



Sánchez Ungidos, Guillermo y Laro Del Río Castañeda. "Funcionamos así, al margen de estos fekas". El trap y la teoría literaria"
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2022, vol. 11, n° 26, pp. 198-211.

"Funcionamos así, al margen de estos fekas" El trap y la teoría literaria¹

"Funcionamos así, al margen de estos fekas". Trap music and literary theory

Guillermo Sánchez Ungidos²

ORCID: 0000-0002-1847-9115

Laro Del Río Castañeda³

ORCID: 0000-0003-1127-7200

Recibido: 20/05/2021 || Aprobado: 14/09/2021 || Publicado: 17/11/2022

Resumen

Este trabajo promueve el estudio del trap, una de las tendencias más mediáticas –y por tanto más polémicas– de nuestro entorno sociocultural, desde el ámbito de la teoría literaria, con el convencimiento de que se demuestra la validez tanto del objeto de análisis como de la flexibilidad de los recursos que los estudios literarios nos han proporcionado. Se propone, así, la lectura del corpus trapero como acto performativo, excéntrico y caprichoso, partiendo de la premisa expuesta por Yung Beef y Khaled en la letra de la canción que da nombre al artículo, para cuestionar los valores estéticos legitimados por la crítica académica y los productos "altoculturales". Con ello, no solo se persigue un ensanchamiento de los horizontes de lectura de los objetos culturales que nos rodean, sino

Abstract

This study promotes the research of trap music, one of the most mediatic, and therefore controversial, of our sociocultural environment, from literary theory, with the conviction that it shows the authenticity of the object of analysis as well as the flexibility of the resources that literary studies have provided us with. We suggest, in this way, the reading of trap music corpus as a performance, eccentric and moody, from the premise of the lyrics of Yung Beef and Khaled that names this paper, to question the aesthetics values entitled by the academic criticism and the highbrow products. Thus, we intend not only to broaden the reading horizons of cultural objects that surround us,

¹ Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo bajo el patrocinio de una ayuda predoctoral Severo Ochoa concedida por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias y de una ayuda FPU concedida por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

² Graduado en Lengua Española y sus Literaturas y máster en Formación del Profesorado por la Universidad de Oviedo, y máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. En la actualidad, es investigador predoctoral (programa Severo Ochoa) en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, y sus principales líneas de trabajo son la metaficción, las nuevas formas del relato y la visibilidad y las proyecciones de la teoría literaria, sobre las cuales ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Contacto: sanchezguillermo@uniovi.es

³ Laro del Río Castañeda es graduado en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo, máster en Formación del Profesorado por la Universidad a Distancia de Madrid y máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. Es, actualmente, investigador predoctoral (programa de Formación del Profesorado Universitario) en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, donde trabaja sobre la narración audiovisual, la serialidad contemporánea y otras formas recientes de creación ficcional que sobrepasan y conviven con lo puramente literario. Contacto: riolaro@uniovi.es



también salvar el desfase teórico entre academia y sociedad.

but also to skip the theoretical gap that lies between Academy and society.

Palabras clave

Trap; teoría literaria; canción de autor; performance; canon.

Keywords

Trap music; literary theory; songwriting; performance; canon.

Los críticos. El gilipollas solitario, amargado, músico fracasado, cabroncete disfrazado de intelectual. El paradigma de todo lo que falla en la música clásica de la actualidad. El quejica esnob, despreciativo, mal informado y sádico al que nadie tomaría en serio en cualquier otra labor periodística y que con júbilo se degrada redactando sus textos de veinticinco céntimos por palabra que leen unas pocas personas dispuestas a escucharlos.
James Rhodes, *Instrumental* (196)

“Ta difícil ser real”. Renovar la teoría literaria

La proliferación de respuestas desenfocadas y desproporcionadas a fenómenos artísticos y culturales que conforman nuestra cotidianidad se debe a que el espacio desde el que se afrontan determinados campos culturales ligados a la sociedad de consumo ha comenzado a fosilizarse. Todavía se emplean ciertas fórmulas obsoletas, que pierden el sentido desde el mismo momento en que parten del rechazo generalizado, apocalíptico, de todo un género, una corriente, un estilo o incluso un medio. Son aproximaciones que demuestran una falta de la sensibilidad necesaria para incluir los momentos más íntimos propios del encuentro concreto entre receptor y obra. Así, gran parte de los críticos y los académicos ha tendido a homogeneizar y desvirtuar la producción de la cultura de masas, atrincherándose desde sus despachos en las categorías de la estética moderna (romántica, decimonónica). Parecería que lo masificado es incapaz de formar parte de la experiencia artística: no se amolda a las categorías teóricas dominantes en los siglos pasados, no se ajusta a los límites conceptuales canonizados por la bibliografía clásica.

Esta situación de choque entre teoría y realidad cultural nos obliga a escoger uno de los siguientes dos caminos. El primero implica considerar los objetos culturales masificados como imposturas, y a sus creadores como impostores. El segundo, en dirección opuesta, conlleva repensar las (im)posturas intelectuales desde las que se ha definido lo estético: buscar la falsedad, en vez de en la realidad cultural en la que habitamos, en la reacción humoral y dogmática del académico. Reacción que, según afirma Eco (43), “no hace texto”.

En el caso de que sigamos la segunda vía, opción por la que nosotros abogamos, y decidamos desmontar los viejos moldes y crear conceptos nuevos, será indispensable no aplicar, no pensar (al menos durante un tiempo) desde el altar de la Teoría, sino ir a la obra y leer y ver y escuchar desde la cercanía y la inmanencia. Superado el estigma social –institucional–, la labor crítica tiene que girar sobre sí misma y cuestionar sus bases epistemológicas. En nuestra opinión, la teoría “es un modo de subversión, un lenguaje que reclama un discurso a contrapelo, otra manera de decir inclinada a lo múltiple, que, sin embargo, procede de un linaje común, la tradición, y la trasciende” (Lada Ferreras *et al.* 13). Así, la autoconciencia propia de nuestro ámbito nos obliga a revisar constantemente nuestro objeto de estudio y, en consecuencia, a revisar constantemente las metodologías que empleamos.

