

“MEN, TÚ NO TE CRIASTE EN ACHINECH”
LA ESCENA TRAP DE CANARIAS



MARTA CONCEPCIÓN MEDEROS

Trabajo de Fin de Grado en Antropología Social y Cultural
Tutor: José Antonio Batista Medina
Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación
Curso 2017/2018

Palabras clave:

Escena *trap*, Canarias, símbolos, género, identidad, imagen, redes sociales, hibridación.

Resumen:

Este trabajo pretende abordar desde una perspectiva antropológica la escena *trap* de Canarias utilizando un enfoque cualitativo. Esta escena es muy reciente y está en constante cambio y reformulación por lo que se hace necesario hacer un análisis etnográfico de la misma que cree una base de conocimiento al respecto y que establezca un punto de partida para posteriores análisis.

A través de las categorías de escena cultural, hibridación cultural y de las líneas de análisis del interaccionismo simbólico se han analizado las características de esta escena, sus símbolos y discursos. Los datos se han obtenido a través del trabajo de campo y también a través de las redes sociales.

Esta escena contiene una gran variedad de símbolos y valores que la caracterizan y la diferencian de la escena *trap* nacional e internacional. A su vez, estos guardan relación con el imaginario de la Islas Canarias, la identidad insular y sus relaciones diaspóricas con Latinoamérica.

Los discursos y valores promovidos por la escena tales como el fanfarroneo, el consumo y tráfico de drogas o el *beef* son abordados y analizados basándonos tanto en el discurso de los propios componentes de la escena como en la observación de sus comportamientos.

El análisis de las redes sociales ha resultado fundamental para esta investigación ya que es la vía principal por la que se comparte, emite y consume el contenido de la escena.

Además, se abordan directamente cuestiones de género tales como la representación de la mujer en el contenido visual y letrístico; así como las diferencias de valores promovidos por los artistas de la escena en función de su género.

Key words:

Trap scene, Canary Islands, symbols, gender, identity, image, social networks, hybridization.

Abstract:

This work aims to approach from an anthropological perspective the Canary Islands trap scene using a qualitative approach. This scene is very recent and is in constant change and reformulation thus it is necessary to make an ethnographic analysis of it that creates a base of knowledge about it and that establishes a starting point for further analysis.

Through the categories of cultural scene, cultural hybridity and the lines of analysis of symbolic interactionism, the characteristics of this scene, its symbols and discourses have been analyzed. The data have been obtained through fieldwork and also through social networks.

This scene contains a great variety of symbols and values that characterize it and differentiate it from the national and international trap scene. In turn, these are related to the imaginary of the Canary Islands, the island identity and their diasporic relations with Latin America.

The discourses and values promoted by the scene, such as bluffing, the consumption and trafficking of drugs or beef, are approached and analyzed based on the discourse of the very components of the scene and on the observation of their behavior.

The analysis of social networks has been fundamental for this investigation since it is the main way in which the content of the scene is shared, emitted and consumed.

In addition, gender issues such as the representation of women in visual and literary content are directly addressed; as well as the differences of values promoted by the artists of the scene according to their gender.

Índice

I. Introducción	4
II. Objetivos y marco teórico	5
III. Metodología	9
IV. Antecedentes	12
V. La escena <i>trap</i> de Canarias	16
V.I. Letras: <i>Slang</i> y análisis sonoro	18
V.II. Estética: Personas y lugares	25
V.III. Prácticas	30
Drogas	30
<i>Beef</i>	33
Fanfarronería y estilos de vida	33
V.IV. Mujeres en la escena <i>trap</i> canaria	35
VI. Conclusiones	40
VII. Bibliografía	42
VIII. Anexos	44

I. Introducción

En tercer curso del grado en antropología cursé una asignatura llamada Antropología Urbana para la cual realicé un pequeño trabajo en grupo acerca de una zona concreta de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna que era escenario de muchas prácticas relacionadas con la cultura *hip hop*. Esto captó mi interés y comencé a frecuentar esos lugares y también a asistir a eventos organizados por las personas que conforman el enorme y difuso colectivo del *hip hop* en Tenerife.

Al poco tiempo, comencé a conocer, a través de la plataforma digital de difusión de contenido audiovisual más utilizada, YouTube, un nuevo estilo de música que se parecía enormemente al *rap*, pero con algunas diferencias, sobre todo en las temáticas y la forma de vestir de las/os cantantes. A medida que este nuevo estilo musical, el *trap*, se hacía más conocido, comencé a percibir rivalidades en los eventos de *hip hop* entre personas que apoyaban y disfrutaban de la música *trap* y aquellos que la consideraban una degeneración del *hip hop* y estaban en contra.

Era evidente la enorme importancia del surgimiento de este nuevo estilo musical capaz de convertirse en controversia entre los practicantes de *hip hop*; y no solo esto, a medida que pasaba el tiempo las diferencias eran más notables y, sobre todo, cada vez había más presencia de artistas canarios en la escena nacional. Esta representación canaria ganó popularidad hasta el punto de llegar a convertirse en referentes y parecía que, de algún modo, estos artistas traían algo nuevo, algo fresco, que la identidad canaria era un factor que diferenciaba enormemente a los *traperos* canarios y que les daba ventaja sobre los demás.

Al comenzar a indagar y a investigar sobre trabajos académicos a propósito de la escena *trap* no encontré nada a excepción de un trabajo de fin de máster realizado por Alexandra Noel Baena (2016) en el que analiza el surgimiento y las características de la escena *trap* en Barcelona. Esta investigación es la única que existe en español acerca de la escena o las escenas *trap* en España. Y no es de extrañar, ya que la escena *trap* barcelonesa fue la primera en surgir y la que lleva la voz cantante en el panorama nacional.

Resultaba, por tanto, importante documentar y analizar la formación de la escena *trap* canaria, cuya popularidad ha crecido enormemente y cuya influencia es notable en el panorama nacional. A través de la etnografía se analiza en este trabajo su surgimiento y cómo se conforman sus características que son una mezcla de la escena *trap* estadounidense y la española con algunos factores adaptados o añadidos que derivan de las particularidades de la sociedad canaria.

II. Objetivos y marco teórico

El objetivo principal de esta investigación es crear una base de conocimiento acerca de la escena *trap* de Canarias. Si bien el trabajo de campo se ha realizado en Tenerife, pues consideramos la escena tinerfeña como representativa, por ser sus artistas aquellos con más difusión y repercusión. Trataremos de responder las siguientes cuestiones: ¿cuáles fueron sus inicios?, ¿cuáles son sus características principales y en qué se asemeja o diferencia de la escena española?, ¿quiénes forman parte de ella? y ¿qué discursos promueve?

La escena *trap* es un fenómeno reciente, que se está desarrollando y que continúa en crecimiento y expansión. Se pretende abordar el tema de forma cualitativa, a través de la observación directa y la contrastación de los comportamientos percibidos y el testimonio de aquellas personas que forman parte de la escena. Todo esto atendiendo a las condiciones socioculturales en las que está inmerso tal fenómeno. Este estudio es un análisis contemporáneo de un fenómeno global que se halla en constante cambio y de cómo éste se desarrolla en las islas y se adapta a las condiciones concretas de Canarias.

Para comprender el fenómeno del *trap* en Canarias es necesario acercarse a las nociones de escena musical y escena cultural y las ideas de subcultura o cultura urbana que nos darán claves de las características de este fenómeno.

El concepto de escena es fundamental para esta investigación y podemos aproximarnos a ella a través de la explicación de Robert Gardner (2010) comprendida en la corriente de interaccionismo simbólico. Consideramos que este enfoque resulta adecuado para la presente investigación, pues nos acerca a la influencia y capacidad de transformación social que tiene la música que se consume diariamente, los medios a través de los que se difunde y cómo transforma el comportamiento de quienes la consumen y los lugares en los que se produce o consume.

Además, Gardner comprende la importancia de Internet en la formación de nuevos panoramas o escenas musicales en el mundo contemporáneo por la expansión de posibilidades de interacción social que permite. Es a través de esa interacción que se van conformando y esculpiendo las escenas musicales. Las subculturas musicales son cada vez menos definidas y excluyentes, son cada vez más cambiantes y de alto contenido simbólico y, en este sentido, es importante observar las escenas o subculturas musicales desde una perspectiva que comprenda la interacción entre símbolos, discursos y comportamientos (Gardner, 2010). El interaccionismo simbólico, tal y como lo define Herbert Blumer (1982), plantea que “las personas interactúan con otras

personas y con objetos a través del valor simbólico que le atribuyen, estos significados son producto de la interacción social y las personas organizan, reproducen y transforman estos significados”. El interaccionismo simbólico resulta ser, por tanto, el paradigma que nos proporciona más herramientas para poder comprender y analizar este fenómeno.

Hemos de acotar, por tanto, el conjunto de personas, símbolos y discursos que son objeto de esta investigación. Esta serie de “actantes” o actores culturales son un grupo reducido, formado por determinados perfiles de edad y también de género. En este caso, se trata de personas nacidas en la década de los 90 mayoritariamente, pertenecientes a los estratos bajos y medios de la estructura socioeconómica, y con muy poca representación de mujeres. Si bien se da en la escena una amplia variedad de discursos, ideas y valores, son solo una porción de todos aquellos discursos que podemos encontrar en la sociedad de Canarias o España. También el abanico simbólico es reducido, pues consiste en ciertos elementos bien extraídos o importados de la cultura *hip hop*, bien propios de las islas, y otra serie de símbolos en los que nos centraremos en este trabajo.

Patrick Williams define subcultura como “un grupo con unos discursos y comportamientos diferentes al grupo más grande en el cual está inmerso, es decir, un conjunto de personas, objetos, ideas y símbolos que afectan y son creados por ciertos elementos sociales insertos en un mundo social más amplio” (Williams, 2011). Podemos hablar así de la escena *trap* de Canarias como subcultura.

El *Centre of Contemporary Cultural Studies* comenzó a enfocar el estudio de las denominadas subculturas a partir de la década de los setenta del s.XX con una notoria influencia de conceptos neomarxistas como la ideología. La interrelación entre juventud, corrientes musicales y estética pasa por comprender que el subgrupo o subcultura cuenta con un discurso, una ideología y un catálogo simbólico propios (Bennett, 2006). Tal y como señala Williams (2011), la importancia de este enfoque respecto al concepto de subcultura reside en entenderlo como una resistencia colectiva. De este modo, los símbolos y las prácticas específicas del subgrupo son una forma por la cual se apodera de símbolos y prácticas de una cultura hegemónica opresiva. El problema del concepto de subcultura es que se correlaciona con clase social, que es una categoría poco operativa y no se ajusta bien a la realidad de este caso de estudio, en el que existe cierta transversalidad de clase.

Es por esto que se hace necesario manejar una categoría aún más ajustada al tema que se pretende abordar, y esta es la de escena cultural.

