



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

El trap como elemento vehicular de la opinión pública de la juventud en España: un estudio del género musical y su impacto en la sociedad

Autora: Ester Ruiz Giménez

Director: Arturo Peral Santamaría

Fecha: 21 de junio de 2020

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Grado en Traducción e Interpretación

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
GLOSARIO DE CONCEPTOS	4
1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. OBJETIVOS Y ESTRUCTURA	6
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	7
2.1. DEFINICIÓN DEL TRAP Y SU HISTORIA	7
2.1.1. Definición del trap.....	7
2.1.2. Historia del trap en España.....	10
2.2. ESTUDIOS EN TORNO AL TRAP	13
2.2.1. Estudios académicos	13
2.2.2. Medios de comunicación.....	15
3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	21
3.1. ANÁLISIS DEL DISCURSO.....	21
3.3. METODOLOGIA	23
4. ANÁLISIS	26
5. CONCLUSIONES.....	32
6. REFERENCIAS	34
7. ANEXOS	38

AGRADECIMIENTOS

A Arturo Peral, por haber creído y apoyado esta idea desde el principio, aún no me creo que llegara a subirme al tren del trap. Tu contagioso entusiasmo, tu sentido del humor, tu sensibilidad, tu visión crítica y tu ilusión han sido, y continuarán siendo, una maravillosa fuente de inspiración. Gracias, de corazón, por estos cinco años y por toda tu ayuda, sin tu apoyo este proyecto no habría salido adelante.

A mi familia, por ser la piedra angular que me ha mantenido a flote en los peores momentos. Sois mi mayor motivación diaria, me llenáis de un orgullo que no me cabe en el pecho. Gracias por estar siempre a mi lado y apoyarme.

A Andrés, que me introdujo en este mundo sin saber en qué acabaría desencadenando. Gracias por todo lo que me enseñas, me emocionas y me inspiras, sin ti nada de esto habría sido posible.

A Raquel, por haber sido la familia que me faltaba cuando estaba lejos de casa, eres lo mejor que me ha dado Madrid.

A Ernesto Castro, gracias a tu amplio trabajo y documentación en torno al trap se han podido orquestar las líneas generales de este proyecto, el aporte que me llevo de tu material publicado es inestimable.

GLOSARIO DE CONCEPTOS

Se incluyen en este apartado aquellos términos relevantes para nuestro objeto de estudio que no se van a desarrollar dentro del cuerpo del trabajo.

Ad lib¹: abreviatura del término latino *ad libitum* (libertad), recurso musical que consiste en líneas improvisadas, por lo general repetitivas, que añaden profundidad y personalidad a la canción. Cada artista suele tener un *ad lib* característico que lo diferencia del resto (Urban, 2006).

Auto-Tune: procedimiento o manipulación de la señal de audio que corrige y modifica el tono en ejecuciones vocales e instrumentales. Se suele emplear para enmascarar inexactitudes y errores, aunque también se emplea como elemento definitorio del artista (EcuRed, n/d).

Beef o beefeo: (*slang*) diferencia de opiniones entre dos o más partes que conlleva cierto grado de agresividad, no necesariamente implica un enfrentamiento físico. Las hostilidades entre traperos se denominan *beefeos*.

Mainstream: anglicismo que expresa una tendencia o moda dominante (Cambridge, n/d).

Marca de agua: sonido o frase identificativa que nos permite reconocer al artista en cualquiera de sus canciones.

Mixtape: formato de producción que ha resurgido en la industria musical y que se caracteriza por una extensión menor a la de los álbumes convencionales. Resulta más económico, menos complejo y suele requerir menor planificación. En la actualidad, engloba tanto al producto en su formato físico como digital.

Roland TR-808: introducida en la década de 1980, fue una de las primeras cajas de ritmos programables que empleaba síntesis analógica para generar sonidos. Atrajo a gran cantidad de músicos por su asequibilidad, su facilidad de uso y sus sonidos idiosincrásicos, así se convirtió en la piedra angular de los géneros emergentes de la electrónica, la danza y el hip hop. Su particular popularidad en el hip hop lo ha

¹ Las definiciones técnicas de este apartado se encuentran revisadas por el Ingeniero de Imagen y Sonido Andrés Ariza Rodríguez (Universidad de Málaga).

convertido en uno de los elementos más presentes del panorama musical (Beaumont-Thomas, 2014).

Rachet o racheta: (*slang*) término que se emplea para denominar a las mujeres del entorno del trap, que se caracterizan por llevar una estética común (una combinación de prendas coloridas de grandes firmas con ropa barata, pendientes grandes, zapatillas ostentosas y una marcada actitud empoderante). En España el término se emplea paralelamente como sinónimo de puta (Fundéu, 2019).

Samplear: consiste en utilizar una muestra (*sample*) de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical o una grabación de sonido diferente.

Sintetizador: dispositivo eléctrico empleado en la producción musical que permite la generación de sonidos mediante circuitería analógica o digital.

Twerk: estilo de baile que se caracteriza por movimientos rápidos y rítmicos de caderas, trasero y piernas.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando quiebra Lehman Borthers, uno de los principales bancos de inversión, y estalla la crisis de la burbuja inmobiliaria se produce una drástica reconfiguración de la estructura social en España, que dejó a más de seis millones de ciudadanos desempleados en sus periodos más críticos –un 26 % de tasa de desempleo– (INE, 2020). Esta nueva realidad no es ajena a las vanguardias musicales, que sirven de espejo para aquellas cuestiones que interesan y preocupan a la población: al tener una naturaleza cambiante los nuevos artistas se ven obligados a buscar formas alternativas de adaptarse a las sensibilidades; muchas de estas voces encuentran su refugio en el trap, que continúa reafirmandose como uno de los géneros de referencia de la juventud en España.

1.1. OBJETIVOS Y ESTRUCTURA

Este trabajo pretende estudiar el fenómeno cultural que se ha desarrollado en torno al trap y cómo éste se ha servido de la coyuntura actual para posicionarse como una de las mayores plataformas sociales presentes en el panorama musical español. Abordaremos nuestro objeto de estudio desde dos perspectivas: social y lingüística, porque consideramos que ambas van intrínsecamente relacionadas y que no se puede comprender una sin la otra. La estructura del proyecto introduce en primer lugar el *Estado de la cuestión* (punto 2), donde comenzaremos definiendo la música trap (punto 2.1.1.) y luego su trayectoria en España (punto 2.1.2.). Continuaremos con un análisis de los estudios que se han realizado en torno al género: en primer lugar, desde la perspectiva académica (2.2.1.) y, en segundo lugar, desde la perspectiva de los medios de comunicación (2.2.2.). A continuación, presentamos el *Marco teórico* y la *Metodología* (punto 3), donde utilizaremos el análisis del discurso como fundamentación base para nuestro posterior estudio (punto 3.1.). Una vez explicados el marco teórico y la metodología que se van a emplear procederemos a realizar el *Análisis* (punto 4) de nuestro corpus musical, con especial atención al aspecto lingüístico. En función de los resultados obtenidos se elaborarán una serie de *Conclusiones* finales (punto 5). Al término del trabajo se puede encontrar en *Anexos* (punto 6) la transcripción de la letra de la canción empleada en el análisis.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este apartado queremos ofrecer una definición del trap y repasar brevemente su historia. Al no existir un acuerdo unificado, planteamos una definición de elaboración propia basada en los distintos axiomas o intentos de definiciones que se encuentran disponibles. Continuamos con un análisis de los estudios que se han realizado en torno al trap, que comprenden desde lo académico hasta los medios de comunicación.

2.1. DEFINICIÓN DEL TRAP Y SU HISTORIA

2.1.1. Definición del trap

Desde sus orígenes en los Estados Unidos en la década de los años 90, la música trap ha sido heredera del *gangsta rap* y el *dirty south*, donde se la considera como un subgénero del rap (Castro, 2019). La llegada del trap a España, que se asienta como género musical durante la década de los 2010, pasa por una desvinculación completa del rap, posicionándose como un género independiente. Si atendemos a las cuestiones técnicas, se ha llegado a la conclusión de que el trap consiste en el uso de Auto-Tune, *ad libs* y la caja de ritmos Roland TR-808 (Castro, 2019). Si atendemos al contenido, encontramos una serie de temáticas comunes que vertebran la mayoría de las canciones del trap español: las armas, el tráfico y consumo de drogas, las relaciones sexo-afectivas, la violencia, la precariedad, la espiritualidad y la religión, la pobreza y la lucha de clases. Durante los últimos años, el trap se ha ido entremezclando a su vez con diversos géneros (flamenco, bachata, dembow, reggaetón...), lo que lo aleja de un sonido claro y distintivo como sucede con el rap. En el trap tiene más peso la intención que la calidad, ya que se caracteriza por una producción constante de material, recuperando así el «amateurismo, la capacidad de improvisación y de experimentación» (Castro, 2019, p.70).

Hoy en día no existe un consenso a la hora de identificar qué es la música trap; en numerosas ocasiones, la falta de unos criterios identificativos claros ha llevado a considerar al trap como una parte más de la escena urbana. El caso del trap resulta curioso porque, en escaso tiempo, la prensa musical española ha pasado de lo que Castro denomina “pantrapismo” (creencia de que todo lo que no es música clásica es

trap) a la “trapfobia” (miedo a hablar del trap), quienes, a falta de otra terminología se han decantado por considerar al trap como “música urbana”² (Castro, 2019, p.28). No obstante, debemos ser prudentes a la hora de englobar al género dentro de la categoría de lo “urbano”, ya que en ella no se incluye, por ejemplo, la música que no se produce desde las urbes, sino desde lo rural, que también forma parte del mundo del trap³. Castro nos ofrece la siguiente solución al debate que, para el propósito de este trabajo, emplearemos de ahora en adelante para definir al trap como género y fenómeno:

No podemos utilizar la palabra “trap” para referirnos a toda la escena urbana española porque no toda la música que se hace en ella cuadra con el sentido estrictamente etimológico de este término⁴. Pero tampoco podemos utilizar la expresión “música urbana” porque es un eufemismo acuñado con el objetivo de apropiarse culturalmente de ciertos géneros musicales de origen negro y, además, esta expresión margina y discrimina a esa parte de la escena musical española que no se hace desde lo urbano [...] utilizar la palabra “trap” para referirme no tanto a cierta música como a cierto contexto social y a cierta actitud ante ella (Castro, p.36).

