

Título: Géneros musicales y generaciones: La conformación controversial de la “música urbana” chilena.

Resumen: En Chile, el término “música urbana” se utiliza ampliamente entre artistas, periodistas y managers; sin embargo, surgen disputas en torno a su significado. A través de un conjunto de entrevistas, revisión de datos secundarios, datos cuantitativos de *streaming* y análisis rítmico de canciones, este artículo se pregunta cómo emerge y se afirma la categoría “música urbana” en la ciudad de Santiago. Para ello, se comienza con una reconstrucción de las nociones de género musical, red y generación, bajo una orientación afín a la teoría de las mediaciones. Posteriormente, avanza hacia una genealogía local de la música urbana, enfocándose en la escisión entre el rap y el trap, así como en el desarrollo del reggaetón. Considerando mediaciones sociales, estéticas, económico-comerciales y tecnológicas, se plantea que, primero, la noción de trap y, posteriormente, la de música urbana lograron agrupar músicas diversas, consolidándose esta última como una noción hegemónica, aunque controversial. El artículo concluye destacando que los procesos de categorización de la música y las redes que los sostienen son dispositivos habilitantes para la producción de subjetividad generacional.

Palabras Clave: rap, trap, reggaetón, digitalización, autenticidad, géneros musicales.

Title: Musical Genres and Generations: The Controversial Formation of Chilean 'Urban Music'.

Abstract: In Chile, the term "urban music" is widely used among artists, journalists, and managers; however, disputes arise concerning its meaning. Through a set of interviews, secondary data review, quantitative streaming data, and rhythmic analysis of songs, this article explores how the category “urban music” emerges and establishes itself in the city of Santiago. To this end, it begins with a reconstruction of the notions of musical genre, network, and generation, following an approach aligned with the theory of mediations. Subsequently, it progresses towards a local genealogy of urban music, focusing on the split between rap and trap, as well as the development of reggaeton. Considering social, aesthetic, economic-commercial, and technological mediations, it posits that first the notion of trap and

subsequently that of urban music managed to group diverse types of music, with the latter becoming a hegemonic yet controversial concept. The article concludes by highlighting that the processes of music categorization and the networks that support them are enabling devices for the production of generational subjectivity.

Keywords: rap, trap, reggaetón, digitalization, authenticity, musical genres.

Introducción: la “música urbana” como problema^{1 2}

Saber escuchar música popular es saber clasificarla.

Simon Frith

Sin Glock bro, yo no soy un Clocker

Hip-Hop loco, yo si tengo el toque

Las etiquetas solo en la ropa

No se las pongas a lo que sale de mi boca

Rick Santino

En torno a la llamada música urbana en Chile viene consolidándose, en los últimos años, una álgida escena musical que ha masificado y “chilenizado” de forma inédita las cifras de los *streams* en las plataformas digitales, los *followers* en las redes sociales y la cantidad de personas en sus eventos públicos. La amplia resonancia de estas prácticas musicales, especialmente entre los jóvenes, no ha estado exenta de controversias sociales, que invitan a examinar la singularidad de estos fenómenos en el contexto local. La música urbana está en el centro de la transformación digital de los modos de hacer, distribuir, difundir y consumir

¹ De aquí en adelante utilizaremos música urbana, sin comillas (“...”) para facilitar la lectura, aun cuando entendemos que es un concepto *emic*.

² Este artículo ha sido financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile, en el marco del Fondecyt postdoctorado 2022, proyecto 3220141 y el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), NCS2022_016. Además, hace parte del proyecto “Los recorridos del (t)rap y las tecnologías en Santiago III (2016-2022): creación musical, carreras artísticas y política en la digitalización de la juventud (Folio: 655450)”, Fondo de la Música/Investigación y Registro de la Música Nacional, convocatoria 2023.

música, por un lado, y, es una clave para entender la subjetividad de las nuevas generaciones, por otro.

Una de las controversias sobre la música urbana versa sobre su misma definición: ¿Qué incluye y excluye esta categoría? En Chile observamos su carácter difuso, así como su capacidad de interpelar a una amplia diversidad de agentes. En el presente trabajo abordaremos esta cuestión indagando no tanto en *qué es* la música urbana, sino más bien *cómo* esta categoría emerge y se estabiliza en Chile, a través de un conjunto de mediaciones estéticas, sociales, económicas y tecnológicas. Así, buscamos generar un desplazamiento de las preguntas esencialistas hacia aquellas que nos remiten a la producción social de los objetos artísticos (García-Canclini, 2010). En esa línea evitaremos definir como científicos sociales por adelantado qué agrupa y distingue a la música urbana, para observar la tarea permanente de los actores mismos en constituir agregados sociales (Latour, 2008).