La base del concepto de escena se atribuye a Will Straw (1991), que la define como un fenómeno tanto trans-local como local, el uso cultural de un espacio relacionado con una estética y una articulación social en base a la música. Para Straw las interacciones no están constreñidas por parámetros como la clase social, origen étnico o género, sino que son transversales a estas. Para Bennett (2006), coincidiendo con Straw, se pueden analizar estos comportamientos relacionados con la música según su producción y su orientación para el consumo. Diferenciando tres tipos de escenas: las locales, las trans-locales y las virtuales.

El concepto de escena local es muy útil en la presente investigación ya que, como señala Bennett, en la formación de estas escenas son muy importantes las influencias musicales y usos locales del lenguaje.

La idea de las escenas trans-locales también será utilizada ya que hace alusión a la manera en que se asimila y reinterpreta un discurso o una estética desde una escena local a otra. En este sentido, es importante comprender la importancia de las redes sociales y del movimiento e intercambio de ideas a través de ellas.

Las escenas virtuales son para Bennett (2006) el resultado del uso masivo de Internet y las redes sociales donde no es necesaria la interacción física entre personas, sino la interconexión virtual entre ellas y la forma en que comparten contenidos.

Beatrice Jetto (2010) enuncia que las escenas interactúan entre sí y que un estilo musical puede estar inserto en varios contextos sociales, por tanto, la identidad musical asociada a ese estilo será transversal a distintos contextos, siendo la comunicación entre ellos la que va conformando la escena.

En este trabajo, por tanto, se utilizará la noción de escena desde sus tres aproximaciones, la local, la trans-local y la virtual, que serán comprendidas como tres caras de la misma realidad a estudiar, la escena *trap* en Canarias. Para esto, desde el interaccionismo simbólico, es importante conocer quiénes forman parte de la escena y cuáles son los principales símbolos e ideas que se manejan en ella y qué hace que se construya una identidad de grupo a partir de un estilo musical.¹

Como hablaremos más adelante, el fenómeno *trap* surge de corrientes del *hip hop* y de evoluciones y variantes de estas, readaptándose y cambiando frente a condiciones sociales nuevas. Además, en el caso de las islas el fenómeno *trap* ha llegado desde

¹ El resto de categorías y conceptos específicos a manejar durante el análisis de esta investigación serán definidos en el momento de su uso para facilitar la comprensión.

Estados Unidos, América Latina y también desde el territorio peninsular de España, encontrándose con unas condiciones sociales y culturales diferentes, adaptándose a ellas y reinventándose. Los actores han recreado y reformulado una serie de discursos manteniendo estructuras anteriores y creando otras nuevas a través de la introducción de ideas y símbolos importados. Además, las formas de difusión de estas corrientes musicales y culturales no son las tradicionales, sino que ocurren a distancia, a través de los medios de comunicación, las redes sociales y las plataformas digitales de contenido audiovisual.

Nos hallamos, en definitiva, ante un ejemplo de hibridación cultural que es definido así por García Canclini (1995: 14): "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas".²

En este sentido, al mismo tiempo que las redes sociales y la mercantilización de los contenidos musicales y letrísticos han convertido el *trap* en un fenómeno global, estos contenidos se han reinterpretado y readaptado a las condiciones y discursos concretos de cada región o escena. El uso de estos símbolos o ideas varía en cada contexto concreto, el efecto globalizador-homogeneizador se contrarresta parcialmente por prácticas locales de vernaculización (Appadurai, 1996)

Es por esto que la comprensión de este fenómeno requiere del estudio de la escena, es decir, a nivel local, pues no existe una corriente hegemónica dominante, sino que los discursos y símbolos adquieren significado atendiendo a las condiciones socioculturales concretas de un lugar y un momento determinados. Trataremos, por tanto, el origen de los discursos y símbolos que se dan en la escena atendiendo a su procedencia y analizaremos su reinterpretación y asimilación en el nivel local de Canarias.

² "Mestizaje, sincretismo, transculturación, criollización, siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales. Pero, ¿cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades y no sólo allí? La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos" (García Canclini, 1989)

III. Metodología

La metodología utilizada para esta investigación es mayoritariamente cualitativa. A través de la observación no obstrusiva y la participante y de numerosas entrevistas me he acercado a la percepción que tienen las personas y los pequeños grupos acerca de este fenómeno, sus impresiones y sus vivencias cotidianas en interacción con el desarrollo de la escena *trap* canaria. He acotado las localidades de estudio a San Cristóbal de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife por ser los lugares donde se celebran casi exclusivamente los eventos de *hip hop* y de *rap*, además de ser los municipios donde viven y se interrelacionan los músicos implicados en esta escena.

Los grupos de estudio analizados en este trabajo son consecuencia de dos factores. En primer lugar, seleccioné una serie de objetivos o posibles informantes basándome en su nivel de difusión, esto es, cuantificado por el volumen de reproducciones que tienen sus canciones en la plataforma YouTube y por el número de seguidores de sus cuentas de Instagram. La importancia en la difusión de contenido de actualidad que tiene Instagram es enorme, lo que se incrementa si se trata de una red social estrecha como lo es el caso de la zona metropolitana de la isla de Tenerife (Madrigal, 2015) En segundo lugar, resultó clave el interés de ciertas personas o grupos por participar en este trabajo. De forma que he contado con informantes que están dentro de la escena *trap* y también con algunos que están fuera de ella, pero que se vinculan a la escena *hip hop* y cuyo punto de vista es muy importante para comprender cómo se interrelacionan estas dos corrientes musicales y culturales.

De acuerdo a la información obtenida durante el trabajo de campo, he establecido los artistas más influyentes en el panorama basándome en la popularidad de cada uno de ellos, esto es, el número de veces que se hacía referencia a ellos en las muchas conversaciones informales que mantuve durante varios eventos, así como reuniones, “batallas de gallos” (batallas de *rap*) y conciertos.

De acuerdo con los datos extraídos de YouTube, los artistas más populares e influyentes en el panorama canario son: Bejo y su grupo Locoplaya, Broke Niños Make Pesos (en adelante BNMP), Blon. D, Delirio Squad y Niño Maldito.

TABLA I: Artistas más populares de la escena y su difusión a través de YouTube.

Artista	Canal	Suscriptores	Canción más popular	Visitas
Bejo	https://www.youtube.com/user/Bejotaeme	173.190	Mucho	9 millones
Locoplaya	https://www.youtube.com/user/locoplayarap	75.709	¿Qué dice la Juventud?	2,8 millones
BNMP	https://www.youtube.com/channel/UCnXs2DPANLn6N24u6hxmLOw	109.661	Mi Casa	7,3 millones
Blon D.	https://www.youtube.com/user/Tairi0	501	Sin saberlo	32.000
Delirio	https://www.youtube.com/channel/UCSMoVnZnnFmfcDT1tf8F4hg	8.481	Low Cost	189.000
Dawaira	https://www.youtube.com/channel/UCYZw1FTWhZvwnxPedAL9eRw	809	Largas	95.000
Neta	https://www.youtube.com/channel/UC8lcrpl0ISGBTZ4SNLKzhw/videos	343	Nos olvidamos del amor	3.000

Fuente: YouTube. Elaboración propia. Acceso: abril 2018.

De esta selección he podido contar con la colaboración de Bejo, Blon D, Neta, Dawaira y el grupo Delirio, cuya participación ha sido muy importante ya que me han permitido tener un seguimiento más cercano de su caso y estar presente en los momentos de creación musical, preparación de conciertos, grabación de videoclips y planteamientos y debates sobre temática y estética. Por supuesto, la participación de Blon D. y Neta en esta investigación era fundamental ya que se tratan de las pocas voces femeninas de la escena y tienen un largo recorrido desde el *rap* hasta el *trap*.

La información y los datos han sido obtenidos a través de la realización de decenas de entrevistas semiestructuradas en forma de conversación informal, cuatro entrevistas semiestructuradas grabadas y de la observación participante y no obstrusiva. Este trabajo de campo duró aproximadamente 12 meses durante los cuales he asistido a eventos formales tales como “batallas de gallos” organizadas, conciertos y fiestas; también he asistido a multitud de eventos informales como “batallas de gallos” en parques y plazas, reuniones de *freestyle*, grabación de canciones y videoclips. He podido observar qué similitudes y diferencias guardan entre sí la escena *rap* y la escena *trap* en Tenerife y qué discursos emite una sobre la otra. Para esto he asistido a decenas

de eventos de *hip hop* tanto en La Laguna como en Santa Cruz. Además, he “experimentado” es decir, experimentado de cerca y participado en el proceso de creación de un grupo de *trap*, desde la composición de las letras y canciones hasta la preparación de conciertos o sus técnicas para promocionarse en las redes sociales. También he podido analizar las narrativas y discursos que surgen tanto desde el interior de la escena como desde su predecesora, la escena *hip hop*, acerca del fenómeno del *trap*.

Ha habido todo tipo de conversaciones espontáneas y no estructuradas con miembros no tan influyentes dentro de la escena durante diversos eventos; he podido estar presente en diferentes coloquios informales que han surgido en momentos de especial polémica³. Aparte de esto, los informantes han respondido a entrevistas semiestructuradas en las cuales hemos tratado temas como la importancia y características de la estética en esta escena, el papel de las mujeres en su construcción, la narrativa o discurso que está detrás de las letras de sus canciones, la importancia de ciertas palabras concretas que han surgido en la escena *trap* canaria, la interrelación entre el *rap* o el *hip hop* y el *trap*, el público que consume esta música. Es importante, por tanto, contar con puntos de vista tanto internos como externos, es decir, tanto de personas que formen parte de la escena *trap* canaria como de personas que estén fuera de ella o en la escena *hip hop*.

Durante esta investigación a través de la observación participante he recopilado material fotográfico (que se incluye a lo largo de este documento y en el anexo correspondiente) en eventos donde confluían tanto el *rap* como el *trap* y también serán utilizadas letras de canciones concretas de los artistas antes mencionados.

La inmersión en el campo resultó sencilla al principio, pude acceder, en primer lugar, a los círculos de *freestyle*⁴ y comencé a establecer contacto con personas pertenecientes a la escena, tanto como consumidores como artistas, pero de repercusión limitada. Más adelante, después de haber establecido un conocimiento general de la escena desde la parte consumidora, me dediqué a asistir a eventos formales y conciertos para poder contactar con aquellos artistas más influyentes.

Encontré dos limitaciones principales al realizar el trabajo de campo: En primer lugar, no soy *traper* ni artista musical, lo cual es un impedimento *a priori*, pues los integrantes de la escena tienden a diferenciarse a sí mismos entre aquellos que producen música y

³ Como es el caso del intento de sabotaje de un concierto de *trap* por parte de aquellos grupos que se declaraban puramente como *hiphoppers*.

