¿Voces *pitch*icateadas? Altura, timbre y color en las voces del género urbano chileno

Laura Jordán
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
laura.jordan@pucv.cl

Gabriel Rammsy
Investigador independiente
gabrielrammsy@gmail.com

Resumen

Este artículo explora el concepto de "voces pichicateadas" en la música urbana chilena, examinando las intervenciones tecnológicas en la producción vocal y sus implicancias estéticas y culturales. A través del análisis de artistas como Gianluca, Princesa Alba, Polimá Westcoast y Fuka, se discuten las técnicas de ajuste de altura y timbre, con énfasis en el uso del Auto-Tune como recurso central. Se aborda la tensión entre autenticidad y artificialidad en la *performance* vocal, así como las críticas hacia la ininteligibilidad y la relación con imaginarios de lo popular. Se analiza la ininteligibilidad como un rasgo afirmativo de la voz pichicateada. Finalmente, este trabajo propone entender estas voces no solo como representaciones estandarizadas, sino también como expresiones creativas que desafían las convenciones musicales, destacando el potencial inclusivo de las tecnologías de modificación vocal.

Palabras clave: Auto-Tune; timbre vocal; ininteligibilidad; música urbana.

Abstract

This article explores the concept of "pichicateadas voices" in Chilean urban music, examining technological interventions in vocal production and their aesthetic and cultural implications. Through the analysis of artists such as Gianluca, Princesa Alba, Polimá Westcoast and Fuka, pitch and timbre adjustment techniques are discussed, with emphasis on the use of Auto-Tune as a central resource. The tension between authenticity and artificiality in vocal *performance* is addressed, as well as the criticisms towards intelligibility and the relationship with popular imaginaries. It analyzes the unintelligibility as an affirmative feature of the pichicateada voice. Finally, this paper proposes to understand these voices not only as standardized representations, but also as creative expressions that challenge musical conventions, highlighting the inclusive potential of technologies for vocal modification.

Keywords: Auto-Tune; Vocal timbre; Unintelligibility; Urban music.

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.57.5.
Fecha de recepción: 19-12-2024/ Fecha de aceptación: 01-08-2025.

Introducción[1]

Pichicatearse es un término que, en el castellano de América del Sur, alude simultáneamente a dos sentidos principales. Las personas se pichicatean al consumir drogas duras; estar bajo los efectos de la cocaína se describe en la jerga popular como "estar pichicateado". En su fórmula pasiva, "estar pichicateado" describe también el resultado de un proceso de ajuste; según el *Diccionario de americanismos* (2010) el pichicateo refiere también a un "arreglo, retoque o trucaje" de una máquina. En ese sentido pichicatear se emparenta con la noción de enchular, pues apunta hacia el mejoramiento de la apariencia y la *performance*. Muchas veces pichicatearse conlleva una actitud de ostentación. Pero también, en su acepción metafórica de arreglo, remite a la intervención ya no de un cuerpo vivo, sino de una máquina, lo que empuja a interrogar hasta qué punto pichicatear una voz conlleva adoptar rasgos extra-humanos y, más aún, cómo el ajuste de las voces tensiona su cualidad humana.

En este artículo, proponemos pensar en voces pichicateadas, en un evidente juego de palabras con el término inglés *pitch*, para reflexionar sobre el uso de las herramientas de alteración de la altura en la búsqueda de una *performance* vocal optimizada. Se trata de una elección conceptual nuestra que no proviene de los usos *emic* de la música urbana. Aunque resultaría interesante visibilizar el vínculo entre el consumo de otras drogas –como la codeína– y la producción de ciertos sonidos vocales que acusan la alteración motriz y actitudinal de quienes vocalizan en estilos de música urbana como el trap y el reguetón, nuestra intención es describir los sonidos de la voz modificada, indagar en su dimensión estética y explorar las valoraciones que suscitan, con una especial interrogante en la promesa de optimización. ¿Si hay algo que mejora, qué sería?

El trap es un género de música urbana, subgénero del hip-hop, que se originó en Atlanta, Estados Unidos, a fines de la década de 1990 y se desarrolló en los 2000. En sus inicios las letras del trap hablaban sobre mujeres, drogas y ostentación –estética del *bling bling* (Arias 2020; Villafañe 2022)– muy similares a las letras de la música hip-hop (*boom bap* y subgéneros posteriores) de la misma época. En cuanto al trap latino, se ha criticado la reproducción de visiones sexistas por parte de grandes figuras masculinas que circulan en una escena *mainstream* transnacional (Robles Murillo 2024), siendo el caso del trapero puertorriqueño Bad Bunny tal vez el más discutido, debido a su masividad, a la adaptación de un discurso misógino a otro aparentemente más sensible a la perspectiva de género y a la producción de una *performance* de masculinidad innovadora, atravesada por intereses comerciales (Díaz Fernández 2021). En Chile, en escenas de trap vinculadas al pop y al *indie*, el foco de las letras se ha ampliado a otros contenidos como temáticas de amor –canciones románticas– y situaciones más cotidianas. En este sentido, se ha buscado, desde la voz de sus autores, proyectar una *performance* auténtica (real) a través de las narrativas de sus composiciones (Molina 2021).

Los elementos más característicos de su estilo musical son los sub-bajos creados a partir de bombos o sintetizadores; y las *drum machines* tipo Roland TR-808 (Werner 2015), con los bombos rítmicamente en simultáneo con los bajos, cajas y/o *claps* en el centro de la mezcla a un alto volumen y el uso frecuente de los *hi-hats* en pequeñas células rítmicas de tresillos y seisillos de semicorchea (*hi-hat rolls* o *rolls* que pueden ser usados en otros sonidos de la *drum*

1. Este trabajo fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) a través del Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022_016.

machine como en el *snare*) dando una sensación de *flam* (flameo) o del sonido *tsss* similar al de una sonaja o cascabel (Bravo y Greco 2018; Brasil 2019; Rammsy 2022).[2] Respecto al tempo, Brasil (2019) identifica una tendencia a pulsos lentos cercanos a 70 BPM, mientras Villafañe (2022) lo sitúa en un rango entre 130 y 170 BPM.[3] En cuanto al trap latino, Robles Murillo describe lo siguiente: "[e]l tempo del trap, la gran cantidad de palabras mencionadas por minuto y la pronunciación de los artistas en algunos casos puede provocar que las letras de las canciones se tornen incomprensibles para la audiencia" (2024, 40), reconociendo una serie de rasgos que, interconectados, visibilizan el relevante fenómeno de la *ininteligibilidad*, que trabajaremos más adelante.

El DAW (Digital Audio Workstation) o *software* de edición musical más utilizado en la creación de los *beats* de música urbana por parte de los *beatmakers* es el programa FL Studio –anteriormente conocido como Fruity Loops–, gracias a la digitalización de los sonidos de *drum machines* analógicas, como la clásica Roland TR-808, y sintetizadores en formato *plug-in* o *kits* (carpetas) de sonidos clásicos de estos emblemáticos instrumentos electrónicos de las décadas de 1980 y 1990.

Respecto a las voces, Eline Langejan propone:

> Las voces principales, los *ad libs* adicionales y las muestras vocalizadas ocupan casi todos los tiempos de una canción típica de trap. Estas voces múltiples, cada una con diferentes efectos añadidos, como Auto-Tune, reverberación y distorsión, crean una textura multicapa en la que la voz ocupa un lugar central. La textura vocal multicapa del trap, así como el uso excesivo de efectos vocales hace que el cuerpo percibido en el trap transgreda los límites y las normas establecidas por la sociedad (Langejan 2020, 42; nuestra traducción).

Esta perspicaz síntesis del estilo vocal en el trap da cuenta de elementos texturales y tecnológicos, y su ostensible cruce con percepciones acerca del cuerpo racializado de quienes performan, pues no hay que olvidar su origen e incidencia en comunidades afroamericanas. Entre todos sus elementos característicos, probablemente, uno de los más evidentes que aparece en la adopción del sonido trap por parte de la escena pop sea la masificación del uso del Auto-Tune. Este había sido introducido en el pop inicialmente por Cher en su famosa canción "Believe" (1998), antes de convertirse en un sello de la música urbana mediante la influencia de su uso en el *dancehall* por Vybz Kartel, cuyos gritos autotuneados, según Mackintosh, "estallaban y comprimían todas las emociones existentes y las convertían en un ruido digital bidimensional extrañamente chato" (2022, 29). El uso característico del Auto-Tune se ha difundido como "efecto T-Pain", el que Duiker describe como: "una voz pixelada y distorsionada, tan profundamente impregnada de mediación tecnológica (una estética vocal completamente 'húmeda', por usar el término de Victoria Malawey) que la voz natural de T-Pain era difícil de discernir entre tanto procesamiento" (2024, 215; nuestra traducción). El sonido de la voz autotuneada es también, precisamente, una de las expresiones más audibles de la intervención de la voz en estudio, siendo un recurso corriente de las voces "pichicateadas".

2. Para ver una descripción más profunda del trap, véase Rammsy (2022).

3. Probablemente esta diferencia radique en que los 70 BPM remitan a la negra, mientras que el rango 130-170, a la corchea.