Aunque la categoría de “lo urbano” no es la única en la que se ha intentado encajar a la música trap. En sus inicios en España se la consideraba, sobre todo, música *underground*⁵ por el componente contracultural que podemos encontrar en sus canciones. De hecho, el artista madrileño C. Tangana afirma en su canción *No te pegas* que «Os he vuelto a meter en el *underground*/Todos para dentro otra vez». En esta primera etapa se establecieron numerosos paralelismos entre la música trap y otros géneros y movimientos (la Movida Madrileña, el punk, la Ruta del Bakalao, etc.) para intentar dilucidar qué tenían en común aquellas canciones que empezaban a popularizarse en nuestras radios. La comparación quizás más relevante para nuestro objeto de estudio es la que se establece con el punk, porque engloba un sentimiento de comunidad que trasciende las melodías.

² Se entiende por música urbana a los estilos musicales afroamericanos y latinos populares, en ella encontramos géneros como el hip hop o el R&B.

³ En los núcleos rurales surge lo que se denomina como «agrotrop», una variante del género que pretende trasladar las cuestiones al plano rural, con sus correspondientes preocupaciones y elementos identificativos. Destacan en el panorama español grupos como Damed Squad, Bayonka Kostova o Porkas Crew (Castro, 2019)

⁴ En inglés el término «trap» hace referencia directa a los puntos donde se venden sustancias ilícitas.

⁵ Se entiende por música *underground* aquellos estilos musicales contraculturales que se consideran alternativos, contrarios o ajenos a la cultura oficial. Por lo general margen de las grandes discográficas.

Al igual que sucedió con la música punk, el trap se percibe como una forma de ver y entender la vida que vas más allá de las letras y que, en este caso, reside en lo que se denomina “la esencia” o *realness*. El *realness* se puede entender como toda la *performance* que rodea al trapero: la vestimenta y complementos, las letras de las canciones y la terminología, la actitud y la exaltación de la violencia, la precariedad, la picaresca, la pasividad ante la vida unida a la necesidad de generar ingresos, la rivalidad y competitividad, el amor propio, la espiritualidad, el culto a los opiáceos, el tráfico de drogas, la promiscuidad, etc. Todos estos elementos componen la identidad final del trapero que, como profundizaremos en el siguiente apartado, está muy ligada a la coyuntura económica de principios de siglo y retrata un conjunto de la juventud que apenas tenía presencia en la vanguardia musical española.

Cuando se les ha preguntado a los propios artistas qué significa para ellos el trap, la mayoría aluden al *realness*. Para el cantante C. Tangana, el trap tiene que ver con el tráfico de estupefacientes y la violencia (Castro, p.24), aunque, si atendemos a la parte técnica, el músico no concibe un sonido trap «porque las 808 o el AutoTune están presentes en muchos sitios antes de que ese *slang* se pusiera de moda» (Álvarez, 2017). Por otro lado, el artista Yung Beef define el trap como: «música estúpida, dinero estúpido, hermano, cocaína, putas, robos... ya está. Y juventud, hermano. Mira, o te renuevas o mueres: tigres jóvenes tirando lo nuevo» (Madjody, 2019, citado en Castro, p.25); para el artista granadino la esencia del trapero radica en que: «[...] tiene que ser independiente, tener un pasado ligado de alguna manera al tráfico de drogas y usar ritmos con 808» (Álvarez, 2017). Resulta especialmente significativo el énfasis que se le da tanto al consumo como a la venta de estupefacientes, incluso desde su eterno antagonista —el rap— se tiene esta percepción; Mateo Montaña (integrante del dúo de rap Gordo Sarkasmus) lo define como «mucho más lento, un poco más psicodélico. Son sonidos hechos para gente que consume ciertas sustancias y se estimulan con ciertos tipos de sonidos [...]. Sus letras son menos líricas que el reggaetón y tratan temas menos aceptados por la sociedad, más tabú, como las drogas o el sexo [...]» (Gómez, 2018). A fin de cuentas, ¿qué es el trap? Como afirma el cantante Yung Beef: «cocaína y putas» (Madjody, 2017).

2.1.2. Historia del trap en España

La música trap nace en la década de los años 90 en el sur de los Estados Unidos, sobre todo en Atlanta (Georgia), a la que se considera la cuna del trap, con escasa popularidad. No fue hasta que artistas y grupos como Goodie Mob, Three 6 Mafia o Outkast comenzaron a interesarse por el género, que este comenzó a ganar proyección. Para principios de siglo, el número de artistas que cantaba trap había aumentado de forma considerable, con unas letras que trataban sobre el tráfico de drogas, la búsqueda de la fortuna y la vida en el gueto. El juicio Grand Upright Music Ltd contra Warner Bros. Records (diciembre, 1991) declaró obligatorio pagar por el uso de *samples* que estaban protegidos por derechos de autor (Justia, 1991), lo que a la larga hizo que fuera más económico para los productores crear sus propias bases a través de softwares de producción de audio como FL Studio o Ableton, que pagar esos derechos de autor, un añadido que ha contribuido a la popularidad del género. Su asequibilidad, unida a la influencia de artistas como Gucci Mane, T.I, Drake, Lil Uzi Vert, Lil Pump, Kanye West, Jay-Z, Future o Young Thug, son los responsables de que el trap se haya convertido en el género de referencia mundial que es hoy día⁶. Su proximidad cultural y geográfica con la comunidad latina ha favorecido que el género se extienda por toda Latinoamérica, donde ha obtenido tanta popularidad que artistas que tradicionalmente se dedicaban al reggaetón han fusionado ambos géneros (como Bad Bunny, De la Ghetto, Anuel AA, Arcángel...) en lo que se ha denominado *latin trap* o trap latino.

Cuando el género estaba en pleno auge, de forma paralela estallaba en España la crisis de la burbuja inmobiliaria, con consecuencias desastrosas para el empleo en la juventud. El apogeo de la construcción y del empleo habían propiciado que miles de jóvenes abandonaran sus estudios a una edad temprana para dedicarse a trabajar; durante lo que duró la tendencia económica ascendente, gozaron de buen sueldo y buenas condiciones laborales. Sin embargo, cuando comenzaron a notarse las consecuencias de la caída de Lehman Brothers, quienes se dedicaban a la construcción se vieron seriamente afectados y su nivel de vida cambió de forma radical. Surge en este

⁶ Para ampliar más en este tema, véase el artículo de Vice, (2017). *The Evolution of Trap Music in Atlanta*.

momento lo que en la cultura popular española se denomina población “Ni-Ni” (ni estudian ni trabajan), que se caracterizan por ser jóvenes con unos niveles obligatorios de estudios y que carecen de empleo. Para inicios de la década de los 2010 la crisis estaba en pleno cénit, es en este marco cuando comienza a gestarse el caldo de cultivo del que luego surgiría el trap. En 2013 comenzamos a ver las primeras manifestaciones de trap en España (Castro, 2019), que desde el principio decide marcar distancias con el rap, debido a las grandes diferencias que los separan. Al contrario de como sucede en Estados Unidos, resulta impensable entender al rap y al trap españoles dentro de la misma categoría, ya que el núcleo duro de ambos estilos es totalmente opuesto entre sí. El rap en España se caracteriza por el uso del “virtuosismo lírico”, que consiste en una métrica marcada y compleja, con rimas imposibles en las que el artista apenas tiene tiempo de respirar; mientras que el trap se caracteriza por justo lo contrario, tiene una métrica más sencilla y relajada, que ignora en muchas ocasiones las medidas de los versos o desatiende la rima, donde cobran más importancia los efectos sonoros. El rap tiene un carácter moralizante del que el trap carece, mientras que el primero presume de una manifiesta implicación política a través de la crítica social, el segundo no aspira a obtener un cambio de ningún tipo, sino más bien relatar cuáles son las realidades que les ha tocado vivir, con la precariedad económica en el centro. En este sentido, podríamos considerar al rap como un agente activo, que quiere participar y/o propiciar un cambio a mejor y al trap como un agente pasivo, que pone de manifiesto los defectos, pero se encuentra tan sumido en el hastío y la desilusión que no aspira a que las cosas vayan a mejorar, sino que se conforma con lo que tiene e intenta contribuir en su entorno más cercano⁷, porque es el *skopos* en el que puede influir de forma directa. En la puesta en escena, los raperos son mucho más viriles y agresivos que los traperos, quienes a través del Auto-Tune consiguen tonos de voz mucho más suaves y armónicos, al agudizar su voz rompen con el concepto de masculinidad heteronormativa⁸ tanto en estética como en actitud que el rap abandera (Castro, 2019, p.66). La propia concepción y orientación del rap en España ha fomentado que el número de mujeres raperas siga siendo muy

⁷ Para los artistas de trap la idea de comunidad es central, se encuentran arropados por sus iguales y los conceptos de lealtad y fidelidad son muy importantes. Contribuir a la mejora del “barrio” y de las condiciones de los jóvenes de su zona es una de las primas que marcan la parte más filantrópica del trap.

