

La experiencia reconfiguradora del trap

Carlos Manuel Romero Torrado (Perú)

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

RESUMEN

En este trabajo propongo que la experiencia estética del trap posee una capacidad influyente que se realiza a través de la narrativa de la acción que ofrece el *fearless speech*. Este discurso se da desde un modo de existencia inferior y es capaz de contar la verdad de la realidad del sujeto. Dicha acción implica reconfigurar el mundo a través de la narrativa que parte desde un llegar a ser o *becoming*. Esta reconfiguración a su vez supone la reconfiguración de las posibilidades de acción reales del sujeto que es posible a través de la creación de la obra en el mundo y la experiencia estética de la obra. Esto implica una estética existencial de la resistencia que parte del cuidado de uno mismo y las acciones en el mundo que se establecen con relación a otros. Propongo que es en este último punto en el que convergen algunos planteamientos de Paul Ricoeur, Michel Foucault y Martin Heidegger.

Palabras Clave: trap, Parresia, Ricoeur, Heidegger y Foucault.

ABSTRACT

In this work, I propose that aesthetic experience in Trap has a referential capacity, which is realized by the narrative action present in the *fearless speech*. This kind of discourse is given by a subject in a state of entrapment who tells the truth about his experience. This action has the capability of reconfiguring the world of the listener through its presence in the world and its configuration. This narrative has the capacity to change the

possibilities of real actions in the world. This could imply an existential aesthetic of resistance that has its roots in taking care of oneself and one's actions in the world. I propose that it is at this point that Ricoeur, Foucault, and Heidegger converge.

Key Words: trap, Parrhesia, Ricoeur, Heidegger, Foucault.

En este artículo, se busca defender que la experiencia estética del trap ofrece un potencial reconfigurador del mundo que parte de la narrativa de un *becoming* que no implica éxito individual, sino involucramiento. Para ello, explicaré en primer lugar, la acción que implica el discurso y en qué consiste la narrativa que ofrece, utilizando la propuesta del filósofo Paul Ricoeur. Luego intentaré explicar la *parresia* en relación con la reconfiguración del mundo a través de la interpretación de la acción. Seguidamente presentaré una caracterización de la obra de arte como aquella que hace mundo. Finalmente, revisaré en qué consiste el nuevo universalismo que implica la comprensión del estado de *entrapment*, vinculando el concepto de *becoming* *minoritarian* y sus implicaciones con el escape de este *entrapment*. Esto permitirá tomar otra vía que permite pensar trasladar el trap de un nivel ético epistemológico de realidad social a uno sobre la acción discursiva de la *parresia*, la cual modifica el mundo del escucha a través de la narrativa de una experiencia que recoge elementos reales y los presenta a través de una ficción.

1. Introducción

Para Jernej Kaluža (2018) el trap tiene un doble sentido. El primero refiere al sentido general de la palabra trampa y el segundo a un subgénero del Hip-Hop denominado trap. Este subgénero se puede diferenciar técnicamente de otros subgéneros del Hip-Hop como Ganster rap, el Old School o el rap conciencia por la presencia de Drum Machines 808 y una forma específica de usar el Hi-Hat. También posee un estilo vocal que deriva del Drill rap y del Mumble rap. Este género se origina en las zonas pobres de Atlanta y suele tratar temas relacionados a la experiencia y vida de traficantes de drogas o personas relacionadas a pandillas. Asimismo, estas definiciones ofrecidas por los artistas que cultivan este género incluyen diversas maneras de entender al trap. Por ejemplo, como referencia al *crack baby beats*¹. También puede entenderse como aquello que se produce en la “trampa”², o incluso ser

1 Sonidos (beats) hechos por hijos de consumidores de crack (VICE Japan, 2015, 23s).

2 Casa cerrada llena de personas armadas donde se cocina crack.

considerado como una versión más lenta y oscura del rap³. También se puede relacionar el género con discursos sobre adquirir dinero en grandes cantidades y lograr el American Dream. Sin embargo, ninguna de estas definiciones explicaría por qué Black Horse de Katy Perry es Trap o porque Renata Flores (Artista Quechua hablante) tiene varias canciones de trap. El primer ejemplo, se explica por un periodo entre el 2014 y 2016 en el cual el término fue aplicado muy ampliamente por los medios de comunicación y las disqueras, como explica Castro en su libro *El Trap, Filosofía Millennial Para la Crisis en España* (2019).

2. Dos propuestas respecto al trap

Este mismo fenómeno también condujo a que muchos artistas que incluso hacían trap rechazaran la denominación de ese género para su música. Castro (2019) señala que frente a esto el término música urbana también es tentativo para referir a este fenómeno musical en toda su amplitud. Pero este término según explica el autor, refiere a la música negra que nace en las urbes y esto implica muchas limitaciones. Respecto al segundo ejemplo considero nos permite entender el trap en el sentido que quiero mantener durante este trabajo. Renata Flores explica que empezó a hacer trap, ya que lo considera un medio potente para transmitir sus ideas. La canción Qam Hina explica las dificultades que tienen las niñas en las zonas rurales para recibir educación y acudir a los centros educativos. Por lo tanto, el término trap tiene un significado amplio que se extiende más allá del género musical, de tal manera que se manifiesta como un medio para un discurso sobre una realidad particular subjetiva a la propia experiencia de vida.