Por ello, aquí proponemos un estudio que no niega el valor de la teoría literaria, más bien al contrario: la utiliza en su sentido más radical, como herramienta que cuestiona los conceptos centrales de la creación y recepción estética, y a la que sin duda le han de acompañar

los estudios neohistoricistas y culturales, por lo general más atentos a lo contextual y lo político. Así, aquí dejaremos de lado aspectos esenciales para el estudio del trap, como son su relación con la calle, lo “real”, otras músicas urbanas o la producción musical. Estamos seguros de que los expertos en esos temas completarán y enriquecerán nuestro acercamiento estrictamente teórico. Porque lo que nos interesan son, básicamente, dos cosas. 1) Escribir *desde* el margen de nuestra disciplina: no negando la tradición (eso nos abocaría a la falta de ubicación, no resultaría marginal), sino desafiándola y deformándola. Queremos mostrar la utilidad de una corriente académica que cada día parece más petrificada, y hacerla chocar contra la realidad cultural presente nos parece la mejor forma. Y 2) comprender mejor el fenómeno del trap, que apenas ha sido perfilado desde las nociones teóricas clásicas que aquí pretendemos rejuvenecer.

“Esto es *trap shit*, pero yo no soy traperera”. El trap en la teoría literaria

Todos estaremos de acuerdo en que el trap no es literatura, no es poesía. Ni siquiera estamos seguros de poder considerarlo música.⁴ Debemos acercarnos a él expandiendo los tradicionales modelos totales de interpretación de los productos estéticos: explorar sendas más pantanosas, polifónicas y divergentes que den cuenta tanto del sujeto como del lenguaje o el medio para, al mismo tiempo, proponer nuevas miradas a los problemas estrictamente textuales. Deberemos indagar en el trasfondo epistemológico de una práctica que escapa a la comprensión directa, y así reflexionar sobre los efectos –y afectos– suscitados por sus medios de expresión y sobre la producción de sus significados que consolide la gestación de un campo teórico y cultural renovado.

¿Y qué hay en el campo teórico y cultural contemporáneo? En lo que respecta al mundo de la canción, solo los cantautores –¡y ahora poetas!– han sido investigados desde la teoría literaria, como bien demuestran las aproximaciones al género nacidas al calor del proyecto “CANTes” y, al otro lado del Atlántico, las investigaciones que lidera la profesora Marcela Romano desde la Universidad Nacional de Mar del Plata.⁵ Posiblemente porque la canción de autor, entendida desde los enfoques tradicionales, es susceptible de ser recibida con las mismas herramientas con las que se ha recibido la poesía, algo legitimado por la crítica y el mundo editorial. Visor ve favorable incorporar a su catálogo versos de Dylan, pero posiblemente no esté interesado en tergiversar las letras de La Zowi, podando los elementos performativos que también configuran su obra, para ponerles una cubierta negra, esto es, para hacerlas poesía.

Sin embargo, el trap se encuentra muy cerca de la canción de autor: participa de una configuración estética análoga. La diferencia entre ambos fenómenos, a nuestro parecer, radica solo en el peso de cada uno de sus componentes: por ejemplo, en el trap la letra es más significativa como acto de habla que como mensaje poético descodificable e interpretable.⁶ Esto no implica que La Zowi huya de las metáforas (que nadie dude de que La Zowi utilice metáforas, símiles y paralelismos), sino que su discurso se construye desde otro tipo de

⁴ Compartimos la opinión de Castro de considerar la palabra *trap* para referirse “no tanto a cierta música como a cierto contexto social y a cierta actitud ante él. En mi terminología: el trap ha sido la metamúsica de la crisis en España” (36). Pero subrayamos el hecho de que no trataremos lo contextual, sino las particulares formas y sentidos de este género artístico. Por todo ello no vamos a limitar el trap a una definición, más teniendo en cuenta su capacidad aglutinadora en lo musical (del rap al reguetón, pasando por la balada pop al roce con estilos folclóricos), análoga en cierta manera a las del punk y el rap; estamos interesados en el fenómeno que, desde España, ha tomado forma de producto casi *mainstream* y que engloba a artistas tan diversos como Albany, Bad Bunny o C. Tangana.

⁵ Aunque no se trate estrictamente de canción de autor, hay que destacar otros estudios sobre las relaciones entre música y literatura llevados a cabo, por ejemplo, desde los proyectos “PoeMAS”, de la UNED (España) y “Poesía Plebeya”, de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), o los desarrollados por Susana Romano Sued (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) sobre la “exposición”.

⁶ Entendemos *poeticidad* en oposición a *literariedad*, siguiendo a García Berrio y Hernández Fernández.

perspectivas que inciden con mayor énfasis en el acto performativo, la identidad, la excentricidad, la transmedialidad...

En otras palabras: si bien el cantautor, como entiende García Rodríguez, centra su propósito de “en el ámbito del discurso poético” (128), el trapero responde a ello desde un espacio más plural, determinado por el momento histórico y el contexto tecnológico en el que se gesta. Apunta, quizás, hacia una “poslímica”, o “no lírica” como la define Romano (406), utilizando la terminología de Arturo Casas. Por ende, es posible (aunque no obligatorio) empezar a estudiar a Dylan desde la palabra y la metáfora, y luego aderezar la interpretación de sus letras con elementos relativos a la figura autorial o la *performance*, pero entendemos que no resultará tan satisfactorio tomar como punto de partida para estudiar a La Zowi el análisis de los siguientes versos:

‘Toy comiendo percebes.
Vamos en un Mercedes.
Dile a tu amigo que cede.
Yo voy con la Mercedes.
Te paso por la’o, te da escalofríos.
‘Tas maldiciendo que m’has conocío.
Tu puto lo tiene escocío.
Tu puto lo tenía cocío. [sic] (“Filet Mignon”)⁷

Además de los acercamientos propios de la investigación de la canción de autor, destacamos las aportaciones de Jon I. García, Borja Bagnuyà y Max Besora o Ernesto Castro, que han legitimado el trap como objeto de estudio desde una posición académica. Sin embargo, el corte ensayístico, histórico, periodístico, divulgativo e, incluso, creativo de sus textos carece de un enfoque teórico y hermenéutico, por lo que no asume por extenso las particularidades del fenómeno. Por otra parte, empiezan a ser comunes ciertas publicaciones universitarias que indagan en las distintas facetas del trap, pero que ponen el foco únicamente en aspectos aislados, más típicos de los Estudios Culturales: género, masculinidades, identidad, sociología de lo urbano, oralidad, política, cultura popular...