⁸ Fenómeno paralelo al trap estadounidense con distintos matices culturales y regionales, para mayor profundidad, véase el artículo de Bilaji, Murali (2009) *Trap(ped) music and masculinity: the cultural production of southern hip-hop at the intersection of corporate control and self-construction*.

limitado, mientras que con el trap ha sucedido justo lo contrario, las artistas traperas (denominadas *trap queens*) han tenido muchas más facilidades para brillar en el género y hoy en día se encuentran al mismo nivel que sus homólogos masculinos (como Bad Gyal, la Zowi, Albany, Nathy Peluso, La Favi, La Blondie...). Aunque, el aspecto en que más se distancian es en el de los estupefacientes: el rap en España no enaltece el uso de drogas duras, es más, las critica de forma abierta y tajante; mientras que para el trap son el elemento vehicular que los conecta como comunidad, tanto desde el punto de vista del vendedor como del consumidor. Castro argumenta el extendido consumo de estupefacientes en el trap de la siguiente manera:

[...] En los años ochenta y noventa, la era dorada del *gangsta rap*, los principales estupefacientes eran el crack, el speed y la cocaína, mientras que, en las primeras décadas del siglo XXI, claramente dominadas por el trap, tenemos los opiáceos y el MDMA. Es decir, que hemos pasado de las drogas psicoactivas que aceleran tu organismo, ideales para una época de expansión económica, a psicodépresivos y empatógenos mucho más propios de un periodo de recesión y depresión (Castro, p. 58).

Lo cierto es que la rivalidad entre ambos géneros ha sido una constante dentro del panorama musical español, podemos encontrar numerosos *beefs* entre artistas tanto a través de redes sociales como con las letras de sus canciones. Como bien argumenta el trapero madrileño Kaydy Cain: «Pero no voy a compararme, yo no soy ídolo de nadie./ Y si lo soy, de verdad, no lo hice adrede./ Acere, ¿dónde están metidas todas esas mujeres?/ En mi cuarto, y mientras los raperos haciendo deberes» (*Perdedores de Barrio*).

Una de las claves del éxito del trap reside en el uso extendido de plataformas de difusión tales como YouTube o Spotify. Zionifik fue el primer colectivo de rap en España que decidió elaborar videoclips para todos los temas de uno de sus álbumes (Castro, 2019, p.62), sentando así las bases para la llegada del trap a YouTube. Los artistas de trap se han servido de este portal para volcar toda su producción musical, que se caracteriza por la escasa calidad y preparación de sus videos (muchas veces grabados con cámaras de teléfonos), se atiende más al mensaje que al formato, lo que contribuye a transmitir esa idea de dejadez y de pasividad ante la vida. La influencia del reggaetón puertorriqueño, junto con el extendido uso del *spanglish* han contribuido de manera notable a dar a conocer y popularizar el género (Castro, 2019, p.38). Para 2016, la

música trap estaba tan extendida que grupos como PXXR GVNG participaban de festivales de renombre como el Sónar o el Primavera Sound. En el Primavera Sound de 2018, Yung Beef, Bad Gyal y C. Tangana compartían cartel con artistas de larga trayectoria como Cigarettes After Sex, A\$ap Rocky, Father John Misty o Madlib. En este momento de apogeo, muchos artistas (como por ejemplo C. Tangana, Khaled o Kaydy Cain) quieren desvincularse de la etiqueta “trapero”, ya que sienten que le resta valor a su trabajo, por la propia concepción que se tiene del género. Es en este punto en el que la prensa española pasó del ya mencionado “pantrapismo” a la “trapfobia”, ahora, el término trap se encuentra sobre todo en prensa generalista (Castro, 2019). Sin embargo, resulta curioso que la mayoría de artistas que tradicionalmente se han categorizado como traperos y que han renegado del título sigan formando parte de las listas de trap de plataformas como Spotify⁹. El artista Khaled afirma que «[...] el trap en España ahora mismo *da laxe*. No quiero que me metan en ese saco y me relacionen con la pila de corderitos que hay en él» (Darger, 2018).

2.2. ESTUDIOS EN TORNO AL TRAP

2.2.1. Estudios académicos

Nos encontramos ciertamente limitados a la hora de documentarnos sobre el trap a un nivel de análisis de considerable profundidad, porque hasta 2018 no disponemos con estudios que profundicen en la materia. No obstante, se cuenta con diversos trabajos que, por su relevancia y nivel de observación para nuestro objeto de estudio, vamos a abordar en el siguiente apartado.

En 2018 se publicó en plataformas digitales *Historia del trap*, de Jon I. García, el primer libro sobre el género en España. En 150 páginas consigue, a través de entrevistas con personajes icónicos del mundo del trap, aportar una perspectiva mucho más personal de lo que este encierra. La narración se distribuye en diez capítulos, que engloban los inicios del trap en Atlanta, su llegada a Europa, su desarrollo y evolución en España y las intersecciones que experimenta con las manifestaciones de trap en la música latina (el anterior mencionado *latin trap*). En las entrevistas se presta especial atención al papel fundamental que desarrollan los productores (como Cookin Soul,

⁹ Para mayor profundidad, véase la lista de *Trapeo*.

Alizzz, o YK de la 808 Mafia), una figura que, gracias a la música hip-hop y al rap en Estados Unidos, ha ido creciendo en importancia hasta situarse al mismo nivel que el artista. Jon I. García da voz a los productores, profundizando en su trabajo y acercándolo al público. *Historia del trap* se ha convertido en un pequeño manual donde encontrar todo lo indispensable para obtener unas nociones básicas del trap como género y su impacto en la población española.

A finales del año 2018 se publicaba *Trapología*, de momento solo disponible en catalán, de Borja Bagunyà (profesor de teoría de la literatura en la Universitat de Barcelona) y Max Besora (poeta y novelista). En este volumen la teoría y la profundidad de su análisis se enmascaran en una narrativa que se hace ligera y divertida, los autores se sumergen en las profundidades de la noche barcelonesa para elaborar un retrato, lo más fiel posible, que nos ayude a comprender el género y su impacto en la sociedad, especialmente la catalana. Desafortunadamente, en este estudio nos vemos limitados regionalmente tanto a nivel de impacto como de evolución del género, ya que los autores centran gran parte de su análisis en el contexto catalán (sin embargo, se dedica un apartado especial para estudiar su evolución histórica e introducción en España). La tesis que defienden los autores es que es «la voluntad de imperfección» inherente al trap la que esconde la clave de su éxito; es decir, el trap no aspira en ningún momento a ser un producto redondo, se sirve de esas «imperfecciones» (como, por ejemplo, la calidad de los videoclips) para articular la esencia del trapero, esa idea de que no hay que saber necesariamente de algo para poder llevarlo a cabo, siempre y cuando tengamos un objetivo en mente. Si los autores pueden sacar algo en claro del género, es que se constituye de mensajes concretos, en los que se hace alusión directa a la voluntad de ganar dinero como una de las motivaciones para dedicarse a la música. Es, en esa desnudez de intenciones tan descorazonadora, que encontramos la verdadera esencia del trap: usar la música como un medio para escapar de la pobreza.

La idea de pobreza como motivación del surgimiento del trap en España se desarrolla más en profundidad en *El trap: filosofía millennial para la crisis en España* del doctor en filosofía Ernesto Castro. En 2019 la editorial Errata Naturae publica este volumen que, en 400 páginas, pretende analizar el fenómeno del trap desde una perspectiva sociológica y filosofía. Hablar de trap en España es indiscutiblemente hablar

de Ernesto Castro, con toda probabilidad uno de los mayores expertos en el género con que cuenta España, junto a figuras como Blanca Martínez Gómez, Alicia Álvarez Vaquero, Daniel Madjody o Víctor Parkas (Castro, 2019). El profesor de la Complutense es uno de los principales estudiosos del trap en España desde sus inicios, cuenta con numerosos artículos –tanto divulgativos como académicos–, entrevistas, conferencias y ruedas de prensa donde aborda el género y su impacto en nuestra sociedad; *El trap: filosofía millennial para la crisis en España* es su obra cumbre, donde recoge años de trabajo e investigación. Huelga decir que este volumen es, hasta la fecha, el libro de referencia sobre el trap con mayor impacto y repercusión en España. Asistimos a un exhaustivo análisis sobre la historia y evolución del género en nuestro país, el autor divide la narración en diez capítulos independientes que se subdividen a su vez en tres secciones; comienza definiendo el trap y analizando a su antecesor en España: el rap, dedica tres capítulos a los artistas C. Tangana, Cecilio G. y al grupo PXXR GVNG por su especial relevancia dentro del género, analiza la figura de la mujer dentro de trap (conocidas como *trap queens*) y su relación con el feminismo, para finalizar con la industria musical y el fenómeno postrap del panorama actual.

2.2.2. Medios de comunicación

Abordaremos en esta sección aquellas publicaciones de carácter divulgativo que encontramos en los medios de comunicación españoles y el contenido audiovisual más relevantes para nuestro objeto de estudio, para seguir construyendo una imagen global del mundo del trap.