⁴ Reuniones o quedadas informales de *raperos* y *traperos* destinadas a improvisar sobre *beats*.

aquellos que no, siendo estos últimos poco considerados por los primeros. En segundo lugar, las cuestiones de género fueron complicadas de analizar a través de las conversaciones o entrevistas, pues los artistas y consumidores modulaban claramente su lenguaje y cambiaban su discurso cuando yo estaba presente, por ser una mujer. Para observar estas cuestiones tuve que basarme en sus comportamientos y en sus letras, más que en sus declaraciones explícitas. Mi género fue también un impedimento inicialmente, pues al acercarme a los artistas era primeramente clasificada como *groupie*⁵, pero tras algunas conversaciones informales llegaron a interesarse por la presente investigación.



Batallas de Gallos. Archivo propio.

IV. Antecedentes

Para comprender el fenómeno del *trap* en Canarias es necesario contextualizar y explicar brevemente el nacimiento de la cultura *hip hop*, del *rap* y posteriormente del *trap* en Estados Unidos y su llegada a España.

El *hip hop* es un género compuesto por varias formas de expresión artística que se forma entre finales de los años 50 y los años 70 en Estado Unidos en plena lucha por los derechos de los afroamericanos. Se trataba de un movimiento artístico musical, aunque su foco principal estaba en la lucha social, en el rechazo a la cultura hegemónica y a las desigualdades y discriminaciones que sufría la población afroamericana e hispana de

⁵ Una *groupie* es la palabra utilizada en la escena para referirse a una mujer que es *fan* de algún artista o grupo y que está sexualmente disponible para ellos, mientras que un *fan* es simplemente un consumidor.

los grandes suburbios de Estados Unidos que iban desde la nula representación política hasta los abusos policiales o la privación de educación, sanidad o vivienda dignas (Chang, 2005).

El *hip hop* comprende cuatro formas de expresión artística:

El *rap*: es un estilo musical que combina música electrónica con determinadas características y una voz que canta o recita letras de carácter político y social. Originalmente se denunciaban las desigualdades que sufrían los habitantes de suburbios de grandes ciudades americanas en lo que se incluye violencia, robos y tráfico de drogas. Su nombre es el acrónimo de *rythm and poetry*, es decir, ritmo y poesía, lo cual define perfectamente en qué consiste.

Breaking: o *b-boying*, es una danza nacida en las mismas calles que el *rap*; su característica principal es que, mediante la expresión corporal, se llevaba a cabo de forma mucho menos violenta la rivalidad entre bandas, de tal modo que constituyó un elemento apaciguador para los jóvenes del Bronx y Brooklyn. Actualmente es el elemento más separado del *hip hop* (Schloss, 2009).

Graffiti: es una modalidad de pintura al aire libre; los grafiteros utilizan para ello, sobre todo, pintura en spray para plasmar mensajes críticos, para marcar su territorio de forma virtual con firmas o *tags*, y para desafiar el poder establecido en las fachadas y muros de las ciudades.

DJing: es el arte de componer música utilizando sonidos ya grabados, mezclándolos y creando patrones repetitivos para crear los *beats* o bases musicales sobre las cuales se recitará *rap*.

El *rap* comienza, así, como complemento del *Djing*. El *dj* o *beatmaker*, la persona que compone bases, necesitaba alguien que hablase y animase las fiestas callejeras respetando ciertos sonidos de los *beats* o las partes del *beat* donde había voces grabadas. A estas personas con más cualidades para hablar al ritmo correcto sobre el *beat* se les llamó *mc*, del inglés *master of ceremony*, maestro de ceremonias.

Se consolida como género musical en el Bronx, Nueva York, en los años 70 y se caracteriza por recitar letras de contenido político y social sobre una base musical o *beat*. Es importante destacar algo muy importante y es el fanfarroneo: el alarde de poder que está presente en todas las letras de *rap*, sobre todo en este momento en que estaba en plena formación.

Hay que entender que el *hip hop* y por tanto el *rap* surgen, como se ha dicho, en forma de protesta frente a una situación de exclusión social, pobreza y racismo en la voz de hombres jóvenes, sobre todo. Y que la presencia de mujeres sigue siendo muy escasa o su visibilidad es poca. Los barrios y suburbios son los lugares en los que se desarrolla toda la vida de estas personas, donde continuamente se da la inseguridad, la lucha de bandas, la criminalidad, el tráfico de drogas, los robos y la prostitución (Campbell, 2005)

Es por esto que las letras no siempre o no únicamente se limitan a hacer una crítica a la opresión sufrida respecto a otros grupos de población, al racismo o a la violencia por parte del Estado, sino que, y esto es fundamental, se trata de crear una imagen de sí mismo que denote características como fuerza, poder. Es decir, el *rap* servía a los *mc's* para crearse una reputación que conociese todo su barrio y los de los alrededores, que les asegurase infundir una apariencia de persona importante y que les protegiese frente a posibles agresiones o robos o que les proporcione el respeto del resto de personas del barrio y de su propia *crew* o pandilla y de otras.

La pandilla o *crew*, como me referiré a ella, es un elemento fundamental para el desarrollo del *rap* y de la cultura urbana del *hip hop*. Las *crews* son grupos pequeños formados por varios raperos, normalmente cada *crew* está asociada a un barrio concreto que es de donde son sus integrantes, y normalmente suele tener una temática común para todos, una cosmovisión y un catálogo más o menos constante de símbolos y recursos en sus canciones. Además del propósito musical, la *crew* cumple de nuevo ese papel del fanfarroneo, tener un grupo alrededor o pertenecer a un conjunto que dé más seguridad frente a peleas o agresiones, es por esto que existe la competencia entre *crews*, al igual que existe entre barrios o zonas.

Algo destacable en el aspecto que analizamos es la semejanza de estas *crews* con bandas criminales, cuyo comportamiento tratan de imitar bien porque los *mc's* de esa *crew* tienen conductas penadas por la ley tales como robos, tráfico de drogas o incluso secuestros o asesinatos o bien porque les es beneficioso crearse una apariencia, una reputación, una narrativa de sí mismos que les haga ser percibidos como personas peligrosas y poderosas.

A propósito de esto, se da en los 90 el auge del *rap* gángster, que consiste, como su nombre indica, en un contagio de toda una rama del *rap* de ese ambiente de criminalidad, de alardeo de poder y violencia, en muchos casos ficticio, pero en el que se muestra a los raperos con coches caros, armas, dinero y rodeados de un harem de mujeres con todas las características que se consideran deseables y positivas en una mujer, como forma de demostrar a los demás y al mundo lo peligroso que es meterse

con ellos. En este punto es fundamental destacar el machismo y misoginia apabullante en el movimiento del *hip hop*, sobre el cual hablaré más adelante.

La estética y letras gángster se convirtieron en las dominantes del *rap* cuando este género musical experimentó su boom comercial, pero mientras se hacía una falsa representación en los medios de lo que era ser un rapero, con falsas *crews* de pseudocriminales y *mc's* de clase media haciéndose pasar por pandilleros del Bronx, en las calles seguían ocurriendo las mismas cosas de maneras diferentes, los *beatmakers* y los *mc's* seguían experimentando y experimentando nuevas ideas, nuevas sensaciones, nuevos ritmos, nuevas temáticas o las viejas, pero reformuladas y replanteadas.

El *trap* surge en el sur de Estados Unidos al combinarse el *rap* y el EDM⁶ en los años 2000. Su nombre proviene de la palabra *trap house*, usada para denominar al lugar donde se fabrica y trafica con drogas. Se experimenta un cambio de temáticas en las letras de las canciones, y es que el *trap* tiene un menor contenido social y adquiere una atmósfera más oscura tratando temas como las drogas, las armas y la criminalidad (Maurice, 2011).

Si bien el *trap* surge de la población subalterna (aquellas personas que forman los grupos sociales no hegemónicos) en Estados Unidos, en el caso de Canarias el *trap* lo hacen jóvenes independientemente de su origen socioeconómico. En este sentido, el *trap* canario está descontextualizado de sus orígenes y ha adquirido una temática *mainstream* (dominante, *pop*) para acercarse a un público aún mayor. Se comprende también que el *trap* canario no tenga la formalidad musical dentro de los límites de tiempo y combinaciones de sonidos que tiene el *trap* americano, sino que se produce una permeabilidad entre el *trap* y otros estilos de música electrónica. También hay un cambio de temáticas donde la criminalidad se sustituye por temática romántica o referencias al estilo de vida isleño.

Si bien existen publicaciones a propósito del fenómeno *trap*, estas no son de carácter académico. La producción escrita acerca de este movimiento viene de parte de plataformas periodísticas sin formato físico como Playground o VICE, en las cuales es cada vez más frecuente encontrar artículos acerca de artistas concretos o de eventos musicales de importancia nacional.

Además, la facilidad para producir contenido audiovisual que proporcionan las nuevas tecnologías es un factor que acerca a todo tipo de personas al mundo de la producción

⁶ Siglas para Electronic Dance Music, música electrónica de baile.

musical, y en este caso al *trap*. Es por esto que resulta fundamental tener en cuenta la importancia de la plataforma digital YouTube en la escena *trap* canaria.

YouTube es la plataforma principal por la cual se distribuye la música *trap*, es el soporte básico del movimiento y ha sido la vía para su expansión y difusión, tanto en su importación a las Islas Canarias como en su exportación desde las Islas Canarias al resto de España o Latinoamérica, principalmente México.

También es notable la importancia de Instagram como red social, ya que ha jugado un importante papel en la difusión del movimiento *trap*.

V. La escena *trap* de Canarias

La escena *trap* está en constante movimiento y cambio, los artistas experimentan con nuevas fusiones musicales y se redefinen constantemente. Si bien el colectivo de *traperos* canarios es pequeño, ha alcanzado un nivel de difusión muy grande con grupos como BNMP o artistas como Bejo, que han conseguido llegar a una enorme cantidad de público en muy poco tiempo.

Como ya hemos expuesto anteriormente, la escena *rap* y la escena *trap* comparten los mismos orígenes, pero se diferencian en su expresión. Así mismo, la escena *trap* española y la canaria se diferencian en estética, *slang*⁷, las temáticas de las canciones y las relaciones entre los miembros de la escena y sus *gangs* o *squads*, que son el equivalente a las *crews* en el *hip hop*.

Para analizar el mensaje musical de la escena *trap* canaria vamos a presentar cuatro artistas que están indudablemente considerados como *traperos*, por la escena o por ellos mismos, aunque cada uno tiene su propia forma de transmitir su discurso tanto en mensaje como en forma. Estos artistas son Bejo, Niño Maldito, Delirio Squad y BNMP (Broke Niños Make Pesos).

Si algo comparten estos cuatro artistas son los *beats* (bases) que utilizan. En algunos casos las bases son producidas por alguno de los miembros de la *gang* y en otros por un *beatmaker* externo al grupo, en cuyo caso se reconoce también la autoría de la base, que, en muchas ocasiones, ha sido directamente descargada por el artista mediante YouTube y en otras ha sido comprada al productor, generando así una colaboración

⁷ El *slang* es la jerga de registro informal y coloquial que utiliza un grupo concreto. Se puede denominar también como argot.

entre *beatmaker* (productor) y *trapero* sin que se conozcan personalmente, incluso sin mediar palabra.

