



Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Escuela de Producción Musical

Panorámica del Trap chileno

Desarrollo de un género musical disruptivo

Alumno: Torres Sepúlveda, Ignacio

Profesora guía: Díaz-Inostroza, Patricia

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado En Música

Tesis Para Optar Al Título De Productor Musical

Santiago, 2022

Índice

I. Planteamiento del Problema

a) Enunciado	4
b) Estado del arte	5
c) Justificación	8
d) Preguntas de investigación	10
e) Objetivos	11

II. Marco Teórico

II.I. Ámbito musicológico

a) El género musical urbano	13
b) ¿Qué es el <i>trap</i> ?	14
c) Música y breves nociones estéticas del <i>trap</i>	19
d) El <i>Dirty south</i>	24
e) El <i>trap</i> latino	26

II.II. Ámbito político

a) La contracultura y lo juvenil	32
b) La resistencia y lo juvenil	33
c) El acto político de la protesta social	35
d) La política del arte y la música	37
e) Capitalismo neoliberal y <i>trap</i>	39

III. Marco Metodológico

42

IV. Investigación	
a) El reggaetón y breve contexto de la música urbana en Chile	46
b) Sobre las contraculturas musicales urbanas en Chile	51
c) El <i>trap</i> chileno	
a) Breve historia	55
b) Alcances del concepto	57
c) Estilos musicales	59
d) Análisis de muestra: Marlon Breeze - <i>Le Trap Part. 1</i> (2016)	66
e) Análisis musicológico (desde la muestra)	
a) Desde la música	69
b) Desde la poética	83
c) Desde lo visual	86
f) Contracultura del <i>trap</i> chileno: legado del <i>punk</i> y ocupación de un nuevo espacio sociocultural	89
g) El <i>trap</i> chileno como nuevo mecanismo de protesta	91
V. Conclusiones	96
VI. Bibliografía	100

I. Planteamiento del Problema

A) **Enunciado:** Al día de hoy, la música urbana ha adquirido un peso y popularidad nunca antes vista a los ojos del siglo pasado. Propulsada esencialmente por la aparición de la industria musical moderna; que se consolidó con la aparición del disco, la radio y el cine durante los años 20', logró aumentar exponencialmente su audiencia. Aquello, junto a la dinámica evolución que experimentó –y ha experimentado- la música durante la actual y pasada centuria, ha permitido la irrupción de nuevos géneros al repertorio sonoro, tales como han sido el pop, rock, funk, la electrónica y el hip hop. Es en este último donde este escrito pretende detenerse, para poder así analizar las transformaciones que ha sufrido este género desde mediados de los años 90' hasta el día de hoy. De esta forma es como desde la década del 2010 emerge fuertemente un nuevo género derivado del hip hop del siglo XX; el *trap*, que hasta la fecha continúa asentándose en los *rankings* musicales del mundo.

Primeramente en Estados Unidos, luego España y finalmente Latinoamérica el *trap* ha realizado un acelerado recorrido musical hasta llegar finalmente a Chile, donde en los últimos años ha podido competir de par a par con el género musical popular imperante por definición de nuestro país, el reggaetón. No obstante a lo anterior, como también es el caso de este último estilo, el *trap* dentro de Chile está fuertemente asociado a los sectores populares de la sociedad, y de alguna forma (y por consiguiente) a la falta de habilidad y/o talento musical dentro de los representantes de ambos géneros, fenómeno que puede responderse básicamente por la juventud de la mayoría de sus figuras y por sus formas musicales y líricas que exponen; que muchas veces contrastan fuertemente con aquellas visibles en el pop y rock del siglo pasado y la música clásica.

Es de esta forma que a pesar de ser un género altamente comercial y popular, el *trap* no está exento de críticas y análisis relacionados a su relevancia cultural como fenómeno de masas, situación que no ocurre con el pop actual principalmente debido a su mayor y extenso peso histórico.

Tal y como ha sido el reggaetón y la música tropical en Chile en términos de éxito comercial, el *trap* también se posiciona como un género destinado casi exclusivamente a la entretención y que es altamente desechable a largo plazo. Es esta ambivalencia presente en este último (que difiere en términos de origen y antigüedad con los dos primeros) en la que este escrito pretende detenerse, para poder exponer que el *trap* chileno no puede y debe encasillarse dentro de la lógica reduccionista neoliberal; que ha perfilado prácticamente todos los géneros musicales al día de hoy, sino que debe ser capaz de abrirse a un análisis más detallado, organizado y profundo, tal y como han sido los estilos musicales que lo han antecedido dentro de esta misma lógica, que cuyo valor cultural e histórico se ha visto mermado u opacado por la dinámica cultural chilena, en detrimento del mercado extranjero principalmente.

B) Estado del arte: Debido a su aún corto tiempo de vida, el *trap* no cuenta con una gran cantidad de bibliografía disponible. Sin embargo, en términos del análisis de su estado del arte, resulta bastante satisfactoria la creciente cantidad de textos que se han elaborado desde el comienzo de la pandemia del COVID-19 en marzo del 2020 a nivel mundial y al estallido social ocurrido en Chile en octubre del 2019 en particular. Dentro de este ámbito asoman principalmente artículos de prensa y de sitios web, conformándose como gran herramienta movilizadora de información junto a las redes sociales. No obstante a lo anterior estos textos entregan una cantidad de información limitada, ya que son parte de instituciones mayores como la prensa escrita (diarios, revistas) o blogs de redes sociales. Debido a aquello la mayoría de los análisis y descripciones presentes en estos artículos sólo se remiten a hechos puntuales relacionados al contexto del *trap* chileno o a la exposición de sus principales artistas.

En relación a la presencia de material local relevante en formatos físicos destaca el que probablemente sea el único libro editado hasta la fecha en nuestro país sobre el *trap*; *Historia del trap en Chile* de Ignacio Molina (2020), que relata de primera fuente (a través de entrevistas con los exponentes del género) la génesis del movimiento, permitiendo así elaborar una primera panorámica de la escena local; en la que se revela cuantiosa

información sobre el género que muchas veces no es atendida por la academia o la prensa formal, debido esencialmente a sus orígenes marginales y/o a su carácter de música urbana. La gran mayoría de artículos de prensa escrita e internet se han basado en este libro, debido a -como ya se ha dicho anteriormente- la considerablemente poca cantidad de información de dominio público existente en la contingencia nacional; ya que el movimiento de la música *trap* en Chile se remite a un sector particular de la esfera social y posee sus propios medios y códigos para la circulación de información, que muchas veces juega un rol antagónico con respecto a la masividad propuesta por medios más formales.

En Chile los documentos académicos existentes gravitan en su mayoría en relación al estallido social del 2019, girando más o menos en torno a géneros musicales como el *trap*, por lo que para efectos de esta tesis, el contenido expuesto en los siguientes textos no remitirá directamente al trabajo desarrollado en ella. Se destacan *Se oía venir: Cómo la música advirtió la explosión social en Chile* editado por primera vez en diciembre de aquel año por David Ponce, *Volver a creer: crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)* escrito por Natalia Bieletto en 2020, y *Trap y neoliberalismo: Gramáticas de sujeción y resistencia* de Hero Suárez Ruiz editado el mismo año.

En el primer texto mencionado se observa un análisis interdisciplinar de la música chilena en relación al estallido social de 2019, donde se exponen numerosos antecedentes que se remontan incluso hasta la década de los 60' con artistas como Víctor Jara o Quilapayún. De esta manera se realiza un acotado recorrido histórico pasando por períodos como la dictadura militar de Pinochet, la vuelta a la democracia o las movilizaciones estudiantiles de las décadas del 2000 y 2010. *Se oía venir* expone la larga vida que ha tenido el carácter contestatario de la música chilena, vinculándolo con el acontecer histórico y político ocurrido durante estas últimas 5 décadas, para denunciar el exponencial malestar que la sociedad chilena ha experimentado y que inevitablemente condujo a una crisis social y política profunda de la que aún persisten consecuencias. De esta forma es cómo el texto nos muestra que la música (en su multitud de formas tales como el pop, rock, funk, hip

hop o la electrónica) siempre ha jugado un rol activo en la denuncia social, además de ser sujeto de constante evolución; que sin embargo permanentemente ha realizado un rol catalizador en el ámbito discursivo existente entre el pueblo y el sistema político chileno.

De la misma forma, el segundo texto también aborda la relación entre la crisis social chilena y la música local; planteando temas como la descripción de eventos y manifestaciones de aquella semana de octubre del 2019, un análisis breve del modelo político chileno (basándose principalmente en los conceptos de desigualdad y precarización), la relación de Chile con su música en torno a la movilización social, la música como forma omnipresente de ocupación del espacio y motor liberador -desde los cantos, gritos y cacerolazos hasta la música de artistas reconocidos, además de otras expresiones artísticas como el baile-, y la importancia de influencias extranjeras como Cuba en la formulación del incipiente cancionero de protesta chileno, cuyo legado lírico -esencialmente- permea hasta el día de hoy.

Por su parte, *Trap y neoliberalismo* elabora un acotado pero profundo análisis político y filosófico de este género musical, centrándose en las formas y actitudes discursivas que presenta. Este texto ahonda en la estrecha relación que existe entre el sistema capitalista neoliberal imperante en el globo y el *trap*, planteando esencialmente que son muchas más las similitudes que las diferencias ideológicas propuestas por las figuras de esta corriente musical. De esta forma es cómo el texto formula conceptos como el carácter *incivil* que juega el *trap* en la sociedad latinoamericana, lo determinante de términos como la libertad en el discurso del *trap* o el neoliberalismo como hegemonía global, que resulta ser determinante al momento de establecer los principios rectores del género. El documento de Suárez Ruiz permite observar que el *trap* corresponde a una exacerbación de los vicios y ambigüedades del neoliberalismo, donde se amalgaman ventajas y desventajas en un discurso controversial y ambivalente.

También resulta relevante mencionar otros textos académicos producidos en Chile que atienden directa o indirectamente a la contingencia del *trap* nacional, tales como *Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena*

(2019-2020) de Christian Spencer (2020), “*De pie cantar que el pueblo va a triunfar*”: *Repertorios sonoros, memoria e identidad en el movimiento 18-O* de Gonzalo Arias, Carlos Guajardo y Javier Urbina (2020) y *Problemáticas de género en el Trap y el Reggaetón chilenos* de Sofía Correa (2020).

A su vez, resulta imperioso mencionar la existencia de numerosos textos concernientes a la contingencia del *trap* fuera del territorio nacional (que refieren con menor intensidad al tema de este texto por evidentes razones); principalmente en países como España y Argentina, donde el género posee una mayor relevancia al momento de la formulación de documentos. Este fenómeno ha ocurrido por diversas razones, entre las que destacan la presencia de una mayor industria musical local y un mayor tiempo de antigüedad (España). Es así como asoman textos como *El ciento por cierto: Análisis de la música trap, su contexto social y su lenguaje* de Alejandro González (2018), *La elaboración de identidades mundializadas a través del trap. Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical* de Nazareno Bravo y M. Emilia Greco (2018) y *El marketing en la nueva industria musical. Aproximación al trap y las redes sociales* de Raúl Aguilera (2020).

Sin duda Estados Unidos también destaca en este ámbito, debido a que es básicamente donde todo el movimiento del hip-hop surgió y comenzó su masificación por el globo; sin embargo, para motivos de este texto, el material existente sobre el *trap* y sus temáticas relacionadas revisten de una connotación cultural mucho más distante que la presentada en países hispanoamericanos, debido a evidentes razones que se reflejan esencialmente en aspectos como el idioma o en los procesos sociopolíticos gestados en los territorios.

- C) **Justificación:** Ya que el fenómeno del *trap* aún sigue su curso evolutivo hasta el día de hoy, resulta de suma relevancia para el tesista pretender establecer ciertos principios orientadores sobre lo que es el género *trap* en Chile -más que plantear una teoría irrefutable al respecto-, dado que este país no cuenta con una suficiente profundización teórica de temáticas culturales de esta índole.

La poca disponibilidad existente de material académico tanto nacional como internacional del tema resulta de suma relevancia para la elección del tópico sobre el que gravitará este documento; debido a que sólo se cuenta con análisis en determinados asuntos concernientes al *trap*; como lo son su actuar político en torno al estallido social de 2019 y el género principalmente en Chile. En aquellos términos, la mayor cantidad de información existente en nuestro país sobre el *trap* se remonta a artículos de prensa (esencialmente digital), en fuentes como La Tercera o Bío Bío Chile, que muchas veces carecen de considerable sustento académico o de una mayor profundización en los análisis; por lo que permanecen -en la mayoría de los casos- como simples reseñas de tendencias emergentes, motivadas principalmente por la gran audiencia que ha tenido el *trap* durante los últimos años.

Dentro de lo mencionado anteriormente, también se configura como justificación la poca seriedad teórica que se le otorga a la música urbana -en términos generales- en Chile. Tal y como se expuso en el enunciado, debido al fin esencialmente de divertimento que posee, el *trap* termina siendo objeto de fugaces análisis teóricos.

La mayoría de sus agentes corresponden a las generaciones Z e Y, que en su mayoría se encuentran más distantes a los medios formales y/o académicos y más cercanos a las redes sociales, en primer lugar, y a la prensa en segundo. Sin embargo, gracias a las raíces que el *trap* tiene en el rap, este género sí posee un discurso más profundo que simplemente el del disfrute y/o los excesos, ya que corresponde básicamente a una nueva forma de denunciar el sistema político y económico actual, tal y como lo fue el *punk* en el Reino Unido en la década de los 70' y en Chile en los 80'.

También resulta configurarse como destacable exponer dentro del ámbito académico la importancia de la música *trap* para un notable sector de la juventud chilena; para así poder situar la investigación y análisis del tema a un ámbito de mayor formalidad, ya que el *trap* ha logrado identificarse de una manera bastante estrecha transversalmente hablando

con esta última; permitiendo así elaborar un discurso sociológico de considerable complejidad, que perfectamente constituye un sujeto de investigación por sí mismo y que forma parte del discurso filosófico de las generaciones más jóvenes.

En adición a lo mencionado anteriormente, para el tesista resulta necesario y relevante exhibir y validar el proceso de producción musical del *trap*, que suele alejarse del modelo histórico tradicional; en tanto existe un dominio del formato digital y el empleo del *home studio* como principales vías de producción, en detrimento del uso de medios e instrumentos análogos y del estudio de grabación tradicional como espacio de trabajo.

Otro motivo relevante que justifica el planteamiento del tópico de este texto es la relativa cercanía que posee el tesista con el género *trap*, debido a la participación que ha tenido en la producción de material sonoro con el proyecto musical Mob 550 desde el 2017; posiblemente el año en el que el *trap* definitivamente emerge al *mainstream* nacional. Con Mob 550, la autoría de este documento produjo material hasta el año 2020, participando con numerosos *singles* e incluso un álbum; dentro de los cuales algunos participaron en la principal *playlist* de *trap* chileno en Spotify, *Trapperz Chile*, tales como “Súbelo” (2017), “Me Miran” (2019) o “LoveDrip” (2019).

D) Preguntas de investigación:

Pregunta general **¿Qué es el *trap* en Chile?** (Intentar definir el fenómeno del *trap* en Chile)

- 1) **Trap en lo sociocultural y político** -> ¿Es el *trap* un movimiento contracultural en Chile?
-> ¿Por qué es importante el *trap* en el discurso de un sector de la juventud de Chile?
¿Contribuye el *trap* chileno como motor de cambio social en tanto articularse como una nueva forma de protesta social? (protesta social y lo juvenil, psicología social) (Pierre Bourdieu, espacio social y génesis de las clases)
¿Cómo se vincula el *trap* chileno a la cultura nacional actual?
- 2) **Trap en lo musicológico** (desde la estética) -> ¿Cuáles son las características musicales del *trap* chileno? ¿Es el *trap* un género musical relevante en Chile dentro de las

manifestaciones culturales existentes? ¿Es el *trap* chileno imitación de sus referentes musicales internacionales? ¿Es el discurso del *trap* chileno mera imagen estética? ¿Cuándo y dónde surge el *trap* chileno? -> Introducir al momento de exponer históricamente el *trap*.

E) **Objetivos:**

Objetivo general ->

Analizar el fenómeno del *trap* en Chile

Objetivos secundarios ->

A) Objetivos en lo sociocultural y político:

Determinar la existencia de un carácter contracultural en el *trap* chileno.

Relacionar el *trap* chileno con la música protesta nacional del siglo XX y articularlo como expresión de cultura nacional más allá del sector popular.

B) Objetivos en lo musicológico:

Describir las características musicales principales del *trap* chileno.

Comparar y vincular musicalmente el *trap* chileno con sus exponentes originales (estadounidenses).

Identificar la relevancia de la música *trap* entre las manifestaciones culturales presentes (preferencias musicales, reacción del público).

II. Marco Teórico

Dado el interés que este documento tiene en elaborar temáticas esenciales en torno al género musical *trap*, resulta imperioso desarrollar en mayor profundidad el concepto que éste texto pretende exponer. Al ser un género que recién comienza a gestarse sólidamente en la década del 2010, el *trap* aún resulta ser bastante susceptible del curso que la música popular ha tomado desde entonces; por lo que, a diferencia de géneros que están fuertemente insertos en el imaginario musical popular chileno, como el rock o la música folclórica, el *trap* se sitúa en una suerte de “espacio gris” entre lo que se entiende como música netamente contracultural y aquella que posee un carácter masivo, y que generalmente se asocia a la cultura del ocio popular chileno. Debido a aquello es que en numerosas ocasiones, dentro de los medios de comunicación masiva se cataloga como “trap” a una diversidad de géneros musicales que también se encuadran dentro del conglomerado de la música urbana; que bien en la mayoría de los casos sí se asocian en mayor o medida al *trap* (principalmente en términos de estética), pero que no necesariamente constituyen ejemplos representativos del género, por lo que resulta de suma relevancia comenzar este capítulo definiendo qué es el *trap*.

Por otro lado, es necesario constatar que históricamente los géneros musicales urbanos no han sido objeto de una gran cantidad de estudios de carácter formal, como lo son las tesis universitarias o la publicación de libros asociados al tema, por lo que la elaboración de un marco teórico lo suficientemente profundo y detallado se ve limitado por la poca información encontrada dentro del ámbito académico en torno a fenómenos relativamente recientes como lo es la música *trap*. Como también fue expuesto en el Estado del arte, la mayor fuente de información al respecto se encuentra en documentos elaborados en Estados Unidos y España esencialmente, donde existen una variedad de artículos publicados tanto en medios académicos como en prensa.

II.I. Ámbito musicológico

A) El género musical urbano

Dentro del marco general que puede suponer analizar fenómenos como la música y sus respectivos géneros musicales resulta imprescindible profundizar sobre lo que supone para estilos como el hip-hop o el *trap* estar englobados bajo el término de música urbana; concepto que resulta bastante complejo de definir como un fenómeno único con respecto a sus alcances y limitantes como género musical.

No resulta posible desligar la existencia de este término de Estados Unidos, ya que fue creado por y para los estadounidenses; específicamente gestado desde las minorías raciales, principalmente la comunidad afroamericana y en menor medida la latina, que debido a la ausencia de un mercado lo suficientemente grande y autosustentable tuvo que inevitablemente adherir a la primera.

Entre sus definiciones resulta importante establecer que la música urbana corresponde a un género musical que engloba diversos estilos musicales; pero que tienen en común sus temáticas a tratar y el empleo de técnicas sonoras digitales, alejándose del sonido orgánico propio de la música rural y folclórica. Posee una estrecha relación con la sociedad en tanto permite una fácil identificación mediante el uso de temas cotidianos, a diferencia esencialmente de la música docta o el jazz. Es cercana a la vida social también debido en gran parte a que, a diferencia del gran resto de géneros musicales, se encarga de exponer sobre temas tabú como el sexo y las drogas. Al día de hoy, podrían clasificarse como géneros de la música urbana al hip-hop, el reggaetón y el *trap* (Saldaña; Víbora, 2019).

La historia de la música urbana se remonta a la década de 1920 en Estados Unidos, donde aún el racismo permanecía fuertemente; como herencia de una historia imperialista eurocéntrica marcada principalmente por la esclavitud. Durante esta época las leyes de segregación racial se extendieron a la esfera cultural estadounidense, siendo la radio el principal medio musical. De esta forma surgió la figura de Mamie Smith, cantante de blues que tras conseguir un contrato discográfico con el sello Okeh Records estableció el origen de un nuevo género musical para la época, en un intento peculiar de marketing; el “*race record*”,

que básicamente consistía en toda la música creada por artistas negros, con géneros tales como el góspel, el vodevil, el jazz y el blues. Cabe también mencionar que durante este tiempo este último género musical era considerado tabú para la audiencia blanca, ya que era música prácticamente exclusiva de las comunidades afroamericanas. El “*race record*” fue empleado hasta el año 1949, y permitió visibilizar e impulsar a la comunidad e industria de la música negra. Habría que avanzar hasta el año 1974 para que el término música urbana apareciese en la esfera cultural estadounidense, con la creación de la estación de radio WBLS por el DJ afroamericano Frankie Crocker; que contaba con un cuantioso historial policiaco, contando con acusaciones de soborno y femicidio, entre otras. La programación radial de Crocker fue bautizada como “*urban contemporary*”, y contaba con artistas afroamericanos tales como Aretha Franklin o John Coltrane, pero también incluyó proyectos como The Clash o Blondie; generando así una audiencia tanto negra como blanca, cruzando géneros musicales como el disco y el jazz con el new wave y el *punk* (Contreras, 2020). El formato radial fue tan exitoso que fue replicado a lo largo de todo Estados Unidos, provocando que los sellos discográficos también adoptaran el término para promocionar a nuevos artistas negros. Sin embargo el término de “urbana” rápidamente se entremezcló con los prejuicios culturales raciales propios de la sociedad estadounidense, provocando así que se asociaran los conceptos de “*urban*” con el de “*ghetto*”; nuevamente alimentando la fuerte segregación racial presente en aquel país. No obstante, tal y como expone Contreras, para la mayoría de la comunidad latina el calificativo de música urbana no supone alguna connotación negativa, con artistas como Daddy Yankee y Ozuna prefiriendo esta categorización musical. Gracias a la irrupción de las plataformas de *streaming* y sus respectivas “*playlists*” como el nuevo gran medio de difusión musical, se ha logrado paulatinamente trascender la calificación de música urbana, dando paso a una nueva generación de artistas nativos digitales que se alejan de la institucionalidad imperante en la industria musical durante el siglo XX (Saeed, 2020).

B) ¿Qué es el *trap*?

En primer lugar, la palabra “trap” proviene de un concepto de la jerga afroamericana de la ciudad de Atlanta en el estado de Georgia, conocido como *trap house* y no de su traducción literal del español a “trampa”. Las *trap houses* corresponden usualmente a modestas casas de

madera ubicadas en los suburbios decadentes de Atlanta, donde se fabrican y comercializan drogas (término conocido en español como *trapichear*), además de albergar otras actividades ilegales. El término “trap” existía antes de la irrupción del género como tal; debido a que ya era utilizado en la comunidad del hip-hop estadounidense en la década de los 90’. Sólo a comienzos de este siglo es posible observar el empleo de este concepto para referir a la música y al estilo de vida que gravita en torno a él (Gascón, 2020).

El *trap* corresponde a un género musical originado en el sur de Estados Unidos durante la década de los 2000’; naciendo de la tradición de la música rap americana, que venía desarrollándose durante las décadas anteriores, período conocido como la “era de oro” del hip-hop, donde dominaban regionalmente la Costa Oeste (Estado de California esencialmente) y la Costa Este (Estado de Nueva York principalmente). Siempre caracterizado por sus orígenes marginales, un breve recorrido histórico del hip-hop remite a su nacimiento en el barrio neoyorquino del Bronx en Estados Unidos con figuras como los *DJs* Kool Herc, Afrika Bambaataa y Grandmaster Flash durante los años 70’ hasta la irrupción de exponentes como N.W.A., Three 6 Mafia e Ice-T en los 90’, que dieron origen a un estilo musical más alejado de la reivindicación social tradicional del género gestada en los 80’, para dar lugar a una música líricamente más violenta y menos poética; el *gangsta rap* (Besora, 2020).

Aunque aún no irrumpía a una escala relevante, es durante la década de los 90’ que el *trap* comienza a gestarse. Geográficamente hablando, probablemente el subgénero del rap conocido como el *crunk* es su antecedente más cercano (además de asimilarse bastante en términos de sonido y textura); ya que venía desarrollándose unos pocos años antes en el sur de Estados Unidos principalmente en las ciudades de Atlanta y Memphis, teniendo como gran referente a Lil Jon. El *crunk* fue parte del fenómeno musical conocido como *Dirty south*, que permitió la regionalización en el país norteamericano fuera de sus dos grandes ejes (Costa Este y Oeste); tópico que más adelante será elaborado en mayor profundidad. Este género mezcla el sonido del hip-hop con los ritmos de la música bailable, y primeramente se estableció en el circuito musical con el lanzamiento de *Get Crunk, Who U Wit: Da Album* en 1997, el primer álbum de Lil Jon & The East Side Boyz de la ciudad de Atlanta (Adaso, 2019b). Desde aquel punto es cuando comienza a asentarse en el *mainstream* musical hasta

aproximadamente el año 2009, cuando el *crunk* desaparece de la escena masiva y popular; en relevo del *trap*, que ya venía adquiriendo fuerza desde aproximadamente unos 6 años antes. Para resumir, la relevancia del *crunk* en el planteamiento de este texto se debe básicamente a que sirvió como piedra angular para el posicionamiento –posteriormente- del *trap* a escala global; ya que los pioneros del sonido de este último estilo musical -DJs y productores- comenzaron durante la primera mitad de los años 2000 a fusionar este género altamente popular -culturalmente hablando- y escuchado en el sur Estados Unidos, con el sonido de sintetizadores análogos y digitales, para producir el sonido esencial del *trap* (Adaso, 2019b).

En este punto resulta relevante precisar la distinción entre los términos “rap” y “hip-hop”, que usualmente resultan ser intercambiables (también para efectos de esta tesis) pero que esencialmente suponen significados distintos; hablar de hip-hop remite a todo un movimiento artístico y cultural originado en Estados Unidos durante la década de los 70’ por las comunidades afroamericana y latina, esencialmente, y que dentro de sus pilares fundamentales sitúa al grafiti (el arte pictórico callejero), el *breakdancing* (la performática del baile callejero conocido como *breakdance*), el *DJing* (el arte de elaborar creaciones musicales desde la tornamesa) y el *MCing* (que corresponde a la abreviación de *Master of Ceremony* o Maestro de Ceremonias; persona encargada de animar las fiestas y sesiones musicales). El rap en cambio proviene de las siglas *Rhythm and Poetry* (ritmo y poesía), corresponde a la unión del *MCing* y del *DJing* (Gascón, 2020) y remite al acto de *rapear* en sí, es decir al arte de incorporar ritmo y rima como forma discursiva vocal, que generalmente es entendida dentro de un contexto musical. Es por esto que hip-hop reviste un concepto que engloba, entre otros, al rap.

Este estilo musical surge como efecto de la desterritorialización del hip-hop americano, posterior a la irrupción de los dos grandes bloques de la Costa Oeste y Este, gestándose en la zona sur del país una nueva forma estilística de hip-hop que pretendía establecer y situar en el mapa a ciudades antes invisibles en el circuito urbano norteamericano, como Memphis, New Orleans o Atlanta, originándose así el *Dirty south*, con exponentes como UGK, OutKast o 8Ball; que se diferenciaban del rap dominante al emplear principalmente ritmos más rápidos y temáticas líricas diferentes, siendo la ostentación y el crimen sus ejes principales;

la introducción del mismo término de “*trap*” al material sonoro, y la mayor relevancia empleada a la pista instrumental, dejando de lado así el fuerte matiz político que posee el rap tradicional (García, 2020). Del mismo modo también es posible establecer que el hito fundacional, tanto del *Dirty South* y como del *trap*, correspondería al momento en que los raperos de estas zonas empiezan a fusionar lo esencial del rap con la instrumentación electrónica emergente. Cabe reiterar que durante esta época el concepto sólo refería al espacio físico (*trap house*) y no a un estilo musical (Rey-Gayoso, 2019).