¿Qué distingue a la música urbana en Chile desde la perspectiva de quienes la producen, distribuyen y/o consumen? Nuestra investigación nos permitió identificar tres posiciones según lo que se sitúa en su centro. En primer lugar, una *distinción social* que define a la música urbana asimilándola a las “música de la calle”. Para uno de nuestros informantes, la música urbana es: “*todo lo que sea música de la calle. De hecho, el hip hop, el rap es parte de la música urbana... Todos estos estilos vienen de la calle, de gente que quiere cambiar su realidad*” (Pedro, manager 33 años)³. Este tipo de discursos apela a la categoría de forma amplia e imprecisa, refiriendo al origen popular de los/as artistas que la producen, a veces asociado a su relación con el hampa. De acuerdo a otros entrevistados, es precisamente esta ambigüedad la que hace posible su éxito: para Juan (productor de eventos de 30 años), decir música urbana y no “música de la calle” es un eufemismo que han utilizado los medios tradicionales para evitar la referencia a los orígenes sociales de los/as artistas. Asimismo, Ignacio (periodista, 22 años) identifica en la categoría una forma “más suavizada y fácil” de describir estas prácticas musicales, que suena menos duro que el *trap* y resulta útil a la hora de vender su proyecto a las empresas.

En segundo término, vemos una *distinción económico-comercial*, donde se considera que la música urbana es una “música de moda” ligada a una operación industrial, un nuevo *pop*. En

³ Los nombres de nuestros/as entrevistados/as han sido modificados para mantener su anonimato.

buena medida, estas apelaciones son aproximaciones críticas a la categoría, y buscan ante todo poner a salvo a aquellas expresiones que no han sido “domesticadas” por la industria de la música. Así, por ejemplo, en un blog en Instagram sobre el rap chileno⁴, el periodista enfatiza en la “brecha entre la música urbana y el rap”, considerando a este último como una práctica menos apegada a las tendencias y las modas. Como contraparte, algunos de nuestros informantes observan este sello comercial con buenos ojos: para Pedro, un *manager* de 33 años, la música urbana es una forma de tener un trabajo, “ayudar a la familia” y da la posibilidad de “tener un mejor estándar de vida”.

Finalmente, observamos una *distinción estética*, donde la música urbana ha sido descrita como una “música libre”, poniendo de relieve como sus libertades artísticas permiten a músicos y públicos habitar cierta indeterminación, apertura y no definirse por un género en particular. Dentro de esta narrativa, que parece expresar nuevas sensibilidades generacionales, proliferan las narrativas que señalan que la “música está para experimentar, para romper las reglas, para romper los límites, para jugar con ella, para liberar tu creatividad” (Molina, 2021, p. s/n). Se trata entonces de “no limitarse”, de “hacer de todo”, de la “versatilidad”, de meterse en “todas las ramas posibles: dubstep, trap, reggaetón” (Molina, 2021, p. s/n). Así, la música urbana se presenta como una categoría amplia que permite combinar estéticas y sonidos, cuya plasticidad aparece poderosamente asociada con la idea de juventud.

Estas perspectivas disímiles reflejan la diversidad de posturas de los actores de este mundo social, pero no son capaces, por sí solas, de definir a la música urbana de modo satisfactorio. Las raíces subalternas o populares que algunos de los/as artistas comparten no constituyen un patrimonio exclusivo de las “músicas de calle”, ni estos orígenes resultan más distintivos de la música urbana que de otros géneros como el folclore o la cumbia. Por otra parte, definir la música urbana como una operación comercial de la industria o una moda no nos entrega muchas luces acerca de porqué se incluyen dentro de ella ciertos géneros musicales —como trap, reggaetón o mambo— y no otros —como el rock, o el k-pop. Del mismo modo, la caracterización de la música urbana como “libre” o “abierta”, tampoco da cuenta de su especificidad: las búsquedas en torno a la autonomía y experimentación creativa tienden a

⁴ La Celda de Bob: <https://www.instagram.com/reel/CjRip5-Og5e/>

ser discursos comunes en las prácticas artísticas, y no se circunscriben en absoluto a este género ni a esta época. El carácter incompleto de estas posiciones, más que negarlas, llama a entenderlas de forma simétrica: cómo se articulan, conviven, ganan fuerza y se ponen en tensión ¿Cómo se define socialmente la música urbana?

