

Kamchatka

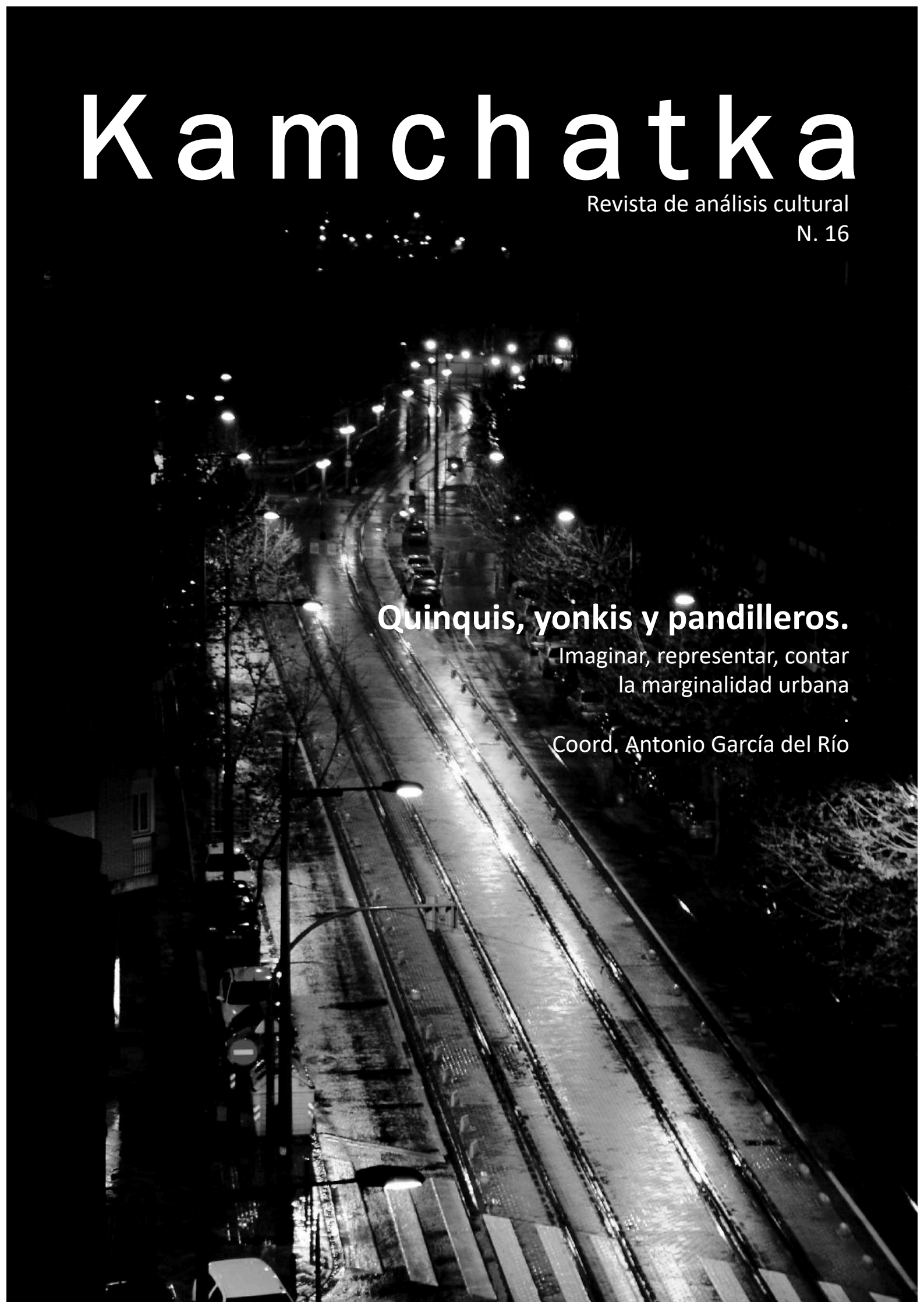
Revista de análisis cultural

N. 16

Quinquis, yonkis y pandilleros.

Imaginar, representar, contar
la marginalidad urbana

Coord. Antonio García del Río



QUINQUIS, YONKIS Y PANDILLEROS. IMAGINAR, REPRESENTAR, CONTAR LA MARGINALIDAD URBANA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 16 (2020)

Monográfico coordinado por ANTONIO GARCÍA DEL RÍO

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO. Quinquis, yonkis y pandilleros. Imaginar, representar, contar la marginalidad urbana.

I. MUNDOS, MITOS E HISTORIAS QUINQUIS

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ. El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista.

PAULA PÉREZ-RODRÍGUEZ. Historia conceptual del quinqui. Pluriempleo, policía, prensa y mito.

SOFÍA NICOLÁS DÍAZ. Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos.

ANTONIO GARCÍA DEL RÍO. De vagos y maleantes, bandidos y censores: la contraimagen del quinqui durante el franquismo en obras de Rodríguez Méndez.

II. CONTEXTOS PARA UNA NUEVA HISTORIA CULTURAL

ANTONIO ORIHUELA. ¡Más chutes no! La heroína, entre arma de la democracia y vehículo heroico.

CARMEN MEDINA PUERTA. “Construir la poesía como una enfermedad de la piel”: la representación del VIH/SIDA en la España democrática.

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. ¡Quita esa gorra de obrero! Desproletarización editorial en la Transición española.

III. OTRAS MARGINALIDADES EN CONTEXTOS LATINOAMERICANOS

MARIEL BUFARINI. Percibir y resistir los estigmas. Un estudio sobre la cotidianeidad de personas en situación de calle.

JUAN FERNANDO PAVEZ PÉREZ, MARÍA JOSÉ REYES ANDREANI, FRANCISCO JEANNERET, MARÍA ANGÉLICA CRUZ, CÉSAR CASTILLO, JUAN JEANNERET, MANUELA BADILLA, CENTRO DE INTERPRETACIÓN FISURA FISURA. Murales y políticas de memoria en un "barrio crítico" de Santiago de Chile.

ANEXO AL MONOGRÁFICO. TEXTOS DE HOMENAJE.

RESISTIR A LES PALPENTES / RESISTIR A TIENTAS. Poemas de Antonio García del Río.

SEMBLANZA DE TONY Y CUADERNO DE VOCES.

Imagen de portada:
fotografía de Antonio García del Río.



SOBRE RAP, TRAP Y CALLE: IMÁGENES Y FENÓMENOS

About Rap, Trap and street: images and phenomenons

SOFÍA NICOLÁS DÍEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (ESPAÑA)

sonicola@ucm.es <http://orcid.org/0000-0002-7727-5665>

RECIBIDO: 05 DE FEBRERO DE 2020

ACEPTADO: 23 DE OCTUBRE DE 2020

RESUMEN: Intento en este artículo analizar de forma general las imágenes sobre la delincuencia, la calle y los barrios en el rap *gangsta* y el trap españoles desde el año 2000, confirmando así su línea de continuidad y el aumento de estas representaciones con la crisis económica. El recorrido confirmará cómo las voces subalternas utilizan estas músicas y sus discursos a través de las letras de canciones y sus biografías: qué mecanismos de identificación utilizan, qué convenciones, qué motivos retratan, qué influencias y recursos, con especial atención al uso de referentes hispánicos del universo callejero y lumpen como pueden ser las figuras de los quinquis entre otras. También aprovecharé para comentar los fenómenos sucedidos dentro del campo artístico del rap ante la irrupción y creciente desarrollo de estos géneros y sus interacciones. Todo ello para leer desde lo sociológico las huellas de los que parecen ser herederos de las prácticas culturales callejeras a través de un ejercicio de resistencia y visibilización guiado por la música popular, que se añade a la historia de las clases desfavorecidas en España.

PALABRAS CLAVE: Rap, trap, lumpen, prácticas callejeras, subalternidad, biografía.

ABSTRACT: My intention in this paper is to broadly analyse the images created by the delinquency, the street and the neighborhoods in the gangsta rap and the Spanish trap since 2000, confirming its linear continuity and the increase in these representations with the economic crisis. The journey shows us how subaltern voices develop these speeches through their song's lyrics and biographies: what mechanisms of identification and conventions they use, what motifs they depict and what influences and resources they adopt. I'm giving special attention to the use of Hispanic references within the street universe and the lumpen such as the quinquis among many others. I'd like to take the chance to comment on the phenomena happening inside the rap's artistic field which respond to the irruption and the recent development of these genres and their own interactions. All with the purpose of reading, from a sociological point of view, the tracks of what seem to be the successors of the street cultural practices. Led by popular music, through a fierce resistance and visibility, adding up to the history of underprivileged classes in Spain.

KEYWORDS: Rap, trap, lumpenproletariat, street practices, subalternity, biography.

Nicolás Díez, Sofía.

“Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 16 (Diciembre 2020): 93-128.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.16627> ISSN: 2340-1869

INTRODUCCIÓN

La cantante Rosalía, nuevo fenómeno del pop-flamenco español, actuó en los premios Goya 2019 con una original versión de la canción de rumba de Los Chunguitos “Me quedo contigo”, presente en la banda sonora de la película *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura —uno de los mejores filmes del recuperado cine quinquí de los setenta y ochenta¹—. Se trata de un género que en el imaginario común se une a la delincuencia juvenil, la violencia, la droga, los mercheros o los quinquís². Empezando el año 2020 la catalana actúa en los premios Grammy estadounidenses con un tango de tema carcelario, “Juro que”, volviendo al flamenco más puro, que tras experimentos con el reguetón y otros sonidos había dejado descansar. Rosalía³ será la punta del iceberg, la manifestación *mainstream*⁴ de lo que se produce en el ámbito ibérico dentro de la música rap y trap, ahora incluidas en la categoría de música urbana⁵. Me refiero a cómo estos géneros han introducido en España una vía a la representación de voces subalternas en su versión más explícita unida a la delincuencia, la precariedad, las comunidades en torno a los barrios y la calle, permitiendo configurar un estilo de vida y música con patrones de subjetivación y tecnologías identitarias útiles a muchos jóvenes, que los han utilizado para reflejar sus

¹ Dentro del fenómeno de recuperación de la cultura quinquí unido a la aparición de la crisis pueden enumerarse la exposición del 2009 “Quinquís dels 80: cine, premsa i carrer” (CCCB); la novela de Javier Cercas, *Las leyes de la frontera* (2012); la antología de historias, *Crónicas Quinquís* (2013), del periodista Javier Valenzuela; o el ensayo *Quinquís, maderos y píceletos: memoria y ficción* (2014) de Juan A. Ríos Carratalá. También hay revistas que dedicaron sus números al tema, es el caso de *Spanish quinquí* (2014) de Vinalia Trippers y otras novelas como *Mars del Carib* (2014) de Sergi Pons Codina o *Yon-qui* (2014) de Paco Escribano.

² La subcultura quinquí “tiene unos orígenes etimológicos y sociales que provienen de la figura del quincallero, en su mayoría mercheros que se dedicaban a la venta ambulante, y que probablemente se extienden hasta el «cani» de nuestros días [...]” (Florido Berrocal *et al*, 2015: XII). La explosión del cine quinquí derivó en una identificación de estos términos con los jóvenes delincuentes barriobajeros y el lumpen de los ochenta.

³ No es la primera vez que Rosalía acude a estéticas y contenidos subculturales de la calle. Al estudiar flamenco, parte de la tradición de esta música creada por los gitanos, cuyas temáticas están unidas a la historia del pueblo gitano en la península, perseguido y marginado, con leyes y cultura propias, unidos a lo carcelario, a modos de subsistencia nómadas o ilegales. En el videoclip de “Malamente” se recurre a la estética suburbial-periférica de los chonis o canis, con chándales, coches tuneados, parkings en zonas industriales, en la línea de la película *Yo soy la Juani* (2008) de Bigas Luna. La cual, como indica Castro (2019), ya anticipó con su banda sonora la fusión de subculturas de la juventud barrial. Rosalía ha conformado varios signos de su identidad artística con tecnologías asociadas al mundo gitano, afroamericano, lumpen o barrial, como los sellos de oro enormes o uñas larguísimas de gel.

⁴ Es conveniente articular el sentido del *mainstream* y el *underground* dentro del ámbito de la música popular. Según Tim Wall (2003:14-15), su uso vago ha formulado una diferenciación demasiado simplificador que no responde a la realidad que articulan, debido a que en la música popular los cambios y flujos responden a factores complejos. Cuando se hace alusión a uno y a otro para mostrar las tendencias principales y los márgenes, como yo hago, se intentan dar a entender las disparidades existentes entre las diferentes partes de la cultura musical popular, que se organiza en torno a factores como la industria y los medios con diferentes modelos de producción y promoción, dependiendo también de los grupos sociales que con sus usos dan sentido a las maneras de consumir y experimentar la música. A lo largo del tiempo estos usos pueden cambiar y lo *underground* hacerse *mainstream* o simplemente estar en continua conexión: un sello *underground* aliado con una empresa corporativa multinacional.

⁵ Según Tricia Rose (2008): “Urban is a euphemism for black music genres and markets”. Castro (2019: 14) señala que la etiqueta de “música urbana” aplicada a cantantes blancos es “una apropiación indebida de la cultura musical negra”. Negus (2004: 89) al describir la industria corporativa americana usa “música urbana” como sinónimo de música negra, explicando las dificultades y características específicas de estos géneros en una industria dominada por los blancos en su mayor parte. Bourdieu señala cómo las etiquetas o “instrumentos prácticos de clasificación” (1995: 237) son *falsos conceptos* que surgen de la lucha dentro del campo cultural, económico o artístico. Sirven para entrar en él o ganar reconocimiento, diferencian y catalogan para hacer existir o interferir a los que interactúan en el mismo.

experiencias o ambientes frente a los discursos establecidos, posibilitando puentes entre cuestiones sociológicas y sus relatos.

Analizaré y enumeraré de forma general las imágenes asociadas a los relatos de calle, sociabilidades y experiencias callejeras relacionadas con el lumpen, los barrios y sus comunidades en el rap español desde el 2000 hasta el desarrollo posterior de la música trap⁶. Para mostrar no solo los recursos de esas representaciones y su unión con la construcción de identidad, sino también los fenómenos y debates que se han producido en su propio campo artístico y fuera del mismo. Tomaré para ello principalmente las letras de las canciones y secundariamente materiales como videoclips o fotografías; dado que el componente musical es muy importante, haré algunas referencias al sonido, las instrumentales o los efectos melódicos para insinuar ciertos desarrollos musicales unidos a estas figuras, pero de forma puntual.

El corpus comprenderá a artistas de rap de diferentes localizaciones peninsulares —Madrid, Barcelona o Granada— pero en su mayoría del ámbito madrileño, cuya producción se encuentra relacionada con las temáticas y motivos mencionados. Muchos podrían enmarcarse dentro de las corrientes del *gangsta rap* (Chojin y Reyes, 2010; Castro, 2019), pero pretendo matizar el uso de esta etiqueta porque contiene una carga mediatizada como producto por la industria musical estadounidense que ha suscitado revisiones muy críticas (Rose, 2008; Chang, 2015). Es el subgénero de rap que se impuso comercialmente en USA desde mediados de los noventa hasta los años dos mil y que, simplificando, gira en torno a la violencia, la cultura del gánster, las bandas criminales, el sexo, la prostitución, el dinero y la dura vida en el gueto afroamericano. Tricia Rose (2008) habla de la dañina imagen que la hipercomercialización corporativa de este subgénero, que ha producido ganancias multimillonarias, posee para la cultura *hip-hop*, el desarrollo de la comunidad afroamericana y las cuestiones raciales que la afectan. No me atrevo a afirmar que este sea el caso y la situación de todos los artistas de *gangsta rap* de nuestro país, pero la revisión sociológica que articula es útil para no caer en una mitificación plana de sus mensajes. Los ejemplos seleccionados serán masculinos. Aunque la presencia de mujeres crece en torno a estas temáticas, he tenido que acotar el corpus por cuestiones de espacio y organización, aunque como señalo en nota al pie más adelante las mujeres también aportan sus elementos particulares. Tomaré a cantantes que han alcanzado diferentes cotas del campo: desde posiciones medias-altas a las más bajas o subterráneas del *underground* y “el respeto sin éxito” (Castro, 2019: 61), para contar con una visión menos sesgada y más completa. Escoger voces desde el año 2000 me permite analizar el desarrollo en el tratamiento de estos relatos junto a los fenómenos sucedidos en el campo. Parto además de la idea de que analizar la música y las letras de rap es en sí algo resbaladizo, debido a que las músicas populares urbanas se resisten a categorizaciones demasiado

⁶ Se puede definir el trap como una ramificación surgida de las variantes sureñas del rap estadounidense, cuyas temáticas y origen tienen relación con la venta de drogas (*trap houses*), tomando contenidos de las letras del *gangsta rap* y el *dirty south*. A lo largo de los años 2000 se identificó como subgénero del rap, pero se ha asentado como género propio. Musicalmente se distingue del rap por ralentizar o acelerar las 90 *bpm*s de la base rítmica, lo que obliga a nuevas formas de adecuarse al ritmo, tener mayores arreglos electrónicos, uso de sintetizadores de tipo 808 con bajos muy graves y cajas rítmicas que producen un sonido más siniestro, denso y oscuro, y no tan melódico como el del *gangsta rap*. También se distingue por el efecto del *Auto-Tune* que hace que las voces suenen robotizadas y por los *ad libs*, sonidos o expresiones vocales que se añaden al final de las frases para rellenarlas aportando dinamismo e identidad. Ha sido comparado con el punk respecto del rock, debido a la actitud más desafiante o a letras directas menos desarrolladas retóricamente y narrativamente, donde la rima se desatiende.

generales o a la definición de cánones muy estrictos (López Cano, 2010: 247) debido a la falta de homogeneidad —hay una enorme cantidad de vertientes—, la representación de valores unidos a diversos grupos, los enfrentamientos dentro del campo y entre diferentes clases sociales.