Probablemente otro gran antecesor del *trap* -cronológicamente hablando- corresponde al *gangsta rap*, subgénero surgido a mediados de la década los 80’ y que fue popularizado por artistas como N.W.A., Dr. Dre y Snoop Dogg en la Costa Oeste americana. Sin embargo, este vínculo estilístico gravita esencialmente en el ámbito lírico, ya que *trap* y *gangsta rap* musicalmente difieren bastante, mientras que este último se basó más en estilos como el *hardcore rap* o el *G-Funk*, el hip-hop sureño y posteriormente el *trap* correspondieron a la evolución de la tradición del rap, adaptándose a un ámbito regional distinto al de la Costa Oeste (como el mismo *gangsta rap*) y Costa Este. El nacimiento del *gangsta rap* se remite principalmente a los proyectos mencionados anteriormente; además de incluir a exponentes como Three 6 Mafia o Ice-T, que en materia lírica se encargaron de reflejar la violencia presente en los sectores desfavorecidos de algunas ciudades norteamericanas en detrimento de la poética y política del rap clásico. De esta forma, también puede considerarse al *trap* como una “segunda evolución” del hip-hop tradicional, tras la ocurrida con el *gangsta rap* anteriormente; que a diferencia de esta última, permitió la génesis de una nueva cultura social que se distingue de la original (Besora, 2020).

Con respecto a los pioneros y principales exponentes del género, no existe un consenso al momento de determinar un único artista o grupo, debido principalmente a la ambigüedad que existía a fines de la década de los 90’ e inicios del 2000’ en el circuito musical en torno a si el *trap* correspondía a un género en sí mismo. Sin embargo, no existe duda de quién fue el que posicionó al género en el radar popular; el rapero T.I., originario de Atlanta. Su álbum *Trap Muzik* lanzado en el 2003 introdujo el término a la industria musical, que según las mismas palabras del artista antes de este álbum la palabra *trap* ni siquiera se había oído. Sin embargo no fue él quien primero mencionó el término, sino el dúo OutKast, también

originario de Atlanta, en su canción de su álbum de 1998 *Aquemini*, llamada *SpottieOttieDopaliscious*; presentándonos el concepto tanto como un lugar específico y un temple de ánimo (Bryant, 2017).

Con el proceso de masificación que experimentó el *trap* durante las décadas del 2000 y 2010, emergen figuras como las de Young Jeezy, Gucci Mane o Rick Ross; que se encargaron de establecer al género en el *mainstream*; con álbumes como *Trap House*, *Let's Get It: Thug Motivation 101* (ambos lanzados en el 2005) y *Port Of Miami* del 2008 respectivamente (Aguilera, 2020). De la misma forma, es posible enunciar que es desde el año 2009 cuando el *trap* definitivamente se afianza en el mercado musical popular, al empezar a figurar dentro de los *rankings* Billboard en Estados Unidos con artistas como los mencionados anteriormente; además de nombres como Future y los productores musicales Lex Luger y Mike Will Made It (Lee, 2015; Adaso, 2019a).

Probablemente el principal antecedente socioeconómico que propulsó el posicionamiento del *trap* en lugares de éxito comercial fue la crisis financiera del 2008 en Estados Unidos, que puede simbolizarse en la caída en aquel año de la compañía Lehmann Brothers. Esta crisis sirvió como el impulso definitivo que el género necesitaba para poder gravitar en la industria musical hasta el día de hoy, inspirando a una nueva ola de artistas tales como Fetty Wap o Desiigner, que con sus hits *Trap Queen* del 2014 y *Panda* del 2015 confirman al *trap* como género musical en sí mismo y como nueva realidad cultural (Rey-Gayoso, 2019). En este punto resulta interesante analizar cómo las crisis socioeconómicas –junto con los avances tecnológicos- han influido en gran manera en la génesis y afianzamiento de nuevas formas estéticas, que pueden trazarse desde las vanguardias y la Primera Guerra Mundial o incluso más atrás en el tiempo; para así poder elaborar un discurso cultural que muchas veces es reaccionario y controversial con respecto a las tendencias y paradigmas imperantes de una determinada época, y que por consecuencia supone un replanteamiento accidentado de los valores estéticos.

Posteriormente, el género comenzó a diseminarse por el globo de una forma meteórica, adquiriendo formas musicales propias de cada región. Esto en gran parte contribuyó a que hasta el día de hoy el *trap* no posea una definición única y exclusiva como género musical, difuminando así sus límites conceptuales en torno a lo que sí y no corresponde a *trap*; ya que

también se ha acercado progresiva y esencialmente a la forma que ha tenido la música pop históricamente, que a lo largo de los años continúa asimilando y absorbiendo otros estilos musicales, para así elaborar un concepto estético que trasciende la simple definición de género musical y que supone un análisis más profundo con respecto a fenómeno estético cultural.

La expansión del *trap* también se condijo en Estados Unidos con el alzamiento del hip-hop/R&B como el género musical comercialmente más consumido, según un informe de Nielsen Music elaborado en el año 2017 (Ryan, 2018). Esto se reflejó, por ejemplo, en el desplazamiento de la palabra “hip-hop” en favor de “trap” en buscadores online desde el año 2012 o en la masificación del género hacia todo el espectro de la música rap (con artistas como Kendrick Lamar o Drake) e incluso el pop (Katy Perry, Major Lazer) (Kaluža, 2018).

C) Música y breves nociones estéticas del *trap*

Musicalmente, en términos simples el *trap* se caracteriza por el uso de sintetizadores musicales, excesivo uso de efectos de afinación digital (esencialmente el *Auto-Tune*), sonidos con timbres oscuros, detalles técnicos vocales (principalmente el uso de *ad-libs*¹) y el empleo de cajas de ritmos; especialmente destacándose la Roland TR-808, que permiten componer texturas tanto de registros bajos como altos (Friedman, 2017). A su vez, usualmente se establece que la música *trap* gira en torno a 3 características bastante definidas: *beats* sintéticos, empleo del tresillo como *flow*² lírico y el uso de *rolls* y *risers* que juegan un rol dentro de la dinámica de las pistas musicales. El primer aspecto gravita en torno a la herencia de la música electrónica, el *dubstep* y el *EDM* (*electronic dance music*) esencialmente, donde el empleo de cajas de ritmo (*drum machines*) desempeña un rol clave para articular el timbre de las bases rítmicas de la música *trap*, donde además se utilizan sonidos altamente sintéticos, punzantes y vibrantes para articular melodía y armonía. También, el uso de efectos digitales como la distorsión y el *reverb* son clave para la configuración del sonido rasposo del *trap*,

¹ “Generalmente líneas improvisadas o no ensayadas redundantes que se usan con frecuencia en la música rap [Traducción propia]” (Urban Dictionary, 2006).

² En el terreno de la música, sobre todo en el rap, la idea de flow alude al ritmo, la cadencia o la velocidad de un intérprete a la hora de recitar o cantar. Quien tiene flow, “siente” la música y logra transmitir, tanto con su voz como con su cuerpo, esas sensaciones o emociones (Pérez Porto, Merino, 2017).

que generalmente gravita entre los pulsos de 130 y 170 BPM. El resultado de este sincretismo de timbres origina una música “oscura, melancólica y atmosférica” (Dawn Goldsmith; Fonseca, 2018, p. 701). Por otro lado, la presencia del tresillo se encuentra dentro del *trap* tanto en el ámbito musical como el lírico, permitiendo la creación de ritmos continuos, irregulares e hipnóticos, además de favorecer un distanciamiento de la lógica métrica binaria imperante en la música popular. Finalmente destaca el aporte de los llamados *rolls* y *risers* dentro de la producción musical de este género, que consisten básicamente en modulaciones de volumen o tono transitorias, que permiten articular el paso entre las distintas partes de una canción *trap* (por ejemplo de estrofas a coro), para así establecer una suerte de “juego” entre los puntos de tensión y relajación de estas composiciones, dado que armónicamente este género no posee las complejidades presentes en géneros como el jazz o el rock (Masterclass, 2021).

Cabe mencionar que, debido a los alcances que ha logrado el género desde la década del 2010, el *trap* expandió su influencia hacia otros géneros de considerable popularidad durante la época, como el *EDM* (*electronic dance music*), dando origen al “*EDM trap*”; género que ha

(...) visto el uso del techno, dub y house neerlandés como sonidos incorporados con la inclusión de los *samples* de batería de la Roland TR-808 y *samples* vocales usados por los originadores. Un número de vástagos estilísticos del trap se han desarrollado, que en la última mitad del 2012 consiguieron un alza en popularidad viral y lograron un perceptible impacto en la música *dance* [Traducción propia] (Run The Trap, 2013, p. 1)

De esta manera, el *EDM trap* ha sido descrito como:

1/3 Hip hop (*tempo* y estructura de canción son similares, la mayoría de las pistas están entre 70-110 bpm –con voces algunas veces bajadas de tono-.

1/3 música *Dance* –trabajo de sintetizadores [de estilo] neerlandés en tonos altos, *sampling* del Hardstyle, como bien una plétora de remixes Trap de canciones EDM populares.

1/3 Dub (foco en frecuencias bajas y fuerte énfasis en la repetitividad durante una canción) (Run The Trap, 2013, p.1)

Otra característica musical clave del *trap* son el empleo de bombos ubicados casi en su totalidad en el rango de frecuencias de los sub-bajos, los popularmente conocidos “808”; llamados así por su origen en la caja de ritmos ochentera, que permite su afinación en registros bastante graves. También dentro de las utilidades que esta máquina otorga al *trap* destaca el uso de arreglos intermitentes de hi-hat, que pueden llegar incluso a tiempo de semifusa, provocando así un sonido chirriante y extremadamente rápido. La presencia de *snare*s crujientes e instrumentos sinfónicos y cinematográficos como cuerdas, vientos o bronces también han contribuido a perfilar el sonido característico del *trap*; con el fin de generar una atmósfera oscura, golpeada y profunda (Raymer, 2012).

Líricamente, la música *trap* suele centrarse en la criminalidad y el hedonismo, debido en gran medida a sus orígenes socioculturales marginales, por lo que pretende ser un reflejo de una realidad común, tal y como plantea el rap tradicional. De esta forma

(...) la música trap lidia menos con vivir la buena vida, y más con lo que tienes que hacer para llegar allí –y eso usualmente contiene mucho sobre el trabajar duro en la “trap house” y con el estilo de vida que conlleva aquel trabajo-. Aunque también existe un lado donde los raperos tocan su fibra sensible al compartir historias emocionales sobre lo que es vivir en su barrio, y sobre la distancia que deben recorrer para ser exitosos [*to get it in*] y dar a sus seres queridos una mejor forma de vida [Traducción propia] (Patterson, 2013, p.1).

Dentro de las distintas temáticas que trata el *trap* destaca el “ser real” (o el *realness* como exponen las fuentes anglosajonas), ya que es a partir de esta lógica mediante la cual el discurso del *trap* se conforma; debido a que corresponde a una suerte de principio filosófico y sociocultural que remite directamente a los orígenes históricos del género. El “ser real” se relaciona directamente con el espacio geográfico esencial donde se desarrolla la cultura del *trap*; la calle y el barrio. Este último

(...) representa el lugar de su día a día, este es un sitio rodeado de escasez económica con todos los problemas que esto acarrea: actividades delictivas como forma de

supervivencia (venta de drogas, prostitución, robos, estafas, etc.), familias desestructuradas, niños y jóvenes criados en las calles, violencia, traiciones, consumo de drogas para evadirse de esa realidad, etc. (Gascón, 2020, p. 23).

El barrio también corresponde a una especie de “hogar”, y es motivo de orgullo para los miembros de esta comunidad; una fuente de material lírico y temático considerable, donde la música es una de varias formas de ganarse la vida (siendo probablemente la más legítima entendida dentro de este contexto). Es por ello que existe una actitud de rechazo y resistencia hacia aquellos que no pertenecen a este contexto social. También es común presenciar una visión utilitaria de la industria musical por parte de los artistas exponentes del “ser real”, donde ocurre una apropiación del discurso capitalista del éxito para así tomar provecho de un mercado superficial de los sentimientos (Gascón, 2020).

Otro rasgo estético importante a desarrollar dentro del discurso de la música *trap* -y que resulta de considerable relevancia para esta tesis- es el lujo, que se refleja en conductas como la excesiva ostentación del dinero y de las posesiones que pueden ser adquiridas por él, como el uso de vestimenta de diseñadores de moda reconocidos, joyería, automóviles deportivos, etc. Debido a aquello puede resultar contradictorio el discurso relacionado a la marginalidad y a la independencia del artista dentro de la industria musical que propone el *trap*, ya que a su vez fomenta un capitalismo exacerbado propio de los sectores formales e institucionales del mercado; que evidentemente son muy disímiles de las formas propuestas por esta comunidad. Sin embargo, es posible conciliar ambas posturas si se entiende el concepto de felicidad imperante de la sociedad actual, que se relaciona a lo superfluo y lo efímero. Dado este contexto la felicidad se asocia al consumo, fenómeno que se explica dentro de la lógica de

(..) Que vivimos en una sociedad marcada por un consumo compulsivo el cual está relacionado con felicidades realizadas y fomentadas por el capital. Este tipo de felicidades se consiguen mediante la conversión de objetos en mercancías hiperdeseadas y consumibles. La desventaja es que se consigue una felicidad superflua que pronto se agotará y con ello traerá la infelicidad, pero gracias al dinero se puede ver remplazado con otro objeto rápidamente, trayendo de nuevo la felicidad (Trujano Ruiz, 2013, pp. 94-96, como se citó en Gascón, 2020, p. 27).

El desarrollo de esta contradicción supuso por parte de la cultura del *trap* la creación de una estética propia y específica en cuanto a la vestimenta, donde se combinan elementos propios de la alta costura con prendas asociadas a la calle y a lo informal, dando origen al término conocido como *streetwear*; muy relacionado a la moda urbana y a la forma de vestir del hip-hop. Esto provocó, por ejemplo, que “marcas de la *high fashion* como Gucci o Balenciaga, empezaron a sacar colecciones de zapatillas deportivas o ropa muy informal, llevando el estilo de la calle a las pasarelas e incluso colaborando con estos artistas” (Gascón, 2020, p. 27). Un factor clave que ha favorecido el desarrollo de este fenómeno es el internet, que “hace eclosionar la interferencia de la música urbana en la moda” (Gotor Silva, 2019; Muchotrap, 2018, como se citó en Gutiérrez, 2021, p. 26). Otra consecuencia de aquello reviste el simbolismo otorgado a aquella ostentación, que

(...) también puede ser entendida como un símbolo de poder, ya que (estos artistas) se muestran pudientes al poseer estos objetos siendo seres marginados de los cuales la gente no presta atención o rechaza por ser personas que van contracorriente de los modelos establecidos. También podría ser símbolo de poder dentro del barrio frente a sus adversarios (*haters*, enemigos, etc.) (Gascón, 2020, p. 28).

Continuando con el uso particular de la moda que han desarrollado los miembros de la comunidad del *trap* también resulta necesario establecer que es “(...) muy común entre los diferentes estilos musicales que estos se sumerjan en unos valores estéticos determinados que consigan clarificar con un único golpe de vista el género musical al que pertenecen, véase la estética rock, punk o hip-hop” (Gutiérrez, 2021, p. 26). En este punto resulta clave el rol que juegan los adolescentes dentro de la conformación estética del *trap*, ya que es este grupo el que representa a la mayoría de los auditores de este género musical. Como es propio de este sector de la sociedad, el adolescente se encuentra bajo un proceso de construcción identitaria, y a su vez también está en la búsqueda de elementos que establezcan su postura estética, y que satisfagan tanto sus necesidades de pertenencia social como aquellas que le ayuden a identificar sus valores propios. Es así como es posible aseverar que

Los modos en que los llamados “adolescentes globales” se relacionan con la industria cultural y en particular con lo audiovisual para configurar sus estrategias identitarias, por ejemplo, parecerían dar acabada cuenta de la magnitud de este cambio. La

constitución de sus grupos de pertenencia y sus políticas de diferenciación se dan en base a los discursos y productos proporcionados por la industria del estilo y por los relatos mediáticos que, más allá de la seducción, realizan constantemente clasificaciones socioculturales, juicios morales sobre cómo se es y cómo se debería ser, proporcionan una completa educación sentimental. En efecto, la hegemonía de esta cultura audiovisual se hace patente en la industria del estilo, donde el mundo de la música, la moda, el diseño de marcas, y en general, los *modus operandi* que hacen al prestigio de las profesiones creativas, delinean la versión posmoderna de una nueva y particular visibilidad de la diferencia, revalorizada hoy como marca definitoria de cada uno de los estilos –predominantes y múltiples– cuya última función parecería ser la de trazar las coordenadas a partir de las cuales se configura un Yo (Sabsay, 2009, p. 76, como se citó en Gutiérrez, 2021, p. 27).

D) ***El Dirty south***

Al momento de contextualizar el nacimiento del *trap*, resulta imprescindible establecer como su antecedente más directo el *Dirty south* (o el *southern hip-hop* como concepto más amplio) debido a que no es producto de una casualidad que esta nueva forma de hacer hip-hop haya surgido en estados americanos del sur, como Georgia, Alabama, Luisiana o Carolina del Sur. Este fenómeno se explica dentro de una gran problemática socioeconómica histórica existente en estos territorios, que para efectos del análisis del origen de este género resultan de una innegable importancia. Comparativamente con el resto de Estados Unidos, estados como los mencionados anteriormente se han destacado por albergar las mayores tasas de pobreza y criminalidad hasta el día de hoy, además de ser el lugar donde históricamente más se ha presenciado el racismo sistemático sociocultural americano. Es por ello que al momento de hablar y definir lo que es el *trap*, exista una coincidencia con su significancia como verbo en el vocablo anglosajón (*to be trapped*; estar atrapado), debido a que para los miembros de estas comunidades les resulta muy difícil alejarse de este estilo de vida delictivo. Los estudios de grabación, que fue donde el sonido del *trap* nació, usualmente se originaban producto de las ganancias de actividades ilegales; por lo que estaban fuertemente asociados a clubes nocturnos y sitios similares. De esta forma es que desde sus orígenes la música *trap* estuvo

ligada a la comunidad que lo vio gestarse, y que describía en su totalidad a la realidad de donde estas producciones emergían (Carmichael, 2017). Ejemplos de los mencionados índices altos en estas regiones de Estados Unidos se puede observar en la alta tasa de mortalidad infantil existente ya durante los años formativos del *trap* (Hillemeier, *et al.* 2003), y en la formación de la unidad policial en la ciudad de Atlanta de los *Red Dogs*, cuyo fin era desmantelar bandas criminales asociadas principalmente a la droga, pero que a la brevedad empezó a adquirir una connotación negativa dentro de la esfera pública debido a los abusos cometidos en sus procedimientos (Gutiérrez, 2021). Producto de esto último es que es posible teorizar que la esclavitud ha jugado un rol sumamente clave en el desarrollo de estos estados americanos en cuanto a su herencia cultural; puesto que fue donde más tiempo la comunidad afroamericana se vio afectada, gestora esencial del movimiento hip-hop, y que terminó determinando todo un posterior desarrollo cultural en esta zona arraigado en parte a conductas y valores negativos heredados del colonialismo europeo.

Continuando con la misma tónica, la emergencia del *Dirty south* permitió favorecer una nueva instancia de comunión para la comunidad afroamericana presente; lo que en términos simples supuso una vía de escape de la marginalidad a la que casi la totalidad de los miembros de este grupo se encontraba. En este momento es la ciudad de Atlanta la que se configura como la capital y epicentro del movimiento, debido probablemente a que correspondía a la cara más visible de las problemáticas socioculturales esencialmente ligadas a la raza a las que se veía afectado el sur estadounidense. Dentro de las razones que permitieron dirigir el fenómeno hacia esta ciudad del estado de Georgia estuvo el fracaso de los movimientos sociales en tanto a la legislación estatal y federal; que se tradujo en hechos como que el salario del hombre blanco era prácticamente el doble que el de uno negro, y en la progresiva movilización de los sectores sociales medio y alto, que provocaron el aumento de la segregación espacial y la pobreza racial (de Bernard, 2019). Esto trajo como consecuencia la formación de guetos; que se convirtieron en el núcleo y refugio de la comunidad afroamericana desprovista que encabezó este movimiento musical, lo que se tradujo en hechos como la declaración del semanario ciudadano *Creative Loafing* que la mayoría de los afroamericanos que perdieron sus hogares –producto en gran parte de las demoliciones para los Juegos Olímpicos de 1996- se trasladaron a diez de los barrios más pobres, y las palabras

de un profesor de la Universidad Estatal de Georgia, que descubrió que casi todos ellos eran pobres (Grem, 2006).

Con respecto a los orígenes conceptuales del *Dirty south*, es necesario establecer en primer lugar su posición histórica; en relación al vínculo tradicional que posee el rap con el resto de los géneros musicales de origen afroamericano, como el *soul* o el *funk*, debido a que es desde este punto donde el *southern rap* nace, dada la vasta presencia de población afroamericana presente en el sur de Estados Unidos, que permitió una rápida llegada de esta música a los centros urbanos de la región. De esta manera, sumado gracias a la fuerte regionalización imperante de ese país, en la zona se gestaron una diversidad de subculturas que establecieron sus propias formas y principios filosóficos; que en términos musicales generalmente se asociaron a la danza, la pérdida de interés en complejidades líricas, el empleo de formas musicales específicas y a la priorización de la participación de la audiencia. En un segundo lugar debe mencionarse que la emergencia de un movimiento musical propio en el sur estadounidense se articuló en su vasta mayoría bajo la lógica de *hazlo tú mismo* o D.I.Y (*do it yourself* en inglés) (principio esencial de la música *trap* posteriormente), que permitió un desarrollo en términos infraestructurales y de “autenticidad”. Finalmente, en tercer lugar debe constatarse que el *Dirty south* fue un movimiento cultural en general y musical en particular regionalizado, como se dijo anteriormente, lo que provocó que se articulase asimétricamente en términos de audiencia y alcance, y que dependió en gran parte de las interrelaciones entre los actores de cada centro urbano (Miller, 2008).

E) El *trap* latino

Como se ha expuesto anteriormente la música *trap* ha adquirido distintos matices dependiendo de la zona donde se desarrolle, fenómeno ocurrido tras la expansión del género fuera de los límites de Estados Unidos (Gascón, 2020). Esto permitió que llegase rápidamente más allá de la zona sur continental de este país (el *Dirty south*); específicamente a Puerto Rico, que también posee una considerable industria musical local. Dada las evidentes diferencias histórico-culturales con Estados Unidos -que administra a la nación insular bajo el nombre de territorio no incorporado- el *trap* también al llegar a este territorio se gestó desde un inicio estéticamente de una forma muy divergente a la trabajada en el continente,

probablemente debido a la gran influencia que ejerce el idioma en la síntesis de un género musical líricamente hablando, ya que Puerto Rico a lo largo de la historia ha pertenecido a una zona geográfica dominada por el español (con países como Cuba, República Dominicana o la ciudad de Miami en el estado de Florida), oponiéndose así a la hegemonía del inglés imperante en el territorio continental estadounidense. Es así como este país insular presenta la particularidad de pertenecer y desarrollar material musical propio de Estados Unidos, pero gestándolo desde su propia herencia cultural; poseyendo así la cualidad de exportar su música tanto al continente anglosajón como al mercado hispanoamericano, esencialmente a países como España, México o Argentina.

Para contextualizar la llegada del *trap* a Puerto Rico no puede obviarse la influencia del reggaetón, el que es probablemente el género musical por antonomasia de la isla durante este siglo (Leight, 2017; Gutiérrez, 2021), ya que previamente había sido la salsa la que había prevalecido como el principal estilo musical de exportación (Feixa, 2006). Como ha sido propio de los géneros musicales urbanos, el reggaetón ha sido objeto de una numerosa cantidad de interpretaciones y definiciones que varían según su contexto, por lo que resulta complejo elaborar un relato exclusivo y lineal sobre el mismo (probablemente el ejemplo más visible de este fenómeno es la ambigüedad presente con respecto a su país de origen; Puerto Rico o Panamá).

Es en esta última nación donde durante la década de los 70' y 80' se gesta el reggae en español, que corresponde estilística y cronológicamente al pariente más cercano del reggaetón (Rivera; Marshall; Pacini Hernandez, 2009a). Este género musical correspondía básicamente a una adaptación al idioma español de la música y temática propias del reggae; estilo musical que se basa casi en su totalidad en la música nativa del Jamaica y el Caribe (como el mento o el calipso) y en mucha menor medida por los géneros urbanos estadounidenses de la época, fuertemente asociados a la comunidad negra (como el R&B y el soul), y que fue masificado en el mercado musical anglosajón durante la primera mitad de la década de los 70' esencialmente bajo la figura de Bob Marley. Cabe mencionar que el reggae de esta época se denomina *roots reggae*, ya que correspondió a la primera ola del género en masificarse considerablemente fuera de Jamaica (el reggae “vieja escuela”),

además de contener –como su nombre lo dice- las raíces y esencia del movimiento rastafari (muy presentes en el ámbito lírico); tendencia que fue evolucionando posteriormente.

Ya en la segunda mitad de los 80' emergen figuras del reggae en español panameño como El General y Nando Boom, que cuya consolidación a nivel regional permitió una mayor propagación del género dentro del Centroamérica y el Caribe, llegando así hasta Puerto Rico, que desde comienzos de la década de los 90' comenzó a albergar este sonido regularmente en su circuito musical. No existe un consenso que sitúe el momento exacto en el que el reggae en español evolucionó a lo que conocemos como reggaetón; debido en gran medida a que fueron géneros que se desarrollaron principalmente en países distintos, además de que este último deriva de diversas aristas creativas desarrolladas simultáneamente. Sin embargo, una de las versiones más validadas relativas a este proceso evolutivo remite a que durante esta época muchas canciones de reggae en español fueron escuchadas en Puerto Rico; reorientando la tendencia de los boricuas por el rap en español hacia este género. Los primeros productores musicales de la isla, DJ Negro y DJ Playero hicieron contacto con el productor panameño Ramón “Pucho” Bustamante, y este les entregó algunas pistas, que tomaron y desarrollaron en Puerto Rico y que posteriormente pasó a denominarse reggaetón. También resulta relevante mencionar la relación que tuvo Puerto Rico con la llegada del reggae, que estuvo muy segregada en términos socioculturales. A principios de la década los 70' el *roots reggae* gozaba de considerable popularidad en la isla, aunque fue mucho más recibido dentro de la comunidad blanca de clase media y alta; que era cercana al rock y que usualmente se conformaba con adoptar los aspectos más superficiales que involucraban al género y la cultura rastafari. Cabe destacar que el reggaetón en términos específicos musicales se originaría del *dancehall* y no del *roots reggae*; ya que el primero constituye una variación moderna del género que fue la imperante durante la época de popularidad del reggae en español, además de la notable brecha temporal entre ambos estilos (Giovanetti, 2003). Por otro lado, el reggae en español al arribar a la isla durante la década de los 90' fue adoptado por las juventudes de clase baja, que eran mucho más asiduas al rap y al *dancehall* original jamaicano (Romero Joseph, 2009). Estas diferencias generacionales también se tradujeron durante la génesis del reggaetón, ya que como señala Giovanetti aún permanecía la segregación entre la comunidad blanca acomodada más asidua al *roots reggae* y la clase baja, que en su mayoría era de origen indígena y que se asociaba fuertemente al rap, *dancehall*

y *underground* (entendido como género musical). Estas distinciones de clase *racializadas* no eran novedad para la comunidad puertorriqueña en términos de consumo y producción de música popular, ya que como se ha expuesto ya estaban presentes durante los 70' hasta el día de hoy (Santos, 1996; (Rivera; Marshall; Pacini Hernandez, 2009b).

