

## CUIDA'O, QUE PEGA COMO COTTO

Nicolás Lingeri – María Gabriela de la Cruz  
Universidad Nacional de La Pata. Facultad de Artes

### Resumen

Este trabajo analiza la música *trap* argentina y su búsqueda de rasgos de identidad musical desde una perspectiva híbrida de análisis y producción. Discute la diferencia entre la cultura del *trap* y el *trap* como música, enfatizando la autogestión como elemento fundamental en el género, la fragmentariedad o el recorte en el sentido de *playlist* que muchas veces funciona de curador. El análisis se centra en dos canciones de Duki y Cazzu, respectivamente, examinando los elementos del compás, como cuerdas, bajo, batería y sintetizadores, y describiendo sus características rítmicas y melódicas. El trabajo también destaca la fusión de géneros en ambas canciones y la búsqueda de los rasgos musicales identitarios del *trap* desde una perspectiva híbrida del análisis y la producción.

**Palabras clave:** Trap, identidad, géneros musicales.

### Elementos distintivos del trap argentino: un análisis musical en busca de identidad propia

Cuando nos disponemos a revisar al *trap* como posible categoría de análisis de diversas músicas que se han producido en los últimos años en nuestro país, nos encontramos con que éste es un fenómeno que esconde en su nicho múltiples conflictos y pujas. Si bien no son tantos los estudios que se han realizado al respecto, debido a los escasos años que tenemos de producción *traper* local, podemos identificar tanto en el ambiente académico, como al interior del género, distintos ejes de la discusión.

Sobre esta cuestión, es conveniente citar la palabra de un experto en el tema, el Lic. Mariano Vallendor, que se ha encargado de recopilar y analizar varios de estos supuestos conflictivos que yacen en el interior de la comunidad *traper*. En el trabajo de Vallendor (2020), podemos encontrar que se establece una diferenciación entre la “cultura *trap*” y el *trap* como música.

Al mismo tiempo, encontramos también una discriminación importante entre la concepción del *trap* que se tiene en su lugar de origen (EE.UU) y la forma en la que se conoce en nuestro país. La llamada “cultura *trap*”, puede ser entendida como un conjunto de prácticas y creencias de los sectores más marginados del sur de los Estados Unidos, vinculadas al tráfico y consumo de drogas, los excesos, las armas, los *strip clubs*, etc. (Vallendor, 2020). El problema con esta delimitación, es que está netamente vinculada a su país de origen, y por más que haya también invadido al resto del mundo (generando una suerte de tradición estanca que clasifica qué es auténtico *trap* y que no), lo cierto es que en el caso de Argentina, esta cultura parece haber desarrollado su propio camino, abriéndose y diferenciándose de los significados originales de la supuesta cultura *trap* “real”.

Esto no significa que los imaginarios fundantes no estén presentes en el ámbito local, sin embargo, como decimos, algunos significantes parecen haberse alterado. Como menciona Vallendor (2020), las prácticas que articulan a los participantes de la cultura *trap* local parecen estar más relacionadas con las formas de producción y difusión musical, y ya no tanto con vivencias de una vida marginal.

Dentro de estas formas, encontramos un fuerte arraigo a la autogestión como principio fundamental. La autogestión parece ser una de las claves para entender el conglomerado de prácticas que se aúnan bajo el nombre de “trap”. Sin embargo, lejos estamos de pretender establecer una definición terminada del fenómeno, ya que ni los mismos representantes del género (Ecko, Ca7riel, Bhavi, etc.) parecen querer asumirse como tales, ni clasificar su práctica como *trap*.

Una vez presentada y definida una de las problemáticas centrales que atraviesan al mundo del *trap*, conviene recordar la diferenciación que mencionamos al principio del trabajo entre “cultura *trap*” y *trap* como música. Cómo podemos ver, tal discriminación presenta algunas dificultades conceptuales, ya que es muy difícil discernir en dónde es que termina lo cultural y comienza lo estrictamente musical.