Esta pregunta nos permite adentrarnos a un tema más amplio: la música como un dispositivo para la construcción de subjetividad de una generación. Las luchas de clasificación de la música nos hablan de los modos en que esta participa en la formación de individuos y grupos. Así, considerando el carácter problemático de la noción de música urbana, en este artículo tenemos dos objetivos interrelacionados. En primer lugar, reconstituir las mediaciones que dieron emergencia y estabilizaron a la música urbana en Chile como “hipergénero” (Buch, 2018). En segundo lugar, dar cuenta cómo esta emergencia se relaciona con la constitución de fronteras generacionales.

Para realizar nuestro trabajo, relacionaremos las discusiones académicas en torno a los géneros musicales y las generaciones desde una perspectiva afín a la teoría de las mediaciones (siguiendo a autores como A. Hennion, G. Born y E. Drott). Para ello, vincularemos la noción de red a los procesos de categorización genérica mostrando cómo, a la vez, van produciendo diferencias generacionales. En términos metodológicos, usamos variadas fuentes empíricas: (1) La revisión de datos secundarios (los podcast “La Historia de la Música Urbana” y Microtráfico; las cuentas de Instagram La Celda de Bob y Trap2Day; notas en diarios de circulación masiva como La Cuarta; letras musicales; la revisión de entrevistas a músicos/as del libro La Historia del Trap en Chile (Molina 2021); (2) el procesamiento de datos cuantitativos de *streaming* (*Spotify*); (3) veinte entrevistas a periodistas y managers realizadas por nosotros⁵; y, finalmente (4) un análisis rítmico sobre algunas canciones icónicas de distintos géneros de la música urbana⁶. El análisis de datos se realizó mediante una codificación del corpus en el programa ATLAS TI, el procesamiento estadístico en R y la transcripción musical en Sibelius. A partir de allí, emergieron conceptos

⁵ En el marco de la investigación “rap y tecnologías” (@rapytecnologias en Instagram).

⁶ Todas las transcripciones musicales fueron realizadas por el musicólogo Gabriel Rammsy, parte del equipo CMUS (Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras).

claves que nos permitieron armar un relato que vincula explícita e intencionalmente el análisis socio-antropológico con el musical.

El texto comienza con una reconstrucción teórica de las nociones de género musical, red y generación; posteriormente, avanza hacia una genealogía local de la música urbana, enfocada en la escisión entre el rap y el trap, y el desarrollo del reggaetón en Chile. Se plantea que, primero, la noción de trap y, posteriormente, la de música urbana lograron agrupar músicas diversas, consolidándose esta última como una noción hegemónica que no deja de ser controversial. El artículo concluye destacando que los procesos de categorización de la música y las redes que la soportan son dispositivos habilitantes para la producción de una subjetividad generacional. El recorrido del texto nos permitirá no sólo dar cuenta del carácter polémica y conflictivo de “lo urbano”, sino también de sus resonancias específicas en las coordenadas socioculturales de nuestro país considerando las experiencias y los modos de reconocimiento de las juventudes.

Géneros musicales, redes y generaciones

E. Buch (2018) señala que, a pesar de la individualización del gusto, la fragmentación de los formatos de escucha, y las indefiniciones o diferencias en cuanto a lo que podría ser la música para diferentes personas, la noción de género continúa funcionando como forma dominante para categorizar la música. Basta ver cómo los/as músicos/as, los/as oyentes, los/as periodistas, los/as gestores privados o estatales, los/as académicos e incluso las *playlist* se valen de ciertas categorías para distinguir qué hacen o a qué se refieren determinadas músicas. Así, haciendo eco de la vasta bibliografía que han prestado atención a estos fenómenos (Brackett, 2016; Buch, 2013, 2018; Di Maggio, 1987; Drott, 2013; Fabbri, 2016; Fellone, 2021; Guerrero, 2012; Krogh, 2019; Lena, 2016), podríamos definir los géneros musicales como prácticas de categorización en las cuales se establecen etiquetas, se clasifican obras y eventos musicales, pero también se asocian con las personas que las crean, las escuchan o trabajan con ellas.

Podemos concebir a los géneros musicales en relación al continuo proceso de asociación de entidades heterogéneas que A. Hennion (2002, 2010) y G. Born (2005) han denominado *mediaciones*. De forma pragmática (Lemieux, 2018), los géneros musicales pueden entenderse haciéndose, en situación, en cierto espacio y tiempo, sostenidos por mediadores,

que incluyen personas y objetos, justificaciones y denuncias, sonidos y ritmos. Desde una línea afín, E. Drott (2013) identifica a los géneros musicales como *ensamblados* que resultan de la asociación entre una variedad de recursos materiales, institucionales, sociales y simbólicos. Metodológicamente, la agrupación y las fronteras entre los grupos (las personas, las músicas y los objetos) que constituyen estos ensamblados debe verse como un trabajo constante que puede ser rastreado en las controversias (Latour, 2008)⁷.