Mi intención es presentar dos posturas específicas sobre el trap, para después profundizar sobre la segunda. Por un lado, Castro considera al trap como un meta-musical, su investigación se centra en el trap español y su relación con la crisis política. Muestra como este género puede albergar representaciones de posturas políticas como relacionar al artista Young Beef con un pensamiento de izquierda en

3 Entrevista Bryant Mayers, 13 de marzo 2017.

contraste con C. Tangana vinculado con una postura ideológica asociada a la derecha liberal. Castro relaciona el avance de la Crisis y el desempleo con el nacimiento del trap en España. Aquí los contenidos presentes en el trap de Atlanta se modifican en busca de ejemplificar el corazón de lo que es el *trap life* español como búsqueda de éxito, pero dentro de otro contexto cultural. Conceptos específicos del trap como el *hustle*, que significa trabajar de muchas maneras para poder conseguir dinero, como llevar dos trabajos de tiempo completo, tener varios trabajos esporádicos de diferentes tipos o conseguir dinero de manera ilegal; se transforman en el trap español como en este caso *hustle* se convertiría en *joseo* que significa buscarse un sustento y trabajar.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar en la canción “RIP SECX 1990-1999 //” de KEFTV VXYZ, una de las agrupaciones de artistas estudiadas por Castro que muestra el *joseo* con relación al éxito en los versos “mira a los niños están progresando, quieren la buena vida por eso están joseando” (KEFTA BOYZ, 2012, 1m26s). El *trap life* implica la búsqueda por el progreso, el de una “buena vida” la cual puede implicar infinidad de bienes, pero alude a una acción específica, la de tomar cuidado de uno mismo con relación al progreso y la buena vida. Castro (2019) señala que el trap español representa en su uso de palabras y referencias culturales, una vinculación específica con la existencia real del artista. Esta se presenta como un medio para una forma de discurso específico que parte desde un individuo que habla desde los referentes de su propia experiencia usando un lenguaje que nace en esta.

El trap como metamusical significa una actitud particular frente a un contexto social. Para explicar de mejor manera lo metamusical del Trap tal vez valga establecer un contraste con lo metamusical de la actitud o subcultura punk. El punk es caracterizado por una postura antisistema que puede ser anarquista como también de *alt-right*. Tanto el punk como el trap comparten cierto carácter universal de reinterpretación del género y su surgimiento depende de contextos sociales específicos. Sin embargo, Castro (2019) sugiere que el trap no puede ser definido en términos específicos. Por el contrario, es un fenómeno que se expresa en acciones y en formas de vida; y por ello está abierto a las diversas interpretaciones y definiciones (metafóricas o líricas) de cada artista. Un

ejemplo de ello lo ofrece el artista entrevistado por Castro al definir el Trap: “esto [haciendo referencia a un *huevo* de hachís] y un kilo cruzando la frontera” (Castro, 2019, p.28). Por otra parte, la cantante Renata Flores define el trap como una niña caminando kilómetros en el frío de la puna a través de un terreno agreste para ir al colegio. Estas dos definiciones tan opuestas son posibles gracias a la versatilidad que permite el trap como medio artístico, la posibilidad de la *parresia*.

En este paradigma la identidad negra, es una de las muchas identidades minoritarias presentes en el mundo. Estas identidades para Kaluza (2018) también llevan consigo el estado de *entrapment* por este carácter de minoría (p.30-31). El nuevo universalismo que propone Kaluza implica que cada forma específica de *entrapment* sea representada adecuadamente. Esto lo relaciona con Foucault y las diferentes formas en las cuales se establece el poder. Cada persona está en una posición de poder específica frente a otras y viceversa, cada sujeto se encuentra coaccionado por el poder de otro. La posibilidad de poder hablar de estas formas de coacción o *entrapment* son aquellas que posibilitan el nuevo universalismo que trata Kaluza. Para Kaluza (2018) la *parresia* se convertirá en el elemento que posibilita el escape de la trampa o estado de *entrapment*. Desde mi lectura, la *parresia* sería la acción que permite al trap reconfigurar el mundo desde un estado de *entrapment* entendido como un modo de existencia inferior.

La *parresia* es un término griego que Foucault revisa históricamente las formas del cuidado de uno mismo. Kaluza relaciona la idea de cuidado u ocupación de uno mismo con la idea de éxito individual. Ocuparse de uno mismo en este nuevo contexto, del cual nace el trap, significaría este *becoming minoritarian* en el cual uno asume la responsabilidad de salir del estado de *entrapment*. Esta responsabilidad implica un reconocimiento y una construcción de la identidad. Es interesante observar cómo en “Rozzi” de Paky o “Changsha” de Lay se señala con mucho énfasis la forma de vida en las comunidades o barrios específicos de cada artista (Rozzi en Italia y Changsha en China). De esta manera el escape no implica dejar de ser o dejar el lugar, sino resignificar a través de la obra su contenido.