La alusión al término "pichicatearse" problematiza el objetivo inicial que se había previsto para el Auto-Tune: corregir la altura. Explícitamente, la noción de corregir remite al deseo de "mejorar" la afinación de lo cantado (no así de las capacidades de afinar por parte de quien canta). En ese sentido, siguiendo el argumento de Luciano Lahiteau (2020), el descarte de la habilidad de cantar afinado como un criterio principal para distinguir entre quienes son capaces y quienes no son capaces de cantar bien podría implicar un cambio en el estándar, al "habilitar preguntas acerca de la creatividad e inclinar la atención hacia otros aspectos de la música" (123). En estas apuestas creativas, cumple un papel crucial el uso emergente del Auto-Tune, puesto que, aunque su propósito inicial "no se trataba de enriquecer la voz con un nuevo efecto de audio similar al vocoder, sino de corregir melodías desafinadas, la textura electrónica única producida [...] incluso se ha convertido en un sello distintivo de estilos musicales específicos, a menudo empleado de forma sistemática" (Molina, D'Alessandro y Perrotin 2023, 118; nuestra traducción). Así, el juego argumental en torno al pichicateo como mejoramiento parte de la corrección de altura para desplazarse hacia la indagación en la producción de timbres y colores propios a través de la *performance* de voces procesadas.

Controversias en torno al Auto-Tune

Una de las autoras que mayores contribuciones ha realizado al estudio del Auto-Tune es Catherine Provenzano (2018; 2019), quien ha problematizado principalmente dos aspectos: por un lado, la invisibilización del trabajo involucrado en la producción de voces con efectos en el estudio y en procesos de postproducción, una invisibilización que conlleva el desprecio de la técnica y el saber-hacer involucrados en la construcción de una voz autotuneada. Por otro lado, ella ha discutido el impacto de las diferenciaciones de género en la percepción de voces alteradas por máquinas, donde las mujeres suelen ser expuestas a una expectativa más alta respecto a sus destrezas vocales, es decir: pueden usar Auto-Tune, pero deben también demostrar que son capaces de cantar sin "eso". Ambos aspectos (la invisibilización del trabajo y la incidencia de las percepciones del género) remiten, a su vez, a la fusión de expectativas del desempeño vocal/musical y de juicios en torno a la calidad humana de quien interpreta. En particular, se alude a la consabida búsqueda de autenticidad en la escucha de la voz ajena, algo que por cierto no es exclusivo de las músicas que utilizan notorios efectos en la producción, sino que atañe también a múltiples prácticas musicales donde la voz aparece como un supuesto "reflejo" o "expresión" de la persona que vocaliza. Una crítica radical a este supuesto se encuentra en el trabajo de Nina Sun Eidsheim (2015; 2019), quien se ha encargado de discutir y mostrar la naturaleza eminentemente construida y co-construida (entre quien canta y quien escucha) de los sentidos de la voz. Por su parte, Lahiteau sintetiza las críticas al Auto-Tune en tres dimensiones: primero, la utilización para ocultar la ineptitud vocal; segundo, la despersonalización ocurrida por la homogeneización del sonido; tercero, la deshumanización acarreada por la añadidura de "demasiado ruido a la comunicación sensual que debe proponer la música" (2020, 120). Así, se escalan cuestionamientos éticos que involucran supuestos acerca de la originalidad y lo comunicativo, elementos sobre los que volveremos.

El Auto-Tune, por otra parte, se asocia a la identidad de ciertos estilos musicales. Como ya hemos señalado, está en la "personalidad" del trap, respecto a la cual Baena (2016, 56-59) nota en específico una relación entre la escena de Barcelona y ciertos referentes del trap

latinoamericano.[4] Más puntualmente, en su análisis sobre la voz del cantante puertorriqueño Bryant Myers, Ana María Díaz y Macarena Robledo han constatado "que una parte considerable de [los] detractores [del trap latino] tiende a orientar sus cuestionamientos hacia las capacidades técnico-vocales de las y los intérpretes de estas músicas" (2021, 40). Además de un cuestionamiento de la capacidad vocal, la crítica al uso generalizado del efecto robótico del Auto-Tune se asocia a un rechazo a la comercialización, siendo incluso enarbolada desde estudios especializados en el género. Es el caso del libro *Trap latino*, cuyo autor opina que "[e]l proceso de creación de música, al llevarse a cabo mediante una máquina, se individualiza y deshumaniza, no contempla necesaria la interacción entre los músicos, los cantantes y el equipo de producción", desconociendo la dimensión laboral y creativa de quienes toman las decisiones en el estudio y argumentando que el rol exacerbado de este recurso "puede representar una reducción de costos monetarios" (Robles Murillo 2024, 81).

En los últimos años, en los videos de diversas plataformas como TikTok, *reels* de Instagram y *shorts* de YouTube, se ha llevado al extremo el uso de este efecto dentro de la cultura del meme, incluyendo el efecto de Auto-Tune en animales y hasta, en el caso de una cabra, incorporando un *beat* de trap junto a su balido autotuneado, convirtiéndolo en canción. Uno de los casos más emblemáticos y recientes es el del artista MC Baba (Olivares 2024), rapero mudo (con una discapacidad del habla) de origen congolés que lanzó un *single* donde se escuchan unas especies de gemidos autotuneados. De hecho, ya se había vaticinado este efecto desde el mundo de los memes con un video sobre cómo sería el trap en el año 2050: se muestra un concierto de una artista (protagonista del video) en el que canta una melodía gritada autotuneada sobre un *beat* de trap, mientras una *fan* adolescente (misma protagonista del video) llora y corea la melodía. Parece que, como recurso extensivo y de alta popularidad entre usuarios aficionados, el Auto-Tune facilita la exploración de voces otras, ya sea voces humanas extraordinarias, ya sea voces animales que se vuelven cantantes, evidenciando una apertura desde la fantasía a la escucha de sonidos vocales inesperados. Si el Auto-Tune amenaza con homogeneizar mediante procedimientos estandarizados, la capacidad de imaginar como audibles voces diferentes en una capa subyacente presenta un potencial inclusivo y diversificador a contrapelo. No es solo que las voces se oculten para sonar iguales, es que virtualmente ahora todo el mundo –y no solo toda la gente– puede cantar.

Podríamos argumentar, siguiendo de nuevo a Provenzano, que la sospecha ante el Auto-Tune se concentra en la aparente inhabilidad de quienes vocalizan de producir una voz correctamente afinada, pero lo cierto es que la simulación de la imperfección de la altura venía realizándose, aunque no fuera un objetivo explícito, mediante técnicas analógicas durante toda la era del rock. Sin ir más lejos, podemos recordar las voces procesadas con efectos de cantantes de *rock and roll* como es el caso de Elvis Presley con el *slap back echo* generado con dos Ampex 350 (ambos grabando la señal vocal pero uno de ellos capturándola un poco retrasada para generar el efecto de retraso –*delay*–) de los famosos estudios de grabación Sun Records; y el efecto de la voz de John Lennon, gracias a la técnica de *double-tracking* (grabar la voz nuevamente

4. "Esto me hace pensar cómo el Auto-tune ha pasado de ser un efecto aplicado a la voz para ser un estilo musical, una sonoridad en sí misma y un sello de un género musical. No podemos entender a P.A.W.N GANG sin esta sonoridad, ya que romperíamos la relación del grupo con el género musical que los representa. Cuando hablamos sobre el Auto-tune en una entrevista anterior, el colectivo se mostró molesto porque relacionaron que preguntarles sobre el uso del Auto-tune era juzgar sus habilidades musicales. Se defendieron, explicándome cómo la mayoría de artistas que hacían trap en América utilizaban este efecto, no sólo para afinar la voz sino también para establecer un estilo vocal, como por ejemplo ocurre actualmente con Drake" (Baena 2016, 59).

sobre la pista vocal original, doblar la voz) o posteriormente por medio de la tecnología con el ADT (*automatic double tracking*) que generaba el mismo efecto sin necesidad de grabar la voz nuevamente. Estas intervenciones de la señal de la voz grabada ya generaban una modificación en la calidad del sonido y tenían un efecto en la percepción de la justeza de la altura. Así, estos efectos lograron camuflar las desafinaciones vocales y, por otro lado, dar un nuevo color o estética al sonido de las voces. En la era digital, una serie de *vocoders*, entendido este término como *softwares* de codificación vocal, transmisión y transformación natural (Molina y D'Alessandro 2023), ofrecen "corrección de altura" al mismo tiempo que intervienen, en mayor o menor medida, en la dimensión tímbrica del sonido modificado. Debido a la distorsión que opera sobre el timbre, en comparación con otros procesadores que corrigen altura como el Dynamic Pitch Warping, Auto-Tune conserva de manera menos precisa parámetros expresivos como el vibrato, en determinadas condiciones (Molina, D'Alessandro y Perrotin 2023). El Auto-Tune, asociado a un timbre característico y no solamente al mejoramiento de la afinación, recibe, como vimos, críticas que remiten a otros asuntos.

Es necesario distinguir entre dos vertientes del argumento contra el Auto-Tune. Por una parte, nos encontramos con una línea discursiva que replica los consabidos prejuicios contra las músicas masivas, basadas en las ya antiguas sospechas de Theodor Adorno y replicadas hasta el cansancio: la aparente novedad no sería más que un engaño, que disfraza una estructura añeja y desprovista de "verdadera" creatividad; lo que implícitamente conlleva el supuesto de que la repetitividad es una característica deleznable de las músicas populares, a menudo asociadas a las juventudes y sus gustos. Por otra parte, y de manera más particular, el Auto-Tune pone en crisis las expectativas de autenticidad asociadas a la voz, al revelar la manipulación tecnológica y exhibir voces robóticas. Esta autenticidad se expresa primeramente en la presentación de sí y, luego, en la producción de discursos descifrables.