Por esta razón, podemos decir que las temáticas que atraviesan a esta cultura también invaden a lo musical. Ya que el trabajo que venimos mencionando se centra en lo cultural (al estar enmarcado en una licenciatura vinculada a la interculturalidad), para realizar este trabajo creímos que sería conveniente abordar estas problemáticas desde lo que suena: desde la música. Es en este momento donde cabe preguntarnos. ¿Cuáles son los factores musicales que hacen a una producción que se enmarca dentro del género *trap*?

### La *playlist* como recorte

Una vez realizada esta pregunta, nos encontramos con un nuevo conflicto: Para empezar a analizar, ¿cómo discernimos cuáles producciones analizar y cuáles no? ya que esta diferenciación supondría un recorte de lo que nosotros consideramos como *trap*. Para resolver esta disyuntiva, acudiremos a la estrategia que utilizó Jiménez (2002) para diferenciar qué manifestaciones son artísticas de las que no.

En una época donde la esfera del arte, antes segura y estable, se ha convertido en algo indefinido, móvil y cambiante, Jiménez plantea que nuestras ideas acerca del arte deben necesariamente actualizarse. De este modo, el autor realiza un reajuste categorial de lo que se considera como arte, concluyendo muy a grandes rasgos en que “arte es todo lo que los hombres llaman arte”. En otras palabras, al ser tan difícil delimitar qué es arte y que no, Jiménez encuentra en lo que “los hombres” llaman arte una posible forma de facilitar la tarea, escapando a los argumentos que presentaba el arte tradicional.

Este análisis nos interesa porque el conflicto que encontramos en nuestro trabajo es, de algún modo, muy similar. Mientras que Jiménez quería diferenciar lo que es arte de lo que no lo es, nosotros queremos diferenciar lo que es *trap* de lo que no lo es. Por este motivo, creemos que la estrategia utilizada por el autor es válida y puede ayudarnos a establecer una primera clasificación para poder avanzar hacia nuestro objeto de estudio: la música. Entonces, si arte es todo lo que los hombres (o las personas) llaman arte, podemos decir que *trap*, es entonces todo lo que las personas llaman *trap*.

Una vez presentada nuestra estrategia cabe preguntarnos: ¿Cómo sabemos qué es lo que las personas llaman *trap*? Para resolver esta incógnita, acudiremos al trabajo de Ibáñez y Soto (2020), titulado como “Las *playlist* de *Spotify*: Una forma de curatoría musical contemporánea”.

A grandes rasgos, este trabajo plantea que las listas de reproducción de esta plataforma permiten agrupar diferentes músicas en torno a varios factores (un algoritmo, los gustos del usuario o del curador), haciendo foco en este último, que se establecerá como un componente fundamental en la creación de *playlists*, entendiendo a las mismas como una clasificación que de alguna forma es valorada por los consumidores. Las *playlist* creadas por el algoritmo de forma automática, agrupan canciones en cuanto a variables de índole técnico: bailabilidad, energía, acústica, instrumentalidad, vitalidad y lírica. Además, también existen las *playlist* personales, creadas por usuarios particulares. Pero lo que nos interesa de este estudio, es la figura del curador de *Spotify*.

Este fenómeno, de alguna forma se asemeja al rol tradicional del curador, de generar una mediación entre la obra y el público (Jiménez, 2002). Ahora bien, si vamos más a lo

específico, podemos encontrar grandes diferencias y rupturas con la figura del crítico en el arte tradicional. Sin entrar en especificidades, la principal diferencia que nos interesa, es la que plantearemos a continuación. En el arte tradicional, la crítica es concebida desde la etimología de la palabra, que proviene de “juicio”. El juicio del crítico orienta y jerarquiza, y de ese modo contribuye a la formación del gusto” (Jiménez, 2002). Es decir, que el juicio del crítico es valorado porque se lo considera una persona que ha construido este “gusto” (siempre burgués, cultivado, iluminado).