Este *becoming minoritarian* es posible relacionarlo con un pasaje específico de Benjamín: “el arte denuncia la pobreza superflua haciéndose voluntariamente pobre” (Adorno, 2004, p.80). Aquí se puede apreciar como el arte implica una transformación similar a la presente en el *becoming minoritarian*. Para denunciar este lugar en el mundo, en sentido de una denuncia que implica mostrar la realidad, el arte se convierte en parte de esta realidad. El arte superfluamente pobre debe convertirse en pobre, como el artista perteneciente a una cultura o grupo minoritario debe convertirse en este dejando de lado su sujeto para convertir su vida en obra. Este elemento de la muerte del artista para la relación de la obra se tratará con más profundidad cuando trate el origen de la obra de arte en Heidegger. Pero es importante señalar que esta muerte no implica solo la transfiguración de la imagen del sujeto mundano a una experiencia colectiva y colaborativa donde su persona no solo identifica al artista, sino refiere a un modo de ser.

Kaluza (2018) traduce el término *parresia* como *fearless speech*. Es decir, un discurso sin miedo, que tiene un carácter real, en cuanto habla de la realidad experimentada por el sujeto que emplea el discurso. En esta acción podemos encontrar que para el sujeto se convierte en una responsabilidad contar la verdad experimentada sin miedo a cualquier medio de coacción frente a su discurso. Otra forma de entenderlo es que el sujeto dice la verdad sin importar las consecuencias de este acto, o tomando responsabilidad de las consecuencias, sopesando la verdad sobre la prohibición. “Él dice lo que sabe cómo verdad” (Foucault, 2001, p.14) Esto implica una relación estrecha entre el sujeto y aquello que conoce como verdad. No es una verdad objetiva, cuantificable, sino es verdadera en cuanto es parte real de la experiencia subjetiva de un modo de ser en el mundo. Entonces el sujeto ofrece en la obra una forma de ser y a su vez este se convierte en parte de aquello que crea. En último término esta dinámica se extiende a cada sujeto perteneciente y participante reconfigurando colectivamente una forma de ser.

La *parresia* es una acción que provee una narrativa real y que proviene a su vez de una ficción que surge de la experiencia real del sujeto. Como se trató en Ricoeur, este acto se da dentro del espectáculo u *opsis* en el cual se puede experimentar la narrativa temporal del discurso. La

realidad del trap como una ficción que proviene de la realidad subjetiva, modifica a todo aquel que la escucha. Esto se da a través del encuentro del mundo del artista de trap y el mundo del oyente, el cual se modifica, queda reconfigurado en el encuentro al igual que el mundo cotidiano cuando se encuentra con el mundo de la tragedia. El artista de trap a través de la imaginación activa reconfigura la realidad del estado de *entrapment*, para después a través de la *parresia* influenciar el mundo a través del encuentro de estas realidades.

Para reforzar la idea de universalidad presente en el estado de *entrapment*, Corradetti (2017) explica que la escuela de Frankfurt propone que el modelo discursivo relacionado a la crítica reflectiva de la sociedad está vinculado a una condición pragmática inevitable. Esta condición implica una universalidad en cuanto a la posibilidad del discurso. Esto lo plantea desde la propuesta de Geuss en la cual se establecen dos modos de diferenciar el verdadero interés y el falso. Desde esta perspectiva existen dos formas de distinguir el interés. Una de estas lleva a una utopía acrítica, pero la segunda, el acercamiento de la condición óptima, permite un intercambio abierto de opiniones las cuales se contrastan. Esto para Habermas toma el nombre de la condición óptima para el discurso. Lo que propone Kaluza es que esta condición para el discurso es una inherente a todos los individuos. Ahora, solo falta establecer la *parresia* como aquella que se da desde una existencia inferior, en el sentido que se encuentra limitada o coaccionada por una estructura a la cual está inscrita. Es en este sentido en el cual el discurso se establece desde una condición que es universal, la de estar inscrito en el mundo.

Foucault en la “Hermenéutica del Sujeto” (1982) hace alusión a un problema similar al que plantea Ricoeur cuando habla de la reconfiguración del mundo a través de la influencia de la narrativa de la acción. Foucault establece una estética de la resistencia la cual consiste en “la invención de nuevas posibilidades de vida (...) que permitan liberarse (...) de la individualidad impuesta durante siglos” (Foucault, 1991, p.69). La liberación de la que habla Foucault es una que permite nuevas formas de acción en el mundo, esto implica una reconfiguración sujeto-mundo. Esta liberación proviene del hacerse a uno mismo. El sujeto para liberarse convierte su vida en una obra de arte, solo desde

uno mismo es posible establecer el punto de soporte para la resistencia. Las estructuras de poder se extienden sobre los individuos y frente a esto es función de la resistencia, contraponerse a esta imposición. Esta resistencia está constituida por prácticas realizadas por individuos libres los cuales actúan con relación a sí mismos y a otros, es en estas acciones es donde se demuestra su libertad. Para Foucault la práctica de la resistencia consistirá en el cuidado de uno mismo y de los otros.

