

## ESTÉTICA TRAP EN LA DÉCADA DE 2010 EN ESPAÑA

### TRAP AESTHETICS IN THE 2010S IN SPAIN

Alfonso OLLERO GAVÍN

Universidad de Zaragoza

**Resumen:** La aparición del fenómeno “Trap” en España parece haber desmontado los supuestos de la creación textual y audiovisual tanto a nivel de forma como de contenido. La subversión que el movimiento hace de las condiciones socioculturales y materiales de la industria musical tiene su reflejo en la creación literaria que los artistas trap mercantilizan hoy en día. Así pues, el objetivo principal de este trabajo es el de entender cómo los poetas trap evidencian estas condiciones del capitalismo tardío y elaboran un discurso literario basado en una serie de (1) mecanismos retóricos y (2) *topoi* trap que configuran un género de evidente variabilidad pero, en esencia, comprometido con la creación de una comunidad virtual millennial y Generación-Z.

**Palabras clave:** Arte Político Interactivo; Metamúsica; Mímesis del *Realness*; Praxis Trap.

**Abstract:** The rise of the Trap phenomenon in Spain seems to have deconstructed the foundations for textual and audiovisual creation at levels of both form and content. The subversion that the phenomenon exerts on the sociocultural and material conditions of the music industry has a reflection in the literary creation that trap artists commodify nowadays. Accordingly, the main aim of this work us to understand how trap poets create evidence for the conditions of late capitalism and produce a literary discourse based on a series of (1) rhetorical mechanisms and (2) *topoi* trap that help configure a genre of noteworthy variability, but, in essence, committed to the creation of a virtual, millennial, and Gen-Z community.

**Key Words:** Political Interactive Art; Metamusic; Mimesis of *Realness*; Trap Praxis.

## 1 Antecedentes al fenómeno y contexto de creación

### 1. 1. Configuración del fenómeno

Los antecedentes al fenómeno trap, tal y como es concebido en España, deben ser rastreados desde las primeras proto-formas de creación artística que se encuentran en Estados Unidos. Es especialmente reveladora para esta tarea referirse al significado de la palabra “trap”, referentes a las construcciones, según Adaso (2017), localizadas en barrios marginales de ciudades como Atlanta en los que se llevan a cabo actividades delictivas como el tráfico de armas o droga, convirtiendo el escenario en uno imbuido de violencia y corrupción. Como se puede apreciar, la propia etiqueta del género viene cargada de acepciones socioeconómicas y a un contexto de producción determinado por la marginalidad de aquellos que primero abrazan la música trap. Y, de hecho, rebuscando en un antecesor creativo similar, se puede encontrar la evolución hacia el fenómeno trap desde formas englobantes (Vallendor, 2020) como el hip-hop, también ampliamente marcadas por condiciones materiales difíciles para integrantes de estatus socioeconómico bajo.

Tanto el trap como el hip-hop son músicas que están fuertemente conectadas con una comunidad de bajos estratos sociales, la cual en sus letras describe la cruda realidad en la que es producida. Kaluža (2018) completa esta definición sobre las condiciones materiales de producción del trap y del hip-hop de la siguiente manera: “Trap is «music of our time», not only as a sound, but more as a complex ideological mixture of certain affects. [...] It is the soundtrack of the dissocialized subject that neoliberalism made. It is the funeral music that the Reagan revolution deserves” (p. 5).

El trap es consecuencia de las desigualdades económicas producidas en un contexto económico y cultural del neoliberalismo, que, tal y como señala Samuel P. Huntington (1993), impone un modo único de pensamiento (y que implica lo que él llama un *choque de civilizaciones*) y acentúa la mercantilización de los productos culturales con el fin de crear un estado de pensamiento que favorezca la perpetuación de la hegemonía del sistema. Para comprender el alcance de este leviatán neoliberal en relación con la creación musical hip-hop y rap, basta con remitirse al concepto de “Música urbana” que Ernesto Castro (2019) emplea: afirma este que el vocablo, de tan manido uso en cauces de comunicación populares, constituye un ejemplo perfecto del poder globalizador del neoliberalismo aplicado a música. El hip-hop pertenece a unas esferas sociales que crean la música para combatir los excesos de una sociedad patriarcal blanca opresora; mediante la catalogación del hip-hop como un género “urbano”, y su consiguiente traslado a un panorama urbanita que favorece su comercialización, estas características matrices del género reivindicativas desaparecen en favor de la uniformidad y fagocitación por parte de las clases altas. Por ello, autores como Aguilera (2020) sugieren que, más que urbano, la catalogación del género trap debe obedecer a un orden “suburbano”: uno de “barrio”, tal y como se evidenciará en el análisis posterior.

Al igual que en otros movimientos literarios y creativos contemporáneos, la tensión en la que se halla el fenómeno trap es una que concierne a los términos de “industria” y “alteridad”. El carácter reivindicativo del fenómeno hip-hop parece quedar sepultado bajo la acción del neoliberalismo, pero crear trap implica adoptar una postura activa que subvierta este propio paradigma. Este cambio de postura es lo que en la siguiente sección denomino la “Praxis Trap”

## 1. 2. De “Hip-Hop – Poesía” a “Trap – Praxis”

Castro apunta tres características estilísticas que el Hip-Hop o rap español recoge y evidencia en sus textos: (1) rap de virtuosismo lírico, (2) rap comprometido con virtudes ético-políticas, y (3) rap hecho por y para hombres. La configuración del rap en torno a estas características obedece, de nuevo, a ciertos episodios históricos fundamentados en las desigualdades económicas y la tensión recogida en la creación artística desde el inicio del proceso político de la Transición española. Cabe destacar en este punto un ejemplo de esta caracterización (más relacionado con la primera): la del virtuosismo lírico. Castro (2019, p. 55) expone que ciertos creadores rap (como el Chojin o Nach) comenzaron a visionar su música como la de “escritores” antes que músicos, conduciendo a la llamada “academización” del rap español, lo que a nivel textual se tradujo en la inclusión de juegos de palabras cada vez más complicados, restricción en el empleo de fonemas... Por una parte, entiendo que esta auto-catalogación obedezca a criterios puramente textuales: coincido con Castro en señalar y elogiar la complejidad en la creación de ciertas rimas y *conundrum* textuales. Por otra, creo que tal afirmación carece de sentido teniendo en cuenta la evolución que este rap virtuoso tomó a partir de ese momento.

