes towards sex and women, and (c) Danger as exciting, using a forced-choice design.» (2013: 563). Así, considera que si el objeto de estudio demuestra acercarse a dichos puntos, podría transmitir a los espectadores un estándar de masculinidad que incentivaría su posición hegemónica en la sociedad. Es por eso que considero estas tres premisas un buen punto de partida para comprender en qué medida la música suburbana creada por tres artistas masculinos en tres entornos diferentes de la industria musical reproducen patrones tóxicos o si, por el contrario, son capaces de presentar una nueva idea de masculinidad.

El primer punto describe la violencia como elemento central de la masculinidad estereotipada, algo que ya se ha demostrado presente en el trap a partir de las descripciones del uso de las drogas y las referencias explícitas al sexo. Sin embargo, en este apartado me propongo llevar el análisis más lejos y considerar el efecto de la violencia de forma global en las canciones de C. Tangana, Dora Black y The Tyets. El caso del primer artista es excepcionalmente claro, pues Tangana ha perfeccionado con los años un personaje que, sin lugar a dudas, refleja dicho axioma. Este surge, como he analizado previamente, a partir de la publicación del single «Mala mujer», en 2017, un tema en que el cantante reprocha a la mujer que haya puesto fin a su relación. Así, en su descripción de la mujer, Tangana usa la agresividad hacia ella para establecer dominancia, cuando canta «yo estaba en la cabina, preparando el show / pero quería bajarme y arrancarle el crop.» Sin embargo, es cierto que en su colaboración con Rosalía, «Antes de morirme» (2016), el artista ya usó la violencia para establecer su personaje. En este caso, la agresividad no se ve únicamente en su relación con la mujer, a quien dice «pienso follarte hasta borrar el límite entre los dos», sino que también se ejerce hacia otros hombres, con quien compite por acceder a ella. «Antes de que muera yo / le meto a él y a quien venga detrás / no le temo al dolor, tengo más coartá' / desde hace años, pesao' / los voy a aguantar hasta el KO», canta Tangana.

Otro de los motivos que se repiten en las canciones del artista es la influencia del boxeo, elemento que refuerza la agresividad por parte del hombre. En «Viene y va» (2020), Tangana aparece boxeando a lo largo de todo el videoclip. El vídeo, además,

³⁵ Mosher, Donald & Sirkin, Mark. «Measuring a macho personality constellation». *Journal of Research in Personality*, 1984, vol.18, n.2, pp.150–163.

presenta una estética reminiscente del cine negro de los años 50, en que el protagonista se mantiene estoico y expone una masculinidad estereotipada basada en la agresividad, que canaliza a través del consumo de alcohol y el tabaco en forma de puros. Sin embargo, el tema «Cuando me miras», del álbum *Avida Dollars* (2018), presentaba una subversión de este mismo elemento. La letra de la canción hace mención al boxeo, en un verso que dice «La cama es un puto ring / yo me mato contigo / la cama es un ring / me peleo por ti (uh).» De nuevo, la agresividad no solamente se traduce al sexo, al alegar que el espacio de intimidad se convierte en un ring de boxeo, sino que también se ejerce violencia contra otros hombres para reclamar el cuerpo de la mujer. No obstante, el vídeo, producido y dirigido por el actor y director *queer* Eduardo Casanova, propone una subversión a dicha concepción de la masculinidad. En un vídeo en que el color rosa predomina, Tangana aparece personificando a San Sebastián, como se ha mostrado previamente, a la vez que se reproduce la imagen de la piedad. En este caso, la virgen es sustituida por una mujer culturista que sostiene a un cristo representado por un hombre joven y débil, de piel pálida. Esta misma mujer es quien aparece boxeando de forma agresiva mientras la voz del cantante recita los versos reproducidos anteriormente. Así, es la figura de la virgen que representa la parte carnal o física de la relación – «la cama es un ring» – mientras que la del cristo refleja la vertiente sentimental y emocional de la pareja, una subversión de roles que aporta ironía a una canción que de otro modo hubiera seguido perpetuando la hipermasculinidad.

Kinder Malo también expone la violencia como elemento central de la masculinidad. En su canción «De una» (2016), el cantante relata su infancia y el entorno de pobreza en que creció, contrastado con la vida de lujos que ha conseguido gracias a su virtuosismo musical. En un verso en que hace alusión a su superioridad frente a los demás traperos, Malo canta «Me duele la cara, hermano, de ser tan guapo / y al otro le duele ahora por ser tan chivato», a lo que añade «Mis enemigos y yo somos los mejores / aunque tengamos que matarnos / es un mal de amores / me amenazan y eso pero vivo sin miedo.» Una vez más, la violencia y agresividad frente al resto de hombres se presenta como un marcador de hipermasculinidad. Ahora bien, ya he relatado en puntos anteriores cómo la depresión tuvo un gran impacto en la música de Kinder Malo, hecho que también marcó las descripciones de violencia que presenta su corpus. Entonces, la agresividad se denota principalmente en su voz, usando un tono agudo que recuerda incluso a la agonía. Es más, la violencia física, a parte de estar presente en la mayoría de descripciones del acto erótico, se describe como actividad en que Malo participa de forma pasiva, siendo él la

víctima. No obstante, como revelaré más adelante, es la actitud con la que acoge dichas actitudes que marcan la hipermasculinidad, pues recalca que no tiene miedo a sus enemigos y entiende los ataques como algo positivo, dado que remarcan su virtuosismo, hecho que le convierte en la diana de otros cantantes.

Es más, el tema que grabó junto al productor Bizarrap, «Kinder Malo: Bzrp music sessions, Vol. 17, Lado B» (2019), demuestra una violencia ejercida contra él mismo, fruto del estado depresivo del que, en ese momento, estaba comenzando a tratarse. En la canción, el artista canta «siempre deprimido, pero así estoy bien / encontrarán mi cuerpo dentro de un Porsche Cayenne / con una 9 en la mano y un tiro en la sien / y un tiro en la sien, y un tiro en la sien.» En este contexto, cabe recalcar que es algo habitual en la discografía del cantante encontrar referencias a otros artistas fallecidos, de entre los cuales el más recurrente es Kurt Cobain, del grupo Nirvana. A mi entender, esta expresión de agresividad tiene dos funciones en las letras de Kinder Malo. De un lado, le sirven para canalizar un estado emocional depresivo, que es capaz de gestionar a través de la música. Del otro, le permite crear un personaje oscuro y rodeado de misterio, como fue Kurt Cobain. Sin embargo, el ya mencionado tema «Metamorfosis», publicado a principios del 2020, marcó un antes y un después en su corpus, y le ha permitido explorar la música alejándose de la rabia y el dolor.

En cuanto a The Tyets, la agresividad no es un elemento que esté presente de forma explícita. Por el contrario, De Ramón y Coca presentan temas alegres y que recrean el ambiente festivo de la noche y las fiestas populares. Uno de los únicos versos en toda su discografía en que se puede intuir un punto agresivo es en la canción «Tinc una casa (RHH)», en que cantan «i m'hi he liat, i l'he liat al veure / que qui tenia al costat era la seva parella» en referencia a una chica que habrían conocido una noche de fiesta. En versos posteriores se expone una mofa a la pareja de esta misma chica, bromeando acerca de sus privilegios, mientras que los cantantes no disfrutaban de dichos lujos. Además, en el tema «Ronaldinho» (2020), el conjunto crea una parodia de las canciones de C. Tangana, en que también aparece Rosalía. Para el vídeo, The Tyets cuenta con el conjunto teatral de Mataró para imitar a ambos artistas, mientras cantan barras en que se burlan de Tangana y su faceta hipermasculinizada. «Vente, a tu lado soy un delincuente / si sigo contigo ya no paso de los 20», canta el estribillo. En el videoclip aparece Tangana boxeando al ritmo del *track*, a la vez que suenan los versos «tot el dia fotent merda / puta, estem aquí / si no saps el que ens agrada». Estas barras, así como las imágenes expuestas en el vídeo, sugieren, para mí, una superación absoluta de la violencia y la agresividad

que un personaje como el de Tangana usa para crear una figura que personifica la hipermasculinidad.

La segunda escala en la teoría de la hipermasculinidad de Mosher y Sirkin es la actitud insensible hacia el sexo y la mujer. Este es un elemento muy presente en las canciones de los artistas escogidos para este trabajo y que aporta dimensión a la creación de unos personajes que representan el ego masculino. El caso más claro es el de Kinder Malo, quien reitera en la mayoría de sus canciones un desencanto frente al amor, declarando que lo único que le interesa es el placer físico, en ningún caso pretende establecer una relación amorosa. En «Bon voyage» (2016), por ejemplo, dice «Me casaré por los papeles, nunca por amor», demostrando una nueva actitud hacia el matrimonio, algo compartido por una generación que cada vez menos contempla este modelo de unión como opción. En el single «Chemtrails» (2016), en colaboración con Pimp Flaco, los artistas cantan «Las niñas quieren comerme / quieren pegarme boca'os / porque soy muy dulce, muy sala'o / en verdad no son tan putas como tú te habías pensa'o / te las follas cuatro veces y piensan que os habéis casa'o / yo solo pienso en el dinero, caballito regala'o.» Similarmente, en «Mekatrait» (2016), Kinder Malo rapea «Me hablan de amor, pero no me preocupa / porque sé perfectamente que esa mierda no existe.» De nuevo, la concepción de la relación se contempla únicamente en sentido físico, pues el amor romántico no existe, un motivo que reitera en «El banquero de Dios» (2017), «Follamos cuatro veces y se cree mi esposa.»

Si analizamos la concepción del amor en el corpus de Malo, es inevitable mencionar el tema que compuso junto con Pimp Flaco para el *mixtape Terremoto Turquesa* (2017), «<3». Como he introducido en secciones anteriores, la canción propone una nueva visión del amor con que los adolescentes se puedan sentir más identificados. Como se ha observado hasta ahora, es un concepto alejado de la relación amorosa tradicional, que contempla la diversidad y no concibe lazos estrechos, sino que aboga por el poliamor. En el videoclip, además, aparece Pimp Flaco en una escena protagonizada por actrices pornográficas, que están llevando a cabo un acto sexual en que él no interacciona de forma directa. Así, considero que el individualismo que indiscutiblemente ha marcado la posmodernidad³⁶ y, consecuentemente, ha impactado la generación *millennial* se ha traducido en una visión renovada de la relación. Ahora no es únicamente

³⁶ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Capitalism and schizophrenia: A thousand plateaus*, trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

el hombre que se aleja del sentimentalismo para remarcar su ego masculino, sino que la mujer también es capaz de sobreponer la interacción física a una relación amorosa, como comprobaríamos si analizásemos las letras de las ya mencionadas Aleesha o Bad Gyal. En este respecto, también me gustaría volver a destacar la experiencia de Kinder Malo con la depresión, que considero que también ha influido en su negativa a una relación sentimental. Ello se expresaba ya en «<3», en que declaran que el amor no se experimenta en pareja, sino también en las amistades o hacia los animales, un mensaje que mantiene en su última etapa, la del activismo, sobre todo en temas como «Los animales no son comida» (2020).

Ahora bien, un artista que sí refleja patrones de hipermasculinidad en su concepción del amor es C. Tangana. Para comprender sus letras en este ámbito, no obstante, será importante no soslayar la creación del personaje que se dio a partir de 2017, cuando se presentó a una figura estereotipada, que le permitió avanzar en su estrategia de márketing, la música polémica viral (Neus Díez, YouTube, 2019). Entonces, en «Na de na», canción del álbum *Avida Dollars* (2018), Tangana demuestra su concepción de la relación, una en la que los sentimientos no tienen cabida después de un gran desamor, el mismo que inspiró «Mala mujer». «Noto que el dolor es un imán (otra vez tu cara, ¡puta!) / solo me quieres si te hago mal (ya no siento nada, ¡vete!) / follando con otra que es igual (ojalá te mueras, puta) / (...) Ya no siento ná si mientes (no) / solo quiero oro en los dientes (eso es)», dice el cantante. Así, considero que esta es la imagen perfecta del hombre cuyo ego es destruido al haber entrado en una relación amorosa y a quien han abandonado. El resultado es, como demuestra la canción, un hombre que necesita reconstruir su ego a partir de la hipermasculinización de su personaje, quien muestra abiertamente el despecho por el fin de la relación. La consecuencia, luego, se resume en estos dos versos del mismo tema: «ya no busco tu mirada / solo quiero una mamada». Tangana ya no quiere enamorarse, quiere disfrutar del aspecto físico de la pareja. Otro ejemplo claro se encuentra en la canción «Bien duro» (2018), en que el artista se dirige a una supuesta pareja para aclarar que la relación no es sentimental, sino que lo único que le importa es el sexo. «Tirando billetes de cien (cien) / en un culo que no sé de quién (no sé, no sé) / te quiero pero yo que sé / cuando estamos mal, lo paso bien / duro», canta el estribillo. Por tanto, aun teniendo pareja, el artista valora lo carnal por encima de lo sentimental, hasta el punto de sentir alivio durante los momentos difíciles de la convivencia, pues le permiten tener encuentros sexuales con otras mujeres, prostitutas, según se exhibe en este *track*.