Por su lado, estas ideas pueden dialogar con la noción de mundos del arte de H. Becker (2008), para quien el arte puede verse como redes colaborativas entre distintas personas. Si bien Becker no enfatiza la idea de redes de humanos y no-humanos —como en la propuesta de las mediaciones—, el carácter “en desarrollo”, el enfoque situado y el reconocimiento de una pluralidad de actores (o entidades) en relación activa, invita a explorar la dimensión emergente de la constitución de los mundos musicales. En esta línea el género musical sería la práctica, siempre contingente, de etiquetar y delimitar estas redes y sus sonidos en que confluye, y a veces entra en tensión, una designación analítica de los/as investigadores con la de quienes participan directamente en ellas. A veces, el género musical se reduce a sonidos, eventos, prácticas, agrupaciones y/o personas. Desde nuestra perspectiva, veremos analíticamente que en la confluencia de estos distintos elementos emerge una forma de nombrar y clasificar la música.

La utilización de la categoría de *red* más que otras denominaciones como escena (Piquer & del Val, 2018) o campo (Bourdieu, 1996) nos permitirá ser suficientemente flexibles para integrar diversos elementos heterogéneos. La noción de red permite observar en sus asociaciones los procesos de convergencia y coordinación, por un lado, y los de escisión y delimitación, por otro. En ambos procesos existirán etiquetas que cooperan en la agrupación o separación de las músicas y sus actores asociados.

⁷ Aunque hay ciertos puntos en común de nuestro uso de la noción de *mediación* —guiada por la propuesta de Hennion y Born, se diferencia de los usos que hacen de la misma palabra autores como J. Martín-Barbero (1987) o etnomusicólogos como J. Tucker (2010a, 2010b) o K. E. Goldschmitt (2019). En el caso de Martín-Barbero las mediaciones refieren al vínculo entre un conjunto de instituciones, medios, prácticas de producción y recepción, textos culturales y usos por parte de las audiencias. Los etnomusicólogos mencionados se focalizan en la relevancia que tienen distintos agentes de los medios de comunicación, de la industria discográfica o DJ para orientar y producir los sentidos que se le otorgan a una música en particular en contextos locales en el marco de la globalización.

¿Cómo se relaciona esto con la constitución de una diferencia generacional? La noción de generación, guiada por el tema del cambio histórico y cómo ello distingue a ciertos colectivos, plantea la diferencia entre el modo en que se viven las experiencias comunes de un tiempo (de los contemporáneos) y su especificación según el momento de la vida en que se experimenten (coetáneos en Eyerman & Turner, 1998; y Mannheim, 1993). A continuación, el paso es explorar cómo ciertas experiencias compartidas desde una *posición generacional*, pueden llegar a establecer *conexiones generacionales* (Mannheim, 1993) en las que se forman modos de reconocimiento. M. Corsten (1999) menciona una *semántica generacional*, C. Leccardi y C. Feixa hablan de una *conciencia generacional* donde se observan formas de reflexión que permiten “inscribir la propia vida... en una historia más amplia” (2011, p. 20). Finalmente, estas experiencias y formas de reconocerse se consolidan en grupos concretos en sus interacciones, produciendo así una *unidad generacional* (Mannheim, 1993).

Desde una mirada pragmática, la relación entre las experiencias generacionales y las formas simbólicas de delimitación puede verse como una co-constitución. Al abordar esta cuestión en el terreno de la música, se observa cómo ésta habilita la producción de una diferencia generacional en dos sentidos: sirviendo de soporte para las semánticas generacionales, como en el caso de los movimientos juveniles (Eyerman & Jamison, 1998), pero también como un conjunto de maneras de hacer y relacionarse con la música propias de un lugar y un tiempo histórico específico (Boix et al., 2018; Gallo & Semán, 2016). Así, se debe explorar como la interrelación entre los elementos reflexivos y prácticos van produciendo una diferencia generacional, articulando lo que se hace y se experimenta cotidianamente por una generación con sus formas de nombrarse e interpretarse a través de la música. En fin, planteamos que las disputas entre los géneros musicales asociados a la música urbana cooperan en el proceso de delimitar a las generaciones, especialmente a los/as jóvenes nacidos entre fines de los 90 y principios de los 2000.

Una genealogía de la música urbana⁸

⁸ Esta genealogía puede entenderse como un panorama, en el sentido en que habla B. Latour como el ejercicio de una “puesta en escena de la totalidad”. Frente a la idea de *contexto*, este autor observa que en el panorama su “coherencia es su punto fuerte y su principal debilidad” (Latour, 2008, p. 268).

