

# TRAP, EL LATIDO ES DIGITAL

## TRAP, THE BEAT IS DIGITAL

Santiago Giménez | [correosantigimenez@gmail.com](mailto:correosantigimenez@gmail.com)  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 30/09/2022  
Aceptado: 11/03/2022

### RESUMEN

El siguiente artículo pretende arrojar algunas consideraciones sobre diversas características que integran la composición rítmica de lo que se conoce como *trap*, enmarcado en la denominada *música urbana*. Serán puestos a consideración sus antecedentes musicales y los patrones desde donde el *trap* se desarrolla hasta forjar su autonomía, su propio *latido*. También el contexto de producción, ligado indivisiblemente a la tecnología, así como sus posibilidades y experimentaciones, factores clave para acercarse a comprender este ritmo, una de las novedades musicales de este último tiempo.

### PALABRAS CLAVE

Trap; ritmo; tecnología

### ABSTRACT

The following article aims to shed some light on the various aspects that make the rhythmic composition of *trap* music, framed in what is currently called *urban music*. It will consider its musical precedents and the patterns from where *trap* develops to forge its autonomy, and its own *beat*. It will also consider its production context, indivisibly linked to technology and its possibilities and experimentations, key factors to understanding this rhythm, one of the musical novelties of recent times.

### KEYWORDS

Trap; Rhythm; Technology



El trap es uno de los sucesos musicales que más novedades ha producido en los últimos años en la Argentina. Nos proponemos analizar sus características rítmicas en tanto aparecen como uno de los rasgos que con más determinación construyen su identidad.

Enmarcado en el movimiento de la llamada música urbana, consideramos que el volumen de las producciones de trap realizadas en los últimos años, y las particularidades que ofrecen, son meritorias de ser pensadas con una autonomía considerable. Es decir, comprendiendo la muy difundida calificación de este estilo como un subgénero del rap, entendemos que limitar el análisis a la descripción de sus raíces sonoras y contextuales —y hasta estéticas en muchos casos— podría alejarnos de una profundización más enriquecedora.

Si bien los casos a analizar fueron seleccionados en base a un recorte geográfico y temporal —producciones realizadas en Argentina entre 2017 y 2020—, el contexto histórico de los orígenes del trap nos llevará a los Estados Unidos, más precisamente a la parte sur de dicho país. Allí, a mediados de los años noventa y en medio de un gran crecimiento del hip-hop, algunos *Disc jockey* dedicados a ese género comenzaron a experimentar con un sonido novedoso que implicaba bajar considerablemente el *Beats per minutes* —tempo— de las cintas que reproducían (Wheeler, 2016). Este detalle técnico, aquí narrado quizás superficialmente, terminó siendo el puntapié inicial de lo que consideramos un nuevo ritmo propio de esta era digital, un ritmo que se fue construyendo con los años, moldeándose al compás de los avances tecnológicos y expandiendo sus fronteras geográficas y sonoras de forma «viral». La masividad que ha logrado a escala mundial en los últimos diez años es innegable, pero lo que aquí nos proponemos indagar no es eso sino, como ya se ha mencionado, aquellas cuestiones rítmicas que lo caracterizan y lo hacen reconocible incluso en diálogos, entremezclado, con otras músicas populares, ya que la independencia rítmica —es decir, fuera del encasillamiento en un género— trae consigo una versatilidad que abre cada vez más ventanas o, dicho acorde a estos tiempos nuevos hipervínculos.

## QUE EL BOSQUE NO IMPIDA VER EL ÁRBOL

Dentro de la actualmente denominada música urbana,<sup>1</sup> podríamos reconocer al menos tres ritmos principales entre los más frecuentados

<sup>1</sup> La aclaración sobre la «actualmente llamada música urbana» se debe a que esta categorización no siempre ha considerado a los mismos estilos musicales. La aparición del término *urban* en la década de los ochenta en EE.UU. se refería a músicas «bailables» de discotecas, producciones abarcadas fuertemente por procedimientos digitales. Esto incluía músicas pop, *R&B*, *soul*, *hip-hop*, entre otras. Ya en el siglo XXI, la industria musical ha categorizado como música urbana principalmente al rap, trap y reggaetón.

por lxs artistas que se dedican a este tipo de música en Argentina: rap, trap y reggaetón. Sin embargo, a la hora de notar sus diferencias, es común encontrar a quienes pueden distinguir o reconocer sencillamente un reggaetón, pero no tanto descifrar claramente las particularidades del resto de los ritmos. Esto podría explicarse por diferentes motivos, como lo reciente que todavía resulta la irrupción del trap como una música nueva, o el hecho de que éste sea una escisión del rap y por eso sea inconscientemente considerado como tal, entre otros argumentos posibles. Pero lo que acá vamos a intentar no es eso, sino descifrar los aspectos rítmicos del trap, aquellos que le han permitido tomar vuelo propio y cobrar relevancia en la banda sonora del aún joven siglo XXI.