Además de su capacidad de "afinar" las melodías, el recurso de Auto-Tune se utiliza, como señala Steven Rings (2019), para convertir el rap en canto, para pasar de discurso a canción.[5] Con eso, la voz hablada del rap accede a un repertorio afectivo que favorece la expresividad vocal, y no al contrario, visualizando al Auto-Tune como un dispositivo de humanización.[6] Así, diferente de la genealogía de la corrección de altura como recurso de ajuste melódico, es necesario pensar en el Auto-Tune en la línea de invenciones de modificación tímbrica, junto con sintetizadores, *vocoders* de síntesis cruzada[7] y otros efectos de alteración de la voz, asociados con la expresividad. Hasta cierto punto, estas herramientas sonoras impactan en la percepción de lo que Roland Barthes había conceptualizado como "grano", interfiriendo en el acceso imaginario al sonido del cuerpo cantante.

Lejos de querer afirmar una dicotomía entre voz pura y voz intervenida, nuestro interés es hacer notar cómo los discursos de afirmación y negación del uso del Auto-Tune se ven afectados

5. "In certain rap subcultures [...] Auto-Tune has become all but ubiquitous, turning even mumble raps into quasi song, yet another technological nudge that transforms speech into song" (Rings 2019, 46).

6. Un ejemplo de esto es el uso que observa Kanye West, quien con el Auto-Tune es capaz de expresar sus duelos. Mangat propone que "[d]ebe entenderse que West ha humanizado Auto-Tune, utilizando esta tecnología para significar el dolor y la alienación" (Mangat 2024, 69; nuestra traducción).

7. Nos servimos aquí de una distinción entre dos acepciones del término *vocoder*, siguiendo a Molina y Alessandro: "The term 'vocoder' [1] has two meanings: it can either refer to (i) a software device for transparent voice coding, transmission and natural transformation, or to (ii) a musical device for cross-synthesis and pitch flattening" (2023, 756). En este párrafo entendemos *vocoder* en la segunda acepción.

por la imaginación de una expresión vocal que se quiere adecuada. En una temprana reflexión sobre la interacción entre voz y tecnología en términos de "ventriloquismo posthumano", Joseph Auner (2003) analizaba la producción de Radiohead y Moby, dos proyectos musicales liderados por hombres blancos cuya jugada consistiría, desde una subjetividad liberal, en una renuncia al poder y a la autenticidad. Como ha discutido Javier Osorio (2021) en torno a la producción de voces post-humanas, varias de las experimentaciones presentes en la historia de la música popular (como las de Cher, Kraftwerk y Daft Punk) apuntan a una vocalidad "extendida", ni-humana ni-robótica, que en algunos casos pone en cuestión la "pertenencia" del sonido al cuerpo y, por extensión, al sujeto. Así, la perspectiva post-humana, entendemos, visibiliza tanto la participación del Auto-Tune en la expansión de los contornos de lo humano, acercando su sonido por excelencia (la voz) al sonido de la máquina, como la personificación de entes habitualmente relegados por la razón a la categoría de seres menores, quienes cantando como humanos-robotizados (como la cabra del ejemplo anterior) acceden al estatus de vocalistas. En su ensayo *Gritos de neón*, el músico y productor británico Kit Mackintosh califica la instalación de estas sonoridades creadas a través de una contundente intervención tecnológica como un verdadero cambio de paradigma para la estética musical:

> Los géneros de psicodelia vocal de los últimos años son tan pioneros, sin precedentes, futuristas e imposibles al oído, como fueron el dub, el jungle y el grime en su tiempo. No es una mera exageración decirlo, hoy se producen sonidos que literalmente no se podrían haber hecho con la tecnología del pasado (Mackintosh 2022, 24).

Sin pretender reafirmar una apreciación catastrófica de la incorporación de estas máquinas a la producción de la voz cantada, esta vocalidad extendida o "psicodelia vocal", en términos de Mackintosh, debe pensarse para el trap latino tomando en cuenta las intersecciones de clase y raza que dificultan una simple consideración del *cyborg* como respuesta artística al sinsentido postmoderno. Como ha sugerido recientemente Ajitpaul Mangat (2024), las narrativas que ubican al uso del Auto-Tune como parte de una genealogía experimental, tienden a enfatizar en referentes blancos, mientras que la percepción del efecto vocal como engaño comercial se asocia a un menosprecio de la creatividad negra: "[l]o que la construcción de tal experimentalismo blanco requiere es el olvido de la estética radical negra" (Mangat 2024, 80; nuestra traducción). No solamente el linaje de innovación tecnológica negra y su puesta en crisis de los sentidos de lo humano remonta a los principios de la grabación sonora, en una época de extrema violencia y segregación racial, sino que el trap ha servido específicamente a generar espacios inclusivos "para comunidades excluidas de la humanidad" (Duinker 2024, 229; nuestra traducción) siendo la voz modificada mediante una serie de técnicas de procesamiento vocal, que incluye pero no se limita al Auto-Tune, una que permite mapear otredades afro-futuristas (Burton 2017).

Para el caso del trap latino, observamos la persistencia de lo humano como punto de referencia contra lo cual se juzga, ya sea la degradación de sus habilidades o la expansión de sus capacidades de expresión. En la música urbana, asediada por juicios demoledores por parte de las élites y sus medios de comunicación, parece haber poca cabida a una crítica que admita su potencialidad creativa y su aptitud para generar nuevas presentaciones de sí.

Voces en el trap chileno

El trap, que surgió desde el *under*, parece haberse convertido en el nuevo *mainstream,* sostiene el primer libro sobre este género en Chile (Molina 2020). Aunque hiperbólica, esta afirmación se funda tanto en el amplio éxito comercial de artistas que se dedican a la música urbana (incluyendo el trap entre otros géneros) cuanto en la adopción de algunas de sus características sonoras por parte de músicas y músicos activos en otras escenas populares de alcance masivo. Dentro de la música urbana actual convive una diversidad de ritmos. Además del trap y sus subgéneros (*drill*, *plugg*, *sad* trap, por mencionar algunos), se encuentra el *dancehall*, reguetón, dembow, mambo chileno y el funk carioca. Ciertos músicos urbanos junto a sus *beatmakers* y productores han comenzado a experimentar con otros géneros como el *house*, electropop, pop, *indie* y la música electrónica. También, se ha vuelto habitual la producción de colaboraciones (*feat*.) entre artistas dentro y fuera del género, como es el caso del músico de *indie* pop Gepe en su canción "Amoríos pasajeros", que presenta a Gianluca, músico urbano alternativo.

En esta investigación nos enfocamos en el análisis musical de algunas de las voces más representativas, reconocibles y, en casos, singulares del género en Chile, como lo son: Gianluca, Princesa Alba, Polimá Westcoast y Fuka. Nuestro objetivo es evidenciar los recursos melódicos, técnicas vocales y efectos (*plug-ins*) utilizados por los productores en las voces de las y los artistas mencionados, para lo cual revisamos algunos extractos de canciones. Nos preguntamos por la intervención digital de las voces grabadas con un foco en el Auto-Tune, pero procuramos diversificar los parámetros de observación, con el fin de visibilizar de manera más compleja las estéticas en juego.

Gianluca, nombre artístico de Gianluca Abarza Caro, es un músico santiaguino nacido en 1996 que ha construido un estilo basado en su apariencia tristona, inspirada en la música del bielorruso Yung Lean, tanto como en su estética *vaporwave*:[8] "no soy pobre, soy triste", una fórmula que permite a la vez justificar su falta de "calle", es decir, su lejanía respecto a las temáticas delincuenciales y de ostentación que abundan en la producción de músicos urbanos. Tomando en cuenta su paso por la formación universitaria en artes, su actitud marca una impronta propia cercana a la escena *indie*: más íntima y con letras sobre la vida cotidiana. La *Historia del trap* de Ignacio Molina, explica que Gianluca decidió acercarse al trap ya que "quería tener ese sonido", según cuenta el productor TytoKush (Molina 2020, 118), quien se encargó de producirlo en estudio, mientras que al músico Dirtyfingaz se le atribuye haberle introducido en el uso del Auto-Tune en vivo.

Princesa Alba, nombre artístico de Trinidad Riveros, es una cantante nacida en Santiago en 1997 que desde fines de la década de 2010 se instaló como una referente que integra sonidos de la música urbana, el trap y el reguetón, mezclados con el pop y el soul (Música Popular.cl 2023). Gianluca fue el productor musical de "My only one" (2017), primera canción y *trending viral* de YouTube de Princesa Alba, video donde aparece la cantante junto a un grupo de amigas en el Estadio Monumental del equipo de fútbol Colo-Colo. Princesa Alba se interesó en la conexión de Gianluca con un trap europeo y la posibilidad de replicar ese sonido en Chile.[9]

8. Según McLeod (2018), podría resumirse la estética visual *vaporwave* como retrofuturista, destacando su combinación de gráficas pre-milenial, arte histórico e imágenes corporativas, usando colores pasteles o neón, remitiendo a los videojuegos en 2D y a diseños pixelados. Por su parte, la música *vaporwave* se caracteriza por *loops* ralentizados y *samples* con alturas alteradas, incluyendo aparentes fallas técnicas intencionales que otorgan sensación de quiebre o fracaso.