Para desanudar la forma en que emerge la categoría música urbana en Chile, emprenderemos un recorrido por las principales mediaciones que estabilizaron y desestabilizaron las redes asociadas al rap, el trap y el reggaetón desde fines de los años noventa hasta la actualidad. A partir de un conjunto de operaciones de desmarque y distinción, observaremos cómo los agentes que se desenvuelven esos mundos sociales irán posicionándose recíprocamente en términos estéticos, sociales y comerciales, lo cual está ligado a un conjunto de cambios tecnológicos. Así, por ejemplo, más que asumir una diferencia *a priori* entre rap y trap (como aparece en Bravo & Greco, 2018; o en Conti, 2020) o contrariamente definir al trap como subgénero del rap (como parece ser el caso en Estados Unidos) daremos cuenta de los procesos de emergencia y escisión locales y específicos.

Para comenzar, podemos señalar que en la academia se han planteado diversas genealogías sobre lo “urbano”. J. Chang (2014) y E. Castro (2019), han resaltado el uso inicial del término “*urban contemporary*” en la radiodifusión estadounidense de los años 70 como un eufemismo para designar las músicas populares de origen afroamericano, siendo un símil de lo que se ha denominado *black music* (que puede incluir desde jazz, soul, funk, hasta R&B a rap). Hammou (2023) señaló como en los años ochenta periodistas y locutores radiales empezaron a utilizar “*urban*” para referirse a la música popular de la ciudad de Nueva York. Chang (2014) observó además cómo el término se vinculó al mundo de la moda, la indumentaria y el deporte en los años noventa, período en el cual el hip-hop ya se había consolidado. Finalmente, Hammou y M. Sonnette-Manouguian (2022) discutieron cómo desde los años 90 en Francia, el concepto de “*urbaine*” se ha empleado en políticas y eventos promovidos por el estado dirigidos a jóvenes de no-blancos de sectores populares. En estos casos vemos la relevancia de agentes de los medios de comunicación, de la moda y el Estado, pero ¿qué pasa en nuestro país?

A pesar de la gran resonancia pública de la música urbana, los trabajos de académicos en Chile han sido escasos, el grueso de ellos como columnas de opinión (Aravena & Guzmán, 2023; Díaz Pinto, 2019; Leiva, 2023; Muñoz-Tapia, 2024; Muñoz-Tapia & Pinochet Cobos, 2023; Pinochet Cobos & Jordán González, 2024; Poveda, 2023; Riquelme et al., 2022). No obstante, en estos textos aparecen algunos rasgos relevantes: (a) su popularidad entre las nuevas generaciones (nacidas a fines de los 90 y principios de los 2000) coexiste con una

percepción de su carácter subalterno; (b) el uso intensivo de tecnologías digitales en la producción, difusión y consumo musical; (c) la relación entre auto-gestión y las industrias culturales; (d) la adopción de nuevas formas de trabajo y los desafíos de la monetización digital; y, finalmente, (e) la vinculación y la tensión entre la cultura hip-hop, el trap y el reggaetón. Luego, a pesar de su carácter difuso, la noción de música urbana ha sido ampliamente adoptada tanto por artistas y fans, como por periodistas o agentes de los medios de comunicación y la publicidad. A continuación, trazaremos una genealogía de las distinciones, desmarques, y fusiones que hace emerger la especificidad de la categoría música urbana en Chile.

a. *El rap hegemónico: boom-bap contracultural o hardcore*

En algunas oportunidades, las fronteras más conservadoras respecto de los géneros no son las que despliegan los/as músicos, sino las que exigen sus fanáticos/as a gritos. En octubre de 2018, con ocasión de la celebración de los “30 años de Rap Chileno” en el Teatro Caupolicán (Santiago), el grupo Nacion Triizy lo experimentó dramáticamente. Desde hacía años venían experimentando con el trap, y los/as asistentes —que venían a ver a los clásicos del rap nacional, como De Kiruza, Tiro De Gracia, La Pozze Latina o Movimiento Original—, castigaron enfáticamente estos deslices. El grupo fue abucheado por la audiencia, y las pifias sólo menguaron cuando subió al escenario Margihuanero —un rapero de la década de los noventa— a cantar con ellos. ¿Qué hay detrás de esta animadversión? ¿Qué busca resguardar el público rapero con estas pifias? ¿Qué tipo de distancia entre el rap y el trap se establecen con ello?