El artículo se estructura a través de cuatro puntos: en el primero señalo las luchas dentro del campo artístico del rap español con la irrupción de las tendencias *gangsta* y el rap virtuoso o comprometido que lo dominaba, en el segundo y principal me centro en las representaciones de la calle y la delincuencia, en los recursos y motivos utilizados a través del corpus. El tercer punto es una ampliación del segundo dedicada a la adaptación de estas representaciones a la cultura autóctona española en relación con el lumpen y la calle. En el último hablo sobre el debate en torno al rap y el código sobre la autenticidad en sus vertientes callejeras que afecta directamente a las representaciones de estos artistas.

Para acompañar mis objetivos remito a un enfoque del análisis desde lo sociológico adjuntando algunos datos, junto a preceptos críticos y teóricos tomados de los estudios culturales o la musicología, a los que añado el libro *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqué en la transición española* (2015). Éste parte del análisis y entendimiento del sujeto quinqué transicional en torno a la sociología, los estudios culturales marxistas de la escuela de Birmingham y los de la subalternidad. Se trata de situar a las voces subalternas del rap y el trap dentro de la guerra cultural para otorgarles su lugar. Preguntarse sobre la representación y las necesidades expresivas de estos artistas en torno a la calle, que se deslizan entre la marginalidad, la delincuencia o los barrios, como delata la estrecha unión con sus biografías e identidades, para analizar el reflejo de todo ello en la cultura y sociedad españolas, inmersas en una fuerte crisis económica desde 2008. Formulando una lucha de significados frente a la cultura dominante del estado, cuando la expresión de los grupos subalternos muestra sus condiciones de vida frente a la falsedad del pacto social. La música, de hecho, “[...] como parte integral del conjunto de prácticas culturales”, es “fundamental para entender las diferencias sociales” (García Canclini en López Cano, 2010: 237), aunque desde la musicología estos géneros no siempre se consideran por no pasar una doble legitimación: son músicas que crean “[...] una cadena productiva alternativa, [...] generan sus propios mecanismos de validación, basados en el placer y su relación con imaginarios sociales ‘indisciplinados’ pero no ideológicamente rebeldes” (Yúdice en López Cano, 2010: 228). Todas estas ideas apuntalarán el análisis permitiendo entender mejor el engranaje de estas representaciones.

Uno de los primeros mecanismos de las músicas populares urbanas es situarse desde el contexto más inmediato y su necesidad expresiva, así sucedió en el origen del rap en EEUU dentro de las comunidades afroamericanas, que funcionó como medio artístico para dar voz a un sujeto estigmatizado por razones raciales o económicas:

Es el punto de vista, [...] más al nivel de la calle que nunca hemos tenido de una subcomunidad a la que solemos pensar que le hacemos un favor por el hecho de no verla: la población negra urbana y pobre de finales del boom de la natalidad que ahora constituye [...] el gran extranjero interior de América, el “otro” carcinomide en “nuestro” seno, cuya desesperada situación contemporánea y respuesta a esta (es decir, sus vidas diarias), los ciudadanos preocupados denunciarnos y deploramos e identificamos como objetivo en nuestras “guerras contra” el SIDA, el crimen, las bandas

callejeras, el crimen, el crack, el crimen, la falta de vivienda, el analfabetismo [...]. (Foster Wallace y Costello, 2017).

El rap ofrecía una buena vía a las necesidades expresivas y artísticas del sujeto afroamericano⁷. Los contenidos de los que versa parten de esa comunidad ubicada en barrios de clases medias y bajas, mostrando una diversidad de contenidos que va desde la delincuencia, la autoafirmación del *egotrip*, la necesidad de ser una estrella y ganar dinero, hasta la crítica política, social y racial; pero también discursos sobre el estilo y la identidad, las costumbres cotidianas, el humor, el deleite estético y poético, la música y el dominio del arte verbal (meta artísticas), etc. Con esto refiero que la variedad de temas está influida por elementos no ajenos a la comunidad que los produce y sus prácticas sociales; es indiferente que te acerques más a una vertiente —*gangsta rap*, rap alternativo, jazz rap, *oldschool*, *neosoul*, trap...— o a otra, el emisor da forma a su mundo identitario más inmediato, eligiendo los temas que prefiere, la intención y el mensaje para mostrarlos. La letra de “The message” de Grandmasterflash & The Furious Five (1981) traza el panorama de un joven negro en el Bronx de los ochenta en una mezcla de tipos humanos como el yonqui, junto al crimen o la desigualdad, en una ristra de imágenes urbanas con códigos afroamericanos desde un rap de denuncia. En la canción “Rebirth of Slick (cool like Dat)” (1993), Ladybug habla sobre su virtuosismo y estilo rapeando en un *egotrip* donde aparecen sus amigos, la afición por la música que les une o el *club* donde la escuchan, reflejando el proceso de creación de la misma, diseminando códigos musicales y referencias afroamericanas como el personaje femenino de la *Blaxploitation*, Cleopatra Jones. Young Thug articula un discurso sobre el dinero y su contexto personal en “Check” (2015): un cantante exitoso que graba música mientras se dedica a sus negocios, al que las chicas reclaman sexo en fiestas donde consume tanta codeína que pierde la noción de la realidad. Aparecen referencias propias: reclama la puesta en libertad del rapero Gucci Mane; se compara con Migos, otro grupo de trap, y con el jugador afroamericano de baloncesto Kobe Bryant; muestra sus preocupaciones: le pueden traicionar por eso guarda su pistola... En una entrevista con Clique TV en *YouTube*, relata que esta canción surgió al recibir un cheque de 650.000 dólares, también habla de sus orígenes en una familia numerosa y pobre de Atlanta o de su hermano encarcelado, motivos presentes en sus canciones. Es indudable que el espectro callejero es parte esencial de las músicas populares urbanas, especialmente del rap, pero desde puntos de vista relacionados con subculturas callejeras diversas: más radicalizados en su relación con la delincuencia, o vía otras manifestaciones como la celebración comunitaria, la práctica artístico-musical o la acción sociopolítica.

Foster Wallace y Costello (2017) se preguntaban a finales de los ochenta, cuando el rap alcanzaba la aceptación de las masas blancas a la par que el *gangsta rap* despuntaba: “¿Y si los artistas no están influyendo ni dando forma, sino [...] sosteniendo un espejo en alto para que su mundo pueda verse reflejado cómo mundo? [...]”, y añaden:

⁷ Recomiendo *Generación Hip-hop: de la guerra de pandillas y el graffiti hasta el gangsta rap* (2014), de Jeff Chang, para trazar la historia sobre esta cultura en su conexión con los movimientos de lucha político-raciales. Parte de la etapa *old school* unida al mensaje crítico de Kool Herc y los activistas contra la opresión de los afroamericanos, para pasar a la era post derechos civiles con artistas como Public Enemy o Rakim, paralela al inicio del *gangsta rap*, más despolitizado y machista, reflejo de las extremas condiciones de las comunidades de la costa oeste, asediadas por la brutalidad policial y el tráfico de drogas.

[...] aquí está el miedo fundamental y escondido de la opinión pública [...]: ¿y si el rap de vanguardia es realmente una música cerrada, que ni siquiera finge que está promulgando algo controvertido o desconocido para su joven público? [...]. (Foster Wallace y Costello, 2017)

El carácter endógeno y popular de los inicios de la música rap en las comunidades negras, su capacidad de refuerzo de la identidad, como sucede en otras subculturas musicales donde el sentimiento de otredad articula un discurso específico, serán claves importantes para entender la representación de la calle, el lumpen y la identidad en el corpus, junto a la controversia que generan.

Algunas de estas características situarían al rap como manifestación contracultural transgresora propia de la comunidad afro, enfrentándolo en la guerra de producción de significados contra las posiciones más conservadoras, supremacistas o canónicas. Pero dependiendo de su difusión o sus contenidos, la expresión del elemento subversivo que podría servir de denuncia es fagocitada mediante un ciclo subcultural (Hebdige, 2004): la industria musical corporativa desactiva cualquier transgresión convirtiéndolo en un producto que en el caso del *gangsta* explota lo morboso para colmar el gusto de las masas blancas (Wall, 2003; Negus, 2004; Rose, 2008). El funcionamiento de las corporaciones musicales junto a los artistas que acceden a ellas sin cuestionarlas son los principales causantes y beneficiarios de este fenómeno, aunque las enormes cifras del negocio americano no se pueden comparar con las patrias, donde el avance de este género ha sido más costoso y cuando se asentó definitivamente en la industria en torno al año 2005 (Chojin y Reyes, 2010; Castro, 2019), no fue el estilo *gangsta* el que generó las mayores ventas⁸. Más allá de consideraciones sobre la industria discográfica que tanto afectan al consumo y desarrollo de estas músicas, el rap ha legado una herramienta a jóvenes de todo el mundo, independientemente de su color de piel o su extracto social, para interactuar en sus entornos, en un fenómeno socioestético que va más allá de “apreciaciones musicales o fenómenos sociales” (Boix, 2015: 230) pues se compone de la interacción de muchos elementos. Y aunque en este artículo hago ver una relación estrecha entre *gangsta rap*, trap y subalternidad en su expresión más extrema o marginal, será una más entre las diferentes maneras en que se puede articular el retrato de las prácticas de calle y las comunidades de los barrios desfavorecidos.

MENSAJE VIRTUOSO O COMPROMETIDO FRENTE A MENSAJE *GANGSTA* O CALLEJERO

En el ámbito español y su negocio musical, el rap se ha recibido de manera irregular, produciendo desinterés por sus contenidos de crítica social, por falta de gancho comercial o posteriormente en su versión *gangsta*. En el último caso no solo entre la industria o el público,

⁸ El primer disco de oro del rap español fue *Lujo ibérico* (Yo Gano/Superego-Universal, 2000) de La Mala, que vendió 67.000 ejemplares, siendo la primera artista de este género en fichar por una multinacional; *Alevosía* (Universal, 2003), su segundo trabajo, fue también disco de oro (60.000 copias vendidas). El grupo Violadores del Verso alcanzó disco de oro con *Vivir para contarlo* (Rap Solo/Boa Music, 2006) (60.000 copias vendidas) sin apoyo de radiofórmulas. El grupo sevillano SFDK con *2005* (SFDK Records, 2004) llegó a ser disco de oro vendiendo 40.000 copias. La Excepción fichó por la discográfica Warner de la que se separó al descubrir que sus trabajos *Cata Cheli* (2003) o *Aguantando el tirón* (2005) habían sido discos de oro sin ponerlo en su conocimiento.

especialmente de clases media y alta⁹, también entre muchos artistas asentados del rap español que no querían perder la hegemonía de su campo artístico. Lo que se puede corroborar en un repaso a las letras de temática callejera-lumpen es que, si en el 2000 eran más puntuales, ocupando puestos inferiores en el campo, su aumento ha sido paulatino hasta que en los últimos años el fenómeno del trap las ha normalizado, abriéndose espacio entre los consumidores, en lo que Castro (2019) ha denominado “la banda sonora de la crisis”.

Aquí la distinción que hace Castro (2019: 14-15, 57) entre *gansta* rap-trap de calle y “raperos virtuosos” (virtuosos líricamente, política y moralmente, justo a un gusto por bases e instrumentales poco melódicas) es esencial para entender el fenómeno creciente estas letras como apertura del canon. Si consultamos *RAP: 25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España* (2010), uno de los pocos libros sobre este género en nuestro país, que hace un meritorio esfuerzo por trazar su cronología nacional, veremos que destacan una tendencia de rap “virtuoso” o “comprometido”. El Chojin, coautor del libro, es uno de los máximos exponentes de esta vertiente, caracterizado por letras donde premia, además del virtuosismo lírico, una crítica al sistema, que con el asentamiento en la industria y dependiendo del artista a veces se ha hecho tópica, en un mensaje ejemplarizante o vacío. Había excepciones: el estilo de los Jungle Kings en los noventa, Mucho Muchacho y su rap de vacileo, Triple XXX (su clásico “Ya no te acuerdas”, 2002), Solo los Solo, La Mala (“La niña”, 2003), Haze e incluso Hablando en Plata, pero en su mayoría, los raperos que han dominado la escena y las nóminas de los festivales hasta 2010-2015, no optaron por una representación directa de la calle o la delincuencia. Todo ello justificado bajo un discurso de crítica social tipo Public Enemy, grupo estadounidense de referencia junto RUN-DMC o De la Soul, que omite a otros artistas unidos al *gangsta*, como N.W.A, Tupac o Notorious BIG. Y aunque las películas de El Vaquilla se enumeren entre muchos elementos como influencias para las primeras generaciones del *hip-hop* patrio (Chojin y Reyes, 2010: 47), en los raperos asentados por entonces estos referentes apenas aparecen. De la misma forma que el rap fusionado con flamenco de La Mala recibe poco espacio o se habla de cómo el rap-flamenco de Haze¹⁰ era rechazado en la época por comercial y melódico como sucedía con el reguetón. Este artista, original del barrio de Los Pajaritos en Sevilla, ha mostrado el submundo que le rodeó desde pequeño: se enfrentó a la adicción a la cocaína y a un mes de cárcel, experiencia que le cambió, y decidió estudiar para ayudar en el barrio. Aboga por un rap que no romantice la violencia y cree que el trap cae en esta trampa (*El Español*, 10/12/2018).

⁹ De forma parecida, en el flamenco, los temas relacionados con el lumpen sufrieron rechazo. La copla flamenca ante la comercialización y profesionalización del cante a través de los cafés de finales del siglo XIX y pagados los cantaores con el dinero de la burguesía, se suaviza para complacer las preferencias del público, así la carga trágica se desactiva, lo popular es reabsorbido por la clase dominante, que considera la “temática de la cárcel [...] como una manifestación de *mal gusto*, cuando no como una acusación” (Gelardo y Belade, 1985: 133).

¹⁰ Yung Beef, uno de los artistas más representativos del trap, señala en una entrevista: “La lista que yo he hecho es solo de trap, menos lo de Haze que no es, pero sí es, ¿sabes? Es la esencia” (Álvarez, 2017). Canciones como “Rap flamenco” (2010), con el cantao de rumba Canelita, poseen varios de los elementos que trataré: “Que yo soy de calle callejero / me tiro a la calle pa’ buscarme los talegos / sigo siendo el mismo con dinero o sin dinero / un niño de barrio yo soy callejero [...] / cuando suenan las sirenas en el barrio / porque a sona’o un disparo / rap flamenco es nadie ve / nadie escucha, nadie dice, aquí mueren los chivatos / [...] buscar billetes sin pensar en antecedentes [...] / desfase ese Haze que hace te juro por mis niños que nunca probé la base [...]”.