Convertir la existencia en una obra de arte tiene asumida la práctica del arte de la existencia. Este es un arte que implica la acción de aquel que “pretende ser” (Foucault, 2001, p.43), en sentido de un sujeto es de un modo y este modo es en parte una técnica y una forma de ser que se instaura en el pretender ser o, en otros términos, en el deseo de ser. Este deseo que en la *parresia* se manifiesta como resistencia solo es posible si existe aquella estructura que trunca la existencia, en este sentido estas estructuras son psicológicas, sociales, culturales, políticas, mundos que alejan al ser de preocuparse de su ser. A esto refiere Foucault cuando cita a Sócrates en la pregunta ¿te ocupas de ti mismo? Para realizar esto no es necesario emanciparse de las estructuras en las cuales las acciones del ser están inscritas, sino asumir la responsabilidad de las acciones con relación a estas estructuras. Una responsabilidad que para Foucault implica una resistencia.

La resistencia tiene como meta descubrir la naturaleza del presente. Se trata de una reflexión que se da en el presente sobre el presente o el “hoy”. La obra que existe en el presente implica una presencia transfiguradora, ya que modifica las figuras del mundo del artista, la obra y los espectadores en el momento mismo de la experiencia y de la sensación. De esta reconfiguración colectiva y constante emerge la posibilidad de reconocerse “a uno mismo como objeto de una elaboración compleja y dura” (Foucault, 1995, p.16). Este reconocimiento da la posibilidad de inventarse a uno mismo, lo cual implica un juego de valoraciones entre la ficción como ejercicio de la libertad de la acción en la imaginación y verdad de lo real de la vida cotidiana. El rol del sujeto dentro de la existencia es asumir la responsabilidad de hacerse a sí mismo, esto es en Foucault una estilística de la existencia, el arte de existir. Aquí la existencia se convierte en obra de arte y esta posee el

carácter doble de ser materia de observación y a la vez de configuración o también posibilidad de acción. En el caso del cuidado de uno mismo es auto configuración. Pero como vimos en Ricoeur es una reconfiguración constante que se da sobre el presente del sujeto y remite al otro en la *opsis* de la existencia por su presencia en el mundo compartido con otros.

En relación con el deseo de reconocimiento Ricoeur (1969) encuentra una unidad de deseo en cuanto todos los seres humanos buscan ser reconocidos y este reconocimiento se da a través de un camino o curso que inicia en la búsqueda por la verdad, después transcurre a través del reconocimiento de sí como búsqueda existencial que refiere a una responsabilidad por la propia existencia. Finalmente, el reconocimiento de sí y la existencia con otros es la búsqueda del reconocimiento mutuo. Esta unidad de deseo en la condición humana refiere a la anticipación del ágape, en sentido de donación mutua (Rebok, 2015, p.89). Para Ricoeur el inicio del gesto está en el dar, el movimiento que implica ofrecer generosamente, este es el primer don. El segundo don es el recibir, no como expectativa utilitaria sino como deseo de una contribución que significa reconocimiento de lo ofrecido. El dar y el recibir en Ricoeur están compenetrados por la búsqueda del reconocimiento del don de sí como lo dado y la expectativa del reconocimiento como lo recibido. “El compromiso en el don constituye el gesto que inicia todo el proceso (...) en todo verdadero don está incluido el don de sí, que implica una demanda de reconocimiento, de ahí la importancia que cobra el recibir” (Ibid., p.100-101).

3. La Capacidad Influencial

Respecto a la capacidad influencial que tiene el trap en el mundo, quiero recurrir a Heidegger en *El Origen de la Obra de Arte*, para entender a la obra como aquella que hace mundo en el mundo. El elemento temporal del trap está presente como acción discursiva, en cuanto al momento de la grabación y el momento de la reproducción. El carácter espacial del trap vendrá de esta idea de hacer mundo en el mundo. Heidegger inicia preguntándose por aquello que hace al artista

ser aquello que es. No demora en establecer una paradoja donde la obra de arte hace al artista ser lo que es y a la vez el ser artista le da a la obra el carácter de arte. La obra de arte posee un carácter doble, uno como cosa en sí misma “*agorenei*” y otro como el sentido que la cosa lleva consigo “*simbolein*”. Dentro de esta división podemos entender a la canción de trap como cosa *agorenei*, la cual también posee una actualidad real que implica el momento en el cual la obra se aparece frente al sujeto receptor y la *parresia* del trap como el *simbolein* que acompaña el objeto que se manifiesta en la *opsis*. Ya que a partir de este discurso parrésico es que se establece la reconfiguración del mundo del escucha, esta reconfiguración se da especialmente cuando el *simbolein* es reinterpretado por la imaginación e integrado a la posibilidad de acción del receptor.