No obstante, hay algunas canciones de este artista que atisban una visión de la pareja en que los sentimientos sí tienen cabida. Entre ellas, destaco tres, «Llorando en la limo» (2018), «Pronto llegará» (2019) y «No te debí besar (ft. Paloma Mami)» (2019). En todas ellas, el tema principal es la fijación de Tangana por una mujer, a la que quiere conquistar a toda costa. Para contrarrestar este sentimentalismo, sin embargo, el cantante usa otras estrategias que le permiten mantener el ego de su personaje. En «Llorando en la limo», Tangana usa el alcohol, el dinero y los objetos de lujo para establecer dominancia y poder seguir mostrando virilidad aún durante una declaración de amor como es la canción – «yo estoy enamora’o del queso³⁷ / pero prefiero un beso, tus beso’», dice. En el caso de «Pronto llegará», la dominación masculina es innegable y consigue establecerla al quitarle todo poder de decisión a la mujer, quien aparece en una jaula de bambú en el videoclip, representada por una mujer asiática, considerada ‘exótica’. «Quiero que me escuches, por favor / pronto vas a ser para mí / pronto voy a robarte el corazón», canta Tangana mientras demuestra que la mujer es el objeto de su posesión. Finalmente, en «No te debí besar», la estrategia puede considerarse más sutil, aunque no deja de denotar marcas de hipermasculinidad. En este tema, Tangana usa el mito de la bruja para afirmar que ha sido engañado; ese es el motivo del amor que siente por la mujer. Además, vuelve a introducir las imágenes de drogas y violencia para demostrar cuál es su manera de gestionar los sentimientos: consumir y pelearse por su amada, señal de virilidad.

Una vez más, The Tyets no presentan marcas de hipermasculinidad vinculadas a esta segunda escala. Por el contrario, sugieren en más de una canción que sienten una atracción que va más allá del aspecto físico respecto a sus parejas. «I és que avui m’he quedat penjant de l’hamaca / mentre em deies coses tan maques / que se m’ha fet de nit (oh) / en un espai útil tan petit», recitan en «Hamaking» (2019). En el vídeo para el mismo tema, aparecen los cantantes rodeados de sus amigos, entre los que se encuentran parejas actuando de forma romántica. Es más, también aparece Shurid, cantante y colaboradora en «Tanqueray», con quien De Ramón no esconde su relación durante el film. De forma similar, en «RRHH (Tinc una casa)», muestran abiertamente el interés sentimental que tienen por la protagonista, a quien intentan conquistar sin gestos grandilocuentes. Para ello, en lugar de contrarrestar dicho sentimentalismo con el consumo de sustancias ilegales o la violencia, usan una comparación entre la pareja actual de la chica con ellos

³⁷ El término ‘queso’ aparece en más de una canción del mismo artista y, dado el contexto, así como las imágenes de los videoclips, podemos entender que es una alegoría para designar la cocaína, su droga designada.

mismos. De esta manera, sobreponen la sencillez a los lujos, de forma contraria a lo que hacía C. Tangana en «Llorando en la limo». «Tinc una casa que no té piscina / però tinc la nevera plena de Trina / passa'm a buscar, 'nem a carregar / el teu dipòsit ben ple de benzina», cantan en el estribillo The Tyets. De este modo, es innegable la superación de los estándares de hipermasculinidad a la que ya apuntaba en el estudio de la primera escala. Al igual que con la violencia, la negación a un amor pasional no aparece en el corpus de los catalanes, que demuestra un avance entre una juventud cada vez más consciente y crítica.

El último baremo de la teoría de Mosher y Sirkin es la visión del peligro como diversión. Ya he expuesto en el apartado anterior la relación entre el peligro y la visión nihilista de los artistas suburbanos, quienes demuestran una actitud irreverente frente a la muerte. Así, no demuestran miedo a ella, pues su aceptación les permite explorar la experiencia en la tierra sin reticencias, siguiendo el dictamen de sus propias reglas morales. «Yo no quiero hacer lo correcto / pa' esa mierda ya no tengo tiempo», cantaba C. Tangana en «Antes de Morirme», una actitud que también se expone en otros temas como «Nade na» (2018), en que dice «Ahora que estoy en la cima / quiero tirar mi vida», una barra que recuerda al «Voy a construir una leyenda y luego voy a morir» que recitaba en «Para Repartir» (2019).

En el caso de Kinder Malo ocurre algo similar. En sus temas también se denota una posición hedonista ante los placeres terrenales, que explora gracias a la pérdida del miedo ante la muerte. En su corpus, no obstante, cabe volver a resaltar el gran impacto de su etapa depresiva, que agudizó su cercanía a la muerte desde una perspectiva de deseo, no de miedo. Entonces, Malo expresó el deseo de abandonar la vida en temas como «De una» (2016), en que canta «Los psiquiatras me decían 'pinta lo que quieras' / yo escribía 'auxilio' y lo tapaba con palmeras / nunca tuve suerte ni toqué madera / mi destino ya está escrito / ardiendo en la hoguera / o ahogándome en mi sangre dentro de la bañera». Al igual que ocurre con las dos escalas de hipermasculinidad previas, el caso de Malo no denota tanto una visión del peligro como marcador de una masculinidad tóxica, sino un gran impacto del estado emocional en unas letras que sirven para canalizar sus consecuencias.

Por lo que respecta a The Tyets, la visión se mantiene igual que en los baremos anteriores, demostrando que la pérdida de miedo no responde a una hipermasculinización de los cantantes, sino más bien a una expresión generacional de un grupo que ha perdido el temor a la muerte. En «Mala vida» (2019), no obstante, sí aparece un indicio del uso

del peligro como marca de masculinidad, en un verso dirigido directamente a una mujer, a quien Coca canta «i mira, noia, aquí jo sóc el guerrer / si hi ha merder, sóc el primer / en pirar d'aquí jo sóc el darrer / 24/7 rulant pel carrer / fent el cartró i rulant paper». Ahora bien, estas barras que abren el tema son contrarrestadas con los siguientes versos, en que los cantantes hablan directamente al oyente para decirle «mala, mala, mala, malíssima, mala vida / i digues, ‘para, para, que jo no vull pas mogudes, no’» mientras bailan y socializan con su grupo de amistades en un parque público. Por tanto, si bien es cierto que se podría interpretar este tema como una burla irónica a los adultos que no comprenden uno de los nuevos entornos de socialización de los jóvenes (ambientes abiertos en que predomina la escucha compartida de música suburbana y, en algunos casos, el consumo de alcohol y sustancias blandas como el tabaco), también cabe destacar que la apelación a esta «mala vida» no se usa para demostrar una hipermasculinidad, ya que el entorno social se demuestra inclusivo e incluye a mujeres jóvenes participando en el evento social, ya sea bailando de forma no-provocativa o consumiendo alguna de las sustancias que comparten De Ramón y Coca.

A modo de conclusión, considero que hay una clara diferencia del uso de los tres marcadores de hipermasculinidad de Mosher y Sirkin en cada uno de los artistas contemplados en este proyecto, que además denotan tres espacios de creación absolutamente diferentes. Por un lado, C. Tangana usa la violencia y la negativa al amor romántico para crear un personaje que exuda una masculinidad hegemónica. Es de este modo que consigue seguir creando polémica y ganar, a consecuencia, visibilidad en el espacio digital. Según el mismo, su objetivo es, simplemente, ser un espejo para la sociedad, que podrá reconocer situaciones de desigualdad tanto en sus canciones como en sus vídeos. Este argumento no ha sido suficientemente convincente para gran parte de los consumidores, quienes consideran que la diferencia entre el personaje y el artista no sirve como justificación, ya que al convertirse Tangana en una influencia entre los adolescentes tiene una responsabilidad en el material que comparte. Para mí, la posición de estos detractores es ciertamente anuladora de la capacidad de los adolescentes de discernir los ataques machistas o micromachistas, capacidad que han adquirido gracias a una educación cada vez más diversa y, sobre todo, a la cibercultura. Ahora bien, sigue existiendo una cuestión de *male gaze*, que usa un falso empoderamiento de la mujer en el vídeo de un artista masculino para exhibir imágenes creadas para satisfacer los deseos sexuales del hombre, como ocurre en el videoclip de su canción «Booty (ft. Becky G.)»,

en que la cantante hace alusión a su poder de decisión, mientras realiza un baile erótico para el deleite de Tangana y sus seguidores.

En cuanto a Kinder Malo, su uso de los marcadores de hipermasculinidad demuestra un interés alejado de este ego masculino y más cercano a la canalización de su depresión. Entonces, la violencia es ejercida contra otros hombres únicamente para demostrar su superioridad, a la vez que la agresividad hacia su propia persona refuerza el mensaje depresivo y de forma mucho más prominente. Del mismo modo, el riesgo y la concepción del amor solamente en sentido físico demuestran un desencanto con la realidad propia del sujeto posmoderno, además de referirse, de nuevo, a su estado psicológico.

Finalmente, el caso de The Tyets es el claro reflejo de una generación que empieza a superar la necesidad de hacer muestra del ego masculino, cuyos integrantes se muestran abiertos a relaciones interpersonales románticas y en que la violencia entre hombres o durante el sexo no es esencial para interactuar con una mujer. De este modo, concluyo que el circuito *mainstream* sigue basándose en premisas de privilegio cisheteromascuino, mientras que la libertad del entorno independiente o local no obliga a los artistas a perpetuar una imagen hegemónica para ser aceptada por las élites de la industria. Ello, a su vez, apunta a una generación con mayor consciencia de la diversidad sexo-afectiva y de nuevos patrones de masculinidad no-toxica entre aquellos jóvenes que han sabido usar la información a su alcance para fomentar el pensamiento crítico. Entonces, las críticas a la música suburbana como sonido que hace referencia directa a patrones machistas no presenta una base argumentativa sólida, pues invalida esta capacidad crítica.

3.2.2 Construcción de la feminidad y el ideal femenino

He introducido ya la construcción de patrones de masculinidad a través de la música. En este contexto, y una vez hemos comprendido qué implicaciones tienen los patrones de hipermasculinidad y las nuevas concepciones del género entre la generación *millennial*, conviene comprender también qué modelos de feminidad se están transmitiendo en el entorno suburbano. Si bien es cierto que para ello convendría centrarse principalmente en artistas femeninas, el hecho de tener a tres hombres como sujetos para el proyecto puede arrojar luz a la construcción de la feminidad a ojos de unos artistas que promueven tres patrones diferentes de virilidad. Además, las colaboraciones con artistas mujeres pueden aportar, también, una visión más amplia del panorama.

Un artista que ha publicado múltiples *featurings* con artistas femeninas es C. Tangana, especialmente en los últimos dos años. Este volumen de colaboraciones a partir de 2019 supone, también, un giro en la posición de la voz femenina, pues la idea de feminidad que se expone es completamente diferente a la que proponen los temas anteriores a ese año. Ya se ha introducido la canción que el artista produjo junto con la cantante Becky G, «Booty» (2018), en que Tangana instiga a la artista a mover las nalgas para él. En el vídeo aparece Becky G en un atuendo que recordaría a la versión modernizada de Gala, la estatua del mito de Pigmalión, representado por el mismo Tangana. En esa instancia, el mensaje es claro: la función de la cantante es deleitar al protagonista, quien se encuentra rodeado de mujeres de las cuales únicamente se muestran las nalgas moviéndose al ritmo de la instrumental. Ello se refuerza con la letra, en que Tangana canta «Cuando vi su cara / no sé cómo se llama / ese *booty* habla sin decir nada / tráelo sin pijama (...) / pon esa chapa a vibrar.» De nuevo, la anatomía femenina define el papel de la mujer en la canción, quien aparece en el vídeo para «poner esa chapa a vibrar» a gusto del protagonista. En el verso de Becky G, no obstante, la artista canta «pa'tras, pa'tras, pa'tras / papi te dejo que te acerques un poco más», a lo que añade más adelante «Think you need a snack / candy Becky G / te pongo a babear si bailo para ti / yo soy mala mujer / si vengo pa' Madrid / agárrate fuerte, si juegas aquí.» En estos versos se intuye una inversión en los roles de dominancia, pues la cantante expone una toma de poder sobre su cuerpo antes y durante el acto sexual. De la misma manera, usa el sintagma «mala mujer», título de un tema de Tangana en que acusa de bruja (verbalmente, pero también según muestra el videoclip) a la mujer que rompe la relación que mantenían, para volverlo a connotar de forma positiva, pues para ella es una muestra de empoderamiento femenino. No obstante, recalco la cuestión del *male gaze*, teoría propuesta por Laura Mulvey que habla de la centralidad de la mirada y el deleite masculino en las producciones cinematográficas. En este caso, una vez más, Becky G y el grupo de mujeres que le acompañan en el vídeo bailan de forma erótica para conquistar no solo a C. Tangana, sino también a los espectadores masculinos, un reflejo innegable del *male gaze*.