9. "PRINCESA ALBA: Siempre tuve en mente hacer una carrera, porque me gustó mucho el trap, pero no el trap latino.

Polimá Westcoast es el nombre artístico de Polimá Ngangu Eduardo Miguel Orellana, músico nacido en la comuna de Independencia en 1997, dentro de la capital chilena. De su estilo, destaca una voz especialmente aguda y sus fraseos que en muchos casos camuflan unas letras que se vuelven inentendibles. Inspirado en la ola del trap norteamericano con artistas como Lil Uzi Vert, Travis Scott, A$AP Rocky, Playboi Carti y Wiz Khalifa (Aragón 2022; Conti 2019; Ferrer 2023; Leal 2022; Ysita [s/f]), hoy cuenta con una amplia discografía de seis álbumes de estudio: *No love more bitches* (2018), *Las crónicas de Ngangu* (2018), *Eqilibrio* (2020) junto a Young Cister, *Las crónicas de Ngangu 2* (2021), *De camino a Hermes* (2023) y *+Quality* (2025).

Fuka, seudónimo artístico de Benjamín Ignacio Ballón Cortez, oriundo de la ciudad de La Serena ubicada en el "Norte chico" chileno, es un músico emergente que destaca por una voz extremadamente aguda, la que se exhibe con especial gracia al contrastarse con otras voces urbanas.

En el análisis que ofrecemos a continuación, proponemos dos nudos conceptuales que dan cuenta de fenómenos centrales para la música urbana chilena actual: la fusión pop/urbana (trap-reguetón) y el problema de la ininteligibilidad vocal, asociado a la altura y el timbre.

Voces en *feat.*: Auto-Tune, colaboración y contraste

El concepto de *feat*. es una abreviación de *featuring* (Ordanini, Nunes y Nanni 2018) y se refiere a la participación o colaboración de un artista en una canción perteneciente a otro artista diferente. Sin embargo, esta colaboración también puede darse de manera ecuánime entre ambas partes y ser creada en conjunto. De todas formas, cuando la canción ya está creada, quien recibe la invitación puede llegar a incluir una nueva sección compuesta o en otros casos ya creada con anterioridad de manera individual o en conjunto con un grupo de compositores y autores. Los *feats* se tratan, generalmente, de colaboraciones de corta duración. El término se difundió ampliamente desde mediados de la década de 1990 y se utiliza tanto para hablar de colaboraciones dentro del mismo género, como de otras entre artistas que gozan de audiencias diferenciadas. Según Ordanini, Nunes y Nanni (2018), una canción producida con *feats* tiene mayor probabilidad de éxito comercial, al ampliar las audiencias a las que un artista en solitario podría llegar.

Los dos *tracks* que analizamos en esta sección muestran colaboraciones (*feats*) entre Gianluca y Princesa Alba, por un lado, y entre Gianluca y Fuka, por otro, y permiten explorar las distintas decisiones creativas de estos artistas. Hemos elegido estas colaboraciones para ilustrar de mejor manera los vínculos entre distintos géneros (pop y música urbana –trap y reguetón–) y distintas formas de cantar (sin Auto-Tune, con Auto-Tune moderado –*humanize*– y con Auto-Tune exagerado –*cyborg*– con configuración *hard tuning*) (Villafañe 2022, 105 y 107).

Me gusta más como el trap europeo de Sadboys, esa hueá fue mi inspiración. Me acuerdo que en el 2013 yo estuve muy metida en Tumblr, como muy niña rata frente al computador todo el día, y ahí caché a Yung Lean. Y decía: *"En verdad, siempre he querido hacer esta música y en Chile no sé si la vayan a entender"*. Ahí vi a Gianluca, lo fui a ver en vivo cuando recién estaba empezando y dije: *"Esta hueá se puede hacer acá, la gente lo entiende y valora"*. Y un día estaba curá y le dije por inbox a Gianluca –que no lo conocía, era su fan–: *"Oye te compro una base y me hacís famosa"*. Y me dijo *"Ya bebé, yo la hago famosa*". Y así salió 'My only one'" (Molina 2020, 133).

Ejemplo 1: "Summer love" (Princesa Alba *feat*. Gianluca)

"Summer love" se considera la primera canción de Princesa Alba que anuncia su acercamiento definitivo al pop, a la vez que la primera colaboración entre ella y Gianluca como cantantes. Esta canción fue grabada y mezclada en Estudios Triana por Carlos Barros, masterizada por Chalo González en CHT Estudios y producida por Francisco Victoria, músico pop apadrinado por Alex Anwandter, de quien fue su guitarrista y con quien produjo su primer disco *Prenda* (2018). "Summer love" fue estrenada a fines del año 2018 y su videoclip fue lanzado a comienzos de 2019.

"Summer love" es una canción con ritmo de reguetón pero que se encuentra más cercana al mundo del pop debido al uso de sintetizadores ochenteros y de guitarra eléctrica, con melodías con *reverb* (Lacasse 2003, 219-220), que en la mayor parte de la canción se encuentran muteadas (*palm muting*). Además, posee una armonía con distintas progresiones armónicas en estrofa y coro lo que la aleja de los *beats* de reguetón y trap que por lo general presentan una sola progresión armónica constante en forma de *loop* a lo largo de toda la canción. También, se utilizan en ocasiones los característicos *hi (sin t)-hats* atresillados del trap.

La estructura musical de "Summer love" es la que se ve en la Tabla 1. En general, la canción posee mayor presencia del efecto de Auto-Tune en los coros y en *adlibs*, que consisten en injertos de voces secundarias, habitualmente grabados en una relación complementaria con la voz principal, ya sea por el mismo vocalista o por otra persona (Abraham 2018). En cambio, en las estrofas se percibe un sonido más pop, el que se nota por la búsqueda de una afinación más "natural" o cruda, sobre todo en el caso de la voz de Princesa Alba. Por contraste, el sonido del Auto-Tune de los coros presenta una sonoridad más robótica que humana, efecto que es posible manipular con la perilla *humanize*, que logra mayor naturalidad al usarla al máximo y que en el mínimo mantiene la sonoridad clásica y androide del corrector de *pitch* vocal. Las voces principales por lo general no llevan una *reverb* exagerada. Se privilegia en ellas la limpieza de un sonido más seco, independientemente del uso del Auto-Tune. No así en los *adlibs*, donde el uso de *reverb* y *delay* es más notorio y exagerado.

Coro	Princesa Alba	Auto-Tune/hard tuned; reverb.
Coro	Princesa Alba	Auto-Tune/hard tuned; reverb.
Estrofa 1	Princesa Alba	Auto-Tune/humanize; reverb.
Coro	Princesa Alba	Auto-Tune/hard tuned; reverb.
Estrofa 2	Gianluca	Auto-Tune/humanize; reverb.
Estrofa 3	Gianluca (primera parte); Princesa Alba (segunda parte)	Auto-Tune/humanize; reverb.
Coro	Ambos	Auto-Tune/hard tuned; reverb.
Coro	Princesa Alba (primera parte); Ambos (segunda parte)	Auto-Tune/hard tuned; reverb.
Outro	Ambos	Auto-Tune/hard tuned; reverb.

Tabla 1 / Secciones y distribución de voces en "Summer love" (elaboración propia).

Mostrando un uso fragmentario del efecto, y siguiendo los principios del contraste de secciones en la canción pop, se juega aquí con una intercalación entre signos de uno y otro estilo: mientras el coro posee un Auto-Tune exagerado, la melodía y la letra parecen más representativas de cierta ingenuidad del mundo pop; en cambio, la estrofa presenta una voz más "natural" acompañando un contenido lírico sexualmente más explícito y un *delivery* vocal sincopado. En síntesis, esta canción muestra la integración de ambos estilos, sin renunciar a la estrategia de contraste útil para capturar la atención de la audiencia. En lugar de una yuxtaposición, "Summer love" ejemplifica el devenir *mainstream* del sonido urbano.

Canciones posteriores de Princesa Alba como "Mi culpa" (2020), "Me equivoqué" (2020), "Ya no quieres quererme" (2020), "Dame" (2020) –producidas en su mayoría por Francisco Victoria y Alizzz en conjunto y un par por separado– y otras más pertenecientes a su primer disco *Besitos, cuídate* (2021), producido por Pablo Stipicic, poseen técnicas vocales como el *vocal fry* o frito vocal. Esta técnica rememora el sonido generado al freír comida, el sonido que se produce cuando entra en contacto el alimento con el aceite. De la misma forma, la voz recrea una sonoridad más quebrada cercana a lo gutural y que activa el modo de fonación laríngeo (conocido en la nomenclatura vocal como M0), con el que se emiten sonidos de baja frecuencia. Su uso se ha asociado en distintos estilos de música popular a la expresión de trauma y pasión sexual, siendo también un signo de una vocalización híbrida entre canto y habla (Malawey 2020, 52). En Princesa Alba, claramente este timbre vocal persigue una línea más pop que urbana, acercándose a la voz de Britney Spears, reconocida por su uso del frito vocal (Heidemann 2016). Asimismo, la producción musical de algunos de los *singles* mencionados anteriormente y de unas cuantas canciones del disco *Besitos, cuídate*, también evocan las sonoridades del pop de finales de la década de 1990 y principios de los 2000 de artistas como Backstreet Boys, NSYNC y de la ya mencionada princesa del pop. En ese sentido, es posible identificar en Princesa Alba distintos timbres disponibles y comunes en la intersección entre pop y música urbana.