En el arte contemporáneo, y en el ámbito de *Spotify*, el curador, es una figura mayormente desconocida, que si bien Ibáñez y Soto (2020) lo continúan considerando como una “figura intocable” rodeada de un “halo de misticismo”, el enfoque de su trabajo se centra más en el marketing y en detectar las estrategias que debe seguir un músico para lograr reconocimiento y difusión en el marco de la plataforma. Como para nuestro trabajo nos interesa la figura del curador de *Spotify* sólo para lograr reconocer un criterio de selección de canciones, descartaremos los juicios que se realizan en dicho trabajo, y nos centraremos en la democratización bajo la que se embandera esta plataforma digital.

Volviendo a nuestro objeto de estudio principal, lo que nos interesa definir de las listas de reproducción de *Spotify*, es que, en mayor o menor medida (y más allá de las críticas que se puedan realizar), logran aunar y sintetizar lo que las personas buscan escuchar y encontrar en esas *playlists* por diversos mecanismos (que mencionamos anteriormente). Una vez definido esto, podemos decir entonces que si el *trap* es todo lo que las personas llaman *trap*, podemos encontrar en las *playlists* un poderoso criterio de delimitación de lo que es *trap*, ya que de alguna forma, como dijimos, representan (en mayor o menor medida) lo que la gente considera *trap*.

Una vez legitimadas las *playlists*, como posible criterio de selección, podemos introducirnos en la metodología a utilizar, que va a ser la de revisar las múltiples *playlists* de *trap* argentino que existen para allí encontrar producciones que se enmarquen dentro del género. Una vez hecho el recorte, nuestro objetivo será analizar múltiples producciones buscando encontrar rasgos musicales comunes, que nos permitan establecer algún tipo de norma o de patrón en común que resulte esencial. Desde ya, lejos está de nuestros propósitos generar una delimitación prescriptiva, sino que buscamos reconstruir diversas producciones de *trap* para poder entender cómo es que se construye una canción dentro de este género.

Es muy posible que las producciones más recientes, hayan complejizado el fenómeno ya que eso es lo que podemos escuchar en el desarrollo del género desde su llegada al país. Es necesario decir, que en el transcurso de estos años, el género también se ha expandido en gran parte gracias a la fusión con otros géneros musicales, pero también gracias a la popularización que ha atravesado, lo que genera una gran industrialización y mercantilización de sus producciones.

Por estas presunciones, que nos atrevemos a realizar, recortamos nuestro objeto de estudio a las producciones enmarcadas en los primeros años (2017-2018) en los que el género se estaba gestando. Esto no quiere decir que estemos adoptando una posición “purista”, buscando ir a los orígenes porque allí esperamos encontrar el “verdadero *trap*”. Todo lo contrario, buscamos entender la expansión del género a partir de sus primeras expresiones. Buscamos patrones comunes que nos ayuden a descifrar cuáles son aquellos “irrenunciables”, aquellos factores o rasgos musicales que se utilizaron en los comienzos del género en nuestro país. Creemos que entendiendo de dónde venimos, podemos entender hacia dónde vamos; entendiendo cuál es la historia sonora del *trap*, podemos evidenciar las rupturas y transformaciones que se producen en la actualidad y que se generen en el futuro.

### **Construir un análisis musical situado: procedimientos y mecanismos actualizados**

Para continuar con el desarrollo de este trabajo, creemos necesario detenernos un momento en una reflexión acerca de los modos de hacer. Como el fenómeno a estudiar está enmarcado dentro de lo que se considera como “género urbano”, es evidente que nos

encontraremos con un modo de producción musical particular, que utiliza lógicas y técnicas propias y reapropiadas. Por este motivo, si detectamos un cambio en el modo en el que se produce la música, es lógico que debemos generar también un cambio en las formas mediante las que analizamos esta música. Modo de producir nuevo, debe ser sinónimo de forma nueva de analizar. Sólo de esta forma llegaremos a percibir e interpretar al fenómeno debidamente, sin caer en moldes que no son suficientes para acercarnos al mismo. De esta manera, concluimos en que la mejor forma de generar una aproximación real al análisis del género, es adoptar un sistema mixto entre el análisis y la producción musical, ya que en cuanto a la vinculación de estas dos esferas, la primera se vuelve casi indisoluble de la segunda.