Es a partir de 2019 que esta imagen femenina cambia. Hasta entonces, tanto en colaboraciones como en canciones en las que participa únicamente Tangana, la mujer había sido descrita como objeto, desde «Mala mujer», hasta «Pronto llegaré», de la que ya he hablado, así como «Pa' llamar tu atención» (24/01/2019), en que el cantante describe a una mujer que tiene un efecto físico en Tangana: «Cuando te vi pasando, espectacular (wow) / andaba rebotando, espectacular (wow) / mami, caí rodando, no pude

ni hablar». Por tanto, se interpreta que la mujer, como se muestra en el videoclip, presenta los rasgos del ideal femenino de los últimos años, grandes pechos y nalgas con una figura delgada. Además, como ocurre en tantos otros vídeos, la protagonista tiene facciones africanas, lo que la hace ‘exótica’. No obstante, en septiembre de 2019, C. Tangana publica «No te debí besar», junto a Paloma Mami, canción en que el cantante empieza a mostrar un acercamiento al sentimentalismo que, como hemos visto previamente, es contrarrestado con acusaciones a la mujer de haberle engañado, aludiendo al mito de la mujer como bruja. Sin embargo, el cambio empieza a ser notable, pues Paloma Mami canta «Yo te controlo la mente (mente) / Mami te pone caliente (caliente) / yo te digo más despacio, después más deprisa y acaba más fuerte», unas líneas en que, si bien el *male gaze* y el mito de la bruja siguen presentes, empieza a denotarse un verdadero poder de decisión y un control por parte de la mujer durante el acto sexual. Además, añade ella «Te tengo preso en mis garras / papi, no hay vuelta atrás / no pue’ salir de la trampa / pidiendo más y más (necesito más) / bebecito don’t gass yourself / I got you like everyone else / I have you under my spell / not the only one (not the only one).» De nuevo, Mami aparece como la bruja que engaña a Tangana, pero se intuye una nueva connotación del concepto que permite a la artista exponer dominancia sobre el hombre, que aparece rogando en un estado de sumisión en el mismo videoclip. A parte, en esta ocasión no es Tangana quien amenaza con abandonar a la protagonista por otra mujer, sino que Mami explicita que él no es el único hombre con quien tiene relaciones, algo por lo que tradicionalmente se había castigado a la mujer.

El culmen de esta nueva imagen femenina llega con la publicación de «Picaflor» en noviembre de 2019, un mes más tarde, en colaboración con Lao Ra, una de las cantantes suburbanas más prominentes del panorama latinoamericano. El tema relata una relación de maltrato desde la perspectiva de la mujer, quien acaba reclamando venganza y matando al hombre en un plano brillante en que aparece Tangana sentado contra una pared llena de cabezas de animales disecados mientras ella le observa con una escopeta de caza en una mano, un cigarrillo en la otra y cubierta de sangre. Las referencias a los animales y la caza son constantes en la canción, y se intercalan escenas de caza con la pelea que Ra y Tangana exponen en el vídeo. Así, el pre-estribillo dice «Y yo era libre, moviéndome como un tigre / tú eras el cazador (cazador, cazador) / como un picaflor (picaflor, picaflor)», mientras aparecen dichas imágenes. Seguidamente, Lao Ra canta en el estribillo «Desde que lo conocí / lloran mis ojos / más que el día en que nací / los tengo rojos / anda como loco, se hace el bobo y le importo poco / desde que lo conocí», una

descripción de las consecuencias de una situación de maltrato que cierran con el ruido de un vaso rompiéndose, a la vez que Tangana hace lo mismo en el vídeo. Sin embargo, la última vez que suena el estribillo para cerrar la canción, este sonido es reemplazado por el de un tiro, momento exacto en que la cantante mata al abusador y mira fijamente a la cámara con una expresión que exuda poder y dominancia.

En el último año, las canciones con perspectiva femenina han seguido presentes. Primero, C. Tangana publicó en abril de 2020, durante la cuarentena en España por la pandemia del COVID-19, el *track* «Nunca estoy», que abre con una conversación telefónica entre Tangana y su supuesta pareja, en que la mujer se queja del abandono por parte del artista. Si bien podría parecer una apelación al mito del artista bohemio desaparecido y solitario – «yo he nacido bohemio / pero tu amor me ha cambiado / y ahora quiero triunfar y ganar y salir / en la tele y la radio», cantaba en «Un veneno» (2019) – cabe destacar la relevancia de la perspectiva femenina, ya que es esta voz protagonista la que marca el futuro de la relación y no da opción al artista de mantener su estilo de vida si quiere salvarla. Finalmente, en junio de 2020, Tangana publicó una colaboración con la cantante Paula Cendejas, «Cómo habla una mujer», un tema en que la artista se queja de una de las microagresiones más extendidas que afectan a las mujeres, el estigma de que estas no son claras y juegan con los sentimientos de los hombres. Como dice Tangana, «Mami, ve recta / deja la indirecta / to'el día pensando en por qué la suelta / to'a esa mierda me molesta / este hombre necesita un poco 'e paz / y qué te cuesta», a lo que Cendejas responde con un estribillo que suena a modo de mantra «no sé que haces aquí / ya es hora de decirte adiós / demasiado fue / todo el tiempo que pasamos sin que tú supieras entender / cómo habla una mujer.» Luego, como concluye la cantante, «No tengo tiempo para explicar lo que es evidente / lo tienes en frente, si no eres capaz de entender / la forma de hablar de mi piel / lo que digo callada con cada mirada / si no estás a la altura mejor déjalo y bájate / no quieres entender / cómo habla una mujer.»

Entonces, existe una progresión en la imagen del ideal femenino proyectado por C. Tangana, que inicia con la publicación de «No te debí besar», en septiembre de 2019, y se ha mantenido hasta día de hoy, con su última colaboración, «Cómo Habla una Mujer». Habiendo pasado de una feminidad como objeto de deseo del hombre, las últimas producciones de Tangana ponen el foco en la perspectiva femenina, para hacer un intercambio de roles a consecuencia del cual la mujer se demuestra en control de su propio cuerpo y su sexualidad. Es cierto que el personaje de C. Tangana todavía demuestra marcadores de hipermasculinidad, como son la agresividad y la insensibilidad hacia

ciertas actitudes románticas, pero la evolución en sus colaboraciones es innegable y demuestra una necesidad de dar voz a las mujeres en la escena suburbana.

En la discografía de Kinder Malo, sin embargo, no encontramos tantas colaboraciones con voces femeninas. Ahora bien, es cierto que se observa una progresión en las descripciones del ideal femenino que aparecen a lo largo de sus publicaciones. Uno de sus primeros temas, «La ley de Eddie Murphy» (2015), el mismo que le aseguró el reconocimiento de la escena independiente, propone los siguientes versos: «Tu novia no es nueva, es de segunda mano / de tercera y cuarta, menuda lagarta / te dice que es pa' siempre, pero nada / juega bien sus cartas, sale de mi tarta / le da igual que le llamen Isabel o Marta / me lo ponen en pompa, me lo ponen en la cara.» Una vez más, el sexo y el éxito entre las mujeres se usa como marca de virilidad, junto con elementos de la hipermasculinidad como la agresividad, tanto contra otros hombres, a quienes ha «robado» las parejas, como contra las mismas mujeres durante el acto sexual. Aquí, el ideal de feminidad que sostiene Malo juzga a las mujeres por su actividad sexual, ponderando la virginidad como símbolo de la mujer idealizada. Es cierto que cuando rapea el verso «menuda lagarta», puede denotarse cierta ironía en el tono, de la cual se interpretaría un tono de burla frente a un ideal ya superado: la mujer pecadora por haber tenido sexo con múltiples hombres a lo largo de su vida. En cualquier caso, es evidente que sigue existiendo una posición dominante por parte del hombre, que usa el cuerpo femenino como trofeo y su éxito en el sexo como una demostración del éxito y el virtuosismo musical.

Este mismo videoclip suscitó una gran polémica, pues al final del metraje se incluyeron unas imágenes grabadas con el teléfono móvil en que aparece Kinder Malo hablando con un grupo de prostitutas que ejercían en las calles de Barcelona. Este motivo, el del trabajo sexual, ha sido recurrente en múltiples vídeos del entorno suburbano, además de en las letras. Como he mostrado previamente, Malo reniega del amor durante su etapa depresiva, elemento que se difumina a partir de 2018, con la publicación de temas como «Imani» o «Tú y yo». En todo caso, considero de gran relevancia ahondar en el reclamo de la prostitución y demás trabajos sexuales como expresión del empoderamiento femenino, algo que también aparece en las canciones en solitario más recientes de Tangana³⁸. Después de «La ley de Eddie Murphy», Kinder Malo publica otros temas

³⁸ En el videoclip del single «Yelo» (2020), C. Tangana canta acerca de su virtuosismo y su éxito en la música delante de un grupo de mujeres que bailan dentro de unos cubículos de hielo de forma erótica. De forma todavía más explícita, el vídeo de «Guille asesino» (2020) muestra una videollamada entre el

como «Why always me?» (2016), en que canta «'Busca un curro de verdad', me dijo esa puta / y cuando vio lo que ganaba dijo 'soy tu puta'», o «De una», con versos como «La tiro así en el piso y me la follo a cuatro / pa' que follar con una si pue' o follar cuatro». Entonces, y como ya se ha demostrado en el caso de C. Tangana, el ideal femenino es uno para el que la mujer sirve como objeto sexual para el desahogo del hombre. Además, cabe destacar que esta misma faceta, la de los servicios eróticos, está extremadamente presente en el momento actual gracias a plataformas como *Onlyfans*, aplicación en que los clientes pueden pagar diferentes tarifas para recibir todo tipo de fotografías y vídeos sexuales. Si bien la mayoría de mujeres que usan dicha plataforma afirman que les ha permitido retomar el control sobre sus cuerpos, explorar la sensualidad y romper con una de las agresiones más comunes, el uso de imágenes tomadas sin permiso como amenaza contra ellas, que serían publicadas de no seguir las indicaciones, considero que este empoderamiento sigue poniendo a la mujer como objeto de deseo del hombre y vuelve a poner la cuestión del *male gaze* en el foco.

Sin embargo, en 2017, Kinder Malo publica junto a Pimp Flaco el tema «Verdades», dentro del *mixtape Terremoto Turquesa*, que abre con el verso «No es más ni menos un chico que una chica / ni una chica que un chico, eso lo sé desde chico / no sé si me explico, y si piensas lo contrario es que eres tontico / y no te trago, ni te mastico.» Aunque es cierto que la estrofa en sí presenta un argumento que requeriría más profundización, es innegable que se presenta como un acercamiento a una visión más consciente de las desigualdades de género. Como he reiterado anteriormente, la generación *millennial* destaca por la influencia del entorno digital, que ha permitido a los jóvenes acceder a un entorno crítico y no conformista que ha puesto de manifiesto la necesidad de luchar por la igualdad, ámbito en que todavía queda un largo camino por

cantante y su supuesta pareja, quien aparece sin ropa y bailando de forma sensual para él. Esta filmación se intercala con vídeos pornográficos de la misma mujer, que supuestamente los habría enviado a Tangana, como harían las actrices de *Onlyfans*, además de filmaciones explícitas de las relaciones que mantenían ella y el artista, como si de una película pornográfica se tratara. Asimismo, a lo largo de todo el vídeo aparecen imágenes difuminadas de varios mitos, como el de Marte, representando la idealización del hombre como el guerrero, Venus, la idealización de la mujer bella, sensual y fértil, Eva, la mujer pecadora, o David y Goliat, que representan la lucha entre la divinidad y los elementos terrenales como la lujuria. Finalmente, una de las últimas imágenes que se muestran es un manuscrito de la obra de Balzac, *Piel de zapa*, en que el protagonista es rechazado por una mujer, a la que dice que no solamente perderá a un hombre, él mismo, sino también perderá una oportunidad de asentarse y crear una familia. Entonces, Tangana vuelve a hacer un alegato sobre la moralidad cristiana y el castigo de la lujuria, mientras afirma que la naturaleza humana, al igual que la de los animales, incluye el sexo (como se muestran en unos mensaje que aparecen en la pantalla). Si bien pudiera parecer una defensa del trabajo sexual y en contra del juicio a las mujeres sexualmente activas, considero que sigue habiendo un privilegio por parte del hombre, que recibe dichos servicios y posiciona a la mujer dentro de un ideal que ahora incluye la performance erótica.

recorrer. En cualquier caso, estas barras aparecen en el mismo *mixtape* que contiene el tema «<3», en que el placer femenino durante el sexo aparece como esencial en un modelo de pareja basado en el disfrute de lo carnal por encima de la relación sentimental. Es, pues, a partir de 2018 que las producciones de Kinder Malo empiezan a mostrar un modelo femenino que va más allá de lo físico y lo erótico, que acompaña también una evolución emocional en que el mismo artista se permite establecer relaciones interpersonales románticas. En los vídeos de temas como «Imani» (2018) o «Tú y yo» (2018), aparecen actrices interpretando las parejas de Malo en cada uno de los temas, que se alejan de la mujer exótica y de curvas perfectas que aparecen en los vídeos de artistas como C. Tangana. En su caso, las jóvenes presentan cuerpos dentro del estándar normativo, pero sin llegar a mostrarse como el prototipo ideal (la actriz de «Imani» presenta facciones africanas y no tiene una figura perfectamente delgada, por ejemplo). A partir de entonces, las publicaciones del artista no han sido tan constantes, ni se han centrado en el tema sexual o amoroso, sino que han servido al cantante para hablar de su recuperación y la superación de su depresión. Luego, a modo de conclusión, Kinder Malo representa una concepción del ideal femenino extendido entre la generación *millennial*, que contempla el trabajo sexual como modo de empoderamiento femenino, a la vez que interpreta la necesidad de la lucha por la igualdad. Al igual que Tangana, su evolución en la descripción del ideal femenino ha sido positiva y ha podido tener un impacto entre sus oyentes, aunque cabe ser crítico de ese mensaje de empoderamiento que se está transmitiendo en las redes sociales y que, como consecuencia, se ha reflejado en los vídeos de estos artistas.