Entonces, para comenzar, podemos pensar al ritmo de trap como un rap con la mitad de los *snare*s, es decir la mitad de los golpes de tambor. El origen de este ritmo, como ya hemos advertido, es fruto de experimentaciones técnicas con la modificación del tempo producidas desde las bandejas y consolas de los *Disc jockey* y productores de música hip-hop. Para graficar esto que se menciona, a continuación podemos observar un cuadro de referencia sobre el ritmo de rap [Figura 1] y otro sobre el ritmo de trap [Figura 2].



Figura 1. Santiago Giménez. Ritmo de Rap (2020).

Como se ve, la diferencia más notoria se da en la función del tambor, que pasa de tener en el rap una presencia de al menos dos golpes por compás —en los tiempos 2 y 4 de cada uno—, a golpear sólo sobre el tiempo 3, más allá de que luego veremos alguna variación sobre esta conducta en los siguientes ejemplos. La sensación en el ritmo de trap es entonces la de un hip-hop más lento, con más espacio entre los golpes de bombo —*kick*— y los mencionados *snare*s. Pero este es solo un comienzo, ya que ese juego generó un camino que a medida que se fue recorriendo abrió nuevos mundos, y lo sigue haciendo, estimulado a su vez por los avances tecnológicos y la posibilidad de experimentar con novedosos materiales y reformular los preexistentes.



Figura 2. Santiago Giménez. Ritmo de Trap (2020).

Esa apertura espacial a la que nos referimos ha sido tierra fértil para producir algunas de las características que distinguen los aspectos rítmicos del trap, para otorgarle su identidad. Por un lado, si bien no vamos a ahondar en estas cuestiones, vale hacer mención sobre el juego rítmico-vocal, que en un principio consistía no sólo en adaptar los fraseos al nuevo tempo, sino también en rapear con la velocidad del *Beats per minutes* original. Así, se generaba un contraste que, con el paso de los años, se ha transformado en un recurso vocal característico de la música urbana, lo que en el ámbito se denomina como «doble tiempo». Dicho de otro modo, consiste en duplicar la densidad cronométrica con la que se canta en una parte respecto de la anterior, sin modificar —al menos sustancialmente— la base. A decir verdad, mencionamos que esta característica es propia de la música urbana en general, pero es en el trap donde más se logra distinguir y quizás hasta donde más se luzca, seguramente por la ya mencionada cuestión espacial que ofrece condiciones texturales más ventajosas para que este recurso se destaque.

Por otro lado, y donde más vamos a concentrar la atención del trabajo, se presenta otro de los rasgos característicos del ritmo de trap, uno de los que sin dudas le da una fuerte identidad. Estamos hablando del juego de subdivisiones que suelen experimentar los movimientos del *hi-hat*. Si nos detenemos en ese sonido, se puede notar que, a diferencia del rap, donde predominan «latiendo» en corcheas, en el trap esa función adquiere la característica de utilizar no sólo gran cantidad de corcheas y semicorcheas, sino que se destaca el uso reiterativo de la figura de fusas —y también semifusas— ejecutadas de forma iterada, es decir, en una «repetición muy rápida de un ataque breve, al extremo de producir una percepción sintética de continuidad» (Belinche & Larregle, 2006, p. 78). Algo de esto se puede ver en la Figura 2 sobre ritmo de trap, graficado anteriormente, aunque dicho cuadro corresponde a un marco «genérico» del ritmo. Para profundizar sobre esta cuestión, ahondemos en análisis de casos reales o, mejor dicho, editados por diferentes exponentes argentinos de trap o de música urbana en general. Vale aclarar que las siguientes transcripciones son recortes o síntesis de los

comportamientos rítmicos que sugieren las percusiones principales en las canciones seleccionadas, concibiendo la idea dual de ritmo como flujo y ritmo como dique o límite (Advis, 1965, p. 79). Es decir, se trata de captar la esencia de cada función, a sabiendas de que es en el fluir, con sus variaciones y silencios, donde se termina de configurar lo indecible.

C90

Jhon C

Figura 3. Jhon C. “C90” (2019)

Marzo acá

Louta

Figura 4. Louta. “Marzo acá” (2020)

H.I.E.L.O.