El modo híbrido que mencionamos anteriormente, consistirá en realizar la clásica transcripción de los temas a partitura, pero también recrear la producción mediante una estación de audio digital (*D.A.W.*), utilizando *samples* y *vsts*, buscando emular lo más cercanamente posible el *beat* del tema que se esté analizando. De esta manera, esperamos no limitarnos, como suele pasar, al análisis jerarquizado que se hace de las alturas, la armonía y el ritmo; sino que esperamos poder realizar un acercamiento mucho más realista, contemplando también el tipo de sonidos utilizados, para lograr entender la relación y articulación que se genera entre los mismos como sucede en una producción "real". Cabe aclarar, en última instancia, que limitaremos el análisis sólo al *beat* por una cuestión de tiempo y de recorte, debido a la complejidad y a la gran extensión que conlleva el análisis de cada tema. De igual modo, esperamos continuar el análisis en un futuro incluyendo la voz y las letras para lograr una aproximación mucho más integral al fenómeno en cuestión.

Proyectos: [Proyectos Reaper](#)

### Caso 1: HelloCotto – Duki



Fotos de referencias al disco de Duki, Cotto.

El *beat* está compuesto por una línea de cuerdas o *strings* del tipo orquestal de cuerda frotada (cellos y violines), un 808, *hi hats*, *kicky snare*.

-**Strings**: Las línea de cuerdas constituye un gran unísono, tienen mucho ataque y poca prolongación en el tiempo. Tienen una función igualmente ritmo-armónica, es decir, que aportan tanto a la estructura rítmica como a la base armónica del *beat*. Están muy empastadas entre sí, siendo muy difícil discernir de qué instrumentos está compuesta la línea, pero sí se puede asumir que se trata de *samples* y/o *vsts* por la precisión rítmica que tiene, la poca humanización que presenta, la afinación, y por las condiciones de producción en las que se conoce que Duki trabajaba al menos en esa época (me atrevo a deducir por

múltiples entrevistas y conjeturas que no tenía acceso a una orquesta real). En cuanto a lo formal, las cuerdas presentan una estructura de 2 compases que se repetirá a lo largo de todo el tema (un *loop*). En cuanto a lo armónico-melódico, los dos primeros ataques corresponden al primer grado (Mi bemol menor), en estado triádico y octavando la fundamental tres veces, y la 3ra y la 5ta dos veces. El segundo y tercer ataque son difíciles de precisar debido a lo empastadas que están las voces entre sí, como mencionamos anteriormente, por lo que la transcripción no es necesariamente precisa, pero lo que sí podemos decir es que en el tercer ataque se incorporan tensiones como la 4ta, la 9na y la 11na, y en el cuarto ataque la tensión se lleva al máximo manteniendo la 4ta y la 9na, pero incorporando la 6ta bemol, la 13na bemol y duplicando y triplicando voces disonantes. Audio: [STRINGS DUKI.mp3](#)

**-808 o bajo:** El bajo está compuesto por un 808 levemente distorsionado y saturado, el cual es “engrosado”, a mi parecer, con unas *strings* y un *brass* (instrumento de bronce), ambos en un registro muy grave, los que a su vez aportan la calidez y presencia propias de la saturación. A mi criterio, se usan como refuerzos tímbricos pero son casi imperceptibles. A grandes rasgos tiene dos tipos de comportamiento: uno de carácter melódico y otro de carácter rítmico.