El hecho de que la mayoría de las cuestiones planteadas hayan obtenido su respuesta en la superficie es una motivación más para reconsiderar las categorías con las que tradicionalmente pensamos el arte y sus distintas manifestaciones culturales. Por ello, el propósito del presente artículo es promover el estudio de una de las tendencias más mediáticas de nuestro panorama sociocultural desde el ámbito de la teoría literaria, con la intención de demostrar la validez tanto del objeto de estudio como de la flexibilidad de los recursos críticos que disponemos. Y, así, comprender mejor el mundo que nos rodea y sobrevivir –aunque sea académicamente– en él.

⁷ No es casual, tampoco, la poca trascendencia que tiene para los artistas tanto el continente como el contenido de sus letras, como la propia Zowi nos ha corroborado personalmente a través de Instagram:

—¡Hola! Estamos realizando en la Universidad de Oviedo una investigación sobre arte y música urbana y tenemos una duda con la letra de “Filet Mignon”. ¿Qué dices, “tu puto lo tiene escocío / tu puto lo tenía cocío” o “tu puta lo tiene... / tu puta lo tenía...”?

—Tu puta lo tenía cosido tu puta lo tiene escocio

O algo así xd

Todo ello tiene que ver con cuestiones que trataremos de dilucidar en las siguientes páginas.

“*Bitch*, soy una obra de arte: soy la *Mona Lisa* fumando tate”. Conceptos teóricos con autotune

A continuación proponemos una lectura del corpus trapero que desenmascare la excéntrica y experiencial volubilidad de la *performance*, cuestionando al mismo tiempo los valores estéticos y las restricciones impuestas por la Cultura. Mantendremos como referencia a lo largo de todo el texto la línea de Khaled en el tema “Vice City” (Yung Beef y Khaled) que da título a este artículo y en la que, a nuestro parecer, se sintetizan varios de los rasgos más relevantes del género trap. Los desglosaremos individualmente mediante análisis de casos concretos, obras de algunos de los artistas del mundo hispánico más conocidos y, en nuestra opinión, más interesantes.

Empecemos, como es de rigor, por el sujeto. ¿Quién dice *nosotros* en “Funcionamos así, al margen de estos *fekas*”? ¿Qué es *nosotros*? ¿Qué función tiene un autor? ¿Qué función tiene un trapero? ¿Qué caracteres representan a la figura del cantante urbano para ser considerada como tal? ¿Cómo se materializan en la obra? ¿Cómo se da a conocer un trapero?

Las aproximaciones a la figura autorial –desde la historia de la literatura y de la crítica, la sociología literaria, los estudios culturales, la filosofía, los estudios sobre la canción de autor, entre otros muchos– dan constancia de cómo esta noción, a veces fantasmagórica, otras *gestual*, deambula por los distintos discursos de nuestra cultura poniéndolos en jaque. El nombre propio *Bad Bunny*, por ejemplo, se configura como resultado de múltiples y complejíssimos procesos de reconocimiento, construcción y legitimación cultural indisociables de la inscripción de los caracteres, históricamente determinados, que definen qué es un trapero. Empecemos por aquellos elementos paratextuales o extratextuales. Por un lado, *Bad Bunny* es una firma (tal como la entiende Derrida) que distingue el “Conejo Malo”, el trapero que canta “Solo de mí” y está icónicamente representado con el dibujo de un tercer ojo en la frente y con el sonido “brrr” (acompañado de los meñiques apuntando a sus ojos), de Benito Martínez, director de algunos videoclips del trapero que mantiene una carrera en paralelo con temas como “Flor”.⁸ Por otro, la asociación a cierto tipo de vestimenta, maquillaje y, en general, aspecto físico, acaban cuestionando las convenciones hegemónicas y, así, constituyendo su propia identidad a contracorriente. Por último, la faceta comprometida con la latinidad, el feminismo y los derechos de las personas trans, que visibiliza en programas televisivos y redes sociales, lo identifican con un ideario político bien definido.

Un momento ilustrativo de esta construcción autorial lo hallamos cuando, en febrero de 2020, Jimmy Fallon entrevista a Bad Bunny en *The Tonight Show*, uno de los *late-nights* más populares de Estados Unidos. Durante el diálogo surgen varios de los aspectos que configuran su identidad (latinidad, sus diferentes *firmas*, su actividad en Twitter, su disfraz...), posiblemente porque son los elementos más marcados, reconocibles tanto por el espectador fanático como por el que solo lo sitúa como cantante famoso. El programa termina con una actuación en la que el trapero lleva a cabo una *performance* en apoyo a los derechos LGTBI+: ataviado con falda, pendientes, anillos y collares, Bad Bunny va abriendo su amplia americana color rosa pastel para descubrir una camiseta en la que se lee “Mataron a Alexa, no a un hombre con falda”, en alusión al asesinato de una mujer trans en Puerto Rico, acontecimiento que fue distorsionado por la prensa y los telediarios.

⁸ Creemos necesario señalar que la ecuación autorial se ha complicado aún más con la aparición misteriosa de un perfil/artista en Spotify con el nombre de “Bad Bunsy”, al calor de la situación pandémica, que ha desatado la polémica sobre la atribución de sus canciones al cantante puertorriqueño. En cualquier caso, para lo que sigue, la importancia de esas máscaras en la construcción del artista/personaje es vital y sigue desarrollándose en la escena trapera a un ritmo vertiginoso, como demuestran también las últimas “versiones madrileñas” de C. Tangana (Del Río Castañeda y Sánchez Ungidos s/p).