Los autoproclamados “escritores” del virtuosismo hip-hop quedan retratados en episodios como el acaecido el 29 de octubre de 2016, tal y como Castro apunta. El rapero Arkano se hizo con el récord Guinness al pasar el mayor tiempo improvisando sin parar. La hazaña sería loable de no ser por lo irónico de la situación: consiguió el récord en una instalación colocada por la multinacional Red Bull en la Plaza del Sol, emplazamiento clave del movimiento político 15M, el mismo día que Rajoy era investido como presidente de España. La confluencia temporal evidencia el agotamiento de una forma de creación, una *poiesis*, que si bien continúa activa a día de hoy, ha entrado en una deriva de “asignificación” producida por la aceptación de los valores de producción neoliberales, induciendo por tanto al adocenamiento dentro de la cultura de masas (Raymond Williams) y a una renuncia al compromiso ético y político<sup>1</sup>. Creo que esta deriva queda articulada en el binomio “Hip-Hop – Poesía”. Y reciclo el último elemento del binomio a partir de la teoría aristotélica de las actividades humanas para hacer referencia al elemento definitorio del fenómeno trap: mientras la *poiesis* implica la “búsqueda de la creación”, la *praxis* sí está relacionada con la acción y la aplicación práctica de estos supuestos. Creo que el binomio anteriormente mencionado queda superado por lo que llamo la “Praxis Trap”, la reinterpretación del género musical basado en la acción y que creo que acerca más a los

---

<sup>1</sup> De nuevo, no quiero decir que esto sea el caso de todos los raperos de la escena española. Pero sí creo que autoproclamarse como “escritor” con base en una maestría únicamente textual y renunciando al compromiso son tendencias antagónicas.

creadores trap a la labor del escritor comprometido que la caracterización ofrecida por Arkano, Nach, o el Chojin.

Una crítica de corte neoliberal de la acción trap tiene que ver con la no-defensa del buen gusto contenida en los textos trap. Pero la Praxis Trap implica más allá de una construcción discursiva ornamentada, sino una en el que los significantes multiplican su capacidad semiótica y retórica. Castro define a esta acción como “metamúsica”, una que, siguiendo una acepción del prefijo “meta” tal y como lo haría Gustavo Bueno, implica una estetización ulterior de la realidad circundante a la creación artística. En otras palabras, el trap va más allá de la música, y recoge una estética basada en la protesta social surgida, en el caso de España, de la crisis económica del 2008. Pero la Praxis Trap, a diferencia de una poiesis (que creo que implica una postura analítica o pasiva) hip-hop, está comprometida con la acción que intenta subvertir las condiciones sociohistóricas que la constriñen. Esta subversión trap se mantiene también gracias a dos pilares fundamentales: una actitud postirónica (Castro, p. 70) ante los contenidos trap, y el auge de la cultura digital participativa (Jenkins, 2006). En efecto, las redes sociales han permitido que estos marginados sociales extiendan su conocimiento a través de plataformas de multidifusión como son las redes sociales, de paso aumentando el nivel de interacción que el público tiene con su producto. Esto, aunque intente originariamente subvertir el orden productivo ejercido por las productoras, por una parte, no escapa a que estas mismas puedan controlar también las condiciones de producción y difusión de otros productos que acaben siendo comercializados, publicitados, y consumidos por encima de los productos trap. Y de allí emana (parte de) la *postironía* de la Praxis Trap: en un primer estadio irónico, la difusión de estas creaciones es tan rudimentaria que provoca que la audiencia atienda a las mismas para reírse de ellas; en el segundo estadio postirónico, los creadores instrumentalizan esta falta de medios como forma de crítica a la industria, y los oyentes participan de este juego estético con los creadores, aunque puedan no compartir el contenido con el que lo tratan. La disonancia entre forma y contenido, que será profundizada en las secciones siguientes, hace de la Praxis Trap un “arte político interactivo”, que Bueno define como uno en el que el tratamiento de las virtudes éticas y políticas (similares a las que trataba antes para el hip-hop) no se hace *necesariamente* a través de un modelo de conducta, sino que el creador, postirónicamente, se convierte en el “ser despreciable” que antagoniza con estos ideales y que provoca el compromiso de la audiencia.

Esta última tendencia apunta a una dimensión identitaria y más profunda del fenómeno Trap. Por ahora, esta sección ha estado dedicada a la Praxis Trap y la subversión de la industria neoliberal. Sin embargo, ¿qué favorece e implica la participación activa del público consumidor y una apertura hacia canales de comunicación más inclusivos en cuanto a identidad y cultura se refiere?

## **2. Trap, cultura, y mitología**

El *estrellato*, fenómeno que comprende la aparición de figuras de culto generacionales a través de medios de comunicación y difusión masivos, bien guarda relación con la apertura de esos canales

de comunicación que caracterizan al fenómeno trap (Terrasa et al., 2020). Rouvroy y Berns (2018) explican que el estrellato puede implicar la “legitimación del capitalismo tecnológico y sus dinámicas de gobernabilidad algorítmica”, un riesgo consecuencia del neoliberalismo que ya se ha apreciado en la anterior sección. Tal y como Stiegler (2015) señala, esta toxicidad del *pharmakon* o técnica asume un panorama apocalíptico (adoptando la terminología de Umberto Eco para su concepción de la “cultura de masas”) de “desmoralización, automatización, y proletarización de los valores sociales debido al *uso teológico-político de la tecnología como propuesta de solución al malestar contemporáneo*”.