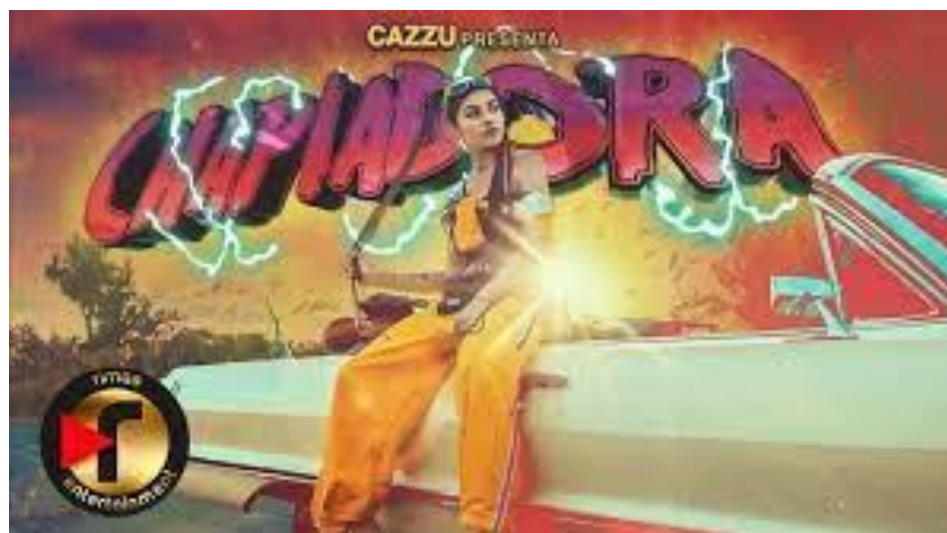
En la introducción del tema, el bajo tiene un carácter más bien melódico, realizando notas largas (redondas) construyendo una melodía entre grado conjunto y saltos. También realiza otra figura rítmica a modo de ornamento, agregando siempre la misma nota (mi bemol) en la última corchea de algunos compases. Audio: [808 DUKI.mp3](#)

En la mayor parte del tema, el bajo tiene un carácter más rítmico y de relleno textural. Comienza con un ataque largo y en la tónica (mi bemol). Luego ataca en el contratiempo del 4to pulso, siempre yendo a la 8va o a la 5ta. Para después atacar en el contratiempo del 1er pulso (casi siempre yendo a la 5ta) o mantener la nota previa sonando. En resumen, el bajo tiene una tendencia a usar fundamental, 5ta y octava, y a atacar en el primer pulso a tierra, o en el contratiempo de los pulsos 2 y 4. Cabe destacar que siempre que se ataca en un contratiempo, el bajo y el *kick* lo refuerzan realizando homorritmia. Audio: [808 DUKI 1.mp3](#)

**-Drums o batería:** En cuanto a los *drums*, podemos decir que están ausentes en la introducción y recién entran cuando empieza la estrofa. Luego, en una sección del tema, el bajo vuelve a ser melódico y los *drums* vuelven a irse. Esto nos dice que cuando la base se va más hacia un lado melódico, la base rítmica desaparece para crear espacio. El *kick* tiende a ir a tierra en los compases “fuertes” (1 y 3) y atacar en el contratiempo del último pulso, mientras que deja los pulsos fuertes vacíos en los compases “débiles” (2 y 4) y ataca siempre a contratiempo y en un pulso débil. El *snare* siempre ataca en el pulso 3, salvo alguna variación o *fill* que realice, pero que al no suceder casi nunca resulta despreciable. Los *hi hats*, van constantemente marcando todas las corcheas, a excepción del compás 4 (pensando en secuencias de 8 compases), en el que marcan solo las primeras 3 corcheas. Algo a destacar de los *hi hats*, es la presencia de un *hi hat* de relleno (fx), que está compuesto por 4 ataques de *hi hats* en semicorcheas. Suele aparecer siempre en la 4ta semicorchea del 4to pulso. Audio: [DRUMS DUKI .mp3](#)

