

 <https://doi.org/10.20336/rbs.1017>



***Trap y funk* brasileño: entre el emprendedorismo, el desencanto y políticas culturales de inclusión digital**

Trap and Brazilian funk: between entrepreneurship, disenchantment and cultural policies of digital inclusion

***Trap e funk* brasileiro: entre empreendedorismo, desencanto e políticas culturais de inclusão digital**

Ana Wortman* 

RESUMEN

El propósito de este artículo consiste en analizar la emergencia de una nueva cultura juvenil global a través de la expansión del género *trap*, su expresión local en Argentina en comparación con el *trap funk* brasileño en Brasil. ¿Qué nos dice de nuestras sociedades esta representación musical visual de un estilo de vida de lo juvenil marginal? Como se puede advertir en portales de internet, redes sociales y plataformas de *streaming*, sus figuras tienen un alcance internacional al cual acceden en forma vertiginosa con el hábil uso de las tecnologías digitales. Las audiencias del *trap* y del *funk* dan cuenta de un fenómeno masivo, según destacan las visualizaciones de los perfiles de sus seguidores, siendo las redes sociales vía el celular de las/los cantantes de *trap* y *funk* más populares un modo relevante en la constitución del fenómeno a nivel social, comunicacional y visual.

Palabras clave: desigualdad social, crisis clases medias, nuevos emergentes culturales juveniles, nuevas marginalidades sociales.

* Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Dra. en Ciencias Sociales UBA, Profesora de la Facultad de Ciencias Sociales UBA e Investigadora del Instituto Gino Germani en el Área de Estudios Culturales. aewortman@gmail.com

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyse the emergence of a new global youth culture, manifest in the expansion of trap, and its local expression in Argentina in comparison with Brazilian trap funk. What does this visual musical representation of a marginalised youth lifestyle tell us about our societies? As can be seen on internet portals, social networks and streaming platforms, their personas achieve an international scope, which they access at a dizzying rate with the skilful use of digital technologies. The audiences of trap and funk are a mass phenomenon, according to the visualisations of the profiles of their followers, with the social networks of the most popular trap and funk singers being a relevant mode in the constitution of the phenomenon in the social, communicational and visual spheres.

Keywords: social inequality, middle class crisis, emergence of novel youth cultures, new social marginalities.

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a emergência de uma nova cultura juvenil global expressa na expansão do gênero *trap*, assim como sua expressão local na Argentina em comparação com o *trap funk* brasileiro. O que diz sobre nossas sociedades uma tal representação musical-visual de um estilo de vida juvenil marginal? Como se pode verificar em portais de internet, redes sociais e plataformas de *streaming*, suas *personas* têm um alcance internacional ao qual acedem de forma vertiginosa com o uso hábil das tecnologias digitais. O público do *trap* e do *funk* reflete um fenômeno massivo, como evidenciado pelas visualizações dos perfis por seus seguidores, sendo as redes sociais via celulares de cantores e cantoras de *trap* e *funk* mais populares um meio relevante na constituição do fenômeno em âmbitos social, comunicacional e visual.

Palavras-chave: desigualdade social, crise da classe média, novas emergências culturais juvenis, novas marginalidades sociais.

Introducción

A través de este artículo nos interesa explorar la emergencia de una nueva cultura juvenil global, la cual es fuertemente visual y transmite nuevas sonoridades, expresiones simbólico-culturales de horizontes sociales de nuevo tipo. La expansión del género musical *trap*, su expresión local en Argentina en comparación con el *trap funk* brasileño constituyen emergentes de un nuevo fenómeno. ¿Qué nos dice de nuestras sociedades esta representación musical visual de un estilo de vida de lo juvenil marginal? Como se puede advertir en portales de internet, redes sociales y en plataformas de *streaming*, sus figuras tienen un alcance internacional, al cual acceden en forma vertiginosa con el hábil uso de las tecnologías digitales.¹

Las audiencias del *trap* y del *funk* dan cuenta de un fenómeno de gran alcance, según destacan las visualizaciones de sus perfiles por sus seguidores, siendo las redes sociales de las/los cantantes de *trap* y *funk* más populares un medio relevante en la constitución del fenómeno a nivel social, comunicacional y visual. La posesión de un celular constituye un objeto determinante en la configuración de esta cultura.

Dada la vastedad de cuestiones a considerar acerca de este fenómeno juvenil cultural musical, en esta presentación proponemos cuatro dimensiones contextuales para comprender la cuestión. En primer lugar, daremos cuenta brevemente del imaginario juvenil post segunda guerra mundial, su ethos y su estética, en el cual comenzó a hablarse mundialmente de cultura juvenil. En ese contexto, luego nos referimos a cómo cambió el modo de conectarnos con la música en el siglo XXI. En segundo lugar, describiremos el horizonte social de estas nuevas juventudes. En tercer lugar, haremos una breve referencia al discurso de las industrias creativas y el emprendedorismo, con el propósito de responder a nuestros interrogantes con relación al auge de estas sonoridades. Por último, nos referimos a aspectos de políticas culturales comunitarias en vinculación con la cuestión de la inclusión digital por parte de los sectores populares, haciendo referencia a dos ejemplos de la escena de la música urbana. Para el caso del *funk* brasileño, seguimos la historia de MC Doni como emblema de marginalidades ficcionalizadas en

¹ Las nuevas tecnologías digitales facilitan el acceso y distribución de música, al tiempo que se imbrican particularmente a la creación de cierto tipo de músicas, como el *rap* y la música electrónica (Jouvenet, 2007; Muñoz, 2018).

series difundidas en plataformas de *streaming*, como el caso de la brasileña *Sintonia* disponible en Netflix. Asimismo, observamos la puesta en escena del *trap* argentino a través de las figuras de Trueno, Bzrrap y LGante.