Al final los autores pecan de lo mismo que denuncian, pasan de señalar el erróneo uso de estereotipos aplicados al rap, para referirse a las corrientes *gangsta* a base de estereotipos. Cuando en el glosario se explica el significado de la palabra ‘bloque’ se indica:

El uso de esta palabra es relativamente nuevo en el rap español y no está libre de cierto grado de controversia. Hay quienes opinan que muchos de los que utilizan este concepto en sus raps no son del todo fieles a la realidad de los barrios españoles. En Estados Unidos es cierto que en los *blocks* la vida suele ser dura —muchas armas, amigos tiroteados, cárcel, policía muy represiva, etc.—, pero aquí la realidad normalmente es más benévola. En cualquier caso —aunque pueda dar la sensación de que a algunos les gustaría que las cosas fueran tan duras como en algunos barrios de Nueva York—, lo cierto es que el término “bloque” nos sirve para hablar de una realidad a menudo silenciada [...]. (Chojin y Reyes, 2010: 354)

Sin negar cierta mitificación de los modelos estadounidenses gansterizados de la que algunos artistas han abusado emulando a sus cantantes favoritos a través de biotextos y personajes con actitudes serias o amenazantes, generalizarlo es simplificador y homogeniza las diversas voces y estilos que en España se han metido dentro de ese saco. Así se cuestionaría a una parte de los artistas sobre su capacidad para contar historias a través de elementos biomusicales o bioliterarios¹¹, con un discurso que, preocupado en dar una imagen de crítica social y humilde sobre el rap, impone una tendencia en el campo, desacreditando una supuesta copia poco asimilable a la situación real, lo que en vez de surtir efecto y disminuir estas manifestaciones, ha aumentado la contrarrespuesta hacia estos valores ‘virtuosos’, optando por representaciones de la calle más explícitamente marginales. No puedo sino acordarme de las estampas de bloques de viviendas y descampados del paisaje del cine quinquiprovenientes de los desarrollos urbanísticos del franquismo, primero para recibir a los campesinos del éxodo rural, luego al excedente de las clases obreras y más tarde a los inmigrantes; ocupando las periferias con proyectos de colonias, ensanches o vivienda colectiva, traducidas en las actuales Viviendas de Protección Oficial (VPO) habituales en los barrios de rentas bajas, cuyas geografías urbanas pueden verse a golpe de vista y que serán el marco común de las representaciones que recorreré.

Si nos remontamos más allá de Cecilio G, Yung Beef o el grupo Pxxr Gvng (Los pobres), caras conocidas del trap a nivel mediático en el último lustro, nos encontramos la avalancha de aquellos que iniciaron el rap de temáticas de calle, el *gansta rap* o que introdujeron el *dirty south*¹²

¹¹ Germán Labrador utiliza el término *bioliterario* para explicar el estrecho trenzado entre vida, formas de vida, modelos identitarios y literatura presente en los poetas contraculturales de la transición; y denomina biotextos a los referentes literarios o musicales de estos jóvenes de los que también imitaban sus vidas, cuerpos y actitudes.

¹² Según Grem (2006), esta denominación tiene su origen en los *clubs* del sur de EE.UU en los ochenta, donde poseía connotaciones criminales o sexuales, también se ha identificado con la difícil condición racial de los afroamericanos del sur. Se convirtió en una categoría de carácter comercial a finales de los noventa con centros irradiadores en Miami, Houston o Atlanta, y artistas como OutKast, Goodie Mob, Lil Wayne, Ludacris o Three 6 Mafia, funcionando como diferenciación frente al rap dominante de las costas este y oeste, y aunque los patrones eran parecidos —violencia, vida en el gueto, sexualidad masculina— se reubicaban en el contexto sureño con su propia idiosincrasia. Las producciones musicales se diferenciaban en una mayor instrumentalización, en ritmos pesados, arrastrados, contundentes, con graves profundos y otros efectos electrónicos.

en España. Los nombres son cuantiosos¹³, fueron los que empezaron a contar de forma explícita historias de barrio y delincuencia, con referencias autóctonas sutiles mezcladas con la influencia del rap estadounidense del que obtenían estéticas y tecnologías. Había entonces poca presencia de mujeres en general, menos aun tratando estos temas¹⁴. Pese a considerarse una copia del rap estadounidense de moda (Castro, 2019: 59-60) donde la adaptación todavía no se había completado, creo que si se analizan algunos casos en detalle puede observarse el inicio en el uso de referentes callejeros locales y la representación directa de una realidad nacional que la cultura oficial, primero a través del franquismo y después de la CT o cultura de la transición institucionalizada, suele mantener oculta si no es a través de la espectacularización televisiva de la pobreza y la delincuencia¹⁵.

Al acercamos a algunos datos y conclusiones recabados por especialistas puede decirse que la delincuencia absoluta y relativa se ha mantenido desde los picos de los años ochenta hasta inicios del 2000, esto es, existe y no ha bajado, teniendo en cuenta que no se recoge todo lo que sucede: hay un tanto por ciento de hechos que nunca aparecen porque no son denunciados. Robos, hurtos, tráfico y consumo de drogas, corrupción y delincuencia menor centrada en las faltas han experimentado un ascenso con la crisis, en torno al 34%, debido a un oportunismo unido al paro entre otras cosas (O'Reilly, 2015: 172). Es llamativo que los criminólogos y sociólogos se quejen de la falta de transparencia en los datos públicos recabados desde las instancias policiales, que “[...] dan una información parca”, y a veces se elaboran “[...] según las necesidades e intereses de la institución correspondiente, que no son siempre los de facilitar la información más amplia y completa a la población” (O'Reilly, 2015: 130). Igual de importante es el problema del paro como desestabilizador social y la necesidad de un sistema educativo fuerte para librar del mismo a un sector de la población. Begoña Cueto (2017) habla de “un círculo vicioso difícil de romper”, donde el impacto de la crisis económica se ha cebado con los jóvenes, sobre todo aquellos con baja formación, que suponen un 7,2% con estudios de primaria y un

¹³ Entre ellos nombrar a Arafat o Chinorro, ‘misteriosa leyenda’ que hizo un único trabajo, una demo con Chirie Vegas, y desapareció. También encontraríamos a Ley rico (Moreno y el productor Sendy), Guante Blanco, los Hermanos Herméticos o Primer Dan. En la línea del último hay otros *rappers* como Meko, Xcese, Kra Martínez o Duddi Wallace, con los que ha compartido círculo de colaboraciones. De esta forma fueron surgiendo sellos y colectivos como Grimey Music, Gamberros Pro o UglyWorkz. De Grimey, destacar a Costa, Chulito Camacho, Nasta, Damako o JavierPetaka; de Gamberros Pro a Mítx, Romo, Daviz Logic, Gravedad cero o Black Caesar; de Uglyworkz: Madrid Pimps, Látex Diamond, Sta-K Sánchez y Ryma a.k.a. 3XL, High Gambino, Lacalle Familia, Sholo Truth, Cherisse (una de las pocas mujeres), Gran Purismo & Cool Remember, Slash Major o Mitsuruggy. Nombrar a Darmo (antes en Grymey) que tuvo un notable éxito o Iván Nieto & Tony Calamonte. Casi todos los artistas nombrados pertenecen a Madrid, pero también hay más ejemplos en Barcelona, Valencia, Sevilla y otras ciudades.

¹⁴ Sobre la falta de presencia femenina en la escena y el machismo imperante en los mensajes, tendría que abrir capítulo aparte. Me limito a nombrar un aspecto que se vincula desde el origen americano con la representación del cuerpo e imagen de la mujer, especialmente en tendencias como el *gangsta rap*. Tricia Rose (2008) lo aborda como aspecto fundamental en este subgénero, donde a través del triunvirato hipermasculinizado del *gangsta-pimp-hoe*, la mujer afroamericana queda reducida a un objeto sometido a una sexualidad violenta, en un tratamiento misógino con denominaciones como *bitch* o *hoe* (‘zorra’ o ‘puta’). Dentro del caso español y el trap, remito al libro de Castro (2019) y el capítulo ‘Ser o no ser feminista’.

¹⁵ La espectacularización de la pobreza es común en programas de TV como *Callejeros* (2005) o *Equipo de Investigación* (2011), donde con un discurso sensacionalista y maniqueo se muestran los barrios bajos de toda España para consumo del telespectador. Esta es a su vez la crítica más común, junto a la de romantización de la pobreza, que han recibido los cantantes de trap, rap *gangsta* o incluso la reactualización del fenómeno quinquini (Martínez, 2019).

35,5% solo con educación secundaria obligatoria, un porcentaje superior a la media de la UE y que la autora conecta con los elevados niveles de abandono escolar donde estamos a la cabeza —no es raro que varios de los artistas expresen que dejaron de estudiar pronto o que no trabajan—. Las situaciones de desempleo extendidas en el tiempo suelen conducir a la exclusión social, realidad preocupante viendo las elevadas cifras de paro juvenil, cuyo pico se alcanzó en 2013 según datos de Eurostat con un 41,4%, pero lo que realmente reflejan son un problema estructural de nuestro país:

Resumiendo, desempleo, temporalidad y parcialidad del empleo y bajos ingresos son indicadores claros de la precariedad y de la desigualdad laboral que sufren las personas jóvenes [...]. Tampoco son indicadores que afecten únicamente a las personas jóvenes, porque en realidad, estos indicadores vienen a reflejar problemas estructurales que tiene el mercado laboral español, que tras sucesivas reformas laborales continúa desregularizando el empleo (Bilbao, Cano y Standing, 2000; Cano, 2007; Alonso, 2007; López Calle, 2010; Standing, 2013) y ofreciendo unos niveles insuficientes de protección sociolaboral para la dimensión de los problemas que manifiesta. (Santamaría López, 2018: 7)

Actualmente aquello a lo que el libro de Chojin y Reyes (2010) otorgó menos importancia ha cobrado especial intensidad. Me refiero a aspectos como la autogestión vía internet y redes sociales como medio democratizador de difusión musical, causa de la gran presencia de relatos de calle y lumpen que de otra forma no habrían sido visibilizados; aumento de artistas femeninas también tratando estos temas¹⁶; más presencia visual a través de videos; más importancia de las melodías y libertad de fusión con otras músicas como reguetón, flamenco, electrónica... Las últimas generaciones han hecho suyos esos códigos para mantenerlos, sin que por ello el rap comprometido pierda éxito, más bien lo contrario, han aparecido nuevas voces con estéticas y mensajes más callejeros como es el caso de los raperos Ajax y Prok. Pero a la par han surgido modelos comerciales con mensajes unidos al dinero, el sexo, las mujeres y las drogas, como el alicantino Kidd keo cuyas cifras de reproducciones en *YouTube* se cuentan por millones en pocos meses y que ha firmado un cuantioso contrato con Warner Music Latina. Habrá que debatir las diversas consecuencias que estas tendencias formulen.

¹⁶ La creciente presencia de mujeres haciendo rap o trap es indiscutible (Castro, 2019). Por una cuestión de espacio he descartado introducirlas, y aunque sus representaciones callejeras tienen parecidos con las de artistas masculinos, también poseen rasgos propios. Podría nombrar al colectivo de rap feminista Ira Rap, o dentro del trap, a artistas como la Zowi, Albany o Chanel. La primera, usando recursos propios del trap, habla sin tapujos de sexo, relaciones abiertas, drogas o peleas callejeras. Se autodenomina como ‘puta’, ‘guarra’ o ‘zorra’, desautomatizando las cargas peyorativas de estos vocablos. Su estética y letras están cruzadas por asuntos femeninos del barrio popular con tecnologías de identificación como las joyas, las uñas largas, maquillajes llamativos, el chándal y la ropa barata mezclada con lujo, a lo que se añade el recurso y referencia a las amas de casa, las bailarinas de striptease, la prostitución o el porno, trabajos/estéticas relacionados normalmente con mujeres de entornos precarios o estigmatizados. Albany, cantante de origen gitano y granadino, hace un trap envuelto en tristeza, depresión y oscuridad con ritmos *sad*. Cuenta con letras en forma de imágenes dispersas, recuerdos o sentimientos: “ya tengo bastante con haber perdi’o a mi pare / tengo el alma oscura desde tiempo inmemorial’ [...] / con ropa de la iglesia he ten’o que vestirme [...] / en el juzgado declarando mi hermano y yo [...]” (“Nadie”, 2018). Su voz es capaz de transmitir el testigo íntimo y melancólico de la subalternidad precaria sin recurrir a efectismos violentos o a actitudes impostadas. Ellas también relatarán vidas complicadas, experiencias de las que han adoptado la necesidad de ser mujeres fuertes, valorando el modelo de lucha de sus madres o reivindicando un activismo feminista de mujeres desafiantes como las chicas de Ira Rap.

TIPOS Y FORMAS DE REPRESENTACIONES DEL RELATO DE LA CALLE, EL BARRIO Y EL LUMPEN

En este apartado trato de mostrar y enumerar las principales formas de representación junto a los recursos utilizados para plasmar los relatos de calle y delincuencia; para ello iré ilustrando directamente con ejemplos del corpus, procuro partir de los casos más antiguos y añadir las novedades o constantes de los más actuales. Empiezo con Chirie Vegas, catalogado como uno de los pioneros del *gangsta* rap patrio, cuya voz puede identificarse con la de los sujetos que padecen las taras heredadas de las clases marginales-obreras españolas. En trabajos como *Vintage* (2004) —en la portada aparece el cantante con gorra y ropa ancha en un fondo de ladrillo con puerta enrejada fundido con un bloque de viviendas típico del desarrollismo— encontramos producciones alejadas del *hardcore* musical de bombo-caja y jazz al que los raperos virtuosos nos tenían acostumbrados, apostando por *beats* melódicos, producciones plagadas de *samples* de rap noventero americano y funk, donde la voz se desliza a base de imágenes. Sus composiciones resumen los recursos y contenidos que encontraremos en otros artistas coetáneos o posteriores del corpus, en letras que hablan de sus orígenes o sus experiencias vitales en las calles. Al ser de Vicálvaro —un barrio del extrarradio de Madrid— aparecen referencias concretas a nombres de calles y zonas como Ambroz, propias de su discurrir vital, pues se expresa el mucho tiempo transcurrido en el exterior y no en el hogar. La denominación de la zona o barrio al que se pertenece como rasgo de identidad es muy habitual. Es raro que un rapero no mencione su lugar de procedencia, más aún en el caso de aquellos donde los temas callejeros abundan; responde a una necesidad de localización y representación de zonas, lugares y colectivos olvidados en las ciudades, configurando mapas de la otredad urbana.