El éxito y la masividad que alcanzó el rap chileno hacia fines de los noventa, tal y como se expresó en la ubicua difusión mediática de discos producidos por sellos multinacionales —“Ser Humano” (1997) de Tiro de Gracia, “Desde el Mundo de los Espejos” (1999) de La Pozze Latina, “Aerolíneas Makiza” (1999) de Makiza—, no impidió que el hip-hop se interpretará como una contracultura en años venideros (Poch, 2011; Zarzuri & Ganter, 2002). La masificación del género, potenciada por un conjunto de discos elaborados por sellos discográficos *major*, se verá rápidamente reconfigurada en el marco de las transformaciones tecnológicas del cambio de siglo (Muñoz-Tapia, 2022). Desde mediados de la década de 1990, el rap migró gradualmente hacia el uso de computadoras y *softwares* en lugar de

máquinas de ritmo y sintetizadores, una transición que continuó en los años 2000. En esta época, la industria musical atravesó una crisis, con la pérdida de relevancia del disco como unidad de comercialización debido a la influencia de Internet, los MP3 y la grabación de CD, así como al abaratamiento de las computadoras y la banda ancha. Esto resultó en un acceso sin precedentes a nuevas músicas y formas de producción (Albornoz, 2011; Buquet, 2003; Fouce, 2012).

El auge de Internet facilitó intercambios musicales y técnicas de producción, fomentando el crecimiento de *home-studios* y discos independientes. Las computadoras se convirtieron en meta-dispositivos (Prior, 2012) clave para crear, grabar, masterizar, distribuir y difundir música. Esto coincidió con la disminución de la inversión de las discográficas *major* y la menor visibilidad del rap en los grandes medios de comunicación en los años 2000. Los objetos técnicos digitales habilitaron la convergencia de una red de *rap underground* que comenzó a estabilizarse y ganar autonomía con sus propios artistas, equipos de trabajo y públicos.

El rap de los 2000 congregaba una diversidad de referentes, con estilos diferenciados por letras y sonidos (Olguín, 2018). Existieron categorías reconocidas y extendidas como el “rap político” (e.g. Salvaje Decibel, Portavoz, Guerrillero Oculto, Subverso) y el “rap hardcore” (e.g. CHR, De Killtros o Estrellas del Porno), y otras denominaciones más difusas. Por ejemplo, se hablaba de un “rap medio reggae” (e.g. Movimiento Original, Elixir de Beat), un “rap medio electrónico” (e.g. Zonora Point y Ceaese), y otro “más experimental” (e.g. FDA, Demencia Local o Colectivo Etéreo). A la vez se diferenciaba el rap por espacios geográficos de Santiago: el rap de la zona norte (Conchalí, Recoleta, Independencia) o el rap de La Florida y Puente Alto. Pero de esas innumerables nomenclaturas, el “rap político” y el “rap hardcore” fueron las más extendidas y populares, ambas asociadas a sonidos cercanos al *boom-bap* del Nueva York de los noventa. Los raperos que lideraban estas tendencias pueden considerarse *voceros* (Latour, 2008), esto pues, ayudaron a marcar y delimitar fronteras, fijándolas y dándoles cierta durabilidad. Al respecto Juan (manager, 30 años), señala:

Existían como dos líneas. Este rap súper contestatario, súper político, ¿cachai? [... con] una opinión supuestamente más elevada que la del resto. Y estaba este rap que era más *hardcore*, que era más banal, digásmolo de alguna forma. Más de webeo y que, se suponía, hablaba un

poco más de la calle... de un cabro piola [tranquilo] que se junta en el barrio...que podía hablar de los pitos y el copete.

Mientras el “rap hardcore” se centraba en mostrar habilidades al rapear y narrar historias cotidianas, en el “rap político” destacaba la denuncia a situaciones que afectaban a las clases populares o el modelo social, adoptando un tono contracultural⁹. La relevancia del “rap político” se ligó a la participación de algunos raperos en movilizaciones sociales¹⁰ y a agrupaciones como la Red de Hip-Hop Activista: un conjunto de individuos y colectivos que organizaban talleres y eventos a lo largo del territorio nacional asociados a ideas de izquierdas. Esto se relaciona a una historia de colectivos con orientación política en el rap local como La Coalición y Hip-Hologia (v. Poch, 2011).

En este proceso, el rap chileno fue desarrollando su propio público, una *masa crítica* que se vinculó a una nutrida oferta de música, recitales y videos en YouTube, donde casi toda esta producción se realizó sin el apoyo de sellos discográficos. Además de múltiples recitales en los barrios, el rap de esa época se afirmó en conciertos masivos, buena parte de ellos autogestionados sin apoyo estatal, de grandes marcas o productoras (Planeta Rock, el Sur es Hardcore, Microphone Master o Enfermos del Rap) y, paulatinamente, se presentaron en escenarios *mainstream* como Lollapalooza lo que se muestra, por ejemplo, en la llegada del rapero “político” Portavoz en el 2015.