El utensilio para Heidegger es aquel que media entre el sujeto y la obra. Este se presenta como dispuesto a la interpretación del ente. En este caso los medios digitales se presentan como medio interpretativo de la *parresia* presente en el trap. Pero la desaparición de medio del utensilio no basta para llegar a entender la obra de arte. Para Heidegger la creación de la obra implica la desaparición del artista dentro de esta. Esto me gustaría entenderlo en el trap como la muerte del sujeto para la creación del artista y su vida como parte de la obra de arte. Un carácter del trap ya mencionado fue el estilo de vida o modo de ser que implica. Para la construcción del artista es necesaria la desaparición del sujeto. Esta desaparición implica en gran medida el *becoming minoritarian*, ya que el sujeto debe dejar de lado la influencia homogeneizadora de la cultura mayoritaria para convertirse en re-presentación (una nueva presentación o manifestación del fenómeno) de la minoría a la que pertenece. Esta re-presentación es para Ricoeur la reconfiguración de la realidad subjetiva de la artista utilizada para crear la ficción de la obra.

Esta reconfiguración para Heidegger será un derrumbamiento del mundo que implica la construcción de otro. Ser obra significa abrir un espacio en el mundo. La creación de la obra es como el levantamiento del templo, posee una espacialidad real que está presente en el mundo. “Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos” (Heidegger, 1950, p.24) Heidegger presenta el mundo de las plantas y las rocas como

el velado flujo de un entorno en el cual los entes tienen su lugar. Pero el mundo en el cual experimentamos va más allá de las cosas conocidas y desconocidas. Este mundo es uno que se abre determinado a manera de reconfiguración de la lejanía o cercanía, lentitud o premura de la totalidad de elementos presentes en la obra.

La obra de arte aparte de hacer mundo logra traer la tierra. Otorga cierta territorialidad al espacio vacío en cual se manifiesta y empieza a ocupar. El ser-obra implica la apertura de un espacio al cual podemos acceder. Una dimensión puramente real la cual está abierta a interpretación y manipulación. En otros términos, una constante actualización de la obra en cuanto real y presente en el mundo.

Como señala Adorno cuando habla de la obra en cuanto “aquello que ha llegado a ser (...) aquello que quiere y quizá pueda ser” (Adorno, 2004, p.21) Adorno establece claramente lo incompreensible el origen de la obra de arte, pero plantea que la obra está constituida por su pasado en cuanto a su tiempo de creación y el artista de la cual proviene. Como también por su futuro el cual se fundamenta en el presente como aquello que quiere ser. Para Ricoeur aquello que hace a la obra es la posibilidad interpretativa de esta en el presente, una interpretación que permite vislumbrar aquello que la obra de arte puede ser. Para Ricoeur a diferencia de Benjamín, la interpretación de la obra no es guiada como una locomotora por los rastros de su producción, sino que es una interpretación que se da en el sujeto en base a la reconfiguración de su mundo.

La reproductibilidad del trap guarda relación con la descripción que establece Benjamín de la reproductibilidad de la obra de arte. El trap como obra de arte, está constituido por el pasado de su inscripción, este está compuesto por los rastros que componen el sonido que en último término llega al escucha. En este proceso de reproducción, el aura de la obra se pierde, el *punctum* de Barthes deja de aparecer o lo hace de forma más leve. Pero como señala Crowther (2010) la reproductibilidad de la obra permite una nueva aura en cada *token* de la obra constituida como negativo o en este caso como archivo de audio. En contraste con lo que señala Benjamín, considero que la reproductibilidad masiva del trap es algo que permite el *punctum*, aquello que nos mueve y

finalmente aquello que reconfigura nuestro mundo. Aquí quiero aludir a una empatía presente en el encuentro del mundo de la obra con el mundo del receptor. A través de la narrativa de la *parresia* del trap nos vemos afectados por una realidad diferente a la nuestra pero que se vincula e incorpora a nuestra experiencia del mundo. Lo hace en un primer término en el cual el trap es una canción que posee sonidos que podemos percibir y en segundo término a través de la interpretación de su narrativa nos reconfigura. Como señala Ricoeur (1983) “un mundo del texto, a la espera de su complemento, el mundo de vida del lector, sin el cual es incompleta la significación” (Ricoeur, 2008, p.627). Así el trap como cosa en sí se presenta como aquello a lo que podemos acceder y en este encuentro nos empieza a revelar diferentes modos de ser en el mundo. Todos estos aluden a una realidad e implican una ficción la cual permite evaluar en la imaginación diferentes posibilidades de acción. De esta manera nos influencia, modifica nuestras acciones en el mundo y hace mundo en cuanto al horizonte de influencia que establece la obra de arte.