En cuanto a The Tyets, su aportación en este apartado debe ser mínima, pues la representación de un ideal femenino no aparece en sus temas, que se centran en el ambiente festivo y de ocio de los jóvenes locales. Cabe remarcar, además, que la aparición de mujeres en sus vídeos es constante. Sin embargo, no lo hacen del mismo modo que se observa en los films de Tangana y Malo. En lugar de aparecer como objeto de deseo del protagonista, algo por lo que deben luchar, aparecen como parte de un grupo social diverso. Entonces, su presencia no sirve como reclamo para los seguidores masculinos, como veíamos en «Booty» o en «Guille asesino», de C. Tangana, sino que se muestran en condiciones de igualdad, consumiendo el mismo tipo de sustancias, mayoritariamente marihuana y alcohol, y en ningún momento actuando para el deleite de los compañeros de escena. Su vestimenta, asimismo, también es algo a destacar, pues no aparecen en atuendos eróticos, como es el caso de la mayoría de mujeres que aparecen en los

videoclips de Malo y Tangana, sino que visten ropa cómoda y ancha, de un estilo similar al de los mismos cantantes. El tema «Menorca», publicado en julio de 2020, después de la reapertura de fronteras para el turismo nacional en España tras la pandemia, es un claro ejemplo del respeto en la representación del cuerpo femenino. En el vídeo, aparecen The Tyets con un grupo de amigos, entre los cuales se encuentran hombres y mujeres, en un barco en la isla que el tema tiene por título. Esta hubiera podido ser una oportunidad excelente para representar cuerpos femeninos hipersexualizados, pues las mujeres aparecen en ropa de baño. Sin embargo, ello no ocurre, ya que los planos son mayoritariamente abiertos, lo cual implica una descentralización de los atributos sexualizados de la mujer (normalmente los pechos o las nalgas). Además, aparecen en secuencias en que el protagonista es el paisaje idílico de la isla, mientras que ellas aparecen en el fondo, normalmente nadando o bromeando entre unos jóvenes que tampoco presentan cuerpos idealizados, pues no son extremadamente musculados, como plantea el ideal masculino de los últimos años. Así, pues, The Tyets refleja, una vez más, la superación de patrones de idealización, tanto de cuerpos masculinos como femeninos, así como la asimilación de nuevos modos de interacción entre géneros, que se plantean desde la igualdad y el respeto, alejándose de la sexualización del cuerpo femenino o la visión del mismo como objeto de deseo.

3.3 Ostentación

Otro de los motivos más representados en la música suburbana, y el que más ha llamado la atención a la prensa generalista, es la ostentación del dinero y los excesos de la fama. Ello es extremadamente notable en la discografía de C. Tangana, el artista más comercial de los que se han escogido para este análisis. Entre sus temas destacan «Huele a nuevo» o «Llorando en la Limo» del álbum *Avida Dollars* (2018), así como «Inditex», del *mixtape Ídolo* (2017). En este contexto, no obstante, me gustaría volver a destacar las palabras del artista Kidd Keo en su entrevista para *La Resistencia*, en que aclaró «Como en Estados Unidos no hay seguridad social ni hay nada, la gente tiene que ganarse su dinero, entonces también se ve mejor vacilar de ese dinero» (La Resistencia en Movistar+, YouTube, 2020). Así, si bien es innegable la gran cantidad de alusiones al dinero y la vida en el éxito por parte de los artistas suburbanos, tampoco debemos soslayar la cuestión del *realness* y la superación de la pobreza. Como subrayaba C. Tangana en el

documental *Mixtape*, «es un hambre de *hustler*³⁹.» Entonces, es necesario comprender desde dónde se expresa esta ostentación, que no proviene desde la burla al proletariado, sino que surge como expresión de quienes confiaron en sus proyectos musicales como única salida de una crisis nacional que en 2008 dejó a una multitud de jóvenes cualificados sin recursos ni oportunidades de incorporación al mundo laboral. Por tanto, como sugieren los ya mencionados Besora y Bagunyà (2018), «els trapers desmunten l'anàlisi sociològica simplista, precisament perquè parlen des d'una consciència clara d'aquest ordre social i de la posició que hi ocupen. Per tant, no els pots acusar de fer el que sigui que fan 'per la pasta', perquè t'ho diuen ells mateixos: som aquí per la pasta» (42), a lo que añaden «El trap és *volgudament* capitalista, en el sentit que accepta els fins del sistema (èxit, fama, luxe, diners, etc.), però no els mitjans (feina, sacrifici, esforç, legalitat, etc.)» (67).

En este respecto, considero interesante recoger la reflexión que ofrece C. Tangana en el vídeo promocional del álbum *Avida Dollars*⁴⁰. En él, el artista reproduce parte del tema «Baile de la lluvia», del mismo álbum, y cierra con el *outro* de esta canción, en que repite las palabras del pintor Andy Warhol mientras mira fijamente a la cámara y llueven billetes de un dólar, en referencia a la canción, que habla del éxito musical de Tangana y el dinero que ello le ha generado⁴¹. Entonces, Tangana recita «El arte de los negocios es el paso que sigue al arte. Durante los años *hippies* la gente despreció la idea de los negocios, decía 'el dinero es malo, trabajar es malo', pero hacer dinero es un arte, trabajar es un arte. Los buenos negocios son la mejor de las artes.» De este modo, y no por primera vez, ya que es algo que el cantante ha reiterado en múltiples entrevistas, C. Tangana se autodeclara capitalista y hace una apelación al sistema económico neoliberal dentro del arte. Esta idea es la que permanece a lo largo de toda su discografía y marca el modo de producción del artista, quien usa el trap viral interactivo del que hablaba la Youtuber Neus Díez para darse a conocer. Otra estrategia que ha desarrollado de forma reciente y que funciona en paralelo a esta música polémica es la del *merchandising*. No es algo

³⁹ En Estados Unidos, lugar de nacimiento del movimiento *trap*, *hustler* denota a la persona que no ha tenido recursos y ha sido capaz de labrarse un futuro con estabilidad económica por sus propios medios. En palabras del grupo norteamericano Migos, «we came from nothin' to somethin'» («Bad and Boujee», 2018), esta es la filosofía del *hustler* o, como se ha pasado a llamar de forma coloquial, el *boujee*, término adaptado del concepto *New Bourgeois* de Boltanski y Chapello.

⁴⁰ C. Tangana, «C. Tangana – Avida Dollars», YouTube, 19/04/2018.

⁴¹ El baile de la lluvia es también un ritual pagano que se realizaba para invocar la lluvia y asegurar el éxito en la cosecha. De este modo, C. Tangana establece una ironía, pues el baile que lleva a cabo él (o sus seguidores al escuchar el álbum) le asegurará el éxito en la industria musical y, a consecuencia, el éxito económico.

nuevo que los cantantes vendan prendas de ropa u otros productos con sus logotipos y diseños para poder beneficiarse de su propia marca. Sin embargo, la estrategia que ha llevado a cabo C. Tangana durante la cuarentena merece una mención destacada, ya que refleja a la perfección su *modus operandi*.

El 23 de abril de este mismo año, Tangana publica el single «Nunca estoy», después de haber subido a la plataforma YouTube una serie de vídeos donde narraba el inicio de la pandemia y su vuelta a España desde México. En el videoclip, se mostraba una conversación telefónica en que una pareja discute acerca de la distancia entre ambos, algo con lo que los oyentes se pudieron identificar de forma inmediata. Además, el *track* usa *samples* y parte de la letra de la canción de Rosario Flores, «Cómo quieres que te quiera» (2001), artista a quien invitó por sorpresa a una entrevista virtual para el programa *La Resistencia*. Tras hablar con el presentador, David Broncano, sobre los vídeos pornográficos y alegando que él jamás grabaría uno, ya que los planos (los cuales describe de manera excesivamente detallada) serían extraños, decía. Días más tarde, el cantante publicaba en su canal de YouTube el vídeo para la canción «Guille asesino», en que aparecían los mismos planos que Tangana había descrito durante su conversación con Broncano. Seguidamente, el artista anuncia que a mitades de Mayo se publicaría el mixtape *Bien :(*, con cuatro temas, entre los cuales se encontraban los últimos singles, «Nunca estoy» y «Guille asesino», así como otras canciones que no habían llegado a ser publicadas en álbumes anteriores. Finalmente, una vez el *mixtape* había sido publicado, Tangana sacó al mercado camisetas con la frase «Música triste en español :(», que aparece en los subtítulos del videoclip de «Nunca estoy» de forma irónica, mientras las imágenes muestran una fiesta entre amigos en la que aparecen bailando al ritmo alegre de la canción. Es así cómo el artista une la estrategia de márketing de la polémica viral con sistemas capitalistas de producción en masa a un precio elevado como consecuencia de la gran demanda por parte de sus seguidores, precisamente lo que hace con las camisetas vendidas en su página web. El confinamiento en España fue, por tanto, una oportunidad de oro que permitió al cantante lucrarse durante un momento en que los conciertos, espacio del que se benefician principalmente los artistas y sus discográficas, habían sido cancelados y la previsión de ingresos era mínima.

De manera similar, Kinder Malo hace también un alegato a favor del capitalismo en gran parte de sus temas. Más concretamente, hay una barra que se repite en varias canciones a lo largo de su discografía, «nada rima mejor que el puto dinero.» De este modo, el cantante hace referencia al capitalismo extendido en la sociedad contemporánea,

por el cual el dinero se convierte en el motor del mundo. Como exponía Nietzsche con el concepto de la voluntad de poder, los artistas tienen la necesidad de superarse constantemente. Luego, en un entorno moderado por el capitalismo tardío, la manera de poder hacerlo y mantener, por tanto, esta voluntad de poder, es a partir del poder económico. En este contexto, me gustaría destacar unas barras del tema «De una» (2016), en que Kinder Malo narra una infancia difícil y dictaminada por la pobreza que ha conseguido superar gracias a su éxito en la música. En el segundo verso, el artista canta «Ni aunque sean de oro, no quiero cadenas / desde que te quiero cumplo condena / eres el demonio disfrazado de niña buena.» Si bien pudiera parecer que Malo se dirige a una posible pareja, mi interpretación varía y destaca que el cantante se está refiriendo al dinero con el pretexto de la amante. Entonces, el lema «nada rima mejor que el puto dinero», introducido en «La Ley de Eddie Murphy» (2015), cobraría un segundo sentido, pues el «puto» que acompaña a «dinero» denota un aspecto negativo del nombre. Así pues, Malo hablaría de una adicción al dinero, un círculo del que no puede salir una vez ha llegado al éxito y se ha acomodado en una vida de lujos. De forma similar, en «ATM» (2018), un single que lleva por título el nombre de un modo de transferencia económica, el artista canta «Hipócrita, tú matarías por ser yo / ludópata, me ha vuelto a mí este juego / y psicópata, lo' estoy matando a to'», un verso que remite a esta idea del círculo de adicción al dinero. Además, canta en el estribillo «no sé 'ande estuve anoche ni con quién / solo sé que tengo más Barbies que Ken / que mi número favorito es el cien / y que mi mejor amigo es ATM.» Por tanto, es evidente que Malo ha sufrido un cambio de fortuna que le ha llevado de la pobreza de su infancia a la vida de excesos de su adultez, un circuito de necesidad del dinero del que no puede salir, pero del que se siente prisionero o, como canta, ludópata.