La vanguardia musical está sirviendo de plataforma para poner sobre la mesa la cuestión de la importancia de la salud mental. En el caso del trap existe un tipo de sensibilidad particular, que se caracteriza por el desasosiego y la desilusión ante la vida, muchos artistas utilizan sus canciones para exteriorizar sus problemas personales, donde la salud mental cobra un papel clave. Como se ha mencionado anteriormente (sección 2.1.2), la naturaleza del trapero es pasiva, no busca ni la reivindicación ni el cambio. Se parte de la base de que hay una situación que es negativa, pero que sabemos que no está en nuestra mano cambiarla, hay una falta de esperanza porque vienen de un pasado conflictivo y esa es la realidad que ponen de manifiesto. La normalización de las enfermedades mentales y del consumo de sustancias que de ellas puede derivar es una

constante dentro del trap español. Se ha romantizado hasta el extremo la tristeza del artista, de forma que resulta muy peligrosa para las nuevas generaciones. El hecho de que se muestren cierto tipo de comportamientos, junto con las enfermedades mentales, de forma atractiva para el público es un arma de doble filo. Todo ello unido a un mensaje que incita al consumo de sustancias para hacer frente a nuestros problemas de salud mental y emocionales. Por muy románticas y estéticas que resulten estas personalidades, hay que tener mucho cuidado con el mensaje que mandamos a nuestros jóvenes, porque no se les tiene que incitar a aspirar a ese ideal tóxico de comportamiento. En su artículo *I'm So Emo: la tristeza y la ansiedad más allá de tendencias estéticas*, Alicia Álvarez Vaquero habla de la peligrosidad que encierra la sensibilidad: «[...] , pero (al contrario de lo que nos suelen decir) no para la persona sensible en sí misma sino más bien para los demás. Estamos demasiado acostumbrados a escuchar “es que es muy sensible” como algo despectivo [...] Las personas sensibles empatizan más fácilmente y encuentran sus referentes y sus auxilios en artistas que rezuman sensibilidad» (Álvarez, 2018). Aunque, como bien señala Laura Esquinas (2018), el trato de la sensibilidad en la música no es ninguna novedad, quien no establece una relación concreta entre el trap y la sociedad actual. Esquinas encuentra la explicación al auge de esta temática en el desarrollo del lado emocional del artista:

[...] Siempre ha habido una parte de los artistas que se han expresado desde la tristeza o el desarraigo. Sí que creo que hay una mayor tendencia a expresar lo emocional pero creo que esto ha estado en otras épocas con otros cantantes. Creo que sobre todo se da en artistas que tienen un lado emocional muy desarrollado, que conectan mucho, que tocan mucho con sus emociones y que esto se ve reflejado en la manera de comunicar. Si estas emociones tocan con la tristeza, la ansiedad o el malestar... esto les lleva a expresarlo. Pero no creo que tenga que ver con una corriente en concreto (Álvarez, 2018).

Hemos señalado la importancia de la figura de la *trap queen* dentro del género, quien ha ido ganando relevancia y protagonismo en nuestro panorama musical. A diferencia de lo que sucede en el rap, en el trap no encontramos una concepción de los roles de género tan marcada, lo que permite a los artistas transmitir distintos tipos de sensibilidades de forma paralela con poca censura. No obstante, no podemos argumentar que ambos géneros se encuentren en igualdad de condiciones. Como señala HJ Darger en su artículo *Conoce a Blondie, la más divertida y dulce de nuestras trap*

queens, «las *trap queens* son el movimiento discursivo más importante de los periodistas culturales que quieren hablar de adolescentes o volver a serlo» (Darger, 2016). Subraya la considerable carga de trabajo (ruedas de prensa, sesiones de fotos y entrevistas) a las que estas tienen que enfrentarse en comparación con sus homólogos masculinos, lo que ha llevado a construir una necesidad de estrategia publicitaria en sus carreras. Todo ello añadido a la gran penalización mediática que sufren y a la que no se les somete a ellos (Darger, 2016). Asimismo, la llegada de las *trap queens* a la escena musical ha traído consigo la siempre recurrente cuestión sobre el feminismo¹⁰ y cómo sus mensajes pueden influenciar a los jóvenes de forma negativa, como si la misma situación no sucediera en las canciones de trap masculinas. En su artículo *¿Es “La Zowi” un icono feminsita?* Yolanda Domínguez abarca la disyuntiva del feminismo y el trap a través del personaje de La Zowi (una de las *trap queens* más relevantes dentro del panorama español), quien ha pretendido apropiarse del término “puta” para vaciarlo de significado y darle un carácter empoderador. Aunque los medios de comunicación la señalan como un ejemplo para «mujeres que marcan sus propias reglas en el juego sexual y que toman las riendas de su vida en un contexto de machismo y pobreza» (Domínguez, 2019), la autora no ve reflejadas esas ideas en las letras de sus canciones. La *trap queen* se presenta como una «puta empoderada», una mujer que controla a los hombres mediante el sexo¹¹, que se somete a ellos porque quiere, se aprovecha de ellos y además somete a otras mujeres (Domínguez, 2019). Yolanda Domínguez remarca el peligro que conlleva que quienes abanderan estas ideas sean referentes para millones de adolescentes, para la autora «asociar la sumisión femenina a la violencia masculina como nueva práctica feminista es la misma estrategia que utiliza el patriarcado patrocinado por L'Oréal para legitimarse: te sometes porque tú lo vales» (Domínguez, 2019). Lejos ya de entrar en el debate sobre si los artistas son o no paladines de la moralidad, es importante tener en cuenta que se debe aplicar el mismo baremo para todos, no podemos pretender que las *trap queens* sean la imagen de la perfección y el ideal feminista solo por el simple hecho de ser mujeres, ya que, en primer lugar, no por

¹⁰ Para ampliar información sobre la asunción de roles de género a lo largo de la historia, prostitución y la propaganda de lo unisex de los tiempos posmodernos de disolución de sexos, véase la obra de Escobedo, Antonio (2017). *Rameras y Esposas: Cuatro mitos sobre sexo y deber*. Editorial La Emboscadura.

¹¹ Retomando la idea clásica de *femme fatale* tan recurrente en la idea de mujer «fuerte».

ser mujer tiene que defender ideas feministas y, en segundo lugar, en caso de que se defiendan, uno es libre de decidir si compartirlas o no con el público, no debería ser prácticamente una exigencia por ser una artista femenina. No sorprende que muchas artistas no quieran verse bajo la etiqueta de “feminista”, porque es un término que ha acabado teniendo un matiz peyorativo y que, en numerosas ocasiones, se relaciona con ideas extremas, antihombres y agresivas, dejando en un segundo plano la verdadera esencia del feminismo: la búsqueda de la igualdad entre géneros. Jugar con el término puta, como un adjetivo al que aspirar, además de polémico, transmite una imagen errónea de la prostitución a los más jóvenes, Yolanda Domínguez se muestra tajante a este respecto:

Ser puta no tiene nada glamoroso. El negocio de la prostitución provoca millones de mujeres y de niñas esclavizadas cada día en todo el mundo, además de mafias, violencia, corrupción, extorsión y daños físicos y psicológicos. Si el objetivo de La Zowi es dar a conocer una realidad social lo suyo es representarla como lo que es: un atentado contra la libertad a escala mundial y no una decisión individual. Su relato es el mismo que ya conocernos, el que no molesta y al único que dan voz los programas de salseo. No visible, sino que oculta a millones de mujeres en situación de riesgo y de vulnerabilidad [...] Siento discrepar contigo Zowi... pero ser puta no empodera (Domínguez, 2019).

Recordemos que uno de los elementos que diferencian al trap y al rap en España es el carácter reivindicativo político de uno con respecto al otro. La coyuntura de la que parten los traperos es precaria, muy relacionada con la vida en el “barrio” y la “calle”, elementos definitorios de su personalidad, que acaba recurriendo a la economía sumergida como medio de supervivencia. Es esa estrecha relación entre el “barrio” y el trapero la que lo limita en la escala social, al haber tenido vivencias muy difíciles, no es de extrañar que, en última instancia, si la situación mejora, se quiera estar rodeado de aquellos con quienes compartieron ese pasado. Este sentimiento de pertenencia vitalicia al “barrio” lo han manifestado de forma abierta numerosos artistas del trap, tal y como señaló el artista Yung Beef «[...] nosotros estamos súper a gusto en el barrio. Al contrario, si me vuelvo millonario lo que voy a hacer es convertir mi barrio en algo genial, no pienso salir de ahí [...] no queremos subir a nivel social» (Leal, 2015). Contribuir a la mejora del “barrio”, a través de las ganancias que les proporciona la música, se ha convertido en una de las señas de identidad del trap en España, con tiendas como Clocker Store en el barrio de Lavapiés (Madrid), propiedad de Yung Beef.

En la entrevista *PXXR GVNG: «Ojalá acabemos en la música y no presos o algo así»* con Nadia Leal, el cantante Khaled afirmaba que «estamos siempre en el MACBA, cualquier pobre, cualquier chaval que lo esté pasando mal, que venga a vernos si necesita cualquier cosa, estamos siempre ahí. Los pobres ayudan. Tenemos allí siempre niños que vienen a vernos» (Leal, 2015). Las complicadas expectativas laborales derivadas de la crisis, condenaron a una eterna adolescencia a estos jóvenes, quienes, incapaces de poder emanciparse y sin apenas protagonismo en la sociedad, los sustituyeron por el exhibicionismo en las redes sociales (León, 2015). En el trap no encontramos la cuestión de las clases sociales como piedra angular de su reivindicación política, en su artículo *PXXR GVNG, la banda sonora de la juventud sin futuro*, Aquiles León ahonda en las particularidades de la “política” de la que se hace eco el grupo:

La política del grupo no habla de partidos, es una política del ser y del estar. Ellos son política; su vida, su entorno, su contexto. Una política localizada, no en el eje izquierda-derecha, sino en el sempiterno: ricos-pobres. Sin embargo, su discurso no trata de una conciencia de clase (para sí) con unos intereses emancipatorios, sino una conciencia (en sí) de saberse diferenciados del resto de la sociedad gracias a unas experiencias vitales en entornos marginales (“*Tú vas pa mi barrio / y te hacen la de Romario*”), pero con unos anhelos materiales (“*Soy de familia pobre pero la voy a hacer rica*”) que les empujan a la delincuencia común (“*Hijos con más dinero que sus padres / madrugan pa’ robar, lo llaman trabajar*”) (León, 2015).