La forma en que cada artista emplea y modifica su voz y los sonidos que utilizan en los coros y las dobles voces es lo que realmente crea un estilo propio y los diferencia entre sí. En el caso de aquellos grupos que cuentan con un productor encontramos también sonidos propios y característicos incluidos en el propio *beat*. Estos sonidos ayudan a que el artista o el grupo creen su propia imagen, como una marca, y se vuelve parte de su identidad en la escena. Por ejemplo, la palabra “niño” que podemos escuchar al comienzo de “Mango”⁸, un single de Cruz Cafuné, miembro del colectivo BNMP, es un elemento sonoro recurrente en sus letras, canciones e incluso en sus directos, de forma que se convierte en un símbolo sonoro del colectivo.

Todos estos artistas comparten en mayor o menor medida una agenda temática que se diferencia bastante de los temas recurrentes en el *trap* que se produce en el resto de España. Si bien la temática general del *trap* en España se centra en las mujeres, el *gangsterism*⁹ y la criminalidad (Baena, 2016: 48), en la escena *trap* canaria son la insularidad, el dinero y el lujo, y el fanfarroneo. Además, en la escena canaria es mucho más frecuente encontrar canciones con temática romántica.

En cualquier caso, si algo diferencia enormemente ambas escenas, la española y la canaria, es que en la canaria hay muy pocas alusiones al universo *gangster*.

Michael P. Jeffries, en su libro *Thug Life* (2011), trata las principales temáticas del *hip hop* en Estados Unidos e identifica un problema de género en su producción musical en el hecho de que las mujeres estén retratadas y tratadas como un objeto, son insultadas y degradadas, y esto ocurre de la misma forma en la escena española, donde la palabra más utilizada para hacer alusión a una mujer es “puta” (Baena, 2016: 49).

Si bien las letras de las canciones de la escena *trap* canaria no son tan explícitamente misóginas, sí que encontramos muchísimos ejemplos del machismo que está asimilado y normalizado en la escena. Tanto en la canción “Mala”¹⁰, de Bejo, como en “Nada”¹¹, de Ellegas, podemos observar una gran carga de estereotipos sobre las mujeres, un discurso machista que prescribe cómo debería ser una “buena mujer” bajo la lente de la mirada masculina dominante.

⁸ <https://youtu.be/m5vhGPTevyY>

⁹ Cultura gánster: el negocio ilegal y la violencia que lo rodea

¹⁰ <https://youtu.be7jX2TjU5-4Ck>

¹¹ <https://youtu.be/HHOIIDyeVno>

Bejo dice en su canción “*ella está buena, pero es mala*”, mientras que Ellegas hace una descripción de una mujer “ideal” y “deseable” bajo la prescripción de “*chaquetas Armani y gorras Adidas, siempre va forrada*”. Si bien no podemos identificar ningún insulto explícito con palabras malsonantes o descalificativos hacia las mujeres en estos temas, sí que encontramos una fuerte violencia patriarcal simbólica en la descripción y normatización (prescripción) de lo que está bien hacer o no si eres una mujer, una valoración basada en el físico y en el nivel adquisitivo.

V.I. Letras: *Slang* y análisis sonoro

Es posible analizar la influencia de diferentes corrientes musicales en la producción de los artistas antes mencionados. Además, el sonido de cada *traperero* es personal y se va consolidando en un estilo propio.

Delirio Squad tiene claras influencias de *rap*. Podemos observar que muchas de sus canciones se diferencian de un tema de *hip hop* únicamente en la base, pero que la estructura y tono de la letra es *rap* puro. Por otro lado, tiene mucha influencia de *afro-trap*.

El *afro-trap* es una corriente del *trap* francés (surgió de la mano del traperero francés MHD en 2015) que combina de forma sincrética ritmos africanos con ritmos traperos. Se diferencia del *trap* general en que se incluye la estética africana en sus vídeos y en que su discurso opta por alabar las bondades del estilo de vida suburbano, tales como la solidaridad entre vecinos y el espíritu de lucha.

Dentro de Delirio Squad encontramos una gran diferencia de estilo entre sus dos componentes. Por un lado, Eme o ko utiliza un tono llano y un ritmo marcado, propios del *rap*, mientras que Ácido bebe del *R&B* y del reggaetón. Esto va directamente acompañado de unas temáticas recurrentes para cada artista en relación con la musicalidad que les caracteriza. Tanto es así que las temáticas de Eme o ko son más oscuras y cargadas de fanfarroneo, como es propio del *rap*, mientras que Ácido tiende a cantar sobre temáticas románticas o de introspección personal.

Un claro ejemplo es la canción “Fórmula”¹²:

(Eme o ko)

Lo tengo bien claro, no sigan pensando por mí

tampoco es para tanto, se creen lo que cuentan aquí

¹² <https://youtu.be/6xTX01RFHUg>

*tu vida no me renta, por eso he pensado por mí
he seguido hasta aquí
no quieren que sea, quieren lo que fui
Ando, como si me fueran agarrando
Antes no importaba, pero ahora está costando
¡Ay, Dios! Te juro que mis ganas van volando, te sigo
viendo caminando.
Te juro que no siento lo que estoy cantando, tu vida de
mierda no fue para tanto,
No ganas respeto ni fama llorando, nunca te he
preguntado, pero vienes a contarme tu vida.*

(Ácido)

*Avanzo sin mirar atrás, aunque eso no siempre es tan
bueno
Los momentos que nos llenan más al final son los que
hacen que cojamos vuelo
No es lo mismo saber que entender,
Ni tampoco ver que analizar
Ya no sé ni el cómo ni el porqué, pero en vez de mejorar
me voy a mal.*

Además de las letras, el uso del *auto-tune*, un programa que modula la voz y la transforma en base a diferentes combinaciones sonoras, marca una enorme diferencia entre los artistas por la forma y la cantidad en que lo usan.

En el uso que se hace del *auto-tune* existen dos extremos en la escena *trap* canaria. Por un lado, Niño Maldito hace un uso propio del *trap* originario de Estados Unidos, es decir, lo utiliza para distorsionar la voz y romper la armonía, se trata de buscar un sonido estridente y provocativo, que impresione y disguste al oírlo. Es una forma un poco *punky* de tratar la voz que ha tenido el *trap* desde sus inicios, buscando romper las normas de lo que se considera estético o no sonoramente y lo hace desafiando los límites de lo que “suena bien” y lo que “suena mal”.

Por otro lado, encontramos el uso que hace el colectivo BNMP (Broke Niños Make Pesos) de los programas de edición de voz, que ellos utilizan para mejorar la voz y hacerla más melódica de lo que es en realidad. Es decir, si Niño Maldito intenta obtener

una distorsión malsonante, una incomodidad sonora, BNMP trata de corregir sus carencias para obtener una voz propia de un cantante de coro, un sonido limpio y de mucha musicalidad, muy agradable al oído.

Además, el estilo sonoro de cada artista va, de nuevo, acompañado de una temática específica.

Niño Maldito recupera las temáticas y estilo del *trap* de Estados Unidos, con sonidos estridentes y temática gángster. En su canción “Imán”¹³ podemos encontrar alusiones al tráfico y consumo de drogas, la vida callejera y la violencia:

*Malas calles como Robert
El odio y la cara de morir joven
Bakalas en baños bebiendo code,
Las épocas pasan y tú te jodes...
En tus ojos, gotas
En Bogotá con mi napia rota,
Aquí huele a pota y no lo notas...
España, puta, la dejo en pelotas
M-A-L coloca,
Pogos, lodo, punk, anfetos
Codo en la boca, días sin metas, en letras violentas me
pongo las botas.*

BNMP, en contraposición a Niño Maldito, busca la excelencia sonora en sus canciones, mejorando sus propias voces y esto va acompañado de una temática más *mainstream* y mucho menos provocativa que la de Niño Maldito. BNMP, si bien hace referencia al consumo de drogas, habla únicamente de drogas clasificadas como blandas, como son el alcohol y la marihuana. Además, suele tratar temas románticos y hacer referencia al lujo y al éxito.

Un ejemplo claro de esto es la canción “No hay más”¹⁴, de Cruz Cafuné y Choclock, ambos miembros del colectivo Broke Niños Make Pesos:

¹³ <https://youtu.be/M6rAOdWEii8>

¹⁴ <https://youtu.be/Lm0ebU6F91s>

*Esto sale sólo, mamá
Todo sube a fuego, ma'God
Sólo quiero el oro, na' más
Sólo quiero el podio, no hay más
[...]
Mamá dijo "no pares"
Y yo nunca paré
Estamos haciéndolo suave
Pero más duro que ustedes
Papá dijo "ya sabes"
"no te fíes 'e nadie"
A mí odiar no me sale,
No sé qué tiene usted.
Estamos pegados como un perenquén,
Men, tú no te criaste en Achinech*

Si en algo destacan especialmente los Broke Niños Make Pesos, junto a Bejo, es su uso constante de referencias a la insularidad y a la cultura canaria. Sin ir más lejos, en la canción mencionada en el párrafo anterior encontramos palabras y usos del lenguaje propios de las Islas Canarias. En este sentido la escena *trap* canaria tiene su propio *slang*, pero de esto hablaré en el siguiente apartado.

La identidad transnacional, sincrética y diaspórica de las Islas Canarias se dejar ver también en su escena *trap*. Encontramos múltiples relaciones entre las islas, Cuba y Venezuela y estas se reflejan en el vocabulario utilizado y los símbolos a los que se hace referencia.

La siguiente estrofa es un extracto de "Amén"¹⁵, de Cruz Cafuné. En ella podemos identificar referencias a la santería cubana que es utilizada como símbolo de las migraciones históricas entre Canarias y Cuba:

*Si tienes algo que decirme, cuando me digas nos vemos
Menos to's los viernes, loco, que voy al barbero
Menos todos los domingos, loco, que voy al santero*

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=gliPs6ugIPM>

*Menos to's los lunes, loco, que curro pa ser primero
¡Jala! ¡Jala! ¿Quién va por ahí?
Chacho, aquel de las alas creo que es Cibi
Me ven todo tranquilote llevando Jesus piece
Pero bajo a buscarles con el fusil de pesca si quieren beef
Rezo, rezo, rezo y salgo a por el quesí
Tirarnos es tirarle a Tenerife en peso
Y si marineros somos y en el mar nos vemos
Yemayá está conmigo por si me cargo el remo, ¡yeah!*

Bejo destaca por su carácter jocosos, su tono cómico y su temática vacilona y despreocupada. Al igual que BNMP, utiliza muchos canarismos, pero no lo hace para ensalzar su calidad de isleño, sino más bien a modo de parodia.