Del *rock* como contracultura en la sociedad de bienestar al *hip hop* de la crisis

Según hemos reflexionado en otros trabajos (Wortman, 1991, 1997) la emergencia de una identidad juvenil en los años sesenta estaba estrechamente relacionada con el consumo musical de jóvenes que comenzaban a ocupar espacios en niveles educativos superiores. En esos años comenzó a hablarse intensamente de los jóvenes como imagen del cambio cultural y expresión de la movilidad social. La conformación de espacios de socialización juvenil, la expansión de los años de escolarización, el crecimiento de las industrias culturales musicales y la visualización global de escenas juveniles, permitieron que estos nuevos grupos sociales encontraran un lenguaje común en la música.

Recientemente, Mick Jagger, emblema cultural y líder de la banda británica Rolling Stones, la más significativa y duradera, cumplió 80 años. Su longevidad vital nos sigue sorprendiendo. Sin embargo, hace aproximadamente cuatro décadas que la música que identifica a las nuevas generaciones ya no es el *rock*, quedando circunscripto a nichos de culto. A fines de los sesenta y durante los años setenta del siglo XX, tanto en los países centrales como en los periféricos, el *rock* fue un símbolo de emergencia de la cultura juvenil. Una cultura que apareció como expresión de disconformidad y de crítica, con distintas variantes político-culturales más o menos ideológicas, pero, en general, aparecía como discurso de impugnación cultural a la sociedad de bienestar, moralmente conservadora centrada en la adquisición de bienes de consumo y en el imaginario de la familia y la vida doméstica. La cultura de *rock* se constituyó en un imaginario contracultural sistémico con diversas variantes en nuestras latitudes. En ella se expresaba la búsqueda de uno mismo, de una vida comunitaria desmercantilizada, fundada en el placer, el goce, más allá de formas estandarizadas de la sociedad de consumo. En ese imaginario de crítica a la familia burguesa, a la vida regulada por el trabajo y sin sorpresas, orientada al consumo, a la previsibilidad y al deber ser, se

constituyó la cultura del *rock* y – en nuestros horizontes locales argentinos – el llamado *rock* nacional. Canciones como *No pibe* (1969), interpretada por Manal, *Amor de primavera* (1970), por Tanguito/Spinetta, *Mañana Campestre* (1973), por Arco Iris, las de Sui Generis (1973-1976), entre otras, fueron emblemas de nuevas búsquedas, estilos de vida y de la desnaturalización de la sociedad de consumo.

En los años 1980, en un momento sumamente creativo como fue la transición a la democracia, aparece el cuerpo en escena, la teatralización, performance y, en forma creciente, la cuestión de género con *Virus*, *Viuda e Hijas de Roque Enroll*, entre otros. Si bien el *rock* comenzó siendo contracultural, luego, por la lógica de la industria cultural, se convirtió en un elemento más del sistema: los músicos de *rock* fueron estrellas de *rock*. De hecho, muchas figuras de este estilo musical fueron emblemáticas en distintos países de Latinoamérica. Se escuchaba con mucha frecuencia música de Charly García, Spinetta y Cerati en diversas capitales de nuestro continente. Si en la posguerra de la II Guerra Mundial fue el *rock* el fundamento de la identidad juvenil, dada la centralidad del primer mundo en la escena de la industria cultural y también de los emblemáticos sectores medios del capitalismo fordista, ya hacia los años ochenta/noventa la identidad juvenil no se asocia a sectores medios críticos de la sociedad de consumo; en lugar de eso aparecen en escena jóvenes desplazados por los procesos de desindustrialización, por la creciente crisis social que atravesaban nuestros países y por las nuevas formas de organización social y económica del capitalismo posfordista. Ya hacia fines de los ochenta, en la Argentina, el *rock* no hablaba de comunidades *hippies*, sino que daba cuenta de problemáticas vinculadas a los jóvenes que no podían ser clase media. Nos referimos al *rock chabón*. Paralelamente comenzó a generarse un *rap* de la periferia urbana (Muñoz Tapia, 2018; Biaggini, 2021) tanto de Buenos Aires como de Sao Paulo, como eco de lo que ocurría en el Norte.

La cultura *hip hop* – a través de los videoclips del *rap* – es un claro ejemplo de una identidad juvenil que se constituye en la calle y que fue adoptando diversas variantes en el marco de la globalización. La sociedad global y nuestras sociedades ya no se perciben en procesos de cambio social y menos aún los propios jóvenes: sean ricos o pobres, se nombran como los nuevos excluidos. Estos jóvenes se encuentran lejos de idílicas comunidades campesinas en el marco de procesos de desindustrialización de la sociedad

americana y creciente desigualdad social. Es frecuente ver en videos de raperos como Eminem y la moda de crear videoclips, escenas fantasmáticas de Detroit, otrora ciudad norteamericana vinculada a la industria automotriz y hoy prácticamente vacía, centrada en la especulación inmobiliaria. Lo que se transmite en videos y, más recientemente, en series y en la profusa producción de documentales de la historia del *hip hop* que circulan por plataformas de *streaming* es que los adolescentes y jóvenes ya no encuentran un lugar en el mundo instituido.