En la conformación del rap *underground* de los 2000 podemos observar un fenómeno de convergencia de una red en la cual entre las personas y los objetos se produce un alineamiento y coordinación relativamente fuerte (Callon, 2001). En la terminología de Becker (2009) se podría hablar de un mundo que adquiere inercia, esto es un conjunto articulado de piezas que permiten mantener momentáneamente unidos a un conjunto de personas, estéticas, medios técnicos y discursos en torno a la noción de rap.

b. La escisión rap/trap y su constitución alternativa

⁹ Para el caso español, Rey-Gayoso y Diz (2021) también establecen una relación entre un cierto rap hegemónico y la movilización social. En su lectura, entre el 2011 al 2013 el “rap comprometido o político” fue un marco idóneo para las inquietudes de la juventud precarizada de la clase media.

¹⁰ Entre el 2006 y 2011 en Chile existió un importante movimiento estudiantil, que incluía jóvenes de liceos y universidades. La principal demanda refería a promover una educación gratuita y de calidad, en un contexto de gran segregación entre establecimientos públicos y privados, y el alto coste de la enseñanza.

Al abordar los procesos de definición de los grupos, Bruno Latour (2008) observa cómo los actores involucrados van definiendo sus propios *anti-grupos*. En el caso chileno, podemos señalar que el trap se construye, precisamente, como un anti-rap¹¹. Desde fines de la primera década del 2010, surgieron voces críticas que cuestionaron la imagen hegemónica del rap chileno como anticuada. Diversas agrupaciones musicales (como DownZouthKingz, posteriormente los Nación Trizzii, KSN Fam, Ceaese o Zonora Point) buscaron explorar “sonidos nuevos” y temáticas poco frecuentes en Chile. Cobraron especial fuerza las tendencias predominantes en Estados Unidos —el rap del sur, con los sonidos de Memphis y Atlanta— como *crunk* o *dirty south*¹².

En un primer nivel, conviene poner atención a las diferencias musicales y sonoras que sirven de base a los actores para establecer distinciones categoriales. Siguiendo a Jeff Greenwald, quien sostiene que el uso de baterías ejemplifica algunos de los “atributos que definen el estilo *hip-hop* en un sentido amplio” (Greenwald, 2002, p. 256), es posible establecer una comparación rítmica entre lo que en nuestro contexto local se concibió como rap, y lo que comenzó a ser llamado trap. Como ya habíamos apuntado, en términos musicales, la noción de rap en Chile se asoció fundamentalmente al *boom-bap*: subgénero propio de la década de 1990 de Nueva York, en el que predominan los samples orgánicos en un tempo que suele ir desde los 80 hasta los 100 BPM. La siguiente partitura nos permite ilustrar ese punto: el ritmo de la canción “Escribo Rap con R de Revolución¹³” (2012) de Portavoz —uno de los raperos más populares de Chile—, es un ejemplo claro respecto a lo que musicalmente se identifica como rap en nuestro país. Recordamos que la expresión *boom-bap* hace referencia al bombo (*boom*) y la caja (*bap*) como ejes articuladores que marcan los primeros dos tiempos fuertes de una canción.

¹¹ Distinto a lo que podría ser en Estados Unidos donde trap, puede diferenciarse del *boom-bap* u otros subgéneros, pero suele considerarse como subgénero al interior del rap, aunque no necesariamente de la “cultura hip-hop”.

¹² Sonido que combinó un cúmulo de antecedentes sonoros del rap del sur de Estados Unidos (Chopped and Screwed, el Crunk y el Bounce), como se describe en el capítulo uno y dos de la cuarta temporada de la serie “Hip-Hop Evolution”(Wheeler & Bascunan, 2020).

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=HX4U6Umv99g>

Escribo Rap con R de Revolución

Portavoz

Portavoz y Cidtronyck

The image displays two staves of musical notation for a drum track in 4/4 time. The top staff is labeled 'Hi-hat' and the bottom staff is labeled 'Bombo' (Kick). The tempo is marked as 88 BPM. The notation shows a consistent pattern of eighth notes for the Hi-hat, and a combination of quarter and eighth notes for the Kick. The first staff is followed by a second staff, which is identical but includes a '3' above the Hi-hat staff, indicating a triplet or a specific rhythmic pattern. The notation is written on a grand staff with a brace on the left side.