Otra manera de construir el carácter autorial, que también podemos ligar a Bad Bunny, la encontramos en las marcas ficcionales que forman parte –voluntaria e involuntariamente– de su obra musical. En “Caro”, por ejemplo, se reflexiona sobre la imagen que el género del trap proyecta habitualmente y, por tanto, sobre cómo se relacionan el creador, el acto creativo y la obra creada. En el videoclip se utilizan elementos simbólicos, culturalmente asociados al mundo traperero (una mansión, un coche de alta gama, droga, lujos, la *gang* del barrio), que nos ubican, en primera instancia, dentro de una estética que le da un significado literal a la palabra *caro*. Sin embargo, simultáneamente se deconstruyen la masculinidad y la feminidad mediante el *gender swap* del cantante y se nos encamina hacia una ruptura de los estilemas del trap, escenificada en la erupción de un volcán y un amanecer (¿atardecer?), que necesariamente aboca a una relectura de aquellos.

El significado de la palabra que da título al tema cambia: *caro* pasa a referirse al valor individual, en tanto autor, de Bad Bunny. El videoclip refleja las tensiones existentes entre la imagen pública y la vida privada del artista (los *paparazzi*, la televisión, el pase de modelos, la distorsión de la cara y las vestimentas de los actores en algunos fotogramas) y confluye en una actualización de la figura autorial, simbolizada en el beso final entre Bad Bunny (encarnado por el propio Bad Bunny) y Bad Bunny (encarnado por la modelo y actriz Jazmyne Joy durante buena parte del videoclip).

Pero aún podemos ir un poco más allá. Es posible repensar la figura del autor bajo la premisa de que su obra se extiende fuera de los límites tradicionales. Al fin y al cabo, Bad Bunny no cantaba directamente sobre Alexa, sino que la vestía, la hacía formar parte de su obra performativa. ¿Superan el universo del traperero las letras y los videoclips, las “obras” en sentido clásico? ¿Eso que antes denominábamos paratextual o extratextual no es tal vez tan texto como la obra estrictamente musical?

“Sí. AC-TI-TUD. Això és el que es demana a la música popular, i el que moltes vegades ha faltat a la música (i a l'art en general) del nostre país” (Bagunyà y Besora 14). Sí, efectivamente, actitud, gesto, performatividad: “funcionamos así”. El concepto *autoficción*, desde su mención temprana de mano de Doubrovsky hasta las recientes aproximaciones teóricas, permite acercarse, con más matices, a las posturas de personajes/autores/actores/artistas como Cecilio G. La actividad fuera del escenario, pero delante de las cámaras (del rodaje de los videoclips, de los *sets* de televisión, de los teléfonos móviles), nos fuerza a redefinir los límites de la obra de los traperos. Porque, de alguna forma, también cuestiona “nociones ingenuas en torno a la representación del autor, en especial la unidad del sujeto (en la vertiente personal e identitaria del yo) y la originalidad del artista (en la vertiente creativa del yo)” (Casas 174). Si con Bad Bunny parecía suficiente distinguir su imagen pública contextual y su representación textual, ficcionalizada en las letras y vídeos de sus temas, Juan Cecilia Ruiz (Cecilio G) casi exige hacer de todo uno: su actitud en una entrevista a *El País* y en un concierto en el Sónar, entrando a caballo hasta el escenario, es tan parecida, compone un relato tan coherente y que casa tan bien con la primera persona de sus letras que resulta imposible delimitar dónde termina el autor y dónde comienza el personaje.

Cecilio G ocupa una posición dentro de su obra porque en sí mismo *es* obra; su identidad dual como autor/personaje se ve reforzada no solo por una “postura” (Meizoz), sino por los medios que rodean esa ficcionalización. Durante la entrevista que le hizo Ignasi Fortuny para *El Periódico*, el traperero despliega una serie de estrategias de su peculiar retórica que lo certifican. En una de sus respuestas “Ceci” explica, de forma implícita, pero creemos que consciente, lo que significa para él “hacer música”, una actividad que supera con creces la composición de canciones, producción de álbumes y participación en conciertos:

Tengo ganas de dejar de hacer música. Ahora no, pero de aquí un tiempo. Necesito vivir algo que no sea hacer conciertos, el gilipollas en eventos... Necesito vivir algo para luego

producir. A mí antes me pasaba algo cada fin de semana, ahora cada fin de semana tengo un concierto y tengo que ir, cobrar e irme. Antes me emborrachaba, me ponía hasta el culo de droga y tal, pero no conviene, no es viable, al final acabas loco. Me gustaría vivir algo normal, no sé, un viaje a Andorra, ir a Berlín, ir a comer a una brasería los domingos... Hacer estas cosas que yo no puedo hacer porque, joder, ahora me meten preso, ahora estoy peleando con este por internet... (Cecilio G en Fortuny s/p)

Ser trapero –deducimos– implica no menos que drogarse, tener *beefs* y pasar una temporada en la cárcel. Hacerse un tema y hacerse un porro quedan al mismo nivel, estéticamente hablando. Lo demás es lo “normal”, la realidad, que frente a la ficción no permite inscribir al yo con sus fisuras, su inestabilidad y su carácter híbrido, y, por tanto, tampoco presentarse como persona y personaje, copia y original, obra y autor. Su preocupación principal es la de mostrar un control sobre su obra –sobre sí mismo–, como demuestra la petición específica, según se explicita en el vídeo, de montar la entrevista intercalando imágenes del trapero con imágenes de diversos animales del zoo. Cecilio G dedica varios segundos a enumerar, con calma, qué animales le gustaría que aparecieran, con cara de estar disfrutando de esa parte de la conversación. La relevancia de este hecho se constata no solo en que el periodista (y el montador) acepta(n) su propuesta, sino también en que opta(n) por incluir este fragmento de conversación, con un texto previo en mitad del vídeo a modo de advertencia que justifica la construcción ficcional, en vez de aquellos momentos en los que se pregunta e informa sobre el álbum de punk de Cecilio, su vuelta a los escenarios o su nueva *mixtape*, que solo han quedado reflejados en el texto escrito.