En efecto, en el contexto de la globalización fueron circulando otros sonidos musicales como fuentes de identificación juvenil, señaladores de nuevos procesos sociales asociados al reconocimiento de la diversidad cultural, a las nuevas migraciones, a la vez que, al crecimiento de la desigualdad, el debilitamiento del imaginario de la movilidad social y de utopías comunitarias que primaban en la contracultura de los años sesenta. En el caso de Brasil, son significativos los trabajos de Juarez Dayrell (2003) con relación al vínculo de música e identidades juveniles, en particular acerca de los jóvenes de la periferia, en los cuales se subraya el componente étnico-racial en las nuevas sonoridades, a diferencia del *rap* suburbano argentino, en que esa cuestión no está particularmente mencionada. Por su parte, Muñoz Tapia (2018) ha analizado como, lentamente, se fue expandiendo la presencia primero del *rap* y luego del *trap* entre los jóvenes de sectores populares en la Argentina y Chile. Así es como establece que habría dos formas de apropiaciones, una más compleja y exitosa en la industria cultural y otra más popular vinculada con el *reggaeton*.

Esta música, a pesar de su creciente expansión y presencia fuera del país, forma parte escasamente de análisis académicos, encontrándonos por el momento con más ensayos de corte periodístico. Allí se destaca la particular repercusión del *trap* argentino en el exterior. Sabemos que el *trap* es un derivado del *rap*, nació en el sur de los EE. UU., Atlanta, hacia fines de los años setenta, y se difundió más intensamente a partir de los años noventa. Su diferencia más significativa está en la mayor presencia de las tecnologías y en el uso del autotune para las voces, así como la alusión recurrente a un mundo paralelo de drogas, delincuencia y lujo.

En forma paralela, la emergencia de Internet, así como la presencia de nuevos dispositivos de acceso a la escucha musical incidieron radicalmente en los modos de vinculación con la música, acompañando esta transformación

imaginaria. Si bien en los inicios de internet el acceso a la música, como a otros tantos bienes culturales, parecía remitir a una cierta democracia de los bienes culturales, el espacio de internet actual está dominado por las redes sociales y plataformas. Otros resultan ser los patrones que inciden en el acceso, en los cuales la lógica colaborativa se superpone con la lógica de las grandes discográficas. Este dominio económico de internet no impide, muchas veces, apropiaciones creativas de las tecnologías, como puede advertirse en la emergente escena del *trap*.

Jóvenes y música en el siglo XXI, gustos, prácticas y plataformas: cuando la música juvenil se hace visual

Si hay un ámbito cultural que cambió radicalmente en el siglo XXI es la música que producen y escuchan los más jóvenes, la cual se constituye una nueva sonoridad de época. También cambiaron los modos de composición/creación, producción, circulación, escucha y experiencia. Para quienes tenemos más de 30 años y vivimos un mundo sin internet sabemos que las relaciones sociales, laborales, personales, la experiencia del tiempo y del espacio se han modificado radicalmente. Mientras nosotros nos transformamos y nos reciclamos, las nuevas generaciones habitan desde la temprana infancia un mundo *wifi* de aplicaciones, *smartphones*, que generan nuevas percepciones, nuevas habilidades cognitivas, nuevas relaciones entre el adentro y el afuera: los sujetos se constituyen dentro de esta cultura. En este contexto, nos interesa pensar a los adolescentes en relación con la música

La era *smart* y las plataformas digitales de música

Más allá o más acá de las desigualdades juveniles, la práctica de usar *smartphone* para escuchar música atraviesa a todos. El celular es central como aparato de reproducción musical, tanto de acceso a las plataformas digitales como también para difundir música por las redes sociales. Si bien los más melómanos aún utilizan ciertos sitios para bajar música, o también radios extranjeras para escuchar música de su gusto, los adolescentes y jóvenes en general utilizan plataformas digitales como YouTube y Spotify, entre otras, como acceso a la novedad, pero también a lo difundido por la TV y las radios.

Es notable el peso cultural que tiene la plataforma YouTube en la vida cotidiana de los adolescentes. Lo distintivo de esta plataforma es que no solo se accede a la música sino también a la imagen de la música. Es decir que la música no solo se oye, sino que también se actúa, se dramatiza, podríamos decir que es un derivado de ver TV, pero a “su gusto” y a su tiempo. Podemos ver los músicos cantando casi como si los viéramos en un *show*, así como también se dramatiza la música en espacios domésticos o en la ciudad y, de esta manera se musicalizan historias de adolescentes y jóvenes.

En videos de YouTube, como videoclips de canciones, podemos “ver” y escuchar todo tipo de conflictos asociados a preocupaciones de adolescentes y jóvenes, fundamentalmente con relación a situaciones afectivas con el otro, el sexo y la vida cotidiana: encuentros, desencuentros, pasión, conflictos sociales, raciales, vecinales. Vemos – como en espejo – la vida de los adolescentes y los jóvenes, sus conflictos y sus momentos de felicidad. Por otra parte, no todos los adolescentes tienen la plataforma de *streaming* Spotify, ya que supone una suscripción mensual. En los recitales de música, en las discos y en las fiestas, no sólo hay DJs que se ocupan de musicalizar el espacio, sino que han proliferado los VJs, los encargados de lo “visual”: la música se visualiza.