El reggaetón se desarrolló inicialmente bajo los géneros musicales conocidos durante la década de los 90' en Puerto Rico como *dembow*, *underground* o *melaza*; que corresponderían a sus precursores, pero no así a conceptos sustituibles o intercambiables de éste (Rivera; Marshall; Pacini Hernandez, 2010), ya que poseen rasgos socioculturales y sonoros propios (Marshall, 2009). Mezclando el ya mencionado reggae en español junto al rap en español, y originándose en los barrios y caseríos puertorriqueños, el reggaetón fue producido por y para la juventud urbana más pobre de la isla, aunque rápidamente trascendió sus raíces de clase social llegando a la clase media, que recibió con hostilidad las letras sexualmente explícitas y crónicas de violencia cotidiana a mediados de la década de los 90'). Esto permitió que llegase en muy poco tiempo a fiestas, discotecas y otros lugares asociados a la cultura del ocio puertorriqueña, además de pasar a ser parte de una industria musical de masas; que se tradujo en un aumento exponencial de las ventas discográficas entre 2002 y 2003 (siendo los últimos años de los 90' y primeros de la década del 2000 los correspondientes a los de la masificación del género) de 50.000 a 100.000 copias al mes, alrededor de un tercio de los diez álbumes más vendidos en la isla. Desde este momento el género comenzó su proceso de globalización, destacando los mercados de España, Italia, México, República Dominicana, Panamá, Japón y Australia. Indudablemente la primera canción en reflejar este proceso fue "La Gasolina" de Daddy Yankee lanzada el año 2004, que permitió posicionar en todo el globo al género; proveyendo así un nuevo tipo de producto masivo para la industria musical y a la vez un motor de cambio, ya que se estableció asociándose a la comunidad latina, tal como fue el caso de los afroamericanos con el hip-hop. Bastaron sólo dos años desde "La Gasolina" para que los álbumes de reggaetón alcanzaran ventas de oro, platino y doble platino, haciendo historia en la industria latinoamericana musical (Negrón-Muntaner, F.; Rivera, R.Z., 2009). Hacia el 2008 el reggaetón era el género "más vendido de la música latina", con la consolidación de artistas como el mencionado Daddy Yankee, Don Omar, Wisin & Yandel y Tego Calderón; destacando la asociación que este último hizo del

reggaetón con el orgullo negro, que según él se encargaba de describirlo y promoverlo (Rivera, 2008).

La proliferación del reggaetón a nivel global (destacándose el impacto de la canción “Despacito” de Luis Fonsi y Daddy Yankee en enero del 2017, que al día de hoy cuenta con más de siete mil millones de reproducciones en YouTube, siendo el segundo video más visto en toda la historia de la plataforma) (Bossi, 2020) y su –por consiguiente- establecimiento como género musical en el cotidiano popular (latino principalmente) permitió prácticamente una década después de su globalización un proceso de experimentación propio de géneros ya muy establecidos dentro de la industria; como el pop, rock o hip-hop y sus respectivos –y posteriores- subgéneros. Este fenómeno favoreció la emergencia del *trap* latino; tras un largo período de asentamiento y de posterior decaída de la popularidad del reggaetón a comienzos de la década del 2010, surgiendo como un movimiento *subcultural* que respondía al industrializado, comercializado y saturado mercado de este reggaetón (Fullana Acosta, 2018). También resulta relevante que el desarrollo del *trap* latino es bastante similar al que tuvo previamente el *trap* anglófono estadounidense, ya que refleja una inmortalización de las condiciones empobrecidas en las que los latinos estadounidenses habitualmente se encontraban, por lo que el lugar conocido como *the trap* en inglés también se encuentra presente en la comunidad latina; retratando nuevamente un patrón de fenómenos musicales interétnicos en el territorio americano, tal como la salsa y el jazz –que se retroalimentan mutuamente- , el rock y el bolero, y el hip-hop con el reggaetón (García, 2008).

El *trap* latino emergió mientras aún el reggaetón gozaba de considerable popularidad y no pudo competir en las principales plataformas de *streaming*, como Spotify y YouTube, por lo que tuvo que orientar su enfoque en SoundCloud y sitios web de música urbana, como FlowHot.net. Desde el año 2012, artistas del género como Myke Towers, Fuede Billete y Álvaro Díaz desarrollaron una escena de música *trap* local en la mencionada plataforma SoundCloud y en las redes sociales, como Instagram y Facebook. Sin embargo, no fue hasta el lanzamiento del single “Esclava Remix” en el año 2015 de Bryant Myers, Anonymous, Anuel AA y Almighty, que el *trap* latino pasó a convertirse en un fenómeno social, cultural y económico. Siguiendo la tradición estilística estadounidense de la música *trap*, la pista instrumental de esta canción se basó en acordes de sintetizador arpegiados, *pads* brillantes,

bombos potentes y agresivos, cajas de batería crujientes y tresillos de hi-hats. No obstante, a diferencia del *trap* estadounidense la temática lírica presente en “Esclava Remix” gira mucho más en torno a temáticas sexuales (Fullana Acosta, 2018). El éxito provocado por este single significó la posterior aparición de más canciones que gravitaban en torno a estas temáticas; copiando la estética de la pornografía, fórmula narrativa del encuentro sexual y representaciones de la dominancia masculina a través de la conquista sexual. Canciones como “Tú Me Enamoraste” (noviembre del 2015), “Ella y Yo” (enero del 2016) y “La Ocasión” (febrero del 2016) permitieron la irrupción de nuevos artistas como Lary Over, Brytiago, Ozuna o los ya mencionados Bryant Myers, Almighty y Anuel AA, como así también supuso la consolidación de artistas ya previamente instalados en el mercado urbano latino, como Farruko, Tempo, De La Ghetto y Arcángel; que continuaron con esta fórmula narrativa y solidificaron el enfoque temático del *trap* latino (Rivera, 2020).

Las principales características musicales del *trap* latino se basan en la mezcla del hip-hop sureño (o Dirty south) y el reggaetón y dembow puertorriqueño. Las voces incluyen una fusión de *rapear* y cantar, usando sintetizadores y distorsión del efecto vocal Auto-Tune; manteniendo el circuito sonoro del *trap* tradicional (Leight, 2017). Las letras del *trap* latino habitualmente tratan sobre la vida callejera, violencia, drogas y gente que está al otro lado de la ley, además de hablar sobre el sexo; tópico que cuya presencia en este género difiere bastante del *trap* estadounidense.

Al día de hoy, resulta innegable la influencia de Bad Bunny en el género, quien se alza como su máximo exponente. Su carrera comienza casi en paralelo con la emergencia del *trap* latino como género musical, comenzando en el año 2016 con su single “Diles”, que finalmente terminó llegando a manos de uno de los productores pioneros del género, DJ Luian, que lo firmó en su sello discográfico *Hear This Music*. Bajo su tiempo en este sello, Bad Bunny comenzó a perfilar su imagen, dentro de la cual su vestimenta correspondía a lo más comentado por ser poco convencional para el género en aquel momento. Posteriormente pasó a ser un ícono de la moda por su excéntrico estilo, que estableció tendencia dentro de la juventud puertorriqueña. Reflejo de esto son las palabras de DJ Luian en el año 2018, diciendo que si entrabas a una tienda de ropa en Puerto Rico en aquel momento todos los maniqués eran Bad Bunny (Billboard, 2018).

II.II. Ámbito político

A) La contracultura y lo juvenil

Siguiendo la línea discursiva expuesta por Romaní y Sepúlveda (2005) se entenderá como contracultura a aquella expresión cultural y constante histórica que se opone a las corrientes culturales hegemónicas imperantes durante un período cronológico determinado, al margen del sistema social, siempre expresado por un grupo minoritario y donde a posteriori elementos de ella posiblemente supongan parte del o los discursos hegemónicos sociales. Es de relevancia también exponer una segunda acepción del término contracultura, que refiere a sus orígenes durante la década de los años 20' del siglo XX en Estados Unidos, que posteriormente se expandió por el mundo industrializado juvenil, desarrollándose de manera específica en cada sector social.

El término contracultura supone más que la oposición a la hegemonía; constituyéndose como una tecnocracia, una forma de integración de su organización a la sociedad industrializada. Permite la creación de su propio estilo de vida a través del empleo de la tecnocracia para así provocar un descenso del sistema hegemónico, siendo la disgregación básica de la tecnología sin emociones humanas y creativas (Roszak, 1969). La contracultura también puede entenderse como un espacio que aprueba ciertas libertades, tales como la libertad de explorar su potencial, de crear uno mismo, de expresión personal, de horarios y de roles y estatus jerárquicos (Anders, 1990).

La contracultura en Latinoamérica está indudablemente marcada por la dominancia de la cultura europea con respecto a las autóctonas presentes en el territorio, que muchas veces son antagónicas a la primera y que por la misma razón han terminado sometidas, en su mayoría. Las culturas juveniles cumplen una función de “antena” en las sociedades contemporáneas, ya que evidencian las contradicciones de las mismas, donde algunos de sus elementos a pesar de ser evidentes signos de contradicción terminan siendo distorsionados y descodificados al momento de integrarse al consumo de la cultura hegemónica, enmascarando su significado. A partir de esto último muchas veces se asocia a las culturas juveniles con las contraculturas (Monod, 1970).

Dentro de la diversidad de contraculturas presentes destaca para este contexto la cultura hip-hop; que se establece como tal y como choque generacional ante la cultura dominante, dominada y definida por una matriz *adultocéntrica* y correspondiendo a una cultura urbana propia de los jóvenes (Duarte, 2002). Este movimiento significó –entre otros ámbitos- la ocupación del espacio urbano para explicitar principalmente el descontento social propio del estatus sociocultural de estos jóvenes gestores. Entendidos los contenidos expuestos y orígenes del hip-hop resulta factible asegurar que consiste en sí mismo en una acción contracultural; englobando el choque generacional, lo cultural, socioeconómico y su propio origen. Al configurarse como una acción contracultural consciente y reflexiva, y al oponerse a la sociedad moderna, este movimiento no adhiere a sus leyes y crea sus propios espacios; entendidos como *micromedios* de difusión alternativos y/o ilegales, que permite la posibilidad de la realización de algunos delitos como la utilización de la marihuana, contra propaganda política o la violación de la propiedad privada. No obstante a lo mencionado, el hip-hop no se limita a la denuncia de las leyes y la oficialidad; ya que permea el orden cultural y el individualismo contemporáneo.

Continuando con lo expuesto por Moraga y Solorzano (2005) también se entiende como contracultura a la cultura de la resistencia de los valores de la sociedad dominante, atentando así a los códigos valóricos de la cultura oficial. Entre sus elementos característicos se encuentran la autogestión, autonomía, espontaneidad, horizontalidad y autoeducación; que se constituyen en un accionar sociopolítico y cultural nacido desde lógicas e identidades sociales urbanas.

B) La resistencia y lo juvenil

Como categoría problemática, la resistencia debe ser analizada desde diferentes puntos de vista y enfoques; expresándose como un concepto dinámico, cambiante, espontáneo o deliberado, que aparece en distintos momentos de las interacciones sociales, que puede originarse tanto de fuentes individuales como colectivas y que puede ser explícita u oculta. Además, la resistencia “se posiciona de manera diferente al poder”, y “se expresa también en

el conjunto de relaciones que el sujeto establece consigo mismo” (Castiblanco, 2005, p. 261). Según Castiblanco, la práctica de la resistencia será entendida como aquella que pone en cuestionamiento al menos cuatro procesos: poder, hegemonía, subordinación y dominación; que se interrelacionan pero que no se explican a sí mismos salvo que sean entendidos en tanto al vínculo que poseen entre sí. Históricamente la resistencia como concepto surge incorporada al pensamiento de Antonio Gramsci, definiéndose como una categoría de relación de oposición entre lo hegemónico y lo subalterno, suponiendo el rol de dominación de la cultura hegemónica y el de resistencia de la cultura subalterna (García Canclini, 2005).

Como expone Castiblanco (2005), al día de hoy los alcances de este concepto han aumentado, debiendo ser entendido fuera de polarizaciones extremas debido a principalmente a que muchas formas que expresa se sitúan fuera del tradicional proceso productivo y no se remite a una característica propia de una clase social; haciendo relación a contradicciones sociales que previamente fueron marginales e invisibilizadas dentro de la política general, tales como los movimientos urbanos, de identidades sexuales y regionales. Las categorías de análisis de la resistencia ya no se remiten a lo social y político, por lo que ha sido necesario indagar en otras que expliquen el terreno de lo incierto y discontinuo, que se refleja en reacciones y movilizaciones inusuales.

Llevado más al contexto de este escrito, la resistencia también se entiende como un acto de existir que a su vez constituye un acto creativo; que forma parte integral de las culturas juveniles correspondiendo a una esencia creativa y sensible que fomenta la auto-creación de nuevas subjetividades, además de la búsqueda de la otredad en lo ético, político y artístico. De esta forma el trabajo que desarrollan estos grupos sociales se establece como un foco de resistencia frente a la *homogénesis* (entendidos como universos de referencias unidimensionales), favoreciendo la creación de lo único e irrepetible (Marín; Muñoz, 2002).

Dentro de un contexto de continua pérdida de la subjetividad individual y colectiva propia de las sociedades posmodernas, la resistencia -además de ser propia de la juventud- se asocia al poder y a las culturas sociales; generando un universo de ideas que permanentemente construye y reconstruye distintas formas de relación ante el poder, pretendiendo no solo reformar la sociedad sino que también erigirse como acción afirmativa de la propia existencia, como un acto *autodeterminante* (Castiblanco, 2005).

C) El acto político de la protesta social

Dentro de la línea expuesta por autores como Bourdieu (1989), es necesario exponer primeramente lo que corresponde a la teoría del espacio social. El espacio social puede ser entendido como un campo de fuerzas; un conjunto de relaciones de fuerza objetivas impuestas a todos quienes entren a dicho campo y que son irreductibles a las intenciones individuales e interacciones directas de los agentes. Entre los componentes de esta teoría se menciona el mundo social; que puede ser nombrado y construido de diferentes maneras según los diversos principios de visión y división existentes. De dichos principios resultan relevantes para el contexto de este escrito las llamadas divisiones étnicas, que entendidas dentro del espacio social se configuran en torno al resto de sujetos que componen el espacio, teniendo que forzosamente dejar de lado diferencias económicas y culturales (esencialmente). Del mismo modo, se entenderá como “clase” a un conjunto de agentes ocupando posiciones sociales similares y que están sometidos a condicionamientos parecidos. Lo anterior no supone necesariamente la imposibilidad de la agrupación de estos agentes sociales bajo principios diferentes, aunque generalmente éstos se encuentren relacionados a otros esenciales y a los mismos grupos étnicos. En este punto de su análisis, Bourdieu plantea que ocurre la misma situación al hablar de la relación entre el espacio geográfico y social, los cuales nunca coinciden por completo a pesar de su coexistencia, y presentan diversas diferencias asociadas, entre ellas, el efecto producido por su interrelación. Ambos espacios se pueden oponer en casos como el del centro y la periferia, que corresponden a una consecuencia de la distancia existente entre ellos dentro del espacio social, debido a la distribución desigual de los distintos tipos de capital en el espacio geográfico. Sin embargo, esto no supone un planteamiento de una conciencia de clase o de la formulación de una teoría de las clases sociales, sino que corresponde a un riguroso conocimiento de los mecanismos encargados de las distribuciones realizadas en este espacio (Bourdieu, 1989).

De la misma manera también es importante dentro de la teoría social el concepto de campo, que se entenderá como “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias”, que “se presentan para la aprehensión

sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas)” (Bourdieu, 1990, p. 135). Comprendido dentro de ámbitos sociales determinados, los campos se configuran como “espacios estructurados y jerarquizados de posiciones”, donde se producen continuas luchas que redefinen su estructura y funcionan capitales específicos y un tipo de creencia (entendida como –‘illusio’ –específica) (Criado, 2008, p. 17), además de desarrollarse como *campos de fuerzas*, es decir “un conjunto de relaciones de fuerzas que se imponen a todos los que entran en ese campo” (Bourdieu, 1990, p. 282). Para la existencia de un campo resulta imprescindible que exista un juego y que la gente esté dispuesta a participar en él, creyendo en su validez y asumiendo sus reglas específicas. Estas características de los campos no pueden ser reducidas a las dinámicas de otros campos u otro tipo de intereses. Los agentes sociales presentes en ellos se establecen como “detentores de capitales específicos condicionados por las dinámicas particulares de cada campo” (Castiblanco, 2005, p. 183), y que debido a la distribución desigual de estos capitales toman posiciones diferenciales, orientándose activamente hacia la preservación de su distribución o hacia la subversión de ella; estableciendo así tanto estrategias de conservación de la relación de fuerzas como estrategias de herejía (Bourdieu, 1990). Los campos son irreductibles a la acción de agentes individuales o a la interacción directa entre ellos. Comprendido como “un juego en donde las mismas reglas se ponen en juego” (Bourdieu, 2000, p. 82), estos se definen como sistemas de relaciones que se encuentran en conflicto, cuyas luchas internas definen sus objetivos legítimos, reglas de juego y la ocupación de posiciones (Bourdieu, 2000). Es por ello que deben tenerse en cuenta las relaciones externas con otros campos y los cambios en su estructura interna al momento de realizar un análisis de este concepto (Beliera, 2013). De lo anterior, también es posible desprender para el contenido de esta tesis el concepto de *campo de protesta*, planteado por Bourdieu para explicar la situación política de Argentina durante la década de 1990; consistente en el “ensamble de mecanismos y procesos que se hallan en la raíz de la formulación de reclamos colectivos”, actuando en la forma de “mediador entre las fuerzas globales y las *explosiones* locales”, que “refracta como un prisma los determinantes externos en términos de su propia lógica” (Auyero, 2002, p. 15).

D) La política del arte y la música

Como plantea Díaz-Inostroza (2016, p. 40), el arte se sitúa en el ámbito de lo colectivo,

[...] en la conexión de la obra con el otro y la relación consigo mismo (espectador o sujeto que experimenta el juego artístico), su contexto histórico y la cognitividad que suma para la capacidad de decodificar o comprender la obra e interactuar con ella.

Resulta también relevante la definición de política que propone Rancière (2005, p. 17), es decir aquella que

No es un principio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.

De esta manera es posible asegurar que el arte cumpliría una función política

[...] en sí al reconfigurar un espacio material y simbólico compartido por una comunidad cuya experiencia de vida en común no puede dejar de considerar aunque se trate de una estética de lo sublime (concepto kantiano), es decir, de lo singular o irreplicable que significaría una obra de arte (radicalismo estético) (Díaz-Inostroza, 2016, p. 40).

Entendiendo que en este espacio común se vivirá el arte de forma relacional; se plantea la existencia de una unión entre esta práctica y el ámbito de lo común, gracias a “la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible”. Bajo esta lógica, el arte es político “por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones (transmisión de mensajes y sentimientos, su forma de representar a la sociedad), por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2005, p. 17). Finalmente, es mediante la “instalación de un sistema estético que consiste en distribuir la experiencia sensible” como el arte se constituye como un ente político, “ya que establece paradigmas que constituyen un determinado orden social”, estableciéndose así en “un régimen estético político” (Díaz-Inostroza, 2016, p. 41).

Una vez dentro del campo del arte y la estética resulta imprescindible para esta tesis plantear el rol que juega la disciplina de la música en su articulación como agente político-social, en términos de la teoría de la acción colectiva; donde se destacará tanto por sus efectos unificadores que articulan identidades (Danaher, 2010) como por su funcionalidad dentro de los movimientos sociales, que permite la promoción de la participación además de mantener la movilización social (Rosenthal; Flacks, 2011). Debido a lo difícil que resulta esto último, es vital el empleo de “un repertorio de enfrentamiento conocido, familiar, en torno al cual se va innovando y desarrollando el colectivo, construido a partir de las prácticas de los involucrados” (Tarrow, 1997, como se citó en Fuentealba, 2021). Dentro de aquellas prácticas

Se encuentran las redes sociales y los símbolos culturales a través de los cuales se estructuran las relaciones sociales. Cuanto más densas sean las primeras y más familiares los segundos, tanto más probable será que los movimientos se generalicen y perduren (Tarrow, 1997, p. 17-18).

Para Melucci (1996, como se citó en Fuentealba, 2021, p. 3) “los movimientos sociales instalan un conflicto en torno a códigos culturales, expresados en el desarrollo de una identidad colectiva que se contrapone a la articulada desde el poder dominante”.

Así, con respecto a la música entendida dentro de un campo y movimiento social es posible asegurar que, para autores como Christopher Small (quien también propone el concepto de *musicking* o *musicar*; entendido como una experiencia transdisciplinar colectiva), “la experiencia musical adquiere así la forma de un ritual colectivo, en que lo imaginado y lo real coexisten, y donde lo primero ejerce una fuerza efectiva, concreta, teniendo la posibilidad de transformar la vida social”, lo que permite entender la música dentro de un ámbito colectivo en general, y –para los fines de esta tesis- la movilización social en particular, donde “los participantes imaginan, proyectan, visualizan un futuro, afirmando una manera en que “deberían ser las cosas”” (Small, 1998, como se citó en Fuentealba, 2021, p. 4). A lo anterior se suman los planteamientos de Durkheim y Weber, donde “la comunión del rito impulsa a actuar sobre la realidad de los sujetos, articulando una acción racional con sentido” (Durkheim, 1992; Weber, 2002, como se citó en Fuentealba, 2021, p. 4). Según Tia DeNora, “la música *habilita* (concepto de *affordance* en inglés) la acción social, dada su

capacidad de expresión como agencia estética, de involucrarse en la construcción de los individuos y, a través de ello, en la transformación de sus entornos”, y que “deviene —a través de un proceso reflexivo— en (un) dispositivo para la activación de la identidad individual y generación de estructuras de acción e identidades futuras, habilitando y articulando la acción social” (DeNora, 2012, como se citó en Fuentealba, 2021, p. 5).

E) Capitalismo neoliberal y *trap*

Teniendo como definiciones de capital “valor de lo que, de manera periódica o accidental, rinde u ocasiona rentas, intereses o frutos”, “conjunto de activos y bienes económicos destinados a producir mayor riqueza” (Real Academia Española, 2021) y “aquellos bienes durables producidos que sucesivamente son utilizados como insumos productivos (bienes que producen otros bienes) para la futura producción de bienes y servicios” (Samuelson; Nordhaus, 2001, p. 442). De lo mencionado anteriormente también es posible plantear, a su vez, que el capitalismo

[...] es un sistema en el que los medios económico, industrial, comercial o financiero están bajo control privado, siendo su dinámica primordial la obtención de beneficios. [...]. En la versión neoliberal el mercado impone su mandato primando un modelo económico de tipo financiero cuyo objetivo es aumentar, sin límites y sin escrúpulos, la tasa de beneficios del capital. (Ortega, 2017, como se citó en Zumaquero, 2019, p. 10).

Entre las incontables consecuencias que ha producido el capitalismo se encuentran aquellos procesos donde “se privatizan sectores públicos sensibles como la educación y la sanidad o se produce la bien sonante “flexibilización” del mercado laboral. Se impone, de esta forma, una política de austeridad [...]”, donde “todo está justificado con el fin de aumentar, de la forma más rápida y eficaz posible, los beneficios del capital” (Zumaquero, 2019, p. 11). Como se ha podido exponer, el capitalismo y su versión actual del neoliberalismo son un sistema económico, político y social, que emplean agresivamente la imposición de sus principios, para así “garantizar la obediencia o resignación de los individuos con la finalidad de evitar los conflictos y, para ello, hay que accionar hasta su máximo rendimiento la industria cultural” (Zumaquero, 2019, p. 11).

De esta última idea planteada, dentro del contexto de esta tesis, asoma la emergencia de la música pop dentro de la industria cultural capitalista occidental del siglo XX y XXI; que al día de hoy se encuentra entendida como una suerte de meta-género musical, ya que a pesar de surgir bajo todas las características de un género musical, ha trascendido aquellas delimitaciones para así configurarse como un sinónimo de música popular. Dentro de esta lógica

[..] La música *pop*, es utilizada como un método de adoctrinamiento sutil que, bajo la premisa del entretenimiento, transmite a los individuos ciertos mensajes sobre cómo ha de comportarse para acceder a los beneficios que el sistema les ofrece (o, mejor, les puede ofrecer en un futuro) (Zumaquero, 2019, p. 11).

Dentro del contexto que ha supuesto la masificación de la música pop durante el siglo XX y XXI, ha ocurrido un fenómeno estético-económico; por un lado esta música ha trascendido las barreras que delimitan a un género musical (con ritmos o armonías definidas), y por otro ha ocurrido que este estilo musical ha “absorbido” a otros imperantes durante las distintas épocas, tales como fueron el folk y el rock, que tuvieron orígenes subversivos y de exclusión al igual que géneros posteriores como el reggaetón y el *trap*, con el fin de integrarlos a la práctica productiva capitalista.

El neoliberalismo por su parte también será entendido como “una racionalidad también flexible y creativa que excede el campo económico para penetrar la ideología, la subjetividad y todas las esferas de la vida social, incluidas la música y la cultura” (Laval; Dardot, 2013, como se citó en Rey-Gayoso, 2021, p. 23), además de ser “una ética que alimenta y se realimenta de estéticas múltiples”, como lo ha sido el caso del *trap*; que a pesar de sus orígenes marginales y de denuncia no han impedido que el neoliberalismo termine configurándolo como un “nuevo orden melódico” (Rey-Gayoso, 2021, p. 23). Este último estilo musical presenta una dicotomía esencial, ya que por un lado

(Re)presenta la realidad original de muchos traperos, atrapados en la pobreza y el estigma; por otro, postula la posibilidad o necesidad de escapar y salir de la trampa, aunque sea reproduciendo las trampas del neoliberalismo, que halla en esta polarización parte de su éxito (Kaluža, 2018, como se citó en Rey-Gayoso, 2021, p. 14).

Entre las consecuencias producidas por esta dualidad, asoma el lucro y el ganar dinero como fin último del éxito comercial que es posible conseguir mediante el *trap*, entendido bajo la idea de que

El lucro como fin último fundamenta el modelo de felicidad neoliberal, siendo una herramienta ideológica para su legitimación. Este modelo de felicidad conlleva, paradójicamente y en una trampa del neoliberalismo, el germen de la infelicidad, pues el imperativo del éxito genera altos grados de competitividad estimulados por un narcisismo que puede devenir en pánico o depresión (Berardi, 2016, como se citó en Rey-Gayoso, 2021, p. 20).

También es importante mencionar el peso que ejerce la competitividad dentro del ámbito artístico y productivo del *trap*, que “junto al modelo empresarial es el eje vertebrador de la subjetividad neoliberal” (Laval; Dardot, 2013, como se citó en Rey-Gayoso, 2021, p. 22).

Producto de lo mencionado anteriormente en este párrafo, es posible sintetizar que

El *ethos* trapero ofrece una síntesis de la «nueva razón neoliberal», en tanto el prototipo del trapero encarna el sujeto que «lucha» y se obsesiona por ser competitivo y tener éxito. El *trap* —como toda música— opera tanto o más con la escucha (y la interpretación) que con los sonidos, produciendo comunidades de relación y sentido, y volviéndose una fuente cultural que hace circular entre los jóvenes ciertos valores, percepciones y conceptos (Cruces, 1999; Sanmartín, 2011, como se citó en Rey-Gayoso, 2021, p. 22).

III. Marco Metodológico

En primer lugar, la metodología de esta tesis se basará en un estudio de tipo descriptivo, con el fin de plantear una panorámica de lo que supone el género musical del *trap* en Chile. Es por ello que resulta necesario analizar sus delimitaciones mediante un enfoque de observación y descripción, con el fin de entender cómo se ha estado desarrollando este fenómeno en territorio chileno. Dado que aún hoy en día el género sigue evolucionando, junto con el resto del conglomerado de la “música urbana” (a pesar de poseer ya una relativa longevidad) será imperioso posicionarse bajo el alero de un estudio descriptivo, ya que es el que de mejor forma permite elaborar y exponer a mayor profundidad el contenido de esta tesis, en detrimento de tipos de estudio exploratorios y explicativos.

Una vez propuesto el tipo de estudio a realizar resulta necesario establecer que éste poseerá, a su vez, un método cualitativo. De esta forma será posible investigar e interpretar – esencialmente- **cómo las características musicológicas del *trap* se han ido gestando e interrelacionando con las cualidades culturales chilenas**, para así poder elaborar un análisis interpretativo del género musical. También, dentro de un método cualitativo, resultará realizable el planteamiento de una estética tanto particular como general del *trap*, entendido dentro de una perspectiva globalizada.