Otro ejemplo: el videoclip de “24 7”, estrenado el 19 de junio de 2020, comienza con una parodia de una de las escenas más conocidas de la película *Joker*. Cecilio, con vaqueros y camisa blanca de cuello mao, baja las mismas escaleras neoyorquinas que aparecen en el filme, fumándose un cigarro y bailoteando; suena un remix de “Rock ‘n’ Roll” de Gary Glitter, que él interpreta gestualmente con saltitos, levantamientos de pierna, bocanadas de humo y golpes de cadera. Su cara muestra una total seriedad. En el momento final, la canción queda reducida a unos acordes de órgano y se ve al trapero mirando al cielo, con el cigarro medio consumido y los dedos de la mano derecha haciendo el símbolo de la victoria y dirigiéndose hacia su boca. El hecho de que Cecilio escoja e imite esta escena de moda en internet va más allá de la mera referencia, requisito suficiente para memeificarla:⁹ recontextualiza el valor estético de la escena, de su protagonista, de la creación artística, de la obra del propio trapero y del género. No se entendería la importancia de este acto (para)textual sin la performatividad que define esta metamúsica.

El pastiche que lleva a cabo “Ceci” transforma al antihéroe de Todd Phillips, que hace equilibrios entre la felicidad y la locura sociopática (pese a que la cultura popular lo haya encumbrado como un mártir del sistema), rescatando solo las facetas positivas del personaje y autodefiniéndose como un *outsider*, un genio maldito, distinto a todos, *real*. En el desplazamiento entre la realidad y ficción de elementos procedentes de la (sub)cultura, aparecen códigos de autenticidad capaces de romperse o transformarse. No es casual, entonces, que la transición hacia el tema en concreto que interpreta –o algo parecido– vaya marcada por el sonido de la consola PlayStation 1, algo que remarca, “24 7”, el carácter performativo, combinatorio y lúdico de su obra. Solo que en esta ocasión, el logo de la consola ha sido sustituido por el nombre del artista escrito en rojo, con una fuente que simula fuego y entre *glitches* de televisión antigua. Cecilio es personaje, es payaso, es imagen y es fallo de imagen.

⁹ Estamos de acuerdo con García (118-119): qué sería del trap sin memes. En la línea de considerar que el meme se basa, antes que nada, en la referencia, en el concepto, en captar una generalidad, puede comentarse que el álbum punk de Cecilio G tiene más interés por ser un álbum punk de Cecilio G que por su música, sus letras o su innovación puramente técnica. Es, como decíamos, una cuestión de actitud.

¿Cómo interpretarlo, entonces? ¿Cómo considerar la obra de los traperos, manifiestamente ficcional, cuando ellos mismos se distinguen de los “fekas”, los *fakes*, los falsos? ¿Cómo conciliar la artificiosidad, la construcción exagerada de una máscara, y la supuesta honestidad que tanto se esfuerzan por demostrar? ¿Por qué disfrutamos de unas letras, seamos sinceros, malas (o ridículas o fáciles o infantiles o absurdas)? Podría pensarse en una lectura irónica, entendiendo la ironía como “juego intertextual”, entre lo verbal y lo situacional, en el que se busca la ambigüedad de significado (Ballart): a partir del contraste irónico de valores metaargumentativos, autores/personajes como Kinder Malo son los encargados de constatar y cuestionar, al mismo tiempo, la inevitable ficcionalización que implica la creación de su propia obra. Y que desemboca en una reflexión sobre el propio género: una especie de “ironía paródica”, por utilizar los términos de Hutcheon (32), que reactualiza el discurso del trap y que implica una relación dialógica entre la identificación y la distancia entre el texto y sus subtextos.

La obra de este trapero nos parece especialmente paradigmática de un tipo de recepción caracterizada por la indefinición de tono, pero creemos que, en distintos niveles, este rasgo es común al grueso de la música trap, desde Nathy Peluso hasta los miembros de la P.A.W.N. Gang.

¿Cuánto se cree Kinder Malo sus líneas? ¿De verdad se considera un gran artista? ¿Hay humor en versos como los siguientes?

Mi polla entre tus tetas es una cubana.
Banana con arroz, arroz a la cubana.
Si tú has nacido en Cuba eres una cubana.
Cuando vas como una cuba eres una fulana.
Una manzana grande no es la Gran Manzana.
(Kinder Malo, “La Ley de Eddie Murphy”)

Según David Foster Wallace, las preguntas que nos hacemos no tienen demasiado sentido. Hay que abandonar el pensamiento sobre el autor, sobre la referencia al mundo factual, sobre “enseñar la verdad”; la ironía reacciona “frente a la estupidez” (Gerchunoff 45), pone el foco en la recepción múltiple y compleja, capaz de asimilar lecturas aparentemente opuestas:

Más bien creo que lo que la ironía actual termina por decir es: “Pero mira qué *banal* es que me preguntes por lo que pienso en realidad”. Cualquiera que tenga la desfachatez herética de preguntarle a un ironista qué piensa en realidad termina pareciendo un histérico o un mojigato (Foster Wallace 86).

Esto motiva un ejercicio hermenéutico cargado de autocrítica. En ese sentido, las letras de Kinder Malo dicen al mismo tiempo lo que quieren decir y todo lo contrario: son simples y critican la simpleza, suponen una revalorización del dinero por encima de todo desde la pobreza y hacen sonar ridículo el materialismo barriobajero por el que abogan, endiosan al autor y lo rebajan a la máxima cutrez, colocan al trap en la cima de la cultura real y lo desmontan mediante la evidencia (y la exageración) de sus mecanismos genéricos:

Mi nombre en el *Times*, en *El Mundo* y en el *Marca*.
Tú eres un pagafantas.
Me siguen en Instagram el rey y las infantas.
Yo soy un icono.
Lo del pelo largo fue una idea de Yoko Ono.
Me sobra actitud pero me falta promo.

Panini va a vender toda mi vida en cromos.
(Kinder Malo, “La Ley de Eddie Murphy”)

Pero quizá no debemos excedernos en la interpretación (cómica, ambigua o de cualquier otro tipo). Tal vez no haga falta buscar un significado siquiera en la falta de literalidad: una respuesta distinta de la de la que acabamos de proponer nos la ofrece la mirada camp, centrada en el puro artificio y capaz de anular los efectos más críticos o significativos de la ironía mediante una delicada relación “between parody and self-parody” (Sontag, “Camp” 265). Volvemos, en cierto sentido, a la idea de meme: a la referencia por la referencia, al código privado o limitado a un público concreto. “Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric—something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques” (259).