Al igual que Heidegger considero Foucault también transgrede “las fronteras de obra de arte y la existencia” (Eagleton, 1996, p.385) No al modo de parodia del Avant-Garde como propone Eagleton sino a modo de reconocer la existencia de la obra como ser-obra en el mundo. Un carácter crucial de la obra como cosa y a la vez de la obra como asequible en el mundo. La obra de arte permite que las cosas se muestren en su verdadera esencia en un movimiento similar al que realiza el ser para existir auténticamente. Esta similitud entre la obra y el sujeto resulta coherente cuando pensamos en la vida del artista como abierta a interpretación en cuanto es en el mundo. Eagleton (2006) señala que la estética ara Heidegger termina siendo una forma de relación con el mundo, pero es una forma crucial de relación ya que permite autenticidad y modificación del mundo.

El contexto mediático en el cual se desarrolla el Trap, es uno en el cual todos pueden ser artistas y de cierta forma en su experiencia cotidiana sin hacer música todos se convierten en productores de contenido y receptores de este, de esta manera los diferentes modos de existencia se ven como posibles elementos de lo que constituye el

Trap Life. Existe una relación recíproca de reconfiguración entre la obra de arte y el sujeto, a la vez también existe una reconfiguración del artista frente a la obra como parte del mundo el cual este vuelve a reconfigurar. En este juego de reconfiguraciones, el escucha es reconfigurado a través de la interpretación del contenido que refiere a una realidad que, sea la que este pertenezca o no, lo afecta. Lo afecta porque se siente vinculado y se encuentra de una u otra manera en un estado de *entrapment* al igual que el artista.

3.1. “Coyote Me Decía”

En esta parte considero importante analizar cuatro canciones de trap peruano, para observar como se manifiestan la narrativa y se presenta la *parresia*. El primer ejemplo corresponde a la letra de “Coyote Me Decía” de RICHWHITE. Primero señalaré los elementos generales del trap presentes y después como se particularizan a la realidad subjetiva de su producción. Respecto al éxito individual y al escape de la situación de *entrapment* se puede encontrar referentes en los versos “Ando traficando todo el día (...) un día sin comida no es vida” (BLACKSTAR RECORDS, 2021, 31s). Por otro lado, también se pueden encontrar elementos de referencia a lugares específicos de Lima como “Pamplona” o “Surquillo” como también a “Coyote” (Iván Alegría) fundador de “Black Star Records” y “Coyote Tattoo”. Aquí se puede encontrar rasgos de la construcción de uno de los tipos de *trap life*, vinculado a una vida de “tráfico de drogas”, deseos de éxito y un discurso libre que manifiesta una forma de vida compartida por los miembros de una comunidad específica. También es posible notar como el discurso se da frente a la idea de autoprotección, en el sentido de ocuparse de uno mismo “cuídate del enemigo y de la policía, ellos querrán verte caer algún día” (BLACKSTAR RECORDS, 2021, 10s). También es importante señalar que este verso pertenece a otro artista (Murder) en la canción “Mi Papá Decía”. Este tipo de re-makes u homenajes representan materialmente la reconfiguración del “*agorenei*” (beat-voz) y del “*simbolein*” (significado). Esta relación con la ley se manifiesta transversalmente en el trap como parte de la dialéctica de las estructuras que coaccionan al sujeto en el proceso de llegar a ser.

3.2. “Soplón”

La siguiente canción por revisar es “Soplón” de Cheka Street. Respecto a las referencias locales el lenguaje recurre a muchas “jergas” propias de la Ciudad de Lima o ciertos lugares como en el caso del título que menciona a “Puente Piedra” como la comunidad o barrio de pertenencia. Aquí se puede notar una voz ronca con un color muy propio de ciertas partes de Lima. La temática es similar a la del trap de Atlanta, pero no imita ciertos aspectos como la sobre-edición de la voz de tal manera que ofrece un sonido propio de una comunidad, y reconocible por personas que hayan tenido el encuentro con tal sonido. Desde la frase “yo antes robaba (...) yo viví lo malo (...) me toca lo bueno” (Hop Records Oficial, 2021, 15s) se puede ejemplificar el acto parrésico del discurso que parte de una experiencia subjetiva de *entrapment* al deseo o la espera de “lo bueno”. Pero dentro del *ethos* del trap, si es que existe, se puede encontrar una realidad conflictiva donde lo bueno al igual que lo estético parecen transfigurarse no de manera reconciliadora, sino manteniendo una dialéctica de liberación y opresión en las formas de existencia.