Apartándonos de esta concepción apocalíptica de la cultura de masas, recojo el último sintagma de la propuesta de Stiegler para referirme a fenómeno del estrellato y la mitología del trap. Terrasa et al. y Vera (2020) aluden a otra concepción del *phármakon* tecnológico en cuanto a su capacidad de “sanación” (p. 393): son estas prácticas de “intercambio de conocimiento”, apartamiento de los “canales convencionales de masas”, la “libre asociación y solidaridad comunitaria” junto con el “empoderamiento colectivo”, y el reconocimiento de las minorías. Todo este aparato técnico favorecido por el auge de las tecnologías digitales 2.0 tiene en realidad mucho que ver con lo que Basquet-Duran (2013) relaciona con una “necesidad afectivo-mítica del pueblo”, que cristaliza en el ascenso de modelos de conducta individualizados y que expresen este mismo paradigma social y tecnológico. En este contexto, fenómenos como el trap (que inherentemente implican el fenómeno estrellato) confirman la noción nietzscheana de “la muerte de Dios” y elevan a la categoría de *mito* a las estrellas del panorama *mainstream*. El surgimiento de estrellas, que funcionan como modelos a la vez semióticos (condensan significado cultural) y aseimióticos (desprovistos de significado, pero canalizadores de afectos y emociones) parecen los receptáculos idóneos para la creación de una “religión secular” (Till, 2010); una mitología del siglo XXI firmemente basada en la idea de comunidad y los valores anteriormente expuestos cimentados en torno a la idea de “pertenencia y reconocimiento” (donde los ídolos ofrecen valores morales, rituales, narrativas, y directrices morales<sup>2</sup>; Rojek, 2001). Así pues, el trap conforma una mitología tensionada, tal y como se aventuraba en puntos anteriores, entre la “industria” y esa necesidad afectiva de reconocimiento de la identidad propia. ¿Pero qué factores socioculturales e identitarios reúnen las creaciones trap que les merezcan la elevación a mito?

Dyer (1998) señala que una de las consecuencias de la sociedad postindustrial y el neoliberalismo es la incertidumbre, inestabilidad, y ambigüedad que caracteriza al orden social y que favorece la aparición de estos mitos como reguladores de este orden. El fenómeno trap cataliza y “sana” problemáticas sociales en boga que Terrasa et al. recogen, tales como el choque del *zeitgeist* millennial y el anterior, movimientos feministas y de género / sexuales, fundamentalismos étnicos, apropiación cultural... En general, el paradigma del capitalismo tardío es uno de *hiperculturalidad* (Han, 2018) que trasciende a las identidades fluidas de Zygmunt Bauman (2002): uno basado en el que “la

---

<sup>2</sup> De hecho, la similitud entre la liturgia religiosa cristiana y la de la *performance* de fenómenos como el trap guarda similitudes: presencia central de un individuo (la estrella – el chamán) en una ceremonia ritualizada (liturgia – concierto) basados en la idolatría a un paradigma ulterior (Dios - ¿afecto e identificación?) (basándome en Durkheim, 2017).

facticidad de la cultura es eliminada – esto es, su pertenencia fundamentalista a un punto geográfico y su fijación rígida dentro de unas fronteras definidas, un espacio, y un tiempo”. El trap ofrece una sanación comunitaria a través del nomadismo estético y cultural: un arte deslocalizado, ecléctico, e integrador de diversas posiciones culturales y estratos sociales. Y de ahí surge la conexión fundamental que caracteriza a la Praxis Trap: la de “industria” y “alteridad”, pues el trap es también una reacción contra la pérdida de la *alteridad* que caracteriza a los productos surgidos de la yuxtaposición y saturación cultural del capitalismo tardío.

Todas estas características que apuntan al ultra eclecticismo dan una idea de lo que supone el fenómeno estrellato. La aceptación de toda la miríada de valores existente en el paradigma de hiperculturalidad, en el caso del trap, parece condensada a través de una noción que actúa como catalizadora y que tiene que ver con lo “interactivo” del arte trap (como metamúsica y praxis literaria) que mencionaba anteriormente. Esta noción es la de la *mímesis del realness*. Este concepto emana de lo expuesto por Rosen (1981) en cuanto a que “no solo es necesario cierto posicionamiento dentro de una jerarquía de talento, sino también un proceso de idolatría o reconocimiento colectivo por mimesis”. Así, la necesidad afectivo-mítica que sirve para conformar las comunidades seculares de *fans* se agrupa en torno a los valores proyectados por parte del chamán creador. En el caso del trap, el reconocimiento del chamán como tal implica que la figura central se adhiera a un *realness* que Castro y Aguilera explican de la siguiente manera para el caso de España.

El *realness* español se basa, de nuevo, en las características socioeconómicas y culturales que se inician desde el periodo de la crisis económica del 2008. Contra el estado natural de la policía (Rancière, 2010) impuesto por las férreas medidas de la Unión Europea y que profundizan en la brecha social y económica, se alza un sentimiento comunitario y transversal de “irreverencia común” mezclado con otro de “sentido de pertenencia a una generación perdida” (Castro, p. 67). Todo esto, dice Castro, hace de la comunidad *millennial* española una sumida en el nihilismo, que afronta de manera postirónica la saturación de signos incomprensibles del capitalismo tardío que, en última instancia, persiguen la eliminación de la alteridad. Contra lo engañoso de la “ultrasignificación” neoliberal se alza el *realness*: el catalizador de las políticas de identidad exigido por los seguidores y que, para Aguilera, en el caso español, está localizado en lo suburbano. Así pues, el *realness* implica la ostentación del “barrio” como *locus* (no tan *amoenus*) en el que se engendra el trap y el sentido de pertenencia a la ecléctica comunidad millennial. A raíz de esto, el *realness* de la Praxis Trap implica que la acción y el compromiso ético emanen desde un panorama de marginalidad social encontrado en el barrio; consecuentemente, la comunidad de espectadores debe decidir si toma al pie de la letra los contenidos textuales producidos en este contexto (que abordará temáticas de sexo, drogas, o comunidades cerradas) o si, postirónicamente, atiende a ellos desde un punto de vista formal como modo de rebeldía ante las dinámicas de consumo neoliberales. Todo ello, de nuevo, encumbrando a individualidades *reales* que combatan la disolución de la alteridad característica del capitalismo tardío.