También YouTube les informa lo nuevo, dado que la plataforma – como toda plataforma digital – reconoce cuales son las tendencias del usuario en términos de consumo. Los amigos suelen ser importantes en la música que eligen para escuchar, pero también, muchas veces, se diferencian de ellos. Aparecen más como fuente de información “un amigo les hizo escuchar” y la música se la pasan por el celular.

El protagonismo del Yo

Desde la existencia del iPod, luego los *smartphones* y más aún con las plataformas digitales, los adolescentes arman listas de reproducción musical, las llamadas *playlists*. Estas listas tienden a compartirlas con sus amigos y son utilizadas en diversas situaciones sociales como encuentros, fiestas y todo momento que pretendan musicalizar, como el circular por la ciudad, ir cotidianamente al gimnasio etc. Lo que sí es evidente es como se ha transformado la práctica de escuchar música, los dispositivos de acceso al

universo sonoro y la representación de lo social como un mundo de amigos y enemigos. Si queremos conocer el mundo imaginario de los adolescentes y jóvenes de hoy, escuchar la música emergente que hacen y escuchan es un camino productivo.

La nueva cuestión social: horizontes de desencanto

Las crisis de las clases medias a partir de momentos traumáticos de la economía, como la hiperinflación de 1989 y la crisis económica del 2001 (Feijoo, 2001; Wortman, 2007) fueron motivo de múltiples investigaciones sobre lo que se estaba perdiendo en la sociedad argentina. Si bien durante la primera década del 2010 hubo mejoras en sectores que habían sido golpeados por las crisis de los años 1990 y 2001, en términos de consumo, múltiples investigaciones dan a conocer que se ha ampliado la brecha entre las clases con mayor poder adquisitivo y las clases medias y media-bajas, creciendo también la indigencia (Chávez Molina, 2021).

Así es como se comienza a hablar de una desigualdad constitutiva de las sociedades contemporáneas, la cual se agudiza aún más con la crisis económica global del 2008 (Kessler, 2014). En esos años y posteriores, tanto en el Norte como en el Sur global, surgen investigaciones sobre la emergencia de una sociedad de nuevo tipo, en las que ya las clases medias y sus imaginarios están debilitándose o formarán parte de una sociedad que ya no existe. En este escenario se constituye lo que se da en llamar la sociedad de bajo coste (Gaggi & Narduzzi, 2006) en la cual se instala una clase media baja de consumo de marcas globales. A la vez, y en forma paralela, se observa el surgimiento de una nueva clase media urbana de alto capital cultural (Brooks, 2000; Lloyd, 2010; Sequera Fernández, 2017), un sector minoritario vinculado a sectores agrícolas y la hiperconcentración de la industria cultural y las plataformas de *streaming*. Debe señalarse que la fragilidad de las condiciones socioeconómicas de las clases medias en América Latina y en Chile puede rastrearse mucho antes de la pandemia (Lopez-Calva & Ortiz-Juarez, 2012, particularmente en la década del 2000. En efecto, en los años 1990 se pensaba que el salir de la pobreza era el habilitador necesario y suficiente para el bienestar y el camino a una vida digna efectiva, pero la desaceleración económica de la década siguiente, la crisis financiera de 2008

y los primeros movimientos sociales mostraron que acceder y mantener la estabilidad no estaba al alcance de todas las personas (Pleyers 2019). En una perspectiva comparativa, podemos mencionar nuestra investigación (Gayo *et al.*, 2021) y en Argentina (Dalle *et al.*, 2022; Chávez Molina, 2021). En Brasil, la crisis económica y las limitaciones al consumo que afectan a clases medias y populares se ponen en evidencia a partir del 2010, siendo el año 2013 un momento signado por una gran cantidad de movilizaciones y protestas (Machado & Miskolci, 2019), las cuales ya están atravesadas por el fenómeno de las redes sociales. A ello debe sumarse el prejuicio estructural de clase a todo lo que se genera en ámbitos populares y marginales ya que se cruza con el racismo y la criminalización de las conductas sociales de la periferia (Albuquerque, 2020).

A este problema estructural, característico de las sociedades contemporáneas post crisis económica global del 2008, y a partir de reflexiones previas sobre la conformación de las clases medias, debemos sumar el impacto de la pandemia y la cuarentena en las formas de organización social. El conjunto de crisis desatadas demostró que no tenemos respuestas rápidas y globales y disponemos únicamente de soluciones parciales. Frente a la gravedad de la crisis, debe mirarse a la vez la situación nacional, regional y mundial que, en menos de dos años, ha evolucionado rápidamente en el ámbito laboral, el comercio global y los sistemas de salud – fenómenos acompañados de un agravamiento de la pobreza y de tendencias regresivas en lo político que amenazan con debilitar las democracias.

Estudios preliminares proyectaron que se perdieron entre 3,6 a 9,9 años de lucha contra la pobreza, según escenarios alternativos para 70 países que agrupan al 89% de la población mundial (Alkire *et al.*, 2021). Debido a la pandemia, y pese a las medidas de protección social de emergencia que se han adoptado, la pobreza y la pobreza extrema alcanzaron niveles 12,5% y la tasa de pobreza alcanzó el 33,7% de la población. Ello supone que el total de personas pobres ascendió a 209 millones a finales de 2020, 22 millones de personas más que el año anterior. De ese total, 78 millones de personas se encuentran en situación de pobreza extrema, 8 millones más que en 2019 (Cepal, 2022).