Los versos “tú eres un drogo que no chambeas y no tienes ventas, tu no eres bandido si por drogarte chocas con tus cuentas” (Hop Records Oficial, 2021, 1m24s), “yo ando con los que, si saben, con los que tienen conciencia” (Hop Records Oficial, 2021, 1m34s) y “la pegas de malcriado. La pega de malandro matón dime ¿a quién has matado?” (Hop Records Oficial, 2021, 1m53s) reflejan claramente la dinámica de narcotráfico y sicariato presente en la vida de estas personas como un trabajo, un medio de subsistencia y una forma de ser de la cual uno puede tomar conciencia y hacerse cargo de sí en sus circunstancias. El vínculo con la comunidad está presente también en este desarrollo personal, aunque violento, conflictivo y fraternal. Es importante señalar que no solo se reconfigura el lenguaje, sino también los valores estéticos y el modo de vida que se representa. Quiero señalar un último verso, “ellos me dicen que al pata de arriba hay que tenerle paciencia” (Hop Records Oficial, 2021 1m34s) muestra la reconfiguración de los aspectos religiosos en otra forma de relación con la espera, de tal manera se convierte en compromiso de espera o deseo con aquello que esta más allá de uno, aquello que traerá “lo bueno”. La pregunta por la liberación del *entrapment* parece

responderse con radicalidad, parece que solo hay trampas y en muchos casos el *becoming minoritarian* es una forma diferente de trampa que queda modificada por el rol de la acción liberadora de la *parresia*, quizá en sentido de una nueva trampa, una trampa propia, un trap personal.

3.3. “CANADÁ”

La canción “CANADÁ” de OG Seven relata en una parte que su padre “Edgar” estuvo en la cárcel, pero por ese motivo el artista obtuvo “de todo”. Explicando también que su madre tuvo que suplir ambos roles y contarle porque las personas cercanas morían. El verso “Si algún día me voy directo para Canadá⁴, recuerden que hice el bien para saber que es el mal” (OG Seven, 2021, 1m7s) refleja la imagen del valor que implica el asumir la vida de *entrapment*, se presenta como una responsabilidad real transfigurada por situaciones extremas donde la vida y la libertad adquieren un sentido diferente. Otra escena que se desprende de esta narrativa es un momento en el cual el personaje de niño rastrilla la pistola de su padre y este se pone a llorar, este momento del llanto queda contrapuesto al llanto del artista ya adulto diciendo “lloré con Jota y le dije que quería regresar. A la calle a josexar” (OGSeven, 2021, 1m38s). La experiencia y las historias que ofrecen tienen este carácter límite y minoritario, porque no son experiencias generales, es una vida que interpela a otras y en último término considero nos hace responsables no solo de nuestra vida, sino como actuamos frente a ella y como coexistimos con otros.

3.4. “Quam Hina”

La letra de Quam Hima de Renata Flores, ejemplifica bien a lo que refiero en este trabajo con la *parresia* y como esta tiene la capacidad de reconfigurar el mundo. Este discurso no ofrece una narrativa de emancipación y éxito personal, sino es una narrativa que se establece de un estado de *entrapment*. Es en el asumir las responsabilidades de este

4 Palabra que designa: “prisión”.

modo de existencia, lo que implica un *becoming* en el cual se establece la *parresia* como un relato de la realidad que nos afecta y reconfigura. Renata Flores en la letra de esta canción muestra las dificultades de la educación para las mujeres en los andes peruanos parte de la inseguridad y peligro que corren durante las largas caminatas, un peligro impuesto en su vida, el cual limita sus acciones. Como menciona en la descripción de esta canción, la abuela de Flores tuvo que dejar la primaria por esta inseguridad y peligro. También la correlación que tienen estas dificultades con el conflicto armado en Perú y el abandono previo de estas zonas por el Estado. En los dos primeros versos “Munani pukllayta, Munani musquyta” (Renata Flores, 2019, 36s) que se traducen “Quiero jugar. Quiero soñar”. Se puede notar por un lado una coacción la cual limita las acciones de la persona, acciones que consideramos como dadas en la existencia en el mundo.

El medio que implica el trap a diferencia del pop electrónico que antes hacía la canta autora, implica un riesgo para su carrera ya que lleva consigo un mensaje controversial el cual es mostrado de una manera real. El carácter temerario de la *parresia* está presente de manera especial en el trap. El carácter de narrativa que refiere a una realidad inferior esta también en este ejemplo junto con el carácter reconfigurador del mundo presente en la obra de arte. Quam Hima hace mundo, crea un espacio material, crea un potencial temporal en su manifestación y carga consigo una narrativa que contrasta el mundo que ha creado con el mundo de la cotidianidad. En este contraste factores de la existencia son nuevamente comprendidos, nosotros quedamos reconfigurados por la referencia de la obra, una referencia a una realidad diferente. Como plantea Kaluza (2018), toda realidad subjetiva difiere de la otra en cuanto son particulares, pero al asumir esta particularidad como forma de experiencia y de acción auténtica es lo que significa *becoming minoritarian*. El hacerse a uno mismo lo que puede llegar a ser y desde este punto exponer la realidad de la experiencia de un sujeto frente al realidad de otro. Es en esta relación entre los dos mundos, el de la obra y el espectador que la reconfiguración se hace posible.