En un momento del tema, los *drums* y el bajo migran del trap hacia el reggaetón, realizando una secuencia que fusiona los dos géneros por un período corto de 8 compases. El bajo realiza blanca, negra, negra (bajo típico de la cumbia y del reggaetón) siempre haciendo la secuencia fundamental - 5ta. Luego repite este *loop* durante 8 compases. El *kick*, siempre va en blancas. El *snare*, ataca en el contratiempo del 2do pulso y a tierra en el 4to. El *hi hat*, va en negras salvo en el 2do pulso, que realiza corcheas. En los segundos 4 compases de esta secuencia, se produce un fenómeno interesante: el *hi hat* vuelve a la base del trap mientras todo lo demás se mantiene en el reggaetón, generando una fusión entre ambos géneros. Audio: [REGGAETÓN DUKI.mp3](#)

## Caso 2: Chapiadora – Cazzu



Tapa de disco Chapiadora, Cazzu.

El *beat* está compuesto por una línea de *synths*(sintetizadores) del tipo *pluck*, varios 808, *hi hats*, *kicky snare*.

-**Synths**: Los sintetizadores realizan un unísono a partir de varios instrumentos superpuestos realizando la misma melodía, logrando empastarse para parecer uno. Se nota en la escucha que se superponen *synths* del tipo *pluck* (emulan instrumentos de cuerda pulsada) y *bells* entre otros con diferentes tipos de onda y osciladores. El resultado final es un sonido que tiene al mismo tiempo ataque, claridad, calidez, estridencia y *sustain*. Rítmicamente, los *synths* están constantemente sobre el pulso, generando un *loop* de 2 compases que se repetirá durante todo el tema. Lo que no es regular es su ecualización, que varía casi cada 8 compases. Se le aplican filtros y barridos lo que da una constante sensación de modulación (en términos acústicos). Melódicamente, los sintetizadores generan un arpeggio construido en base al 1er grado y al 5to disminuido. El primer compás del *loop* arpeggia fundamental, 3ra, 5ta y 5ta octavada del 1er grado (C#m). El segundo compás arpeggia 5ta, 7ma, 3ra y 7ma del 5to grado (G#7 con fundamental omitida). Audio: [SYTNH CAZZU.mp3](#)

-**808 o bajo**: El bajo está constituido por una superposición de varios sintetizadores de tipo 808, que presentan un alto grado de distorsión y saturación intencional. Esta saturación es utilizada en los momentos de mayor intensidad como una suerte de “*boost*”. Podemos definir dos tipos de comportamiento: Uno en el que presenta una constante alta densidad cronométrica, y otro en el que esta densidad es menor, ya que deja largos espacios vacíos (más de un compás). Más allá de esta diferenciación, el 808 tiene un carácter altamente rítmico durante todo el tema. Volviendo a los dos tipos de comportamiento, que serán fundamentales para demarcar la forma del tema, podemos evidenciar estos dos tipos de comportamiento en los primeros compases de la estrofa. El bajo comienza tocando la fundamental con una duración de blanca, para luego no tocar nada durante 5 pulsos enteros. Luego, los siguientes 3 compases los va a llenar (rítmicamente hablando) realizando un patrón de 2 ataques juntos tanto en negras como en corcheas. Cabe destacar que este comportamiento más rítmico, también tiende a acentuar los contratiempos. En cuanto a las alturas, el bajo siempre oscila entre la fundamental, la 5ta y la 2da y 2da bemol. Estas dos últimas, al ser más disonantes, las suele utilizar en los contratiempos, mientras que la 5ta tiende a estar más utilizada a tierra. Audio: [808 Y KICK CAZZU.mp3](#)

-**Drums o batería**: En cuanto a los drums, podemos decir que están ausentes en la introducción salvo por el *snare*, que empieza al mismo tiempo que la voz, y realiza un *fillen* tresillos que da paso a toda la base. Este comportamiento se va a repetir en todas las partes en las que se vacía la textura y los *drums* dejan de sonar. El resto del tiempo, el