En el tema «Verdades», del *mixtape Terremoto Turquesa* (2017), Malo y Flaco repiten el mantra que señalaba antes, pero además añaden una idea nueva, la del reconocimiento de un modo de vida que a día de hoy sigue sujeto a estigmas: la música suburbana, pues gran parte de las generaciones adultas les acusan de no realizar un trabajo «real». Entonces, dicen los cantantes en esta canción, «y dime qué le explico al policía que pregunta que a qué me dedico / y que pa' su hija yo soy el favorito / y que lo que él gana en un mes yo lo gano en un ratito». Luego, los cantantes recalcan una falta de credibilidad por parte de una generación que no contempla el futuro que los *millennials* han sabido labrar gracias a las facilidades del entorno digital. Más adelante, Kinder Malo interviene en la canción para volver a remarcar la infelicidad a la que le ha llevado el

ansia del dinero, notable en el tono cansado y desganado que usa mientras rapea, así como en su expresión a lo largo de todo el videoclip. «Mira, estoy haciendo pasta hasta cuando duermo / y mientras duermo sueño con dinero / soñar es gratis, coño, o eso me dijeron / pero mis sueños no son gratis, coño, me mintieron.» Asimismo, los hermanos vuelven a hacer referencia a su pasado en la calle y los trapicheos con los que muchos compañeros consiguieron generar sus primeros ingresos. Para ello, usan la sintonía del anuncio de *Wallapop*, una aplicación para vender productos de segunda mano. «Yo compro ah-ah / luego lo vendo / así consigo las cositas que yo tengo», cantan Malo y Flaco, una de las únicas analogías de la droga que encontramos en toda su discografía. Finalmente, cierran la canción con su lema, acompañado del mismo tono cansado y derrotista que habían mantenido a lo largo de todo el *track*, «podría estar to' l día sumando dinero / porque na' rima mejor que'l puto dinero.»

C. Tangana propone una idea similar a la que introducía Dora Black en su canción «Inditex», del *mixtape Ídolo* (2017). «Hoy he tachado lo que tú en un mes / mira mi nombre y piensa en Inditex / la multi detrás de mi bolsa / y yo sonriendo y *flexing on my jet*», repite Tangana a lo largo de su tema. De forma más burlona que Kinder Malo y Pimp Flaco, Tangana se dirige directamente a quienes le han criticado por no seguir un modelo de trabajo más tradicional y les invita a analizar lo que ha ganado en un solo día mientras el cantante posa en su jet privado y disfruta de los lujos que ha conseguido con su propio esfuerzo. Más tarde, junto a su excompañero de Agorazein, Sticky M.A, Tangana publicó «Huele a nuevo» en su álbum *Avida Dollars*. En el tema se interpreta la misma dinámica de adicción al dinero a la que hacían referencia Dora Black, con la diferencia de que para Tangana es algo positivo, pues como el *Übermensch* de Nietzsche, el cantante quiere seguir creciendo día a día, algo que no podrá conseguir si se queda en la escena independiente, sino que tiene que romper los moldes y dar el salto a la industria comercial. «Dale gas, dale gas, huele a nuevo suena más / vamo' atrás, dale gas, super bueno mola más», canta Tangana en un tono extasiado. Más adelante, sigue Sticky M.A con los versos «Dame lo nuevo, nuevo, nuevo / dame lo nuevo, yeah / dame el veneno bueno, bueno / dame el veneno, yeah.» De nuevo, el dinero se asimila con algo adictivo, con un veneno, título de uno de los singles más famosos de Tangana, «Un veneno» (2018). En este *track*, el artista abre con el siguiente verso, que considero que resume a la perfección la relación de los traperos con el dinero y los lujos: «Esta ambición desmedida / por las mujeres, la pasta y los focos / me está quitando la vida / muy poquito a poquito a poco», a lo que suma en el pre-estribillo «Es un veneno que llevo dentro / en la sangre metido / que va a

hacer que me mate / sin que me haya' siquiera querí'o.» Entonces, el cantante es consciente en ambas producciones de que su adicción al dinero no le llevará a un lugar emocional estable, pero decide mantener su adicción, un entorno de lujos que le permiten explorar los placeres terrenales, como se indicaba en el apartado anterior en el análisis de «Antes de morirme» – «antes de que muera yo / quiero jugar con mi vida hasta haberle perdí'o el valor», proclamaba Tangana.

Ahora bien, una vez analizados los perfiles de C. Tangana y Dora Black y sus ideas referentes al dinero y la ostentación, cabe preguntarse cómo han interpretado estas alegaciones un grupo de jóvenes locales que no vive en un entorno lujoso ni ha nacido en un hogar falto de recursos, lo que implica que no ha habido un cambio de fortuna de la pobreza al éxito. En este respecto, no existe una canción en toda la discografía de The Tyets en que se exponga la riqueza de los artistas ni un videoclip en que se representen los lujos de los que disfrutan. Por el contrario, las letras de estos cantantes ponen la sencillez por encima de los excesos, como refleja de forma excelente el tema «RRHH (Tinc una casa)». En la canción, De Ramón y Coca hablan de una mujer que conocen una noche de fiesta y con quien intentan entablar una conversación. Al darse cuenta de que ella tiene pareja, establecen una comparación entre ellos mismos y el chico con quien ella mantiene una relación. Entonces, el grupo se burla de un joven que ha vivido entre lujos, pues consideran que no sabe disfrutar del ocio de la misma manera que ellos, jóvenes de clase media. «Tinc una casa que no té piscina / però té unes vestes que tu al·lucines / passa'm a buscar, 'nem a alliberar / tota la tarda la nostra endorfina», cantan The Tyets, que contrastan más adelante con el siguiente verso, entonado de forma burlona para imitar a la pareja de la chica a quien intentan conquistar, «Tinc una casa amb 13 piscines / i un xalet a Puigcerdà que lo flipas / un Mercedes Benz que pilla els 200 / i vaig a un cole super elitista.» Luego, es evidente que lo que valoran estos jóvenes es la sencillez de quienes han tenido suficiente para vivir de manera cómoda, pero en ningún caso han tenido el privilegio de pertenecer a una clase social alta, la cual, según ellos, no sabe disfrutar ni sacar provecho de la vida y el ocio de la misma manera que ellos.

Esta misma idea se refuerza en «Hamaking», un tema en que los cantantes exponen uno de sus modos de socialización preferidos, las acampadas en la naturaleza. En el videoclip, además, aparecen conduciendo hacia el parque donde cuelgan las hamacas y establecen un contraste entre sus recursos, que no incluyen coches de lujo ni otras riquezas, con ropa de marca (probablemente falsa, en un uso de la moda kitsch como ironía) o fundas para los dientes de oro, muy comunes entre los *trap stars*

norteamericanos. Es más, De Ramón aparece llevando una gorra con el logo «Caballo Ganador», título de un tema de C. Tangana en que habla de la soledad en la que se ve obligado a disfrutar de su excesivo dinero, pues lo ha ganado a base de crear detractores y rivales. Por tanto, el mensaje es claro: para The Tyets es más valiosa la compañía de su grupo de amistades – que se podría entender también como sus productores, colaboradores y seguidores de confianza – que el éxito y el lujo vacíos de que disfrutarían a costa de abandonar sus raíces y sin amigos.

A modo de conclusión, al igual que pasaba con el uso de marcadores de hipermasculinidad, hay una relación proporcional entre el nivel de fama o reconocimiento dentro de la industria y la ostentación en las canciones. Así pues, tanto C. Tangana como Dora Black hacen referencia a un círculo de adicción al dinero y los lujos del que no pueden escapar. Sin embargo, en el caso de Tangana, capitalista declarado y participante del circuito *mainstream*, se expone como algo positivo, algo de lo que presumir con orgullo, mientras que para Kinder Malo y Pimp Flaco supone una carga con la que les es difícil lidiar. Por otro lado, The Tyets exponen la perspectiva de unos jóvenes que no muestran interés por salir del circuito local, para quienes el dinero y el éxito no es algo de lo que presumir. Por el contrario, valoran las amistades longevas y un estilo de vida sencillo alejado de los lujos por encima de una carrera exitosa pero solitaria. Luego, se hace evidente que la música suburbana usa las referencias al dinero y los excesos como declaración de intenciones por parte de unos artistas que crecieron en un entorno pobre y sin opciones a incorporarse en el mercado laboral, pero que vieron en el entorno digital y en la música un medio de vida acorde con su código ético, el código del *hustler*.

4. RECEPCIÓN

4.1 Métodos de producción y distribución

Algo por lo que destaca la música suburbana respecto a otros géneros es su alejamiento de las discográficas comerciales, que ha facilitado la creación de sellos independientes creados por los mismo artistas, como es el caso de *Dora Black Records*. Ello, dice Castro (2019), muestra una clara influencia del punk, que fue uno de los primeros movimientos en el ámbito musical en distanciarse de la industria *mainstream*. Por su parte, el ya mencionado Cristopher Vito (2019) propone que ello es un factor que condicionó la cultura hip hop, pues los artistas se vieron obligados a crear su propio circuito de distribución para evitar ser víctimas del abuso por parte de las tres «majors», las discográficas *Universal Music Group*, *Sony Music Entertainment* y *Warner Music Group*. Según el sociólogo, estas son las compañías que más influencia tienen dentro de la industria y, por ende, las que controlan el panorama, desde los rankings de reproducciones hasta las emisiones en radio. Son las mismas, por tanto, las que han convertido una expresión musical que inició con el rap y, más tarde, se convirtió en trap en fórmula para la producción fácil, y supuestamente más efectiva, a lo largo de los últimos años. Estos, además, son los sellos que han usado redes de publicidad pseudo-legales⁴² para opacar a los artistas que no estuviesen bajo su control. De este modo, han conseguido monopolizar lo que inició como una subcultura urbana, que ha derivado en lo que el autor llama la «corporization of hip hop into a commodity» (73).

Ahora bien, ¿es posible escapar al poder de las *majors*? Para dar respuesta a tal interrogante, el académico encuentra tres recursos comunes entre todos ellos, los cuales se observan entre la mayoría de artistas suburbanos. De un lado, evitan cualquier tipo de contacto con otros «mainstream artists». Ello lo llevan a cabo como mecanismo para alejarse abiertamente de estas fórmulas homogéneas que usan a través de la innovación en las bases y la subversión expuesta en las letras, como se ha analizado en el apartado anterior. No solo esto, sino que otra estrategia para distanciarse de dichos artistas se lleva

⁴² Según la ley, no estaría permitido pagar incentivos a las estaciones de radios u otros lugares de exposición de la música para favorecer las reproducciones de un artista o canción determinados. Sin embargo, estas tres discográficas han creado una red de pagos encubierta que ha facilitado la exposición de sus artistas en *prime time*. Ello, además de un control también pseudo-legal de las plataformas de *streaming* online, *Spotify* y *Apple Music*, ha incentivado la competitividad en el circuito de distribución del contenido musical. A consecuencia, la mayoría de discográficas independientes se han visto obligadas a firmar una afiliación a una de estas *majors*, o seguir trabajando sin lazos a ellas aceptando un alcance extremadamente reducido, pues no pueden competir con las estrategias comerciales que presentan Sony, Warner o Universal.

a cabo en la composición de los temas, en que hablan de forma negativa de aquellos que se vendieron a las grandes empresas musicales. Así, consiguen demostrar quién tiene el «realness», un factor clave en la cultura hip hop, que separa a aquellos que crean por amor a la música de los que producen por amor al dinero y la fama (48).

El segundo recurso que usan los artistas *indie* es la negación a sonar en grandes emisoras de radio. Según ha sido capaz de conocer Vito, estas usan redes de marketing dudosamente legales a través de las cuales consiguen dinero a cambio de pinchar las canciones que las tres *majors* quieren promocionar. De tal modo, la élite *mainstream* vuelve a superponerse y robar oportunidades a quienes han preferido contar con sus propios medios para la distribución de su música, un circuito en que no han tenido que adaptar su mensaje a lo que los oyentes blancos quieren escuchar (50).

El último mecanismo de resistencia que propone el sociólogo se encuentra en su negativa a firmar con una de las tres discográficas previamente mencionadas. Como remarca en capítulos posteriores, estas ejercen su poder a través de contratos engañosos y promesas vacías a artistas que provienen de un entorno pobre y solamente buscan una oportunidad par alzar su voz. Ello no resulta tan fácil en el momento en que las redes de marketing encubiertas se hacen cada vez más comunes, así como lo hace el control del contenido reproducido en plataformas online, como *Apple Music* o *Spotify*. Una vez las *majors* penetran en el mundo digital, espacio reservado hasta entonces para los *indies*, las discográficas pequeñas e independientes no tienen más remedio que afiliarse a una de las *mainstream* si quieren tener lugar a competir por las reproducciones. De tal modo, este último punto crea conflicto entre los artistas que intentan mantener su seña de identidad y su defensa de la cultura negra mientras buscan la estabilidad económica que solo pueden conseguir vendiendo, aunque sea parcialmente, su contenido a Universal, Warner o Sony (55). Este es el caso de C. Tangana, frente a Kinder Malo o The Tyets, quienes han apostado por las ventajas de las redes sociales y otras plataformas online para gestionar su contenido sin contacto directo con las *majors*.