Como hemos señalado, el mundo del trap se ha dado a conocer gracias a las redes sociales y a plataformas de reproducción audiovisual. De la misma forma, se han servido de estos instrumentos para conceder entrevistas y presentar sus trabajos, hasta el punto de que el número de vídeos disponibles resulta abrumador. Castro cuenta en su canal de Youtube con dos entrevistas de generosa extensión a personalidades icónicas dentro del panorama musical español: Yung Beef y C. Tangana (Castro, 2018; Castro, 2018); junto con otra en el canal de la revista online Vice a la traperera Bad Gyal (Vice, 2019). En ellas, Castro aborda con los artistas las diversas dimensiones de su personaje público y las temáticas de sus canciones, proporcionando un análisis detallado y comparado de los elementos que construyen su imagen. También, en el canal de la revista Vice, VICE en Español, podemos encontrar una lista de reproducción dedicada al personaje de Cecilio G, en los que se muestra al traperero charlando de forma distendida y sobre múltiples temas con los personajes de King Jedet y Lil Moss (Vice, 2018; Vice,

2018). Los periódicos digitales como El País o El Mundo también cuentan en sus canales de YouTube con entrevistas a numerosos artistas del mundo del trap en España. Programas tales como La Vida Moderna, La Resistencia, Los 40 o Vodafone Yu han contribuido de forma considerable a la difusión del trap en España, por sus platós han pasado, prácticamente, la totalidad de los artistas que dominan la escena musical española¹². Aunque, quizá, la rueda de prensa que haya tenido mayor repercusión dentro de la escena del trap en España es el *Opening press conference with Yung Beed, Bad Gyal, C. Tangana and Alicia Álvarez Vaquero* del Primavera Sound de 2018, donde tuvo lugar el conocido debate en torno a la definición del trap y con el que queda patente la connotación peyorativa del género de la que quieren alejarse los artistas (Álvarez, 2018). Por su parte, Óscar Sánchez intenta identificar las características del trap español a través de la perspectiva de los jóvenes barceloneses en su documental *Trapcelona*. En él participan artistas como P.A.W.N, Agon Beats y Hacha, Bad Gyal, Evan Malakay o LAS VVITCH junto con expertos en música electrónica, videoclips e interactividad, periodistas musicales, comunicadores, etc. (Sánchez, 2016).

¹² Los vídeos de este apartado pueden encontrarse en las Referencias.

3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

3.1. ANÁLISIS DEL DISCURSO

Dentro de los estudios que abordan el mundo del trap, encontramos trabajos con un enfoque, por lo general, sociológico, que busca entender al género en función de la circunstancia social que lo rodea. Sin embargo, un área muy poco visitada por los expertos y la prensa generalista es el aspecto lingüístico que rodea al trap, por este motivo, en este trabajo queremos abordar las dimensiones lingüística y discursiva a través de un análisis del contenido musical. Para ello vamos fundamentar nuestro marco teórico en torno al análisis del discurso, ya que nos proporciona las bases y las herramientas necesarias para llevar a cabo nuestra posterior investigación.

El análisis del discurso consiste en una ciencia interdisciplinaria¹³ que se centra en el discurso en sí, entendido como el uso que hacen de la lengua los hablantes en situaciones determinadas, convirtiendo así los enunciados, ya sean orales o escritos, en objetos de estudio. Sus orígenes se remontan a los primeros estudios anglosajones que traspasan la oración como unidad de análisis, que se centraban principalmente en el análisis de la conversación. Se fundamenta en dos enfoques que suponen un cambio metodológico y de unidad de análisis: el cambio de unidad de análisis de la oración al enunciado y el paso a un estudio que se centra en las actuaciones concretas de unos interlocutores determinados. Algunas de las disciplinas que entran dentro de la categoría de análisis del discurso son: la etnografía de la comunicación, el análisis de la conversación, la pragmática, la teoría de la enunciación, la lingüística textual, etc. La aparición del análisis del discurso ha supuesto un cambio en la manera de enfocar la enseñanza, que se manifiesta en el cambio de las unidades del programa (se emplea la terminología “enunciado”, “textos”, “usos del contexto”, etc.) (CVC, n/d).

En la disciplina analítica del discurso se parte de premisas semejantes al estudio pragmático: colocar al hablante/escritor en el centro del proceso de comunicación (Brown, 1993). Existen numerosas diferencias entre textos orales y textos escritos (tanto en producción como en reproducción), el hablante, por ejemplo, ha de enfrentarse a

¹³ Converge con corrientes diversas como la antropología, la sociología, la psicología, la retórica clásica, etc.

inconvenientes tales como la presión temporal al hablar o la necesidad de control de aquello que se dice; mientras que el escritor, por ejemplo, ha de enfrentarse a inconvenientes tales como la falta de fenómenos paralingüísticos o no tener acceso a la reacción del receptor. En el análisis del discurso es fundamental el estudio del contexto en la interpretación de las oraciones, ya que los primeros sintagmas van a determinar la posterior interpretación del texto. Los autores Brown y Yule argumentan que el tema discursivo se conforma de un conjunto de elementos –hablante, oyente, espacio, lugar, actividades, canal, etc.– que forman parte del mismo y nos indican de qué se está hablando, no de una parte de la oración o una frase (Brown, 1993). Según John Searle, quien perfeccionó y consolidó la teoría de su maestro J. L. Austin, el acto de habla consta de tres niveles elementales: el acto locutivo (consiste en decir algo, al acto del habla en sí), el acto ilocutivo (la intención del hablante, su finalidad) y el acto perlocutivo (consecuencias del acto ilocutivo, por ejemplo, las reacciones). Que podemos dividir en dos tipos: los actos directos (aquellos enunciados en los que el aspecto locutivo e ilocutivo coinciden) y los actos indirectos (aquellos enunciados en los que el aspecto locutivo e ilocutivo no coinciden y, por tanto, la finalidad no queda clara).

Tanto la producción escrita, como la producción oral, son el resultado de la interacción entre factores biológicos y culturales. Calsamiglia y Tusón señalan que la modalidad oral comparte con la escritura alguna de sus funciones sociales (como, por ejemplo, pedir información), la función social básica y fundamental de la oralidad consiste en permitir las relaciones sociales. Entendemos el habla en sí misma como una acción, una actividad que nos hace seres sociales (Calsamiglia y Tusón, 1999). Las autoras describen la situación de enunciación oral prototípica en los siguientes rasgos:

En primer lugar, por la participación simultánea de las personas que intervienen en ella. Más que emisores y receptores, es preferible o más ajustado referirnos a ellas como interlocutores. En segundo lugar, por la presencia simultánea de quienes interactúan, se comparte el espacio y el tiempo, los interlocutores participan cara a cara. En tercer lugar, porque los interlocutores activan, construyen y negocian en la interacción una relación interpersonal basada en sus características psicosociales: el estatus, los papeles o la imagen (Calsamiglia y Tusón, 1999).

3.3. METODOLOGIA

Para elaborar nuestro posterior análisis vamos a construir una metodología de trabajo articulada en función del esquema que nos plantea Mazano (2005):

1. Identificar los componentes que rodean al discurso, que hacen comprensible su contenido, su cometido y su efecto:

a. Contexto (físico, psicológico, político, cultural...). Elementos de distinta índole que configuran el entorno donde va a tener lugar el discurso. Estos son de tipo temporal, que engloba los caracteres del momento histórico del discurso. De tipo geográfico, que corresponde a dónde tiene lugar el discurso. También pueden ser de tipo sociocultural, características que afectan a las relaciones sociales y al estado cultural, que están determinadas, en parte, según el contexto temporal y geográfico en una sociedad concreta. El contexto psicológico pretende englobar los caracteres y actuaciones más relevantes de la conducta individual.

b. Asunto o tema (explícito e implícito)

c. Los agentes y los pacientes implicados (quien lo genera, para quién, sobre quién, qué relaciones de poder alimentan). Hacen referencia a las personas, asociaciones u organismos que pueden intervenir en el discurso. Debido a que estos nunca actúan desde la objetividad absoluta, sino desde ciertas posiciones o circunstancias que les afectan, el estudio de los agentes y pacientes va a permitir entender mejor el propósito del discurso, los intereses que presenta y las ideas que se encuentran en el mismo. Tras este análisis, hemos de poder identificar el agente creador, que será la persona o equipo encargado de construir y organizar razonadamente el discurso, atendiendo a los elementos del contexto que considere necesarios y omitiendo aquellos que no aporten valor. El agente transmisor será aquel que, una vez redactado el discurso, se encargará de hacerlo llegar a los pacientes de la mejor manera posible, atendiendo tanto a la presentación como a los posibles canales de transmisión, seleccionando el más adecuado en función de cada situación. El paciente directo hace referencia a los individuos o colectivos concretos para los

que ha sido diseñado el discurso, estos pueden pertenecer, por ejemplo, a un partido político o una asociación en concreto. Por último, tenemos el paciente indirecto, que se corresponde con todo aquel que, a pesar de no presentar los caracteres correspondientes de los pacientes directos del discurso, han sido receptores de este. Un buen análisis de los agentes y pacientes permitirá concretar y entender mejor el sentido del discurso.

d. Productos (qué materiales se están generando desde ese discurso, con qué funciones, mediante qué canales)

2. Entrar en su contenido denso:

a. Ideología (valores, actitudes, visión del mundo...). La ideología hace referencia al conjunto de ideas que caracterizan a los agentes del discurso. Conocer esta información permite, así, poder ubicar mejor el discurso, entender desde dónde procede su motivación y poder valorar el conjunto de valores y actitudes que presenta.

b. Recursos lingüísticos (expresiones, metáforas...). El análisis de los recursos lingüísticos y del tipo lenguaje empleado en el discurso es relevante ya que es el mecanismo principal de transmisión y expansión de ideas en los discursos. La elección de unos recursos u otros dependen principalmente del contexto en el que nos encontremos, siendo, por ejemplo, más comunes la repetición de consignas en mítines políticos o el uso de metáforas en el lenguaje hablado.

c. Argumentaciones (lógica, heurísticas, recursos...). La consideración de los cauces de exposición del discurso permiten analizar si la exposición de las ideas está sostenida por argumentos racionales y lógicos o si, por el contrario, se emplean otro tipo de recursos, como, por ejemplo, el uso de prejuicios, propaganda o persuasión.

d. Técnicas de persuasión empleadas. Estas pretenden que el paciente del discurso modifique su conducta de manera libre y voluntaria para favorecer los intereses del discurso que se ha presentado. Este tipo de técnicas son cada vez

más comunes en los discursos que encontramos cotidianamente, como, por ejemplo, la publicidad o los discursos políticos.

e. Propuestas de acción implícitas y explícitas.

f. Estrategias de apoyo y legitimación (datos, expertos, tradición...)