Bejo ha destacado muy por encima del resto de artistas de la escena *trap* canaria. Ha ganado fama en toda España y ha utilizado el humor para acercar al resto del país la identidad isleña a través de su uso cómico de las palabras.

La canción que coronó a Bejo y le aseguró su papel como embajador del *trap* canario es "Mucho"¹⁶, con un volumen de ocho millones y medio de visitas en YouTube. Esta canción es un ejemplo perfecto de cómo Bejo utiliza las características de la pronunciación y las palabras canarias para cargar de humor un tema de *trap*:

*Mucho buche, mucho cachi richi
Mucho coche, mucho Mitsubishi
Mucho buche, mucho cachi richi
Mucho cooking, chicken in the kitchen
Tu estilo es como mi inglés, de garrafón de agua Vichy
Hay mucho papichulo, pero pocas bitches
Mucho capo, pero poco capisci
Muchos inventan mucho como Da Vinci*

La intención de Bejo es resaltar el sonido de la "ch" canaria, ya que es diferente a la del resto de España. La "ch" canaria es más cerrada y corta, y, si bien varía entre los

¹⁶ <https://youtu.be/xNFVRzHaQ28>

insulares, tiende a acercarse siempre más a una oclusiva palatal sorda a diferencia de la “ch” africada postalveolar sorda que es propia de la península (Hualde, 2005). La “ch” canaria es un sonido que suele ser difícil de imitar para los peninsulares, que lo asemejan al sonido “ll”. Es por esto que esta canción destacó tanto en el panorama nacional, ya que todos, canarios y no canarios, se sintieron identificados con esta forma humorística de tratar la pronunciación canaria.

En cierta contraposición a los estilos anteriores encontramos las letras de Blon D. Esta *rapera* y *trapera* de La Laguna destaca por un estilo más introspectivo, habla de esfuerzo, de las vivencias que ha pasado y cómo le han influido. Además, con su voz y letras se opone a estereotipos e imposiciones patriarcales.

En las letras de Blon D no veremos fanfarroneo ni intentos por aparentar llevar una vida *gangster* ni *underground*; sus palabras son de autosuperación y sobre todo de desafío, un grito contra la violencia estructural del machismo, tanto en la escena musical como en el entorno sociocultural.

En su tema “Acuarela”¹⁷ hay una respuesta directa a los cánones de belleza establecidos para las mujeres en occidente:

*A mí no me levanta un push-up,
paso de ropa intentando encajar.
El valor, aportar, soportar tos' los palos.
La verdad lo primero, aunque todos mintamos.*

En “Traya”¹⁸ también dedica unos versos exclusivamente a hablar del esfuerzo y la autosuperación:

*Pisando rueda, sin frenos y en bajada
guardando fuerzas pa' mandarle en la pechada.
A comer piche hinchada, envalentonada
no canta, pero siempre va entonada*

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=iGUMIJvOGqo>

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=1M_yCIX4nXg

Al analizar la producción musical de Blon D, se hace obvio que la temática es introspectiva, de superación personal. En nada puede compararse a las referencias constantes a drogas y delincuencia de otros artistas de la escena, y sobre todo, carece totalmente de fanfarronería o alardeos. En su lugar podemos hablar de una valoración personal más enfocada a superarse a sí misma que a superar a otras personas.

En cuanto a su sonoridad, produce tanto *rap* como *trap*, utiliza modificación en el sonido de su voz, le añade un carácter agudo, penetrante, casi estridente pero sonoro. Se aleja del sonido que busca la corriente principal de la escena. No resulta extraño pensar, desde un punto de vista social y cultural, que estas diferencias en sonido y contenido de las letras puedan deberse a un estilo de comunicación y producción diferente condicionado por las construcciones hegemónicas de género y sus consecuencias en las formas de sentir, pensar y actuar en las personas. Pero de esto hablaremos más adelante.

El *slang* es la jerga de registro coloquial e informal usada en entornos suburbanos. En este caso podemos hacer un paralelismo entre escenas y, si bien la palabra *slang* se refiere al uso de esas palabras en el idioma inglés, podemos decir que existe toda una serie de términos propios del habla en las Islas Canarias, que nos diferencian del resto del país, y que han sido utilizados y reinventados por la escena *trap* canaria.¹⁹

Es destacable el uso de palabras sueltas a modo de muletillas o para enfatizar y añadir expresión a los mensajes de las letras, en forma de doble voz. Estos recursos sonoros son utilizados de forma análoga a como se hace en Estados Unidos, tales como “*shit*” (mierda), “*yeah*” (sí), “*bitch*” (perra, puta). Se utilizan sin concordancia real con la letra del tema; con la intención de añadir más carga emocional para tratar de transmitir mejor la idea que se expresa.

Además, es necesario mencionar una interesante influencia de vocabulario y acento forzado colombiano en aquellos grupos y canciones con temática especialmente *gangster*. Esto se debe a la influencia de las corrientes mayoritarias de *rap* y *trap* colombiano, cuya temática es especialmente violenta y repleta de referencias al tráfico de drogas, los secuestros y la delincuencia violenta.

¹⁹ De igual forma ocurre en el resto de España y también en Estados Unidos, foco y cuna del movimiento. En el anexo puede encontrarse una recopilación de los términos más frecuentes del *slang* de la escena *trap* canaria. Estos se relacionan, cuando es conveniente, con su origen, bien peninsular, de América Latina o bien estadounidense.

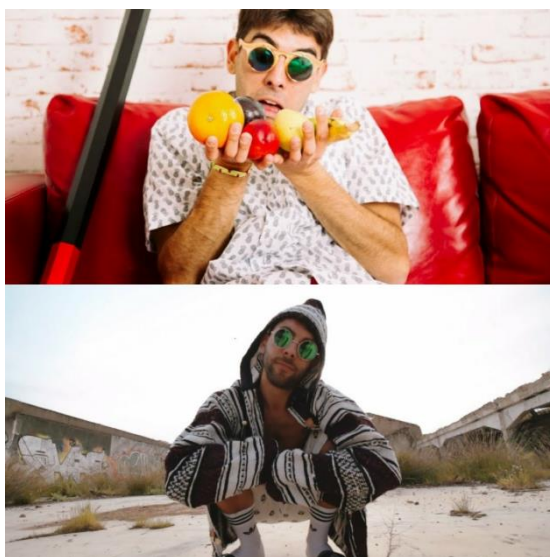
V.II. Estética: personas y lugares

La escena es un conjunto de discurso argumental y estético. No consiste únicamente en las letras de sus canciones, sino que la imagen de los artistas tiene el mismo peso. Esta imagen se construye y transmite por dos vías: a través de los videoclips y por las publicaciones en redes sociales.

Mientras que en el *trap* estadounidense predominan las drogas, los implantes dentales de oro y las cadenas ostentosas, en la escena canaria hay dos estéticas que utilizan indistintamente los artistas en mayor o menor medida.

En primer lugar, una característica de la imagen de la escena canaria es la apariencia de frescura. Un estilo tropical plagado de camisetas estampadas, playas, frutas que suelen aparecer en aquellos videoclips con poca referencia a la violencia directa, y en los que más bien se alardea de un estilo de vida acomodado, relajado y paradisíaco.

Encontramos además relaciones directas entre Canarias y América Latina que se hacen obvias por el uso de ciertas prendas como puede ser la ropa blanca propia de la religión Yoruba, practicada en el Caribe, colgantes y amuletos. Esto responde al fenómeno de hibridación cultural. Dadas las condiciones históricas y culturales que unen simbólicamente las islas y América, los *traperos* recurren a símbolos caribeños, mezclados y combinados con los propios, para reivindicar su insularidad. Se trata de una aplicación directa a la escena *trap* del imaginario colonial de las Islas Canarias: un entorno paradisíaco, lleno de abundancia, con parajes tropicales. Para Blon D, este estilo se define como “fresco”.



Don Patricio. Imagen extraída de su cuenta de Instagram

En segundo lugar, existe una imagen paralela que se asemeja mucho más a la de la escena española. Esta imagen bebe directamente de la estética *hip hop* en la que predomina el uso de marcas deportivas tanto en ropa como en calzado. La escena *trap* añade a esto el uso de colores oscuros o bien colores vivos siempre que la ropa tenga un estilo *vintage*, es decir, que tiene cierta edad, aunque no puede considerarse una antigüedad.

Las marcas deportivas más usadas y con mayor peso simbólico, por ser promocionadas por deportistas, famosos y artistas de renombre internacional, son Adidas, Nike, Lacoste, Fila, Thrasher, North Face. El uso de estas marcas se corresponde con el comportamiento de alardeo de poder y riqueza; se muestra poder económico vistiendo marcas caras o ediciones exclusivas de estas. De hecho, se exalta el uso de estas marcas, hasta tal punto que Adidas Color ha llegado a patrocinar al colectivo Broke Niños Make Pesos, enviándoles ediciones exclusivas de sus colecciones a cambio de que ellos las promocionen por las redes sociales.

En otros casos, como el de Bejo, el artista crea su propia línea de moda, que comienza por camisetas, utilizando su logo personal. Además, respecto a las prendas *vintage*, los artistas promocionan en muchas ocasiones tiendas de este estilo en sus redes sociales.

El caso de la ropa *vintage* no es propio de la escena *trap*, sino que es una moda creciente y general en la juventud de clase media y alta.



Estilo vintage. Archivo propio.



Dawaira. Imagen extraída de su cuenta de Instagram.

Los momentos donde la importancia de la estética se hace más notable son los conciertos y la grabación de videoclips.

En los primeros se puede apreciar cómo el público asistente comparte unas mismas líneas de vestimenta: pantalones de chándal de las marcas anteriormente mencionadas, camisetas donde el logo de la marca predomine y calzado deportivo caro.



*Bejo con una fan tras un concierto.
Archivo propio.*

En el segundo caso he podido observar todo el proceso en el cual los artistas planean cuidadosamente qué ropa van a vestir para grabar sus videoclips, la preocupación por mostrar las marcas y cómo se piden o prestan ropa entre amigos con la única finalidad de vestir prendas cuya marca esté bien considerada dentro de la escena y en las que el logo de esta sea bien visible.



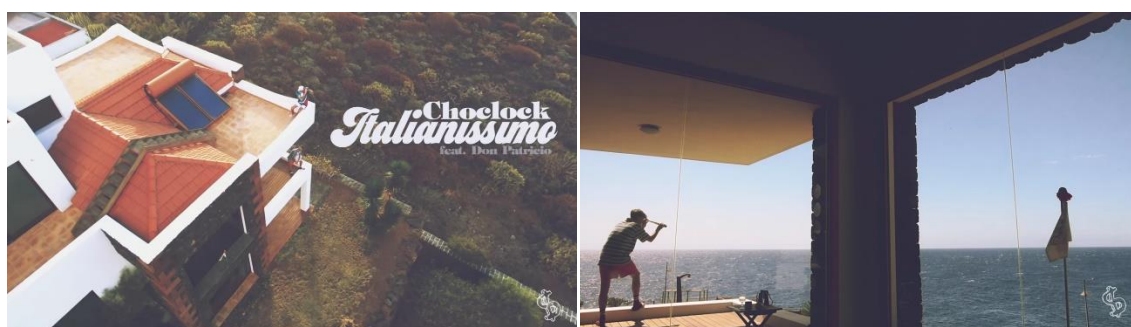
Delirio Squad. Grabación de un videoclip. Archivo propio.