El área de estudio a observar es la de la escena de la música *trap* en Chile -desde sus orígenes históricos-. Teniendo en cuenta que Santiago es el epicentro del género en Chile y de donde provienen la mayoría de sus exponentes (particularmente la comuna de Puente Alto). Se establece como universo o población al grupo de artistas y proyectos que han desarrollado su trabajo en la ciudad de Santiago; y como muestra, al **artista capitalino y puentealtino pionero del género, Marlon Breeze, y su álbum del año 2016 *Le Trap Part. 1***.

La elección del área de estudio de esta tesis y sus sub-categorías, responde, nuevamente, al reflejo de la evidente centralización presente en Chile, por lo cual Santiago resulta ser el nicho cultural más prolífero del territorio.

Las técnicas de recolección de datos a emplear corresponderán principalmente a aquellas relacionadas al estudio documental; tales como la **revisión bibliográfica, de prensa, historia de vida, escucha de obras musicales y el visionado de material audiovisual**. La captación de datos girará en torno a un muestreo no probabilístico, que se regirá íntegramente por el criterio intencional, con el fin de escoger las fuentes de información más idóneas para el desarrollo de esta tesis.

Finalmente, el plan de análisis a emplear será de carácter **musicológico** (esencial para la investigación musical); de **discurso** (para comprender la profundidad de este fenómeno); y de **contenido** (aspecto más reaccionario, relativo a conformación estética); para así atender a las múltiples dimensiones que posee el *trap* culturalmente, a escala global como nacional.

Investigación

I. El reggaetón y breve contexto de la música urbana en Chile

Es posible establecer, que desde la irrupción de la canción “Gasolina” de Daddy Yankee en el año 2004, ocurrió una fuerte instalación del género del reggaetón en Chile; dentro del contexto que supuso la globalización de éste dentro del ámbito musical occidental en general y latino en particular. Desde este hito en adelante, Chile se ha encargado –intermitentemente- de ser el país que más consume el género, hecho que se ha confirmado dentro de los últimos 5 años al día de hoy. Así lo confirma Spotify (vía la página TiempoX, de Twitter) que declara que Santiago es la capital global del reggaetón desde el año 2018; donde

Chile pasó de ser un lugar importador de música urbana, a desarrollar una escena propia que ya comenzó a exportar su música a la región. Desde 2018 a la fecha, Santiago, lidera los streams de Reggaetón en Spotify a nivel mundial, razón por la cual es conocida como “La Capital del Reggaetón” (Neira, 2022).

Además, también enuncia que

La cantidad de reproducciones de perreo³ que se escucha dentro de Chile en la plataforma digital en estos tres años ha tenido un crecimiento del 32%. Esta cifra en su gran mayoría es producto de las preferencias de la Generación Z, que representan el 35% de los jóvenes que más están consumiendo este género musical, seguidos por los de 25 a 29 años con un 28% (Neira, 2022).

La plataforma de *streaming* sueca también arroja –oficialmente- otras estadísticas, como aquella que

³ Se entenderá como “perreo” a aquel baile que acompaña al reggaetón, “que se caracteriza por la sensual manera en que los participantes se estriegan unos contra otros al son del ritmo de origen jamaiquino llamado dembow, que ha sido la espina dorsal del género” (Negrón-Muntaner, F.; Rivera, R.Z., 2009, p. 2). El perreo “hace parte de la experiencia somática de baile. Son una serie de movimientos que intentan imitar las acciones del coito en los perros, por eso su nombre. En él se intenta simular el acto sexual heterosexual” (Uribe-Molina, 2022, p. 329).

De todos los *streams* de reggaetón en el mundo, la gente de Santiago es responsable del 10% de ellos. En Santiago, el fan promedio de reggaetón reproduce 126 canciones en un mes, que es más del doble que la cantidad promedio de canciones escuchadas por fans de otras ciudades donde el género es popular [traducción propia] (Spotify, 2019).

Para explicar las razones del fenómeno dentro de nuestro país, y particularmente en la ciudad de Santiago, Spotify también enuncia que

Esta ciudad enclavada al pie de los Andes, lejos de los orígenes costeros del género, ha sido el hogar de muchos fervientes fanáticos del reggaetón desde que comenzó el género a finales de los 90 y principios de los 2000. Lo que ahora se conoce como "reggaetón de la vieja escuela", la primera iteración del sonido en el estudio después de que emergiera de sus raíces afrolatinas de reggae, dancehall e hip-hop para convertirse en reggae en español, fue popular desde el principio entre las juventudes chilenas, específicamente una subcultura de adolescentes de clase media y trabajadora conocida como los *Pokémones* [sic] (Spotify, 2019).

Prosiguiendo, se expone que “llamados así por la forma en que llevaban el pelo largo, puntiagudo y peinado hacia un lado como los personajes de la franquicia de animé, los *Pokémones* combinaron su sentido único del estilo con elecciones musicales idiosincráticas” (Spotify, 2019).

En Chile, la elección fue el reggaetón, y en cualquier fin de semana a comienzos de los años 2000 podías salir a Santiago y encontrar a adolescentes reproduciendo a Jowell & Randy, Wisin & Yandel y Arcángel en fiestas de alrededor de 4000 personas reunidas a través de los característicos ritmos liberadores del *dembow* [traducción propia] (Spotify, 2019).

Finalmente, la plataforma concluye que

Específicamente en Santiago, el amor por los clásicos de la vieja escuela amplifica el entusiasmo por nuevas canciones, artistas e iteraciones del género también. La ciudad es un centro para las personas que quieren correr riesgos, ya sea colaborando con

artistas de otros géneros o empujando los límites del reggaetón musicalmente (Spotify, 2019).

Es por ello que no resultaría descabellado afirmar que hoy en día el reggaetón es el género de la música popular dominante del ámbito nacional, hecho que –por ejemplo- se ha podido confirmar con las presentaciones de sus principales exponentes e influyentes en Chile desde hace más de 15 años: Daddy Yankee (2006, 2009 y 2013), Don Omar (2007, 2010 y 2016) y Wisin & Yandel (2008 y 2013) en el Festival de Viña del Mar, que históricamente ha sido considerado como el festival musical más importante de América Latina.

Este fenómeno se ha podido explicar según dos aristas clave: por un lado, se encuentra la incesante búsqueda musical identitaria chilena, en cuanto hallar alguna expresión musical popular socialmente transversal y aceptada, que implique una identificación general de su población, problemática que puede explicarse desde una cualidad cultural chilena que es socialmente polarizadora. Por otro lado, se observa la falta de industria musical propia -en cuanto a estándares de competencia regional y global se refiere-, dentro del ámbito de la música popular, en general, y de la urbana en particular. La conjugación simultánea de ambos factores ha provocado que en Chile haya ocurrido una rápida adopción y masificación del reggaetón desde su llegada, debido a que de cierta forma ha venido a poblar un espacio sociocultural que otros géneros relacionados a lo urbano y popular no habían podido ocupar previamente; como lo han sido la música tropical (entendida como concepto general que abarca a géneros centroamericanos y del Caribe; como la cumbia, salsa y/o sus derivados), la música ranchera, pop, rock y el hip-hop.

Esta particularidad también se puede analizar dentro de la lógica de la cultura del entretenimiento chilena, que históricamente había sido incapaz de lograr formar un sentimiento de identificación transversal en nuestra población. A lo largo de nuestra historia han existido numerosos géneros musicales que han adquirido un carácter más o menos unificador del ideario nacional, como aquellos mencionados en el párrafo anterior, sumados a la música de raíz folklórica, que estuvo muy presente durante las décadas de los 60' y 70' del siglo pasado. Sin embargo, estos géneros no representaban una visión cultural relativa a la mayoría de nuestro país, ya sea por motivos políticos o de clase social; que han sido los encargados de mantener –sobre todo- durante el siglo XX en Chile una considerable

polarización sociocultural; reflejando vicios culturales históricamente imperantes en nuestro país, tales como el profundo clasismo social. Además, resulta muy importante establecer que estas formas musicales previas no siempre remitían a un fin ligado estrictamente a la cultura del entretenimiento de Chile, que a lo largo de nuestra historia se ha articulado como ámbito clave de la vida social, en tanto a la adopción y consumo de diversas formas estéticas en general y musicales en particular. Sobre todo dentro del ámbito Latinoamericano, la música ha adquirido un fin ligado a la recreación, a la fiesta y al disfrute; amalgamando de alguna manera la herencia de lo ritual de los pueblos indígenas y africanos y la música medieval profana importada desde Europa (aquella que se desarrolló dentro de un ámbito urbano y exclusivamente dentro de espacios religiosos). De esta forma es posible explicar el relativo fracaso de estos géneros musicales populares previos en comparación al reggaetón; ya que a pesar de la existencia de estilos como la cumbia, que a pesar de también poseer una raíz socioeconómica más marginal y relacionada a los sectores bajos de la sociedad, no han logrado permear al resto de las clases sociales como sí lo ha logrado hoy en día el reggaetón; especialmente en el sector más acomodado.

También resulta relevante para el planteamiento de este capítulo destacar como componente esencial del reggaetón: la corporalidad, elemento articulador de la cultura del perreo y de gran parte del material lírico del género. En Chile muchos aspectos relacionados al cuerpo en general, y a la sensualidad en particular, están culturalmente omitidos o invisibilizados, hecho que perfectamente puede ligarse al intermitente -pero históricamente instalado- conservadurismo social, que perfectamente es capaz de permear y hacer entrar en conflicto las posturas planteadas por el reggaetón y la sociedad chilena. Este fenómeno es más sencillo de observar dentro del sector socioeconómico más acomodado (que a lo largo de la historia se ha mostrado reacio a adoptar elementos culturales esencialmente asociados a la forma de interactuar con el otro y al baile) considerando además el contexto bajo el cual prácticamente toda la música urbana se ha desarrollado, muy emparentado a la marginalidad y a la ilegalidad. A su vez, cabe destacar el rol que han desempeñado los más jóvenes dentro de este sector socioeconómico, debido a que han sido capaces de relocalizar el sesgado consumo musical y cultural propio de esta comunidad, diferenciándose con creces de la labor ejercida históricamente por su juventud y trascendiendo –dentro de este ámbito- las nociones polarizadoras (y esencialmente políticas) que existen en la sociedad chilena; a través del

consumo cultural del reggaetón y la música urbana, con el fin de hallar un sentimiento de comunidad y pertenencia mayor al de una clase social.

Indudablemente las consecuencias de la globalización y la evolución de la tecnología han permitido que el reggaetón se alce actualmente como el género más popular de Chile, debido principalmente a la acción masificadora de las generaciones más jóvenes; que se han articulado (como ha sido históricamente) en agentes de cambio cultural, sumado a que hoy - a diferencia del siglo XX- cuentan casi en su totalidad con el vasto potencial de conectividad que otorgan las redes sociales y plataformas de *streaming*, que permiten un tránsito mucho más rápido y llamativo de contenido cultural a través de un teléfono celular o computador. El rol que ha desempeñado este factor ha resultado de suma importancia para la diseminación transversal del género del reggaetón en Chile, ya que, movilizado su mensaje de ocio y entretenimiento desde el sector más joven de la sociedad, ha provocado una identificación social mayoritaria y transversal a través de un espacio socioeconómicamente más neutral, como lo es la internet y las redes sociales. El reggaetón, dejando de lado todo sesgo político y de clase, transmite un mensaje de invitación a la fiesta, de desligarse de la rutina esencialmente laboral y de crear un espacio social común. Es por ello que este género ha logrado trascender su espacio original y derribar los prejuicios que sus predecesores -dentro de este contexto- no pudieron; logrando así la configuración de un género musical representativo que refleja de una manera más fiel el fin esencial que desempeña la música dentro de las comunidades latinas, a pesar de sus numerosas y posibles fracturas culturales.

El desarrollo de este fenómeno también explicaría la rápida masificación del reggaetón chileno dentro de la industria local y regional, ya que además de ser un género musical popularmente aceptado hace más de una década, ha permitido que desde el año 2018 exponentes de nuestro propio territorio logren –gracias al enorme consumo del género en Chile- alcanzar en tiempo récord los millones de reproducciones en las plataformas digitales. Es así como el reggaetón de los últimos cinco años ha logrado una definitiva consolidación cultural en nuestro país, haciendo comunión entre una forma musical extranjera adaptada al ámbito local y la emergencia de una industria local muy competitiva comercialmente, que se encuentra apoyada por una gran parte de la nación a diferencia de lo ocurrido durante las décadas anteriores.

Solo el tiempo será capaz de determinar si el fenómeno del reggaetón en Chile logrará trascender su generación de origen; aunque no sería un hecho aislado o particular dentro de la cultura musical chilena, dado el expansivo proceso de masificación que ha experimentado sobre todo dentro de los últimos tres años, con la consolidación –dada en gran parte debido a la pandemia del COVID-19- del formato digital como principal medio para la difusión musical.

II. Sobre las contraculturas musicales urbanas en Chile

No resulta rebuscado asegurar que, a lo largo de nuestra historia musical como país la presencia de géneros considerados urbanos -ya sea A) la categoría expuesta durante el Marco Teórico, fundamentalmente estadounidense, o B) aquella utilizada para designar a cualquier género musical que tiene sus raíces en el ámbito de la ciudad- no ha adquirido tanta fuerza mediática y sociocultural comparado con el fenómeno que está ocurriendo actualmente. Como se ha expuesto, en Chile antes de la irrupción del género urbano norteamericano imperaban estilos de raíz esencialmente centroamericana y caribeña, de música folklórica y en menor medida alrededor de géneros como el tango o la ranchera. Todas estas formas musicales expuestas en el punto anterior abarcaban el espacio sociocultural que hoy ocupa primordialmente la música urbana; gracias a estilos como el hip-hop, reggaetón y el *trap*, además de sumar la influencia de géneros menos masivos en nuestro país tales como el funk o el R&B. Este fenómeno permitió el desarrollo de una contracultura mucho más presente y transversal comparada con aquella gestada esencialmente durante el siglo XX; debido principalmente a aspectos tales como la accesibilidad, falta de conectividad o un simple desinterés y/o falta de identificación por parte de la juventud con las corrientes musicales enraizadas en el ámbito de la ciudad más populares de la época. No cabe duda de que la influencia extranjera –principalmente la estadounidense- (tal y como ocurrió con el fenómeno de la Nueva Ola durante la década de los 60’) fue, y ha sido clave para la gestación de una contracultura que posea un alcance mayor al regional, o en el mejor escenario nacional. También es importante dentro de este punto mencionar el hecho de que Chile posee no hace mucho tiempo una relativa industria local de peso, dado que los artistas relacionados a los géneros mencionados anteriormente –que pueden ligarse a nuestra cultura del entretenimiento- contaban en el mejor de los casos con un alcance continental, además de ser lógicamente extranjeros. Nuestra industria local durante el siglo XX gravitó en gran parte alrededor del ciclo evolutivo de la música folklórica, además del desarrollo de estilos tales como la Nueva Ola, el rock (clásico y latino), la balada romántica y el pop. Es por ello –entre

otro gran número de factores tanto externos como internos- que Chile no vio florecer en plenitud su propia industria, hecho que afecta directamente a un potencial desarrollo de una contracultura autóctona. Como también se ha expuesto en el Marco Teórico, la juventud posee un rol clave en la articulación contracultural, y al momento de remitirse al caso chileno no hay que dejar de lado el contexto histórico en el que se ha gestado puesto que principalmente desde la década de los 70' del siglo XX ha estado muy fracturado socioculturalmente, debido en gran parte a una fuerte polarización política causada por la dictadura militar instaurada en 1973, que desde aquel entonces ha acarreado consecuencias dentro de todo el espectro social chileno.

A finales de la década de los 80' y la primera mitad de los 90', en Chile comienza a desarrollarse la contracultura del hip-hop. Sus primeros y principales exponentes fueron las bandas Panteras Negras, la Pozze Latina, Los Marginales y De Kiruza. Esta última banda no se encontraba encasillada solo dentro de la cultura del hip-hop, debido a que desarrolló numerosos estilos musicales ligados a la música urbana estadounidense original, tales como el funk, R&B o el soul. A partir del trabajo de estos exponentes la contracultura del hip-hop chileno comenzó a masificarse a finales de la década de los 90', con bandas como Tiro de Gracia o Makiza, que se encargaron de llevar al *mainstream* chileno este sonido de raíz norteamericana. Desde aquel momento –que puede situarse específicamente con el lanzamiento del álbum *Ser Humano* de Tiro de Gracia en el año 1997- el hip-hop se asienta definitivamente en el espectro musical chileno estableciéndose así una contracultura que existe hasta el día de hoy, y que abrió paso al arribo de nuevas corrientes urbanas al país, donde se destacan el reggaetón y posteriormente el *trap*. Con respecto a las razones que permitieron la masificación del hip-hop en Chile, se encuentran “un discurso de alto contenido político hecho y dirigido a jóvenes que también se sienten excluidos, un mensaje antisistémico, una homogeneidad entre los componentes de la escena, entre otras cosas” (Educarchile, 2007). Sin embargo, al día de hoy la contracultura del hip-hop se encuentra notablemente debilitada en cuanto a términos de alcance y visibilidad, entre numerosas razones: a) debido al estatus de barrio bajo desde el cual se originó, que evidentemente ha impedido una potencial masificación posterior a aquella ocurrida durante la década de los 90'; b) dado que no ha podido permear de manera transversal a la sociedad chilena,

manteniéndose fuertemente en su espacio tanto geográfico como cultural; c) además de poseer una notable inflexibilidad –sobre todo estética- al momento de adaptarse al cambiante contexto sociocultural chileno, que dentro de los últimos años se ha visto alterado principalmente por el estallido social de octubre del 2019. A pesar de que a mediados de la década del 2010’ el hip-hop chileno volvió a situarse en una posición más visible -gracias a la alta popularidad que tuvieron diversos festivales y eventos de *freestyle*- como lo fueron God Level, El Sur es Hardcore, Freestyle Master Series (FMS), y Red Bull Batalla de los Gallos. Estos sucesos lograron reunir a una notable sección de la juventud chilena de aquel entonces, y propulsaron a diversos artistas posteriormente (destacándose Drefquila). No obstante, la popularidad de estos eventos se vio rápidamente mermada tras la emergencia del reggaetón y *trap* chileno, considerando este último como la evolución contracultural y cronológica del hip-hop.

Como se mencionó anteriormente, el reggaetón en Chile comenzó a asentarse desde la mitad de la década del 2000’, y desde aquel entonces el crecimiento de su popularidad no ha disminuido. Este género musical se apropió rápidamente del ámbito festivo y del entretenimiento chileno, llegando a ocupar una plaza obligada dentro del repertorio de las *discotheques* y clubes nocturnos nacionales. El reggaetón vino a poblar un sector cultural previamente dominado por la cumbia –esencialmente- dentro de este contexto, entendiendo que Chile constantemente ha estado en búsqueda de un género musical que satisfaga sus necesidades de entretenimiento; dentro de un ámbito meramente informal, que suponga una forma de liberación tanto individual como colectiva y que no esté marcada por algún fuerte sesgo social o político restrictivo. Históricamente, el reggaetón ha estado asociado desde sus inicios a los sectores bajos de la sociedad chilena, al igual que el hip-hop; aunque se diferencia de éste último en el hecho de que no llega a constituir una contracultura en sí, manteniéndose, en cambio, estrechamente ligado a la figura social del *flaite*⁴ chileno, que a

⁴ El concepto de *flaite* se entenderá como

(...) una palabra muy polisémica, (*que*) puede referir a un personaje de la vida social, caracterizado por su vestimenta extravagante y un comportamiento cercano a lo delincuencia, a algo de “mal gusto”, a un comportamiento “mal educado” o irrespetuoso, pero también puede referir de manera genérica a “alguien de menor estatus” o “de clase baja (Jordana, 2022, p. 204).

pesar de exhibir evidentes rasgos estéticos y culturales particulares -destacándose la vestimenta y el habla- no presenta una mayor profundidad en cuanto a contenido discursivo y a la conformación de una evidente noción de comunidad. Este fenómeno puede explicarse –sin llegar a un análisis exhaustivo- teniendo en cuenta ambos géneros musicales en sí, ya que por un lado el hip-hop siempre estuvo asociado a un discurso antisistema, de seriedad política y de austeridad; además de situarse en un ámbito musical más “formal” que el reggaetón. Por otro lado, este último desde sus orígenes se encargó de promover un espacio de goce y liberación –principalmente a través del baile-, de contenido altamente sexual y trivial, donde el ritmo constituye una parte esencial de su mensaje. El discurso del reggaetón no se sitúa como una oposición al sistema imperante si no que se articula dentro de éste, pretendiendo utilizar a su favor los beneficios que puede entregar para configurarse así como una “vía de salida” al rigor, formalidad y exigencia que conllevan el neoliberalismo occidental. El reggaetón, además de hacer un llamado a una acción más activa, comparándolo con otros géneros musicales destinados netamente a la escucha (o que no llegan a reunir a un amplio sector social dentro de un espacio específico o que simplemente no alcanzan a constituir una notable identificación y adaptación social dentro del ámbito local), como lo son los géneros radiales pop y rock, hecho que puede interpretarse dados sus orígenes geográficos y culturales, que evidentemente son más lejanos que el planteado por géneros latinos como el reggaetón y la cumbia.

Además cabe mencionar que el flaite suele utilizar la jerga local del *coa* para comunicarse con el resto de la sociedad, que generalmente se observa dentro del ámbito delictivo nacional, donde “los delincuentes, quizá inconscientemente, crearon el Coa como una necesidad social, como un medio de defensa con respecto a las clases organizadas. Todas las jergas, prolongación o complemento de un idioma o de un dialecto, tendrían un principio idéntico” (Méndez Carrasco, 1979, p. 7).

III. El *trap* chileno

Previo a elaborar este análisis del *trap* en Chile, resultarán de suma relevancia los temas tratados en el libro *Historia del trap en Chile* (edición física 2020) de Ignacio Molina. Como se pudo exponer durante el planteamiento del problema al inicio de este documento, este libro supone prácticamente la única fuente escrita que existe dentro de un ámbito formal (libros y documentos académicos) donde se plantea el origen y desarrollo del género musical en territorio local. Para aquello se basa en el formato de entrevista, remitiéndose directa y profundamente a los principales gestores del *trap* en Chile, quienes a través de su experiencia personal relatan cómo surgió esta contracultura a principios de siglo.

a) **Breve historia:**

Los inicios del desarrollo de este género musical en nuestro país están estrechamente ligados al curso evolutivo que ha tenido dentro de su país de origen, Estados Unidos. Podría establecerse como punto de partida concreto el año 2004, con el trabajo realizado por el artista de la ciudad de Santiago El Perro Xtokeiht (que más tarde sería conocido como Marlon Breeze dentro de la escena local) *Filled up to tha top*. Desde aquel año comenzaría a insertarse dentro de la cultura musical chilena las primeras nociones de lo que sería la versión local del género *trap*, conocido aquel entonces como *Dirty south*. Como también se expuso previamente, esta fue la denominación que tuvo la versión sureña del hip-hop en el país norteamericano, que progresivamente se fue desligando de la tradición estética planteada por los ejes dominantes de las Costas Este y Oeste. El nacimiento del *Dirty south* en Chile y posteriormente del *trap* no puede analizarse sin tener en consideración el asentamiento de la cultura hip-hop en el país, ocurrido aproximadamente unos diez años antes, durante la década de los 90'. A raíz de la tradición impuesta culturalmente por el hip-hop chileno, comienza a surgir un sector de dicha contracultura que empezará a trabajar propuestas estéticas “ideológicamente” opuestas a la original, motivado esencialmente por la rigidez y conformismo que planteaba el rap (o hip-hop) en Chile, además de un creciente deseo de experimentación y evolución de este género musical importado a nuestro país tanto en

discurso como imagen. Bajo este contexto y panorama cultural fue el que este género se desarrolló en nuestro país, de manera simultánea –pero dentro de la escena *underground*- a su par estadounidense. Así emergieron entre los años 2005 y 2011 los proyectos fundadores del género en Chile: DownZouthKingz (C.A.S.O y Marlon Breeze), Ceaese (junto a KSN Fam), Criz Gomez, André Lavoe, Naimertz Mob, Nexo Flow, Block Royal, entre otros. Obras notables del período son “Zmoke zome” (2007) de C.A.S.O y El Perro Xtokeiht, “En el bolzo la doziz” (2010) de DownZouthKingz y los álbumes *Animales salvajes* (2007) y *Planeta mutante* (2008) de Ceaese.

Posteriormente, se gestará un segundo capítulo de la historia del *trap* chileno, situándose entre los años 2011 y 2016. Durante esta época ocurrió el proceso de masificación y consolidación del género a nivel local, destacándose artistas como Pablo Chill-E, Ben Weapons, Big Angelo, Young Cister y Nación Triizy, además de productores especializados en este estilo musical, como Tyto Kush y Young J Star. Obras notables de este período son “Trap” (2013) de Jonas Sanche y Ceaese, “Generación ” (2013) de Ceaese, “Sin diploma” (2015) de Nación Triizy, “Beretrap” (2015) de Ben Weapons junto a Marlon Breeze y Big Angelo (donde además destaca el empleo de un subgénero más agresivo del *trap*, conocido como *drill*), “No están en na” (2016) de Young Cister y “Pablo” (2016) de Pablo Chill-E.

Finalmente, existe un tercer período que inicia el año 2016 y que actualmente sigue en curso, que corresponde al proceso de globalización y evolución del género –trascendiendo su posición dentro de la música urbana-, además de dar pie a un potencial proceso de síntesis de un sonido “chileno” adaptado al *trap*: centrándose principalmente en el poder convocatorio de las redes sociales, y en el exponencial interés colectivo –nacido netamente desde la autogestión- de un amplio sector de la juventud chilena en la conformación de una nueva cultura urbana en Chile. También resulta destacable desde esta época la paulatina aparición de diversos festivales, plataformas y eventos, con el fin de impulsar a nuevos artistas y potenciar la industria local. Bajo este período han surgido las figuras de artistas como Gianluca, Princesa Alba, Paloma Mami, Easy Kid y Polimá Westcoast, además del afianzamiento de figuras importantes dentro del género como Pablo Chill-E y Young Cister. Trabajos destacados de este período son “MY BLOOD” (2019) de Pablo Chill-E y Polimá

Westcoast, “Siempre triste” (2017) de Gianluca, “Mi only one” (2017) de Princesa Alba, “Brokeboi” (2018) de Polimá Westcoast, “SHISHIGANG” (2018) de Pablo Chill-E con Kevin Martes 13 y “Not steady” (2018) de Paloma Mami.

b) Alcances del concepto:

Hoy en día hablar de “trap chileno” puede remitirse a una diversidad de formas musicales, especialmente a aquellas desarrolladas desde, aproximadamente, el año 2018. Entendiendo el panorama actual de la música urbana en Chile, resulta relativamente confuso distinguir lo que supondría la música *trap* -como tal- de aquella que recoge numerosas influencias estéticas, ya sea tanto dentro del ámbito visual como el sonoro, pero que no llega a constituirse como parte del propio género musical. Este mismo análisis también puede extrapolarse a la dimensión de la música pop, por sobre la urbana, en caso de ser necesaria una interpretación desde una perspectiva más global. Además, hay que tener en cuenta la influencia que ejerce la industria de la radio, ya que en la mayoría de los países donde existe (que también presentan directa relación con esta tesis) y cuenta con un notable desarrollo, esta desempeña un rol configurador dentro del constante y evolutivo curso que caracteriza a la música, en general, y a sus respectivos géneros musicales en particular, debido a que sobre todo hoy en día estos suponen en gran parte una configuración cultural, más que un valor inamovible ligado a la tradición.