### 3. Estética (del) trap

Me remito a Slavoj Žižek (2004) cuando afirma que “la determinación de lo Real como lo que resiste a la simbolización es en sí una determinación simbólica, es decir, el gesto mismo de excluir a algo de lo simbólico... es un gesto simbólico”. De igual manera, la afirmación de la mimesis de la *realness* trap debe quedar configurada a través de una simbología característica de esta mitología millennial del siglo XXI. Así pues, esta sección está encaminada a analizar la expresión del *realness* y de la praxis trap a través de los principales (1) mecanismos retóricos y (2) topoi trap. Centro el análisis en tres tendencias principales y su tratamiento a partir del empleo de los dos puntos anteriormente mencionados.

#### 3. 1. Existencialismo y contracultura en “Million Dollar Baby”, de Cecilio G

La obra de Juan Cecilia Ruiz (Cecilio G) constituye un ejemplo de Praxis Trap que emana de las condiciones económicas opresivas del barrio de Bogatell en Barcelona. Castro (p. 112) señala que ya desde sus primeras creaciones, Cecilio G hace una crítica de la demonización de la clase trabajadora “en términos muy similares a los utilizados por Owen Jones en Gran Bretaña”. A partir de ese momento, la obra del catalán explora los límites genéricos del trap en relación con otros estilos musicales como la cumbia, salsa, o el rap. Esta experimentación formal guarda relación con el fenómeno hipercultural en el que se incluye la Praxis Trap, evidenciando su despreocupada concepción de los estándares identitarios impuestos por la cultura neoliberal occidental. De igual manera, otros dos rasgos condicionan su creación (aunque aquí no se vaya a profundizar en los mismos): la percepción sobre su propio sexo y género, y la ruptura total con la poiesis hip-hop a partir de un género de invención propia, las *prax lessons*<sup>3</sup>.

“Million Dollar Baby” (2019) es una especie de anomalía creativa en la carrera del barcelonés, teniendo en cuenta la cercanía de la obra al género del hip-hop. Sin embargo, y desde el punto de vista retórico, sus contenidos revelan la conciencia de pertenecer a una generación perdida que aflige a los millenials que experimentan las consecuencias de la crisis. El texto se convierte en una forma confesional en el que el cantante explica los momentos clave de su trayectoria vital, y se convierte en un canto a esta generación perdida. Textos como este (o “From Darkness with Love”) han sido catalogados dentro de una tendencia nihilista. Bien podría ser así: el trap podría asumir la inacción como reacción a la hipersignificación neoliberal. Así podría ser basándose en los siguientes versos, que exponen lo recurrente de la situación y marcan la ausencia del padre como un elemento clave en el sentido de comunidad familiar para el autor: “He llorado mucho desde que no está papá / He tenido que ver llorando a mi mamá / Nos querían embargar, no teníamos pa' pagar / Como ves siempre ha ido mal”. El texto recoge también uno de los topoi trap por excelencia en cuanto a evasión de la realidad

---

<sup>3</sup> Contra la guerra de masculinidades expuesta en las tradicionales “batallas de gallos” del hip-hop, Cecilio G cosecha un género basado en la auto-flagelación y ridiculización de uno mismo. En este caso, la mimesis *realness* actúa colocando al artista como un ser imperfecto pero fácilmente imitable, naturalizando así la corrupta naturaleza humana determinada por las opresivas condiciones materiales. Un ejemplo del mismo es el diss track dedicado al rapero madrileño Elio Toffana: “Eterno como mi dislexia / Ya no estoy en el psiquiatra de la Seguridad Social”.

se refiere: el empleo de drogas. El uso de estupefacientes es causa y consecuencia del neoliberalismo: causa, porque se convierte en el método de supervivencia que adopta los postulados de la jerarquía de producción capitalista en los barrios marginales; consecuencia, porque es el método de escape de esa propia realidad que los determina. Un determinismo telúrico que aparece sublimado en el verso de “La calle me tenía mal, nadie me podía sacar”.

Pero la Praxis Trap que Cecilio G elabora se basa más en una forma de acción que queda especialmente reflejada en los últimos versos: “Pero, mi amor, no sé si lo entiendes / Que lo hago por ellos, necesito cantarles / Mi corazón siente que el día de mi muerte / Dejaré este legado pa' que puedan cantar”. Al igual que en “From Darkness with Love”, la Praxis Trap se convierte en el camino de expiación de los pecados para el artista (un tópico bastante recurrente a lo largo de la tradición literaria española), que deja su legado como cobijo espiritual para los afligidos en sus mismas condiciones. Esto, más que un nihilismo en el que el artista se resigna en su propio destino fatal, se convierte en existencialismo estético: la creación es la forma que tiene de escapar de la situación, o, al menos, de dar alivio parcial a sus males.<sup>4</sup> De hecho, intertextualidad y creación musical conforman la primera estrofa del texto, con referencias a eventos musicales paralelos (Razzmatazz, Sónar) y artistas de la escena trap (Bad Gyal). En total, el existencialismo ceciliano parece ser contracultural a una de las posturas que más fácilmente ha fagocitado el neoliberalismo musical en la escena trap: el hedonismo. Esta corriente aparece especialmente reflejada en la obra del madrileño Antón Álvarez Alfaro, más conocido como C Tangana. Aguilera (p. 59) explica que este hedonismo se basa en que “es necesario disfrutar del día a día sin morales socialmente impuestas, pues ellos no quieren hacer lo correcto”, haciendo alarde de su virilidad como método de exploración de la vida y sus límites “sin necesidad de seguir las normas establecidas”. Este hedonismo, sin embargo lo convierte en el perfecto ejemplo del modelo neoliberal y culturalmente hegemónico a lo que no aspira la Praxis Trap. Tangana concibe su creación como una manera de “infiltrarse” en la industria (está comprometido con las grandes discográficas) para socavar el sistema desde dentro.