El recurso del *flashback* a lo vivido en una infancia complicada o a situaciones pasadas a modo de recuerdo es asiduo en la representación de estas temáticas. Al utilizarlo no solo se cuenta la experiencia propia sino la compartida con otros habitantes del barrio, por eso a veces se pasa de la enunciación en primera persona a la enunciación en plural que denota una experiencia colectiva: padres en la cárcel, registros, menudeo de drogas y delincuencia juvenil, falta de dinero, adolescencias precoces, abandono escolar... Muchas veces encontramos referencias a estancias en la cárcel o el peligro de acabar en la cárcel, lo que patenta la dureza de unas vidas que desembocan en el lumpen como salida y respuesta al sistema. También aparece la carga de la herencia recibida, plasmada en familias desestructuradas, parientes ausentes, encarcelados o madres y padres que trabajan continuamente por salarios bajos, delatándose una condición económica precaria mediante una identidad subalterna unida a su relato biográfico. Todo ello puede verse en “Cicatrices”:

Cicatrices en mi vida / con mi alma jodida [...] / teníamos dieciséis, viviendo alquilado / fumando hachís, conduciendo en octavo/bloques, Ambroz, zona extrarradio / hambriento por pasta cruzando los barrios / mi padre en prisión, mi madre curraba / volvía del colegio, sin pasta en casa [...] / intentas odiarme, cuando hablo de esto / he visto la cárcel, totalmente enfermo / bebiendo Cardhu, sin esnifar yeyo/ registraron mi piso, buscando hierro [...] / crecimos jodidos, la pasta ahí afuera [...] / me arrestaron en verano, pedían dos años / estoy en libertad en las calles sin cargos [...]. (Chirie Vegas, *Vintage*, 2004)



Portada de *Vintage* de Chirie Vegas, Gamberros Pro, 2004

El dinero y el pensamiento continuo de la voz que organiza sus referencias y prácticas en busca del mismo es crucial en estos artistas, junto a la denuncia continua de su falta como: “crecimos jodidos, la pasta ahí fuera”, “hambriento de pasta”. El dinero es tema esencial, pues muchas de las actividades de delincuencia que se relatan, desde robos a venta de drogas, se hacen y justifican para conseguir dinero, a veces para alcanzar rápido lo que no se tiene, otras para sobrevivir ante la falta de oportunidades. El cantante granadino Dellafuente y otros muchos reflejan la omnipresencia de este motivo, que se muestra como logro de alto valor para el que nada tiene y alcanza una vida mejor y a la vez como problema, como yugo y falta de libertad para el pueblo, al que hay que darle un valor relativo, como se ve en “Yalo Yale” (2020) con expresiones como “jurdele’ maldito nombre tiene”. El dinero poseerá una imagen ambivalente: en un mismo artista pueden encontrarse odas al dinero o a su necesidad, y a la vez desconfianza, como sucede en el artista de trap Yung Beef, con letras recorridas por referencias al lujo y otras donde señala que el dinero no compra la felicidad. No es extraño que el tema desemboque en la representación de objetos y marcas publicitarias de todo tipo que sirven como estatus material y disfrute, muchas de ellas tópicos tomados del rap americano, como puede ser Hennessy o Cardhu (whisky escocés de calidad), o una ristra innumerable de marcas de coches, ropa cara y de lujo: Gucci, Prada, Jordan, Nike, Bentley, Lamborghini... La necesidad de hacer dinero, superar el estado mental del barrio, poseer reputación o la ostentación de riqueza es según Wallace (2017) el objetivo de muchos raperos: destacar desde la masa invisible del gueto, algo que se articula a través de la explicitud materialista. Alardear de bienes que no corresponden a tu clase puede

suponer una actitud que desafía a un sistema que evita que estos sujetos accedan a los mismos¹⁷, aunque también quepa una lectura de fantasía neoliberalista o de “sumisión a los valores materialistas” que se compagina con “la incapacidad de obtener satisfacción a través de ellos”, como señala Víctor Lenore para el trap, por lo que no se desactivaría cierto elemento inconformista (*Voz Pópuli*, 12/02/2019). Esta es una de las cuestiones que más rechazo suscita entre la recepción de las clases medias cultas o las élites, que han extendido un silencio sobre “su pasión por los bienes materiales” unido “a convenciones antimaterialistas” (Espigado, *ctxt*, 25/11/2017), donde el culto al dinero es soez. Lenore (2019) iguala la actual realidad juvenil a las fantasías publicitarias y señala cómo el trap ha sabido sistematizar magistralmente ambas cosas. Pero realmente, ¿qué hacen estas músicas si no es mediar socialmente entre las personas? Son sociedad y utilizan como tal todas las prácticas contenidas en ésta (Hennion en Boix, 2009: 230).

En este fragmento de Chirre Vegas aparece otro aspecto recurrente: la voz subalterna se da cuenta de que su mensaje no gusta, se refiere a que la gente odia cuando habla de eso, lo que nos pone en consonancia con el desagrado que los mensajes más precarios o marginales crean en la opinión general y los agentes políticos. Como señala Zygmunt Bauman (2005), las vidas desechables, los residuos, no son agradables a la vista, deben tirarse o esconderse en el sistema diseñado y racional de los estados modernos¹⁸. La percepción de ser odiado o señalado por hacer explícitos ciertos contenidos biográficos relacionados con la marginalidad, el deseo de dinero o la delincuencia posee muchos ejemplos que llegan hasta la actualidad como la canción de Yung Beef, “No nos pueden soportar” (2020). La incomodidad en la recepción de estos mensajes puede poseer relación con fenómenos de consumo ya mencionados para el caso de la copla flamenca y el mal gusto con el que se consideraban los temas carcelarios ante la culpa que despertaban en el público burgués, pero también por cuestiones de campo o ideológicas como se produce desde artistas de rap de barrio comprometido como Ricardo Romero (2016) del grupo los Chikos del Maíz, que bajo un ideario marxista de clase obrera señala que aquellos que

¹⁷ “La gente superflua no está en situación de victoria. Si intentan alinearse con los modos de vida comúnmente encomiados, se les acusa de inmediato de pecar de arrogancia, de falsas pretensiones y de la desfachatez de reclamar ventajas inmerecidas, cuando no de intenciones criminales. Si se resienten abiertamente y rehúsan honrar esas formas que pueden saborear los ricos pero que, para ellos, los pobres, son más bien venenosas, esto se considera al instante como prueba [...] de que los superfluos no son tan sólo un cuerpo extraño, sino un brote canceroso que corroe los tejidos sanos de la sociedad [...]” (Bauman, 2005: 59).

¹⁸ Estos jóvenes subalternos unidos a los barrios proletarios de la ciudad desarrollada relatan experiencias y condiciones vitales como la *nuda vida* del *Homo sacer* de Agamben. Un sujeto ambivalente, dentro y fuera de la ley (pues está sujeto a la soberanía estatal), excluido de la política de la ciudad, que puede ser asesinado sin cometerse homicidio. Despojado de cualquier derecho posible, su máxima expresión sería el habitante del campo de concentración, el del Tercer Mundo o el refugiado político. Unido al pueblo con minúsculas, no al Pueblo (existencia política, heredera de la soberanía tras la Revolución francesa) contienen una “fractura biopolítica fundamental” (2006: 226). El modelo de matriz política del campo será el paradigma biopolítico y se metamorfosea de forma oculta en lugares como “las periferias de nuestras ciudades” (2006: 224). Así el pueblo se “transforma en una presencia embarazosa, y la miseria y la exclusión aparecen por primera vez como un escándalo intolerable en cualquier sentido [...]” (2006: 227). La categoría de vida desechable ha sido expandida a los habitantes pobres de las ciudades desarrolladas que conviven en los guetos modernos. Las representaciones de nuestros protagonistas también podrían ser considerados como población excedente, que “[...] es una variedad más de residuos humanos. A diferencia de los *homini sacri*, las “vidas indignas de ser vividas”, las víctimas de los diseños de construcción del orden, no son “blancos legítimos”, exentos de la protección de la ley por mandato del soberano [...]”. Como sucedió en la crisis del 2008, “se trata más bien de “víctimas colaterales” del progreso económico, imprevistas y no deseadas” (Bauman, 2005: 57).

glorifican el lumpen desde el barrio o viven del menudeo de drogas son las “personas con menos conciencia de clase” y la visión más individualista, los que optan por salidas fáciles para conseguir dinero el fin de semana o aquellos que representan en sus canciones solo las peores realidades para venderlas.

Las drogas aparecen como tema fundamental: ya sea mediante la representación directa de su consumo o la venta de las mismas, recorren las experiencias, espacios y ambientes retratados. Unas drogas aparecen como más aceptadas, se consumen habitualmente y en edades tempranas como el hachís; otras, como la cocaína, se suelen destinar a la venta: “[...] del bloque directo, ingeniero moviendo rocas de yeyo” (Chirie Vegas, “Hambrientos”, 2004); todo ello en unos criterios personalizados sobre el uso de drogas que acompañan a la identificación con el camello o el *dealer*, además del despliegue de códigos y argot de la subcultura de la droga. Este tema poseerá la ambivalencia de otros motivos como el dinero: la droga será negativa, causará adicción o destrozará vidas —sobre todo determinados estupefacientes como la heroína o la coca— pero también será un medio para vivir ante las nulas salidas que ofrece el sistema. En “Carabanchel llora” (2009) D. Gómez habla de cómo muchas familias del barrio viven de vender droga —a través de la metonimia de la tana, o báscula para pesarla—, mientras otros mueren por la heroína. La ambivalencia es tal que, incluso tratándose de la misma sustancia, puede funcionar como elemento trasgresor que se consume por diversión y resulta atractivo, como medio de ganarse la vida y como peligro adictivo. Así sucede en “33” (2018) de Yung Beef, en la que título —el Gelatto 33 es un tipo de marihuana— y canción giran en torno a este motivo: se jacta de tener buenos precios y conocer el material que vende, de tener “yonquis” adictos reclamándole de forma continua y de las diversas sensaciones de estar colocado en un estado evasivo. La notable presencia de referencias no parece tan irreal, ya que nos encontramos entre los países de Europa¹⁹ con mayor consumo de cannabis y cocaína, además de ser la puerta de entrada de estas drogas al resto del continente. En los artistas de trap hay una mayor presencia de imágenes y expresiones relacionadas con narcóticos, incluso de la preparación de las sustancias a modo de ‘camellos’ experimentados con una vasta retórica sobre estupefacientes. Es significativo observar acompañando a estos relatos de menudeo o robo, la habilidad para escaquearse de situaciones conflictivas con las fuerzas del orden y librarse de la cárcel o de la policía, que funcionan como *vacile*, valor positivo y desafío a las instituciones, en la línea del *egotrip* y ensalzamiento de habilidades típica del rap, pero en este caso las capacidades de las que se jactan no son solo verbales, también delictivas.

¹⁹ “Marihuana fuera de control” (*El País*, 10/02/2019); “Sube el consumo de cannabis en España” (*El Mundo*, 26/05/2017); “Auge de los ‘clubes cannábicos’ en España” (*BBC News*, 20/05/2011). En el *Informe estatal del país sobre drogas 2017*, se observa que, aunque el consumo entre adultos-jóvenes es estable desde el 2000, somos el quinto país de Europa en consumo de cannabis y el segundo en cocaína (2017: 20). Añadir que España funciona como punto de recepción y distribución de cocaína para Europa, a lo que se suma numerosos casos de corrupción en relación con tráfico de drogas entre organizaciones y agentes de policía.



(1) Portada de *Lo nuevo de Yako Muñoz* de Pboy, Uglyworkz, 2009



(2) Portada de *P.N.A* de Maka, autoeditado, 2014

Otro de los precursores del *gangsta rap* pero dentro del *underground* es Yako Muñoz, buen exponente de letras repletas de *storytelling*²⁰ muy vividas e interiorizadas, donde su voz fluye como un instrumento acompañada por *beats* melódicos en la honda del *g-funk* de la costa oeste americana con *samples* de música funk, soul y estribillos cantados. En el *storytelling*, la narración puede funcionar como testimonio de algo que se ha visto o enunciarse en primera persona como experiencia directa. “Me lo han matado a tiros” (2006) es una buena muestra de la mezcla de los dos puntos de vista en una historia que termina mal, algo habitual como parte de las consecuencias de estas vidas al margen, sin una intención de denuncia verbalizada, aunque el receptor pueda extraerla. Estas narraciones constituyen una radiografía del ambiente del barrio con todas sus prácticas sociales cotidianas en torno al espacio de la calle y a través de sus gentes, de los conflictos y diferencias entre familias y generaciones. El autor habla de envidias, de la muestra de lo material como poder, del menudeo de drogas y la continua presencia policial, de las muertes y seres invisibles para el sistema, dispersando menciones y saludos a conocidos que así pierden el anonimato²¹: “por mi hombre Jerez, por todos mis muertos sin tumba [...]”. En este caso, el eje es el recorrido vital de un amigo que acaba con un momento de acción compartida, un robo rutinario —para quitar a los ricos lo que arrebataron a los pobres— que desemboca en un encontronazo con policías que al ver un arma disparan al protagonista. En este caso el mito del imaginario *gangsta* no funciona como traslación directa, pues la propia voz pone en duda su sentido: “Mi colega consiguió una cacharra en el barrio / ¿qué coño haces con eso, acaso es necesario? [...] / la cabeza hay que mantenerla en su sitio / no somos gánsters tan solo unos

²⁰ El *storytelling* es una técnica oral presente en el rap basada en la narración completa de una anécdota, historia o aventura fluyendo en un ritmo. Se puede acompañar de diálogos en estilo directo además de otros recursos y se utiliza con asiduidad para relatar sucesos relacionados con el ámbito lumpen. Es menos común encontrar estas narraciones en las letras de trap, que se fragmentan en ideas, frases e imágenes más cortas y directas situadas en el presente.

²¹ Los *Big Up* o *Shout out* importados de la tradición del rap, funcionan como menciones o saludos a conocidos como homenaje o fórmula de respeto, reflejan bien el nivel de sentimiento colectivo en estos géneros musicales.

putos críos [...]”. La policía aparece como el gran enemigo de todas estas voces, supone una fuente de obstáculo ante el acto delictivo, pero también de tensión, control y corrupción. Su representación continua suele ser negativa en el discurrir de la vida del barrio; en vez de proteger, oprimen o abusan de su autoridad. Muchas letras del rapero se enmarcan en Coslada, en la periferia de Madrid donde sitúa su barrio: Ciudad Setenta —cuyo nombre remite a los proyectos urbanísticos del desarrollismo—. En ellas la policía es nombrada asiduamente en relación a abusos de poder y delincuencia que coinciden en fechas con el descubrimiento del Caso Coslada en 2008, una supuesta trama de corrupción encabezada por el jefe de policía Ginés Jiménez que según los medios tenía a los vecinos atemorizados. Tras diez años los principales acusados han quedado absueltos. Pero las letras de este artista no se limitan a su zona, despliegan un deambular común a otras voces donde discurren diferentes calles o barrios de una misma ciudad, con el objetivo de buscarse la vida, mutando en un *flâneur* que no solo observa, interactúa, formulando mapas y recorridos urbanos del centro al extrarradio que reflejan aspectos urbanos alejados de los reclamos turísticos de la capital.

Resaltan en sus representaciones códigos e imágenes unidos a la cultura de la calle y a subculturas marginales, lo que dificulta en estos artistas el acceso al significado de sus letras a los no familiarizados con esas claves o con sus referentes populares, enunciando un mensaje que delimita la ciudad, mostrando las diferencias sociales y culturales. La encriptación es un recurso común en el lenguaje lumpen o callejero, ya que a través de la jerga no siempre se explicita lo que se hace o se ofrecen juegos implícitos de dobles sentidos. Sus trabajos, además de utilizar mucho *slang*, referencias y frases en inglés, usan expresiones de argot autóctono: “estacar gripa”, “fumar grifa”, “cacharra”... La portada de *Lo nuevo de Yako Muñoz de Pboy* (2009) muestra un paisaje que puede establecerse como lugar común en el archivo visual que recorreremos: un cúmulo apelonado de bloques de viviendas y casas baratas. En “Ya no quiero vivir en el barrio”, se muestra una marcada ambivalencia en la percepción de las vivencias y representación del barrio, donde el afecto se compagina con el rechazo debido a las duras vivencias recordadas, o la voz subalterna utiliza la interrogación retórica sobre los culpables de su situación, no se sabe si como exculpación sobre sus actos o buscando un responsable en el sistema o las instituciones que llega al receptor para que lo reflexione: “[...] me cojo el bus, hey yo I love the Hood / es necesario el contacto por cojones, los recuerdos /y tengo en mis rezos a los vivos y a los muertos /venimos de la periferia /de niños sabíamos de droga, sabíamos miseria [...]”. Luego continúa: “¿Quién tiene la culpa? soy un niño sin padre / [...] en mi puerta no había pestillo / así que protejo mis mierdas, bajo la almohada un cuchillo”. Aquí se plantea una cuestión importante, pues las imágenes sobre el barrio no solo se ciñen a aspectos negativos de delincuencia, podríamos hablar de representaciones negativas y positivas, donde se reflejan conflictos sociales, pero también se valoran los buenos momentos y los tipos humanos que luchan a pesar de las dificultades. “La vida es” (2016) de Dellafuente y Maka²² da las gracias a la gente que sostiene la comunidad del barrio y padece situaciones precarias, como las amas de casa con maridos en prisión, los padres

²² Maka interpreta el estribillo de esta canción. Se trata de un rapero melódico fusionado con flamenco y reguetón, ingresó en la cárcel tres años por un atraco, pero como casi todos estos artistas, la música fue una redención, allí compuso un disco homenaje a su barrio: *A la sombra de la realidad* (2011). Luego vendrían otros como la *mixtape P.N.A* (2014) (Polígono Norte Almanjayar, en Granada). La *cover* es una foto de bloques de ladrillo parecidos a los de otras ciudades.

adolescentes sin ayuda, los vendedores del mercadillo, los diversos trabajadores y obreros con jornadas interminables; aquellos que el discurso político e institucional no ve, pero que estas letras reclaman y retratan con respeto, como motor imprescindible que convive con la actividad criminal. En este mismo fragmento puede observarse como la presencia de armas es característica de estos relatos, en posesión de la voz que enuncia o en manos de otros. Los cuchillos, los bates, las navajas y las pistolas serán las más comunes en las letras, su presencia suele desencadenar historias de violencia, servir como protección ante un ambiente hostil o como amenaza y expresión de poder del que las posee hacia las fuerzas del orden u otros agentes del ambiente de la calle con los que hay enfrentamientos.