Si se tienen en cuenta los orígenes históricos del género –ya sea en Estados Unidos o en Chile- la música *trap* “pura” nace directamente del seno del hip-hop, revestido de una fuerte presencia digital, tanto en producción musical como en difusión y marketing. La música de este género, por tanto, tendrá directa relación con toda aquella de raíz anglosajona urbana. Además, líricamente, se situará casi en su totalidad en tópicos como los mencionados en el capítulo del Marco Teórico: la vida criminal, la fuerte presencia de drogas, relatos sobre

discutibles formas de hacer dinero, y el *flexing*⁵ o *chanteo*⁶ sobre el estatus social o económico que se posee en comparación a un otro. Por lo tanto, al menos en su período inicial, el *trap* en Chile consistió en desarrollar una versión local del género, con todas las complejidades estéticas, culturales, sociológicas e ideológicas que aquello conlleva -tal y como fue el caso del rap o hip-hop chileno algunos años antes-. No obstante, este fenómeno ha sido bastante recurrente a lo largo de la historia de la música popular, debido a que también es posible destacar la historia del *punk* y del hip-hop como géneros que trascendieron el espectro musical y que llegaron -socialmente- a conformar una distinguible contracultura, que a pesar de ser absorbida por la *metamúsica* del género pop (como lo define Castro, 2019) logra diferenciarse y coexistir dentro del complejo contexto sociocultural de cada nación.

Por otro lado, es necesario constatar la fuerte influencia que posee la industria radial nacional, especialmente en el ámbito del género urbano. Entre sus consecuencias más evidentes destaca el dominio que ejercen el reggaetón y otros géneros de raíz latina ya expuestos previamente, como la cumbia, dentro del repertorio existente y más escuchado en nuestro territorio. Las razones que explican esta situación se encuentran desde aquellas más lógicas y visibles a aquellas que suponen analizar con mayor detención las complejidades de cada género musical. Dado este contexto, es que en Chile se ha desarrollado una versión propia de géneros como el *trap*, pero también de todo el género urbano originalmente estadounidense. De esta forma es posible explicar el empleo del concepto para referirnos a canciones tanto de *trap*, reggaetón, dancehall, R&B, cumbia y funk brasileño, e incluso para aquella con fuertes raíces de géneros no necesariamente “urbanos”, como el pop, rock o EDM.

Considerando lo expuesto en los párrafos anteriores, resultará viable definir como “trap chileno” a aquel género musical y radial de raíz urbana, que recoge tanto influencias de su

⁵ Término nacido en la jerga de la comunidad urbana estadounidense –esencialmente la afroamericana-, derivado del verbo *to flex*, que será entendido como “el acto de fanfarronear sobre cosas relacionadas con el dinero, como cuánto dinero tienes, o sobre posesiones costosas como ropa de diseñador” (Urban Dictionary, 2020). Resumidamente, *to flex* significa “presumir” (Urban Dictionary, 2005), y dentro del ámbito chileno puede establecerse que “viene de estar *ready*, de estar listo, de estar preparado” (Molina, 2020, p. 433).

⁶ Palabra nacida de la cultura urbana puertorriqueña, también conocida como *chanteo*, que en Chile se entenderá como

(...) la agrupación de todas las barras [líneas de cada canción] que tú dices aceleradamente en un pedazo de tiempo que tienes dentro de la canción. Dentro de la estructura de una canción puede ser: coro, chanteo uno, estribillo, coro, chanteo dos... (Molina, 2020, p. 431).

homólogo estadounidense como del reggaetón y géneros culturalmente más próximos a Chile, como el *trap* latino, específicamente. El *trap* chileno en sus fases iniciales se basó casi en su totalidad del sonido y material lírico de su par norteamericano, gestándose como una verdadera interpretación nacional del género. Durante este período surgieron sus fundadores y piedras angulares, nacidos de contextos socioeconómicos muy similares al estadounidense: estrechamente ligados a la marginalidad y pobreza, que fácilmente pueden explicarse desde la fuerte desigualdad social y económica presente en las grandes ciudades de ambos países, que a pesar de estar en una evidente disparidad en términos de desarrollo, son altamente capitalistas. Este fenómeno también pretende explicar el constante atraso cultural que posee Chile con respecto a la llegada y adopción de tendencias artísticas extranjeras, esencialmente aquellas de países desarrollados, que es donde nuestra nación históricamente ha puesto sus ojos para continuar con su camino hacia el “desarrollo”, tanto social como económico. Sin embargo, al momento de remitirse a la evolución de géneros musicales, como el *trap* chileno en particular, resulta llamativo el curso que este ha tenido. En términos estéticos se ha desarrollado casi a la par de su progenitor norteamericano, pero en el ámbito infraestructural, no ha contado con disponibilidad de espacios ni el apoyo de la industria, provocando que el *trap* en Chile se haya visto obligado a gestarse dentro del *underground* –como se ha mencionado anteriormente- y de la autogestión, estableciéndose como un movimiento contracultural casi por antonomasia, al margen de la institucionalidad tradicional y de los grandes sellos discográficos, hecho que levemente ha cambiado con la inclusión de artistas urbanos nacionales a los grandes sellos mundiales, como Sony y Warner Music: Paloma Mami (2018), Young Cister y Polimá Westcoast (2019) y Drefquila (2018), respectivamente.

c) **Estilos o formas musicales:**

Desde su génesis en Chile -y como ha sido un rasgo propio de los géneros musicales digitales- el *trap* ha sido objeto de la influencia de diversas tendencias y otros estilos musicales –sin dejar de lado el peso ejercido por la situación geográfica-, con cuales este mantiene un mayor o menor parentesco. Con respecto a esto último resulta –nuevamente- evidente y relevante el rol que ha desempeñado la música pop como *metamúsica fagocitadora* de géneros musicales contraculturales de moda.

La intención de la elaboración de este capítulo recae en la necesidad de clasificar de alguna manera estilos musicales tales como el *trap* y sus sub-géneros más presentes dentro de la escena nacional, sin pretender invisibilizar la potencial presencia de otros sub-géneros más reducidos y/o que reúnen a segmentos más pequeños dentro del ámbito sociocultural. De esta manera, dentro del análisis de esta tesis se proponen tres estilos, grupos o familias estéticas musicales bajo las cuales este género se ha desarrollado en Chile:

1. ***Trap original***: Desarrollado desde los inicios del género en Chile, fue el estilo encargado de popularizar y masificar el *trap* a nivel nacional, siendo la forma más popular hasta el año 2017 aproximadamente. Corresponde a su forma más pura y *real* (entendido dentro del concepto de *realness*), proviene en gran parte de artistas localizados en las comunas periféricas de la ciudad de Santiago, considerándose la de Puente Alto como la primera en desarrollar el género, alrededor del año 2004, a través de su estilo predecesor, el *crunk*. Lógicamente, dentro del ámbito musical estará muy emparentado con el *trap* estadounidense original, compartiendo diversas características mencionadas en el Marco Teórico: llegando a considerarse como la “versión” chilena del *trap* estadounidense. El productor musical más representativo de esta clasificación es Young J Star -conocido por su trabajo con Pablo Chill-E, Big Angelo y Ben Weapons-, quien posee el sonido más próximo a lo que supone la música *trap* original de Atlanta, en general (ciudad que globalizó al género), y al colectivo 808 Mafia en particular (formado por los célebres productores del género Lex Luger, Southside y TM88). Indudablemente, dentro de este ámbito también se incluye a la figura de Tyto Kush -que se integró a la escena nacional un breve tiempo después que Young J Star-, dado que junto a este último fueron los dos productores más conocidos a nivel país, impulsando a artistas como Young Cister, Gianluca y Yao Skuad. Además de las considerables similitudes con la forma norteamericana, el *trap* chileno original cuenta con particularidades propias de la zona geográfica donde se desarrolla, indudablemente destacándose el empleo de la jerga local en materia lírica, ya sea haciendo referencia a sinónimos de palabras comunes o a marcas o lugares propios de Chile. Ejemplos de aquello son “*Cinco luca’ el gramo / Yo no fio eso está caro, Tira por WhatsApp con código Claro por si es que nos saltan los sapos*”

de Entel” (Pablo, Pablo Chill-E, 2016), “*Papi, no problema si quiere armar boche / Trabajo en el Tito, sino con el José*”, “*Naci'o y cria'o directo de El Bosque / Y veo esto' gile' colga'os del poste*” (Flex, Big Angelo & Young Cister, 2016), “*Hay que pegarle a ese weón / Ese weón es sapo de la tía*” (HQPAEW, Nación Triizy, 2016) y “*Alta como la Entel / Brilla como una perla*” (DMT, Nación Triizy, 2017). También resulta de relevancia dentro de sus características musicales (y en menor medida líricas) -sobre todo en sus primeros años- la fuerte asociación que tuvo el *trap* chileno original al sonido propuesto por el género del *drill*, logrando así que a ya desde un inicio se desarrollara bajo una gran influencia de aquel estilo. De esta forma, históricamente (y especialmente en su forma original) el *trap* en Chile se ha caracterizado –como el resto de la música urbana- particularmente en la región Sudamericana por tener un sonido “duro”: minimalista, extremadamente emparentado con el modo menor y la construcción de arreglos en base a melodías simples, más que acordes o ritmos determinados. Bajo este contexto también es común la exacerbación de la dualidad musical presente en el *trap* entre frecuencias bajas (dominadas por la batería –bombo y caja- y el bajo de la TR-808) y altas (hi-hats y diversidad de sintetizadores caracterizados por su timbre brillante y registro agudo). Otro rasgo que caracteriza al *trap* chileno original –sobre todo en sus primeros años de popularidad- es el constante empleo del vocabulario de la jerga urbana estadounidense, principalmente con artistas como Marlon Breeze, Ceaese, Drefquila, Big Angelo y Young Cister, con versos como “*Me convertiré en Rich Kid / Make money como G Eazy*”, “*Ey, baby, take it easy / Tú llama y vamos drinking (Eh)*” (Flex, Big Angelo y Young Cister, 2016), “*El director de la movie / Soy Quentin (Yah)*”, “*El primer million lo hice con twenty (Twenty)*” (Benz, Drefquila junto a Marlon Breeze, 2020). Ejemplos de canciones de *trap* chileno original son *No están en na* (2016) de Young Cister, *Boolin* (2017) de Big Angelo con Pablo Chill-E y *Twister* (2017) de Young J Star con Yao Skuad.

2. **El *drill***: Serán entendidos bajo la categoría de este género tanto su versión original estadounidense (originario de la ciudad de Chicago) como el *Brooklyn drill*, subgénero desarrollado a fines de la década del 2010. Este último nace a partir de la fusión del *drill* de Chicago con el *UK drill*, forma británica del género que trajo

influencias de géneros electrónicos propios de la nación europea, como el *grime* y el *UK garage* (Barshad, 2020). A pesar de ser un género de nicho, en Chile existe material musical que ha desarrollado ambas formas, siguiendo la cronología y evolución estilística del género a la par de los artistas estadounidenses, ayudando además a establecer cimientos sonoros de lo que sería el *trap* en Chile posteriormente, ya que son géneros bastante similares entre sí. Puede establecerse que este estilo musical corresponde a una versión aún más cruda y agresiva del *trap*, que se centra netamente en la vida callejera criminal, y que musicalmente explota los recursos otorgados por este último: distinguiéndose, por ejemplo, por su ritmo más lento, utilización de sonidos orquestales (que giran en torno a intervalos disonantes como el de segunda menor, esencialmente) y vastas referencias a las armas, tanto en efectos especiales de sonido como recursos vocales (*ad-libs*). Como ejemplos de drill original y Brooklyn drill, pueden establecerse las canciones “Beretrap” (2015), de Ben Weapons con Marlon Breeze y Big Angelo, y “Jordan Bape” (2022), de Piero 47 con Galee Galee, respectivamente.

Es el trap más explícito que, entre comillas, es el purista. Es el trapper que te canta desde el *punto*⁷, de su hood, de su barrio. Que tiene el punto ahí establecido, que *trapichea*⁸, que no se va del barrio. Es agresivo, con armas (Molina, 2020, p. 431).

Este género se define por tres características:

a) *Flow*:

Los artistas del drill de Chicago tienden a entregar sus letras en un estilo vocal inexpresivo, casi monótono, que evoca la atmósfera emocionalmente agotadora de su entorno. La influencia de la música *trap* se refleja en el uso

⁷ “Es el lugar de encuentro que se utiliza para vender drogas. También puede ser un lugar de unión, un estudio, un centro de reunión” (Molina, 2020, p. 435).

⁸ Término asociado al de *josear*: que se entenderá como

Hacer dinero, moverse, ver los métodos para poder hacer dinero. Viene del término inglés *hustler* [buscarse la vida]. Moverse por el *flush* [dinero]. Ese es el joseo: moverse por el dinero. Cada uno puede josear como puede. Ya tú ves el método. “Mira manito, estoy joseando una tele, si quieres ser parte”. “Oye manito, tengo una sustancia ahí, pa’ josear” (Molina, 2020, p. 433).

Básicamente, *trapichear* supone “Mantenerse activo moviéndose” (Molina, 2020, p. 437).

frecuente del *Auto-Tune* para dar una calidad fría y sin emociones al rap de los artistas. Sin embargo, tanto el drill del Reino Unido como, especialmente, el *Brooklyn drill* evitan el *Auto-Tune* y favorecen una entrega más expresiva [Traducción propia] (Masterclass, 2021).

b) Letras:

Las letras de drill contrastan fuertemente con el tema a tratar de los anteriores raperos de Chicago y con el hip-hop *mainstream* contemporáneo, que al momento de la emergencia del drill tendía a glorificar y celebrar un ascenso a la riqueza (Caramanica, 2012).

La primera ola de música drill de Chicago se destacó por el contenido violento de sus letras y la calidad básica de su lenguaje. Los artistas abandonaron las metáforas y los ingeniosos juegos de palabras en favor de un estilo que se asemejaba a un reportaje o recuerdo sin emociones, lo que subrayaba el tema a menudo ominoso de la canción. Los artistas de drill de Chicago más nuevos han ampliado el enfoque lírico del subgénero, mientras que tanto el drill de Reino Unido como el de Brooklyn siempre han adoptado una paleta de composición más amplia [Traducción propia] (Masterclass, 2021).

c) Producción:

Los productores de drill de Chicago como Young Chop, que supervisó muchos de los éxitos de Chief Keef, siguieron una plantilla similar a la música *trap*: uso intensivo de los ritmos de la caja de ritmos 808 (normalmente de 60 a 70 pulsos por minuto, o BPM), producción simplificada y un énfasis en melodías llamativas adornadas con una amenaza inquietante. Los artistas de drill del Reino Unido, como Headie One, emplean ritmos más rápidos y un mayor enfoque en la melodía, mientras que el drill de Brooklyn se distingue por una entrega resonante y una producción más cálida [Traducción propia] (Masterclass, 2021).

3. **El plugg**: Subgénero del *trap*, emergido en Estados Unidos a inicios de la década del 2010 y desarrollado en Chile desde mediados de la misma. Nacido fundamentalmente

a través de la plataforma SoundCloud -conocida por propulsar numerosos micro-géneros musicales-, que han llegado a gozar de notable popularidad en el país norteamericano y que a su vez han logrado permear la escena musical *underground* chilena, sobre todo entre las generaciones más jóvenes y contraculturas más pequeñas.

Derivado principalmente del sonido trap pesado de la [TR-] 808 del Dirty South que explotó a comienzos de los 2000, el plugg rap es un subgénero del hip-hop cada vez más popular. Con sonidos espaciales, ambientales y habitualmente melodías con sonido airoso sobre gruesas líneas de bajo y patrones de batería influenciados del Sur [Dirty south], el plugg rap se sitúa en su propia línea, y sus orígenes pueden ser trazados a productores salvajemente talentosos como MexikoDro [Traducción propia] (Ech, 2022).

La música plugg se remonta al estilo de producción del colectivo Beatpluggz, iniciado por –su miembro más reconocido– MexikoDro, en la ciudad de Atlanta. Definido por “acordes simples, 808s que golpean duro y melodías adictivas, repetitivas, reflexivas” [Traducción propia] (CashCache para SoundCloud, 2022). Según Popstar Benny, los cimientos que definen al *plugg* son “las baterías “de calle” de Atlanta de Zaytoven, y melodías [que son]... un poco más “de internet” y un poco más “de videojuego” [Traducción propia] (SoundCloud, 2022). De esta forma, los orígenes del plugg se remontan al estilo influido por el soul y el góspel de Zaytoven [productor que ha trabajado con artistas como Usher, Gucci Mane o Future], además de otras influencias del rap sureño, como OutKast, además de estar vagamente vinculado con el *Chicago bop*, un eufórico, acelerado subgénero de la música drill (Vanna Martin, 2021). También es notable el rol que desempeñan los acordes dentro de este subgénero, que desplazan a la melodía como elemento principal en las composiciones, además de caracterizarse por utilizar acordes extendidos (de séptima mayor y menor esencialmente): que ayudan a configurar el concepto de “colorido” y “tierno” que representa al plugg.

Dentro de Chile, asoman dos escenas en torno a este género: una más purista, denominada *jugg* y otra donde existe mucha fusión con estilos musicales similares y

menos agresivos, donde destaca el *pluggnb*. Con respecto a la primera, destaca el dúo Finesse Jugg, formado por Eterdrink y Slimmy Cuare en el año 2018, quienes se posicionarían como los símbolos del género en Chile. Se establece, en entrevista con el artista nacional Young Gucci -en el libro de Molina-, que

El jugg sería esa rama del plugg que representa más al trap. Porque jugg significa eso. Ganar dinero de cualquier forma. Eso es el jugging. En el jugg podís [sic] hablar de drogas, de putas, de la forma de ganarse el dinero, del joso. Y el plugg es más sentimental. El jugg sería como el lado flaite del plugg (Molina, 2020, p. 194).

La segunda vertiente del género –en términos de popularidad- está asociada a la figura del grupo Nvscvr, además del trabajo individual y colaboraciones realizadas (Easy Kid, MET Music, Harry Nach, etc.) desde el año 2017 por sus miembros: Baby J, Kid Poison y el productor Mlshbts (pronunciado como malos hábitos). A la par de la visibilidad de Nvscvr, existe una ola de artistas de plugg que han desarrollado su carrera a través de Soundcloud, influyendo en mayor o menor manera en el devenir de la escena chilena: entre ellos se encuentran Yung Represalia, Brokeboirichie, Wolf707, Young Gucci, JSNCK!, Killua97, entre otros. Artistas, como Yung Represalia en este caso, tienen la siguiente definición del término:

Pa' mi el plugg es el uso de los bajos cortos. Ocupan bajos cortos y hacen pistas felices. Y está la diferencia entre el plugg y el jugg. El jugg es la hueá que hace MexikoDro, Yung Bans, hueás más flaites allá en Estados Unidos: el jugging. Porque el jugging es como la parte mala del plugg, pero es como la evolución. Y el plugg es más romántico. Aunque podís cantar flaites [sic] en cualquiera de los dos, como podís cantar hueás románticas en cualquiera de las dos (Molina, 2020, p. 336).

Ejemplos de jugg y plugg son las canciones “Fresco y Bruto” (2018) de Finesse Jugg, y “The zone” (2017) de Baby J y Mlshbts, respectivamente.

Además, es necesario constatar un fenómeno que podría definirse como **Trap de fusión urbana o pop**. Esta categoría referirá a aquella música que contiene una estética *trap*, que

puede ser tanto visual como sonora, pero que se aleja considerablemente del estilo original, mezclándose con otros géneros populares en Chile como el reggaetón y el pop, además del R&B y el dancehall, esencialmente. Debido a esto, se entenderá bajo esta clasificación a la música desarrollada por artistas asociados a la escena, que en términos estrictos no podría ser categorizada como *trap*.

Siguiendo lo expuesto por Molina (2020), se considerará como punto de partida de este sincretismo musical el lanzamiento de la canción “SHISHIGANG” (2018), de Pablo Chill-E con Kevin Martes 13, que mezcla los ritmos del funk brasileño y el *trap*. En síntesis, esta versión del género está muy asociada al conglomerado que supone la música urbana en general, entendida como un macro-género musical, donde los artistas pertenecientes a él pueden desenvolverse dentro de cualquier estilo disponible del espectro.

d) Contextualización y análisis de muestra: Marlon Breeze - *Le Trap Part. 1* (2016):

Dentro de la escena de la música *trap* en Chile, la figura de Marlon Breeze (conocido anteriormente como El Perro Xtokeiht) resulta de innegable relevancia. Originario de la comuna santiaguina de Puente Alto, este artista comenzó su carrera alrededor del año 2004, época en la cual fue introducido al Dirty south o hip-hop sureño, y particularmente a su escena regional de la ciudad norteamericana de Memphis. Según las propias palabras del artista, Marlon enuncia que

Yo me crié con unos amigos que coleccionaban, tenían cualquier CD original y escuchaban caleta de [mucha] música. Ellos me enseñaron cómo apreciarla y reconocerla. Ahí empecé a coleccionar, y escuchando diferentes discos llegué al dirty south: Three 6 Mafia, 8Ball & MJG, Kingpin Skinny Pimp y DJ Zirk, todos tenían esa onda, porque esta hueá nació de Memphis. Después los locos de Houston y Atlanta –que le pusieron el nombre de trap- escuchaban la música de Memphis (Molina, 2021, p. 12).

A partir de esto, y teniendo en cuenta el desarrollo del género en Chile en la década del 2010 –sobre todo en su versión “pura”- es posible asegurar que la tradición chilena del *trap* se basó esencialmente en el sonido de Memphis (entendido como *Memphis hip-hop*), en detrimento de otras grandes capitales del Dirty south, como las mencionadas anteriormente: Atlanta, Houston o Nueva Orleans. El pionero de este sonido es DJ Spanish Fly, y se caracteriza por “tener un *flow atresillado* que se presta dentro un *beat* [o pista] a medio tiempo [Traducción propia]”, además de emplear “repetitivos estribillos vocales que son deformados y distorsionados para crear una atmósfera hipnótica, de otro mundo. Y las letras son únicamente mórbidas y gráficas [Traducción propia]”. Las primeras grabaciones de hip-hop en Memphis

(...) fueron hechas en estudios de dormitorio usando grabadoras de 4 pistas y cajas de ritmos, forzando a los productores a experimentar y empujar los límites de su equipamiento. Esta estética y actitud DIY crearon una escena de música local independiente y *underground*. Este género era más punk rock que hip-hop de las grandes disqueras (...) [Traducción propia] (Future Audio Workshop, 2022).

Además, es posible establecer que

Otra manera en que el estilo de producción divergió en Memphis fue su preferencia por baterías programadas, usualmente a medio tiempo. DJ Spanish Fly introdujo el resonante sub-bajo y el sonido sintético de la icónica TR-808 [Caja de ritmos]. Mientras que la 808 no era la única caja de ritmos utilizada, elementos como el cencerro, ritmos sincopados, sub-bajos poderosos y afiladas cajas [*snare*s] se convirtieron en la espina dorsal del estilo de producción de Memphis (Future Audio Workshop, 2022).

Finalmente, sobre el rol de los productores de esta variante regional se enuncia que

Los productores de Memphis no cumplían con las “reglas” comunes en torno al *sampling* [o sampleo]. Preferían programar *loops* en vez cortar sus *samples* y encontraron inspiración en lugares inusuales –como escenas de películas y

soundtracks de horror-. Los productores no tenían miedo de usar los mismos *samples* o samplear las pistas de cada uno [Traducción propia] (Future Audio Workshop, 2022).

Bajo este contexto musical fue el que Marlon Breeze desarrolló su estética y sonido dentro de Chile, trabajando desde comienzos de la década del 2000 en un sonido que pasaría a denominarse como *trap* chileno. De esta manera conforma el grupo DownSouthKingz en el año 2006, bajo un contexto de completa autogestión y en una incipiente escena que tenía una precaria convocatoria. Posteriormente, gracias a C.A.S.O (quien ha colaborado con Marlon desde DownSouthKingz) se logra establecer el primer “hogar” (o *venue*) del *trap* en Chile en el año 2010, denominado la “*Trap House*”, que logró establecer físicamente al género, reunir a los primeros miembros de la escena y albergar a la exponencial cantidad de artistas nuevos que surgían en el medio y que necesitaban exposición y desarrollo artístico (Molina, 2020). De la misma forma, dentro del mismo discurso de autogestión propio del *trap*, en el año 2012, Marlon crea su propia marca de ropa, llamada 3€\$¥ (pronunciado como Triizy). Esta marca sentaría las bases de la formación –posteriormente- de Nación Triizy, posiblemente la agrupación más representativa del *trap* chileno, en el año 2016, tras la publicación del *mixtape Coco & Llanto* (2016), bajo la producción de Tyto Kush (Molina, 2020).

Como Nación Triizy a la fecha tienen 4 discos editados (Coco y Llanto, del 2016; A la México, grabado en ese país, junto a Jamez Manuel, en el estudio de Molotov el 2017; el mismo año Nación Triizy en 3D; y el 2020, Internashonale, grabado en Nueva York en el mismo estudio donde grabó Kendrick Lamar y Busta Rhymes, entre otros) (Gajardo, 2022).

Así, la muestra a analizar será el álbum lanzado en la época previa a la formación de Nación Triizy, con grabaciones de Marlon Breeze como solista en el año 2015, originalmente publicadas en noviembre de aquel año (Molina, 2020) y posteriormente al año siguiente en plataformas como Spotify y Apple Music, principalmente. Donde

Después de un largo receso musical como grupo y en solitario, en el 2015 lanzó el exitoso *mixtape* «Le’ Trap 1», con colaboraciones de C.A.S.O., Paul Vaera, Triple D, Rxmxo Stunnv, Bigtrucone, Tonzilla3000, entre otros. Volviendo automáticamente a la escena más fuerte que nunca (Majos, 2016).

Le Trap Part. I se encuadra dentro del formato tradicional del *mixtape*: donde su producción y distribución es independiente, y lanzado gratuitamente, con el fin de acaparar atención y publicidad, aunque los límites entre lo que supone –hoy en día- un *mixtape* y un álbum de estudio: aunque probablemente la diferencia radique en que el primero se graba y produce esencialmente en *home studios*, mientras que los segundos en estudios de grabación profesionales y reconocidos transversalmente por la industria.

e) **Análisis musicológico (desde la muestra):**

Como proponen autores nacionales como Juan Pablo González y Patricia Díaz-Inostroza, el análisis -en cuanto a materia musicológica- de este álbum se realizará bajo los siguientes criterios, teniendo como marco referencial el campo de la musicología popular: a) desde la música -propriadamente tal-, b) la poética (forma, estructura) y c) visual (videoclips). Para ello, se entenderá desde cada canción -al detalle- del disco el desarrollo del punto a) y en términos más generales, para el resto.

a) **Desde la música:**

D) ***Géminis***: El álbum comienza con la canción “*Géminis*”, que se encuentra a un *tempo* de 135 BPM (de las más rápidas del disco), en la tonalidad de Re menor, con una duración de 3:35 (videoclip) y 4:44 minutos (original del álbum), y fue producida por Tonzilla3000. La pista instrumental de “*Géminis*” es altamente minimalista, monofónica: ya que tiene como único elemento melódico y/o armónico un sintetizador, que realiza un arpeggio del acorde de Re menor, prácticamente en *ostinato* (salvo por breves silencios), durante toda la canción. El timbre de este sonido es sintético, brillante, muy cercano al sonido digital de campana o *bell*, entendido dentro del ámbito de la producción musical y de los instrumentos digitales o *VSTs*. Esto ocurre en la versión del videoclip de YouTube, ya que la versión del resto de las plataformas de audio presenta un sintetizador adicional en su coda, tímbricamente muy ligado a los sonidos utilizados en el género del dubstep y del *EDM trap*, tales como el del

saw u onda de sierra, con un color distorsionado y estridente. En cuanto a conceptos de síntesis de sonido, la composición del color de este sintetizador está muy relacionada a la mezcla de las ondas sinusoidal y cuadrada, y con respecto a sus envolventes es posible establecer que posee un ataque que oscila entre el rango de uno muy corto-medianamente corto, su decaimiento y sostenimiento es corto, mientras que su relajación o desvanecimiento es larga: logrando así la sensación de flujo continuo del arpeggio, acercándose mucho a lo que supone el sonido pedal.