La vertiente contracultural de la creación artística de Cecilio G también sirve para advertir de posibles paradojas en la consideración del *realness* dependientes del contexto de producción. Este proceso mimético de “lo real” implica una simbolización que es rechazado en propuestas estéticas modernas. Vuelvo a la anterior cita de Zizek sobre simbología de la mitología trap. Evidentemente, un proceso de negociación que implique la participación de tantas individualidades en la creación hipercultural del mito del *realness* parece una tarea tan complicada como peligrosa. En este sentido, la anticipación de estos “contenidos trap” pudiera quedar desprovista de significado dada la postironía con la que la audiencia, empoderada en el paradigma digital, analiza la *realness*. Hay un concepto expuesto por el artista trap Cecilio G que resume este peligro: el de “follarse a una cabra encima de la mesa”. Preguntado sobre cómo de revolucionario considera su arte, Cecilio G afirmó lo siguiente:

---

<sup>4</sup> Ha de decirse que dentro del espectro que va desde nihilismo a existencialismo, muchas de las obras de Cecilio G no llegan a esta visión teleológica de aporte de soluciones, sino que se quedan en ejercicios de creación de una estética absurdista: los contenidos y el género musical son puramente acción en sí misma, no solución, como manera de evasión (véase “Bakanito”, por ejemplo).



La gente piensa que estoy loco. La gente está loca y no lo muestra, lo hace todo debajo de la mesa, se hace las pajas debajo del mantel, pues yo me las hago encima de la mesa [...] Hemos hablado de hacerse pajas encima de la mesa, no de follarse a una cabra. Pero la gente me dice: “Eh, Ceci, esa cabra”. Y yo: “No sé de qué me hablas”.

Este es un ejemplo de que, a veces, la desenfrenada mimesis del *realness*, espoleada por la actitud postirónica del público, puede colapsar con la *intentio auctoris* que, seguramente, sea mucho más cercana a lo verdaderamente *real* de la Praxis Trap, tal y como la propia experiencia de Cecilio G demuestra. La creación de la simbología trap, por tanto, queda demostrada como un proceso que, para cumplir la Praxis, debe ser negociada entre creadores y receptores, aumentando las posibilidades simbólicas a partir de las distintas nociones de contracultura por parte de ambas esferas.

### 3. 2. Fundamentalismos étnicos en “Lavapiés”, de Afrojuice 195

El grupo madrileño Afrojuice 195 expone, mediante su denominado afro-trap, la paradoja de la deslocalización y localización en la Praxis Trap. He comentado anteriormente que, como parte del paradigma hipercultural en el que se maneja el fenómeno trap, la creación artística abandona los límites establecidos por una cultura hegemónica, explorando los márgenes de la misma con el fin de subvertir la eliminación de la alteridad. Desde un punto de vista inicial, parece fácil identificar esta situación para el caso de Afrojuice 195: inmigrantes africanos, afincados en Fuenlabrada, y que, tal y como admiten, basan su estilo en un predecesor localizado en Francia: el afrotrap francés del artista MHD (que, a su vez, tal y como explica Ball, se basa en una aglutinación de influencias del pop del oeste africano, como el marfileño coupé-decalé, y el hip-hop estadounidense). El nomadismo identitario está siempre detrás del estético, como puede observarse. Sin embargo, y tal y como aventura Castro (p. 95) para el caso del rapero granadino con orígenes magrebíes Khaled, la mezcla de culturas y lenguas no implica necesariamente una no uniformidad en el estilo artístico del grupo madrileño. Desde el punto de vista genérico, Afrojuice 195 no explora, al igual que Cecilio G, distintas formas textuales (como el hip hop, u otro absurdista). En la lengua, y al igual que Khaled, Morad, o incluso Cruz Cafuné (este de origen canario), incluyen el uso indistinto de castellano, árabe, o francés. Lo verdaderamente paradójico del nomadismo estético-identitario de Afrojuice 195 reside en el determinismo sociocultural fuertemente ligado a la cultura de barrio. Esto ya había sido comentado para el caso de Bogatell y Cecilio G: para él, el barrio supone un *locus* del que emanan condiciones materiales opresivas. Para Afrojuice 195, el barrio supone el crisol en el que todas las culturas inmigrantes (principalmente africanas, en su caso) conviven y crean esta vez sí un *locus amoenus* del que emana su Praxis Trap.

La reivindicación de este espacio suburbano se da principalmente en el texto de “Lavapiés” (2021). La repetición del topónimo (en más de veinte ocasiones) es interesante por dos motivos. El primero es la doble concepción del crisol hipercultural que mencionaba antes. Por una parte, Lavapiés aglutina todas las tendencias étnicas y culturales de las que Afrojuice 195 hablan. Pero, a su vez, y tal y como el propio grupo comenta, no debe aplicarse un reduccionismo a este barrio a la hora de plantear

sus temáticas: “Realmente no tenemos barrio. Hemos vivido en muchas partes de Madrid: Vallecas, Móstoles, Fuenlabrada... Lavapiés siempre ha sido el barrio más *juice* de Madrid, aunque lo quisieron excluir durante mucho tiempo” (Trapero, 2019). Aparte de ser crisol, Lavapiés cumple con otro papel plenamente funcional, junto con otros barrios, en la subversión del espacio “imperial” madrileño. Esta es la segunda tendencia que antes mencionaba: la de la localización del espacio suburbano en la ciudad no-cosmopolita. Ball (2019) argumenta que la mentalidad madrileña está en un lugar “extraño”: la tercera ciudad europea en ocupación de espacio metropolitano, pero vista como a-global y no cosmopolita; donde lo verdaderamente *real* de Madrid es la Plaza Mayor, como *locus* simbólico de la posición como metrópolis colonial, y no la cultura de barrio trabajador como Vallecas. Afrojuice 195, con su canto al barrio, culmina Ball, no *es de* Madrid, pero *está en* Madrid, de manera desafiante, contestando a la dinámica imperial y excluyente de la música y la cultura global. La oposición a esta serie de ideales imperiales cristaliza en la creación de un arquetipo de telurismo suburbano: el MDLR (“Mec de la Rue”). Aguilera (p. 49) señala que este tipo, inaugurado por Morad, “contiene la imagen perfecta para describir esta acción política de reclamo de espacio”: “el grupo está ocupando el espacio público, el barrio como 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”. Creo que “Lavapiés”, en la génesis de Afrojuice, refina el arquetipo MDLR a través de cuatro topoi trap debido al elemento de subversión que contienen.