Ejemplo 2: "Caí en tu juego" (Gianluca *feat*. Fuka)

"Caí en tu juego" es la primera colaboración entre Gianluca y el cantante Fuka. La canción fue mezclada por Pablo Stipicic, quien ha trabajado como productor musical, ingeniero de grabación y mezcla con Gianluca desde su aclamado disco *Yin Yang* (2019), masterizada por Erick Urbina y producida por Madafunky. En 2023 produjeron una nueva versión de la canción para el *mixtape* de Gianluca *Minion Mixtape* (2023), que incluyó a los traperos Ceaese y Gino Mella, llamada "CAI EN TU JUEGO (REMIX)". Producida por Red Fingers y Madafunky. "Caí en tu juego" es un reguetón cercano a la música pop tanto por el contenido lírico como por los sintetizadores utilizados. La estructura musical de "Caí en tu juego" es la que se ve en la Tabla 2.

Estrofa 1	Gianluca, apoyos y *adlibs* Fuka
Pre coro	Gianluca, apoyos Fuka
Coro	Gianluca
Estrofa 2	Fuka (*adlibs* por él mismo)
Pre coro	Gianluca
Coro	Gianluca
Estrofa 3	Gianluca

Estrofa 4	Gianluca
Estrofa 5	Fuka
Pre coro con variación melódica	Gianluca
Coro con variación melódica	Gianluca
Outro	Mencionando a los artistas y productor

Tabla 2 / Secciones y distribución de voces en "Caí en tu juego" (elaboración propia).

Posee un coro reconocible, pero se mezcla con el universo urbano en las estrofas de ambos artistas, sobre todo por el fraseo más rítmico y "rapeado", menos cantado, y por el uso del Auto-Tune, destacando el timbre robótico de la voz de Fuka. Creemos que Fuka logra una sonoridad *cyborg* cuando en su registro más agudo la letra "desaparece" para asemejarse a una melodía lograda por un sintetizador, así como por la modulación adormilada que es parte del estilo del fraseo dentro de las nuevas músicas urbanas, lo que lleva a cabo saltando drásticamente de un registro medio a otro agudo.

En estos primeros ejemplos se evidencia, entonces, el uso del Auto-Tune como un recurso estilístico más en el despliegue de voces, ya sea como variación dentro de la *performance* de un/a vocalista, ya sea como oportunidad de contraste respecto de alguien más con quien se canta. En la siguiente sección, profundizaremos sobre los colores que produce la alteración digital de la altura, en combinación con la elección de registros agudos y con la pronunciación poco transparente de las palabras.

Cantar chillando: del grito al color

En una entrevista con Ciudad de Beats (2022), observatorio de música urbana, Fuka conversó acerca de cuán reconocible es su música. Sofía, la entrevistadora, le comenta: "es verdad que es distintivo de alguna forma [tu estilo] porque al final alguien como que pone un tema tuyo e inmediatamente sabís que es el Fuka po'", a lo cual el cantante responde: "Como un weón chillando así. *Yaaaa* [cantando]". Inmediatamente, la entrevistadora adula el juego con el Auto-Tune "que yo por lo menos lo encuentro como muy bacán el estar como en un tono y después como en otro [...] Siento que le da como mucho movimiento a la canción". "Saltar a otro", replica Fuka, indicando una búsqueda específica en las melodías que propone en sus canciones llenas de saltos.

Este pequeño extracto permite identificar tres dimensiones que articulan la voz de Fuka: su altura y timbre (que califica como voz chillona), el uso extensivo del Auto-Tune como modificador del timbre y, finalmente, la búsqueda de ciertas fórmulas melódicas a través de las cuales despliega una propuesta distintiva.

En la canción "La tele" (2023) de Fuka se evidencia un amplio uso del canto melismático en un registro muy agudo, con una estética sonora y melódica que muestra mayor ornamentación. A modo de ejemplo, en el pequeño extracto que hemos analizado en esta canción (2:17-2:27), transcrito en la Figura 1, el cantante desarrolla algunas melodías o melismas vocales que logran fundir su voz con el Auto-Tune logrando una sonoridad o grano más cercano al sonido de un sintetizador.

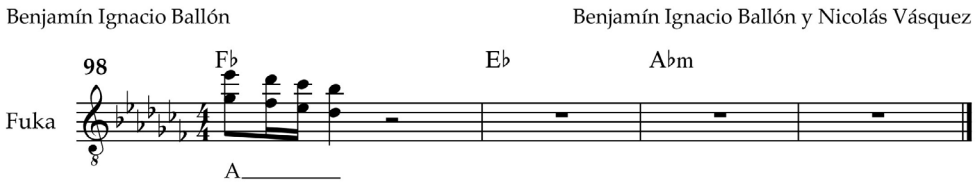

Figura 1 / Transcripción de voz de Fuka en "La tele" (elaboración propia).

En este momento no hay letra alguna, solamente un *aaahhh* llevando la melodía. Muy interesante es que otra voz grabada por Fuka va armonizando la melodía principal por intervalos de sextas. Además de la ornamentación, la progresión armónica de la canción también nos remite a la sonoridad aflamencada al pasar por los siguientes acordes: F♭ (VI♭ grado, modo lidio), E♭ (V grado, modo frigio dominante, muy frecuente en el flamenco porque es el modo perteneciente al V grado de la escala menor armónica) y A♭m (I grado, modo eolio o escala menor natural). Los dos primeros acordes poseen un giro armónico frigio con el medio tono del VI♭ al V grado (dominante). Respecto a la melodía, sobre el acorde de F♭ pasa por las siguientes notas: en la voz principal pasa por Mi♭ (7ma), Re♭ (6ta), Do♭ (5ta), Si♭ (4ta#) y en la segunda voz pasa por Sol♭ (9na), Fa♭ (8va), Mi♭ (7ma) y Re♭ (6ta). Lo interesante del recurso melódico sobre el giro frigio de la armonía, es que la voz, al no portar letra alguna, se mueve melismáticamente evocando tal vez al flamenco más moderno. Este recurso melódico de los melismas genera mayor expresividad y emocionalidad en la música desde la interpretación del cantante. Otro rasgo llamativo es el efecto *tape stop* en la nota Sol del compás 4 y 6, recurso muy utilizado en el trap, tanto para las voces como para los instrumentos del *beat*. En conjunto, todos estos rasgos señalan un interés –acaso intuitivo– por buscar sonoridades otras, recurriendo a giros melódicos distintivos.

En la canción "M va a joder" (2023), también del artista Fuka, la voz recorre colores especiales dentro de la armonía pasando por la novena (nota Si) en el acorde de Am y por la séptima menor y novena en Dm. La progresión armónica de la canción es Dm (IV grado menor, modo dorio) y Am (I grado menor, modo eolio o escala menor), como se ve en la Figura 2.

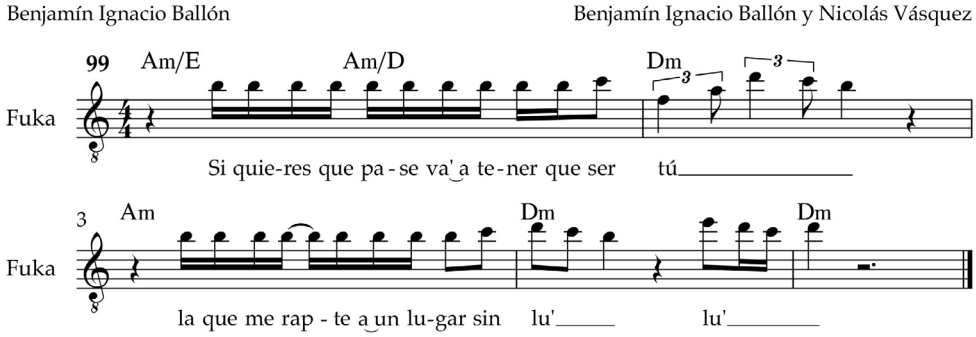

Figura 2 / Transcripción de voz de Fuka en "M va a joder" (elaboración propia).

En otra de sus canciones, "Culi" (2024), llama la atención el uso del sampleo de su misma voz, tomando la voz principal del coro, pero manipulando su *pitch*, para así generar una sección "instrumental" en la canción, transcrita en la Figura 3. Sin embargo, los cambios digitales de

altura de su voz pueden pasar desapercibidos cuando son muy agudos porque corresponden a alturas cercanas a su rango vocal con falsete. Lo llamativo es que la voz sampleada se nota de forma explícita al poseer filtros, efectos (*reverbs*) y cambios de *pitch* dentro del mismo compás, camuflando el contenido de la lírica de la voz, convirtiendo la voz de Fuka en un instrumento electrónico, en un sintetizador. Es aquí cuando se evidencia más nítidamente un uso del Auto-Tune como parte del "ecosistema instrumental vocal", en términos de Duiker (2024).