En cuanto al ámbito rítmico, se encuentran presentes sonidos muy ligados al timbre original de la Roland TR-808: un bombo opaco, caja crujiente y brillante (que constantemente realiza *fills*), platos (hi-hat cerrado y *ride*) altamente presentes e igualmente brillantes, además de un sonido emparentado con el grupo denominado como *perc* o percusiones, reminisciente a un hi-hat modulado, utilizado por Tonzilla3000 como sonido característico dentro de sus producciones con Marlon Breeze y Nación Triizy. El arreglo del bombo presenta un ritmo que acentúa los tiempos débiles, generando así un *groove* sincopado. Además, se encuentra en total sincronía con el bajo u *808*, encontrándose este último en un registro muy grave, muy presente en la mezcla de la pista, y tocando prácticamente una sola nota pedal (Re). Los platos, por su parte, predominan en la pista, ya que por un lado los hi-hat cerrados están permanentemente enmarcados en el ritmo de corchea, realizando una gran cantidad de redobles en semicorchea, además de encontrarse paneados (tanto a la izquierda como derecha) dentro de la imagen estéreo. El *ride* por su parte se encuentra realizando un constante ritmo a blanca (tiempos 1 y 3 en compás de 4/4), acentuando el bombo y la caja.

La voz principal, por un lado, destaca por hacer uso exhaustivo del tresillo, durante toda la canción. Siendo esta cualidad una marca registrada del estilo vocal de Marlon Breeze, donde “juega” con el tresillo de corchea en los versos: omitiendo o silenciando partes para así crear e impartir diversos *flows*, mezclados con otras figuras musicales como el saltillo o la negra. En el coro,

por su parte, emplea una aumentación del *flow* de los versos, para así elaborar una melodía más lenta, cantada y pegadiza. Las voces de apoyo, por otro lado, se componen de *ad-libs* y voces de apoyo tradicionales. Los primeros -recurso vocal clave del *trap*- se encuentran prácticamente al final de cada compás de la canción, e incluso llegan a mezclarse dos capas simultáneas de estos, junto con estar bajo un leve efecto de distorsión y filtro pasa agudos. Los segundos, en cambio, realizan imitaciones de manera simultánea de partes de la voz principal, ya sea al final de cada compás o secciones completas.

II) ***Sin Diploma***: El segundo *track* del álbum se encuentra a un *tempo* de 128 BPM, en la tonalidad de Mi menor, con una duración de 3:45 minutos y producida por Young J Star. Dentro de los elementos melódicos y armónicos presentes en la pista de esta canción, se encuentra el empleo de al menos cuatro sintetizadores: uno de sonido *pluck* (pinzado o punteado, cuyas envolventes son: ataque muy rápido, decaimiento muy rápido- mediamamente rápido, sostenimiento muy largo y desvanecimiento muy corto) presente durante toda la pista, de onda triangular, y tres con sonido de *saw* u onda de sierra, que se encuentran a filtros de corte (*cutoff*) y resonancias distintas. Con respecto a estos últimos, se encuentra uno que desempeña el rol de *lead* o melodía, con un *cutoff* y resonancias muy altas, asemejándose al sonido empleado en géneros como el G-funk, reggaetón o EDM, a pulso de negra durante gran parte de la pista. El segundo *saw* se encuentra al inicio de la canción, realizando el mismo *ostinato* del *pluck* como acompañamiento, y presenta un *cutoff* medio y una resonancia media-media alta, que se enmascara con el *saw* de la melodía. El tercer *saw* también realiza una labor melódica, pero a ritmo de redonda, y posee un *cutoff* y resonancia considerablemente bajos, configurándose prácticamente como un arreglo ambiental o de *pad*, debido a que se encuentra a un volumen reducido.

En cuanto al ámbito rítmico, se encuentran presentes sonidos ligados al timbre de productores estadounidenses, célebres del género del *trap* como Lex Luger, Southside o Zaytoven, además del posterior sonido desarrollado por el

productor Steve Lean en España con la agrupación PXXR GXNG. Dentro de aquellos se tienen presentes: bombo, caja, *clap* (o palmas) y platos (hi-hat abierto, cerrado y *crash*), además de un sonido *perc* reminiscente al de un triángulo. El bajo por su parte corresponde a uno de los clásicos sonidos de 808 empleados dentro del *trap* contemporáneo, sumado a un efecto de distorsión, que brinda a “Sin Diploma” un sonido de bajo más presente en el espectro sonoro, oscuro, agresivo y penetrante. Con respecto al arreglo de los platos, por un lado, el hi-hat abierto está constantemente acentuando el tiempo 2 (dentro de un compás de 4/4), como preparación para el golpe simultáneo de caja y palmas. El hi-hat cerrado, por otro lado, realiza un arreglo entrecortado y complejo, enfatizando fuertemente los tiempos débiles en subdivisiones de corchea y semicorchea, además de contar con intermitentes arreglos *atresillados* en un timbre más grave. El sonido *perc* de triángulo realiza un pequeño arreglo en el tiempo 4, a compás por medio. Finalmente, también están presentes en la pista numerosos efectos de sonido o *FX*, que junto con el *crash* acentúan el tiempo 1 del compás. Dentro de aquellos sonidos se encuentra el célebre sonido de sirena, altamente utilizado por productores como aquellos que conforman el colectivo estadounidense 808 Mafia.

“Sin Diploma” es una colaboración con el integrante de Nación Triizy Paul Vaera, quien canta el coro y uno de los dos versos. En el primero, emplea esencialmente una mezcla de corchea y saltillo, más pausada y melódica. En el segundo, también emplea un alto uso de corcheas: agrupándolas casi en su totalidad en forma binaria e impartiendo diversos *flows* cada dos, cuatro o seis compases. Marlon Breeze, por su parte, realiza su característico *flow* melódico *atresillado*, alternando el inicio en el compás de cada *chanteo*. Al igual que como ocurre con “Géminis”, las voces de apoyo se componen de *ad-libs* y voces de apoyo tradicionales. Sobre los primeros, en esta canción se encuentran altamente sometidos al efecto de filtro pasa bajos conocido como el efecto de *telephone*, además de un evidente *Auto-Tune*. Las segundas, en

cambio, mantienen su estructura clásica, realizando en simultáneo partes o secciones completas, ya sea en los versos o en el coro.

III) **Bien Suelta**: Esta canción presenta un *tempo* de 120 BPM, una duración de 4:16 minutos, se encuentra en la tonalidad de Re menor y fue producida por DMI. En aspectos generales, “Bien Suelta” es muy reminiscente al género musical del *trap* latino, fundamentalmente puertorriqueño, en cuanto a su tempo, uso de los platos (esencialmente el tresillo), utilización de timbres y empleo del efecto de *reverb*. Con respecto a los sonidos melódicos y armónicos empleados, se encuentran al menos tres sintetizadores: uno principal, que realiza un arpeggio en *ostinato* de las notas re (alternando con su intervalo de octava), la y si bemol, y su sonido está muy relacionado al de una onda sinusoidal, además de haber mucho empleo de un filtro pasa bajos (posiblemente el mismo *cutoff* del sintetizador), que fluctúa a lo largo de la canción, además de un *delay* atresillado. En segundo lugar, en el coro, está presente un sintetizador de estilo atmosférico, similar a aquellos empleados en el género del dubstep (especialmente el *growl* o grito y similares, utilizado en este caso en un registro muy agudo), con posible origen a partir del tratamiento de una onda *saw* con una cuadrada. Cabe mencionar que este sonido dentro de la canción está arreglado con un *cutoff* y resonancia bastante bajos, y realiza un ritmo constante de tresillo de corchea. Finalmente, en tercer lugar está presente un sintetizador en el minuto 2:56, que básicamente reemplaza al principal, realizando el mismo arreglo sin uso del efecto de delay. El timbre de este puede remitirse al de una onda sinusoidal, con una leve modulación de *pitch* o altura, altamente filtrada en sus frecuencias agudas.

Sobre el ámbito rítmico de esta canción, se prosigue con la línea estética de “Sin Diploma”, haciendo uso de sonidos *mainstream* del *trap* tanto estadounidense y puertorriqueño. Su instrumentación se compone de: bombo, dos cajas y platos (hi-hat cerrado, *crash* y *ride*). El bombo nuevamente está sincronizado al bajo 808, y realiza un patrón sencillo, levemente sincopado. El bajo por su parte corresponde a un 808 tradicional que mantiene su timbre

original, sin la adición de efectos como saturación o distorsión, manteniéndose esencialmente en la zona de los sub-graves dentro del espectro sonoro. Una caja realiza el sencillo ritmo de acentuar el tiempo 3 (en 4/4), sin *fills* ni adornos. La otra caja, que se encuentra en el coro, realiza un ritmo de semifusa cada 2 compases, además de poseer automatizaciones en la modulación de su altura o *pitch*, recurso clásico del género *trap*. Los platos, por su parte, protagonizan el arreglo rítmico: el hi-hat cerrado alterna entre un arreglo entrecortado y punzante en el coro, principalmente atresillado, y uno sencillo de tresillo de corchea en los versos. El *crash* aparece al comienzo de cada verso en el tiempo 1 del compás, y el *ride* está presente durante gran parte de la pista, acentuando los tiempos 1 y 3. Finalmente, están presentes una serie de efectos de sonido o *FX* tradicionales del género, tales como la ya mencionada sirena, un *crash* inverso o el sonido de una campana de iglesia, muy relacionadas a Lex Luger.

“Bien Suelta” cuenta con las voces de Marlon Breeze y C.A.S.O, ex integrante de DownZouthKingz. Breeze aparece en el coro y el primer verso, impartiendo una estructura binaria, melódica y repetitiva de corchea, para luego asentarse por un período más largo, en el verso, con su *flow* atresillado tradicional, realizando constantemente pausas y silencios, destacando un prominente *reverb*. C.A.S.O se encuentra en el segundo verso, empleando un estilo mucho más ligado a la síncopa, cantado y continuo, similar al de cantantes de *trap* latino como De La Ghetto, especialmente, además de utilizar notoriamente el efecto de *delay*. Las voces de apoyo consisten de realces simultáneos tradicionales en toda la sección del coro, acompañados de los mencionados efectos previamente. También se encuentra la presencia de *ad-libs*, altamente filtrados en sus frecuencias graves y a un nivel bajo en la mezcla.

IV) **Tigres de Sabana**: Se encuentra a un *tempo* de 173 BPM, con una duración de 3:33 minutos, en la tonalidad de Re menor, y fue producida por Tonzilla3000. Dentro de su aspecto melódico y armónico, contiene al menos

un loop de audio y tres sintetizadores: en primer lugar se presenta un sonido de loop guitarresco, posiblemente el de un charango o instrumento similar, que realiza un arpeggio a semicorchea en *ostinato*, dentro de un registro alto, además de presentar automatizaciones de filtro. En segundo lugar, se encuentra un sintetizador con un sonido similar al de un *saw*, de origen de onda cuadrada, con un ataque lento dentro de un registro grave, presente durante gran parte de la canción, que realiza un arreglo pedal de la nota re, el tiempo 1 de cada compás, con el fin de añadir textura y flujo a la atmósfera de la misma. En tercer lugar, se encuentra un sintetizador altamente filtrado (tanto de graves como agudos), que sigue el arreglo del sintetizador principal, pero con efectos de delay y *LFO* (*low frequency oscillator*), que provocan una sensación de retraso con respecto al loop principal. En cuarto lugar, existe un sonido de piano, que aparece en la primera repetición del coro, y que realiza una versión más lenta del arpeggio principal, alternando entre negras y corcheas como notas de adorno.

Rítmicamente, es la canción más rápida del disco, y estéticamente sigue la línea de Tonzilla3000 en “Géminis”, utilizando sonidos originales o muy similares a los de la Roland TR-808. Su instrumentación se compone de: bombo, caja y platos (hi-hat abierto y cerrado). El bombo realiza un ritmo medianamente complejo, más cargado al inicio de cada compás y enfatizando tiempos débiles. En este caso no siempre sigue al bajo 808, dado que este último se encarga más de realizar notas pedales y/o sostenidas, que seguir un ritmo más dinámico. La caja protagoniza la pista, con un timbre muy similar al predeterminado de la TR-808, solo que más saturada en sus frecuencias agudas: realizando un ritmo sencillo con acentos en los contratiempos y con constantes *fills*, que a menudo son alterados en su *pitch*. Los platos por su parte realizan una labor permanente de acompañamiento: preparando el golpe de la caja del tiempo 3 (hi-hat abierto) y manteniendo un constante pulso de negra que es interrumpido habitualmente para dar una sensación punzante, de staccato, que además presenta *fills* ocasionales en semicorchea. Finalmente, asoman algunos de *perc* intermitentes (como el *shaker*) y el empleo durante

toda la pista de *FXs* orquestales y sirenas más graves (tales como las del género drill).

Vocalmente, “Tigres De Sabana” responde al arreglo típico de una canción solista de Marlon Breeze: voz principal limpia, con leve *Auto-Tune*, que realiza diferentes combinaciones de *flows* atresillados de corchea. La canción completa puede suponer un gran *chanteo*, debido a que tanto en el coro como los versos se van sucediendo una gran variedad de cadencias posibles, generalmente en un tono más de *rapeo* que de canto, donde el coro sólo es distinguible por su repetición tanto lírica como de *flow*. Las voces de apoyo, por su parte, siguen la línea estándar de Marlon Breeze, sonando a la par de toda la sección del coro y en partes de los versos. Los *ad-libs*, por su parte, se encuentran durante toda la canción, generalmente terminando los versos de cada compás o acompañando el ritmo de la voz principal. Además, estos se encuentran con un sonido limpio, casi a la par de esta última, alternando entre un timbre natural y uno más distorsionado.

V) ***Make It Rain***: Esta canción se encuentra en un *tempo* de 116 BPM, con una duración de 3:36 minutos, en la tonalidad de Mi menor, y fue producida por Big Trucone. Melódica y armónicamente es –probablemente- una de las canciones más complejas del álbum, presentando una gran cantidad de sonidos de sintetizador. Estilísticamente, esta canción se enmarca muy bien dentro del contexto estadounidense de la música pop, en primer lugar, y R&B en segundo. En cuanto a instrumentación, se distinguen -esencialmente- al menos cinco sonidos diferentes: en primer lugar, está un sintetizador tipo *brass* (o sección de bronce), consistente en una emulación digital de dicha sección instrumental, poseedora de un distintivo y brillante sonido, que es posible de descomponer en una mezcla de ondas sinusoidales y *saw*. Además, este sintetizador se encuentra realizando una progresión más armónica que melódica -a diferencia de todas las canciones anteriores-, con una fórmula de cuatro acordes típica de la música pop comercial, ejecutando la tónica y tercera de los acordes de Mi menor, Fa sostenido disminuido, La menor y Sol

mayor. En segundo lugar, se encuentra un sintetizador del tipo *pluck* -que cuya parte de su naturaleza se ha podido explicar previamente-, un sonido con timbre de percusión que realiza un patrón arpegiado, que oscila en ritmos de negra y corchea, además de estar constantemente alternando su registro (octavas), entre uno medio y otro agudo. Este instrumento también va cambiando su funcionalidad musical a lo largo de la pista, comenzando como arreglo melódico y posteriormente cambiando a una progresión armónica. En tercer lugar, existe un sintetizador del tipo de onda sinusoidal, tímbricamente tratado, que posee una automatización de filtro pasa bajos o *cutoff*, por lo que va entrando y desapareciendo dentro de la composición. En cuarto lugar, se encuentra un sintetizador que puede ser una mezcla, pero predominantemente del tipo *saw*, que al igual que el tercero, posee una automatización de su filtro, y desempeña más una labor ambiental y de *FX* que de acompañamiento melódico o armónico. En quinto lugar, existe un sintetizador del tipo *saw*, pero empleado en un registro muy grave, para así ser utilizado como bajo, en reemplazo del tradicional de la TR-808 u todos los sonidos conocidos como *808* posteriormente.

Por otro lado, con respecto a su aspecto rítmico, al igual que como ocurre con “Bien Suelta”, es una de las canciones más lentas del disco, y está muy influenciada por el sonido de la batería electrónica del *trap* latino - particularmente- pero con un barniz armónico mucho más cercano al pop. Su instrumentación se compone de: bombo, dos cajas, clap y platos (*hi-hat* cerrado, *ride* y *crash*). El bombo realiza un patrón dinámico pero sencillo, que enfatiza el contratiempo, y que va alternando su sincronía con el bajo, que en esta canción se compone de un sintetizador y no de un sonido originado de una caja de ritmos o de un *sample* de audio, a diferencia de todo el resto de las canciones. Existen dos cajas presentes en la pista: una opaca, común dentro del contexto del *trap* y otra con un timbre muy similar al de la 808 original. La primera se encarga de acentuar el tiempo 3 de cada compás, (4/4), y junto con la segunda caja se encargan de realizar intercaladamente *fills* cada dos compases, con alteraciones *atresilladas* de fusa o semifusa en su *pitch*. Acerca

de los platos, en primer lugar, el hi-hat cerrado se encarga de realizar un ritmo con base en el pulso de corchea, pero mucho más entrecortado y dinámico en cuanto a su velocidad (negra, semicorchea). En segundo y tercer lugar, el *ride* acentúa los tiempos donde los acordes cambian y el *crash* suena en el tiempo 1 cada ocho compases, reiniciando este arreglo. Finalmente, como en todo el resto de las canciones del álbum, existe una serie de sonidos FX: destacándose unos sonidos vocales y algunos tipos de *downlifter* y *riser*.

Sobre el aspecto vocal, “Make It Rain” es una colaboración de Marlon Breeze con Big Trucone y Dopeboy Stunnv, donde este último es quien canta el coro, con el *Auto-Tune* y el delay como unos de sus efectos principales. Estos dos últimos artistas imparten un *flow* similar a lo largo de la canción: muy melódico, cantado y melismático, muy propio de géneros como el R&B o el soul, principalmente. Stunnv por un lado entrega un *flow* muy estadounidense, tanto tímbrica como líricamente, intercalándose entre frases cortas y en *staccato* con largas, en velocidad de blanca. Big Trucone por su parte, en el primer verso, pero incluye más rap que el artista anterior, situándose entre un pulso de corchea y de semicorchea, elaborando un flow dinámico, pero que no deja de lado una fuerte influencia del canto, que puede asimilarse a artistas y canciones puertorriqueñas más cercanas al público del R&B estadounidense (con canciones como “Sensación del bloque” (2006) de De La Ghetto), y al *trap* latino posteriormente (“Ella y Yo” (2016) de Pepe Quintana con varios artistas). Marlon Breeze, en cambio, nuevamente imparte su *flow* clásico, que insiste en el tresillo de corchea, además de elaborar continuas pausas en su rap, especialmente en cada tiempo 1 del compás (en 4/4). Las voces de apoyo, a su vez, desempeñan el arreglo tradicional de las canciones de este álbum, las tradicionales doblan completamente la sección del coro y todas las partes cantadas de los versos: realizando una insistente armonización, sonando igual de natural que las voces principales y al mismo nivel en la mezcla. Los *ad-libs*, se encuentran bastante abajo en la pista, desempeñando el rol de terminar frases y llenar silencios, y tímbricamente suenan similar a las otras dos voces.

VI) *De Cora*: Se encuentra en un tempo de 120 BPM, con una duración de 3:11 minutos, en la tonalidad de Do menor y fue producida por YJS. Melódica y armónicamente presenta al menos tres sintetizadores: el principal: un arpeggio en *ostinato* de piano, filtrado en sus frecuencias graves, que corresponde al arreglo principal, casi en su totalidad en corcheas, excepto una nota en negra. En segundo lugar, un saw: con el timbre clásico de este sonido, que además es brillante, con sus valores de *cutoff* y resonancia altos. En tercer lugar, un sintetizador de sonido ambiental, muy oculto en la mezcla, presente en el coro (cercano al timbre de un órgano, pero muy filtrado, solo frecuencias medias audibles), suena al principio de cada compás, aparentemente sigue al arpeggio.

Con respecto a su aspecto rítmico, sigue la línea sonora de los productores estadounidenses de Atlanta, especialmente Southside. Su instrumentación se compone de: bombo, caja, clap y platos (hi-hat cerrado, *ride* y *crash*). Por un lado, el bombo realiza un patrón sencillo que enfatiza los tiempos débiles, y va en sincronía con el bajo 808. Este último está presente con una alta distorsión, y repite un patrón en los tiempos 1 y 2 del actual y siguiente compás, respectivamente, y es muy prominente dentro de la pista. La caja realiza el patrón básico del *trap*, además de constantes *fills* sincopados y aceleraciones ocasionales. Con respecto a los platos, el hi-hat cerrado por su parte mantiene un pulso de corchea, pero se ve interrumpido por redobles de semicorchea con automatizaciones de *pitch*. El *ride* ejecuta un pulso constante de blanca (tiempos 1 y 3 en 4/4 durante casi toda la canción). El *crash* se encuentra presente en el tiempo 1 de cada ocho compases, cuando el coro se reinicia. Finalmente, se cuenta con la presencia del FX clásico de sirena (inspirado por la película *Kill Bill*), usado por Young J Star en gran parte de sus composiciones.

Las voces principales de esta canción solista de Marlon presentan una considerable cantidad de *Auto-Tune*, sin embargo –como ha sido a lo largo de todo el álbum- mantienen su timbre natural y están caracterizadas por su *flow*

insigne, con el tresillo como *loop* constante y realizando continuas pausas en los tiempos 3 o 4 (en 4/4). Las voces de apoyo están -como ha sido costumbre durante el disco- divididas entre las tradicionales y los *ad-libs*. Las primeras, a diferencia de la mayoría de esta lista, están presentes simultáneamente durante toda la canción, tanto en el coro como en los versos, probablemente poseyendo una mayor cantidad del efecto de *Auto-Tune*, y estando al mismo nivel que las principales. Los segundos, realizan su usual labor concluyente de frases y rimas, a través de breves palabras, estando bajo una fuerte influencia del efecto de filtro de *telephone*, y a un nivel medio en la mezcla.

VII) ***Italo Nolli***: 126 BPM, 2:37 minutos, Do menor, producido por Young Dogo. Desde el ámbito musical, esta canción es probablemente la más cercana al género del drill: tanto por su sonido como por su letra. Se presencian al menos tres sintetizadores: un piano, con mucho reverb, uno de onda cuadrada atresillado intermitente, donde es posible destacar un alto ataque y corto desvanecimiento, y otro en la *intro*, tipo *saw* mezclado con sinusoidal, principalmente de ataque medio y sostenimiento largo. También se presencian sonidos cinemáticos, de chirridos, posiblemente de una persecución de autos y/o violines, además de *FXs* de sirena y uno vocal, además de un notable *sample* del relato de la periodista Constanza Santa María en un noticiero de la televisión chilena, sobre el criminal nacional Ítalo Nolli.

Dentro de su ámbito rítmico, el bombo, por un lado, realiza un patrón binario: ejecutado en corcheas, negras y muy ocasionales semicorcheas, siguiendo la línea de bajo *808*. Este último, continúa en esta canción realizado el clásico arreglo del *trap* de mantener el bajo prácticamente en una nota pedal, en este caso Do -además de aquellas del resto del acorde de Do menor-, además de estar altamente distorsionado, para así mantener una vasta presencia en la pista. La caja, por otro lado, emplea un arreglo simple, acentuando típicamente el tiempo 3 (en 4/4) y ejecutando *fills* tradicionales sincopados en los tiempos débiles (2 y 4) Los platos por su parte se componen de: un hi-hat cerrado muy dinámico (que siempre intenta regresar a la estructura binaria de corchea), que

realiza continuos redobles de fusa, donde además algunos descienden en su *pitch* (recurso ampliamente usado en el *trap*). Dos *rides*: uno regular (tiempo 1) y otro editado (tiempo 3), pista de audio estirada en el tiempo para que tenga *tempo* y envolventes más largas, además de provocar lentitud en el ritmo.

En su aspecto vocal, el coro se basa esencialmente en una estructura de pulso de corchea, donde va alternando con figuras derivadas de la cuartina (agrupación de cuatro semicorcheas), tales como la galopa inversa. Por otro lado, en el verso, Marlon Breeze nuevamente destaca por su intenso uso del tresillo de corchea, además de realizar pausas constantemente, en cada tiempo 1 del compás. Las voces de apoyo realizan su tradicional labor de acompañamiento, tanto las tradicionales como los *ad-libs*: donde los primeros doblan tanto coro como verso en su totalidad, mientras que los segundos intercaladamente surgen en los cuatro tiempos del compás, en el coro, y cada tiempo 1 y 4 en el verso, respectivamente.

VIII) ***Para Mi***: 140 BPM, 3:52 minutos, Sol sostenido menor, producido por La Moda. Colaboración con Triple D, Paul Vaera y Kriser One. Esta canción presenta -al menos- cuatro sintetizadores: uno con sonido de piano, que realiza una línea melódica en pulso de blanca, con notas de paso ocasionales en corchea cada ocho compases. También se encuentra un sintetizador del tipo *reese bass*, fundamentalmente basado en la onda tipo *saw* procesada con un *LFO*. (que puede encontrarse fácilmente en el trabajo de artistas de *trap* estadounidenses como Travis Scott, particularmente en su álbum *Rodeo*, del año 2015, gracias a la influencia de productores como Mike Dean en cuanto), y se basa en un ritmo de redonda, con notas de paso en pulso de corchea. Además, se encuentra un sintetizador tipo *pluck*, prominentemente filtrado, que se encuentra a pulso de binario de semicorchea -con su tiempo 4 omitido- sonando en los tiempos 1 y 2 de cada compás. Y finalmente, un *pad* cercano a una onda sinusoidal, que realiza una melodía a pulso de redonda (en 4/4), en un registro agudo, melódico.

Rítmicamente, se cuenta con la presencia de un bombo muy sencillo, que realiza *fills* típicos del *trap* en tiempos débiles. Dos cajas: la principal, con sonido de las más clásicas del género, con mucho *reverb*, muy cercana a la original de la TR-808, en cada tiempo 3. La segunda caja se encarga de realizar *fills* en los tiempos débiles, generando el *groove* tradicional sincopado que caracteriza a este estilo musical. Los platos, por su parte, se componen únicamente de hi-hat cerrado y *crash*. Los primeros se encuentran ejecutando un pulso constante de corchea, interrumpido por redobles en semicorchea y fusa, mientras que los segundos reinician el arreglo rítmico, sonando cada cuatro compases. La línea de bajo consiste en un *808 bass* tradicional, con sonido limpio, bien poblado en la zona de los sub-graves, que realiza una repetición -durante toda la pista- de un arreglo de ocho compases, principalmente ejecutando una nota durante cada compás, en pulso de blanca, con habituales variaciones en tiempo de negra y corchea.

Sobre su aspecto vocal, “Para Mi” destaca en su coro, cantado por Marlon Breeze, por el exhaustivo uso del pulso binario de corchea, interrumpido por habituales pausas en los tiempos 4 de cada compás por medio. Bajo este pulso es también donde el coro se reinicia, en un intervalo de dos compases: por lo que, al entrar en un tiempo débil, genera un ritmo sincopado bastante fluido. El primer verso, también de Marlon Breeze, gira en torno al tresillo de corchea y al saltillo, además de estar constantemente interrumpido por pausas y/o silencios. El segundo verso, de Triple D, se articula esencialmente en torno al pulso binario de corchea, con breves descansos en tiempo de negra, donde el *flow* se reinicia en cada tiempo 1 del compás. El tercer verso, protagonizado por Paul Vaera, posee silencios en cada tiempo 1, en intervalos de uno o dos compases, además de cambiar de *flow* continuamente, reagrupando pulsos de corchea y semicorchea, entrando generalmente en cada tiempo débil. El cuarto verso, de Kriser One, es probablemente el más complejo y dinámico de la canción, comenzando con un *flow* basando en el pulso de semicorchea, luego pasando por otro en pulso de corchea y tresillo de corchea; hasta que comienza

su parte cantada, donde pasa a configurarse dentro de un ritmo continuo de corchea con pequeños arreglos en la figura del saltillo.

b) Desde la poética:

Le Trap Part. 1, desde este ámbito, consiste en un álbum clásico del género *trap*, que trata gran parte de sus temáticas tradicionales, teñidas de un sesgo geográfico propio de géneros adaptados de otras culturas. Existen muchas referencias a personajes y películas chilenas y estadounidenses, como guiño reiterativo hacia la influencia de Estados Unidos en este género musical, además del vasto uso del tresillo, marcas registradas de Marlon Breeze. Asimismo, dentro de este contexto también se encuentran presentes una notable cantidad de chilenismos, anglicismos y palabras relativas a la jerga urbana estadounidense. El estilo lírico del álbum gravita en torno al constante uso de la rima, tanto consonante como asonante -aunque existe preferencia por el primero- intentando rimar la mayor cantidad de palabras posible, para así elaborar un *flow* continuo y elocuente, pretendiendo evitar la rima libre debido al efecto *descontextualizador* que tiene dentro de este estilo musical.