El primero de ellos es el de la policía como individuo / organismo encargado de la perpetuación de la hegemonía imperial. Este hecho trasciende lo anteriormente mencionado sobre el “estado natural de la policía” (Ranciére, 2010) en el que la cultura occidental neoliberal se halla sumido: en el caso de espacios suburbanos y marginales, esta “cultura del chivatazo” se refuerza con la presencia constante de los organismos de seguridad estatales. A ella, Afrojuice 195 dedica su verso “Policía, falta el respeto”, a la vez que en el videoclip aparecen los integrantes del grupo golpeando un coche de policía. El contexto en el que se da la grabación del videoclip refuerza esta idea: “Lavapiés” fue filmado en la plaza Nelson Mandela (nótese la ironía y el undertone del apartheid) el mismo día en el que se iniciaba un proyecto del Sindicato de Manteros. El evento tuvo que cancelarse debido a la llegada de la policía. Se convierte este en un motivo a lo largo de su creación, destacando en otros textos como el de “Je suis la promess”.

El nomadismo estético encuentra un ancla en el núcleo familiar, el segundo topoi MLDR trap. La relación materno-filial se establece entre los cantantes y la “Madre África”, creando un cronotopo propio en el que lo espacial es lo transferido de África a la metrópolis, y lo temporal queda dividido por una parte, en lo cronológico de las relaciones familiares; y por otra, en el sentido de disputa que tiene en el contexto temporal del neoliberalismo. Conectada a esta concepción está la de subversión de la religión como organismo hegemónico, el tercer topoi. Hay una doble vertiente: por una parte, el martirio al que se ven sometidos los hijos de los inmigrantes; por otra, el papel redentor de la religión en medio de la “sociedad demente” a la que cantan. “África, mi madre / Por ella yo rezo” constituye la sublimación de este ideal: aspiran a recuperar sus raíces étnicas, su “manera de vivir”, e importarla

para el caso del barrio. Todo esto, admiten los integrantes, lo hacen desde una perspectiva positiva, distanciada de la perspectiva existencial de los PXXR GVNG (Castro, 2019), pero sin olvidar el martirio que la lucha dentro de la sociedad estigmatizadora les supone: “Rezando por no pasar hambre / Haciéndonos un nombre dentro de una sociedad pobre, / [...] Quién dice qué te destinan a ser / Todos delincuentes”. El último topoi trap, y uno de los más curiosos en cuanto a nivel subversivo se refiere, es el empleo de futbolistas como símbolo. Estos, dentro de la cultura de masas, podrían ser considerados como los receptáculos semióticos cargados de significado hipercapitalista. Sin embargo, Afrojuice desmonta estos supuestos globalizadores en “Lavapiés” (“N’Golo Kanté”) y constantemente en su discografía (“Samuel Eto’o”, “Zinedine Zidane” y los adapta a sus propios fines estéticos: “Usamos el fútbol para hablar de cosas de la vida del barrio [...]. No nos enfocamos en el fútbol literalmente, [...] nos ha sacado de situaciones muy difíciles en nuestra vida. Lo que hacíamos en el centro de menores para evadirnos de problemas era jugar al fútbol y cantar” (Trapero, 2019).

### 3. 3. Deconstrucción de valores de género en “No lo ves”, de La Zowi

La tercera tendencia dentro de la Praxis Trap es evidenciada por un colectivo de mujeres que, tal y como expone Castro, tenían vetado el acceso a la élite rapera anteriormente como parte de la concepción pro-masculina del virtuosismo hip-hop. Destaco de este colectivo a Zoe Jenneau Canto (1993), más conocida como La Zowi, dedicada en su estética a crear un arte-acción que corre paralelo, pero en un cauce original, a las nuevas políticas de género a la hora de deconstruir los valores tradicionalmente asociados a sexo y género. Dentro de la escena trap femenina en España conviven distintas artistas que, según Castro, han coexistido de manera secuencial a la hora de ocupar el puesto de *trap queen*, haciendo de esta casi una carrera dinástica. En todo caso, dos tendencias dentro de la Praxis Trap femenina parecen coexistir: por una parte, la de las *sad emo girls* (estética rock-punk basada en una actitud existencial ante la vida originada en EEUU de los 80); por otra, la de las *putas y/o esposas* (p. 185). La Zowi se ajusta a esta última tendencia, una cuya representación paradigmática se da en su texto “Mi chulo” (2016): La Zowi canta a su relación con Yung Beef, deconstruyendo de paso lo que supone una relación normativa monogámica: “Tráete otra puta y lo hacemos los tres / Yo no necesito un anillo pa' ser tu esposa [...] / Llamamos a un par de putas, seguimos siendo dos / Papá, sólo tú y yo”. Sin embargo, y pese a lo explícito en la *intentio auctoris* de disputar las nociones de sexo y amor actuales en “Mi chulo”, creo que lo verdaderamente subversivo en cuanto a nociones de género en La Zowi se da en un doble juego de deconstrucción que opera a la vez: por una parte, la asunción de valores masculinos rap/trap, por otro, la postironía de la hipersexualización femenina.