Por otro lado, Vito ofrece en su libro una transcripción de conversaciones que ha mantenido con seguidores de la escena hip hop estadounidense de diferentes orígenes y edades, entre los cuales se encuentran dos artistas autoproducidos. Después de haber recogido y analizado sus declaraciones, el autor da con la clave del éxito de los artistas suburbanos entre el público más joven. Según los entrevistados, lo que buscan en una canción es el denominado «realness», una marca que permita a los fans discernir entre aquellos artistas que son controlados por las multinacionales y aquellos que cantan «for

the love of hip hop» (100). Además, añade que tal condición no puede ser asumida por cualquier cantante, sino que es un sello negociado entre el artista y los seguidores, ya que son estos últimos los que deciden a quién acoger como ‘real’ a partir de su interpretación de los temas. Ahora bien, ¿qué es lo que hace que un artista sea considerado ‘real’? La respuesta, según el autor, reside en la necesidad que los oyentes muestran de escuchar mensajes con carga cultural y política. Por tanto, aquellos cantantes capaces de representar la realidad cruda y desigual a través de versos críticos serán los que consigan conectar con el público y ganarse el reconocimiento (103). Asimismo, el sociólogo concluye que los mismos seguidores son capaces de reconocer los mensajes manipulados por la élite *mainstream* y, en consecuencia, demostrar su apoyo únicamente a aquellos que se demuestren suficientemente alejados del circuito capitalista en un panorama en que la distinción *mainstream-indie* es cada vez más borrosa (no debemos soslayar que la única posibilidad de competir por reproducciones online es tener una estrategia de márketing a la altura de las *majors*, lo que normalmente implica asociarse a ellas).

Es precisamente en este contexto que los artistas independientes encuentran su oportunidad de mercado. Así, son conscientes de las demandas de los seguidores y se dan cuenta de la importancia de tener un grupo de fans consolidado. Por eso, encuentran en el entorno digital la oportunidad que les permita alejarse de las grandes discográficas para entrar en lo que Vito, al igual que Castro (2019), llama «the DIY ethics», en que prima la autoproducción y autodistribución de contenido a través de plataformas como YouTube o SoundCloud (2019: 104). Aun así, el mismo autor es consciente de la imposibilidad de competir con las altas esferas sin entrar en contacto con distribuidoras *mainstream*, por lo que recalca la gran dificultad de separar lo estrictamente *indie* de lo comercial. Lo cual crea unas dinámicas de «push and pull» entre ambos espacios. Es en este contexto que C. Tangana ha conseguido mantener su *realness*, aunque su mensaje se aleja de aquel social y políticamente comprometido del que hablaban los interlocutores de Vito. Esto ha dado paso a una nueva tendencia, la música social y políticamente controvertida a la que alude el filósofo Ernesto Castro, que permite al artista proyectar sus temas a un público que no conozca o pertenezca a la cultura hip hop, mientras mantiene sus raíces en el ámbito suburbano gracias al sonido y la estética propios del género. Por el contrario, artistas como Dora Black o Yung Beef, quien criticó por este mismo motivo a Tangana durante la rueda de prensa del festival Primavera Sound en 2017, sienten que cualquier contacto con una de las *majors* implica la pérdida del *realness*, pues el cantante se habría vendido a la manipulación y al juego del capitalismo. Ante esta cuestión, no puedo sino remitirme

a las dinámicas de «push and pull» que ya he descrito antes entre dos ámbitos que, a pesar del empeño de los artistas por separar, están cada vez más entrelazados.

Para concluir con su análisis, Vito resume las respuestas de los entrevistados para llegar a su última conclusión. Si bien es cierto que el trap ha demostrado tener un gran potencial emancipatorio y se ha hecho eco de las voces de las comunidades invisibilizadas, aún quedan colectivos en los márgenes. De este modo, la mayoría de los jóvenes hizo referencia a una falta de representación de otras identidades, como el colectivo LGTB o las mujeres. Ello se achaca, según el autor, a la necesidad de competir en un mercado predominado por hombres blancos. Hasta ahora, sugiere, los raperos – hombres negros heterosexuales de clase media, en su mayoría – habían usado mensajes sexistas y homófobos para amortiguar el rechazo de la comunidad blanca (110), algo que se ha mantenido en la vertiente española del trap, como he demostrado en apartados anteriores. No obstante, Vito deja claro que los oyentes exigen un cambio en el contenido y siguen viendo en el trap una oportunidad de devolver la voz a aquellos grupos que hoy siguen silenciados.

Con todo, la conclusión final que podemos extraer del análisis de Vito es que la cultura hip hop ha sido víctima del sistema capitalista. En consecuencia, lo que un día surgió como expresión de una comunidad silenciada ha sido, en las últimas décadas, reducido a una fórmula simplista que suprime el pensamiento crítico y anula cualquier posibilidad de crear conciencia de grupo en el espacio más estrictamente comercial. Para rebelarse contra la élite de hombres blancos que se aprovecha de estos artistas a través de contratos abusivos, Vito sugiere el «oppositional consciousness» como mecanismo para reconstruir un género homogeneizado y corporeizado. Es por eso que la academia juega un papel clave, argumenta, para poder brindar al movimiento la base política que falta para consolidar la voz de una comunidad marginalizada y, me gustaría añadir, de una generación que todavía hoy sufre indudablemente las consecuencias de una crisis económica y social. Luego, dice Vito, «the value [of independent hip hop] lies in the ability to change multiple relations of domination» (139).

Dado el contexto y el claro dominio de la industria comercial sobre los artistas independientes, la mayoría de cantantes suburbanos han decidido contar con sus propios productores, quienes han sido capaces de convertir sus viviendas particulares en un estudio de grabación gracias a las facilidades de la era digital. Como reconocen The Tyets en «Miquel Martí i Pol», del *mixtape Trapetón* (2018), «Som els típics cutres que graven desde se casa (ja vaig, papa) / abans amb el Garage i ara amb Logic i pirata (que això s'ha

quedat pillat) / no em diguis rata / parlant d'aquesta song, no em diguis que no està xata». Esta es la esencia de lo que ya he introducido como 'cultura DIY', que se basa en la adaptación de herramientas de coste bajo y accesibles al público general para conseguir resultados parecidos, o incluso iguales, en calidad que las producciones grabadas y editadas en estudios profesionales. Ello es, en parte, lo que ha hecho que las masas jóvenes se sientan atraídas hacia el entorno suburbano, pues no solamente expone las experiencias personales de artistas que, en su mayoría, no han tenido recursos en su etapa de desarrollo personal, sino que además también ofrece la posibilidad a cualquier persona de expresarse a través de una música con un coste de producción extremadamente reducido. Además, una vez el uso de Auto-Tune se consolida entre las figuras más prominentes del entorno suburbano, otra ventana se abre para quienes tienen un mensaje claro que exponer pero no la calidad vocal que requeriría el circuito musical del pop, por ejemplo. Entonces, una vez más, la cultura que ha marcado a la generación *millennial*, la cibercultura, se desmarca como factor clave en el desarrollo de un género con un gran potencial emancipatorio, como destacaba el académico Kaluža (2018).

4.2 El artista como personaje

La generación *millennial*, a la que pertenecen la mayoría de los artistas suburbanos, se define por la aplicación de herramientas digitales en su día a día. Como ya se ha explorado en apartados anteriores, la cibercultura ha marcado la forma de gestionar y de relacionarse con el entorno a través de la comunicación digital en las plataformas online. Ello también ha afectado a la construcción de la figura del artista, que más que nunca antes se ha convertido en un personaje. Si bien es cierto que ello no es un hecho nuevo en la música, pues todo artista acaba representando un personaje, el caso de los cantantes suburbanos destaca respecto a la figura artística tradicional. Para poder comprender en qué medida divergen estos cantantes de otros como Mariah Carey o Whitney Houston, será imprescindible comprender el impacto de las redes sociales y la figura del influencer en la forma de consumir contenido de unos jóvenes que cada vez con menos frecuencia acceden a él a través de canales de televisión u otros métodos tradicionales.

El paso de artista a influencer no es algo que se restrinja al entorno suburbano, pues es algo realmente común entre cantantes de todos los géneros, dado que el medio de socialización de la generación *millennial* es, como he hecho referencia previamente, el digital, una nueva oportunidad de mercado tanto para las discográficas como para las

marcas que quieren publicitarse en entornos con un público adolescente. Sin embargo, lo que diferencia a los artistas suburbanos de otros como los pop es el uso tan cercano que hacen de sus perfiles en redes sociales. Mientras que Ariana Grande únicamente publica contenido en plataformas como *Instagram* para patrocinar productos de pago o sus propios álbumes, conectando directamente con sus fans en ocasiones muy puntuales, Kinder Malo lo hace de forma habitual, ya sea por *Twitter*, aplicación que usa para compartir acontecimientos de su día a día, de forma similar a lo que hace en los videoclips con las imágenes costumbristas, o por *Instagram*. Algo muy común, además, es la participación de dichos artistas en movimientos virales. Ello siempre proviene desde el humor, como ha demostrado en numerosas ocasiones C. Tangana al participar en la creación y distribución de memes. En agosto de 2018, por ejemplo, tras la publicación del videoclip del tema «Bien duro», los usuarios de twitter crearon una nueva sensación viral, una serie de memes bajo el nombre «C. Tangana pequeñito» o «Mini Pucho». En el vídeo, Tangana aparecía en un entorno que recordaba al cine quinquí de los años 70, con un atuendo acorde. Entonces, sus seguidores se dedicaron a editar ciertos fotogramas donde aparecía el protagonista empequeñecido, acompañado de varios comentarios ingeniosos como «Mama puedo ver los sinsons», del usuario @filmcersei o «Hoy mando yo que es mi cumple», del usuario @TrapgameEdits. Lejos del enfado del cantante pop Luis Cepeda ante su meme más popular, el llamado «Cepeda calvo», la respuesta de C. Tangana fue tan positiva que incluso animó a sus seguidores a seguir creando más memes para poder entrar en el ranking que creó el artista, quien compartió en la misma red social algunas de sus creaciones preferidas. Luego, lo que Cepeda no supo comprender fue la gran oportunidad de publicidad que Tangana vio en sus memes, algo que usó para aparecer más cercano ante un público que busca la interacción dentro de la inmediatez que ofrece el entorno digital.

Esto, además, encaja perfectamente con la descripción del personaje que sugería el artista suburbano Jirafa Rey en una entrevista concedida a el periódico digital *El Español* y recogida por la periodista Lorena Maldonado (2018). En ella, Rey admitía la creación de un personaje deliberado entre los cantantes trap, que define como transdisciplinares y alejados de los esnobismos que separan alta y baja cultura. Para ellos, dice el cantante, todo el entorno es una oportunidad para crear y para expresarse de forma artística. Es más, dice que se alejan de la figura del poeta moderno en tanto que no pretenden sostener una verdad absoluta, ni endiosarse. Entre los artistas trap, confirma, no hay una necesidad de mantener un ego, sino de crear un *alter ego* que transmita la

polisemia y que no se case con ningún mensaje en concreto, sino que fomente la capacidad crítica de quienes les siguen. Para ello, argumenta Rey, el artista no debe tomarse en serio, pues esto demuestra un alejamiento de esa figura endiosada del poeta moderno. Esto es precisamente lo que consigue C. Tangana al participar de su propio meme en lugar de recibirlo como una burla, o lo que hacen The Tyets al proveer imágenes a sus seguidores para que creen memes con sus personajes.

Tangana habla también del artista como personaje en el entorno suburbano en su entrevista para la plataforma digital *Vice*, transcrita por el periodista Diego Urdaneta (2020). Para él, en cambio, no se trata de una simple figura, sino de un modo de afrontar el presente. Según dice, el mundo evoluciona y el artista debe hacerlo también, en consonancia con la idea de Jirafa Rey de no asentarse en un único mensaje o una verdad absoluta, sino en aprender a avanzar al mismo ritmo que lo hace el presente, algo en lo que los cantantes suburbanos sobresalen. Asimismo, habla también de un personaje multidisciplinar, y afirma que en un futuro le gustaría ser conocido por motivos que trasciendan su carrera musical, pues demuestra interés en probar otros ámbitos artísticos. Ello es algo que ya ha hecho el cantante Bejo, quien a parte de crear música suburbana tanto en solitario como en el conjunto Locoplaya, también ha pintado cuadros que ahora se exponen y se encuentran a la venta en el museo Thyssen, o el ya mencionado Kidd Keo, que ha creado su propia marca de ropa, *Keocouture*. No solo esto, sino que también menciona la necesidad de los artistas de crear una figura sofisticada, que en ningún caso alude a la soberbia, como algunos críticos más tradicionales han podido interpretar, sino que se acerca más bien a lo que Jirafa Rey llama el intelectualismo detrás del personaje, una deliberación en cada una de sus apariciones públicas que únicamente aquellos que conecten con ellos más allá de su música podrán apreciar. Un claro ejemplo de este intelectualismo son las referencias culturales que aparecen en sus vídeos y en las letras, como he destacado anteriormente, pero también discursos como el que Tangana emitió durante la ya comentada rueda de prensa del festival Primavera Sound en 2018, en que entonó su famosa frase, «el rey soy yo», en contra de la monarquía y la democracia representativa. Lo que para muchos de los periodistas que asistieron fue una falta de respeto a la familia real española y al sistema democrático fue en realidad una muestra del cambio en el pensamiento de una generación que, en su mayoría, ha dejado de creer en la representación monárquica, así como una declaración de intenciones de cambiar un sistema que, según él, ha quedado obsoleto.