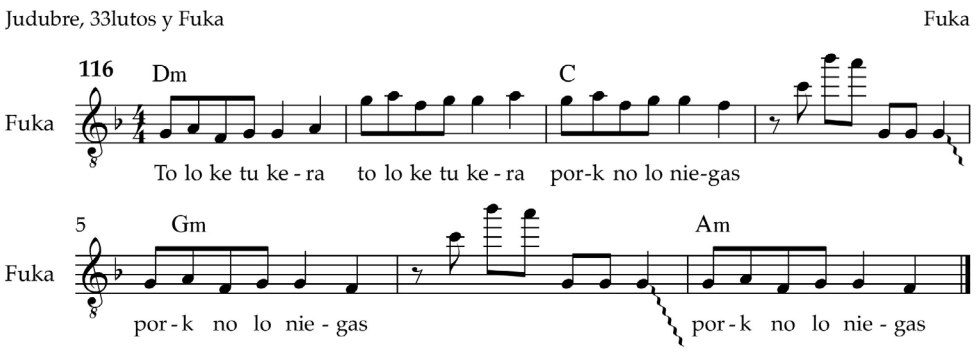

Figura 3 / Transcripción de voz de Fuka en "Culi" (elaboración propia).

Fuka comenta que "canta chillando". La RAE considera para el verbo chillar seis acepciones, de las cuales las cinco primeras aluden a una forma de sonar asociada a levantar la voz y al sonido de ciertos animales. La primera acepción lo define como "hacer chillidos" e indica como sinónimos: gritar, aullar, berrear, bramar, vocear, vociferar, ulular... Es probablemente este sentido, el de cantar fuerte y agudo, el de cantar gritando, el que subyace al comentario del propio cantante. Sin embargo, otros sentidos también se desprenden intuitivamente de su elección del término. En sexto lugar de la definición de la RAE, chillar alude a la visualidad, cuando se propone: "Dicho de un color: destacarse con demasiada viveza o estar mal combinado con otros", sugiriendo como sinónimo "desentonar". Un color chillón es, en su uso corriente en Chile, uno que resalta, que disrumpe, que puede llegar a desentonar. Con este modo figurativo de pensar su voz, Fuka establece una "signatura" estilística que proviene de su cuerpo (Desroches 2014) y da cuenta de la búsqueda de un comportamiento que consiste en alzar la voz y producir un color que resulta disruptivo. Aunque esta voz chillona pueda preceder a la experimentación en estudio, es notoriamente en la interacción entre la emisión vocal y la señal autotuneada en la que se cristaliza el chillido.

Más allá de chillar, la voz de Fuka nos enfrenta a un uso extremo del Auto-Tune como un tipo de voz "maquillada" y "enmascarada", en términos de Bravo y Greco (2018, 50-51), que implica la distorsión casi total de la dimensión semántica de lo cantado. En la colaboración con Gianluca, es notable que el recurso a la voz distorsionada –robótica y lejana a la convención masculina– ocurre cuando el texto de la canción alude de manera más explícita al sexo. Esto contrasta con la sección de Gianluca, en la que la lírica describe ingenuamente una idealización romántica. Si una de las alarmas más recurrentes que se enciende frente a la propuesta estética urbana condena la violencia y la crudeza de sus relatos, cabe preguntarse por el efecto "opacante" u "oscurecedor" del timbre, que desplaza la atención del oyente hacia las sensaciones, más que a la racionalización de lo narrado.

Otro cantante de música urbana que comparte este uso opacante del Auto-Tune, que funciona en combinación con un timbre agudo y una pronunciación cerrada, es Polimá Westcoast. Un ejemplo elocuente es el de la canción "MY BLOOD" (2019), un *feat*. entre los artistas Polimá Westcoast y Pablo Chill-E junto al *beatmaker* y productor Xander. Esta canción posee un *sample* de la cumbia andina mexicana "Sal y agua" (1997) del grupo Los Llayras para la creación del *beat*.[10]

Figura 4 / Transcripción de voz de Polimá Westcoast en "MY BLOOD" (elaboración propia).

Llama la atención la fuerza de su voz en un registro bastante agudo utilizando voz de pecho, como se ve en la Figura 4.[11] Quizás el uso del Auto-Tune en modalidad *hard tuning* y la altura de la voz de Polimá generen que en su música en general las letras se vuelvan poco comprensibles, aunque en este caso ayuda a que se distinga más el contenido de su lírica por el hecho de tratarse de un coro que buscó ser memorable y que, al parecer, logró serlo, ya que "MY BLOOD" "consiguió la certificación *stream* de platino por su cantidad de reproducciones en plataformas digitales" (Galleguillos 2021).

Sin duda que el fenómeno del enmascaramiento de la dimensión semántica de las letras no es exclusivo del Auto-Tune ni de la música urbana, ya que se observa en numerosas voces

10. Para una descripción más profunda de "MY BLOOD", véase Rammsy (2022).

11. En cuanto a la convención de tesituras y su experimentación en voces masculinas en música *indie* reciente en Chile, véase Jordán (2022).

distorsionadas (como las del *death* y *black* metal, por mencionar algunas emblemáticas) o la inclusión significativa de onomatopeyas y sonidos no semánticos en el pop-rock (como lo estudiado por Apple 2014). Tal vez el vínculo más evidente del modo de entrega del texto de Fuka y de Polimá Westcoast pueda establecerse con estilos de rap que se han catalogado como "*mumble* rap", "rap mascullado" o "rap tartamudeado". Por tratarse de un descriptor peyorativo, que insinúa falta de destreza lírica y articulatoria de los raperos, así como el efecto del consumo de drogas, este concepto ha sido cuestionado ya que desprecia modos del habla corriente y porque considera su modo flojo de pronunciar como una falta en lugar de una opción. Además de demostrar la vaguedad del término, un estudio lingüístico muestra que existen efectivamente características fonéticas precisas (reducciones y relajaciones, asociadas al habla regional), así como usos de la onomatopeya, mientras que sostiene que no es posible establecer una correlación entre el consumo de drogas y la producción de este sonido vocal como efecto de dicho consumo (Abraham 2018). Ahora bien, pensamos que, aunque no pueda entenderse como consecuencia del consumo, todavía es factible reconocer una asociación a nivel de representación, cuando jóvenes vocalistas, raperos y cantantes, remedan la sensación de adormecimiento y aturdimiento mediante un uso flojo de la pronunciación. Específicamente, esta estética puede ser útil para reevaluar el impacto del consumo de drogas por la juventud actual (codeína, *tusi*, *lean* o *purple drank*), y su representación en la *performance* musical.[12]

Michael Waugh (2020) destaca que, frente a la crudeza de la voz de los raperos precursores, nuevas generaciones presentan una voz robótica y autotuneada. Alternativamente al concepto "miope" de "*mumble* rap", sugiere pensar en un "*flow* post-verbal", dando cuenta de un desplazamiento del campo creativo desde la articulación de palabras a nuevos elementos, como la interacción en redes sociales y la participación en una escena de imágenes efímeras dominadas por la producción de memes y su puesta en circulación. Si para autores como Jin Liu (2021) la puesta en escena de un rap ininteligible (en el caso chino) expondría las limitaciones de artistas y audiencias para comprender el mundo, dando cuenta de una posición "apolítica",[13] preferimos interpretar el énfasis sonoro de la vocalización como un protagonismo de lo sensitivo, o como lo que el mismo autor llama "intensificadores emocionales" (2021, 17).

Conviene recordar que el concepto de *flow* en el rap remite convencionalmente a los modos singulares de enunciación que permitían acercar la palabra hablada a los modos del canto, subrayando su capacidad de interpretación lingüística (Pecqueux 2017, 42-43).[14] El desplazamiento de la atención del significado de la palabra hablada a su sonoridad, para Mackintosh, sería previo a la masificación del efecto de corrección de altura: "El Auto-Tune no mató al rap, lo mató la sustracción –el definitivo rechazo– de la palabra hablada, de lo que alguna vez había sido el pulso vital del hip-hop, el único hilo conductor de todas las eras, todas las vicisitudes" (2022, 37). No obstante, parece innegable que la proliferación en la música urbana de voces que suenan diferentes, estrambóticas incluso, se da de la mano de un menoscabo a la elaboración de un discurso verbal. Pero no es el *flow* el que desaparece, sino que se relocaliza la atención fuera de la semántica, o como dice Matthew Phillips sobre

12. Esta conexión la ejemplifica la canción "Codeine" de Playboi Carti, en la que despliega, según Mackintosh, un "tartamudeo jeroglífico" y "gritos de helio" (2022, 36).

13. Es lo que señala Jin Liu sobre Higher Brothers: "Dejando la enunciación como opcional, emplean el estilo del *mumble* rap como una forma de ser 'apolíticos', fuera de los límites del discurso sociopolítico" (2021,16; nuestra traducción).

14. "Para calificar con mayor precisión esta aproximación, en el contexto de la canción, al lenguaje hablado, se hace necesario examinar la interpretación lingüística de las letras: su enunciación, que en el rap se denomina *flow* y es una de las principales cualidades distintivas de los raperos" (Pecqueux 2007, 42-43; nuestra traducción).

el *mumble* rap, "es el *sentimiento del flow* lo importante, más que la entrega de *un mensaje*" (Phillips 2021, 126; nuestra traducción, énfasis original).