Así es como se afirma que podríamos, por lo tanto, estar al inicio de una nueva década perdida para América Latina. Para muchos, sobre todo los integrantes de las clases medias, el cambio de un estilo de vida basado en el

consumo había sido una de las certidumbres de los treinta últimos años en la región, en especial en el caso de Chile, donde se experimentaron las crisis de 1998 y 2008 sin mayores retrocesos. Se había abierto un horizonte de progreso por lo menos para dos generaciones, pero la actual crisis posiciona a los países nuevamente como sociedades del riesgo (Barozet *et al.*, 2021).

Plataformización de lo social

Si adoptamos una mirada cultural del contexto en el que se produjeron estas transformaciones sociales, debemos observar en forma paralela el fenómeno de las plataformas y aplicaciones. Así es como la sociedad se vincula con los bienes culturales por vía digital en forma creciente y se produjeron nuevas formas de trabajo, de organización del tiempo, nuevos productos culturales.

Estos cambios se los denominan plataformización del trabajo (Yansen, 2021, plataformización de la cultura (Arditi *et al.*, 2018; Van Dijck *et al.*, 2018). Dichos autores plantean que “las plataformas han penetrado el corazón de las sociedades, afectando instituciones, transacciones económicas y prácticas sociales y culturales, y por ende forzando a los gobiernos y estados a ajustar sus estructuras legales y democráticas” (pp. 2). En este sentido, los autores consideran que las plataformas no están causando una “revolución”, sino que están gradualmente infiltrándose en y convergiendo con la organización preexistente de las sociedades, al mismo tiempo que producen, y no reflejan – como comúnmente se piensa – las estructuras sociales en las que vivimos. Dicho esto, proponen entonces hablar de una “sociedad de plataformas”, “sociedad en la que el tráfico social y económico está cada vez más mediatizado por un ecosistema global (abrumadoramente corporativo) de plataformas en línea que son manejadas por algoritmos y alimentadas por datos” (p. 4). Esta afirmación nos lleva a la cuestión del cambio cultural que atraviesa la trama social según lo desarrolla Van Dijck (2016) con relación a la codificación de las relaciones sociales vía Internet.

Trap y funky como nueva sonoridad y subcultura visual de emergentes juveniles excluidos

En la calle me conocen como el hip-hop, the hit, the real dance crip
La cara de los jóvene' 'el país
Es el turro más pegado, what the fuck is this?

Trueno

No sé qué hora es, ni me interesa
Acá siempre son cuatro y veinte y estamos de la cabeza
Con simpleza, birra barata y mala en lata más la planta santa esa
La que calma el cuerpo y te lo desestrea

Wos

Y nos fuimos en una
Empezamo' a la una
Y con la nota rápido
Nos dieron las tre'
Perreamos toda la noche
Y nos dormimo' a las die' A
ndo rezándole a Dios
Pa' repetirlo otra ve'

Bizarrap/Quevedo

Si en los primeros quince años del siglo XXI la escena musical en América Latina estuvo dominada por el *reggaeton* como música que ocupaba los *top global* de Spotify de Argentina y de varios países de América Latina, más recientemente, según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2022, este lugar destacado lo comparte con el Pop y la cumbia. Llama la atención que en dicha encuesta no aparece un fenómeno que desborda las redes sociales y los medios digitales en general que es el *trap*, el cual se expande en el contexto de lo que se da en llamar música urbana,

Este género *se presenta como* el más escuchado por los adolescentes y jóvenes, según indican los *rankings* de Radio Disney y de Spotify, donde también, a pesar de un tono de voz y rítmica similar, hay distintos nichos. El más exitoso alude a un *trap* que habla de relaciones toxicas con un tono

emocional homofóbico, casi bestial, derivado de las letras del *reggaeton*. También hay un *trap* que reclama inclusión en un mundo de desigual pero desvinculado del mundo del trabajo. En los videoclips podemos observar jóvenes de origen popular viajando en autos de alta gama, exhibiendo relojes de oro y ropas deportivas de marca. Por otra parte, ha emergido más recientemente un mundo de *traperas* cuestionadoras del orden cultural homofóbico y otro de denuncia y crítica al orden social, más minoritario.

¿De qué se trata esa forma de cantar extraña, con palabras con significados desconocidos?, ¿qué nos dicen de los imaginarios juveniles del presente? ¿Cuál es la música juvenil hoy?, ¿es música?, ¿cómo se hace, de qué habla? ¿Por qué, a quienes participamos activamente de los sonidos juveniles de la cultura juvenil de hace unas décadas atrás, esta sonoridad “nos hace ruido”? ¿Quiénes son esos jóvenes de sectores populares/marginales tan exitosos, que ya no tocan la guitarra o el piano, ni componen poesía, pero sí los percibimos como jóvenes creativos, que generan rimas increíbles en sus letras, al estilo del *rap*? Su música tiene una base rítmica al estilo *reggaeton* y sus nombres son abreviaturas o juegos del lenguaje que evocan efectos de la digitalización y de la explosión de las formas comunicativas de las redes sociales y también códigos del mundo de la droga y la delincuencia.

Nombres como L Gante, Bzrrap, Trueno, Wos, Quevedo, Duki, etc., así como palabras tales como ATR, 24/7 dan cuenta de otro universo de sentido cultural, de un imaginario juvenil atravesado por el desencanto y la incertidumbre. ¿Eso implica decadencia, deterioro, algo nuevo?