4. Conclusión:

Este trabajo ha intentado sostener que el trap puede entenderse como un género que guarda un potencial emancipatorio importante. Esta lectura nos sitúa en la línea de la propuesta de Jernej Kaluza. Este carácter emancipatorio depende del potencial reconfigurador del mundo que ofrece la parresia presente en el trap. Esta acción discursiva realizada desde el *becoming minoritarian*, permite el contraste necesario para una experiencia pluricultural que nutre la interpretación que tiene el sujeto del mundo. Con esto me refiero a la reconfiguración del mundo del sujeto, que se da en el encuentro con la materialidad y temporalidad del trap, las cuales llevan consigo ese *simbolein* el cual está constituido por una ficción real que afecta las posibilidades reales de acción del escucha. Desde mi primer encuentro con el trap y el *trap life* en todas sus manifestaciones he podido notar una amplitud de narrativas que parten desde diferentes modos de ser en el mundo. Esto puede ser medio para la referencia de una realidad subjetiva que vinculan las expresiones manifiestas en los discursos ofrecidos por ciertos grupos étnicos de Atlanta, Idols en China y también por diferentes artistas peruanos que ponen en cierto sentido una forma siempre nueva y diversa de universalidad.

REFERENCIAS

- Adorno, Th (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Arendt, H. 2003. La crisis de la cultura: Su significado político y social. En: H. Arendt. *Entre pasado y futuro. Ocho ejercicios de reflexión política*.
- Benjamín, W (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. México D.F.: Ítaca.
- BLACKSTAR RECORDS. (2 DE ABRIL DE 2021). RICHWHITE - Coyote me decía (Remix/Video Oficial) [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=6VzGoismQzE>
- Castro, E (2019). *El Trap, Filosofía Millennial para la Crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- Corradetti, C (2017). Frankfurt School and Critical Theory. Internet Encyclopedia of Philosophy.
- Crowther, Paul (2010). *Phenomenology of the Visual Arts (Even the Frame)*. Stanford University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eagleton, T. (2006). La política del Ser en Martin Heidegger. En *La estética como ideología* (363-392). Madrid: Trotta.
- Eagleton, T. (2006). El Rabino marxista Walter Benjamín. En *La estética como ideología* (393-418). Madrid: Trotta.
- ELEVATOR. (19 DE JUNIO DE 2015). 21 Savage - Skrrt Skrrt (Official Music Video) [EXPLICIT] [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=Y6QrHW1JYhw>
- Foucault, M (1967). Nietzsche. *Cahiers de Royaumont, Philosophie n° V*, 1-34.
- Foucault, M (1994). *Hermenéutica del sujeto*. 1ª ed., trad. Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M (1991). *El sujeto y el poder*. 1ª ed., trad. Cecilia Gómez y Camilo Ochoa. Bogotá: Carpe Diem.

Giraldo, R. (2008). La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault. *Entramado*, Vol. 4, 90-100.

Heidegger, M. (1996). *Origen de La Obra de Arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Hop Records Oficial. (14 DE JULIO DE 2021). trap peruano “ cheka street SOPLON (VIDEO CLIP OFICIAL)lima Perú “puente piedra city “ [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=Qj7fejTpc8k>

Ibarlucía, R. (2005). *Narración y experiencia práctica: el lugar de la estética en la obra de Paul Ricoeur*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. Slovenia: *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5, 23-42.

KEFTA BOYZ. (15 DE JUNIO DE 2012). KEFTV VXYZ RIP SECX 1990-1999////////// (xfficivl videx) [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=tSw4XAttThQ>

Mbembe, A. (2017). *Critique of black reason*. Durham and London: Duke University Press.

Molano, M. (2014). *Walter Benjamín: historia, experiencia y modernidad*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

OG Seven. (16 DE JULIO DE 2021). OG Seven - CANADÁ (Official Music Video) [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=g993Rs_EHf8

Presas, M. (1997), *La verdad de la ficción* (Buenos Aires: Almagesto).

Rebok, M (2015) Paul Ricoeur: o el reconocimiento como experiencia de donación mutua, *Tópicos*, núm. 30, pp. 88-103, Universidad Católica de Santa Fé, Santa Fé.

Renata Flores. (28 DE SEPTIEMBRE DE 2021). Renata Flores - Qam hina [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=UGkyV2G7hGE>

Ricoeur, P. (1969, ed 2003). *El Conflicto de las Interpretaciones*. Ensayos de Hermenéutica (Sapanish Edition). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P (1983-1985), Temps et récit, 3 ts. París: Seuil.

Ricoeur, P. (1995). Tiempo y narración: Vol. I, Configuración del tiempo en el relato histórico. México: Siglo XXI.

Ricoeur, P (1986), Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, París.: Seuil

Ricoeur, P (1994), "Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles", en Barbara CASSIN (compilación), Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la antigüedad, trad. de Irene Agoff (Buenos Aires: Manantial) 219- 230.

Ricoeur, P. Blamey and Pellauer (2004). Memory, History, Forgetting. Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, P (1977), La metáfora viva, trad. Agustín Neira (Buenos Aires: Ediciones Megalópolis).

Ricoeur (2008) TIEMPO Y NARRACIÓN II Configuración del tiempo en el relato de ficción. México, D.F: Siglo XXI Editores.