“Géminis”, en primer lugar, corresponde a una *metaforización* de la cualidad esencial de este signo zodiacal, su dualidad antagónica, al ámbito del barrio y de la calle: para así referirse a aquellas personas (que casi siempre en este contexto son hombres) que básicamente son “falsas”, que profesan un discurso determinado pero que al momento de analizar sus acciones se contradicen, o que simplemente aparentan, los que suponen el repudio –en este caso- de Marlon Breeze. Estructuralmente, se compone de: *intro*, coro, verso 1, coro, verso 2 (más largo), coro y verso 3. Dado esto, en el coro continuamente se menciona que “*hay que matarlos, callarlos*”, haciendo alusión a lo que suponen los conflictos entre gánsteres o pandillas. Una mitad de la canción trata este tema, mientras que la otra gira en torno a temáticas muy relatadas en el *trap*, que en este caso se relacionan con el *flexing*, el presumir de una aventajada situación propia, además de estar constantemente “hacia arriba”, surgiendo del barrio. Esta mencionada situación, es referida tanto afectiva (ser el gusto de la “novia” del otro y discursos relacionados a la cosificación de la mujer propios de la raíz latina del *trap*

y el reggaetón) como monetariamente (en “Géminis” orbitan alrededor de la posesión de joyas, automóviles, artículos de marcas de lujo, consumo y tráfico de drogas, y armas). En segundo lugar, “Sin Diploma” enmarca su relato dentro de temáticas como: la calle y el barrio, hacer dinero fácil y rápido, cultura de las drogas y narcotráfico. Como su título y el coro lo indican, con frases como “*Haciendo un millón en la esquina*” -que notablemente presenta su acentuación cambiada en la palabra millón, en la primera sílaba en vez de la segunda-, recurso empleado ocasionalmente durante el álbum. Estructuralmente “Sin Diploma” se compone por: *intro*, coro, verso 1, coro, verso 2, coro y coda. Esta canción remite directamente a temáticas clásicas del *trap*: la situación marginal, tanto en el coro como en los versos se realiza un continuo e ingenioso relato sobre la ostentación de lujos (marcas reconocidas y automóviles esencialmente), el *flexing* y la vida criminal, que generalmente se relaciona a las pandillas.

“Bien Suelta”, por su parte y como su título indica, gira esencialmente en torno a una mujer, con el término “suelta” remitiéndose a la jerga *reggaetonera* puertorriqueña de *suelto/a como gabete*, que refiere a aquel hombre o mujer que está “dispuesto/a a todo, que pueden tener sexo fácil con él/ella” (24horas.cl, 2016). Esta canción orbita en torno a las temáticas líricas del reggaetón, que usualmente son similares a las del *trap*, solo que inclinadas más hacia al ámbito sexual -heterosexual- que hacia el *joseo* o la violencia. Estructuralmente compuesta por: *intro*, coro, verso 1, coro, verso 2, puente, coro y coda. En “Bien Suelta” se tiene como espacio físico primordial la discoteca, y se exponen temas como los lujos (vestimenta, automóviles), el cortejo directo hacia el sujeto lírico, el baile y *flexing* en contra de la supuesta pareja del sujeto. Posteriormente, en “Tigres de Sabana”, se relata sobre la vida pandillera: el espacio del barrio, el miedo que se impone, la posesión de armas, drogas, la muerte y la cosificación - “utilización” de la mujer. Como es propio del *trap*, nuevamente en esta canción se habla sobre un ascenso -maquiavélico- hasta una posición de éxito, que fundamentalmente está ligada al dinero. Para ello, constantemente se ensalza este estilo de vida y a quienes lo componen, y en este caso particularmente, la criminalidad y la marginalidad ante la ley. Estructuralmente, se compone por: *intro*, coro, verso 1, coro, verso 2 (más largo), coro, verso 3 (largo), coro y coda.

En “Make It Rain”, se destaca –a diferencia del resto de las canciones del disco- el uso prominente del recurso de la armonización vocal, a través de las voces de apoyo, propio de géneros como el R&B o el soul, además de poseer una mayor cantidad de partes cantadas, que se mezclan con el rapeo. Junto a lo anterior se suma el hecho de que el coro se encuentra totalmente en inglés, articulándose como una especie de balada, en ese contexto. Las temáticas tratadas son –entre otras-: la ostentación del dinero, la cultura de los clubes nocturnos (como los *stripteases* estadounidenses), una invitación al baile, la posesión de drogas y lujos, la publicidad positiva de la vida del *trap* y una –nuevamente- cosificación de la mujer (a la cual se ve como un trofeo, un agente de placer): tanto en apariencia como en conducta. Estructuralmente, “Make It Rain” se compone de: *intro*, coro, verso 1, verso 2 (más largo), coro, puente y coda. Posteriormente, con “Italo Nolli”, se referencia a un célebre caso criminal ocurrido en Chile, protagonizado por el hombre del mismo nombre de la canción, el cual acribilló a dos detectives de la PDI (Policía de Investigaciones) tras rehusarse a un control de identidad y encabezar una cinematográfica persecución. Además, Nolli era un mercenario experto y aficionado por las armas, que contaba con un arsenal de guerra y pasado en la Guerra de Vietnam (La Cuarta, 2021). Con “Italo Nolli”, se está en presencia de una canción de *drill* clásica -como ya se mencionó-, por lo que líricamente está casi exclusivamente centrada en las armas y la violencia. Es por ello que sus temáticas orbitan en torno a: el asesinato de policías (coro), la relación del dinero con las armas, la ostentación de estas últimas, una descripción breve del funcionamiento de ellas, la comunidad que suponen las pandillas, el *joseo* y la glorificación de Nolli como ícono criminal chileno. Estructuralmente se compone por: *intro*, coro, verso 1 (extenso), coro y coda.

A continuación, se encuentra “De Cora”, cuyo título hace referencia a una expresión coloquial puertorriqueña, que corresponde a una abreviación de “de corazón, francamente y con afecto” (Jergasdehablahispana.org, 2022). Dentro del contexto de esta canción, este término refiere a aquellas personas (esencialmente hombres) que son “reales”, “de verdad”, que no traicionan y son fieles al bando propio. Entre sus temáticas se encuentran: el hacer dinero como sea, ostentación, drogas (tráfico), lujos (vestimenta y automóviles), crimen y violencia: estando nuevamente en presencia de

los recurrentes tópicos del género del *trap*. Estructuralmente, “De Cora” se compone de: *intro*, coro, verso 1 (largo), coro y coda. Finalmente, con “Para Mi”, una vez más se orbitan las temáticas típicas del género, centrándose, en este caso, en la perspectiva individual, en detrimento del otro, tal y como su título enuncia. Entre aquellas se encuentran: proveerse individualmente de lujos, continuar con el *joseo* a pesar de las adversidades, el negocio de la droga, la vida en el barrio, el honor y reputación que implica desenvolverse en esta última, el hambre de éxito, intimidar a los enemigos, el odio recibido de estos últimos, y posesión de armas y lujos. Estructuralmente, “Para Mi” está compuesta por: *intro*, coro, verso 1, verso 2, coro, verso 3, verso 4, coro y coda.

c) Desde lo visual:

“Le Trap Part. 1” contiene –disponibles actualmente- tres videoclips en la plataforma de YouTube, de las canciones “Géminis”, “Tigres de Sabana” (unido con el de la canción “Karate kid”) y “De Cora”. Estos serán el objeto de análisis de este capítulo, ya que obviándolos sólo se encuentra como recurso visual la carátula del álbum. Con respecto a esta última, corresponde a una referencia directa del póster de la película de Brian de Palma de 1983 *Scarface*, “Caracortada” o “El precio del poder” (en España), pieza audiovisual que es considerada un clásico del cine de culto, y una de las más grandes películas de gánsteres. *Scarface* relata sobre la vida de Tony Montana,

(...) un emigrante cubano frío e implacable que se instala en Miami con el propósito de convertirse en un gánster importante, y poder así ganar dinero y posición. Con la colaboración de su amigo Manny Rivera inicia una fulgurante carrera delictiva, como traficante de cocaína, con el objetivo de acceder a la cúpula de una organización de narcos (Filmaffinity, 2022).

La carátula de “Le Trap Part. 1” corresponde a una modificación del póster original de la película, donde a la figura central de Tony Montana se le añadió un pasamontaña en su cabeza, símbolo tradicional del criminal, en reemplazo de la pistola que sostenía

en su mano derecha. Además, el anillo en su mano izquierda se encuentra en otro dedo, y posee una cadena con una figura de un crucifijo, elemento clásico de las representaciones visuales de los criminales latinos, que son más cercanos a la religión (cristianismo) que sus pares del hemisferio norte. El resto de la carátula se compone de un reemplazo del texto original, empleando una fuente similar, donde se enuncia el artista, título del álbum y la presentación de Nación Triizy Streetwear, el brazo comercial de vestimenta de Marlon Breeze.

El videoclip de “Géminis” gira en torno a cuatro locaciones: un estacionamiento en una azotea, una habitación, un baño y en la calle de un barrio, desde un automóvil. La mayoría del video transcurre en la primera locación, centrándose en otro automóvil, que al igual que el primero corresponde a uno de alta gama, realizando así un “juego” entre los distintos ángulos disponibles, dentro del que se destaca el que se emplea desde la perspectiva de estar al interior de la cajuela trasera de un automóvil, para otorgar la sensación de estar secuestrado/a, ser víctima de un crimen. Los objetos visuales que expone el video son: las vestimentas de sus actores, coloridas, mezcladas con negro, que generalmente poseen diseños y/o estampados grandes y llamativos ligadas a marcas de lujo y a la marca propia de Marlon Breeze, 3€\$¥ (Triizy), particularmente las zapatillas (que en su mayoría corresponden a la marca *Jordan*), además de cuantiosas joyas (cadenas, anillos, relojes) y accesorios (aros, mochilas), sin dejar de lado prendas como gorros y pasamontañas. Además, en este videoclip se muestran grandes cantidades de dinero y –brevemente- armas y drogas (marihuana, cocaína). Marlon Breeze, así como el resto de los actores del video, están constantemente realizando gestos reminiscentes al de los pandilleros estadounidenses. También, se encuentran recreaciones de escenas de crímenes, y una escena con una mujer, vestida con poca ropa y pasamontaña, realizando bailes y movimientos sensuales a un hombre atado a una cama, recurso clásico de videoclips de música urbana de artistas masculinos, esencialmente.

“Tigres de Sabana” presenta una sola locación en su videoclip, capturada desde dos puntos distintos, con movimientos de cámara y a distinta distancia del lente, y corresponde a un terreno baldío, posiblemente a las afueras de la ciudad de Santiago

de Chile. Además de algunas transiciones entre sus tomas, se encuentra la presencia de brevísimas imágenes de un tigre, que interrumpen muy ocasionalmente el transcurso del video. Este se centra en una fosa, cavada al medio del encuadre, en la cual se encuentra un presunto cadáver humano envuelto en una cubierta de tela blanca. Arriba, alrededor de ella, se encuentran una pala enterrada a sus cercanías, al igual que algunas antorchas, que proveen la única iluminación de la pieza audiovisual, generando así una lúgubre y oscura atmósfera. Con respecto a la vestimenta, sigue los mismos lineamientos del videoclip analizado en el párrafo anterior, con un uso prominente de marcas de lujo, y de prendas cuyo logotipo y textos sean altamente visibles, además de las tradicionales zapatillas *Jordan*. Lo mismo ocurre con los accesorios y joyas, donde se destaca el enfoque hacia algunos tatuajes. Así, este videoclip se centra en esta “escena del crimen”, donde los actores disfrutan y celebran el hito, además de realizar continuamente gestos manuales, ligados –como ya se expuso- a la cultura pandillera, en un acto intimidatorio hacia el que lo observa, a la vez de estar prácticamente “burlándose” del presunto difunto. Además, al igual que en el video de “Géminis” se encuentra una presencia femenina, en este caso con dos mujeres que están constantemente bailando y haciendo movimientos que podrían clasificarse como *twerking*.

Finalmente, el videoclip de “De Cora” presenta dos locaciones: el patio delantero de una casa y una parte del interior, en el primer piso de esta. Desde la primera locación es posible observar que se encuentra en un barrio modesto de Santiago, probablemente en La Florida (dados los orígenes de Marlon Breeze), suponiendo lo que en Chile se conoce como la *pobla* o la población, que vendría a –en parte- asimilarse al *ghetto* estadounidense. Con respecto a la estética de la vestimenta, nuevamente prosigue con el discurso visual expuesto en los videoclips anteriores, al igual que con los accesorios, tatuajes y joyas., además de que Breeze, al igual que en el video de “Géminis”, presenta una rotación de dos o más *outfits*, o atuendos. La gestualidad y movimientos, a su vez, también continúan con lo expuesto anteriormente. En síntesis, el video de “De Cora” consiste en un sencillo montaje centrado en la figura de Marlon Breeze, quien permanentemente está *chanteando* sus

versos y realizando relajados movimientos y gestos, acompañado en la segunda locación de Paul Vaera, quien se encuentra junto a ropa de la marca 3€\$¥ y similares.

f) Contracultura del *trap* chileno: legado del *punk* y ocupación de un nuevo espacio sociocultural:

Al momento de hablar sobre el desarrollo de la contracultura de la música *trap* en Chile y en el resto de los países del mundo, resulta inevitable establecer una analogía sustancial con el *punk*. Este género musical se originó durante la década de los 70' en el Reino Unido, que supuso una total revolución estética en cuanto a los paradigmas éticos que imperaban y dominaban –hasta el día de hoy- la industria de la música popular occidental. El *punk* supuso el origen de una nueva contracultura, esencialmente juvenil, que desde sus inicios denunció activamente los vicios del capitalismo, la tradición y la hegemonía de géneros musicales más populares, además de provocar una disruptiva y agresiva apertura cultural ante lo establecido y las convenciones sociales. Este estilo musical también pretendió romper el monopolio comercial de los sellos discográficos teniendo como principio fundamental la actitud *D.I.Y.* (*do it yourself* o hazlo tú mismo en inglés), que además de pretender estar al margen de las instituciones hegemónicas dio paso a la aparición de formatos de distribución musical nuevos y/o más baratos. A la vez, no se pueden dejar de lado los cuantiosos aportes del *punk* dentro de lo que supone la vestimenta y la industria de la moda; donde instauró una estética propia, que era casi en su totalidad antagónica a lo que se entendía por “moda” en aquella época. Así, la estética *punk* llegó a ocupar un espacio inexistente hasta aquel entonces como “culturalmente incorrecto”, sobre todo teniendo en cuenta el contexto cultural e histórico del Reino Unido, que ha sido permanentemente asociado a las buenas costumbres, el conservadurismo y a la elegancia europea. Dada la notable diferencia en el vestir que presentaba el *punk* comparado con el resto de las corrientes musicales del momento (a pesar de estar influenciada por modas pasajeras desarrolladas previamente), esta contracultura pretendía evidentemente “dar un mensaje” ya desde la primera impresión visual: exponer de un principio una incesante disconformidad social. De esta manera, el *punk* creó su propia industria, tanto estética como comercial, que

al largo plazo terminó –nuevamente- siendo absorbida como elemento de la cultura pop durante las décadas posteriores, donde “el paralelismo más importante que se puede establecer entre el *punk* y el *trap* es la forma en que estos movimientos intencionalmente contestatarios han sido asumidos y neutralizados por el capitalismo contemporáneo” (Castro, 2019, p.44). En este punto del análisis, resultará de gran contribución lo expuesto por autores como Ernesto Castro, con su libro *El Trap. Filosofía millennial para la crisis en España* (2019), donde, en primer lugar, enuncia el concepto de *metamúsicas*; que serán entendidas como aquellos “estilos de vida o aquellas actitudes ante la vida que, surgiendo de la música, van más allá de ella” (Castro, 2019, p. 14). De esta forma, el autor expone a su vez que es posible

(...) establecer un sólido paralelismo entre el trap y el punk: si el punk fue la metamúsica *baby boomer* de la crisis de los años setenta que dio origen al neoliberalismo, el trap es la metamúsica millennial de la crisis de los años que vinieron a partir de 2010 y que, por el momento, ha dado origen a identitarismos y neofascismos de toda laya (Castro, 2019, p. 14).

Castro también dentro de este contexto enuncia que “es en ese aspecto, en el de la actitud y el gesto, en el preocuparse más por la intención que por la calidad, en el que más paralelismos se pueden establecer entre el trap y el punk” (Castro, 2019, p. 39). Es esta “actitud de no darle tanta importancia al directo y de aprender a andar andando” (Castro, 2019, p. 40) la que conforma un principio rector dentro de la filosofía *punk*, que se preocupa más del acto en sí que en aspectos como la destreza o virtuosismo técnico; que pueden asociarse a los ideales propuestos por el capitalismo y sobre todo por la sociedad estadounidense, como aquel de “ser el mejor”; entendido dentro de un contexto competitivo comercial y laboral. Además establece una analogía entre los principales géneros musicales extranjeros que influyeron al *trap* y al *punk* respectivamente, donde “el reguetón puertorriqueño ha sido al trap español lo mismo que el reggae jamaicano fue al punk británico” (Castro, 2019, p. 38).

Finalmente, dentro de este contexto resulta de alta importancia el rol que ha tenido la plataforma de *streaming* YouTube, estableciéndose como la gran vía alternativa en cuanto la

disponibilidad de discografías completas de artistas del ámbito urbano de Chile en general, y del *trap* en particular. Esto ocurre en oposición al tradicional proceso de la producción de álbumes de estudio, que como su nombre lo dice, descarta espacios más informales y carentes de infraestructura -análoga esencialmente-. Es por ello que, gracias al legado e influencia del *punk* es posible realizar una simple analogía en cuanto al análisis contracultural del *trap* chileno, que constantemente está buscando formas alternativas y reaccionarias de poder desarrollar su arte, haciendo uso exhaustivo de las diversas plataformas que ofrece el mundo digital y de las redes sociales. Además de la mencionada YouTube, dentro de este contexto también es destacable el rol de plataforma SoundCloud en cuanto a la exposición continua de música urbana *underground*, y otras como Instagram con respecto a las posibilidades que ofrece en cuanto a una comunicación directa y eficaz con páginas y artistas de todo el mundo.

g) El *trap* chileno como nuevo mecanismo de protesta:

Dado lo expuesto en el capítulo anterior, es posible concluir que el *trap* –entendido como concepto general- ha logrado posicionarse dentro del sistema hegemónico sociocultural occidental, asentándose en un espacio prácticamente inhabitado o muy poco poblado históricamente, llegando incluso -en muchos aspectos- a constituirse como parte de la misma norma popular a la que en términos de principios se contrapone. Es por ello que es necesario comprender –a su vez- que dentro de aquellos fenómenos contraculturales similares al del *trap* en nuestra historia sociocultural se remontan hace un relativo corto período de tiempo: desde la irrupción de la internet (entiéndase desde la década de 1990’). Obviamente ya habían ocurrido fenómenos de índole contracultural previos: destacándose la contracultura de los 60’, heredera de la Segunda Guerra Mundial y una incipiente contracultura del hip-hop en Estados Unidos, nacida a inicios de la década de los 70’.

Situando este contexto a Chile, resulta evidente que la influencia de la primera fue aquella que influyó notablemente en el desarrollo sociocultural nacional, debido a que por asuntos de atraso cultural –como ya se mencionó- este segundo fenómeno arriba con relativa notoriedad a Chile a mediados de la década de los 90’ (teniendo como centro geográfico la esfera occidental del globo, que muchas veces resulta “aspiracional” en torno a países de

primer mundo como Estados Unidos y numerosas naciones europeas). De esta forma, el gran referente contracultural existente en Chile –sobre todo en materia musical- se configuró en torno a la herencia del folklore, en general, y a la Nueva Canción Chilena en particular, cuando logra establecerse como un gran bloque cultural interdisciplinar hacia el resto del mundo: tiñéndose fuertemente de un barniz político y de raíz histórica, propio del acto de resistencia, esencial para la configuración de una contracultura, indistinta del espacio geográfico.

Una vez afianzado–y relativamente consolidado- el vínculo internet – Chile, se logra dentro de este país desarrollar una serie de fenómenos contraculturales, cuyo núcleo comunicacional proviene de la búsqueda identitaria mediada por la exposición al mundo digital, donde se configura un espacio que aún no desarrolla toda su potencialidad, y que permite una comunicación entre agentes de una manera mucho más directa y rápida, por lo que estos grupos sociales presentan cualidades muy evidentes a primera vista, que se condice perfectamente con la necesidad de expresar una identidad y un mensaje que de alguna manera subvierta el *establishment* cultural, que domina ampliamente el inconsciente colectivo occidental. Para aquello se empleará el término de tribu urbana, entendidas como

(...) herederas de las subculturas globales que surgieron en las grandes ciudades durante los sesenta, como los hippies, los punks y más tarde los raperos, y constituían grandes grupos de jóvenes que buscaban diferenciarse de la cultura mayoritaria. Más tarde, en la década del noventa, aparecieron las primeras tribus urbanas en Chile, cuando las tendencias globales de la música y la moda comenzaron a llegar a los adolescentes con mucha fuerza (Blog Escudo, 2022).

Para realizar una contextualización histórica de los antecedentes de las tribus urbanas en Chile, se enunciará que

Por un lado, durante los noventa se produce un proceso de fuerte territorialización de las agrupaciones juveniles pertenecientes a sectores populares, constituyéndose una gran cantidad de pandillas juveniles que se agrupan fundamentalmente a nivel de las poblaciones y de los sectores más pobres de las comunas del sector norte y sur de Santiago. Estas pandillas y grupos de esquina se constituyen en torno a diferentes intereses en donde se incluye la adhesión a las barras bravas de los clubes

de fútbol más populares de Chile como son el Colo-Colo y la Universidad de Chile, la identificación con una tendencia musical, fundamentalmente el rap y el hip-hop, o la identificación con códigos de la subcultura delincinencial (Matus, 2000, p. 101).

Por otro lado, un circuito de jóvenes proveniente de comunas de sectores medios y adherentes a estilos juveniles como el punk, la new wave, que antes se agrupaba en torno a sus comunas va reconstruyendo su circuito en torno a la ocupación de espacios territoriales mayores ubicados en el sector centro de Santiago, estos jóvenes salen de sus circuitos locales para ocupar espacios céntricos como son la Plaza Italia y el Barrio Bellavista primero, y luego el sector del Parque Forestal ubicado atrás del Palacio de Bellas Artes. Lo mismo ocurre con adherentes a otras tendencias «musicales alternativas» como el tecno, el ambient quienes comienzan a agruparse en torno a espacios de consumo universal como son ciertos bares y discoteques del sector centro y poniente de Santiago (Matus, 2000, p. 101).

De esta forma,

Las primeras tribus urbanas en Chile se originaron a partir de la aparición de pandillas en los sectores populares de la capital. Con la fuerte influencia de las tendencias musicales de Estados Unidos y Europa, estos grupos fueron diferenciándose mucho más, identificándose con ideologías más claras y específicas, muchas veces políticas y sociales. Así, se empezaron a ver en las calles de Santiago los primeros metaleros, raperos, góticos y otros tipos de tribus urbanas, y sus características fundamentales siempre fueron la estética y los géneros musicales que solían escuchar en sus juntas (Blog Escudo, 2022).

Estas mencionadas “tribus” se componen por: raperos, góticos, *pokemones*, *otakus* (junto a los visual), y *hipsters* (Blog Escudo, 2022). Entre aquellas, se destacarán para esta tesis los raperos y pokemones, dado que ambas comunidades perfilaron el desarrollo de la música urbana en Chile, dentro de los años posteriores a la práctica desaparición de estos grupos (salvo los raperos), con la emergencia y consolidación de las redes sociales: siendo de relevancia al día de hoy –en orden cronológico- YouTube, Facebook, Whatsapp, SoundCloud e Instagram. Por un lado, la larga permanencia -desde los 90’- de la contracultura hip-hop en Chile y la masiva popularidad simbolizada por el reggaetón de los

pokemones, por otro, ayudaron a que confluyesen al día de hoy a través del ámbito musical, fundando así el género urbano chileno, que dentro de sus pioneros cuenta con el *reggaepop* (reggaetón y pop), estilo desarrollado en este país a fines de la década del 2000' y comienzos de la década del 2010', con proyectos como Croni-K y Eyci & Cody, con canciones como *Nadie lo sabrá* (2006, lanzada dentro de su primer álbum del 2010 *Los bendecidos*) y *Te Amo con Locura* (2009) respectivamente, que ayudaron a asentar al género durante un breve período dentro de las radios chilenas y afianzar su popularidad. Entre los artistas influenciados por dicha corriente musical se encuentra Tommy Boysen, quien declara que

En ese tiempo hubo una corriente de música chilena que se llamaba reggaepop: Nassim y M-Why, Zaja y Mazhiel, ellos hacían reggaepop; y había un movimiento súper fuerte, se hacían shows, había harto público, y era como un reggaetón súper ABC1 (Molina, 2020, pp. 304-305).

Una vez ocurrido este sincretismo sociocultural, consolidado el *trap* como género musical relevante en Chile (período 2017-18 esencialmente), y situado el reggaetón chileno como género en sí mismo de popularidad global (período post pandemia del COVID-19), tanto la música urbana chilena, en general, como el *trap* en particular, han logrado elaborar un nuevo mecanismo de protesta, ante la hegemonía cultural que supone la industria musical, dentro del mercado popular hispano y angloparlante. A través de plataformas de libre acceso, como YouTube y SoundCloud esencialmente, se han podido circular y adquirir numerosas cantidades y estilos musicales que por vastas razones no cuentan con la relevancia y/o atención de los medios más formales que articulan nuestra industria (ya sean sellos discográficos, estudios de grabación o alguna línea editorial o ideológica por parte de sus agentes, que arbitrariamente configure algún mensaje o discurso en particular). Hay que tener en cuenta también, el fuerte sesgo y juicio social que han recibido estos géneros sobre todo desde sus inicios, debido principalmente a sus orígenes socioeconómicos más modestos en su mayoría, en torno a la periferia (ya sea entendida como se expone dentro de la teoría del campo social de Bourdieu como su acepción geográfica) de la ciudad de Santiago. Así, estos géneros musicales a su vez han ayudado, en parte, a cuestionar el fuerte

clasismo arraigado en Chile, que en innumerables momentos de su historia ha polarizado de forma binaria a su población, y por ende también su ámbito y devenir cultural.

Dentro de la formulación que ha supuesto el surgimiento del *trap* e, indudablemente, el estallido social en Chile de octubre del 2019, esta contracultura se ha establecido junto a un nuevo método de protesta y/o denuncia dentro de nuestra sociedad chilena actual, que además de dar a luz a nuevas libertades estéticas y culturales -sobre todo dentro de las generaciones chilenas más jóvenes- destaca considerablemente el creciente -y necesario- proceso de inclusión de la mujer, dentro de este ámbito contracultural reaccionario -que en casos de géneros como el hip-hop y el reggaetón son extremadamente *masculinizadores*- puede perfectamente evidenciarse y resumirse en declaraciones como la de la plataforma digital feminista La Groupie, donde

El trap viene a ser disruptivo a todas las formas de hacer música, de mezclar [estilos], y se entrelaza con cómo ha cambiado la sociedad: entender el género de distintas formas, entender la sexualidad de distintas formas. Y en base al feminismo, el discurso del empoderamiento, como que las cabras han tomado mucho del empoderamiento para hacer trap. Las cabras que rapeaban antes, como Ana Tijoux, tenían un sentido más social. Al menos en Chile el rap muy que se estructuró y se cerró, y el trap no, el trap permite hablar a las cabras; si quieren decir: "Soy puta", bacán, lo pueden hacer porque está ese discurso, en el fondo de empoderamiento, viene en alero y a la mano del feminismo, de que las mujeres podemos hacer lo que queramos, que las mujeres tenemos la posibilidad de tener un espacio, y también de irrumpir. Por eso se dan esos fenómenos como Princesa Alba y Paloma Mami, que son personas que irrumpen la escena (Molina, 2020, p. 382-383).