De Brasil nos llegan MC Kevinho, MC Doni, Annita y otros. En múltiples videos de Youtube, cuentas de IG, en el escenario de eventos y festivales y fiestas, aparecen jóvenes desplazados por los procesos de desindustrialización, desocupados o en la informalidad laboral, más bien marginales y emergentes de un mundo crecientemente desigual, con cuerpos intervenidos por piercing y tatuajes. Para estos adolescentes y jóvenes, no existe más el modelo del sacrificio a largo plazo en pos de movilidad y un lugar social. Tampoco aparece el trabajo como elemento conformador de identidades sociales y organizador del tiempo cotidiano (Bravo & Greco, 2018). Los cuerpos dañados, marginales, aparecen intervenidos por piercing y tatuajes a la vez que portadores y exhibidores de collares y anillos de oro o ropa deportiva de marca. Hay una construcción performática del cuerpo y de un personaje con dinero.

En ese horizonte social de desencanto, surgen nuevos músicos y músicas, con nombres extraños, jergas nuevas en combinación con la rítmica del *trap* con base rítmica del *reggaeton*, o base rítmica de corte afro en el caso brasileño, siendo el género más escuchado por los adolescentes y jóvenes en las plataformas como YouTube o Spotify. Esta música no es solo muy diferente del *rock* por el contenido y la sonoridad, sino también por la forma de producirse. Ya con la emergencia del *rap*, no son los instrumentos musicales los medios a partir de los cuales se compone música, sino que se mezcla y produce sonido a través de consolas y computadoras. En la difusión de estas músicas y de estos individuos que cantan, es central la presencia de las redes sociales.

Esas marcas de corporaciones globales, muchas veces tatuadas, constituyen un signo de identidad. Ya no importaría una ética, dignidad, cultura del trabajo o disciplina cotidiana en la constitución de la subjetividad, sino tener esos objetos para gozar del instante, en una vida atravesada por la incertidumbre y el presente eterno. En general los músicos de *trap* son jóvenes creativos de clases periféricas y sus letras están atravesadas por una percepción de inmutabilidad del tiempo, del lugar y una absoluta desesperanza producida por la cultura marginal de la droga y del delito.

Con semejanzas y diferencias, advertimos una sonoridad paralela al *trap* en el *funk* carioca o *funk* brasileño – obviamente más marcado por la sonoridad brasileña del axé, samba, etc. – que surge en las periferias pobres de las grandes ciudades brasileras, particularmente en São Paulo y Rio de Janeiro. Si bien el *funk* brasileño tiene una base rítmica al estilo *trap*, cierto paralelismo con el modo de mover el cuerpo – hay coincidencias con las letras de las canciones: exaltación del lujo, reminiscencias delincuenciales, aluden en forma recurrente al acto sexual de manera descarnada –, se percibe en la base rítmica una presencia intensa de la sonoridad afro. En la Argentina, el *funk* brasileño circula en algunos bares de la ciudad de Buenos Aires y se ha conocido más intensamente a través de la exitosa serie *Sintonía*, serie brasileña que se difunde por la plataforma Netflix. Allí se puede conocer la interrelación entre tres historias de vida de adolescentes jóvenes de la periferia de São Paulo, donde se entrecruzan la fuerte presencia de la Iglesia Evangélica, el mundo de la droga y el deseo de encontrar un camino a través de la música.

Si las sociedades del siglo XXI están atravesadas por un proceso de individualización de lo social, el impacto de este proceso va a estar configurado por las desigualdades mencionadas más arriba. En ese sentido se puede comprender la alusión de Muñoz Tapia (2018) como “egotrip”²

Si tanto los raperos como *traperos* suelen destacar su fortaleza personal – el llamado “egotrip” –, en el caso argentino son estos últimos los que más hablan de su deseo de “hacerse rico”; del consumo y la ostentación de ropa; de las fiestas y de drogas como la cocaína, codeína o el xanax; y bastante del sexo. La épica personal, el posible o real ascenso social, el “descontrol” y una suerte de ‘hedonismo popular’ (Kessler & Merklen, 2013).

Músicas urbanas redes y políticas culturales: hacia una nueva versión de la democracia cultural en sociedades desiguales

Si seguimos la serie brasileña *Sintonía*³ una cuestión que llama la atención es el modo de crear canciones del MC Doni Sintonia (MC Jotappe).⁴ En el momento que comienza a inventar una melodía, se filma con el celular, hace *lives* de una red social y mide permanentemente cuantas visualizaciones tiene. El celular ocupa un lugar determinante en la creación musical. De esta manera construye una audiencia que luego formará parte del público que asistirá a sus presentaciones públicas. Es decir, no se puede pensar este fenómeno sin analizar el impacto de las redes sociales en la cultura. Las imágenes son una puesta en escena del fenómeno del emprendedorismo cultural y, también, de la democratización de las

² Duki realizó su propio Luna Park, también “*soldout*”. Además de las visualizaciones y escuchas en *streaming*, se multiplican los seguidores en Instagram, donde los *traperos* comparten facetas de sus vidas, anuncian próximas presentaciones o videos, recomiendan a otros artistas y señalan sus bebes con otros artistas o youtubers. Los fans suben lo que sus ídolos muestran en sus redes sociales a YouTube y se genera un fenómeno intermedial (Ochoa, 2003) Sony music firma a Neo Pisteia Fianru y Jesus Vazquez, discotecas en toda Argentina solicitan a los nuevos artistas de Mueva o Modo Diablo y empresarios atentos a estos fenómenos intentan capitalizar este nuevo mercado: “nuestro trabajo está en identificar contenidos de alta penetración digital y traducirlos en venta de *tickets* reales”.