Lo hipersexual en La Zowi nace del concepto de “puta” que ella misma establece y que tiene ecos del uso de “lo puta” que la escritora Cristina Morales hace en su obra. En el universo “Zowi”, todo es “ser puta”: “Me gustan las putas, mis ex son putas y yo soy una puta”. Tal y como apunta Lorena Jiménez, esta apropiación de un término claramente despectivo supone un ejemplo de Praxis Trap centrado en remover el anteriormente mencionado choque generacional, en el que chocan

visiones de “cosificación de la mujer” y “emancipación”. Porque La Zowi es “puta”, y así lo demuestra orgullosamente en el texto paradigmático de “No lo ves”: ella misma así se define (con otros anglicismos como “hoe” o “bitch”) cuando “la gente la ve pasar” por la calle Serrano de Madrid. Ser sujeto de estas miradas coincide con lo que Lijtmaer llama el *male gaze*, el análisis de constante del cuerpo y las acciones de la mujer y su consiguiente carga de significado en los mismos. Esto no implica que La Zowi no lo acabe empleando de manera despectiva en su texto (“Tus *bitches so lame*, están ciegas, no lo ven”), pero, en todo caso, el choque entre ambas connotaciones implica un debate que subvierte la capacidad semiótica de distintas generaciones. “Ser puta” es todavía más paradójico en el caso de La Zowi dado el papel como mujer y madre que desempeña. La demostración de lo hipersexual que La Zowi propone en textos como “Mi chulo” es explicada por la artista como un acto de “libertinaje”, uno que inevitablemente consigue la igualdad entre sexos (Maldonado, 2021). Esta equiparación entre sexos conduce a la reinterpretación de lo que ser madre y mujer implica desde unos cánones tradicionales: ahora la mujer y madre puede realizarse a través de un sexo liberado, algo a lo que “ser puta” también hace referencia.

Lo hipersexual en el universo Zowi también involucra una estética kitsch bastante diferenciada de la concepción de Eco sobre la cultura de masas. Esta es una provista de un significado que La Zowi explica ya desde el año 2013 con su texto “Raxeta”. En ella deja el concepto de *rachet* para definir la postura que mejor explica la intersección entre sexualidad, estética, y política: la *rachet* es una mujer de barrio, vestida con prendas de marcas asociadas a lo cutre, y solo preocupada por hacerse las uñas. Para Castro, este símbolo de las uñas (también frecuente en la mitología trap en otras artistas como Bad Gyal, Albany, o Somadamantina) implica una posición, más que apolítica, *impolítica*: la *rachet* renuncia a la participación política, se opone a ella, como modo de protesta ante el hecho de que ella misma es representante del estrato social (de barrio) tradicionalmente ignorado por las clases dirigentes. En el caso de “No lo ves”, creo que el *topoi* trap de las uñas aparece reflejado en el de la “melena”, entendido este “soltársela” como un acto de liberación de bastante calado en la semiótica del español, pero que en la óptica Zowi implica una constelación simbólica de hipersexualidad y estética desatadas. En los textos de La Zowi queda por tanto articulado una tensión entre madre, esposa, y *ratchet* que obedece a la subversiva Praxis Trap y cuestiona categorías sociales impuestas al hacerlas compatibles y “asignificar” la palabra.

Asimismo, las uñas-melena implican una dimensión económica en la subversión trap. Bad Gyal explica que las uñas son también un símbolo de estatus: si tuviera que trabajar, no podría llevarlas así (analógicamente, tampoco podría llevar una melena tal en el trabajo). Si bien este no trabajar podría ser entendido como una recuperación de valores tradicionales (la mujer “desocupada” en casa), La Zowi vuelve a oponer esta semiosis con la noción que ella tiene de éxito: “Para mí el éxito significa dinero. *Si no me subiesen las views* [en plataformas multimedia] y sí los números de mi cuenta bancaria, yo feliz” (Torres, 2021). De nuevo, otra disonancia entre la subversión trap que implica el combate de las condiciones opresivas neoliberales, y la última asimilación de estos ideales como sinónimo de éxito. Sin embargo, entiendo esta postura como una que resulta deconstructiva de los

ideales masculinos de ostentación, tan frecuentes en el hip-hop y el rap. De hecho, el texto de “No lo ves” es, en sí, una oda a la ostentación: “Tengo dinero pa’ mi entierro, ¿o es que no lo ves?”, “No me he comprado una cadena, puta, me he comprado tres”, “Yo en la Gucci store, tú en las rebajas de Guess”. Además, refuerza esta ostentación mediante la inclusión de uno de los topoi trap por excelencia: el de las drogas. Así, la referencia a la marihuana también apunta a un estatus alto de consumo (el *gelato* es una variedad de cannabis de lujo). Pero una nueva disonancia aparece: la de la droga y su origen. Como se analizó en secciones previas, el uso de drogas obedece a ambientes represivos como el de las *trap houses*, el sitio donde se originó el movimiento; también en el barrio, como se ha visto en el caso de Cecilio G, se alza como lugar de consumo y tráfico. La ostentación de la Zowi, a mi ver, está dirigida a la conquista de un espacio intermedio: el que existe entre el barrio y la calle Serrano, entre lo bajo y lo alto.

Creo que en la ostentación de textos como “No lo ves” existe un componente de subversión que sirve para reivindicar la raza de barrio, o al menos la deconstrucción del cronotopo del paso del umbral que tanta incertidumbre siembra. El texto en sí, con su repetición del “¿no lo ves?”, es una interpelación provocativa precisamente contra las “bitches” de Serrano que ven pasar a esa otra “bitch” de barrio rompiendo con los ideales de ostentación que anteriormente marcaban la diferencia entre lo alto y lo bajo. Así, la provocación zowiana en su texto acaba articulando una triada masculinidad – ostentación – hipersexualidad femenina, que queda absolutamente sublimada en su verso “Pussy so wet, fumo gelato en el jet”: el aparato reproductor húmedo como símbolo de la hipersexualidad yuxtapuesto al choque bajo – alto simbolizado por el gelato y el avión privado, en última instancia, redefinen y crean un nuevo arquetipo de la mujer de clara inspiración zowiana: el de la Sugar Mami, esa mujer empoderada dentro de los ideales capitalistas, pero que emplea este poder adquirido para crear una dinámica de poder que subvierte, a través del sexo, el patriarcado como pilar fundamental del neoliberalismo conservador. Creo que por eso “No lo ves” pone mejor de relieve la subversión feminista trap en los textos de La Zowi: porque crea un arte político interactivo en el cual el símbolo de la melena suelta y la descarada ostentación articulan un mensaje cargado de connotaciones hipersexuales y económicas. Esta tensión, generada también en última instancia por la recepción postirónica que se ha hecho del *realness* zowiano, creo que conecta el rol de madre/esposa trap de La Zowi con la otra propuesta por Castro de la *sad emo girl*: preguntada por esto mismo, asume también como suya la expresión “perreando por fuera, llorando por dentro” para definir las disonancias conceptuales en las que su producción se mueve.