En nuestro caso, el concepto de *flow* post-verbal es útil para fijar la atención en la vocalidad que excede al contenido semántico, recuperando una atención en el sonido vocal y, particularmente, en lo que Steven Connor (2014) llama la ruidosidad (*noisiness*) de la voz: "aquellos rasgos del habla que parecen llegar fuera de su encantado dominio fonémico, para abrir momentáneamente el lenguaje al mundo de los acontecimientos sonoros más allá del habla articulada" (10; nuestra traducción). En específico, interesa retomar su concepto de fonofobia, que describe como la repulsión ante una voz imperfecta. Sosteniendo que el déficit de la voz a menudo puede parecer una falla moral, una herida en el alma misma, lo que asocia a la conceptualización excepcionalista de la voz humana vinculada al sujeto (23), Connor da cuenta del fuerte juicio que suscita la voz tartamudeante. La voz de quien tartamudea "es imaginada como retorcida, enredada, contorsionada, un cuerpo cerrado o doblado sobre sí mismo" (24; nuestra traducción). Entendemos aquí que el reconocimiento de la ininteligibilidad de lo que la voz canta, la dificultad para acceder al contenido semántico, y el uso de términos despectivos como "rap mascullante" revelan una ansiedad frente a la ruidosidad de la voz, a esa dimensión sonora que, precisamente, se ha vuelto el campo de creación en voces fuertemente intervenidas por Auto-Tune.

La reivindicación de la ininteligibilidad implica, entonces, dos cuestiones centrales. Por un lado, la puesta entre paréntesis de la preponderancia del "mensaje" de las letras de las canciones, las que ameritan ser analizadas en función de las estrategias performáticas que las hacen sonar. Este resguardo es crucial para producir interpretaciones más justas acerca de los imaginarios de la violencia, la hipersexualización y el exitismo, tópicos cuyos significados en la música urbana suelen darse por sentados. Por otro lado, ese mismo paréntesis posibilita poner en valor ciertas singularidades del estilo vocal que acontecen en lo que excede a la articulación de la letra y, al mismo tiempo, explorar cuáles sentidos son puestos en juego a través del sonido. Allí, no cabe duda que la participación de la tecnología y de las máquinas es más que accesoria: se comporta como un elemento constitutivo en estas voces que reinventan maneras de hacer audible su popularidad.

Conclusiones

En este artículo ofrecimos una aproximación a las voces en la música urbana chilena, articulando un análisis estético de las intervenciones tecnológicas en la vocalidad. A diferencia de los discursos que se limitan a catalogar los efectos del Auto-Tune como meros artificios técnicos, aquí destacamos su papel como recurso creativo que reconfigura la relación entre autenticidad, humanidad y expresión artística. Trabajamos heurísticamente con la figura de las "voces pichicateadas", para poner de relieve la producción de voces intervenidas con el fin de producir una *performance* optimizada. Si al pichicatearse se busca "mejorar" un resultado, ¿cuál sería el motivo de tal búsqueda? Tensionando el polo máquina-humanidad, procuramos mostrar que el Auto-Tune no produce "simplemente" una voz robótica, sino que su uso habilita modos sensitivos de volver melódica la voz hablada. Más que un puro efecto musical, esta conversión se asocia a exploraciones expresivas y afectivas, que sugieren que la voz funciona como mucho más que un portador de mensajes.

A través del análisis de casos específicos de artistas representativos como Gianluca, Princesa Alba, Polimá Westcoast y Fuka, contribuimos a avanzar en la comprensión de cómo las tecnologías de ajuste vocal, especialmente el Auto-Tune, no solo afectan la sonoridad, sino que también modelan percepciones culturales y estéticas más amplias. Por un lado, mostramos que estas intervenciones tecnológicas no homogenizan las voces, sino que se instalan como recursos disponibles para diversificar los estilos y generar contrastes (en el caso de las colaboraciones). Esta perspectiva contribuye al campo de estudios de la música popular al visibilizar las dinámicas estéticas que articulan las prácticas vocales contemporáneas, y al cuestionar las nociones tradicionales de autenticidad y naturalidad en el arte vocal.

Por otro lado, la introducción del concepto de "voces pichicateadas" como una herramienta teórica y crítica permitió abordar el fenómeno de la ininteligibilidad vocal, donde es el sonido –o la ruidosidad– de la voz lo que toma protagonismo. Fuera de aportar al conocimiento del género, la reivindicación de la ininteligibilidad de estas voces incómodas y extrañas como una apuesta estética permite evidenciar formas de sentido que emergen de la vocalidad y que no siempre son equivalentes a la semántica de las letras de las canciones. En este sentido, atender a las voces pichicateadas aporta en la comprensión de cómo se genera significado en la escucha de la voz cantada, yendo más allá de las convenciones sobre la musicalidad y la comunicación.

En última instancia, este trabajo plantea una invitación a reconsiderar los prejuicios hacia las músicas urbanas, proponiendo que las tecnologías de modificación vocal, lejos de empobrecer la experiencia auditiva, constituyen una vía para expandir los límites de lo que se considera posible en la creación sonora. De este modo, las "voces pichicateadas" se revelan como un campo fértil para reflexionar sobre la convergencia entre tecnología, estética y subjetividad, contribuyendo de manera significativa a los estudios interdisciplinarios sobre música, cultura y tecnología.

Bibliografía

Abraham, Elsher. 2018. "The Problem with Mumble Rap Stigmatization of Variant Production in Contemporary Mainstream Hip-Hop". Tesis de Grado en Lingüística, Swarthmore College.

Apple, Nadav. 2014. "Ga, Ga, Ooh-La-La: The Childlike Use of Language in Pop-Rock Music". *Popular Music* 33 (1): 91-108. https://doi.org/10.1017/S0261143013000548.

Aragón Blanco, Pablo. 2022. "Interview: Polimá Westcoast". *Folie*, 5 de agosto. https://www.folie.es/post/interview-polima-westcoast [Consulta: 9 de agosto de 2024].

Arias Salvado, Marina. 2020. "Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical". *Etno. Cuadernos de Etnomusicología* 15 (2). https://bit.ly/3fd1Jyv [Consulta: 20 de enero de 2022].

Auner, Joseph. 2003. "'Sing it for Me': Posthuman Ventriloquism in Recent Popular Music". *Journal of the Royal Musical Association* 128 (1): 98-122. https://doi.org/10.1093/jrma/fkg004.

Baena Granados, Alexandra Noel. 2016. "*I'm in the fucking Krakhaus fuck you bitch!* La escena trap de Barcelona". Tesis de Magíster, Universitat de Barcelona.

Brasil, Michel. 2019. "Boom Bap, Trap and Ageing in Belo Horizonte's Rap Music Scene". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 11 (1): 1-8. https://doi.org/10.12801/1947-5403.2019.11.01.11.

Bravo Nazareno, Juan y María Emilia Greco. 2018. "La elaboración de identidades mundializadas a través del trap. Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical". *Música e Investigación* 25-26: 45-69. https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-25-26-2017-2018/.

Burton, Justin Adam. 2017. *Posthuman Rap*. Oxford: Oxford University Press.

Ciudad de Beats. 2022. "Fuka Ciudad de Beats / Entrevista & Live". *Ciudad de Beats*, 19 de noviembre [Video]. [Consulta: 15 de noviembre 2023]. https://www.youtube.com/watch?v=zqz2IDIh0gk.

Connor, Steven. 2014. *Beyond Words. Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*. Londres: Reaktion Books.

Conti, Dante. 2019. "Polimá Westcoast y Young Cister: 'Lo que importa es el mensaje, siempre'". *IndieHoy*, 16 de septiembre. https://indiehoy.com/entrevistas/polima-westcoast-y-young-cister-lo-que-importa-es-el-mensaje-siempre/ [Consulta: 9 de agosto de 2024].

Desroches, Monique. 2014. "Le corps comme signature musicale". En *Quand la musique prend corps*, editado por Monique Desroches, Sophie Stévance y Serge Lacasse, 287-305. Montreal: Presses de l'Université de Montréal.

Diccionario de Americanismos. 2010. "Pichicateo". *Diccionario de americanismos. Asociación de Academias de la Lengua Española*. https://www.asale.org/damer/pichicateo.

Díaz, Ana María y Macarena Robledo. 2021. "'Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi flow': performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers". *Contrapulso* 3 (2): 39-56. https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.123.

Díaz-Fernández, Silvia. 2021. "Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny". *Investigaciones Feministas* 12 (2): 663-676. https://doi.org/10.5209/infe.74211.

Duinker, Ben. 2024. "Auto-Tune as Instrument: Trap Music's Embrace of a Repurposed Technology". *Popular Music* 43 (2): 212–236. https://doi.org/10.1017/S0261143024000369.

Eidsheim, Nina Sun. 2015. *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press.

_____. 2019. *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham: Duke University Press.

"Elvis Presley - The Story Behind Sun Studio's Famous 'Slap Back' Echo" [Video]. 14 de julio de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=FuStmPbG528&ab_channel=ElvisPresleyVEVO [Consulta: 18 de julio de 2024].

Ferrer, Alexia G. 2023. "Polimá Westcoast Fenómeno Fan". *Acero*, noviembre. https://acero.metalmagazine.eu/post/polima-westcoast-ACERO-vol6 [Consulta: 9 de agosto de 2024].