Ahora bien, considero que hay un concepto imprescindible que aporta una capa de profundidad a este personaje, la ‘performance’ según la YouTuber Ter, en la cual se podría incluir este mismo discurso de Tangana. En su vídeo «Un concepto que me ha cambiado la vida: la ‘PERFORMANCE’» (2018), la creadora de contenido online propone una nueva acepción matizada del concepto, que describe como el acto que consiste en «canalizar un único sentimiento de la manera más intensa posible para hacer un *point*, sin matices y sin *disclaimers*.» A lo que añade que la performance implica «llevar una idea hasta el final y estar comprometido con ella a la vez que sientes un cierto desapego por la idea.» Esta concepción de la performance se plantea alejada del cinismo, por lo que el personaje que crea el artista no sería deshonesto, aunque tampoco literal, dice la YouTuber. El personaje es consciente de las consecuencias del compromiso con la idea, pero debe aceptarlas para poder llevarla hasta sus límites. Ello permite demostrar algo o enfatizar una idea de manera mucho más concreta, algo que no se podría llevar a cabo con la misma firmeza si se hiciesen advertencias o se aportaran ciertos matices. Esto mismo es lo que ocurre con el discurso de C. Tangana, en que habla de la abolición de una democracia representativa que «ya no tiene sentido» (Primavera Sound, YouTube, 2018). Es muy probable que Antón, el hombre detrás del personaje, entienda los beneficios actuales de mantener dicha estructura política, pero se siente obligado a canalizar su desacuerdo de forma tan tajante para poder transmitir un mensaje claro y conciso de forma enfática.

La YouTuber, además, habla de una temporalidad de la performance, según la cual no es factible mantenerse dentro de ella por un tiempo prolongado. Es decir, su concepto de performance no entiende esta idea que se pretende llevar a sus últimas consecuencias como única entre las creencias de una persona. Por el contrario, hace referencia al poema «Song of myself», del autor Walt Whitman, al decir que, como humanos, tenemos múltiples impulsos, «contienes multitudes», dice. Entonces, la performance consiste en identificarse con uno de ellos en un momento concreto para defenderlo hasta sus últimas consecuencias. Ello, por tanto, implica variabilidad, en tanto que será un momento preciso durante el cual te identifiques con uno de estos impulsos, y acto seguido puedes llegar a identificarte con otro completamente distinto en una performance diferente. Esto no implica una contradicción, pues como remarcaba con los versos de Whitman, todos esos impulsos existen en el imaginario de un mismo personaje. Es precisamente en este contexto que se puede proponer una conciliación entre el Tangana que canaliza la voz de la experiencia femenina en sus colaboraciones a partir de

2019, como ocurre en «Picaflor», y el que crea temas en solitario como «Guille asesino» (2020) con una clara aplicación del *male gaze* y la defensa de plataformas como Onlyfans. No es una contradicción, por tanto, como se podía sugerir en el apartado anterior, sino que forma parte de una performance.

Lo importante, entonces, es conseguir desapegarse de cualquier otro sentimiento durante la performance para que esta pueda ser efectiva. Ello se realizaría trascendiendo de lo que llama el «plano de la realidad» al «plano de la fantasía». Según Ter, el plano de la realidad es el que contiene el sufrimiento y los problemas que requieren soluciones reales (una posible analogía al mundo de los sentidos de Platón), mientras que el plano de la fantasía es uno que favorece la liberación emocional, que permite «liberarte de las cadenas emocionales» (de nuevo, una posible referencia al mundo de las ideas de Platón, al cual se debe trascender desde el mundo sensorial). Luego, recalca la importancia de este paso del plano de la realidad al de la fantasía, pues si una performance se ancla en el primero no podría transmitir esa idea central, pues crearía odio y provocaría ofensa entre quienes la presencian. Ello es precisamente lo que ocurre con la performance de Tangana en la rueda de prensa del festival Primavera Sound, o lo que ocurre en la entrevista que ofrece al canal de YouTube de la cadena Ser⁴³, cuando le preguntan si se considera feminista o machista, y él, en una clara burla a una pregunta que le han planteado *ad nauseam*, responde que es transexual. En este contexto, me gustaría resaltar un punto que la misma YouTuber menciona, y es que es necesario que exista gente en el plano de la realidad que pueda acceder a dichas performances. De lo contrario, C. Tangana jamás hubiera podido desarrollar el márketing viral polémico, o la música suburbana no hubiera sido capaz de expandirse más allá del ámbito local. Es precisamente la subversión que existe en los temas de trap y en las apariciones públicas de los artistas-personaje que les ha situado en el punto de mira, sea para recibir elogios o críticas. En cualquier caso, es precisamente este debate, el que existe entre quienes entienden una performance desde el plano de la realidad y los que lo hacen desde el plano de la fantasía, que ha permitido la suficiente proyección a los artistas suburbanos para transmitir su mensaje. Es más, como aclara la YouTuber, es vital que ciertos temas se traten desde una performance, es decir desde el plano de la fantasía. De no ser así, entrarían en valor una serie de juicios morales que no permitirían llevar la idea al extremo. Ello es exactamente lo que permite a Tangana

⁴³ Cadena SER, «Jugamos a la botella con C. Tangana, nos veta preguntas... ¡y la cosa acaba fatal!», YouTube, 19/06/2017.

pronunciar el «yo no soy ni machista ni feminista, yo soy transexual», o el todavía más polémico «el rey me come los cojones». En ese momento, está claro que el mismo Tangana no se estaba tomando en serio, pero tampoco era necesario que lo hiciese, puesto que no provenía desde un discurso con intenciones políticas, sino que pretendía poner en juego la posironía de la que habla Castro (2019) como central en la creación del personaje suburbano. Así pues, también es importante sentir el desapego por la idea que mencionaba Ter, puesto que si el mismo personaje se cree su performance, es decir entra en su propio juego, esta volvería a aterrizar en el plano de la realidad y perdería el sentido.

Ahora bien, cabe resaltar que esta concepción de la performance no implica un libre albedrío en que toda idea es válida. Si bien es cierto que esta permite a los artistas tratar ciertos temas sin la represión de la moral cristiana europea, también debemos ser críticos con las nociones que se usan en dicho acto. Es decir, debemos ser conscientes de lo que ocurre en el plano de la realidad – microagresiones machistas, patrones patriarcales, etc. – pues son estas mismas estructuras las que trascenderán al plano de la fantasía. Así, siendo conscientes de la liberación de las cadenas emocionales y morales que ocurren en este segundo plano, pero también de la relevancia de extinguir determinados patrones que siguen dándose en el día a día, podremos seguir avanzando a favor de una sociedad más crítica y trabajando sobre las desigualdades. Este es, a mi entender, el papel de la academia en el estudio de las producciones suburbanas.

A modo de conclusión, pues, es innegable la influencia que la cibercultura ha tenido en la relación entre el artista y sus seguidores. Así, si bien el uso de las redes sociales es común entre cantantes de todos los géneros, aquello que distingue al ámbito suburbano es la cercanía de los artistas con sus seguidores, que generan a partir de una experiencia online compartida en que los memes y otras tendencias sirven como puente de unión entre ambos. Además, la creación del personaje suburbano es claramente distinta a la del personaje pop, por ejemplo, pues en el caso del primero no debemos soslayar la deliberación con la que se da forma a dicha figura y la constante evolución a la que están sujetos. El personaje suburbano no se casa con un mensaje en concreto, sino que contiene multitudes, y así lo demuestra. Es interdisciplinar y no cae en esnobismos ni egos artísticos, sino que crean un *alter ego* que les permita disociar el artista del personaje. Es, entonces, este personaje que se usa como canal para trascender a lo que Ter llama el plano de la fantasía, desde el cual entonan una performance que, comprendida desde el plano de la realidad es contradictorio y se aleja del código ético aceptado socialmente. Sin embargo, es precisamente esa divergencia la que permite estrechar los lazos entre el

cantante y el seguidor, quienes comparten espacio en el plano de la fantasía gracias al uso de la posironía y la ironía subjetiva a la que se refería Castro (2019), según la cual es extremadamente difícil discernir entre lo que se dice con convencimiento y lo que se dice de modo irónico. Una vez más, los códigos usados por la comunidad suburbana permiten crear lo que este trabajo ha sugerido como ‘experiencia millennial’, una experiencia compartida únicamente entre el cantante y el oyente. Resaltando de nuevo las palabras de Ter en «Manifiesto en defensa del *millennial*», «si lo entiendes, lo entiendes, y los *millennials* lo entienden», que en este caso debería ser «si lo entiendes, lo entiendes, y mis seguidores lo entienden.»

5. CONCLUSIONES

El estilo que la prensa generalista etiquetó como ‘trap’ y que aquellos periodistas más tradicionales parecen no haber comprendido empezó a sonar en España a principios de la década de los 2000, tras el auge del mismo género en Estados Unidos, país que gestó el movimiento como ramificación de la cultura hip hop. El motivo principal del desconcierto de dichos críticos ha sido una falta de proximidad con los artistas y sus seguidores, pues es innegable, como ha demostrado este trabajo, que la generación *millennial* se ha distanciado de las anteriores gracias a una actitud frente a la vida, y por ende a la muerte, completamente renovada e impactada por el espacio digital. En este ámbito, los académicos coinciden en una concepción del trap como subcultura, algo que va más allá de la música y que se convierte en un movimiento artístico con influencia social y política. Entonces, este estudio concluye que esta es la música del más estricto presente, que consigue reflejar las desigualdades sociales y la decepción ante la falsa promesa del sueño americano para una generación que cada vez se demuestra más crítica y menos inocente.

En España, Ernesto Castro propone la idea del trap como sintomatología de una crisis nacional que no solo fue económica, sino también social y generacional. Es por ello que el filósofo introduce una reflexión que no cabe soslayar. Según él, no es factible interpretar el género que se ha cultivado en España a partir de teorizaciones acerca de las producciones estadounidenses. En primer lugar, recalca la gran influencia que tuvo la crisis que vivió el país en 2008, que sentenció las desigualdades sociales que aún hoy siguen presentes. De otro lado, los artistas norteamericanos introducen en sus canciones alusiones constantes al uso de armas, una realidad que en España no está tan presente. Sin embargo, algo que sí forma parte del día a día de nuestros artistas es el consumo y el trapicheo con las drogas, dada la localización geográfica del país. Finalmente, el aspecto que Castro subraya como principal divergencia entre el género en España y en Estados Unidos es la situación en que se encuentran los artistas, quienes mayoritariamente pertenecen a una generación de jóvenes cualificados que, a consecuencia de la ya mencionada crisis, no tuvieron oportunidad de insertarse en el mercado laboral. Esta situación ha provocado lo que Tangana llamó un «hambre de *hustler*», aquella persona que debe buscar recursos por sus propios medios.

En cuanto a la etiqueta *per se*, los artistas han denunciado que la magnitud del género no puede ser reducida a una etiqueta simplista y limitante como es ‘trap’, pues se

ha usado de manera tan libre por la prensa tradicional que ha dejado de significar más allá de algunas canciones con un uso excesivo de Auto-Tune y arreglos producidos por una Roland-808. Como solución, se ha propuesto el término ‘música urbana’, una etiqueta común en Estados Unidos y que a día de hoy se emplea también en el panorama español, como demuestran las listas de reproducciones que la plataforma Spotify ha creado. Así, los cantantes denuncian una necesidad de unidad entre los artistas del movimiento para poder consolidar un discurso unificado pero que sea capaz de proyectar las individualidades de cada artista. Si bien el término ‘música urbana’ es lo suficientemente amplio como para comprender los estilos propios de cada autor, también es cierto que ha suscitado críticas. Para poder encontrar una solución más plausible, este proyecto ha sugerido la etiqueta ‘música suburbana’ como reflejo de una comunidad que crea desde los márgenes, desde el barrio. Es así como se consigue crear el arte político del que habla Rancière, un arte capaz de establecer lazos con el seguidor para hacerle partícipe del producto a través de la subversión de la policía. Para ello, es necesario que el producto salga del museo, pues ello permitirá apreciar su vertiente política. Esto es precisamente lo que hace la música suburbana: cambia el foco de lo urbano, el museo de Rancière, a lo suburbano, el barrio.