Los espacios y su uso constituyen uno de los elementos claves del concepto de escena. Se hace necesario, por tanto, atender y analizar las principales cuestiones relativas a espacios y lugares, y de qué forma y bajo qué estéticas se hace uso de cada uno de ellos.

Es importante mencionar que el *trap* ocupa espacios públicos como parques y plazas de forma informal; además, su popularidad enfocada al consumo es creciente y también se celebran conciertos, festivales y fiestas de *trap* en la zona metropolitana de Tenerife, Gran Canaria y también en la zona sur, más turística, de ambas. Pero, sin embargo, resulta mucho más interesante analizar qué lugares utilizan los artistas para grabar los videoclips, ya que el lugar constituye un elemento simbólico más.

Como se apuntará posteriormente, dentro de la escena canaria conviven dos estéticas o dos identidades que, si bien son diferentes entre sí, conforman expresiones simbólicas (discursivas y visuales) de un mismo imaginario. Estas vienen a ser, por un lado, Canarias como paraíso tropical; por otro lado, un estilo de vida *gangster*. Según la imagen que quiera promoverse en cada videoclip los artistas escogen una serie de lugares u otros.

Dentro de la estética tropical encontramos paisajes costeros y casas lujosas. Es común que se muestre una fiesta en una mansión, o bien un atardecer, coches lujosos y hay bastante presencia visual del alcohol, pero menos de otras sustancias ilegales. Esto se acompaña de vestimenta fresca y veraniega que complementa a aquellas letras con temática romántica o hedonista, de alardeo de lujos y despreocupación.



Fotogramas de "Italianissimo" de Choclock. Fuente: YouTube



Fotograma de "QDLJ" de Locoplaya. Fuente: YouTube

Por otro lado, cuando la temática de la canción es más *gangster*, alude a la peligrosidad, la marginalidad, el universo o imaginario *underground*, al tráfico y consumo de drogas y la vida en la calle se hace uso de espacios urbanos o suburbanos, casas abandonadas o en ruinas, antiguas zonas industriales, lugares poco iluminados y hay mucha presencia de *graffitti*, que es un elemento simbólico que crea una conexión con la subcultura *hip hop* y, de esta forma, con lo callejero y antisistema. Además, en las letras de estas canciones hay una notable cantidad de *beef* en comparación con las anteriores.



Fotograma de "Amor Preferente" de Neta. Fuente: YouTube

Fotograma de "Low Cost" de Delirio Squad. Fuente: YouTube



V.III. Prácticas

A lo largo de este estudio, sobre todo durante el trabajo de campo, detecté que existen una serie de patrones de conducta, comportamientos o prácticas determinadas que son comunes a todos los integrantes de la escena en mayor o menor medida. Estos se muestran no solo en la producción musical y el contenido visual, ya sea a través de YouTube o de redes sociales, sino que también están integrados en la vida diaria de estos artistas.

Los comportamientos más característicos que se observan en la escena son el uso de drogas, el *beef* y la fanfarronería.

Drogas.

El consumo de drogas es habitual entre la población joven de las islas, aún más tratándose de un contexto real o pretendidamente *underground*. Podemos encontrar en la producción musical de esta escena constantes alusiones y referencias al cannabis y la cocaína. Precisamente son estas drogas las más consumidas por la población de España según el último informe del OEDA (Informe 2017. Observatorio Español de las Drogas y las Adicciones). La sustancia más consumida es el cannabis y luego la cocaína en polvo. Además, es notable el consumo de éxtasis, amfetamina y alucinógenos.

Las alusiones a sustancias ilegales en las canciones de la escena *trap* de Canarias se corresponden con los datos estadísticos sobre su consumo.



Índigo Jams y Ellegas, miembros de BNMP. Imagen extraída de su cuenta de Instagram

En el caso de los artistas entrevistados, la mayoría consume tabaco y cannabis a diario, seguido en frecuencia por el alcohol y las sustancias químicas como la cocaína o el éxtasis, que son consumidos en ambientes de ocio y menos en la vida diaria. De forma regular se consume más de una sustancia, es decir, durante un concierto, un evento o una fiesta es habitual que un artista de esta escena consuma más de dos de estas sustancias, sin contar con el tabaco, por ser legal.

Si bien el consumo de estas drogas es más rutinario que ocasional, en ningún caso los artistas consideran que tengan algún tipo de adicción o de conducta perjudicial o de riesgo, y de ser así no lo demuestran ni verbalizan.

En cambio, resulta muy interesante para esta investigación comentar algo que pude observar mientras hacía trabajo de campo en el *backstage* de la sala Cubik, en Santa Cruz de Tenerife. Se celebraba un concierto de BNMP, Locoplaya y Delirio Squad, todos los componentes de estos grupos son mayores de edad, y en el caso de BNMP muchos tienen estudios superiores que han cursado fuera de Canarias. Los padres y madres de los componentes del colectivo BNMP asistían a este concierto, y en un momento determinado uno de los *traperos* entró al camerino pidiendo a los demás que no fumasen marihuana en ese lugar porque iban a entrar sus padres a saludar y no quería que supiesen que consumían drogas. Esto es muy interesante teniendo en cuenta que minutos después cantaron canciones con todo tipo de contenido sobre drogas delante de sus familiares.

Las referencias a sustancias ilegales son muy comunes en sus letras y se les da distintos nombres.

Perdona má, olvidé a qué hora era la fiesta
Hoy empecé a fumar antes de tú estar despierta
Cruz Cafuné, "Mi Casa".²⁰

Hasta la aurora con la Cenicienta
Echa a Blancanieves por la cisterna
Tú eras la princesa de la favela
No quieres ir naranja por la pasarela
Ecos de sirenas suenan
Rojo y azul en la pared

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=jv02baYe54c>

*Tú sabes que nos condenan
Desaparece, que no te vuelvan a ver
Broke Niños Make Pesos, “La Fiana”.*²¹

*Un poco loco, loco del coco
Un poco loco cuando me coloco
[...]
Me acuerdo poco, fumo un poco choco
Un poco soco, se vuela el tabaco
Bejo, “Poco”.*²²

Hay otra sustancia cuyo consumo es prácticamente nulo en Canarias, pero que tiene toda una carga simbólica que evoca los orígenes del *trap*, en Estados Unidos: la codeína o *code*, que se consume abundantemente en los suburbios correspondientes a la escena *underground* americana por ser barata y de fácil acceso.

Existe toda una enorme variedad de referencias tanto en las letras como visuales a esta droga en el *trap* estadounidense, hasta el punto de convertirse en un símbolo de la escena. Es por esto que es utilizada como símbolo también en la escena *trap* de Canarias, por alusión directa al estilo estadounidense, para transmitir una imagen gángster y fiel a los orígenes. Es una declaración de peligrosidad y de ser *underground*.

Existen pocas referencias a esta droga en nuestra escena *trap* y cuando se menciona esto se hace en forma de homenaje a los inicios del movimiento.

*Choco, no llames ambulancia, pilla Termaldina
Y separa la codeína con agua fría.
Cruz Cafuné, “Amén”.*²³

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=G6983z5HgcA>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=TbsBDI158v0>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=glIPs6ugIPM>

Beef y tiraderas.

Una cuestión fundamental en la música urbana, pero sobre todo en el mundo del *hip hop* y por tanto del *trap*, es la violencia implícita y explícita que carga las letras, las palabras, los gestos y la forma en que se relacionan los individuos entre sí.

Tal y como señalan Richardson y Scott (2002), si bien en la música *rap* existe un discurso violento consolidado, este no le es exclusivo, sino que la violencia es algo propio de la mayoría de productos audiovisuales dirigidas a adolescentes o jóvenes actualmente.

La palabra *beef* hace referencia a discusiones, disputas y rivalidad entre artistas y se manifiesta en forma de retos, insultos y provocación en las letras, vídeos y también en las publicaciones en las redes sociales.

En la escena que nos ocupa este comportamiento tiene dos diferencias principales con la escena española. En primer lugar, se utiliza más la palabra tiradera y el verbo tirar, para referirse a insultar o retar a otro artista.

En segundo lugar, no existe una trama de tiraderas o rivalidades entre los diferentes artistas de la escena, como bien ocurre en la escena *trap* de Barcelona (ver Baena, 2016) sino que este tipo de contenido es lanzado de forma generalizada, como desafiando en general a las personas de otros barrios y otros artistas, pero sin nombrarles o hacer referencias concretas que puedan indicar a quién van dirigidos.

Tirarnos es tirarle a Tenerife en peso

[...]

Cabrones, si me tiran, nómbrenme, que si no no me entero

Cruz Cafuné, “Amén”.

Fanfarronería y estilo de vida.

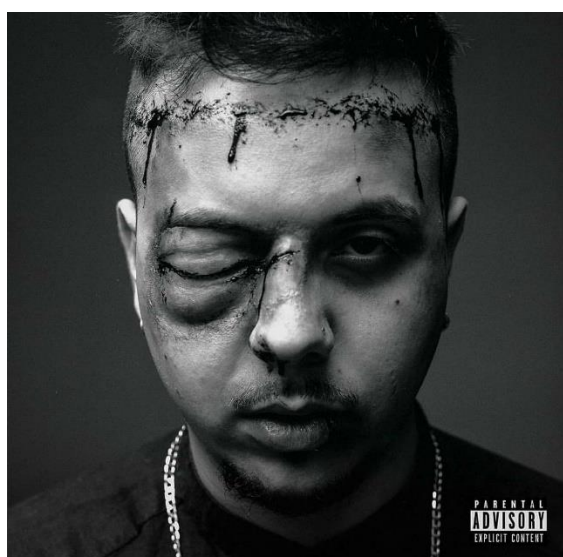
Este apartado lleva como título “Fanfarronería y Estilo de Vida” porque si bien se promueven dos estilos de vida dentro de la escena, en ambos casos se utiliza el alardeo de la abundancia y el poder. Estos dos estilos de vida serían: por un lado, la riqueza, el bienestar, alardear de una vida acomodada y despreocupada, plagada de lujos y opulenta; por otro lado, el estilo de vida gángster, peligroso, violento e ilegal.

Este poder se expresa a través del consumo de drogas, pero también jactándose de posesiones como ropa de marcas caras y concretas que son relevantes dentro de la escena. También se muestran casas y locales lujosos, coches de alta gama y mujeres consideradas hermosas por el estereotipo de la escena.