Sobre este último aspecto el mensaje de Jarfaiter es muy ilustrativo. Representante de un rap-trap explícito y violento acompañado de una estética subcultural identitaria que oscila entre el punk y *sharp* (*skinheads* radicales, antifascistas de extrema izquierda), utiliza un estilo de voz ronca y opta por un sonido rudo y *hardcore*, aunque las instrumentales de sus canciones van desde *samples* de Rumba 3 hasta reguetón. Enarbola un reclamo antisocial que parece funcionar como respuesta a la violencia que el sistema ha ejercido sobre él desde pequeño, identificándose con un sentimiento de hijo de la España negra, oprimida y olvidada, del que surge una necesidad de autodefensa y supervivencia en unos discursos que desembocan sin reparos en la violencia física y la delincuencia como formas de resistencia. Estos mecanismos radicalizados de identificación de los que hay diversos ejemplos configuran una de las evoluciones o devenires posibles para estos sujetos subalternos que se juegan en el plano artístico con imágenes nada descafeinadas: “mi gente da palizas por dinero / mi gente camellos y cerrajeros / [...] marcas de balazos y de navajazos / vivimos deprisa, venimos de abajo [...]” (“El auténtico cabrón”, 2019). En el video de esta canción, grabado en un patio-descampado en lo que parece el barrio de Tetuán en Madrid, entre ventanas con ropa tendida, se muestra al cantante rodeado de una pandilla —la colectividad de la voz suele traducirse en videos donde se acompañan de grupos de jóvenes afines o de los propios habitantes barriales—, algunos sin camiseta, otros con pasamontañas, los cuerpos están tatuados con los mismos códigos que las letras (armas, frases y símbolos callejeros), además esnifan rayas de cocaína en los móviles, se ríen o a la vez se muestran amenazantes. Sus cuerpos transmiten mucha información, hay caras curtidas que parecen mostrar una vida unida a problemas, posturas increpantes de lucha, dientes rotos, cicatrices que desvelan marcas vitales. La letra utiliza además una representación del contexto a través de estampas rápidas, geografías o paisajes costumbristas con espacios urbanos reapropiados como parques con jóvenes —en el caso de Jarfaiter, bebiendo litros o fumando—, o las viejas corralas y casas bajas de los obreros del centro de Madrid, junto a tipos humanos comunes en estas representaciones: camellos, borrachos de bar, ladrones, yonquis, gitanos, policías, prostitutas...

Artistas como el Jincho cuentan con videoclips desarrollados en el mercadillo como hito barrial, así es en “Made in Orcasitas” (2019) —una letra de verdadero despliegue lumpen—, otros artistas recurren al espacio de la feria. En el mercadillo, dispuesto en los espacios públicos de calles y plazas, se hacen negocios, la gente del barrio interactúa, trabaja o se compran las falsificaciones de marcas caras. Esta reapropiación de un espacio público como identidad del barrio habla de los usos cotidianos de la ciudad que estas voces ponen en valor y hacen suyos. Los portales, los parques, las plazas, los rincones, los patios, los descampados, las esquinas, las canchas deportivas o las calles configuran un discurso sobre lo urbano unido a la experiencia



Fotogramas del video “El auténtico cabrón” de Jarfaieter, autoeditado, 2019.

callejera. Como indica Stagno (2019: 200) siguiendo a Mannheim y De Certeau, para los jóvenes argentinos de barrio en los años cuarenta, ante la falta de trabajo o el absentismo escolar esta experiencia de la calle llega a constituirse como primera impresión de juventud y parte constituyente de su cotidianeidad, enarbolando una “red de signos sociales” y el asentamiento de “un acto cultural”, que desemboca en prácticas diversas o la gestación de “lazos de amistad” o peleas “en las esquinas” que conllevan la apropiación de los espacios y la construcción de “cultura callejera”. En conexión con esta idea se encuentra un tópico omnipresente en estas letras: la calle como escuela o universidad, como fuente de conocimiento. Rush de Perros callejeros dice: “No tengo estudios, primo / en la escuela de la calle todo lo he aprendido”; parece que cuando el sistema educativo institucional no ha podido absorber estas biografías subalternas, éstas adquieren diversos saberes a través de su forma de vida, de las experiencias cotidianas, con unas destrezas culturales, como puede ser la música popular, el activismo social, político o comunitario, el deporte o la actividad lumpen, aprehendidas en el espacio público e inmediato del barrio. Este escenario o estructura aglutinante y sus prácticas compartidas llenas de conveniencias, tácticas y pactos, funcionan como procedimientos de creatividad cotidiana, casi

invisibles, que burlan o se enfrentan a la biopolítica y la disciplina (De Certeau, Giard y Mayol, 1999: XLIV).

En “Dame Cambio” (2009) Yako Muñoz estructura otro recurso común: la narración de la práctica de la delincuencia como experiencia directa en primera persona. En este caso se trata de hurtos en supermercados, detallando su procedimiento e intercalando códigos que denotan conocimiento de lo que se hace y que van desde notas de humor hasta consejos, funcionando como una práctica cotidiana y aprendida junto a otros sujetos a través de la experiencia: “Costumbre de ir siempre a la más joven de las cajas/ dándole al pico mientras cobra, ¡mitad juego, mitad paja! [...] / vació el carro antes de que me coloquen [...] me recuerda al tema de Pryca’s Most Wanted”. Finaliza con: “Si vas a robar, ¡a la cara! ten huevos [...]”. La referencia al tema “Pryca’s Most Wanted”²³ alude a la canción del grupo alicantino Hin-Chu Boys, compuesto por Fat y Dj Toxic. Este conjunto *underground* de la época de demos de los noventa es otro ejemplo de rap sin concesiones con temática de delincuencia, pero lo interesante es que aquí se refleja una tradición callejera ibérica a través de estos intertextos, que en los Hin-Chu Boys se traduce en situaciones de desempleo (con la crisis económica de principios de los años noventa volvió a dispararse), robos, hurtos o el uso de cuchillos y machetes, sin dejar pasar cierto sentido humorístico a la hora de añadir los tópicos yanquis, mostrando la conexión de voces subalternas en épocas distintas, que trataré más adelante.

Aqqua Toffana (Elio, Kael, Dano, Tony Karate) ilustraban un rap unido a la calle con influencias del rap francés y neoyorquino, letras fragmentadas y representaciones vinculadas a un mensaje de conciencia social o política. En el video de “Hijos Bastardos” (2007) aparece un paisaje de extrarradio madrileño (Elio Toffana²⁴ es de Aluche), bloques de ladrillo y descampados, tomas robadas a prostitutas de la Casa de Campo; el cantante va a un cementerio y vela a un familiar que parece su padre; aparece junto a un gran conjunto de jóvenes vestidos con ropa ajustada y deportiva, gorras, polos y chándales de marca, muestran sus perros de presa y coches BMW, tecnologías identitarias de primerísimo nivel comunes en estas representaciones, que delatan una subjetividad barrial unida a las subculturas musicales. La voz escoge otro tipo de representaciones diferentes a las vistas, un retrato de su panorama desde el testimonio, el compromiso y la conciencia sobre los peligros cercanos, articulada con advertencias y consejos hacia sus iguales: “Qué pasa Iñigo primo, ¿sigues fumando perico? / has tenido un crío, deberías cerrar ese ciclo, / escribo por los que están en la cuerda floja, [...] / ojalá no te cojan nunca Sastre / pero traficaste demasiado y eso es un desastre”. Continúa: “Rubio en el recuerdo te incluyo, / el chivato huyó y debe morir por orgullo / [...] y yo no quiero ser el último, / si os veo morir es práctico, acabo en el psiquiátrico” (Elio Toffana, “Carta a la Cuerda floja”, 2007). Los

²³ Transcribo parte de la letra: “[...] El sitio es Pryca, San Juan es el lugar/la historia se remonta a hace un año / cuando yo iba allí a comer, a robar y a hacer daño / vigilado de la noche a la mañana / por secretas y jurados que yo a ellos engañaba / entraba allí sin compasión / a pegarme un gran *** y a robar como un cabrón / [...] soy el Fat colega tuyo / un colega que en tres meses va acabar meti’o en el trullo / [...] i’m a Pryca Most wanted, un hijo puta más... / Yo no voy de achantes cómo van los maricas / me importa un rabo la cámara oculta / empiezo a pesar más y el paquete me abulta [...]”. El título de esta canción alude al grupo de *gangsta* rap norteamericano Compton’s Most Wanted.

²⁴ Trabajó como actor en una premiada película sobre chicos de barrio con problemas e historias de superación, *El truco del manco* (2008), donde también encontramos a El Langui, componente del grupo de rap La Excepción, provenientes de Pan Bendito, que ofrecen una visión positiva y con humor sobre la vida en el barrio.

riesgos sociales, pero sobre todo la muerte como parte de la representación del relato callejero en forma de motivo o tema, constituyen la cara más drástica de los contextos marginados. Según se represente puede ser debida al consumo de drogas, a la actividad delictiva o acelerada por la mala calidad de vida o la falta de recursos sanitarios y despliega relatos de muertes violentas, conocidos muertos, oraciones por los muertos o familiares muertos, en un sepulcro barrial²⁵ que atraviesa las biografías, de ahí que algunos raperos tomen el testigo de la advertencia para prevenir, o que en el otro polo, la violencia o la amenaza de muerte se estructuren como código en las representaciones más radicalizadas. Acompañando a esos muertos o a los aspectos más negativos de los relatos, se suele expresar la angustia física y psicológica de voces hostigadas ante sus situaciones vitales precarias, el control biopolítico de sus cuerpos o sus espacios, desembocando en la mención a la evasión drogada, la puesta en acción para cambiar las cosas o la locura y posibilidad de enloquecer, que se forja como otro destino posible en estos contextos. Además, en esta canción aparece uno de los tipos más recurrentes: el chivato, que siempre es odiado y al que nunca se le perdona. La denominación puede cambiar según el artista con palabras como “snitch” o “sapo”, como en “Ni sepo, ni sapo” (2015) de Yung Beef, pero los valores que se le asignan son negativos, se unen a la noción de falsedad y suponen castigo o rechazo, ya que funciona como delator de las actividades ilícitas de los demás. Es otro de los grandes enemigos junto a las fuerzas del orden o la justicia, como también lo ha sido en la cultura gánster y en las subculturas unidas al hampa, que evidentemente surten de claves a estos discursos en su doble naturaleza artística y biográfica.



²⁵ Hay varios estudios y noticias que relacionan la mayor mortalidad en España asociada a áreas con peores indicadores socioeconómicos.



Fotogramas del video “Hijos bastardos” de Elio Toffana, autoeditado, 2007

Los destellos de crítica social y conciencia de clase junto a la representación de la calle pueden verse en “Orgullosos” (2009): “Soy moneda sin valor capital, / un criminal sin bandera manteniendo su ideal”—las identificaciones con el personaje del criminal son habituales, en este caso como figura de resistencia—. Continúan: “Kael y Elio, los que crecimos/entre dominicanos, españoles y argelinos, [...] / no es raro que el chico sea malo en su barrio si su salario es tan bajo”. La inclusión de inmigrantes de diversas procedencias que alcanzan voz dentro de una sociedad donde son minoría gracias a la música es progresiva desde los inicios del rap en España. Varios de los artistas enumerados a pie de página en la nota doce son de origen africano o latinoamericano o proceden de familias de inmigrantes de segunda generación. En las letras los contextos precarios y la delincuencia aparecerán unidos a estos colectivos, además, las cuestiones relacionadas con el racismo construirán un relato donde, a las dificultades económicas, se une la identificación del inmigrante como sujeto peligroso al que le supondrá un gran esfuerzo alcanzar legitimidad. Desde Gramsci (1999: 181) el sujeto subalterno se ha vinculado a grupos de razas distintas a la dominante o de mezcla de razas, culturas y religiones, como también a la masa popular y el folclore. Agamben (2006) considera a los grupos de población fuera de su contexto original como vulnerables, tendentes a la marginalidad dentro de la sociedad en la que se instalan. A partir del 2015 esta tendencia intercultural crecerá exponencialmente: españoles con orígenes marroquíes, dominicanos, cubanos, afroespañoles, gitanos, etc. serán las nuevas voces. Entre ellas está Khaled, antiguo componente del fenómeno trap Pxxr Gvng, que remarca su doble origen, andaluz y marroquí, y lo traslada a las letras mezclando árabe y español, en un mensaje legible en su totalidad para aquellos que manejan las dos lenguas y que fuerza a un acercamiento a su cultura. En varias de sus canciones denuncia que esa doble condición no ayuda socialmente: “Nunca he tenido trabajo, mi perfil no era legal / siempre me paran los payos, puta, abuso policial” (“Nike tiburón”, 2016). Los títulos de las mismas, que van del árabe —“Salam Alaykom” o “Hiya”— al español, delatan la transculturalidad propia de las músicas populares, visible también en los cantantes de origen español, que personalizan esos referentes extranjeros a través de expresiones del mundo árabe o africano, o ‘latinizando’ sus dejes, acentos y palabras, demostrando el hermanamiento entre diferentes procedencias dentro de los barrios como señal de identidad y orgullo, que tampoco descarta conflictos.

“Orgullosos” (2009) se sustenta en una nómina de experiencias de la precariedad como explicación a los problemas y la idiosincrasia de los barrios desfavorecidos, que se unen a referentes de la tradición de la lucha obrera y republicana —nombran a Carmela Jeria—, donde destaca una conciencia de clase que desemboca en el orgullo de los humildes, de los que tienen sus manos llenas de cayos pues solo tienen su fuerza de trabajo. La idea de que muchos actos delictivos como el robo se producen por una coyuntura social injusta es muy habitual en el corpus, retratados como medios de subsistencia para cuando el dinero no llega debido a trabajos precarios o a situaciones de paro²⁶. El hecho de verbalizar su condición subalterna o marginada, pese a los elementos negativos que supone, se torna positivo, pues otorga conocimientos valiosos; en este caso, sobre las tradiciones políticas y el activismo barrial, en contra del significado que otros discursos culturales pueden otorgarle y que conduce al cambio de sentido del perjuicio en amor propio. Jarfajter suele reiterar su procedencia desde ‘abajo’, para luego diferenciarse con orgullo de las clases sociales altas, indicando que no pertenece a su rebaño: “Soy un chaval que nunca ha tenido dinero. Siempre voy a odiar a las élites, a los ricos y a los bancos” (en Lenore, *El Confidencial*, 21/IV/2015). Se elabora así un binomio “pobre pero orgulloso” que recorrerá estas líricas coexistiendo con el deseo de dinero y ascensión social, dentro de las ambivalencias de estos discursos que no se aferran a una sola visión.