Kinder Malo, como el resto de traperos, consigue así destronar lo serio. Sus temas no son exactamente cómicos, sino que constituyen un diálogo bidireccional entre lo frívolo y la seriedad. Otorgan una importancia inusual a lo irrelevante, a elementos de mal gusto, a la rima prohibida por la tradición (porque suena mal, porque es la repetición de una misma palabra); y rebajan un género en principio asociado a cosas tan serias como la vida de la calle, las drogas, la violencia o el fracaso económico. Redundan así en la idea de construir figuras que responden a una instantaneidad, por decirlo con Sontag, entendida como un estado incandescente, “a key element of the theatricalization of experience” (269). Y todo desemboca en un disfrute puro, ausente de cinismo o, en todo caso, con un cinismo dulce: “una gestión entre el entusiasmo y la repulsión que nos obliga a replantear los motivos de la contemplación estética” (Fernández Porta, *Afterpop* 103).

Nosotros proponemos entender el fenómeno cultural no únicamente desde la ironía o la mirada camp, sino desde una perspectiva amplia que permita abarcar ambas posturas. Hemos de confeccionar un catálogo de herramientas capaces de responder los usos eclécticos típicos de las obras de cultura de masas (Morin 45-46). El trap es un género susceptible de ser disfrutado irónicamente, desde la mirada camp, pero también completamente en serio, como un objeto kitsch (en el sentido de Eco) o como un objeto *trash* (Fernández Porta, *Homo Sampler*). Lo único que no acepta son los tratamientos homogéneos: intentar asignar un ideario político a toda la obra de un trapero, buscar una coherencia total entre las letras de sus temas y sus entrevistas, imponer una filosofía histórica a todo el género.

No obstante, si bien consideramos el trap como algo que ve sobreexplotada intencionalmente su “función”, surge la necesidad de valorar su posición contradictoria “al margen de estos *fekas*”, de lo considerado como *irreal*.¹⁰ Que Yung Beef (“AKA LANA DEL REY”), frente a C. Tangana, se desmarque de la centralidad de la producción cultural basada en la mercadotecnia porque la considera como algo impuro no deja de ser paradójico, ya que en cierta manera destaca su posición traperera —y un tanto quijotesca— como la *real* y *verdadera*, aquella que se representa con el chaleco antibalas llevado por su escudero Hakim: kilo de cocaína y *gelato* (Álvarez Vaquero s/p).

¹⁰ Aunque tradicionalmente, toda la música urbana se ha asociado con lo marginal (“Como “nosotros” [rockeros], [los raperos] son conscientes de su diferencia, se congregan frente al altar del “yo” electrónico, están con “nosotros” en su odio ajeno”, Foster Wallace y Costello 55-56), en los últimos años “la regla de los raperos españoles ha sido intentar unirse con la alta cultura, cargando las letras de referencias literarias y cinematográficas; equiparando las batallas de gallos con los certámenes poéticos de la Antigüedad o el Medioevo; hablando de sí mismos como escritores antes que como músicos” (Castro 55). Tal vez Castro generalice demasiado (está hablando más bien del rap que podemos considerar “canónico”). Pero lo que parece claro es que, en dirección opuesta, el trap continúa marcando su estatus excéntrico. Incluso en los casos de éxito mediático, los artistas refuerzan su imagen folclórica, local, no universal.

Esto reaviva, por tanto, la polémica entre el centro y la periferia, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo aceptado o legitimado y lo rechazado. Los traperos evitan las etiquetas (si en algo están de acuerdo es en que el término *trap* les disgusta). O, más bien, les gusta el hecho de desechar etiquetas. Necesitan que alguien les pregunte si hacen trap, o música urbana, o reguetón, para luego negar toda adscripción posible de su estilo único, que va más allá de las taxonomías de consumo. Albany lo deja claro en uno de sus temas: “Esto es *trap shit*, / pero no soy traperera” (“Who needs people”).

Se ubican a sí mismos en el margen, cantan sobre la calle, critican la venta de uno mismo a las dinámicas del mercado discográfico, no dudan en cantar en catalán, gallego o euskera, incluyen argot *underground*, mezclan las referencias con ataques a otras pandillas, los *beefs* y las alusiones veladas que solo pueden entender quienes están al día de sus últimos movimientos en redes y conciertos.¹¹ Hay que tenerlo en cuenta: no es posible saber si Bad Gyal canta “raro” porque es así o porque no quiere ser entendido; lo camp y lo marginal se dan la mano. Y, pese a todo, ganan en adeptos, algunos firman con empresas multinacionales, tienen giras por España y por el mundo y subrayan el éxito que consiguen (en dinero, en putas, en joyas, en calidad musical).¹²

El debate, que mencionábamos arriba, entre C. Tangana y Yung Beef muestra dos posturas que explican cómo: todo es artificio y sus discursos son puro *storytelling*; o todo es mérito y sus discursos son honestos y transparentes, lo que pasa es que han conseguido encajar con los gustos y necesidades del público actual. En otras palabras, lo *real* se construye desde la autoconsciencia y la retórica, desde una performatividad y una autoficción perfectamente reguladas (“solo hay un mercado”, dice Tangana, que, recordemos, ha cambiado la industria de un país entero, según la letra de “Yelo”); o lo *real* surge de forma espontánea desde las vivencias individuales del artista y, en esta era tecnológica de la hipercomunicación y la supuesta libertad de consumo informativo (“existe internet”, asegura Yung Beef), es capaz de filtrarse por entre los mecanismos del sistema neoliberal (que, con todo, hace por atraparlo y obtener beneficio) y llegar así a aquellos receptores para los que la oferta tradicional no era suficiente, estaba manchada o había sido censurada (“mis números son reales”, continúa “Fernandito”).

Así, la aceptación explícita de estas cuestiones apela a la flexibilidad, la permeabilidad y la fugacidad de algunos límites y posiciones dentro de un campo cultural ya de por sí complicado, que se basa precisamente en la continua apertura, desdibujamiento y enriquecimientos de sus fronteras. Se trata de una realidad definida, como unidad, por un *work in progress* en el que escritura, producción, interpretación y difusión van de la mano. Lo que tiene lógica: el traperero, en cualquiera de los escenarios de *uso de lo real*, en el consciente y en el inconsciente, tiene la necesidad de no etiquetarse, de huir de lo prototípico y de reforzar con sus letras y sus actos, una y otra vez, lo “calle” que es. Ante lo que nosotros, desde la teoría literaria, deberemos aportar una perspectiva epistemológica que evite, como argumenta Mignolo (268), la proyección de unos valores culturales del “primer mundo” sobre fenómenos del “tercer mundo”: hemos de aprender a escribir, más que sobre el margen, desde el margen.