Este tipo de discursos, símbolos y valores se transmite de forma visual a través de los videoclips y de las publicaciones en redes sociales. En este sentido, la escena canaria bebe directamente de las corrientes más comerciales del *reggaetón* de América Latina. Podemos nombrar como referente principal a Bad Bunny en este aspecto, ya que sus videos y publicaciones reflejan todo este abanico de símbolos y recursos que son copiados por los artistas canarios.



Cruz Cafuné. Imagen extraída de su cuenta de Instagram



Cruz Cafuné. Imagen extraída de su cuenta de Instagram

También trata de proyectarse una imagen peligrosa, callejera y conflictiva de los artistas, tal y como refleja la última fotografía, que es un montaje hecho explícitamente para promocionar una maqueta del artista.

Es por esto que en la escena conviven dos imágenes a veces contrapuestas. Por un lado, la de la abundancia, la despreocupación y el hedonismo; por otro lado, la criminalidad y la peligrosidad. Estos dos discursos se combinan en los artistas, mostrando uno u otro en sus diferentes videoclips, y se relacionan directamente con la estética que se muestra en ellos. Esto no hace más que recalcar la idea de que la escena *trap* canaria es más una ficción que un fiel reflejo de la realidad y la vida diaria de los artistas que la componen.

V.IV. Mujeres en la escena *trap* de Canarias

La música es una forma de comunicación, es un modo de difusión y reproducción de ideas. La música es un agente socializador y aculturador, ya que contribuye a la creación de discursos en las personas que la consumen. Normativiza, es decir, prescribe respecto a categorías sociales y a las relaciones entre los individuos. También emite un discurso respecto a cómo se ven los individuos a sí mismos y cómo desean o temen que les vean los demás. Es un elemento activo condicionante de los procesos de construcción de identidad personal y social. Tal y como lo entiende Simon Firth (2004), la importancia de la música no está tanto en la forma en que una pieza musical puede mostrarnos discursos o ideas sobre un pueblo o grupo, sino que la propia música produce, crea y construye una experiencia, unos discursos, ideas y valores.

Tener en consideración las desigualdades de género es fundamental para poder comprender los procesos sociales, como apuntó Angela McRobbie (apud Shepherd, 1991: 153). Es, por tanto, estrictamente necesario detenerme a analizar las cuestiones de género que existen en la escena *trap* de Canarias.

En la cultura *hip hop* la mujer ha sido y sigue siendo invisibilizada, cosificada y denigrada. Si bien existe toda una serie de corrientes de *rap* feminista, son de alcance mucho menor, y el discurso hegemónico y comercial continúa reproduciendo valores machistas y patriarcales. De acuerdo con los datos obtenidos por la investigación de Gretchen Cundiff en los contenidos audiovisuales de *hip hop* más populares de la última década: un 40% muestra violencia física, un 10% conquistas sexuales y un 40% utilizaba lenguaje denigrante contra las mujeres y hacía referencia explícita a violaciones (Cundiff, 2013).

Si bien en la escena *trap* barcelonesa es común el uso de la palabra “puta” para referirse a una mujer (Baena, 2016), en la escena canaria este tipo de insultos directos no son frecuentes; aun así, como ya señalé anteriormente, la misoginia y el machismo se siguen expresando tanto a nivel simbólico como letrístico.

Es poco común encontrar mujeres no cosificadas en videoclips de canciones de un *trapero* hombre. Con esto quiero decir que el papel de las mujeres suele ser decorativo, con una estética determinada, se graban únicamente partes sexualizadas de su cuerpo y en ocasiones aparecen agasajando al cantante.

La estética femenina que se promueve desde la mirada masculina en la escena es muy normativa: complexión delgada, busto y trasero voluminosos, pelo largo, con maquillaje y ropa de marcas deportivas ajustada.

Por otro lado, es totalmente necesario saber cómo se expresan a través de su ropa las mujeres que forman parte de la escena, esto es, analizar su estética propia, y no aquella elegida por los artistas cuando ellas aparecen en un videoclip. Esta estética es similar a la de los hombres, se utilizan prendas de las marcas antes mencionadas, pero se aprecia un cambio en la comodidad del *outfit* (vestimenta), esto es, muchas prendas suelen ser *oversize* (de talla grande), abunda el uso de sudaderas, gorras y los tacones son sustituidos por calzado deportivo de marcas simbólicas.



Fotografía extraída de la cuenta de Instagram de @enaraxg



Fotografía extraída de la de Instagram de @mariayrizabal

Como sostiene Lee (1999: 355), “Segue siendo poco común para las mujeres ser presentadas como independientes, inteligentes, emprendedoras o superiores a los hombres”. Podemos encontrar ejemplos de esta invisibilización o desprecio implícitamente misógino en muchas letras de artistas masculinos de la escena.

*Lo nuestro es sucio y no por ello no bonito
Si me pones te lo quito sin problemas
Me vino con delay como Ryanair, pero ey!
Pa' hablar ya tengo a mis colegas*

Locoplaya, “Vamoavé”²⁴.

En este pequeño extracto de canción podemos ver cómo se cosifica a la mujer, se niega su humanidad y es tratada únicamente como objeto sexual. El artista indica que no siente interés alguno en la mujer como ser consciente, sino que persigue únicamente interés sexual.

Encontramos también demostraciones de comportamientos violentos y posesivos respecto a las mujeres, una concepción de la pareja como propiedad. Esto es una característica del amor romántico, que rebaja a la mujer a una posición de sumisión y pertenencia a un hombre; ella no es un ser libre sino una propiedad de él.

*Y es que, aunque ahora camines sola
sabes bien que tú eres mía.*
Delirio, “Sweet Candy”²⁵

Y también es habitual la reproducción de la idea del amor romántico como único fin y meta en la vida de una mujer, esto es, cualquier logro es insuficiente para que una mujer se realice como persona si no está inmersa en una relación de amor romántico heteropatriarcal.

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=OYcbztII07M>

²⁵ https://open.spotify.com/album/3kh9MfOK61CPc0Zztm5Nao?si=32WsbOSqSIKhNpzb_Ci2oQ

Si quieres partir que te vaya bien
Si quieres odiarme pues que te den
Tu vida está rota
Lo siento, girl.
Delirio, "Girl"²⁶.

Recientemente ha surgido una polémica respecto al contenido misógino del *rap* como consecuencia de la semifinal de una "batalla de gallos"²⁷ (concurso que premia al mejor improvisador de rimas) de nivel nacional. Dos raperos rimaron acerca de abusar sexualmente de niñas y de violaciones, lo que fue recibido con ovaciones del público, pero también con gran indignación de muchos colectivos feministas y otras ciudadanas y ciudadanos, no tardando en reflejarse en las redes sociales.

En las batallas de gallos celebradas en Santa Cruz y La Laguna es común hablar al oponente en femenino con intención de humillarle, amenazar con violar a su hermana o madre y lanzarle insultos misóginos. Todo esto es aceptado por los asistentes con total naturalidad, lo que es una muestra más de lo interiorizado que está el patriarcado en la escena. En un evento concreto en La Laguna, llegué incluso a extrañarme enormemente, cuando un rapero contestó a otro que le había dicho que era una pantera diciendo "eres una pantera y por tanto eres una mujer", una rima tan simple y cargada de un machismo tan rancio y básico que me hizo buscar alguna mirada cómplice de desagrado, pero en su lugar encontré una gran ovación.

Las referencias que se tienen dentro de la escena de mujeres *traperas* son escasísimas. Tuve la oportunidad de entrevistar a Blon D. y a Neta²⁸, ambas *raperas* y *traperas* tinerfeñas.

Neta me contó que, en una ocasión, se disponía a grabar en el estudio de un grupo masculino, que contactó con ella bajo el pretexto de que les gustaba su música y su estilo y que querían hacer una colaboración musical. Cuando supieron que era lesbiana, no volvieron a mostrar interés alguno en colaborar con ella.

Tal y como me dijo Blon D. en nuestra entrevista, a las mujeres les ha costado mucho hacerse con un lugar en la escena *trap* de Canarias y el espacio que ocupan es aún muy reducido. En sus propias palabras "si le pido una colabo a un tío, no actúa igual

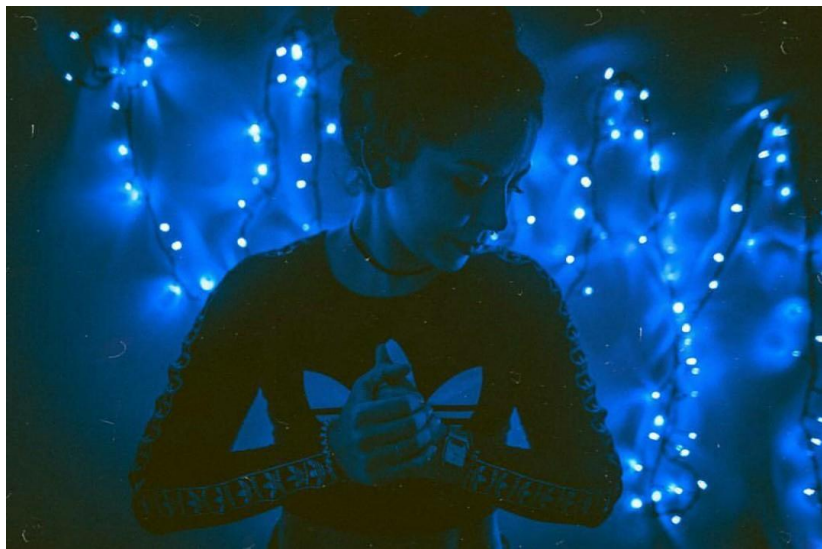
²⁶ https://open.spotify.com/album/3kh9MfOK61CPc0Zztm5Nao?si=kP5nDib7ShasUT_TE_Cr9g

²⁷ Zasko Master vs. FJ. Semifinal Batalla de los Gallos Red Bull. Valencia 2018.

²⁸ <https://www.youtube.com/channel/UC8lcrypl0ISGBTZ4SNLkzhw>

que si se la pidiese otro tío, porque tú tienes tetas y tienes culo”. Ella misma opina que las mujeres de la escena *trap* peninsular llevan mucha ventaja en su lucha por hacerse ver y oír, y por ocupar un espacio y reivindicarlo, como es el caso de Miss Nina y Bad Gyal.

Según Blon D., a las mujeres les cuesta mucho más atreverse a dar el paso de grabar y subir a las redes sus propios temas, ya que se ven sometidas a mucha crítica y escrutinio, otras veces no son tratadas en serio o reciben toda una serie de comentarios ofensivos que poco tienen que ver con su producción musical y mucho con su físico.



Blon D. Imagen extraída de su cuenta de Instagram.