Para finalizar con las formas de representación principales quiero nombrar tres aspectos importantes. El primero puede verse a través de una de las consignas más comunes: “mantenlo criminal”, con la que se deja claro que las identidades atravesadas por lo criminal o radicalizadas no siempre van a cambiar y que por ello no son ejemplo ni modelo de conducta, en una especie de anarquía delinquiva. Frente al rap de los virtuosos donde el mensaje positivo ejemplarizante es esencial, para estos artistas no tiene por qué serlo, lo que les da libertad para hacer explícitos temas socialmente mal considerados o atenerse a pensamientos ideológicos concretos, pues muchos expresan que su situación siempre ha sido desfavorable independientemente de la fuerza política que haya ocupado el poder. El segundo aspecto es el reflejo de la prostitución en estas representaciones. Relacionada con este punto, pero como un aparte, puede considerarse la muletilla expresiva de la palabra ‘puta’, ‘bitch’ o ‘zorra’ para referirse despectivamente a los enemigos o los cobardes, a amigas y amigos en un tratamiento familiar como ‘todas mis putas’, a las mujeres a las que se tiene acceso sexual asegurado gracias al dinero y las habilidades seductoras —la cultura del *pimp* o putero americano se basa en estos preceptos—, o como insulto hacia las personas que traicionan y engañan. Estas denominaciones han sido ampliamente criticadas por los discursos de género al objetualizar y desprestigiar a la mujer bajo una cultura musical machista. A veces la voz masculina también se autodefine como ‘puta’ para significar inteligencia, interés en el dinero o por su habilidad para no dejarse engañar, lo que demuestra las múltiples connotaciones que alcanza el vocablo. Las prostitutas son otro de los tipos humanos presentes en las letras, forjando diversas imágenes: relaciones sexuales o encontronazos con

²⁶ Lo sociológico es uno de los factores que se aplican al estudio del fenómeno quinquí en *Fuera de la ley* (2016), pero Ríos Carratalá (2014: 95) discrepa, determinando la delincuencia como elección individual y estigmatización para los barrios, en una reivindicación de las víctimas, ante la mitificación de los delincuentes del cine quinquí. Como indiqué, el paro es un elemento estructural en nuestro país que en épocas de crisis rebrota extremando las condiciones de vida de muchos barrios españoles. En 1981 la *tasa de paro* general era del 12%, subió a 21,5% en 1986, y a 24,5% en 1994. Después de una bajada y a partir de 2007, el paro general se dispararía hasta el 27,2% en 2012-2013 y llegaría al 21,5% en 2015, tratándose de una de las cifras más altas registradas en toda Europa (Clemente, *El País*, 20/11/2015).

prostitutas, retratos de la condición de sus vidas e incluso historias de transexuales que venden su cuerpo, como en la canción “Fergie” (2006) de Yako Muñoz. El tercer elemento es la utilización y verbalización de la práctica musical como actividad celebratoria que evade las cargas biopolíticas de estos sujetos, como salvoconducto para no depender o esquivar la actividad lumpen. La profesionalización en la música se traduce en una manera para ascender socialmente o como alternativa a la vida de la calle, forjando un espacio de redención, que transforma una existencia complicada en un producto artístico.

REFERENTES DE LA CULTURA POPULAR Y MARGINAL HISPÁNICA

Una de las características más comunes en estas representaciones son los elementos callejeros y lumpen propios de la cultura autóctona popular, algo que Castro (2019) señala y desarrolla para el caso del trap, pues las nuevas generaciones han sabido completar el proceso de adaptación de los modelos americanos a los contextos propios creando un producto más original. Los principales referentes hispánicos serán los mitos del cine quinquí, la música flamenca, la rumba y el colectivo gitano. Aprovecho para mostrar la utilización de otros asuntos de tradición hispánica como la memoria de los yonquis derivados de la crisis de heroína de los ochenta y el rock y el punk adoptados por la juventud de los barrios durante la transición; cuando la coyuntura (fin de la dictadura, socialismo, cambio de paradigma y crisis económica), propició un cambio profundo dentro de un continuismo político de consenso, dando lugar a problemáticas escondidas en el discurso oficial sobre la época. Muchos autores²⁷ han trabajado de forma crítica estos temas, descubriendo los problemas heredados desde entonces que estos sujetos subalternos hacen suyos como identidad y memoria.

El nombre de uno de los grupos que iniciaron en el *underground* un mensaje unido a la calle, Perros Callejeros, remite al título de la famosa trilogía quinquí de De la Loma y supone un posicionamiento identitario. Originarios del barrio de Tetuán en Madrid, se trata de Rush y el productor Científico y cuentan con canciones como “Vidas Perras” (2002): “Roberto es un yonki del barrio, ex-presidiario / fuma más de un gramo diario, pero no piensa en dejarlo / no es de la heroína de lo que está harto, es de su vida, / pillar esa mierda, fumar esa mierda, es su rutina [...]”. El inicio de este *storytelling* testimonial muestra la existencia de los yonquis de la heroína, prototipo y cuerpo biopolítico forjado en la transición²⁸, que todavía habita los espacios de estas

²⁷ *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (1998) de Teresa M. Vilarós, *Disremembering the dictatorship: the politics of memory in the Spanish transition to democracy* (2000) de J. M. Resina, *Intransiciones: crítica de la cultura española* (2002) de Eduardo Subirats, *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática* (2002) de Cristina Moreiras, *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española* (2009) y *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)* (2017), ambos de Germán Labrador, *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española* (2012) de varios autores. Los artículos de Pablo Sánchez León, “Estigma y memoria de los jóvenes de la transición” en *La memoria de los olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista* (2004) y “Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española” en *Kamchatka: revista de análisis cultural* nº 4 (2014).

²⁸ Para más información consultar libros como *Los años de la aguja: del compromiso político a la heroína* (2002) de Gonzalo García Prado, *¿Nos Matan con Heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de estado* (2015), de Juan Carlos Usó Arnal, *La historia de Julián: memorias de heroína y delincuencia (1990)* de F. Gamella o *A los pies del caballo. Narcotráfico, heroína y contrainsurgencia en Euskal Herria* (2016) de Justo Arriola. Aunque la crisis de la heroína afectó a todas las clases sociales, fue en los barrios obreros donde causó mayor impacto y donde se prolongó más tiempo, configurándose la figura del yonqui que se vio afectado además por la pandemia del virus del SIDA.

voces, que recuperan la memoria de los que murieron, los que permanecen de aquellas generaciones o los que todavía consumen. De esta manera reflejan y nombran a unos sujetos a los que no se les ha permitido tener biografía o representación, lo que al menos sí se dejó a los quinquis (Labrador en Florido Berrocal, 2015: 61-62). Heroína, yonquis, jeringuillas, adicción... reaparecen diseminados en los relatos como muestra de lo visto o lo vivido con familiares y conocidos que cayeron en la droga, en unas escenas que suelen estar cargadas de negatividad y decadencia, de una rutina de barrio que parece cronificarse, porque el consumo de heroína no desapareció, aunque ahora sea minoritario. En esta misma canción aparecen tópicos unidos en estas representaciones al mundo lumpen de los adictos o heroinómanos como robos o terapias de rehabilitación —“metadona y litros / mientras espera a Carlitos”— y un final negativo y predecible: el yonqui muere. Además, en otras canciones se compara el ejercicio de la escritura con la droga, como si la vivencia de la heroína fuera experimentada en primera persona: “Gramo a gramo, línea a línea”; identificación ésta, de texto y farmacón, común a la tradición de la literatura y la música unidas a la droga, que posee variados representantes en la contracultura transicional y el rock; o directamente con la infección del SIDA, como correlato de la heroína, así sucede en “Algo que amar” (2005).

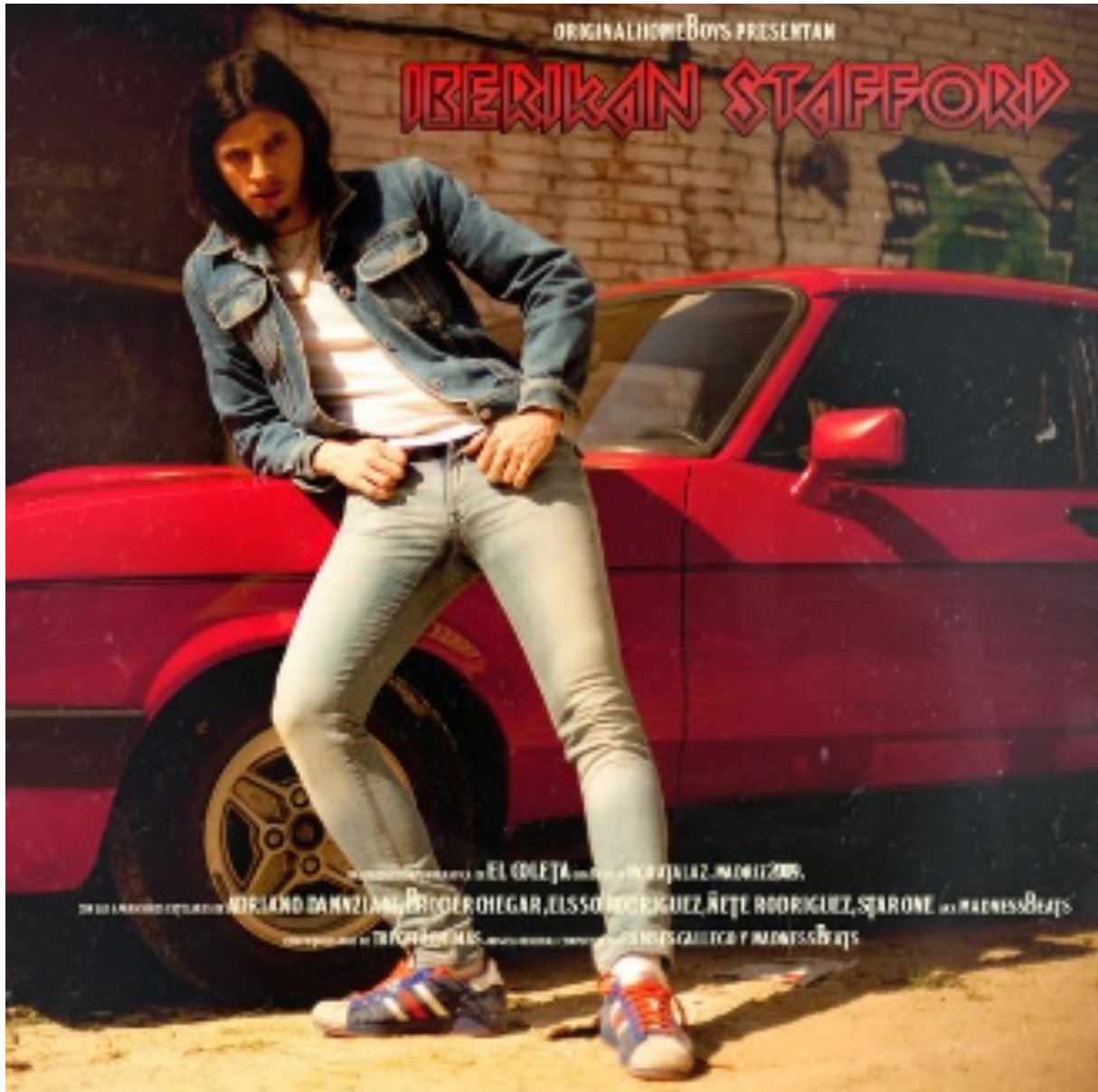
Compartiendo la misma generación, la de las maquetas, el *breakdance* y el *grafitti*, aquellos que fueron adolescentes en los años noventa y niños en los ochenta, nos encontraríamos al Sr. Rojo o a Carmona. El primero es un MC de Leganés que en “Superhéroes de barrio” (2010) se remonta a su infancia de barrio obrero para describir la situación familiar, un padre y una madre hastiados de trabajar para llegar a fin de mes, y los signos compartidos con otros amigos en unas “vidas de barrio” donde las jeringuillas se miran con recelo, en paisajes urbanos en los que chutas y adictos pueblan los parques. Finaliza con saludos y agradecimientos a la gente anónima, aquellos de los que aprendió de lejos —“los gamberros, los yonquis, las madres, los viejos...”—, poniendo al prototipo del yonqui en valor, sin recurrir a una visión negativa, que aparece como un vecino más cuya historia de vida puede ofrecer aprendizajes en las prácticas culturales de la calle, despojándolo de las representaciones peyorativas del imaginario social, donde el yonqui es el último nivel de la marginalidad. El enfoque que realiza Carmona se presenta desde la experiencia personal. En “Una vida” de su trabajo *Arrabalero* (2016), construye otro ejercicio de memoria sobre el barrio marginal madrileño, donde la otredad determina un sentimiento de incompreensión a través de la metáfora o referencia al entorno arquitectónico que es constante en estas voces: “nadie entendía a los de la Plata y sus impulsos / éramos diferentes casas bajas y pobres / en los descampados restos de haber pelado cobre [...]”; para poner en valor el esfuerzo de sus padres y retratar la droga enquistada en el seno familiar: “[...] vinieron las drogas y se unieron a esta larga guerra / la heroína estuvo en casa y se adueñó del baño / una hermana y sus efectos fundida como estaño [...]”. La representación a través de estas experiencias biográficas, con la memoria como vehículo, funciona como contra discurso del olvido de las instituciones gubernamentales respecto a lo que se ha definido como una “crisis de drogas” durante la transición, que dejó numerosos muertos, familias desestructuradas y sujetos sidosos o adictos. Ningún estudio gubernamental ha dado cifras concluyentes sobre el número de gente que falleció, peor aún, las muertes juveniles, estadísticamente demostradas, no se incluyen como razones en el discurso histórico transicional (Labrador, 2017).

Uno de los mejores representantes para abarcar el fenómeno quinquí es El Coleta, que permaneciendo en el rap —con un sonido duro y *samples* de rumbas de Las Grecas, Los Chicos o rock de barrio— mezcla la calle y un universo de cultura delinquir transicional y cinematográfica. Poco a poco ha derivado en una enorme ristra de referencias sobre la transición, hitos históricos o culturales de décadas pasadas con un objetivo que puede leerse de diferente manera. Castro (2019) explica esta vuelta a lo quinquí en el rap español con el *retrofolke*, concepto que sigue las ideas del crítico musical Simon Reynolds sobre la “retromanía” y la nueva adicción al archivo de la vanguardia musical. Los artistas ven el pasado a modo de museo, el folclore de ahora con referencias actuales proyectado hacia atrás, lo que “fetichiza la pobreza de ayer y erotiza la precariedad de hoy” (Castro 2019: 18). Pero hay quien ve un ejercicio relacionado con la memoria:

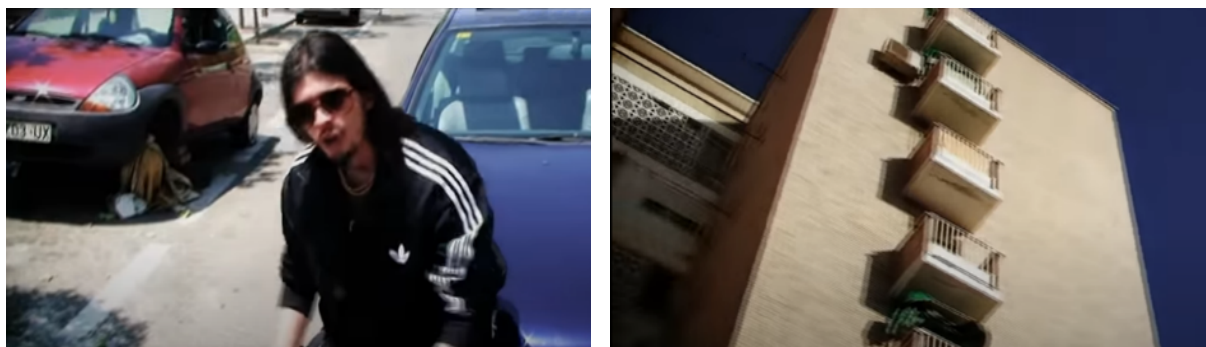
En el panorama *underground* del rap español, frente a ciertas modalidades del *Spanish gansta* que, imitando los códigos estadounidenses, ofrecen un culto literario a ciudades sin ley pero con armas, drogas, lujo y esclavas sexuales, El Coleta representa una mirada comprometida con la problemática local, al defender que, en nuestros propios barrios, cabe una mitología autóctona, la que se asocia al neorrealismo quinquí y a su archivo de películas, rumbas y testimonios proyectados sobre el paisaje icónico de la transición democrática. Retorno de lo quinquí, pues, como metáfora de un pasado barrial violento y delincuente, cuyos signos biopolíticos (dictadura y complejidad desarrollistas) y códigos urbanos (ropas, joyas y cueros) adornan el personaje poético, voluntariamente anacrónico, de El Coleta [...]. (Labrador en Florido Berrocal, 2015: 28)