³ Se puede seguir en la plataforma Netflix.

⁴ João Pedro Correia de Carvalho es el nombre de MC Doni Sintonia, más conocido como MC Jotappe.

tecnologías digitales e inicio de algunas políticas de inclusión digital.⁵ Con los programas *Conectar Igualdad* y *Argentina Conectada*⁶ empiezan a surgir los *home-studios* y más personas comienzan a bajar música y ver videos por internet (Muñoz, 2018). También en el caso brasileño se alude al impacto de la expansión de Internet y de las redes sociales en los sectores periféricos, lo que les ha permitido construir una cultura y una musicalidad paralela, prohibida en las radios (Albuquerque, 2020) dado el componente étnico racial del *rap* y del *funk* brasileño. Por ejemplo, el productor cultural Konrad Dantas fundó una grabadora, la Kondzilla⁷, especializada en *funk* y en cultura comunitaria de las periferias. Luego el movimiento se expandió y, en la actualidad, tiene varias iniciativas en moda, música, educación, audiovisual, etc. Algunos *players* del circuito comercial tienden a rechazar este tipo de producción, haciendo que el *funk* se haga conocido antes en circuitos alternativos como el de Kondzilla. Gran parte de los temas que están en la serie mencionada son producciones de ellos. Para Albuquerque (2020), la apropiación de Youtube constituye un modo de generar un fenómeno cultural periférico:

é na tessitura do YouTube os gêneros musicais periféricos do Brasil, em consonância com o crescimento do acesso das classes populares à internet, vão constituir seus processos comunicativos, produzir sentido para uma comunidade de fãs, fundar e consolidar um mercado próprio, que opera por linhas distintas daquelas do mercado fonográfico tradicional das grandes gravadoras e por fora dos dispositivos de circulação da mídia corporativa, mas, ainda assim, com alcance amplo e disseminação massiva, constituindo uma espécie de *mainstream* paralelo, não-oficial (p, 21)

⁵ “Lula lanza su plan de “inclusión digital. Habrá un millón de PC a bajo precio” (2005) <https://www.lanacion.com.ar/economia/lula-lanza-su-plan-de-inclusion-digital-nid692309/?R=6b81fb>

⁶ *Conectar Igualdad* fue un programa lanzado durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner que, desde el 2010, repartió gratuitamente netbooks a estudiantes de colegios públicos secundarios de todo el país. *Argentina Conectada*, en tanto, intentaba crear una red de fibra óptica. El Plan Sarmiento a su vez entregaba netbooks de parte del gobierno de signo macrista en la ciudad de Buenos Aires (Muñoz, 2018).

⁷ Kondzilla, el empresario que llevó a la cima el *funk* brasileño (2023) Disponible en <https://www.rfi.fr/es/m%C3%A1s-noticias/20230505-kondzilla-el-empresario-que-llev%C3%B3-el-funk-brasile%C3%B1o-a-la-cima>

Reflexión final

Este artículo constituye una primera aproximación a las transformaciones de la música juvenil contemporánea, el *trap* y el *rap/funk* a través de su expresión argentino-brasileña. Nos interesa reflexionar en torno a las nuevas sonoridades de nuestros países como emergentes de imaginarios sociales atravesados por una creciente desigualdad social, donde la posibilidad de ascenso social para las clases trabajadoras hacia formas de integración social de las clases medias del capitalismo fordista han desaparecido.

En este marco, a diferencia de músicas de identificación juvenil como fueron el *rock* y sus variantes, cabe destacarse que estas nuevas músicas de identidades juveniles de los márgenes esta atravesada por el impacto de las tecnologías en la cultura, el celular y las plataformas de *streaming*. Asimismo, se destaca la visualidad de las manifestaciones de la música juvenil contemporánea. Tanto las redes sociales, como las plataformas de *streaming* impregnan de visualidad el sonido. La dramatización y performance del *trap* a través de YouTube promueve la estetización de los cuerpos. Así es como tatuajes, piercings e intervenciones en diversas partes del cuerpo contribuyen a construir un nuevo lenguaje juvenil, ya no de crítica social sino de proponer otras vías de acceso al mundo mercantil capitalista ya no forjado a través de una ética de la responsabilidad, de la cultura del trabajo o del disciplinamiento de la domesticidad de la familia burguesa sino del emprendedorismo en múltiples formas, muchas veces ilegales.

Percibimos en estos jóvenes la encarnación de cierta subjetividad emprendedora en busca del dinero, modelo social dominante en el mundo actual atravesado por el discurso libertario, la libertad asociada al individualismo y el debilitamiento de identidades sociales.

El individualismo que se propone en el orden capitalista actual expresa un profundo desencanto, escepticismo donde muchas veces no hay un límite preciso entre la ley, lo delictivo y anómico, dando cuenta a la vez de un nuevo marco económico social normativo de las sociedades posfordistas y poscrisis del 2008, profundamente desiguales, duales y atravesadas por una creciente digitalización. Desigualdad, digitalización y visualidad parecen ser rasgos constitutivos del lenguaje contemporáneo, siendo el *trap* y el *funk* brasileño una vía de expresión.

Sin ánimo de manifestar una sensibilidad melancólica, advertimos también la emergencia de jóvenes creativos y empoderados por el impacto o eco de políticas culturales de corte comunitario, constituidos por el imaginario del emprendedorismo individual, a la vez que orientadas a debilitar estigmatizaciones y prejuicios. En estas tensiones se expresa una nueva sonoridad y estética juvenil.