El rap chileno es un piño que está muy estructurado a una forma de hacer rap. Y de hecho, tenían sus resistencias al trap, como los rockeros con el reggaetón, como eso no es música y la hueá. El trap es todo lo contrario: no hay barreras. Podís pintarte el pelo, pintarte la uña, vestirse de la manera que querái, combinar ritmos. En el trap la idea es ser disruptivo y hacerte cambiar de paradigma. Decirte: "Podís ser la hueá que querái ser. Y va a estar bien, aquí va a estar bien" (Molina, 2020, p. 384).

Conclusiones

A lo largo de lo expuesto durante esta tesis, uno de sus objetivos generales siempre fue pretender compilar una gran cantidad de material relacionado al género del *trap* en general y su desarrollo musical en Chile, en particular. Al día de hoy, en el año 2022, este género musical –junto a toda la música urbana latina y chilena- ha pasado a dominar el repertorio musical popular y masivo de este país. Coincidentemente, junto a aquello arriba también un grupo social perteneciente a las generaciones más jóvenes, estrechamente ligado al mundo digital, que indirecta o directamente impone sus propias formas y paradigmas socioculturales, que inevitablemente también se traducen en la práctica artística, medio históricamente ligado al mensaje político, configurando así -y a la vez- una nueva propuesta y fresca postura estética, que en la actualidad se asocia fuertemente al matiz político, tras lo sucedido en países como Chile dentro de este ámbito. El tesista, miembro de estas mencionadas generaciones más jóvenes, pretende con este documento establecer dentro del repertorio académico chileno un texto que atienda en profundidad la sustancia de géneros musicales, como el *trap*, que nacen directamente de la misma gente, que se encarga de exponer y masificar su arte con sus propios medios, en una sociedad e industria ligada a los valores conservadores y a la preferencia musical extranjera.

Dado la relativa poca cobertura mediática que reciben el *trap* y la música urbana en Chile, no ha existido un interés transversal por parte de la comunidad académica nacional, con el fin de proponer y elaborar nuevos textos y propuestas, hecho que puede relacionarse directamente a la cualidad sociológica que posee el grupo de personas asociadas a estos géneros musicales contraculturales: la juventud. En Chile, el ámbito académico se ve dominado por la presencia de agentes más calificados y de experiencia, que casi en su totalidad no sitúan su vista en temas como el tratado en esta tesis, debido principalmente, como se menciona, por una cualidad generacional, además de asociarse culturalmente a géneros musicales más “sucios” y “vulgares” dentro de la sociedad chilena, que indudablemente terminan vinculándose -a su vez- a lo incipiente que aún es la contracultura

del *trap* en Chile, que en la actualidad se ve muy influenciada –sobre todo en términos de imagen- al reggaetón chileno.

Las proyecciones que se pueden realizar de la contracultura del *trap* en Chile estarán muy mediadas por la evolución que tenga la sociedad de este país, que históricamente ha estado ligado a prejuicios, una notable envidia del otro y a un fuerte y arraigado clasismo. Vicios como estos, en términos simples, terminan por obstaculizar y ocultar el desarrollo de estas corrientes culturales, esencialmente juveniles, que deben crear -por sus propios medios- tanto una obra como un espacio que albergue a estas comunidades, estrechamente conectadas a las redes sociales y el mundo digital. Además, existen vicios de esta índole dentro de los mismos grupos que componen la escena musical urbana chilena, que nuevamente polarizan y aíslan a diversos proyectos artísticos, que al final del día terminan siendo una fugaz propuesta artística, falta de exposición y de redes de contacto, poblando brevemente el ámbito del *mainstream* musical chileno, generando así la idea de que estos géneros musicales, el *trap* y el reggaetón chileno esencialmente, no suponen más que una mera “moda”, una tendencia estética temporal y superficial, que finalmente no puede competir con la permanencia del repertorio popular tradicional (altamente influenciado por el mercado estadounidense, tanto en idioma inglés como español, como es el caso de la música de Puerto Rico) en las instituciones que componen a la industria musical en Chile. Dentro de *Historia del trap en Chile (Edición aumentada)*, en entrevista con el periodista musical Andrés Microtráfico, enuncia lo siguiente:

Encuentro muy sano como señal, de parte de los locos que están más pegados, este tipo de cosas. Porque el trap acarrea como una promesa de democratización. Configura un panorama donde por lo menos yo espero este tipo de cosas. Por qué, además, ¿en torno a qué nos estamos modelando? Nos estamos modelando en torno a los boricuas y los gringos. ¿Y los boricuas y los gringos qué hacen? Colaborar. Pero en Chile tenemos una tendencia lamentable a que cuando a los locos les va bien se forman estas élites artísticas. Entonces cualquier señal de ruptura de eso, o que no va a pasar eso, pa’ mí es un alivio. Entonces están muy bien esas colaboraciones pa’ que se cumpla esa promesa de democratización, de que verdad puede ser cualquier loco (...) (Molina, 2020, p. 412).

Sin la presencia y el rol que ejercen las redes sociales digitales, géneros y contraculturas como el *trap* no habrían logrado alcanzar la masividad y popularidad de la que hoy gozan. Tanto redes como Facebook y YouTube han permitido a un innumerable grupo de personas elaborar y compartir trabajos y obras bajo sus propios medios, provocando la apertura de una nueva dimensión sociocultural dentro de la esfera digital, que puede competir de par a par con el poder que ejerce la industria y las instituciones tradicionales, ligadas al mundo artístico dentro del contexto de este documento. El poder de conectividad que poseen estas plataformas permite congregarse y conectar a grupos sociales que en el mundo real son invisibles, que, sumado al hecho de ser muy hábiles con los dispositivos electrónicos, pueden asociarse y crear sus propias redes de influencia estéticas, todo a una velocidad extremadamente rápida y eficiente. Debido a esta extrema eficacia que otorga el mundo digital al tráfico de ideas, estos géneros y contraculturas pueden desarrollarse, evolucionar y consolidarse en poco tiempo, dado que entre estas comunidades ocurre una transmisión directa y concreta del mensaje, estableciéndose así en una esfera más periférica del arte popular, que utiliza muchos elementos de la posmodernidad para elaborar su propio mensaje y sustancia, sin alejarse de los lineamientos clásicos de un producto que suponga la promoción de un capital estético demandado, popular y masivo.

Finalmente, dentro de este documento ha sido posible desarrollar su contenido desde tanto su esfera política tanto como musicológica: estableciendo en un primer lugar el fuerte contenido contracultural que posee este movimiento artístico, que se condice con muchos de los preceptos propuestos por autores entendidos en el tema con respecto a lo que supone una contracultura. Por otro lado, dada esta cualidad que posee el ámbito del *trap*, resulta lógico teorizar su desarrollo como un nuevo y/o renovado mecanismo de protesta, sobre todo en países como Chile, donde el mundo real y digital no están tan entrelazados como en países desarrollados, por lo que resulta necesaria la búsqueda de nuevas formas de transmitir una denuncia y un mensaje estético diferente, esencialmente al hablar de generaciones jóvenes, que indudablemente se ven opuestas al *adultocentrismo* anticuado de aquellas más mayores. Además, dentro de su ámbito musicológico, ha sido posible aseverar —sobre todo desde el análisis de la muestra— las características que posee el *trap*, cómo este se ha desarrollado en Chile, qué tan similar o distinto es al modelo estético estadounidense y los alcances que ha tenido como fenómeno cultural.

Estudios detallados de géneros urbanos como el *trap*, como se ha podido mencionar anteriormente, son escasos, sobre todo dentro del contexto chileno, muy sesgado en términos académicos. Como se ha podido exponer durante esta tesis, el análisis de este fenómeno permite encauzarlo desde diversas aristas, tanto las tratadas en este texto como aquellas que pueden relacionarse a los campos de la sociología, la antropología, de las telecomunicaciones, de la moda, de las ciencias políticas, la fotografía, el baile, la teoría e historia del arte, etc. El *trap* supone mucho más que letras violentas, estructuras musicales sencillas y una “propaganda del odio”, implica el análisis de un fenómeno histórico, que a lo largo de los años ha mutado y evolucionado a medida que arriba a diversos países, donde se adapta fácilmente a la idiosincrasia de cada uno: debido a que existe una sustancia y mensaje claros, que apuntan hacia un objetivo concreto, que trasciende barreras idiomáticas y culturales, y que remiten a un contexto social transversal dentro de las sociedades occidentales capitalistas. Tal y como ocurrió con el hip-hop/rap, estas contraculturas vienen a poblar un espacio previamente inhabitado, e inevitablemente se posicionan antagónicamente al sistema cultural tradicional, probablemente como única forma de poder preservar estos valores estéticos y culturales ante una hegemonía que absorbe toda tendencia que suponga éxito comercial, que paradójicamente se vincula al mismo fin que tienen los *traperos* con su *joseo* y *trapicheo*. Es por todo esto, que resultan necesarios más documentos y textos sobre temáticas como las del *trap*, que vienen a trascender los límites de lo que es un género musical, con el fin de acercar tanto a personas ligadas al mundo académico como aquellas que simplemente muestran interés por cómo ha llegado a ocupar al día de hoy un gran espacio dentro del mercado musical disponible en Chile, con material compuesto y producido en territorio nacional. Como fenómeno posmoderno, el *trap* presenta una gran cantidad de aristas y/o perspectivas, que son perfectamente capaces de adaptarse al análisis de una incontable cantidad de disciplinas, que no deben subestimarse o banalizarse, ya que básicamente este fenómeno corresponde a la evolución del hip-hop: contracultura mundialmente reconocida, que por cómo ha ocurrido su desarrollo aún logra renovar y refrescar su mensaje, acogiéndose de una infinidad de influencias estéticas diferentes y populares, para así elaborar un nuevo mensaje, que a su vez no reniega de sus orígenes.

Bibliografía

24horas.cl. (2016). *El desconocido origen de la jerga del Reggaeton*. Disponible en: <https://www.24horas.cl/tendencias/espectaculosycultura/el-desconocido-origen-de-la-jerga-del-reggaeton-1945074> [2022, 28 de noviembre].

Adaso, H. (2019a). *The History and Origin of Trap Music*. Disponible en: <https://www.liveabout.com/history-of-trap-music-2857302> [2022, 28 de noviembre].

Adaso, H. (2019b). *Crunk Music: Hip-hop subgenre popular in dance clubs*. Disponible en: <https://www.liveabout.com/definition-of-crunk-music-2857305> [2022, 28 de noviembre].

Aguilera, R. (2020). *El Marketing en la nueva industria musical. Aproximación al trap y las redes sociales*. Universidad de Valladolid.

Anders, J. (1990). *Beyond counterculture: the community of Mateel*. Washington State University Press, p. 316.

Auyero, J. (2002). *La protesta: retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática*. UBA – Libros Del Rojas.

Barshad, A. (2020). *After Pop Smoke's death, can UK drill producers maintain their US success?* The Guardian. Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2020/jul/01/up-in-smoke-can-uk-drill-producers-maintain-their-us-success-pop-smoke-killing-drake-travis-scott> [2022, 28 de noviembre].

Billboard. (2018). *Bad Bunny On His First Show In America And His Rise To Fame*. [Video]. Disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=vyPePr_JVpw [2022, 28 de noviembre].

Berardi, F. (2016). *Héroes*. Madrid: Akal.

Besora, M. (2020). *Brevísima historia de la música trap*. Artículo CCCBLAB.

Bossi, A. (2020). *'Despacito' Music Video Breaks YouTube Record With 7 Billion Views*. Forbes. Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/andreabossi/2020/10/10/most-viewed-youtube-video-despacito-breaks-record-with---7-billion-views/?sh=3ea02ed13275> [2022, 28 de noviembre].

Bourdieu, P. (1989). *El espacio social y la génesis de las "clases"*. Universidad de Colima. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/316/31630703.pdf> [2022, 28 de noviembre].

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bourdieu, P. (2000). *Propos sur le Champ politique*. Presses Universitaires de Lyon.

Bryant, T. (2017). *Has trap music lost its roots?* Nylon Entertainment. Disponible en: <https://www.nylon.com/articles/trap-music-history-future> [2022, 28 de noviembre].

Caramanica, J. (2012). *Chicago Hip-Hop's Raw Burst of Change*. The New York Times. Disponible en: https://web.archive.org/web/20121011022619/http://www.nytimes.com/2012/10/07/arts/music/chicago-hip-hops-raw-burst-of-change.html?pagewanted=all&_r=0 [2022, 28 de noviembre].

Carmichael, R. (2017). *Culture wars*. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/03/15/520133445/culture-wars-trapinnovation-atlanta-hip-hop> [2022, 28 de noviembre].

Castiblanco, G. (2005). *Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas*. Tabula Rasa. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/396/39600313.pdf> [2022, 28 de noviembre].

Castro, E. (2019). *El Trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.

Contreras, M. (2020). *Los días contados de la música urbana*. La Tercera. Disponible en: <https://www.latercera.com/culto/2020/11/09/los-dias-contados-de-la-musica-urbana/> [2022, 28 de noviembre].

Criado, M.E. (2008). *El concepto de campo como herramienta metodológica*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas.

- Cruces, F. (Coord.) (1999). *El sonido de la cultura*. Madrid: Antropología
- Dawn Goldsmith, M. y Fonseca, A.J. (2022). *Hip Hop around the World: An Encyclopedia* [2 volumes]. Disponible en: https://books.google.cl/books?id=6mR2DwAAQBAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s [2022, 28 de noviembre].
- De Bernard, M. (2019). *Musica Trap: estetica e critica*. Università Ca' Foscari Venezia.
- Díaz-Inostroza, P. (2016). *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el Cono Sur*. Ediciones Memoriarte. Disponible en: <https://www.patriciadiazinostroza.com/files/ugd/23247fb19fa02903bb476ca7f82fa08d961c58.pdf> [2022, 28 de noviembre].
- Duarte, C. (2002). *Mundos jóvenes, mundos adultos*. Última Década N°16. Viña del Mar: Ediciones Cidpa.
- Durkheim, E. (1992). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Madrid: Akal.
- Ech, J. (2022). *SoundCloud highlights rising plugg rap movement with MexikoDro and more in new scenes episode*. XXL Magazine. Disponible en: <https://www.xxlmag.com/soundcloud-scenes-plugg-rap/> [2022, 28 de noviembre].
- Educarchile. (2007). *Hip-hop en Chile: La historia de Viejos Habitantes*. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20161116002946/http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=134267> [2022, 28 de noviembre].
- Feixa, C., Porzio, L. y Recio, C., eds. (2006). *Jóvenes "latinos" en Barcelona: espacio público y cultura urbana*. Anthropos. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=aWGkII1zddUC&pg=PA69&lpg=PA69&hl=es#v=onepage&q&f=false> [2022, 28 de noviembre].
- Figueroa, L. E. R. (2020). *Bad Bunny's Transgressive Gender Performativity: Camp Aesthetics and Hegemonic Masculinities in Early Latin Trap Music*. *Journal of Latin American Communication Research*, 8(1-2), 86-108.

Filmaffinity. (2022). *El precio del poder (1983)*. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film188896.html> [2022, 28 de noviembre].

Friedman, S. (2017). *Trap rap has been around for a minute now – So why does it keep working?* Disponible en: <https://flypaper.soundfly.com/produce/why-does-trapmusic-keep-working/> [2022, 28 de noviembre].

Fuentealba, A. (2021). “*Me sentí como si fuera invencible, como si fuéramos invencibles*”. *Música y acción colectiva en las movilizaciones chilenas de octubre de 2019*. Revista Contrapulso. Disponible en: <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/89/39> [2022, 28 de noviembre].

Fullana Acosta, M. (2018). *Trap: juicio al fenómeno del momento*. El Nuevo Día. Disponible en: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/musica/nota/trapjuicioalfenomenodelmomento-2454284/> [2022, 28 de noviembre].

Future Audio Workshop. (2022). *Underground & Infamous: Part I*. Disponible en: <https://futureaudioworkshop.com/memphis-hip-hop-i/> [2022, 28 de noviembre].

García, David F. 2006. ‘*I Was Born of Africa*’: *Black Consciousness and Cubanidad*. Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music. Philadelphia, Temple Press University 12-15.

García, J.I. (2018). *Historia del Trap en España. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Bilbao: autoeditado Jon I. García.

García Canclini, N. (1985). *Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular*. En: revista Nueva Sociedad 17:69-78.

Gascón, A. R., Lalinde, A. B., y Ángel, J. (2020). *Análisis de la lírica del trap en España. El entendimiento del trap como un género musical generacional*. Universidad de Zaragoza.

Giovannetti, J. (2003). *Popular Music and Culture in Puerto Rico: Jamaican and Rap Music as Cross-Cultural Symbols*. En Musical Migrations Volume I: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America, eds. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez, 81-98. New York: Palgrave Macmillan.

Grem, D. E. (2006): "'The South Got Something to Say' Atlanta's Dirty South and the Southernization of Hip-Hop America." *Southern Cultures* 12.4: 55-73.

Gotor Silva, R. (2019). *La inclusión de la moda de lujo en las tendencias urbanas por la música trap: Del elitismo a los barrios*. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla.

Gutiérrez, C. (2021). *La estética y la iconografía artística en la música contemporánea: el caso del trap*. Universidad de Valladolid.

Hillemeier, M., Lynch, J., Harper, S., Raghunathan, T. y Kaplan, G. (2003). *Relative or Absolute Standards for Child Poverty: A State-Level Analysis of Infant and Child Mortality*. *American Journal of Public Health*, 93, 652-657.

Jergasdehablahispana.org. (2022). *De cora*. Disponible en: [http://www.jergasdehablahispana.org/index.php?tipobusqueda=3&palabra=de%20cora&pais=pr&newp=de%20cora#:~:text=\(loc..corazón%2C%20francamente%20y%20con%20afecto.&text=Puerto%20Rico%3A%20Yo%20soy%20boricua%20de%20cora](http://www.jergasdehablahispana.org/index.php?tipobusqueda=3&palabra=de%20cora&pais=pr&newp=de%20cora#:~:text=(loc..corazón%2C%20francamente%20y%20con%20afecto.&text=Puerto%20Rico%3A%20Yo%20soy%20boricua%20de%20cora) [2022, 28 de noviembre].

Kaluža, J. (2018). *Reality of trap: Trap Music and its Emancipatory Potential*. Disponible en: <http://iafor.org/archives/journals/iafor-journal-of-media-communication-and-film/10.22492.ijmcf.5.1.02.pdf> [2022, 28 de noviembre].

La Cuarta. (2021). *El fanático de las armas que asesinó a dos PDI: a 10 años de Ítalo Nolli y una persecución sin precedentes*. Disponible en: <https://www.lacuarta.com/cronica/noticia/10-anos-italo-nolli-persecucion/616004/> [2022, 28 de noviembre].

Laval, C.; Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa

Lee, C. (2015). *Trap kings: How the hip-hop sub-genre dominated the decade*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hops-genre-dominated-decade> [2022, 28 de noviembre].

Leight, E. (2017). *Inside Latin Trap, the Viral Sound Too Hot for American Radio*. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/inside-latin-trap-the-viral-sound-too-hot-for-american-radio-255923/> [2022, 28 de noviembre].

Majos. (2016). *#PerfilesMajos con Marlon Breeze de Nación Triizy*. Revista Majos. Disponible en: <http://www.majos.cl/look/perfilesmajos-con-marlon-breeze-de-nacion-triizy/#.Y2G0Y93MLIU> [2022, 28 de noviembre].

Marín, M. y Muñoz, G. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores / Universidad Central.

Marshall, W. (2009). *From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization*. En Reggaeton, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 19-76. Durham, North Carolina: Duke University Press

Masterclass. (2021). *Guide to Trap Music: History and Characteristics of Trap Music*. Disponible en: <https://www.masterclass.com/articles/trap-music-guide#4CnJ4QSvYxQJ69nvXXOkdg> [2022, 28 de noviembre].

Masterclass. (2021). *Guide to Drill Music: History and Characteristics of Drill Music*. Disponible en: <https://www.masterclass.com/articles/drill-music-guide#4DhMS23gU5ebQZ9uBU9QHU> [2022, 28 de noviembre].

Melucci, A. (1996). *Challenging Codes. Collective Action in the Information Age*. Cambridge University Press.

Méndez Carrasco, A. (1979). *Diccionario Coa*. Editorial Nascimento. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0049720.pdf> [2022, 28 de noviembre].

Miller, M. *Dirty Decade: Rap Music and the US South, 1997–2007*. Emory University.

Molina, I. (2020). *Historia del trap en Chile (edición aumentada)*. Alquimia Ediciones.

Monod, J. (1970). *Un air marginal*, en *L'Homme et la Société*, 16: 303-322.

- Moraga, M. y Solorzano, H. (2005). *CULTURA URBANA HIP-HOP. MOVIMIENTO CONTRACULTURAL EMERGENTE EN LOS JÓVENES DE IQUIQUE*. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22362005000200004&script=sci_arttext&tlng=pt#n1 [2022, 28 de noviembre].
- Muchotrap. (2018). *Moda trap y ropa trap. El trap es estilo*. Disponible en <https://muchotrap.com/2018/05/17/moda-trap-ropa-trap/> [2022, 28 de noviembre].
- Negrón-Muntaner, F. y Rivera, R.Z. (2009). *Nación Reggaetón*. Nueva Sociedad. Disponible en: https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3630_1.pdf [2022, 28 de noviembre].
- Neira, M. (2022). *Capital mundial del perreo: Santiago de Chile sigue siendo la ciudad del mundo donde más se escucha reggaetón*. Encancha.cl. Vía TiempoX (https://twitter.com/TiempoX_CL) Disponible en: <https://www.encancha.cl/tiempo-x/musica/2022/5/19/capital-mundial-del-perreo-santiago-de-chile-sigue-siendo-la-ciudad-del-mundo-donde-mas-se-escucha-reggaeton-159621.html> [2022, 28 de noviembre].
- Ortega, C. (2017). *La producción de subjetividad y los mecanismos psicosociales y culturales integradores de la personalidad en el proceso de capitalización*. Documento inédito. Ponencia disponible en: <https://marxismocritico.com/2012/05/14/caracteristicas-fundamentales-del-sujeto-neoliberal/> [2022, 28 de noviembre].
- Patterson, J. (2013). *Trap Music: The Definitive Guide*. Topman Generation. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20130225214033/http://magazine.topman.com/category/ctrl-music/trap-music-the-definitive-guide/> [2022, 28 de noviembre].
- Pérez Porto, J., Merino, M. (2017). *Definición de flow - Qué es, Significado y Concepto*. Definicion.de. Disponible en: <https://definicion.de/flow/#:~:text=En%20el%20terreno%20de%20la,cuerpo%2C%20esas%20sensaciones%20o%20emociones> [2022, 28 de noviembre].
- Raymer, M. (2012). *Who owns trap? Does music born of Dirty South drug wars have any place in squeaky-clean dance clubs?* Disponible en: <https://chicagoreader.com/music/who-owns-trap/> [2022, 28 de noviembre].

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es> ; <https://dle.rae.es/capital> [2022, 28 de noviembre].

Rey-Gayoso, R. y Diz, C. (2021). *Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis*. Universidade da Coruña. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8235549> [2022, 28 de noviembre].

Rey-Gayoso, R., y Vilares Marrondo, D. J. (2019). *Trap, algo más que música: estudio sociológico del trap español*. Universidade da Coruña.

Rivera, E. (2008). *Tego Calderon: Reggaeton on Black Pride*. Entrevista NPR Music. Disponible en: <https://www.npr.org/2008/09/03/94243997/tego-calderon-reggaeton-on-black-pride> [2022, 28 de noviembre].

Rivera, R.Z., Marshall, W. y Pacini Hernandez, D. (2009a). *Reggaeton*. Duke University Press Books. Disponible en: <https://books.google.com.co/books?id=koalNmF8l5kC&pg=PA39&dq=Dem+Bow&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwip8rKSt6zWAhVRgSYKHbSVAY0Q6AEIOTAD#v=onepage&q=Dem%20Bow&f=false> [2022, 28 de noviembre].

Rivera, R.Z. (2009b). *Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s*. En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 111-134. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Rivera, R.Z., Marshall, W. y Pacini Hernandez, D. (2010). *Los circuitos socio-sónicos del reggaetón*. Revista Transcultural de Música. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220947017.pdf> [2022, 28 de noviembre].

Romaní, O. y Sepúlveda, M. (2005). *Estilos juveniles, contracultura y política*. Polis Revista Latinoamericana. Disponible en: <https://journals.openedition.org/polis/5769> [2022, 28 de noviembre].

Romero Joseph, W. E. (2009). *From Hip-Hop to Reggaeton: Is There Only a Step?* En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 312-323. Durham, North Carolina: Duke University Press

Roszak, T. (1969). *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. London, Faber and Faber.

Run The Trap. (2013). *What is Trap Music? Trap music explained*. Disponible en: <https://runthetrap.com/what-is-trap-music/> [2022, 28 de noviembre].

Ryan, P. (2018). *Rap overtakes rock as the most popular genre among music fans. Here's why*. Disponible en: <https://www.usatoday.com/story/life/music/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/> [2022, 28 de noviembre].

Sabsay, S. (2009). *Por los rumbos de la economía visual: identidades, cuerpos y estéticas*. En *Visualidades sin fin; imagen y diseño en la sociedad global*, compilado por Leonor Arfuch y Verónica Devalle. Buenos Aires: Prometeo.

Saeed, S. (2020). *A history of denial: the problem with the term 'urban music'*. The National. Disponible en: <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/music/a-history-of-denial-the-problem-with-the-term-urban-music-1.1031206#:~:text=The%20term%20urban%20music%20can,Mamie%20Smith%20to%20the%20masses> [2022, 28 de noviembre].

Saldaña, D. y Víbora, I. (2019). *La música urbana a través de los medios de comunicación: El País, El Mundo, Los 40, Cadena 100 y Vice*. Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/91190/tfg%20final%20202.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [2022, 28 de noviembre].

Samuelson, P. y Nordhaus, W. (2001). 17ma ed. *Economics*. McGraw-Hill.

Sanmartín, R. (2011). *Libertad, sensualidad e inocencia*. Madrid: Trotta

Santos, M. (1996). *Puerto Rican Underground*. Centro 8(1 & 2): 219-231.

Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performings and listening*. Middletown: Wesleyan University Press. Edición Kindle

SoundCloud. (2022). *Scenes: plugg* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=b_rZyELuIrk [2022, 28 de noviembre].

Spotify. (2019). *Santiago, Chile: Spotify's Streaming Capital of Reggaetón*. Disponible en: <https://newsroom.spotify.com/2019-10-16/santiago-spotifys-streaming-capital-of-reggaeton/> [2022, 28 de noviembre].

Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid, Alianza Universidad.

Trujano Ruiz, M.M. (2013). *Del hedonismo y las felicidades efímeras*. Sociológica (México), 28(79), pp. 79-109. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n79/v28n79a3.pdf> [2022, 28 de noviembre].

Urban Dictionary. (2005). *Flex*. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Flex> [2022, 28 de noviembre].

Urban Dictionary. (2006). *Ad-libs*. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ad-libs> [2022, 28 de noviembre].

Urban Dictionary. (2020). *To flex*. Disponible en: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=to%20flex> [2022, 28 de noviembre].

Uribe-Molina, J. (2022). *¿Sin perreo no hay revolución? No perreo, no revolution?* Revista Cambios y Permanencias, Colombia.

Vanna Martin, H. (2021). *Everything you need to know about Plug music*. Peacock Plume0. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20220120162019/https://peacockplume.fr/arts-culture/everything-you-need-know-about-plug-music> [2022, 28 de noviembre].

Weber, M. (2002). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Zumaquero, C. (2019). *Música pop e identidad: La constitución del sujeto en la sociedad neoliberal*. Universidad de La Laguna. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/16712/Musica%20pop%20e%20identidad%20la%20constitucion%20del%20sujeto%20en%20la%20sociedad%20neoliberal.pdf?sequence=1> [2022, 28 de noviembre].