Galleguillos, Cristóbal. 2021. "Polimá Westcoast consigue certificado de platino por 'My Blood'". *Solo Artistas Chilenos*, 10 de marzo. https://soloartistaschilenos.cl/?p=33140#:~:text=Su%20canci%C3%B3n%20%E2%80%9CMy%20Blood%E2%80%9D%2C,de%20reproducciones%20en%20plataformas%20digitales. [Consulta: 8 de abril de 2021].

Heidemann, Kate. 2016. "A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song". *Music Theory Online* 22 (1). https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.pdf.

"HOW AUTOTUNE WORKS". 2022. 28 de julio [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=5IuemtZif0s&ab_channel=50DESIZ [Consulta: 13 de abril de 2024].

Jordán, Laura. 2022. "Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy". *Resonancias* 26 (51): 147-169. https://doi.org/10.7764/res.2022.51.7

Lacasse, Serge. 2003. "Echo". En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World (EPNOW). Volume II Performance and Production,* editado por John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver y Peter Wicke, 219-220. Londres: Continuum.

Lahiteau, Luciano. 2020. *Los desafinados también tienen corazón: una historia del Auto-tune.* La Plata: Firpo Casa Editora.

Langejan, Eline. 2020. "Mumbling, Shouting, and Singing: Listening to the (Non)Human Voice in Trap". Tesis de Maestría en Musicología, Utrecht University.

Leal, Nadia. 2022. "Polimá Westcoast: nuestro cara a cara con el músico chileno". *NEO2*, 14 de enero. https://www.neo2.com/polima-westcoast-boiler-room-madrid/ [Consulta: 9 de agosto de 2024].

Liu, Jin. 2021. "Language, Identity and Unintelligibility: A Case Study of the Rap Group Higher Brothers". *East Asian Journal of Popular Culture* 7 (1): 43–59. https://doi.org/10.1386/eapc_00038_1.

Mackintosh, Kit. 2022. *Gritos de neón. Cómo el drill, el trap y el bashment hicieron que la música sea novedosa otra vez.* Buenos Aires: Caja Negra.

Malawey, Victoria. 2020. *A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice*. Oxford: Oxford University Press.

Mangat, Ajitpaul. 2024. "Pitchfork, Race, Collaboration, and the Making of 'Indie Rap'". *Journal of Popular Music Studies* 36 (3): 69–87. https://doi.org/10.1525/jpms.2024.36.3.69.

McLeod, Ken. 2018. "Vaporwave: Politics, Protest, and Identity". *Journal of Popular Music Studies* 30 (4): 123–141. https://doi.org/10.1525/jpms.2018.300409.

Molina, Ignacio. 2021. *Historia del trap en Chile*. Santiago: Alquimia Ediciones.

Molina Villota, Daniel y Christophe D'Alessandro. 2023. "Comparing Vocoders for Automatic Vocal Tuning". *Proceedings of the 16th International Symposium on CMMR, Tokyo, Japan*, 756-759.

Molina Villota, Daniel, Christophe D'Alessandro y Olivier Perrotin. 2023. "Dynamic Pitch Warping for Expressive Vocal Retuning". *Proceedings of the 26th International Conference on Digital Audio Effects (DAFx23), Copenhagen, Denmark*, 118-125.

Música Popular.cl. 2023. "Princesa Alba". *Música Popular.cl*. https://www.musicapopular.cl/artista/princesa-alba/.

Olivares, Ricardo. 2024. "MC Baba, el rapero MUDO que ya es famoso por su peculiar música que está rompiendo barreras musicales". *Milenio*, 28 de mayo. https://www.milenio.com/virales/conoce-a-mc-baba-el-rapero-mudo-que-rompe-barreras-musicales [Consulta: 8 de junio de 2024].

Ordanini, Andrea, Joseph C. Nunes y Anastasia Nanni. 2018. "The *Featuring* Phenomenon in Music: How Combining Artists of Different Genres Increases a Song's Popularity". *Marketing Letters* 29: 485-499. https://doi.org/10.1007/s11002-018-9476-3.

Osorio, Javier. 2021. "Conexiones posthumanas: animalidad, tecnología y otras vocalidades". *Resonancias* 25 (49): 171-175. https://doi.org/10.7764/res.2021.49.11.

Party, Daniel y Andrés Kalawski. 2020. "Escenas contra la soledad: el diálogo en los duetos pop". *Contrapulso* 2 (1): 3-19. https://doi.org/10.53689/cp.v2i1.16.

Paterne Maestro y MC Baba. 2024. "PATERNE MAESTRO OKO LELA EPA YA NANI FT MC BABA (Clip officiel by Ceti Makarizi)", 24 de abril. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=bMtVYboeWug [Consulta: 10 de octubre de 2024].

Pecqueux, Anthony. 2007. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. París: L'Harmattan.

Phillips, Matthew T. 2021. "Soundcloud Rap and Alien Creativity Transforming Rap and Popular Music Through Mumble Rap". *Journal of Popular Music Studies* 33 (3): 125-144. https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.3.125.

Provenzano, Catherine. 2018. "Auto-Tune, Labor, and the Pop-Music Voice". En *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, editado por Robert Wallace Fink, Melinda Latour y Zachary Wallmark, 159-181. Oxford: Oxford University Press.

_____. 2019. "Making Voices. The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music". *Journal of Popular Music Studies* 31 (2): 63–84. https://doi.org/10.1525/jpms.2019.312008.

Rammsy, Gabriel. 2022. "Influencia del folclore en la creación de beats a partir de samples en el trap chileno. Dos casos de estudio: 'My Blood' (Polimá Westcoast feat. Pablo Chill-E) y 'These Weones' (Pablo Chill-E)". En *"Le cayó la gota fría". Formación, trabajo y economías de la música popular en América Latina = Formação, trabalho e economias da música popular na América Latina*, editado por Darío Tejeda, 431-437. Actas del XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL. Santo Domingo: IASPM-AL.

Real Academia Española. 2014. "Chillar". *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. https://dle.rae.es.

Rings, Steven. 2019. "Speech and/in Song". En *The Voice as Something More. Essays Toward Materiality*, editado por Martha Feldman y Judith T. Zeitlin, 37-53. Chicago: University of Chicago Press.

Robles Murillo, Keylor. 2024. *Trap latino. Premisas sexistas de exponentes puertorriqueños*. San José: Editorial UCR.

"Trap in 2050". 2021. 7 de junio. [Video]. https://www.youtube.com/shorts/47I4D1sYZsY [Consulta: 22 de agosto de 2024].

Villafañe, Cristian. 2022. "Entre la persona y la máscara: el uso del autotune en la canción 'Goteo'". *Revista Argentina de Musicología* 23 (2): 91-124. https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/418/461.

Waugh, Michael. 2020. "'Every Time I Dress Myself, it Go Motherfuckin' Viral': Post-verbal Flows and Memetic Hype in Young Thug's Mumble Rap". *Popular Music* 39 (2): 208–232. https://doi.org/10.1017/S026114302000015X.

Werner, Kurt James. 2015. "The Roland TR-808 and the Tale of the Marching Anteaters". *Ethnomusicology Review Sounding Board*, 29 de noviembre. https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/roland-tr-808-and-tale-marching-anteaters.

Ysita, Cictlalli. (s/f). "Entrevista con Polimá Westcoast". *Vibras*. https://www.vibras.com.mx/post/entrevista-polima-westcoast. [Consulta: 9 de agosto de 2024].

Discografía

Cher. "Believe". 1998. En *Believe*. Warner Records y WEA.
Fuka. "La tele". 2023. En *Ex machina*. 2072213 Records DK.
Fuka. "M va a joder". 2023. En *Ex machina*. 2072213 Records DK.
Fuka. "Culi". 2024. En *El gato favorito de tu gata*.
Gepe. "Amoríos pasajeros ft. Gianluca". 2018. En *Folclor imaginario. Canciones recopiladas x Margot Loyola Palacios y algunas otras que parten desde ahí*. Quemasucabeza.
Gianluca. *Yin Yang*. 2019. Quemasucabeza.
Gianluca ft. Fuka. "Caí en tu juego". 2022.
Gianluca ft. Ceaese y Gino Mella. "CAI EN TU JUEGO (REMIX)". 2023. En *Minion Mixtape.*
Los Llayras. "Sal y agua". 1997. En *20 cumbias andinas.* Disa. Una División de Universal Music Mexico, S.A. De C.V.

Polimá Westcoast. *No love more bitches*. 2018.
Polimá Westcoast. *Las crónicas de Ngangu*. 2018.
Polimá Westcoast ft. Pablo Chill-E. "MY BLOOD". 2019.
Polimá Westcoast, Young Cister. *Eqilibrio*. 2020. Sony Music Entertainment Chile S.A.
Polimá Westcoast. *Las crónicas de Ngangu 2*. 2021. Sony Music Entertainment Chile S.A.
Polimá Westcoast. *De camino a Hermes*. 2023. Sony Music Entertainment US Latin LLC.
Polimá Westcoast. + *Quality*. 2025. Sony Music Entertainment US Latin LLC.
Princesa Alba. "My only one". 2017.
Princesa Alba ft. Gianluca. "Summer love". 2018.
Princesa Alba. "Mi culpa". 2020.
Princesa Alba. "Me equivoqué". 2020.
Princesa Alba. "Ya no quieres quererme". 2020.
Princesa Alba. "Dame". 2020. Whoa Music.
Princesa Alba. *Besitos, cuídate*. 2021. Quemasucabeza.

R