3. Generar un modelo completo sobre el discurso, que considere la relación entre todos los elementos analizados, su génesis, su expresión y sus consecuencias (Manzano, 2005).

A través de un análisis musical, vamos a identificar los distintos elementos que aparecen en el esquema, enmarcados desde la perspectiva del análisis del discurso. Asimismo, atenderemos a los elementos visuales que acompañan a la canción como una parte más dentro del discurso oral.

4. ANÁLISIS

Nuestro análisis versará en torno a la canción *No nos pueden soportar*, de Yung Beef en colaboración con Pablo Chill-E, producida por Oldpurp-trapmafia y con videoclip dirigido por Alex Fatt.

El video comienza con un plano de la ciudad de Madrid de noche, en la que podemos identificar la Puerta de Alcalá, el barrio de Lavapiés (junto con dos coches de la policía municipal) y la estación de Atocha, todos situados en el centro de la capital. La narrativa comienza con un plano de Yung Beef en el barbero, encendiéndose un cigarro, mientras que en paralelo se muestran escenas de jóvenes bailando por las calles de la ciudad y por encima de los coches. Se pasa, entonces, a un segundo plano en el que observamos una habitación roja llena de personas, en especial mujeres (como la *trap queen* La Zowi), que se dedican a hacer twerk entre ellas, con los pantalones a medio bajar y en tanga, para deleite de sus observadores. En diferentes planos del videoclip podemos advertir cómo en esa misma habitación se dedican al consumo de alcohol, cocaína (que se muestra encima de una tarjeta de transporte público) y marihuana. En varios planos, podemos observar cómo se hace alarde del dinero en efectivo, tanto es así, que algunas de las mujeres que aparecen en el video se introducen los billetes por la boca o se los guardan y/o frotan contra sus genitales. Abundan los planos en los que el cantante se dirige directamente al interlocutor, caracterizados por gestos que denotan una sensación de superioridad con respecto al otro. Encontramos, también, secuencias rodadas dentro de un local, en el que los artistas están en medio de un bolo, en él podemos ver que se perpetúa la misma dicotomía de mujeres haciendo twerk y drogas que ya se había puesto de manifiesto en los planos de la habitación roja. Las marcas, tanto de vehículos como de vestimenta, tienen una presencia muy manifiesta en el video, donde, por ejemplo, podemos ver a Yung Beef con un ostentoso cinturón de Dolce y Gabbana, o a Pablo Chill-E con una gorra de Lacoste. El final del video retoma los planos iniciales y vuelve al barrio de Lavapiés, donde podemos ver un plano de la Clocker Store, para concluir con un último encuadre de los dos artistas en frente de la estación de Atocha. En términos de estética, el videoclip emplea una iluminación muy oscura, en la que los planos que se muestran con mayor color (véase la habitación roja) son de locales. Está grabado en su integridad de noche, ya que, de otra forma, probablemente no habría podido realizarse el video (en él podemos ver planos de

los dos cantantes consumiendo marihuana frente a la estación, muy concurrida durante el día), un indicador que, antes de que comience la canción, nos introduce en las profundidades del trap.

Una vez desarrollado el video, pasemos a extrapolar la canción al esquema de Mazano (2005):

1. Identificar los componentes que rodean al discurso, que hacen comprensible su contenido, su cometido y su efecto:

a. Contexto: el videoclip se grabó en 9 de marzo de 2020 en la ciudad de Madrid, tanto en el barrio de Lavapiés, que se caracteriza por tener una alta población inmigrante, como en la estación de Atocha. Se enmarca en un contexto social precario, en el que la economía sumergida es el medio más empleado para salir de la pobreza estructural. El aspecto psicológico se deriva de ese contexto social (dentro del marco de la postmodernidad), con un patente discurso de desafío ante la autoridad.

b. Asunto o tema: la necesidad de aprender las jerarquías impuestas a la hora de enfrentarse a la realidad. Se articula en torno a la idea del *joseo*, entendido como un acto de provocación, a la que no todo el mundo puede aspirar porque, primero, hay que ir subiendo en los escalafones sociales que impone el trap (similares a las relaciones que se establecen en las mafias).

c. Los agentes y los pacientes implicados: en este caso el agente transmisor y agente creador coinciden: Yung Beef y Pablo Chill-E, quienes articulan su discurso en función de los elementos intencionales y aspectos absorbidos de su contexto (el tráfico de drogas, la vida en el barrio, la delincuencia...). Al tratarse de un contexto muy cercano a movimientos sociales, la transmisión y la generación están menos cuidadas. El paciente directo, en este caso, se constituye por la comunidad que se ha generado en torno al trap. El paciente indirecto, en este caso, se conforma por todo aquel público que, no perteneciendo de esa realidad, se aproxima a ella, este *skopos* resulta mucho más complejo de medir ya que no disponemos de herramientas que nos ayuden a medir el alcance real de la canción.

d. Productos: en el videoclip se hace un alarde a la ostentación (a través de ropa de marca, vehículos deportivos...) y al tráfico de drogas, que se muestra como un aspecto esencial en la constitución del trapero. El conjunto de estos elementos puede

entenderse como el producto final que se quiere promocionar, en este caso sería la “esencia” del trapero como ideal.

2. Entrar en su contenido denso:

a. Ideología: el trap se caracteriza por una marcada aspiración capitalista, que alude a cualquier vía para poder ganar dinero y mejorar su condición (aunque ello no implica que se tengan aspiraciones de escala social). Podemos detectarla en numerosos elementos tanto de la canción como del video, como pueden ser la vestimenta de alta gama, el alarde del dinero o la presencia de drogas. Una ideología que se desentiende de las instituciones y que comprende que, si uno no es capaz de buscar soluciones a sus problemas, nadie se las va a proporcionar.

b. Recursos lingüísticos: resulta particularmente interesante la terminología que se emplea, que se sirve del *slang* que se ha generado en torno al trap para enmascarar parcialmente su discurso de cara a quienes no pertenecen a su realidad, en especial con temas relacionados con la economía sumergida (de forma similar a cómo sucedió con el Cockney en Inglaterra).

c. Argumentaciones: el tipo de vida que abanderan en la canción se justifica como una necesidad, más que como una elección, porque se parte de un contexto de pobreza estructural, en el que la falta de oportunidades laborales aboca a la juventud a la delincuencia.

d. Técnicas de persuasión empleadas: se plantean en negativo, es decir, se busca persuadir al interlocutor para que no haga algo, en este caso querer hacer trap sin haber pasado por esos “roles” a los que tanta importancia le dan. Se consigue mediante los elementos del paralenguaje (como las expresiones desafiantes, las referencias a las armas y el apoyo de su grupo) y del lenguaje («*Te vamo' a enterrar/Bitch, pico y pala/Tengo coca, ponte una pala*»). Se genera así una imagen de grupo selecto, del que solo unos pocos pueden participar, que contradice parcialmente esas ideas de apoyo al “barrio” que tanto abanderan. Resulta paradójico que se quiera ayudar a las personas de nuestro entorno, pero al mismo tiempo se establezcan unos “roles” que opriman y limiten las actividades que se pueden hacer en el mismo.

e. Propuestas de acción implícitas y explícitas: de la misma forma en que las argumentaciones se plantean en negativo, las propuestas de acción se plantean como un castigo para quien transgreda sus ideales («Saca mi nombre de tu boca, no me menciones. / Siempre *joseando*, no hay vacaciones. / ¿Tú eres palomo? A hacer migraciones»). Esta última referencia a las migraciones resulta curiosa dado el contexto en que se enmarca la canción: un barrio de población mayoritariamente extranjera y un grupo de personas que acompañan al vídeo de distintas nacionalidades, entre ellos el propio Pablo Chill-E (de nacionalidad chilena, quien sale hondeando la bandera de su país).

f. Estrategias de apoyo y legitimación: vienen de la mano de la propia comunidad, quien los legitima como sus líderes y los respaldan, articulado en torno al concepto de lealtad. En el video salen continuamente acompañados de su grupo, porque así se sienten protegidos y con la capacidad necesarias para llevar a cabo las ilegalidades que retrata el vídeo: daño de la vía pública y de la propiedad privada, consumo de sustancias ilícitas en la vía pública, etc.