*snare* va a atacar regularmente en el pulso 3. El *kick*, está totalmente en homorritmia con el 808, por lo que podemos ahorrarnos su análisis ya que está completamente fundido con el comportamiento del bajo. Los *hi hats*, por su parte, realizan una secuencia de 2 compases que se repite, en la que marcan regularmente todos los pulsos salvo por el último pulso del 2do compás, en el que tocan corcheas (en homorritmia con el bajo y el *kick*). Cabe destacar, que también en este tema hay unos *hi hats* de relleno (fx), compuesto por 4 ataques en valor (irregular) de semicorcheas, que siempre atacan en la 2da corchea del 3er pulso o a tierra en el 1er pulso. Audio: [DRUMS CAZZU.mp3](#)

En un momento, casualmente en este tema también el *beat* migra del *trap* al reggaetón, pero comparándolo con el tema de Duki, Chapiadora lo hace al doble de tiempo (coincidiendo con el *doble tempo* de la voz) quedando el *kick*, los *hi hats* y el 808 en negras, y el *snare* realizando el patrón silencio de corchea con punto, semicorchea, silencio de corchea, corchea (patrón clásico del reggaetón). Audio: [REGGAETÓN CAZZU.mp3](#)

## Reflexiones finales

Si bien el análisis musical que hemos traído a este trabajo se ha limitado sólo a dos producciones (muchas otras que han quedado por fuera por una cuestión de longitud del artículo), con estos dos ejemplos podemos sacar algunas conclusiones no menores. Al ser el objetivo de nuestro trabajo el poder rastrear los patrones en común que tienen y hacen a las producciones enmarcadas en los inicios del *trap* en nuestro país, podemos decir que hemos llegado a buen puerto en cuanto a esta tarea, ya que logramos evidenciar varios rasgos que son comunes a las dos producciones analizadas.

A primera vista, se puede ver que ambos temas están contruidos desde una lógica del *loopy* secuencia, y que la forma no está necesariamente establecida por cambios en la voz, sino que la variación de estos *loops*, o la presentación de nuevas texturas genera nuevas secciones formales. Este fue el caso de las dos producciones que analizamos. Lo que nos llamó la atención es que en ambos casos, se realizó una breve sección formal que hacía referencia a un género cercano: el reggaetón. Esto nos da la pauta de que la fusión y complejización que al principio juzgamos como resultado del desarrollo y crecimiento del género, en verdad está desde los comienzos del mismo.

En cuanto a la instrumentación, podemos decir que ambas están realizadas íntegramente con *vstsy/o samples*. Además, notamos configuraciones texturales similares en ambos casos. Por un lado, en ambos casos hay una línea de *drumsy* 808 que parece ser un factor invariable. Por otro, encontramos que en los dos temas, la base está constituida por un instrumento más, que cumple un papel armónico/melódico, realizando un *loop* que da un marco armónico a la textura de acompañamiento ya sea mediante voces dispuestas en homorritmia o melodías que construyen el acorde a partir de arpeggios. En este punto, también encontramos una relación muy fuerte entre este instrumento armónico/melódico y el funcionamiento del sistema tonal (tensión-reposo), reforzando esta postura el bajo, que casi siempre oscila entre la fundamental y la 5ta. Sin embargo, también podemos decir que es frecuente el uso de notas ajenas a la tonalidad sobre todo en los contratiempos, pero este uso sigue respondiendo al interés por generar tensiones que reposen.