Referencias

- Albuquerque, Gabriel. (2020). *KondZilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco.
- Alkire, Sabina, Nogales, Ricardo, Quinn, Natalie N., & Suppa, Nicolai. (2021). Global multidimensional poverty and COVID-19: A decade of progress at risk? *Social Science & Medicine*, 291, 114457. <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2021.114457>
- Arditi, David. (2018). Digital subscriptions: the unending consumption of music in the digital era. *Popular Music and Society* 41(3): 302–318.
- Barozet, Emmanuelle, Contreras, Dante, Espinoza, Vicente, Gayo, Modesto, & Méndez, María Luisa. (2021). *Clases medias en tiempos de crisis. Vulnerabilidad persistente, desafíos para la cohesión y un nuevo pacto social en Chile*. Cepal.
- Biaggini, Martín. (2021). Práctica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 53 (99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6419>
- Bravo, Nazareno Juan, & Greco, María Emilia. (2018). La elaboración de identidades mundializadas a través del *trap*: marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical. *Música e Investigación*, 25-26. <http://hdl.handle.net/11336/92396>
- Brooks, David (2000) *Burgueses y bohemios en el paraíso*. Grijalbo.
- Cepal. (2022). *Informes anuales, Panorama social de América Latina*. <https://www.cepal.org/es/publicaciones/47718-panorama-social-america-latina-2021>
- Chávez Molina, Eduardo, & Muñoz Terra, Leticia (2021) *El desencuentro. Diferencias de clase en la Argentina desigual*. Ediciones Imago Mundi,
- Chávez Molina, Eduardo, & Pla, Jessica (orgs.). (2013) *Desigualdad y movilidad social en el mundo contemporáneo. Aportes empíricos y conceptuales. Argentina, China, España y Francia*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Dalle, Pablo Martin, Carrascosa, Joaquin, & Herrera Jurado, Bryam B. (2022) Desigualdad de clase acumulativa e interseccional: Nudos de reproducción intergeneracional de la pobreza y canales de ascenso social. In P. Dalle. (comp.). *Estructura social de Argentina en tiempos de la pandemia de covid-19. Efectos de la doble crisis y recomposición social en disputa*. (p.120-146). Imago Mundi.
- Dayrell, Juarez. (2003). Cultura e identidades juveniles. *Ultima década*, 11 (18), 69-91. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362003000100004>

- Feijoó, Maria del Carmen. (2001). *Nuevo país, nueva pobreza*. Fondo de Cultura Económica.
- Gaggi, Massimo, & Narduzzi, Edoardo. (2006). *El fin de la clase media y el nacimiento de la sociedad de bajo coste*. Editorial Lengua de Trapo.
- Gayo, Modesto, Méndez, Maria Luisa, Radakovich, Rosario, & Wortman, Ana. (2021). *El nuevo régimen de las prácticas culturales*. RIL Editores.
- Kessler, Gabriel. (2014). *Controversias sobre la desigualdad*, FCE.
- Kessler, Gabriel, & Merklen, Denis. (2013). Una introducción cruzando el Atlántico. In R. Castel et al. *Individuación, precariedad, inseguridad ¿desinstitucionalización del presente?* Paidós.
- Lopez-Calva, Eduardo, & Ortiz-Juarez, Luis. (2012). Clases medias y vulnerabilidad a la pobreza en América Latina. *Pensamiento Iberoamericano*, (10), 49-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3944189>
- Lloyd, Richard. (2010). *Neo-Bohemia: Art and commerce in the postindustrial city*. Routledge.
- Machado, Jorge, & Miskolci, Richard. (2019). Das jornadas de junho à cruzada moral: o papel das redes sociais na polarização política brasileira. *Sociologia & Antropologia*, 9 (3), 945-79. <https://doi.org/10.1590/2238-38752019v9310>
- Muñoz Tapia, Sebastián. (2018). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias*, 22 (43), 113-131.
- Ochoa, Ana M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Grupo Editorial Norma.
- Pleyers, Geoffrey. (2019). *Movimientos sociales en el siglo XXI*. Icaria
- Sequera Fernández, Jorge. (2017). Ante una nueva civilidad urbana. Capitalismo cognitivo, habitus y gentrificación. *Revista Internacional de Sociología*, 75 (1), e055. <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2017.75.1.15.31>
- Van Dijck, José. (2016). *La cultura de la conectividad*. Siglo XXI Editores.
- Van Dijck, José., Poell, Thomas, & Waal, Martín de. (2018). *The platform society: Public values in connective world*. Oxford University Press.
- Wortman, Ana. (1991). *Jóvenes desde la periferia*. CEAL, Buenos Aires.
- Wortman, Ana. (1997). Una estética de lo marginal: jóvenes y video clips. *Doxa. Cuadernos de Ciencias Sociales*, 7 (17), 14-19,

Wortman, Ana. (2007). *Construcción imaginaria de la desigualdad*. Clacso. Disponible en <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/wortman/>

Yansen, Guillermina. (2021). Camino a la informacionalización y la plataformización del trabajo en un retrato inglés: reseña de *Sorry We Missed You* (Ken Loach, 2019). *Hipertextos*, 9(16), 143–154. <https://doi.org/10.24215/23143924e045>

Recibido: 10 jun. 2024.

Aceito: 9 set. 2024.



Licenciado sob uma [Licença Creative Commons Attribution 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)