La maqueta *Iberikan Stafford* (2009) posee una portada con una estética deudora del quinquí ochentero: El Coleta con su pelo largo embutido en ropa vaquera con un Ford Capri rojo retro y cadena de oro al cuello. Y es que su cuerpo comenzará poco a poco a perder los atributos actuales y a mutar en biotexto quinquí a través de sus tecnologías. Sus primeros trabajos resultan especialmente interesantes porque en ellos no prevalece todavía la cita al pasado y el puente entre dos temporalidades y culturas de calle queda patente. El vídeo “M.O es M.O” refleja la actualidad del 2010 inmersa en la crisis con las tecnologías de subjetivación barriales del momento: zapatillas Airforce, Airmax, polos Lacoste o Paul & Shark, sucesiones de bloques de ladrillo, ropa tendida, ventanas enrejadas o un fondo de coches aparcados con las ruedas robadas, que, aunque parecen propios de las películas del cine quinquí, representan estampas probables en los barrios desde donde estas voces se enuncian. En “Bienvenido a M.O” —“Mezclo Spike Lee con José Antonio de la Loma / ¿vais de tonis?; yo soy Brian de Palma / [...] te crees He-Man hasta que te dan dos jumas / Fuente Carrantona con chupa pintona [...]”—, tanto el estilo como el contenido se articulan con motivos que pivotan entre la influencia americana, que parece sufrir un proceso de deslegitimación —las películas del director afroamericano Spike Lee o el Tony Montana de *Scarface* (1983), representante del narco de ficción por excelencia— junto a referentes de la subcultura y cultura españolas callejeras —el director por antonomasia de la *Quiquixplotation*, tecnologías como la chupa de cuero o vaquera, propia de los quinquís o los rockeros, la jerga callejera transicional y sus formas de expresión (‘dar dos jumas’, ‘pintona’)—. Pero su deriva hacia trabajos donde todas las referencias remiten al pasado peca de un alejamiento temporal excesivo que se deslinda del sujeto precario actual como sucede en “Achili” o “Yonqui”. Esta última canción es una rumba sobre los peligros de la droga y la heroína, en la línea de temas como “Heroína” de los Calis. En estos casos podría activarse el fenómeno del *retrofolke* como excesiva fetichización del pasado

marginal a modo de efecto *vintage* cinematográfico de difícil accesibilidad, porque, aunque se quieran visitar las fracturas del pasado desde la reivindicación de la voz subalterna del presente, ésta se pierde, se excede o desdibuja, en una imitación tan estrecha que no actualiza. En esa línea retro funcionan varios trabajos realizados por C. Tangana (Castro, 2019: 222), como “Bien duro” (2018), cuyo videoclip, sin conexión alguna con la letra, está grabado en La Mina de Barcelona, donde mimetiza a un quinquí y aparece El Coleta como su compinche. Aquí el cantante ha transformado definitivamente su cuerpo en un vestigio quinquí de los ochenta, perfecto para películas y productos pop que emulan la subalternidad del pasado buscando la seducción estética.



Portada de *Iberikan Stafford* de El Coleta, autoeditado, 2009



Fotogramas del video “MO es MO” de El Coleta, autoeditado, 2010

Esta vuelta al mundo callejero-criminal español y los referentes autóctonos ha intensificado el uso de argot ibérico o *slang* unido a la droga y la delincuencia presente también en los grupos de rock y punk de los ochenta (aquel ‘cheli’ del que hablaban Ramoncín y Umbral). Era el mismo lenguaje que utilizaban los protagonistas del cine quinquini, pero también el que estaba presente en las letras de rumba de Los Chichos que hablaban sobre cárcel, atracos o robos —‘chorar’, ‘talegos’, ‘chito’, ‘achantar’, ‘bardeo’, ‘sirlero’, ‘hierro’, ‘chota’, ‘keli’, ‘tate’, etc.—, y que tiene una importante base del caló gitano. Esta tendencia refleja la enorme influencia del mundo gitano, la rumba y el flamenco, y a la vez el contacto intergeneracional a través de prácticas culturales callejeras que transmiten estas palabras en un flujo popular que denota el barrio en el que se ha crecido, configurando las identidades de estos artistas. Hay que señalar que los artistas de trap han actualizado o provisto nuevas expresiones jergales, provenientes del español o del inglés. En casos como ‘josear’, no mantienen, como hacían artistas de rap, el calco de la palabra en inglés, *bustling* (sobrevivir y buscarse la vida en las calles), adaptándola fonéticamente al español y creando un vocablo nuevo; encontraríamos también ‘rachet’ o ‘racheta’, adaptación del vocablo *ratchet* típico del trap (mujer vestida con estilo urbano barrial, mezclando chándal con lujo). Respecto a la jerga callejera autóctona se han impuesto expresiones como ‘ser un lila’, alguien inexperto y fácil de engañar, ‘cipollo’, alguien sin valor, o dar una ‘yema’ por dar un guantazo; muchas palabras pertenecientes a la jerga andaluza y nuevas incorporaciones de las jergas caribeñas comunes en las letras de reguetón. La continua renovación del mercado y oferta de droga supone nuevas denominaciones recogidas en las letras como ‘molly’ para referirse al MDMA. Pero es que además en el trap la personalización del vocabulario y las expresiones es

mucho más específica que en el rap, puede decirse que cada grupo posee su propio glosario (Castro, 2019).

El fenómeno quinquí o neoquinquí²⁹ en la música urbana se ha codificado como referencia generalizada en los cantantes más jóvenes aunque dependiendo del caso será más o menos puntual³⁰. Pese a los abusos del *retrofolk* en las estéticas más comerciales, creo, en la línea de Labrador (2016), en este fenómeno como metáfora de un pasado precario que ya no se va a olvidar; y pienso que más allá de la metáfora hay un componente biográfico de los quinquís en las existencias y vidas de estos sujetos. El documental *Quinqui Stars* (2018) se acerca a diferentes músicos urbanos para establecer paralelismos un poco básicos entre las existencias precarias de estos —paro juvenil, drogas, robo en supermercados, falta de dinero— y los quinquilleros ochenteros. Salvando las distancias, hay puentes de identificación. Ante una aparente falta de referentes ibéricos unidos al lumpen, que en el rap estadounidense funcionan con delincuentes italoamericanos, latinos o afroamericanos, tomados de la realidad o mitos de ficción, podría decirse que la *Quinkixploitation* con sus quinquís y mercheros han adquirido este papel. Pero pienso que nunca se habían ido, pues en las propias vidas de los cantantes, en sus barrios, en sus familiares y conocidos, estos modelos, como el del yonqui, pueden encarnarse en gente que todavía habita sus espacios. Cuando en 2016 Carlos Salado estrena *Criando ratas*, la película revelación del cine neoquinquí con un presupuesto mínimo y actores no profesionales de Colonia Requena en Alicante, revela que hay quinquís en pleno siglo XXI y que muchos no cantan. En una reseña a este film, Antonio García del Río (2018) señala la reactualización de este cine anacrónico para tratar los contextos marginales de hoy añadiendo nuevas estéticas, mediante unas “tensiones” entre ficción y realidad que se alejan de prototipos, tomando individuos familiarizados con la delincuencia, que en la película representan personajes en un continuo estado de supervivencia, drogas y lumpen, en un ambiente atravesado por una violencia orgánica que les impide crear relaciones afectivas sólidas más allá del dinero. La falta de moraleja junto a la representación realista “permite abrir la reflexión sobre las formas de marginalidad en la actualidad y las posibles vías para combatirla” (2018: 9). Salado realizó un breve *spin off* en 2018, *Mala ruina*, junto a Yung Beef. Si la banda sonora del cine quinquí solía ser la rumba de historias callejeras o amor desgarrado, ahora sería “Lil Romeo”, canción del artista de trap dedicada a su hijo, que ejecuta la identificación entre ambas tradiciones musicales. Ahora, las historias sobre la calle que acompañan a este cine no solo las narran la rumba o el flamenco, también el trap español.

Los primeros trabajos y maquetas de D. Gómez están plagados de referentes hispánicos musicales populares. En *3 sentimientos* (2009), aparecen “Pata Negra” y “Perros callejeros”, dos

²⁹ “Quinqui Stars: vuelven los perros callejeros” (*Público*, 30/11/2018); “De Los Chichos al trap de Yung Beef: el ejemplo de ‘Mala Ruina’” (*El Periódico*, 30/11/2018); “Glorificar lo quinquí para que nada cambie” (*El Salto*, 04/05/2019); “Quinqui de guardería” (*Vice*, 08/07/2013); “El día en que Pxxr Gvng conocieron a Los Chichos” (*El País*, 08/06/2016); o “La era quinquí revive en los ritmos urbanos” (*El Periódico*, 30/11/2018).

³⁰ Hay múltiples ejemplos como Tanito 930, un chaval de padre senegalés y madre gitana que en “Perros callejeros” insinúa que el barrio de La Mina sigue parecido a la época de El Vaquilla; o el Jincho, que usa el alías del “el kinkillero neto”, ha decidido hacer música para salir de la mala vida que le mantuvo en la delincuencia activa y le supuso sufrir tres años de cárcel por secuestro. Pimp Flaco aprieta el gatillo por billetes en “No soy El Vaquilla” y Arce en “21 gramos” habla de parques llenos jóvenes Vaquillas y Torettes dispuestos a robar si lo necesitan.

skits o pistas-interludio que en este caso corresponden a fragmentos de canciones: una del grupo flamenco-blues de Raimundo Amador del mismo nombre y otro del grupo de rap Perros Callejeros. El cantante relata una infancia escuchando a Ray Heredia, los Chichos y los Chunguitos en su casa, estas bandas sonoras biográficas de flamenco fusión y rumba vallecana servirán de intertexto y paisaje musical. De esta manera, legítima y mantiene viva la cultura autóctona recibida en su entorno, la música de su tradición popular y la obra de otros raperos españoles anteriores con temáticas de calle que pasan a formar parte de ésta. La canción “Perros Callejeros” (2012) se inicia con una *intro* de una de las películas de De la Loma donde toma voz el Torete. En la letra ensalza lo flamenco por encima de la moda americana: “[...] fuck flow, yo duende como Camarón”. En vez de compararse con un cantante extranjero tomará a Camarón, mito esencial del flamenco para los gitanos, pero también mito popular en las subculturas de calle, que funcionará en videos y letras como referente vital y musical, como biotexto por excelencia, padrino de todos los marginados o desfavorecidos. En trabajos posteriores da un paso más e incluye *skits* como “Pistola y cuchillo”, canción interpretada por Camarón, donde el gitano protagonista se ciñe estas armas en la cintura para protegerse, siendo las representaciones de la calle de las letras flamencas o de rumba fuente directa para las suyas propias. En cuanto a las imágenes del mundo gitano encontraríamos “Gitana” (2013), una historia sobre encuentros y desencuentros con este colectivo: “[...] robando coca en casa de un gitano / vendiéndola después a su hermano [...]”. Como se acostaba con una gitana relata: “[...] dicen que si me pilla me cortará la pija/ como al Torete, fuck them, a mí no me pica [...]”. La comparación con el personaje cinematográfico del Torete ejemplificaría la situación paralela: al acostarse con una gitana saltándose las leyes de los gitanos, debe escaparse para que no le castiguen. Es habitual que en los barrios populares se conviva con gitanos, su presencia aparece en las letras como parte del paisaje humano, a través de la celebración conjunta de la amistad y la música o colándose dentro del lumpen, sobre todo unido a la venta de drogas. Sirven junto a los quinquis como modelo de identificación: sus mundos, fuera y dentro de la ley con esa doble determinación del *homo sacer*, funcionarán de forma eficaz para estas enunciaciones. Encontrar expresiones referidas a conocidos como ‘buenos gitanos o gitanas’, o a los policías como ‘los payos’, parecen mostrar la elevada transculturalidad del barrio, donde las diferentes comunidades se retroalimentan social y culturalmente con préstamos que estas voces subjetivizan, fomentando un hermanamiento ya reseñado, como contrarrelato a los discursos racistas, donde colectivos normalmente estigmatizados son tenidos en cuenta o puestos en valor desde diferentes perspectivas.

Para ilustrar la recuperación de referentes hispánicos del punk o el rock me he dirigido al tema “Real punk” (2018) de Jarfaiteer. Su letra reivindica una actitud punk; para ello se vale de una instrumental seca y una voz distorsionada y ronca, acompañada de *ab-lids* con coros y ruidos que imitan esputos o vómitos punkis. Despliega una serie de referencias musicales de punk y rock ibérico de los ochenta y noventa, como Cicatriz, Animales muertos o Arpaviejas, resaltando una postura antisistema unida a esa música, relacionada con las drogas, la acción callejera poco amigable —como salir “a cazar” para indicar palizas o robos pertrechados a fascistas y ricos— y el uso de violencia física en peleas callejeras junto a bates de béisbol y armas. De hecho, insinúa que de pequeño era un buen chaval pero que ahora lleva “un palo de hockey como Jorge Ilegal”, en referencia al cantante del grupo punk-rock Ilegales, conocido no solo por su talento musical, sino por sus confrontaciones y peleas cuando la situación lo requería. Posiblemente aluda a la canción

“Stick the hockey”, sobre un chico joven que quiere destrozarlo todo y salir a ‘cazar’ manchándose de sangre todos los días. Esta vuelta a las subculturas musicales ibéricas en relación a la calle o a los procesos de identificación extremos, recupera otra tradición del barrio a través de la memoria, pues además de los cantantes de rumba o flamenco, han sido los punkis o los rockeros los que han cantado al ámbito callejero y la delincuencia desde posturas políticas, testimoniales y biográficas.

LA UNIÓN CON LA CALLE COMO AUTENTIFICACIÓN: MANTENERLO REAL

Hay una cuestión que afecta a estas representaciones porque es un pacto inherente primero a la naturaleza del rap, el *gangsta* rap y después del trap. Me refiero a la convención “keeping it real” o “mantenerlo real”, como representación de la vida en la calle en las comunidades precarias y en ser honesto con la relación con esa vida, estableciendo una doble validación: contar historias convincentes para que los oyentes crean que son personales o reales (Rose, 2008). Esto implica que el ‘supuesto’ componente biográfico, biomusical o bioliterario obtenga gran importancia. No he cuestionado la veracidad de las imágenes mostradas, lo que está claro es que hay una serie de rasgos textuales y recursos estéticos con los que los artistas las codifican como sus narraciones propias y así lo he expresado, además de documentarme a través de entrevistas y noticias sobre sus vivencias biográficas. Tricia Rose (2008) no duda de la realidad de muchas letras del *gangsta* rap americano, pero argumenta que esta convención es perjudicial llevada a la distribución comercial masiva al revalorizar acciones agresivas y autodestructivas, evitando la crítica sobre los estereotipos de estos géneros o sobre el cuestionamiento de su realidad que a veces se exagera como estrategia de marketing, algo que la industria corporativa defiende para mantener sus ventas. Cuando Castro (2019) se adentra en la cuestión del “realness” y la necesidad de hablar de calle como convención legitimadora en el trap, sigue a T. W. Adorno en su “jerga de la autenticidad” y acaba sentenciando que “la autenticidad es una propiedad reflexiva que poseen todos los entes por el mero hecho de ser ellos mismos, en el doble sentido de existir y de tener un conjunto de atributos que los definen”, de lo que se entresaca que todo es real, incluso aquello que es artificial o falso, y todo lo real es además racional (2019: 367). Esta convención resultaría engañosa pues codificaría signos y palabras como propios de un estilo de vida mejor, más natural y auténtico cuando solo es una jerga, por lo que cualquier tipo de trap hecho por cualquier persona es válido independientemente del contenido o la clase social, y estoy de acuerdo, pero otra cosa es cómo sigue funcionando en el caso de artistas cuyas estrategias líricas y estéticas se centran en la unión de vida y obra, delincuencia y barrio, donde funciona como mecanismo propio de validación.