#### 4. Conclusiones

A través del análisis de distintos textos pertenecientes a la estética trap, el presente trabajo ha aspirado a analizar los elementos clave relativos a una de las formas de creación artística musical y literaria de mayor interés en la segunda década del siglo XXI en España. Como parte de esta evolución de la música trap, de la que algunos críticos dicen que los últimos estertores se extienden hasta el año

2020 o 2021, nuevos géneros sucesores siguen explorando la deconstrucción del sistema desde los márgenes de la producción. Creo que hay dos vertientes principales: una de carácter regionalista (con la que coincide Castro, de carácter más literario / textual), y otra de recuperación de géneros musicales anteriores. La de carácter regionalista, también llamada *rural trap*, cuenta con influencia polarizada entre el sur de la península (Califato <sup>3</sup>/<sub>4</sub>) y el norte (Boyanka Kostova o Chill Mafia Records). En ambos casos, se da una Praxis Trap comprometida con la reivindicación del espacio de la “España de provincias” y un nihilismo-absurdismo telúrico que emana de la sensación de marginalidad respecto de la metrópolis madrileña. Respecto a la evolución hacia la experimentación técnica, esto queda evidenciado en creaciones como el último single de La Zowi “Matrix” (2021), que supone la aceptación de una electrónica experimental que apunta a una renovación de una estética brutalista y esencialista de los fundamentos de creación musical. Quedará por ver, en futuros compases del movimiento, cómo el fenómeno y la Praxis Trap quedan sujetos a las influencias de fenómenos externos surgidos del paradigma neoliberal y la degradación del *phármakon* ciberliterario e hipercultural (tal y como la apropiación del trap por parte del género indie, con su irónica (¿re?) interpretación, apunta. En todo caso, lo que sí parece claro es el modo de hacer, que trasciende al de pensar, que la Praxis Trap ha dejado como legado, tal y como cantaba Cecilio G, para todos aquellos que “estén en la mierda” de la marginalidad opresora del sistema.

### **Bibliografía**

- ADASO, H. (2017). The history of trap music. Recuperado de: <https://www.thoughtco.com/history-of-trap-music-2857302>.
- AGUILERA MARTÍNEZ, P. (2020). Arte suburbano y poética millennial: el (anti) trap de C. Tangana, Kinder Malo y The Tyets.
- BALL, S. (2019). Afrojuice 195: The Other Madrid. Xenozine Music. Recuperado de <https://www.xenozine.org/xeno/2019/2/16/afrojuice-the-other-madrid>.
- BAUMAN, Z. (2002). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica Española.
- CASTRO, E. (2019). *El trap. Filosofía Millennial para la crisis en España*. Madrid, Errata naturae
- CASTRO, L. (2021). Afrojuice 195 vuelve a cantarle a sus raíces africanas. El Salto Música. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-afrojuice-195-nueva-mixtape>.
- DURKHEIM, E. (2017). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Ciudad de México: Colofón. Versión original de 1912.
- HUNTINGTON, S. P. (1996). The Clash of Civilizations? *Foreign Affairs* (verano de 1993), 22-49.
- JENKINS, H., PURUSHOTMA, R., CLINTON, K., WEIGEL, M. and ROBISON, A. (2006). Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century’.
- KALUŽA, J. (2018). Reality of Trap: Trap music and its emancipatory potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5 (1), 23-42.

- MALDONADO, L. (2021). La Zowi: "De joven quieres un macho alfa: luego ves que no es bueno en el sexo ni en la vida". El Español Cultura. Recuperado de [https://www.elespanol.com/cultura/20210419/zowi-joven-quieres-macho-luego-no-bueno/573944282\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/20210419/zowi-joven-quieres-macho-luego-no-bueno/573944282_0.html).
- RÀNCIERE, J. (2010). *Dissensus. On politics and aesthetics*, ed. Steven Corcoran. Londres, Continuum International Publishing Group.
- ROJEK, C. (2001). *Celebrity*. Londres: Reaktion Books.
- ROSEN, S. (1981). The economics of superstars. *The American Economic Review*, 71 (5), 845-858.
- ROUVROY, A. y BERNS, T. (2018). Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación? *Ecuador Debate*, 104, 124-147.
- STIEGLER, B. (2015). *La société automatique I. L'avenir du travail*. París: Fayard.
- TERRASA, M., BUENO, I., y GALBISU, M. (2021). El estrellato como mitología de la era digital: hiperculturalidad y "El mal querer" de Rosalía. *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 19 (2), 388-410.
- TORRES, C. (2021). La Zowi: "No tenía sentido quedarme en Lavapiés fumando porros en la plaza con mi bolso de Prada". Esquire. Recuperado de <https://www.esquire.com/es/actualidad/musica/a35130179/la-zowi-marbella-feminismo-hijo-romeo-entrevista/>.
- TRAPERO, V. (12 de diciembre de 2018). Afrojuice 195: "Hemos hecho historia como pioneros de un género musical a nivel nacional". Beatburguer. Recuperado de <https://beatburguer.com/afrojuice-195-ya-hemos-hecho-historia-como-pioneros-de-un-genero-musical-a-nivel-nacional/>.
- TILL, R. (2010). The Personality Cult of Prince: Purple Rain, Sex and the Sacred, and the Implicit Religion Surrounding a Popular Icon. *Implicit Religion*, 13 (2), 141-159.
- VALLENDOR, M. (2020). Trap: No lo entenderías. La resignificación del Trap en Argentina.
- VERA, A. (2020). *El pharmakon artístico*. En R. Filinich y S. Toro, *De la farmacología a la organología. Diálogos en torno al pensamiento de Bernard Stiegler*. Universidad de Valparaíso, Chile.
- ZIZEK, S. (2004). ¿Lucha de clases o posmodernismo? Sí, por favor. En Judith Butler, E. Laclau y S. Žižek, *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos de la izquierda*. Buenos Aires: FCE, pp. 95-140.