3. Generar un modelo completo sobre el discurso:

Junto con los elementos que se han identificado, resulta muy interesante el uso que se hace del lenguaje, que se enmarca en entornos marginales o en riesgo de exclusión social, dominados por la precariedad económica. A través de la letra de la canción podemos encontrar elementos que definen a la figura del traperero. Hemos visto que se hace referencia explícita al mundo de las drogas, como por ejemplo «Tengo coca, ponte una pala», «Sus tenéis que apartar/ Los ojos rojos, voy andando cojo» o «Yo estoy quemando los *blunts* como Orlando». Sin embargo, no solo se hace referencia al tráfico y consumo de drogas, sino también a las consecuencias directas que derivan de ellas, Yung Beef reza: «Y el juez nos quie' encerrar, no nos puede soportar/ Metió preso a mi padrastro, también metió a mi papá/ También metió a mi hermanito cuando era menor de edad/ Y a mí nunca me metió porque yo me supe cuidar». Esta referencia a la justicia y a las fuerzas de seguridad del Estado se ve reforzada con la presencia de dos vehículos de la policía municipal de Madrid al inicio del vídeo, lo que nos muestra la desvinculación que sienten los traperos hacia las Instituciones, quienes no se sienten amparados por ellas, sino al contrario. Pablo Chill-E nos lo recuerda: «Liberta' pa to' mis carcelario' (free)/ Free Freddy, free to'l barrio/ Free Jona, Free Maicol».

Desde la perspectiva masculina, resulta interesante señalar el trato que se le da a las mujeres, tanto en el video como en la letra de la canción: «Las puta' las tiro/ Yo nunca las cojo». De esta afirmación podemos derivar que las mujeres se conciben como un objeto de usar y tirar, que sirven para un momento determinado, pero que después se pueden desechar. De la misma forma, se articula la idea de que a estas se las puede comprar con facilidad: «Putá opera', le puse un parachoque/Need for Speed, le puse tuning (this is crazy)/ Le digo, me bailan, cómo te pone/». Perpetuando la idea de que con dinero se puede conseguir la atención, que no afecto, de las mujeres, quienes ven representado en un ideal material la idea de valoración, no solo dentro de la propia comunidad del trap sino por parte de sus homólogos masculinos. Además de legitimar un ideal de belleza inasequible. Debemos recordar que el público al que va dirigido este tipo de música es, por su rango de edad, muy influenciado. Los argumentos e ideas que se defienden deben siempre tomarse con cautela, afirmar que conseguirle un aumento de senos a una mujer te va a conseguir su atención, lleva a los jóvenes a construirse una idea tóxica de los roles géneros, poniendo a la mujer como un objeto que sirve para hacer twerk, contar dinero y ser un muestrario de capacidad adquisitiva a través de sus operaciones. Esta objetivación de la imagen de la mujer queda de manifiesto, también, en el video, donde se las retrata como bailarinas con poca ropa, cuya única función es hacer twerk, jugar con el dinero y consumir drogas. Asimismo, resulta singular que las únicas personas que aparezcan con poca ropa sean mujeres, frente a sus homólogos que se mantienen en una sobria línea de colores negros y ropa ancha.

La ostentación, como forma de reivindicación de su condición económica, se muestra tanto en la estética del video (que se manifiesta en el tipo de uñas que llevan las mujeres, en el alarde de sustancias ilícitas, en el uso de numerosas prendas de marca y vehículos deportivos...), como en la propia letra, donde la referencia a objetos materiales como indicadores de su éxito es una constante: «Tengo tussi, date una pala/Andamo' en BM y Audi, no Impala (*fuck it*)/ Tenemo's el respeto, tenemo' el Gualla (Gualla)/Te lleno tu puta, te lleno una sala». Donde se establece una relación directamente proporcional entre dinero-éxito entre el traperero y su audiencia, ya que, si este no dispusiera de los elementos que se describen en el verso, no te llenaría una sala. De la misma forma, los propios traperos defienden la idea de que sin trabajo no se puede alcanzar ninguna meta y por tanto hacen referencia a los “roles”, entendidos como la propia jerarquización del sistema que les impide avanzar. De forma paralela, se

construyen sus propios rangos, en los que también existe una jerarquía, como señala Yung Beef: «Decían que era retarded y ahora tengo un Rolex/ Jefe y trabajadore’, aprende los role’/Aprende los rango’, vengo del fango/Putas y carro’, no estamos errando». Aunque al inicio del verso se hace referencia a la relación jefe-trabajador, entendemos que, al dirigirse directamente al interlocutor, el autor se refiere a una jerarquía propia dentro del trap, ya que, al afirmar que «aprende los rango’, vengo del fango», se posiciona así mismo en la parte más alta. Por ello deducimos que no busca hacer reflexionar al interlocutor sobre la jerarquización del sistema, sino sobre la micro jerarquización que se establece en “la calle”. En referencia a la precariedad económica y estructural, encontramos mensajes con cierto cariz esperanzador: «Espero que mi hijo tenga más opciones’/ Como menú, puta, tengo opciones’/ Del culo ‘e tu puta yo tengo acciones’/Saca mi nombre ‘e tu boca, no me mencione’». Aquí podemos leer el descontento real que subyace al contexto que les ha tocado vivir, que nace de esa falta de opciones para poder realizarse tanto social como profesionalmente. Yung Beef alude a un futuro mejor, porque, por mucho que legitime su estilo de vida, no es lo que busca para su hijo, lo que muestra que, detrás de tanto alarde, existe un fuerte sentimiento de desapego contra su propia situación.

5. CONCLUSIONES

El fenómeno del trap en España ha venido de la mano de la crisis de principios de siglo, no podemos entender todas las dimensiones que se generan en torno al trap sin ponerlas en el contexto de la mismas. Hemos visto cómo la caída del Lehman Brothers desencadenó una significativa subida del desempleo en España, que dejó a miles de jóvenes sin apenas opciones para poder labrarse un futuro laboral. Por esto motivo, ciertos colectivos de la sociedad española, en especial aquellos marginales o en riesgo de exclusión social, se vieron abocados a recurrir a la economía sumergida para poder hacer frente a sus gastos. En este contexto surge el trap en España, que se diferencia del rap por la influencia directa de las consecuencias que derivaron de la crisis. Nos encontramos frente a un discurso que nace de la propia desilusión ante el futuro, que se nutre de las carencias del propio sistema para construirse una vida al margen del mismo, que ha servido como elemento vehicular de la opinión pública de la juventud en España. Como parte del mundo del trap encontramos el concepto de *realness*, la *performance* que rodea al trapero, que se articula en función de la vestimenta y complementos, las letras de las canciones y la terminología, la actitud y la exaltación de la violencia, la precariedad, la picaresca, la pasividad ante la vida unida a la necesidad de generar ingresos, la rivalidad y competitividad, el amor propio, la espiritualidad, el culto a los opiáceos, el tráfico de drogas, la promiscuidad, etc. Todos estos elementos nos ayudan a entender al trap como una forma y actitud ante la vida. Hemos señalado la importancia de la terminología como parte del *slang* que rodea al trap que, al igual que sucedió con el Cockney, surge de ambientes marginales con la intención de camuflar el discurso. Asimismo, hemos señalado la importancia del género dentro del panorama musical español y su influencia en las nuevas generaciones, en especial con temas relativos a la salud mental, al consumo de estupefacientes y a las cuestiones de género. La evolución de mismo ha venido marcada por la gran influencia de las intersecciones que el trap sufre con la música latina y por la patente desvinculación que los artistas han querido tener con respecto al género. Desconocemos cuál será su futuro, pero, como señala el cantante Yung Beef, «hay libertad de expresión y libertad de ignorancia» (Madjody, 2017, citado en Castro, p.25).

Entendemos que nos vemos limitados en nuestro estudio por cuestiones logísticas de extensión, pero consideramos que las futuras líneas de investigación que se

pueden formular en torno al trap pueden ir marcadas por un estudio lingüístico en mayor profundidad, ya que, como se ha señalado con anterioridad, es una de las áreas menos exploradas del género. Sería interesante estudiar el uso de la terminología en función de las Comunidades Autónomas y cómo estas interseccionan con el *slang mainstream*. Debido a los requerimientos de espacio, no se han podido abarcar en este trabajo las distintas variedades diatópicas que caracterizan al trap en España, que cambian algunos elementos en función de la región, lo cual nos habría aportado un concepto más amplio de las distintas facetas que rodean al trap. Queremos destacar la importante presencia que tiene el género en Andalucía, donde nace el grupo pionero del trap español, PXXR GVNG, y que cuenta con numerosos artistas de renombre como Petit Ribery, Dellafuente, La Zowi o Pedro LaDroga, Destaca también la notable presencia del trap en la Comunidad Valenciana, las Islas Canarias, Cataluña y Madrid. Como ampliación de este trabajo se plantea un estudio en profundidad de la terminología y el *slang* que se emplea no solo en las canciones de trap, sino dentro del entorno. Sería muy positiva la elaboración de un glosario terminológico enfocado al mejor entendimiento y comprensión del género.