Las consecuencias directas de este fenómeno están ligadas a una revisión del concepto de canon: ¿puede algo existir, como intenta el trap, entre lo canónico y lo exocanónico, justo en esa frontera?, ¿es más importante la autoubicación en el margen que la existencia efectiva en el margen?, ¿tiene la teoría del canon herramientas suficientes para hablar de la importancia y la centralidad de ese límite descentrado?, ¿qué futuro le espera al trap una vez que se empiece

¹¹ Podría plantearse, creemos, un estudio del efecto de realidad barthesiano en el trap, a partir del fenómeno ya señalado de incluir elementos aparentemente asignificativos o de una interpretación tan laxa como ambivalente.

¹² Quizás recojan lo que Sontag considera que es la misión del artista: fascinar desde la repulsividad, lo oscuro, lo ininteligible, proporcionándonos lo *indeseado*, “a broker in madness” (“Imagination” 328).

a estudiar desde las instituciones con regularidad?, ¿resulta siquiera operativo hablar de canon en un mundo de comunidades interpretativas tan diversas, a veces conectadas, a veces autoexcluidas, y sobre todo autoconscientes?

Un primer paso para esto es tomar conciencia de los efectos de las relaciones intermediales que responden a las exigencias de la condición hiperconectada de nuestro mundo. La música –todo fenómeno artístico, en general– convive con lo visual, lo fragmentario y lo transitorio. Por ese motivo, se hace necesario abordar las posibilidades textuales expandidas de relatos traperos como los de Rosalía o Bad Gyal,¹³ que resaltan “el carácter de proceso que tiene la transmedialización que, más que un producto o una modalidad de producción, es una dinámica” (Sánchez-Mesa, “Introducción. Narrativas” 16).

La imagen autorial y la obra de La Rosalía –todo uno, como ya sabemos– se han conformado como un gran relato siempre en proceso. En sus orígenes, buscó asociarse con el flamenco y, al mismo tiempo, la vanguardia, auspiciada por la producción de Raúl Refree, hoy todo un referente de la música culta/alternativa (*midcult*, que diría Eco con Dwight Macdonald) de nuestro país. Poco a poco se ha hecho un hueco en el panorama *pop*, nacional e internacional, una posición apuntalada con momentos como su actuación en los premios MTV EMA (2019) y en los Premios Goya (2019), su amistad con la familia Kardashian, el cameo en *Dolor y gloria* de Almodóvar o la línea de productos cosméticos que ha presentado Mac. Su constatación como *celebrity* llega a tal punto que puede aparecer en videoclips sin siquiera cantar una nota: es el caso de “WAP”, de Cardi B y Megan Thee Stallion, donde Rosalía igualmente hace obra, es obra.

Así, desde la concepción transmedial del relato trapero, es importante advertir que el proceso creativo deviene en la permeabilidad y emergencia de una praxis artística cuya relevancia reside en su efectividad como estrategia dual de construcción y recepción de los productos culturales.

El pacto que firmamos con figuras como las de Rosalía no debe empañar el papel de la convergencia de imágenes, discursos y medios en la construcción artística, más allá de *mise-en-scene* transmediales y álbumes como *El mal querer* (2018). Atendemos, pues, a cómo la presencia constante y consciente tanto de su corporalidad como de su palabra supone una actualización del protocolo de identidad creativa como estrategia de representación de la propia producción, que, en el caso concreto de la artista catalana, ha ido enriqueciendo su relato hasta sus últimas apariciones entre estrellas:

¿Tú te ha' creído que te iba a llorar?
 Tú la lleva' clara que te iba a espera'.
 Tú te pensaste que tú me tenía'.
 Pero nunca me tuviste, soy La Rosalía. (Mira.)
 Si llevo tanta' cadena' no e' pa' que nadie me amarre. (Nah.)
 No deja' que nadie a mí el cora' me desgarre.
 Tú 'tá jugando con la jugadora.
 La que pisa fuerte, la mata'ora.
 (Sech *et al.* “Relación Remix”)

Dados su dimensión performativa y su fuerte contenido semiótico, parece razonable pensar el fenómeno, también desde esta perspectiva transmedial, como una posibilidad narrativa que

¹³ Sabemos que nombres como Rosalía, Bad Gyal o Nathy Peluso pueden resultar extraños en el contexto musical del “trap”, pero volvemos a remitir al ensayo de Castro y su concepción metamediática del fenómeno, que abarca también estéticas representadas por estas artistas como ejemplo del “tipo de música que surge una vez que el trap se ha convertido en *mainstream* o hegemónico” (17).

reorienta la responsabilidad de los pactos de lectura proponiendo una reflexión metadiscursiva sobre el género (contribuyendo de tal forma a su plurisignificación) y generando un espacio cultural vinculado a los juegos paradójicos de la identidad contemporánea, en la medida en que desafía también la fragmentariedad del sujeto posmoderno, que sostiene una tensión opuesta: el deseo de generar una autonarración, aún desde la ironía reproductiva y la conciencia de sus límites.¹⁴ Productos culturales convergentes, en suma, que desorganizan los dóciles regímenes del cuerpo disciplinado promoviendo una codificación operativa, indiferente, que conecta complejamente su corporalidad con su propio relato, *pa' que nadie los amarre*.

“Toy listo pa’ morirme; puta, tráeme flores”. Algunas conclusiones

Si bien la teoría ha asumido desde finales del siglo XX que era necesario expandir la noción de *literatura*, siguiendo no criterios únicamente formales sino también éticos, tal vez es momento de ampliar la aplicación de la teoría a la denominada canción de autor, superando binomios tan restrictivos como los de música “gastronómica” y música “diversa” (Eco 269-286). “Lo que ahora se espera es que el crítico, más que descubrir y hacer ver esas cualidades, facilite la reflexión moral sugiriendo revisiones en el canon de modelos y de informantes morales, y sugiriendo formas de allanar las tensiones dentro de ese canon, o, si es necesario, de suscitarlas” (Rorty 100).