Rítmicamente, encontramos que no necesariamente el 808 va siempre en homorritmia junto al *kick*, sino que las dos producciones se diferencian en este aspecto. Pero algo del *kick* lo que sí coincidieron es en el uso del mismo a partir de un patrón de tierras seguido de contratiempos. Con este patrón, me refiero a que en ambos casos el *kick* tuvo una tendencia a comenzar las secuencias o *loops* priorizando los ataques a tierra, para luego atacar casi siempre en el contratiempo del 4to pulso, e ir complejizando la rítmica despegándola de los pulsos a medida que se avanza en la estructura o microestructura del *loop*. En cuanto al uso del *snare*, encontramos que en ambos casos este ataca con constancia en el 3er pulso (casi exclusivamente). También hay que mencionar, que algo en común que tuvieron ambas producciones fue el uso del *snare* en *fills* o variaciones que conectaban una parte formal (o frase) con otra, destacando la tendencia a utilizar rítmicas atresilladas o semicorcheas. Por otro lado, las producciones se diferenciaron en el uso del

*snare* en la introducción, que en ambos casos estuvo liberada de los *drums*, salvo por Chapiadora, donde se incluyó el *snare* en todas las partes en las que quedaba sólo la voz y el acompañamiento armónico/melódico (introducción, puentes, etc). En cuanto al uso de los *hi hats*, si bien en ambos casos el mismo mantuvo un patrón regular durante casi todo el tema, encontramos una diferencia significativa en cuanto al valor rítmico en el que estaba situado este instrumento. En el caso de “Hello Cotto”, el *hi hat* va en corcheas, mientras que en “Chapiadora” va en negras. Sin embargo, algo en lo que coincidieron fue en una tendencia en generar variaciones y rellenos en las corcheas del 4to pulso. Este parece ser un lugar del compás muy importante para la construcción rítmica del trap, ya que es un momento en el que, como venimos viendo, pasan muchas cosas. Otro factor que encontramos en común fue el uso de unos *hi hats* de relleno (fx), que en ambos casos tuvo una lógica de construcción altamente similar. Es un *hi hat* construido en semicorcheas, que consta de 4 ataques, y es utilizado casi siempre a contratiempo y en el final de un *loop*, en el 3er y/o 4to compás. Cazzu optó por usarlo también a tierra y en el 1er pulso, pero podemos interpretar que fue a modo de variación del uso a contratiempo en el 3er y 4to pulso, ya que el recurso fue presentado primero de este modo y luego en el 1er pulso y a tierra.

Como mencionamos al comienzo de este trabajo, la búsqueda de patrones en común que llevamos a cabo en las producciones enmarcadas en el inicio del *trap* en nuestro país (2017-2018), tenía como finalidad poder entender cuáles son aquellos aspectos musicales que hacen que una determinada producción sea *trap*. Partimos de una delimitación de nuestro objeto, evidenciando los diferentes conflictos que atraviesan a este género, pero tomamos la decisión de enfocarnos en lo estrictamente musical, no para limitar a la cultura *trap* a la música (Vallendor, 2020), sino para poder hablar con propiedad del fenómeno en lo que respecta a nuestra disciplina, generando quizás un aporte que ayude a entender mejor las delimitaciones que puedan existir. Creemos que hemos llegado a un buen lugar con los análisis que hemos realizado, sin embargo, pretendemos seguir profundizando en el estudio de las particularidades del género para lograr una perspectiva más situada y especializada.

## Bibliografía

Belinche, D., Larregle, M. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Edulp.

Giménez, S. (2022). Trap, el latido es digital. *Clang*, (8), e029.

<https://doi.org/10.24215/25249215e029>

Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Trans. *Revista Transcultural de Música*, (16), 1-22.

Ibañez, E. y Soto, J. (2020). Las playlist de Spotify: Una forma de curatoría musical contemporánea. [Tesis de grado]. Universidad academia de humanismo cristiano escuela de música.

Jiménez, J. (2002). *Teorías del arte*. Madrid: Ed. Tecnós.

Negus, K. (2005). Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales. Editorial Paidós.

Vallendor, M. (2020). Trap, no lo entenderías: La resignificación del trap en Argentina. [Trabajo final de grado]. Universidad del Salvador.