6. REFERENCIAS

- Álvarez Vaquero, Alicia (1 junio de 2018). *Opening press conference with Yung Beef, Bad Gyal, C. Tangana and Alicia Álvarez Vaquero*. Primavera Sound. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=94weDwt5Irk>
- Álvarez Vaquero, Alicia (14 de junio, 2016). *Yung Beef y C. Tangana nos ayudarán a diferenciar el trap del notrap*. Beatburguer. Recurso online, disponible en: <http://www.beatburguer.com/yung-beef-y-c-tangana-nos-ayudan-a-diferenciar-el-trap-del-no-trap/>
- Álvarez Vaquero, Alicia (27 de septiembre, 2018). *I'm So Emo, la tristeza y la ansiedad más allá de las tendencias estéticas*. Beatburguer. Recurso online, disponible en: <http://www.beatburguer.com/im-so-emo-la-tristeza-y-la-ansiedad-mas-alla-de-tendencias-esteticas/>
- Beaumont-Thomas, Ben (6 de marzo, 2014). *The Roland TR-808: the drum machine that revolutionized music*. The Guardian. Recurso online, disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2014/mar/06/roland-tr-808-drum-machine-revolutionised-music>
- Brown, G. y Yule, G. (1993). *El análisis del discurso*. Madrid. Visor Libros.
- Calsamiglia Blancáfort, Helena; Turón Valls, Amparo (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Editorial Ariel, Barcelona.
- Cambridge Dictionary (N/D). *Definition of Mainstream*. Cambridge Dictionary. Recurso online, disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/mainstream>
- Castro Córdoba, Ernesto [Ernesto Castro] (25 de septiembre, 2017). *C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ARo5SMMwUGA>

- Castro Córdoba, Ernesto [VICE en Español] (N/D). *Ernesto Castro charla con Bad Gyal* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=22RifOQM5cA>
- Castro, Ernesto (2019). *El trap. Filosofía Millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Darger, HJ (2 de agosto, 2016). *Conoce a Blondie, la más divertida y dulce de nuestras trap queens*. Vice. Recurso online, disponible en: <https://www.vice.com/es/article/exwa3w/blondie-trap-entrevista-noisey-0208>
- Darger, HJ (28 marzo de 2018). *Khaled: «Tutankamon no tenía Nike y era un chulo igual»*. El País. Recurso online, disponible en: https://elpais.com/elpais/2018/03/26/tentaciones/1522059439_540412.html#:~:text=Tutankamon%20no%20ten%C3%ADa%20Nike%20y%20era%20un%20chulo%20igual,un%20infeliz%2C%20eres%20un%20infeliz.
- Dominguez, Yolanda (27 de enero de 2019). *¿Es “La Zowi” un icono feminista?* Huffpost. Recurso online, disponible en: https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/es-la-zowi-un-icono-feminista_a_23653791/
- EcuRed (N/D). *Definición de Auto-Tune*. EcuRed. Recurso online, disponible en: <https://www.ecured.cu/Auto-Tune>
- Escohotado, Antonio (2017). *Rameras y Esposas: Cuatro mitos sobre sexo y deber*. Editorial La Emboscadura.
- Fundéu (9 de agosto de 2019). *Ráchet, adaptación de ratchet*. Recurso online, disponible en: <https://www.fundeu.es/recomendacion/rachet-adaptacion-de-ratchet/>
- Fundéu BBVA (9 de Agosto, 2019). *Ráchet, adaptación de ratchet*. Fundéu BBVA. Recurso online, disponible en: <https://www.fundeu.es/recomendacion/rachet-adaptacion-de-ratchet/>

- Gómez, Celia (13 de noviembre, 2018). *¿Qué es el trap y por qué ha conquistado a los jóvenes?* Esquire. Recurso online, disponible en: <https://www.esquire.com/es/actualidad/musica/a11643399/trap-estilo-musical/>
- INE (n/d). Encuesta de población activa. Serie Histórica. Recurso online, disponible en: https://www.ine.es/prensa/epa_tabla.htm
- JUSTIA (17 de diciembre, 1991). *Grand Upright Music v. Warner Bros. Records, Inc., 780 F. Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991)*. JUSTIA. Recurso online, disponible en: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/780/182/1445286/>
- La Resistencia* [La Resistencia en Movistar+] (21 de noviembre, 2018). *LA RESISTENCIA - Entrevista a Bad Gyal | #LaResistencia 21.11.2018* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LJhnUcDx80o>
- La Resistencia* [La Resistencia en Movistar+] (22 de enero, 2019). *LA RESISTENCIA – Entrevista a La Zowi | #LaResistencia 22.01.2019* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7ln_SN1f_WE
- La Resistencia* [La Resistencia en Movistar+] (23 de abril, 2018). *LA RESISTENCIA- Entrevista a C. Tangana | #LaResistencia 23.04.2018* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZPLEx52FLU>
- La Resistencia* [La Resistencia en Movistar+] (5 de junio, 2018). *LA RESISTENCIA - Entrevista a Yung Beef | #LaResistencia 05.07.2018* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=2oqluBaOUak&list=LLKpTJZdvaWUR2_F5MorGw6Q&index=559
- La Vida Moderna* [La Vida Moderna] (N/D). *PXXR GVNG y Castelo toman té en el Palace. #ACDEM - OhMyLol en Cadena Ser* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3JZotHvBcwo>
- León, Aquiles (22 diciembre de 2015). *PXXR GVNG, la banda sonora de la juventud sin futuro*. Disparamag. Recurso online, disponible en:

<https://disparamag.com/cultura/musica/pxxr-gvng-la-banda-sonora-la-juventud-sin-futuro>

León, Aquiles (22 diciembre de 2015). *PXXR GVNG, la banda sonora de la juventud sin futuro*. Disparamag. Recurso online, disponible en: <https://disparamag.com/cultura/musica/pxxr-gvng-la-banda-sonora-la-juventud-sin-futuro>

Los 40 [LOS40] (N/D). *Pimp Flaco opina sobre C. Tangana* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0gmowq2c0LM>

Los Santos, Show Bizness [LOS SANTOS] (Abril, 2017). ENTREVISTA LOS SANTOS PXXRIFICACION 2017 [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3MkbpWI3Oy8>

Madjody, Daniel (25 de marzo de 2017). *Entrevista a Los Santos, Show Bizness*. Citado en Castro, 2019, p.25.

Manzano, Vicente (2005). *Introducción al análisis del discurso*. Universidad de Sevilla. Recurso online, disponible en: <https://personal.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>

Sánchez, Óscar (2016). Documental *Trapcelona*. Film In.

Urban Dictionary (12 de febrero, 2006). *Definition of Ad-libs*. Urban Dictionary. Recurso online, disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ad-libs>

VICE [VICE en Español] *Cecilio G. en un restaurante de lujo con Lil Moss* [Archivo de vídeo]. Recurso online, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TJ-8seyFLBc>

7. ANEXOS

Transcripción de la canción *No nos pueden soportar* – Yung Beef y Pablo Chill-E¹⁴

Me gusta josexar

La puta mala

Te vamo' a enterrar

Bitch, pico y pala

Tengo coca, ponte una pala

Seguimiento', cosa' rara'

Malfario, la Rarra

Mal de ojo, despojo

Las puta' las tiro

Yo nunca las cojo

Dejadme pasar

Sus tené' que apartar

Los ojo' rojo', voy andando cojo

Y el juez nos quie' encerrar, no nos puede soportar

Metió preso a mi padrastro, también metió a mi papá (hey, OldPurp)

También metió a mi hermanito cuando era menor de edad

Y a mí nunca me metió porque yo me supe cuidar

Ja, fuck it

Putá operá', le puse un parachoque

Need for Speed, le puse tuning (this is crazy)

Le' digo, me bailan, cómo te pone

Espero que mi hijo tenga más opcióne'

Como menú, puta, tengo opcióne'

Del culo 'e tu puta yo tengo accióne'

Saca mi nombre 'e tu boca, no me mencione'

Siempre joseando, no hay vacacione'
¿Tú ere' palomo? A hacer migracione'
Centro 'e minore', inmigracione'
Le digo a Pochi que haga la' migracione'

Hemo' cambiado de distribuidore'
Director de Sony me debe favore'
La directora le hice un par de favore'
Putas, no llore', aprende 'e lo' errore'

Decían que era retarded y ahora tengo un Rolex
Jefe y trabajadore', aprende los role'
Aprende los rango', vengo del fango
Putas y carro', no estamo' errando

Los interiores se están regando
Los interiores son de recargo
Tengo a Pablito rodando en el Lambo
Lo' odiadore' que sigan odiando

La vida e' una puta, me la estoy follando
Soy un enfermo, la estoy violando
Yo con mi alma no estoy negociando (Hey, OldPurp)
Tú está' en Disney, tú está' en Orlando

Yo estoy quemando los blunts como Orlando
Yo estoy má' duro, tú está' muy blando
Lo que facturo tú lo está' hablando
Feka, fufa (pr, dame un pito)

Siempre lo' que meno' tienen (Gang)
¿Ah? Ah, gang (Gang, this is crazy)

¹⁴ Extraída de la página web Musixmatch, disponible en: <https://www.musixmatch.com/es>

Tengo tussi, date una pala
Andamo' en BM y Audi, no Impala (fuck it)
Tenemo' el respeto, tenemo' el Gualla (Gualla)
Te lleno tu puta, te lleno una sala (la sala)

La vida e' una perra que me estoy culiando (bitch)
Podría estar en cana, podría estar quemando (Haze)
To' el que me tira está en casa grabando (feka)
Mientras que yo ando en la calle joseando (feka)

Esto e' crazy, no fugazi (nah)
Tú trata' lento, maricón, 'tás lazy (flojo)
Yo soy Jeezy, no soy Jay Z (Gang)
Me mata el sida o me mata un hater (damn)

Al BM le fundí los brakers (furr)
De tanto ski-ski, de tanto bang-bang (skrt, bang)
En obituario lo' adversario' (deadass)
Mientra' matamo', pero no es Eladio (pew)

Liberta' pa to' mis carcelario' (free)
Free Freddy, free to'l barrio
Free Jona, Free Maicol, chuchetumare

Me gusta josear
La puta mala
Te vamo' a enterrar

Bitch, pico y pala
Tengo coca, ponte una pala
Seguimiento', cosa' rara'
Malfario, la Rarra

Mal de ojo, despojo
Las puta' las tiro

Yo nunca las cojo

Dejadme pasar

Sus tenéi' que apartar

Los ojo' rojo', voy andando cojo

Y el juez nos quiere encerrar, no nos puede soportar

Metió preso a mi padrastro, también metió a mi papá (hey, OldPurp)

También metió a mi hermanito cuando era menor de eda'

Y a mí nunca me metió porque yo me supe cuidar

(This is crazy)