En los artistas referidos esta clave de ‘realidad’ está vigente en su triple significado de hablar sobre la calle, ser honesto en la representación y convencer de esa autenticidad. Esto ha conducido a que reiteren la importancia de unir música y vida, desdibujando los límites entre ambas. Khaled indica: “El trap no es un género de música, es la vida. [...] es lo que hay en los barrios bajos” (Riaño, *El Español*, 26/05/2017). En sus letras se enarbola este discurso con el símil del flamenco como forma de sacar lo hondo, que viene del sufrimiento de la vida hecho arte. En “Volando recto” (2016) reclama veracidad en la escena, usando un *beat* de rap se desmarca del trap —la nueva música que atrae a los modernos y caza tendencias— y se identifica

con el *gangsta rap*, como antecedente indiscutible al que los ‘modernos’ y medios no prestaron mucho interés: “esto es *gangsta rap* no es pa’ modernos [...] / solo tenéis miedo / [...] yo nunca he mentío’, porque puedo respaldar todo lo que digo [...] / lo que canto lo he vivido’, no lo he visto [...]”. Pone en duda los discursos de otros artistas y su credibilidad en unión a la vivencia callejera, descartando incluso la autenticidad del testimonio, pero también arremete contra sus potenciales consumidores siguiendo la línea de enfrentamiento que estos artistas muestran en su relación con los medios de comunicación o sus receptores, que muchas veces no comparten sus orígenes sociales o no entienden su mensaje en una guerra cultural declarada. Esto conduce a la utilización de mecanismos donde la autenticidad deviene en la búsqueda de los receptores legítimos del mensaje, refiriéndose al colectivo subalterno y al valor que obtiene el artista y la credibilidad de su mensaje cuando es éste el que lo adopta y consume, como Khaled expresa en “Hiya” (2015).

Este código es el generador de otro de los enfrentamientos que afectan al campo: los reales versus los que no son reales o auténticos en su relación con la calle. Hay multitud de canciones y versos alrededor de este aspecto, generando *beefs* o *diss tracks*, es decir, enfrentamientos en forma de letras, vídeos o mensajes en las redes sociales para demostrar autenticidad o criticarse unos a otros; muchos suelen ser estrategias de marketing para ganar publicidad. Son una herramienta útil para posicionarse dentro del campo artístico del rap y la industria, mezclando referencias biográficas con virtuosismo. En uno de los enfrentamientos más famosos del panorama entre Yung Beef y C. Tangana, la autenticidad, a través de la creación del mensaje para los sujetos legítimos y la identificación con el lumpen mediante el vendedor de droga, serán valores superiores que el primero esgrime frente al segundo: “Lo quieres to pa’ ti eso no pue’ser / Yo lo hago pa’ la calle, keloke / He firma’o con la calle, drug-dealer” (“I Feel Like Kim K (RIP Pucho)”, 2018). Y es que esta vivencia de la calle configurará sellos de legitimación con el uso de expresiones como ‘mentira’ o ‘falso’ respecto al discurso de los otros, o ‘ser calle’, ‘real’, ‘verdad’ o ‘real reconoce a real’ como reconocimiento de aquellos que la mantienen. Jarfajter emplea los mismos mecanismos refiriéndose a la actitud punk y antisistema, a lo que se añade el recurso a la verbalización del origen precario y el orgullo de clase como carnet relacionado con la ‘autenticidad’, que otros artistas o consumidores no poseen y se inventan, por lo que son desacreditados. Otras veces se recrimina alardear de lo callejero o delictivo por moda o tendencia, sin tener en cuenta la experiencia dolorosa que supone para quien lo vive desde la infancia, como algo poco ético, como Carmona en “Una vida” (2016). En los más jóvenes estas posturas de validación conducen al uso de amenazas, a la deixis a la vida para medirse en persona en peleas narradas en las redes que suscitan mucha repercusión entre el público y que hacen que la convención se torne en entretenimiento. Dellafuente o Khaled utilizan su fama no para separarse de su ambiente sino para mantenerse al lado de los desheredados en un mensaje de invitación al apoyo y la unión de la comunidad, pero también legitimador, pues no se pierde el contacto, como también ocurre con el código de ‘mantenerlo criminal’: no decaer en la actitud lumpen y rebelde unida a las subculturas callejeras.

Siguiendo a Castro (2019), el trap español ha activado fenómenos por los que estos estereotipos se ponen en jaque a través del humor que rompe con la omnipresente actitud ‘seria’, como P. A. W. N Gang, grupo catalán donde las armas y drogas reciben un tratamiento que pone en duda su “intención ingenua o paródica” a través de una “ironía objetiva” (Castro, 2019: 68),

pues usan pistolas de agua de colorines mientras hablan de disparar a gente. Cecilio G es un maestro en el arte de la desambiguación y el humor: su excentricidad roza la vanguardia desbaratando las convenciones implícitas al género, por lo que ha sido catalogado de poco ‘serio’. En “Million Dollar Baby” (2019) reúne vida-obra-calle, autenticación y *beef* para desactivarlos, hace un repaso vital: estancia en la cárcel, drogadicción, locura, muerte de su padre, embargos, hurtos y pintadas de grafiti... para sentenciar que él es de la calle, que no es como Bad Gyal. Esta cantante de *dancehall* es un fenómeno de la música urbana. Se ha hablado mucho de su origen familiar acomodado pues es hija de un actor catalán famoso, pero en el videoclip de esta canción, el *beef* que lanza, del que cabría esperar un enfrentamiento, se intenta desarticular, porque ambos aparecen juntos conversando, rompiendo todas las expectativas. El discurso sobre calle y autenticidad se mantiene, pero encuentra manifestaciones donde se cuestiona, dejando que adquiera otras lecturas, como también ocurrirá en canciones como “Santa Claus” (2011) del senegalés Lory Money.

CONCLUSIONES

Podría decirse que las imágenes de la calle y sus relatos lumpen no han cambiado excesivamente a lo largo de los últimos veinte años, lo que demuestra una solución de continuidad entre los artistas de *gangsta rap* y trap, que comparten experiencias, recursos y motivos comunes para plasmar sus visiones, sin que esto suponga una homogenización, pues encontramos diferentes posturas, que incluyen voces más radicalizadas, comprometidas, transculturizadas o lumpen, o una mezcla de todas en un solo autor. Paulatinamente han sucedido una serie de transformaciones musicales y formales, además de una adaptación al entorno y sus referentes autóctonos, reconectado con la tradición de la cultura de calle y delincuencia españolas, sus lenguajes, sus mitos y problemáticas, que en el plano musical refleja una asimilación creciente de corrientes populares como el flamenco, la rumba, el punk y el *gangsta rap* españoles, en una revalorización de su capital cultural. Además, el trap ha conseguido renovar estas temáticas a través del humor y la parodia de estereotipos *gangsta* o callejeros, rompiendo convenciones arraigadas en una apuesta por nuevas representaciones. A la vez se ha consolidado una tradición del rap que representa la calle en su versión más marginal o inadaptada, lo que ha generado nuevos enfrentamientos en el campo artístico y ha extendido el canon. Sus causas han sido la influencia del trap en un contexto de crisis y las nuevas formas de consumo de la música vía internet que han facilitado la autoedición, provocando que medios e industria muestren un interés que no prestaron al *gangsta rap* hispánico. De la relación con éstos dependerán muchas de las derivas que estos géneros experimenten, como también sus imágenes.

A través de las canciones se observa cómo la crisis ha intensificado fenómenos sociales de precariedad que pueden remontarse hasta la transición cronificados en las clases más desfavorecidas de las ciudades. Mantengo la idea de contemplar estas voces como parte de la subalternidad española: más allá de que los fenómenos sociales y los datos guarden estrecha relación con sus imágenes, el rap y el trap funcionarían como medios de expresión que permiten que estos sujetos construyan su identidad en conexión con las subculturas callejeras y lumpen, entrelazadas con componentes de memoria, artísticos y biográficos. Este último aspecto, aparte de las convenciones implícitas al género, articula en estas representaciones el vínculo vida-obra

que activa relatos-testimonio de la España desheredada. Aunque su intención primordial no sea de denuncia, estos textos a través del mundo con el que se identifican y sociabilizan pueden llegar a tornarse políticos, respondiendo, como ocurría con los quinqués de las películas, a los “sin parte” de Rancière (1996), en su forma de hacerse visibles en una sociedad que no los representaría, en una política de resistencia y no institucional. El despliegue de prácticas cotidianas callejeras en una potente transculturalización popular que recoge un sentimiento colectivo de sus representaciones junto a la ambivalencia sobre el dinero, la droga, la pobreza, el barrio o la delincuencia... nos cuestionan sobre el tratamiento que estos aspectos ocupan en las prácticas sociales comunes, ante la idea de que estas músicas son formas de socialización en sí mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Homo sacer*. Valencia: Pre-textos.
- ÁLVAREZ, Alicia. “Yung Beef y C. Tangana nos ayudan a diferenciar el trap del no trap”. *BeatBurger* (14/VI/2017)
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós.
- BOIX, Ornella. “Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés”. *Apuntes de Investigación del CECYP* 25 (2015): 219-232.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CASTRO, Ernesto (2019). *El trap. Filosofía milenial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- CHANG, Jeff. (2015). *Generación Hip Hop—de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja negra.
- CHOJIN, El, y REYES, Francisco (2010). *RAP 25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España*. Barcelona: Viceversa.
- CUETO, Begoña. “Bajo nivel educativo, baja participación laboral. Un círculo vicioso difícil de romper”. *Observatorio Social de “la Caixa”* 2 (2017): 19-29.
- DE CERTEAU, Luce Giard y MAYOL, Pierre (1999). *La invención de lo cotidiano II: Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- ESPIGADO, Miguel. “Nada rima mejor que el puto dinero”. *ctxt* (25/XI/2017).
- FLORIDO BERROCAL, Joaquín; MARTÍN CABRERA, Luis; MATOS-MARTÍN, Eduardo y ROBLES VALENCIA, Roberto (eds.) (2015). *Fuera de la ley. Asedios al fenómeno quinquini en la transición española*. Granada: Comares.
- GARCÍA DEL RÍO, Antonio. “Reseña audiovisual. Criado Ratas”. *Papeles del CEIC* 1 (2018): 1-10.
- GELARDO, JOSÉ y BELADE, Francine (1985). *Sociedad y cante flamenco. El cante de las minas*. Murcia: Editorial Regional de Murcia.
- GRAMSCI, Antonio (1999). *Cuadernos de la cárcel. Tomo 6*. México: Era.
- GREM, Darren E. ““The South Got Something to Say”: Atlanta’s Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America.” *Southern Cultures* 2, 4 (2006): 55-73.
- HEBDIGE, Dick (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Madrid: Planeta.
- LABRADOR, Germán (2017). *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Edición digital, ebook. Madrid: Akal.
- LENORE, Víctor. “Entrevista a Jarfaiteer. Siempre he odiado a las élites”. *El Confidencial* (21/IV/2015).
- LENORE, Víctor. “Sexo, droga y autoestima: el trap español como banda sonora de la crisis”. *Voz Pópuli* (12/II/2019).

- LÓPEZ CANO, Rubén (2011). “Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina”. Sans, Juan Francisco y López Cano, Rubén (coords.). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Venezuela: Fundación Celarg: 217-250.
- MALDONADO, Lorena. “El viaje de Haze, el rapero flamenco: de la cocaína y la cárcel a dar clases de literatura”. *El Español* (10/XII/2018).
- MARTÍNEZ, Layla. “Glorificar lo quinqu para que nada cambie”. *El Salto* (2019).
- NEGUS, K. (2004). *Music genres and corporate cultures*. Edición digital. London: Routledge.
- OBSERVATORIO EUROPEO DE LAS DROGAS Y LAS TOXICOMANÍAS (2017). *España. Informe del país sobre drogas*. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones de la Unión Europea.
- O'REILLY, Mary Brigid (2015). *Evolución de la delincuencia en España*. Tesis doctoral. Universidad pública de Navarra.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- RIAÑO, Peio H. “Khaled: ‘Soy musulmán español. No tengo patria’”, *El Español* (26/V/2017).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2014). *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*. Sevilla: Renacimiento/Los cuatro vientos.
- ROMERO, Ricardo y TIRADO, Arantxa (2017). *La clase obrera no va al paraíso: crónica de una desaparición forzada*. Edición digital, ebook. Madrid: Akal.
- ROSE, Tricia (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop and why it matters*. Edición digital, ebook. New York: BasicCivitas Books.
- SANTAMARÍA LÓPEZ, Elsa. “Jóvenes, crisis y precariedad laboral: una relación demasiado larga y estrecha”. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales* 15 (2018) 1-24.
- STAGNO, Leandro. (2019) “Una cultura juvenil callejera. Sociabilidades y vida cotidiana de varones jóvenes en la ciudad de La Plata (1937-1942)”. Bontempo, Paula y Bisso, Andrés (ed.). *Infancias y juventudes en el siglo veinte: política, instituciones estatales y sociabilidades*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress: 189-214.
- WALL, Tim (2003). *Studying popular music culture*. London: Arnold.
- WALLACE, David F. y COSTELLO, Mark (2017). *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. Edición digital, ebook. Barcelona: Malpaso.

FILMOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

- AQUA TOFFANA-ELIO TOFFANA (2007). “Carta a la cuerda floja”. *Acqua Toffana-La Mixtape*. Zionifik music.
- AQUA TOFFANA-ELIO TOFFANA (2007). “Hijos bastardos”. Video. *Hijos bastardos*.
- AQUA TOFFANA-ELIO TOFFANA (2009) “Orgullosos”. *El veneno*. Zona Bruta.
- CARMONA (2016) “Una vida”. *Arrabalero*. Grimey Music.

- CECILIO G (2019). “Million Dollar baby”. *Million Dollar Baby (Ceegeeotcp)*. La Vendición.
- CHIRIE VEGAS (2004). “Cicatrices” y “Hambrientos”. *Vintage*. Gamberros Pro.
- CÓRDOBA, Juan Vicente (2018). *Quinqui Stars*. España: Dexiderius Producciones Audiovisuales S.L, Promarfi Futuro 2010, Galoproduction.
- D. GÓMEZ (KAIDY CAIN) (2009). “Pata negra”, “Pistola y cuchillo”, “Carabanchel llora”. *3 sentimientos*. Autoeditado.
- D. GÓMEZ (KAIDY CAIN) (2012) “Perros callejeros”. *Música pa vacilar*. Autoeditado.
- D. GÓMEZ (KAIDY CAIN) (2013) “Gitana”. *Tríp Jinxx*. Autoeditado.
- DELLAFUENTE (2014). “La vida es”, junto a Maka. Autoeditado.
- DELLAFUENTE (2020). “Yalo, Yale”. Sony Music Entertainment España.
- EL COLETA (2009). “Bienvenido a M.O”, con Starone. *Iberikan Stanford*.
- EL COLETA (2010). “*MO es MO*”. Video. Autoeditado.
- HAZE (2010). “Rap flamenco”. *Dr. Haze*. Universal Music Spain.
- HINCHU-BOYS (1993-94?). “Pryca’s Most Wanted”. *Pryca’s Most Wanted (?)*. Autoeditado.
- JARFAITER (2018). “Real punk”. Autoeditado.
- JARFAITER (2019). “*El auténtico cabrón*”. Video. *El auténtico cabrón*. Autoeditado.
- KHALED (2015). “Hiya”. Autoeditado.
- KHALED (2015). “Nike tiburón”, con los Alemanes. Autoeditado.
- KHALED (2016). “Volando recto”. Autoeditado.
- PERROS CALLEJEROS (2002). *Perros Callejeros*. Discos revelde.
- PERROS CALLEJEROS (2005). “Algo que amar”. *Perdedores del barrio*. Boa music.
- SALADO, Carlos (2016). *Criando ratas*. España: Rubén Fernández.
- SALADO, Carlos (2018). *Mala ruina*. España: K.O. Producciones, La Vendición Records.
- SR. ROJO (2008). “Súperhéroes de barrio”. *Madrid aprieta*. Rap solo.
- YAKO MUÑOZ (2006). “Me lo han matado a tiros”. *Sorpresas te da la vida*. Autoedición.
- YAKO MUÑOZ (2009). “Dame Cambio”, “Ya no quiero vivir en el barrio”. *Lo Nuevo De Yako Muñoz The PBoy*. Uglyworkz.
- YUNG BEEF (2018). “33”. *ADROMICFMS 4*. La Vendición.
- YUNG BEEF (2018). “I Feel Like Kim K (RIP Pucho)”. La Vendición.