Duki, Obie Wanshot

Figura 5. Duki, Obie Wanshot. “H.I.E.L.O.” (2020)

A partir de las transcripciones,<sup>2</sup> pueden señalarse algunos comportamientos repetitivos. Por un lado, como también dijimos más arriba, los *snare*s — líneas del medio— suelen golpear en el tercer tiempo de cada compás, más allá de que puede haber otros golpes rellenando. Ese es un elemento que podemos considerar de vital importancia en la construcción de este ritmo, ya que la acentuación en esos tiempos del compás establece un factor sustancial respecto a la identidad del trap. También son vitales

<sup>2</sup> Vale aclarar que en las transcripciones se mencionan estos tres instrumentos (platillo hi-hat, redoblante y bombo) pero lo que en realidad se escucha son instrumentos virtuales (MIDI o samples) con una sonoridad muy particular. Las nomenclaturas elegidas corresponden a las funciones que desempeñan en la construcción del ritmo.

los bombos golpeando en el primer tiempo de los compases 1 y 3, pero si consideramos además el efecto de sonido prolongado del tumbado que nos ofrecen las ligaduras, podemos hablar de una presencia casi absoluta de los *kicks* en los inicios de cada compás. Por último, y sin restar importancia a las otras funciones, lo que sin lugar a dudas es una característica muy particular de este ritmo son los golpes metralleta de *hi-hat* que describimos anteriormente. Cuando al latido de corcheas y semicorcheas se le agrega ese sonido iterado de fusas, deliberadamente robótico, estamos en presencia del más extraordinario de los leit motifs de este ritmo, el que pareciera terminar de poner el sello digital, una pequeña metáfora de que «el futuro ya llegó», parafraseando aquella clásica canción de Patricio Rey (Beilinson y Solari, 1987).

¿Por qué afirmamos esto? Estamos hablando de un tipo de ejecución que técnicamente es, bastante compleja, y aquí cabe mencionar algo trascendental. Esta clase de producciones se realizan mayormente con instrumentos digitales, y en lo que respecta a baterías y percusiones, lo que abunda son las programaciones. La sonoridad lograda, y en especial las particularidades que menciono, son resultado directo de las posibilidades que ofrece la tecnología, ya sean las cajas de ritmos que se utilizaban sobre todo en los primeros años de estas experimentaciones —en la década de los noventa y primeros años de la siguiente—, como de los programas de producción e instrumentos virtuales que se usan en estos tiempos de forma masiva, producto del achicamiento de la brecha digital. Hoy en día, a diferencia de lo vivido hasta no hace muchos años, casi cualquier persona menor de 23 años que haga música tiene acceso y conocimientos sobre programas de producción musical, siendo el software *Ableton Live* el más difundido. A decir de Théberge, «en la actualidad no se puede concebir la música popular sin pensar en la tecnología, ya que ésta no sólo nos permite experimentarla de una manera diferente sino, también, que se ha convertido en un modo de producción y composición dentro de la misma» (2006, p.25). La revolución tecnológica tiene, por supuesto, muchas aristas, y el trap pareciera ser una de ellas.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo heredado, siendo un desprendimiento del hip-hop, pero considerado a veces como un subgénero del mismo, advierto que el trap ha obtenido la fuerza necesaria para trascender, cobrar autonomía y hacer con sus rasgos específicos un lenguaje propio. Hijo también de la tecnología, hizo de la misma un modo de producción y composición. Con instrumentos virtuales cuantizados perfectamente, llevados más allá de ciertos límites explorados hasta entonces, ha logrado

un sonido característico de este tiempo. Lo que quizás en otra época podía ser considerado un defecto —me refiero a la notoriedad de la computarización en la ejecución, a la sensación robótica del sonido— es en esta música algo virtuoso, configurando identidades y estéticas particulares.

Consolidado ya en su territorio, en la actualidad se puede observar cómo los elementos rítmicos del trap —como así también otros elementos sonoros— se fusionan, dialogan y amplían los horizontes explorables de la música popular en general. Desde allí, como ha ocurrido con otras corrientes (como el jazz y el rock), y como es natural que suceda en el territorio amplio de lo que llamamos música popular, se pueden escuchar —y dejaré apuntados algunos casos como referencias— propuestas que combinan al trap con otros ritmos: pop, soul, bolero, tango, rock, punk, donde las iniciativas pueden provenir tanto de productorxs del universo de la llamada música urbana como de quienes se dedican a otro tipo de propuestas musicales. El trap, forjada su identidad rítmica, no parece conformarse con ser sólo una moda pasajera.

## REFERENCIAS

- Advis, L. (1965). Implicaciones objetivas y subjetivas del concepto del «Ritmo». *Revista Musical Chilena*, 19(92), 79–89. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/769/662>
- Beilinson, E. y Solari, C. (1987). Todo un palo [Canción]. En *Un baión para el ojo idiota*, Del Cielito.
- Belinche, D. & Larregle, M. (2006). Apuntes sobre Apreciación Musical. Edulp.
- Duki y Obie Wanshot (2020). *H.I.E.L.O.* [Canción]. [https://www.youtube.com/watch?v=3y-BLBIBk\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=3y-BLBIBk_8)
- Jhon C. (2019). *C90* [Canción]. [https://www.youtube.com/watch?v=LN44I\\_V1aEY](https://www.youtube.com/watch?v=LN44I_V1aEY)
- Louta (2020). *Marzo acá* [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=2jCb01MKs9M>
- Théberge, P. (2006). *La otra historia del rock*. Robinbook.
- Wheeler, D. (Director) (2016). *Hip-Hop Evolution* [Serie Documental]. Netflix Studios.