Para Neta la situación actual de la escena canaria es contradictoria, como ya apuntábamos anteriormente, pues si bien en la cultura *hip hop* viene implícito un espíritu de lucha y crítica social, esta crítica no se aplica al caso del género. En esta escena no existe apenas ese componente crítico o antisistema; es, por tanto, poco común encontrar producción musical hecha por mujeres y es casi imposible encontrar contenido letrístico abierta y explícitamente feminista. Como aproximación a esta denuncia por la igualdad de género encontramos las letras de Neta, en concreto su canción “Nos olvidamos del amor”²⁹:

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=kGJ0fjwDaA0&t=1s>

*Vivimos en una sociedad enferma
que dice aceptar cosas que no sentaría a su mesa.
Y con esa mentalidad convivo
y debo respetar a aquel que no hace lo mismo conmigo.
Más que un deber, es por atender a la moral que sigo,
lo de que somos todos iguales aún no se ha entendido.
Se no olvida que lo común no es lo correcto,
y que por eso ese común es imperfecto.
Hay que romper todos los tabúes impuestos,
porque hay quien está sufriendo por querer ocupar su
puesto*

En el panorama nacional sí que encontramos grupos o *gangs* femeninas con contenido letrístico feminista y que utilizan conceptos y categorías de la teoría feminista, como por ejemplo Tribade³⁰, Heterofobia³¹ o Ira³². Estas *gangs*, además de ser exclusivamente femeninas, están politizadas y son activistas en la lucha feminista y transfeminista y en el caso de Heterofobia, exclusivamente lesbianas y de contenido LGTBI+.

Tal y como Neta me hizo saber, a las mujeres de la escena canaria les falta un componente explícitamente feminista y cree que esto se debe a que la escena es muy reciente.

VI. Conclusiones

La escena *trap* de Canarias es muy reciente, está en constante cambio y crecimiento. Se trata de una escena en la que se combina el *trap*, con otros estilos musicales nacidos de la música electrónica y los ritmos latinos. Además, se nutre continuamente de otras como la española o la latinoamericana.

Existen ciertos elementos discursivos y simbólicos que caracterizan al *trap* canario y lo diferencian de otras escenas. Estos elementos se derivan del imaginario de las Islas Canarias, es por esto que destaca el uso tanto de palabras como de prendas de América Latina, se hacen referencias a la santería cubana, se viste con ropas tropicales y se

³⁰ <https://www.youtube.com/channel/UCmaj8H-hQPvXNXTmon31jfA>

³¹ <https://www.youtube.com/channel/UCzHvGdwWt5SLdVKqFqRbHhA>

³² https://www.youtube.com/channel/UCU1cQyEAVWj88aHpP_K8akw

muestran paisajes costeros y paradisíacos, todo esto bajo el imaginario de Canarias como lugar tropical.

Por otro lado, existe otra línea discursiva en la escena canaria relacionada con el *gangsterism*, el estilo de vida *underground*, el tráfico y consumo de drogas, la fanfarronería y el *beef*. Esta temática letrística va acompañada del uso de ropa de marcas determinadas y de espacios suburbanos.

De forma general, no solo la estética y el contenido letrístico van de la mano, sino que también lo hace la sonoridad, es decir, la adaptación que hace la escena de otros estilos musicales condiciona la temática, la vestimenta, los espacios y las palabras utilizadas.

Esta escena cuenta además con un *slang* o vocabulario propio conformado tanto por canarismos como por vocablos latinoamericanos o procedentes del inglés. Establece así vínculos simbólicos con otras escenas.

Las redes sociales como Instagram y YouTube son la vía principal a través de la cual se consume, y emite el contenido de la escena. Estas plataformas permiten, además, que los artistas se influencien de nuevos ritmos o tendencias de otras. Es por esto que las escenas varían y se reconfiguran constantemente.

Al contrario de lo que puede suceder en otras escenas *trap*, en la canaria existe transversalidad de clase tanto entre los artistas como entre los consumidores. Pero existe, como en otras, un predominio masculino.

Los valores promovidos por la escena son indudablemente patriarcales y las voces femeninas son escasas. Es importante observar las diferencias de la representación de las mujeres tanto en las letras como en la estética de los videos, dependiendo de si es un o una artista quien ha elaborado ese contenido.

Las mujeres y los hombres de la escena no atienden a las mismas temáticas en sus canciones, el contenido varía en función del género de quien lo produce. La fanfarronería, el alardeo de poder y riqueza y la peligrosidad son de uso casi exclusivo de artistas varones, mientras que las *traperas* emiten discursos de lucha y autosuperación y de protesta social.

Por último, cabe destacar que esta es una investigación de los inicios de una escena y que sería oportuno realizar futuras investigaciones que analicen las evoluciones que puedan darse. La intención de este trabajo es servir de base para estas.

VII. Bibliografía

- Appadurai, A. 1996. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minnessota: University of Minnessota Press.
- Baena, A. 2016. *'I'm in the fucking Krakhaus, fuck you bitch!'* La escena trap en Barcelona. Trabajo fin de master en Música como Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Bennett, A. 2006. *Subcultures or Neotribes? Rethinking the relationship between Youth, style and musical taste*. Reino Unido: The Popular Music Studies Reader.
- Blumer, H. 1982. *El Interaccionismo simbólico, perspectiva y método*. Barcelona: Hora.
- Campbell, K.E. 2005. *Gettin' our groove on: rhetoric, language, and literacy for the hip hop generation*. Wayne State: University Press.
- Chang, J. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Macmillan.
- Cundiff, G. 2013. "The Influence of Rap and Hip-Hop Music: An Analysis on Audience Perceptions of Misogynistic Lyrics". *Elon Journal Of Undergraduate Research In Communications*, 4 (1): 3-4.
- Durgin, R. 2010. "Rap Music Lyrics and the Construction of Violent Identities Among Adolescents". *Perspectives*. University of New Hampshire, Spring.
- Firth, S. 2004. *Popular Music IV: Music and identity*. Reino Unido: Routledge.
- García Canclini, N. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. 1995. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Giralbo.
- Gardner, R. 2010. *Introducción: spaces of musical interaction: Scenes, Subcultures, and Communities*. *Studies in Symbolic Interaction*. Emerald Group Publishing.
- Hualde, J.I. 2005. *The sounds of Spanish*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Jetto, B. 2010. "Music blogs as cultural gatekeepers: A typological framework of music blogs". *Instruments of Change: Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music Conference*. Melbourne: International Association for the Study of Popular Music, cap 10.
- Lee, C.B.. 1999. "From Lady Day to Lady Di: Images of women in contemporary recordings, 1938-1998". *International Journal of Instructional Media* 26: 353-358

- Madrigal, C. 2015. *Instagram como herramienta de comunicación publicitaria: el caso de Made with lof*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Martí, J. 1999. "Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona". *Horizontes Antropológicos*, 5 (11): 29-51.
- Maurice, L. 2011. *A historical analysis: the evolution of commercial rap music*. Florida State: University Libraries.
- Observatorio Español de las Drogas y las Adicciones. Informe 2017. Delegación del Gobierno para el Plan Nacional sobre Drogas.
- Richardson, Jeanita y Scott. 2002. "Rap Music and Its Violent Progeny: America's Culture of Violence in Context". *The Journal of Negro Education*, 71(3): 175-192.
- Schloss, J. 2009. *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. Nueva York: Oxford University Press.
- Shepherd, J. 1991. *Music as social text*. Cambridge: Polity Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies Magazine*, 5: 368- 388.
- Tickner, A. B. 2007. "El hip hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural". *Redes Transnacionales en la cuenca de los Huracanes. Un aporte a los estudios interamericanos*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México, pp. 97-108.
- Weitzer, R. y Kubrin, E. 2009. "Misogyny in Rap Music. A Content Analysis of Prevalence and Meanings". *Men and Masculinities*, 12 (1): 3-29.
- Williams, P. 2011. *Subcultural Theory*. Reino Unido: Polity Press.

VIII. Anexos

Anexo 1: SLANG DE LA ESCENA TRAP DE CANARIAS

Baby / bebé: Para referirse a una mujer.

Blancanieves: Cocaína.

Blunt: Cigarrillo de marihuana.

Carro: Propio de América Latina. Coche.

Chamberga: Canarismo. Persona mal arreglada o mal vestida. Algo descuidado, hecho de cualquier manera.

Cheles: Dinero.

Clenca: Cigarrillo con marihuana.

Code: Codeína. Este medicamento es utilizado como droga y es un símbolo muy fuerte dentro de la escena *trap* y del panorama *trap* internacional.

Comer techo: esta expresión se utiliza para describir el insomnio o incapacidad de dormir de una persona derivada del consumo de ciertas drogas.

Cooking: Anglicismo. Cocinando. Originalmente proviene de la palabra utilizada para referirse a fabricar estupefacientes, posteriormente se utiliza también para referirse al proceso de creación o producción musical.

Fajo: Dinero, fajo de billetes.

Fiana: Policía. Término utilizado también en Latinoamérica y el Caribe.

Fiolo: Palabra para referirse a un igual de forma socarrona, el equivalente en habla canaria coloquial sería "golfo".

Flow: Estilo.

Henna: Palabra utilizada para designar extractos de cannabis de baja calidad.

Hyped: Anglicismo, estar entusiasmado o excitado.

Hommie: Anglicismo. Paisano, compañero, que procede del mismo barrio.

Hon: Del inglés, diminutivo de *honey*: forma cariñosa de referirse a alguien, normalmente a la pareja. El equivalente en español es cielo o cariño.

Jaima: Árabe. Casa de cuero en la que viven las poblaciones nómadas árabes. Se utiliza para decir casa.

Kelly: Casa.

Kenke: Cualquier droga, especialmente utilizado para referirse a la marihuana.

Mami / mamá: Para referirse a una mujer.

Nieve: Cocaína.

Niño/niños: No se refiere especialmente a niñas o niños, sino que se utiliza para referirse al grupo de amigos o iguales.

Penca: Colocón de marihuana.

Plomeras / cacharras: Pistolas.

Queso: Traducción de “*cheese*” o “*cheddar*” que en slang inglés se utiliza para hacer referencia al dinero.

Stoned: Anglicismo, estar colocado. Estar bajo los efectos de alguna droga.

Tirar / beef: tirar sangre, tirar *beef* o *beefear* son términos que hacen referencia a criticar, amenazar o difamar a otro rapero en una canción.

Vaina: Cualquier cosa o asunto. Palabra referencial. Propia de Latinoamérica.

Verde: Marihuana.

Anexo 2: FOTOGRAFÍAS



Batalla de Gallos en Santa Cruz de Tenerife.

Archivo propio.



Batalla de Gallos en La Orotava.

Archivo propio.



Don Patricio (Locoplaya)
Choclock y Ellegas (BNMP)
Imagen extraída de su
cuenta de Instagram.

Índigo Jams (BNMP)
Imagen extraída
de su cuenta de
Instagram.



Neta. Grabación de videoclip. Archivo propio.



Mujeres de la escena *trap*.
Imágenes extraídas de sus perfiles de
Instagram: @enaraxg y @mariayrizabal