El trap se ha de valorar, entonces, con una sensibilidad a la vez ética y estética que parta de una conciencia teórica sin prohibiciones ni ataduras, armada con aquellas herramientas que permitan explicar el fenómeno en toda su extensión. Habrá que utilizar (y con ello queremos decir repensar, actualizar, desechar si es necesario) los conceptos básicos arraigados en la tradición teórica, algunos de los cuales hemos querido situar a lo largo del presente texto. Habrá, además, que acuñar nuevos términos y aprender a teorizar *desde* el margen mismo, y no *hacia* el margen. Porque solo así se explorarán las relaciones entre lo uno y lo diverso, entre forma y contenido, entre representación y afectos, entre horizontes de lectura y legitimación cultural, entre discurso y construcción de la identidad... desde una perspectiva madura, comprometida con el espíritu autocrítico definitorio de la teoría literaria. Solo así escaparemos de un futuro de palabrería, anclado en una cultura que ya no existe, alejado de (nunca mejor dicho) lo *real*.

Obras citadas

- Albany. “Who needs people”, 2018, youtu.be/Pjo4AmhtA2Y.
 Álvarez Vaquero, Alicia. “Primavera Sound. Opening Press Conference with Yung Beef Bad Gyal C.Tangana”, 2018, youtu.be/94weDwt5Irk.
 Bad Bunny. “Caro”, 2019, youtu.be/bg64AFnRnkc.
 Bagunyà, Borja y Max Besora. *Trapologia. Cròniques gonzobizarres de la nova música urbana*. Barcelona, Ara Llibres, 2018.
 Ballart, Pere. *Eironeia. Figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Sirmio, 1994.
 C. Tangana y Alizz. “Yelo”, 2020, youtu.be/2BIYXAIRF7I.

¹⁴ En todo caso, cabría la duda de cómo atacar un fenómeno cultural que comenzó como una actitud, una *performance*, y ha derivado en la ambigüedad o la no necesidad interpretativa, en la rebelión contra el canon (con el canon presente) y en la transmedialidad. Empezamos proponiendo una suerte de lectura atenta, pero la obra trapera deriva hacia distintas realidades semióticas y hallar un método de estudio puede parecer complejo. Nosotros suscribimos las palabras de Sánchez-Mesa con respecto al “método de lectura estrecha” (“Narrativas transmediales” 3).

- Casas, Ana. “Desmontando al autor. Ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 24, 2015, pp. 174-190.
- Casas, Arturo. “Preliminar: Acción pública del poema”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 18, 2012, pp. 3-15.
- Castro, Ernesto. *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid, Errata Naturae, 2019.
- Cecilio G. “24 7”, 2020, youtu.be/oSYSXwuAOM.
- Del Río Castañeda, Laro y Guillermo Sánchez Ungidos. “El márquetin como poética o por qué (no) odiamos a C. Tangana”. *Zenda*, 19 de mayo 2021, www.zendalibros.com/el-marquetin-como-poetica-o-por-que-no-odiamos-a-c-tangana/.
- Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 347-372.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*. París, Galilée, 1977.
- Dylan, Bob. *George Jackson y otras canciones*. Madrid, Visor, 1996.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen, 1990.
- Fernández Porta, Eloy. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- . *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Fortuny, Ignasi. “Cecilio G: ‘He jugado con fuego y me he quemado mil veces’”. *El Periódico*, 19 de diciembre, 2018, www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181219/cecilio-g-entrevista-carcel-7207224.
- Foster Wallace, David. “*E unibus pluram*: televisión y narrativa americana”. *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona, Mondadori, 2012, pp. 33-100.
- y Mark Costello. *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. Barcelona, Malpaso, 2017.
- García, Jon I. *Historia del Trap en España. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Bilbao, autoeditado, 2018.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid, Cátedra, 2004.
- García Rodríguez, Javier. “Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas”. *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n.º 4, 2017, pp. 127-136.
- Gerchunoff, Santiago. *Ironía On. Una defensa de la conversación pública de masas*. Barcelona, Anagrama, 2019.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Kinder Malo. “La Ley de Eddie Murphy”, 2015, youtu.be/4o64oHEZWkU.
- La Zowi. “Obra de arte”, 2016, youtu.be/1gpWUQZsIKE.
- . “Filet Mignon”, 2020, youtu.be/qJLWxkuAzEk.
- Lada Ferreras, Ulpiano, Laro del Río Castañeda y Guillermo Sánchez Ungidos. “Los cauces múltiples de la teoría. Confluencias y contrastes entre ciencia y humanidades”. *Archivum*, vol. 70, n.º 1, 2020, pp. 7-14.
- Meizoz, Jérôme. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2015.
- Mignolo, Walter. “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”. *El canon literario*, ed. de Entic Sullà. Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 237-270.
- Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo. Ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1966.

- Rhodes, James. *Instrumental*. Barcelona, Blackie Books, 2014.
- Romano, Marcela. “En canto y alma: poetas y cantautores tras la inmensa mayoría”. *Compromisos y palabras bajo el Franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010, ed. por Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre. Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 405-427.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Sánchez-Mesa, Domingo. “Narrativas transmediales: teoría, historicidad de los medios comparados y close-reading”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 28, 2017, pp. 1-8.
- . “Introducción. Narrativas transmediales: oscilaciones entre la teoría y la creación transmedial”. *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, ed. por Domingo Sánchez-Mesa. Barcelona, Gedisa, 2019, pp. 11-34.
- Sech, Daddy Yankee, J Balvin, Rosalía y Farruko. “Relación Remix”, 2020, youtu.be/XseIJg8Vvj0.
- Sontag, Susan. “Notes on Camp”. *Essays of the 1960s & 70s*. Nueva York, The Library of America, 2013, pp. 259-274.
- . “The Pornographic Imagination”. *Essays of the 1960s & 70s*. Nueva York, The Library of America, 2013, pp. 320-352.
- Yung Beef y Khaled. “Vice City”, 2018, youtu.be/_1Z8xt1w31w.
- y Steve Lean. “Ready pa morir”, 2015, youtu.be/Din32HKEmbQ.