En cuanto a los aspectos formales del género, el panorama actual demuestra una gran variedad de estilos personales dentro del movimiento y la influencia de otras tendencias como el R&B, el reguetón o el dancehall. Sin embargo, algo que Castro identifica como común entre todos los artistas es la pretensión de unir alta y baja cultura, que se consigue a través del uso de imágenes del día a día, retratos costumbristas contemporáneos según la YouTuber Ter, y las referencias a mitos y otros motivos de la literatura clásica, así como el cine español de los años 70 y 80, además de referentes comunes en la música. En lo que respecta a los elementos técnicos, algo que desmarca a la música suburbana de otros géneros son las influencias de las dos tendencias principales del rap nacional, la vertiente comprometida, que propone versos con carga política y social, y la vertiente *gangster*, importada directamente de Estados Unidos por un proceso de glocalización, en que destaca las alusiones a las drogas y una actitud agresiva por parte del cantante. Ello es revestido con una base instrumental que se ha considerado más bailable que la del rap gracias a la innovación con los *beats*, que pasan de los 90 por minuto a unas bases con influencia latina de 60 *bpm*. Además, como destaca el YouTuber y divulgador musical Jaime Altozano, otros elementos presentes en la mayoría de temas suburbanos son las bases creadas a partir de tres acordes repetidos en bucle mezclados

con melodías tecno creadas a partir de los hi-hats de la Roland-808 para acelerar el ritmo y crear, así, un impacto en la lírica, que hace prácticamente imposible mantenerse quieto mientras suena una de estas canciones. Ello es completado por un uso a máxima potencia de Auto-Tune, que aporta una capa de ironía por parte de unos artistas que no esconden sus carencias vocales, sino que usan el efecto robótico de la herramienta de producción para mostrarlas abiertamente. Para finalizar, los contrapuntos son imprescindibles para romper con la monotonía y aportar un elemento disruptivo a la canción, ya sea en forma de firma vocal, de eco o de algún sonido del día a día que refuerce el significado de la letra. Todos estos elementos se concentran en un producto final que, lejos del álbum tradicional que el pop sigue usando, se comercializan a través de plataformas digitales, en un formato renovado bajo el nombre *mixtape*. Estos, a parte de ser reminiscentes de la estética retro que ha adoptado la música suburbana tanto en sus videoclips como en los estilismos de los artistas, permiten a los cantantes crear sin el control de una discográfica y distribuir sus proyectos fuera del circuito comercial, gracias a la nueva cultura DIY que ha fomentado el espacio digital.

Otro de los aspectos distintivos de la música suburbana es el lenguaje expuesto en los temas y compartido no solo entre artistas, sino también entre los seguidores. De nuevo, este conforma un reflejo cristalino de la generación *millennial*, que se ha adaptado al nuevo entorno online para ampliar el lenguaje y, consecuentemente, construir una visión del entorno más completa. Como explica la YouTuber Ter, esta es la generación de los emojis y los memes, dos nuevas herramientas de comunicación que han introducido sensaciones y sentimientos que antes no podían ser descritas, es decir que no se concebían. Así, se consolida la comunicación por imágenes, que ha puesto de relieve la necesidad del estudio de la semiótica, ya que para poder ofrecer un análisis del entorno suburbano completo será necesario considerar también el discurso que se extrae de los vídeos y las imágenes, tanto las que se comparten en redes sociales como las que aparecen en las portadas de los *mixtapes*. Además, el lenguaje suburbano es uno claro y conciso, que no contempla analogías poéticas, sino que se expresa del mismo modo que lo hacen los jóvenes. Ello implica el uso de términos derogatorios como insultos u otras palabras malsonantes, además de la creación de lenguajes propios de cada conjunto de artistas, que denota una influencia de otros lenguajes, como el inglés o el caribeño, en la jerga de los adolescentes. Todo ello conforma lo que este proyecto ha propuesto por «experiencia *millennial*», una visión del entorno creada a partir de aquellos aspectos distintivos de una generación marcada por la cibercultura. Es a partir de esta experiencia que se establecen

lazos entre artista y seguidores, puesto que supone un modo de enfrentarse al entorno que solamente quienes hayan nacido dentro de este grupo serán capaces de comprender.

En lo que respecta al contenido, se han destacado tres motivos comunes entre los temas de los artistas escogidos para este trabajo: la interferencia entre las alusiones al sexo y las drogas, los patrones de masculinidad y la ostentación. Así pues, la conclusión final que aporta este apartado hace referencia a las divergencias entre los tres circuitos de producción en que se encuentran los artistas analizados en este trabajo. De un lado, el circuito comercial, representado por C. Tangana, demuestra la necesidad de reconocimiento por parte de las élites, lo que implica la construcción de una figura que sigue patrones de hipermasculinidad, así como un ideal femenino marcado por el *male gaze*. Además, su visión del arte dentro del sistema capitalista le ha llevado a un círculo de adicción al dinero y los lujos. De otro lado, los integrantes de Dora Black, en el circuito independiente, han notado también la necesidad de aplicar patrones de normatividad en sus letras, aunque han podido hacerlo a modo de exploración y como mecanismo de autogestión de un estado psicológico depresivo. En cuanto a la ostentación, esta no proviene desde una posición de superioridad, sino de una narrativa de autosuperación que les ha llevado a un círculo de adicción autodestructivo. Finalmente, el circuito local, representado por The Tyets, muestra la libertad de creación que aporta un entorno en que los patrones normativos no son impuestos, dado que no existe una competitividad tan alta como la que se fomenta en el ámbito comercial. Asimismo, la ostentación tampoco está presente, pues los cantantes han nacido en un entorno de clase media y han accedido a estudios superiores, por lo que su futuro no depende, ni pretende depender, del éxito en la música. Entonces, la relación es proporcional entre los patrones hipernormativos y las descripciones de lujos y excesos y el circuito de producción en que se encuentran los artistas.

Para completar el análisis del panorama suburbano, este trabajo ha observado también los métodos de producción y el funcionamiento de la industria musical a partir del estudio del académico Christopher Vito sobre el hip hop. Así, se ha concluido que el abuso por parte de las tres discográficas comercial más poderosas, Universal Music Group, Sony Music Entertainment y Warner Music Group, es tal que no es posible separar el entorno propiamente *mainstream* del *indie*, pues existen unas dinámicas de «push and pull» que obligan a los artistas independientes a participar en circuitos de distribución comerciales. Ello se ha conseguido gracias a redes pseudo-legales de comercialización. Luego, aunque los cantantes independientes creen sus propios sellos, las estrategias de

publicidad de las discográficas cuentan con un presupuesto tan competitivo que no afiliarse a ellas supondría no aparecer listado en aplicaciones como Spotify o Apple Music. Si bien existen artistas suburbanos que han decidido entrar en el sistema *mainstream*, muchos otros han optado por el sistema digital y las ventajas de la cultura DIY, que les han permitido publicitarse a una escala menor, pero siempre de acuerdo con sus ideales. Entonces, redes como YouTube han sido clave en la distribución de sus proyectos. Es así como se ha evitado el control del contenido por parte de la industria comercial, pues no han tenido que adaptar su discurso para obtener la aprobación de las élites musicales. Por ello, han podido reclamar la necesidad de crear desde la calle y desde el barrio para poder ofrecer lo que Vito llama «the value of independent hip hop», esa vertiente socialmente comprometida de la música suburbana con las comunidades que han perdido la voz.

En este contexto, es vital recalcar un último elemento que ha contribuido a la popularidad del género y que ha permitido crear nuevas redes de distribución: la creación de un personaje. Gracias a las redes sociales, los artistas han sido capaces de mantenerse más cerca que nunca antes de sus seguidores, con quienes mantienen conversaciones de forma casual y comparten contenido como memes. De nuevo, la experiencia *millennial* se hace presente en un entorno en que únicamente los nacidos a partir de los años 90 podrán desenvolverse. Ello, no obstante, lo llevan a cabo a través de un personaje multidisciplinar. Lejos de egos artísticos que les lleven a sostener una verdad absoluta, el personaje suburbano aboga por un *alter ego* que refleja la polisemia, algo que les permite crear entre sus seguidores la capacidad de pensamiento crítico, además de estar al día del presente más inmediato y evolucionar con él.

Para poder comprender mejor esta última cuestión, es imprescindible tener en cuenta el concepto de ‘performance’ según la YouTuber Ter, quien propone una idea matizada del mismo. Como propone la divulgadora, una performance implica llevar una idea hasta sus últimas consecuencias y estar fielmente comprometido con ella a la vez que se siente un cierto desapego por ella que le permita no tomarse demasiado en serio. En una adaptación de la filosofía platónica, introduce los planos de la realidad y de la fantasía, demostrando la necesidad de canalizar una única idea haciéndola trascender de la realidad a un plano superior, el de la fantasía, desde donde se podrá enfatizar esta idea de forma más contundente. Es así como vuelve a activarse la conexión entre artista y seguidor, ambos de los cuales se encuentran en el plano de la fantasía para compartir una experiencia de la que nadie que no pertenezca al mismo grupo podría participar.

La música suburbana, pues, se ha convertido en un reflejo de una generación que ha experimentado un entorno absolutamente distinto al de las anteriores. Entonces, es innegable que el trap es la música del presente, del sujeto posmoderno disociado pero también del *millennial* que ha sabido aprovechar las facilidades del espacio digital para transmitir un mensaje común con unos códigos renovados. La música suburbana es el espejo de una generación que, a pesar de haber sido tildada de perdida, ha sabido encontrar su espacio en los márgenes, en el barrio, para proyectar su voz a las élites urbanitas. He ahí el valor del trap: una experiencia que trasciende la música.

REFERENCIAS

- Adaso, Henry. «The history and origin of trap music», *LiveAbout*, 27/04/2019.
- Álvarez Vaquero, Alicia. «Estas son las diferencias entre un disco y una 'mixtape'», *El País*, 09/04/2018.
- Bagunyà, Borja y Besora, Max. *Trapologia: això va d'actitud*, Barcelona, Ara llibres, 2018.
- Castro, Ernesto. *El trap. Filosofía Millennial para la crisis en España*, Madrid, Errata naturae, 2019.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver. Barcelona, Anthropos, 1989.
- Fenby-Hulse, Kieran. «Rethinking the digital playlist: Mixtapes, nostalgia and emotionally durable design», *Networked music cultures* (pp.171-188). Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- Gibbons, Chris. «The history of Trap music runs deeper than T.I and Gucci Main», *XXLMagazine*, 18/04/2018.
- Hall, Jake. «Is the future of the free mixtape in jeopardy?», *Highsnobiety*, 23/01/2018.
- Henderson, Geraldine y Motley, Carol. «The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture», *Journal of Business Research*, 2008, vol. 61, n. 3, pp. 243-253, 2008.
- Jaime Altozano, «TRAP DEL TERRAPLANISMO», YouTube, 30/06/2018.
- Jaime Altozano, «¿Existe la CANCIÓN PERFECTA? (ft. CdeCiencia)», YouTube, 30/06/2018.
- Jaime Altozano, «ROSALÍA: Lo que nadie está diciendo sobre EL MAL QUERER», YouTube, 09/11/2018.
- Kaluža, Jernej. «Reality of Trap: Trap music and its emancipatory potential.» *IAFOR Journal of Media*, vol.5, n.1, pp.23-41, 2018.
- Kobalt Music. «Sam Taylor on driving Kobalt's presence in hip-hop», *Medium*, 10/08/2018.
- La Resistencia en Movistar+, «LA RESISTENCIA - Entrevista a Kidd Keo», YouTube, 11/05/2020.
- Lee, Christina. «Trap kings: how the hip-hop sub-genre dominated the decade», *The Guardian*, 13/08/2015.
- Lee, Christina. «How DJ Drama became the king of mixtapes», *RedBull*, 15/08/2016.
- Lenore, Víctor. «Sexo, droga y autoestima: el trap español como banda sonora de la crisis», *Vozpopuli*, 12/02/2019.

- Maldonado, Lorena. «Jirafa Rey: “Un poeta tiene que estudiar 10 años para hacer ‘Cómeme el donut’”», *El Español*, 24/04/2018.
- McCarthy, Jesse. «Notes on Trap», *n+1 magazine*, vol.32, 2018.
- Miranda, Santiago. «Trap, drogas, y sexo: la estética de nuestra era», *Nadie Es Cool*, 10/12/2019.
- Neus Díez, « El Marketing de C.Tangana | Las 4 CLAVES pa llamar tu atención», YouTube, 12/06/2019.
- Osumare, Halifu. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. Nueva York, Springer, 2007.
- Playz, «EL ORIGEN con C. Tangana, Daniel Madjody, Somadamantina y Papi Trujillo | 1x01 | Mixtape», YouTube, 10/10/2019.
- Playz, «EL SONIDO con Alizzz, \$kyhook, Mark Luva y Flaca | 1x05 | Mixtape», YouTube, 08/11/2019.
- Primavera Sound, «Opening Press Conference with Yung Beef . Bad Gyal . C.Tangana . Alicia Álvarez Vaquero», YouTube, 01/06/2018.
- Rànciere, Jacques. *Dissensus. On politics and aesthetics*, ed. Steven Corcoran. Londres, Continuum International Publishing Group, 2010.
- Rys, Dan. « The evolution of the mixtape: An oral history with DJ Drama», *Billboard*, 26/01/2017.
- Ter, «Manifiesto en Defensa del Millennial», YouTube, 06/07/2018.
- Ter, «Un concepto que me ha cambiado la vida: la ‘PERFORMANCE’», YouTube, 25/09/2018.
- Ter, «El problema de la estética TRAP», YouTube, 15/05/2019.
- Ter, «Por qué se usan cruces en el TRAP», YouTube, 02/07/2019.
- Urdaneta, Diego. « C. Tangana: buscando la eternidad de su personaje y legado artístico», *Vice*, 09/01/2020.
- Vito, Christohper. *The values of independent hip-hop in the post-golden era: Hip-hop's rebels*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Vokey, Megan; Tefft, Bruce; Tysiaczny, Chris. «An analysis of hyper-masculinity in magazine advertisements», *Sex Roles*, vol. 68, n.9, pp. 562-576, 2013.