La pieza “Escribo Rap con R de Revolución” es una representación clásica del compás de 4/4 que se encuentra comúnmente en los diversos géneros que se identifican como música urbana. La canción comienza con el sample de la canción “Te Agradezco El Consejo”¹⁴, un bolero del puertorriqueño Harry Fraticelli. A esto le sigue un golpe de bombo (*kick*) acentuando el primer tiempo fuerte del compás, seguido por un sonido de caja (*snare*) que marca el segundo tiempo con igual fuerza (*boom-bap*). Los dos sonidos adicionales de bombo que vienen a continuación son más sincopados, enfatizando especialmente el tercer tiempo con el segundo golpe de bombo, mientras que el cuarto tiempo es acentuado nuevamente por la caja. El *hi-hat* se mantiene en un flujo constante de corcheas, complementando la estructura rítmica establecida por el bombo y la caja resaltando los tiempos débiles. Sirven como un metrónomo que añade un efecto de fluidez y continuidad a lo largo de la canción.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vajO2XhhZ8g&t=192s>

Además, el uso los *scratches* hacen de “Escribo Rap con R de Revolución” una clara referencia de lo que se denomina rap en Chile. La canción se estructura alrededor de versos con un estilo de rapeo pronunciado y un estribillo también rapeado (“Y en cualquier lugar que venga la muerte/ Bienvenida sea, mi ideal se quea' en mi gente/Prepárate, organízate y levanta la frente/Identifica al enemigo, el futuro es el presente”). La obra termina con una alocución de Ernesto Che Guevara (“Déjeme decirle, aunque le pueda parecer ridículo. Un revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor, amor a la humanidad, a la justicia y a la verdad. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad”).

Frente a este ritmo de *boom-bap* nos encontramos con el trap, donde se destacan bombos y sub-bajos que suelen emular los graves densos y profundos de la caja de ritmos TR-808 de Roland, el uso de sintetizadores, *ad-libs* (vocalizaciones), un tempo entre 60 y 80 BPM, algunas voces ralentizadas y el uso de *auto-tune*¹⁵. Podemos ejemplificar esta sonoridad tomando con “My Blood” de Polimá Westcoast con Pablo Chill-E¹⁶, una canción que se compuso combinando los elementos sonoros recién mencionados con un *sample* de la canción “Sal y Agua” del grupo mexicano de cumbia andina Los Llayras¹⁷. “My Blood” es una de las canciones más icónicas del trap chileno, y nos permite dar cuenta de la importancia del ritmo como marca de distinción sonora con lo que en Chile se llamó rap. Tal como indica la transcripción adjunta, “My Blood” utiliza el sampleo como técnica base, pero con un patrón rítmico distinto al de la canción de Portavoz. El trap suele ser más lento que el *boom-bap*, pero con secuencias de *hi-hat* en semicorcheas y/o con agrupaciones de tresillos o seisillos en los tiempos de corchea del pulso, que da una sensación de mayor velocidad, frente al uso más constante y espaciado del *boom-bap*. Los golpes en el *hi-hat* abierto del trap le añaden una variación y una textura adicionales que es menos común en el *boom-bap*. El bombo presenta golpes que se alinean con el bajo, creando un impacto y enfatizando los graves en la mezcla. Así, este patrón rítmico refleja una mayor complejidad respecto a los patrones característicos del *boom-bap*. El uso de seisillos, las galopas (galopa y galopa

¹⁵ El *auto-tune* es una tecnología de procesamiento de audio que corrige automáticamente la afinación de una voz o instrumento musical para lograr una interpretación más precisa. Al usarlo de modo intensivo se le da a la voz un efecto robótico.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bRMHBD0hxyc>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=XFJFeUW19UE&t>

inversa), las garrapateas (cuartifusas) en los hi-hats,, la integración de sonidos electrónicos y efectos de producción avanzada, sobre todo en las voces, ejemplifican las diferencias entre ambos estilos.

My Blood

Polimá Westcoast y Pablo Chill-E

Xander, Polimá Westcoast y Pablo Chill-E

♩ = 80

4/4

Hi-hat

Hi-hat abierto

Caja

Bombo

3

6

6

Estos ejemplos sonoros muestran que en la construcción de las categorías que diferencian los géneros musicales, incluyen, pero no se agotan en cuestiones meramente sonoras, formales y técnicas (Guerrero, 2012). Tal como apunta T. DeNora (2012), los ritmos y los timbres se imbrican con elementos sociales que conjuntamente producen procesos de diferenciación. Así, por ejemplo, dichas disimilitudes sonoras que distinguían al trap del rap se acompañaron con otras distinciones estéticas, asociadas a formas de vestirse, lo que fue marcando ciertas tensiones generacionales. Por un lado, entre los seguidores del trap se destacaban la ropa de marcas de lujo como Gucci, Balenciaga, Prada, Versace, “más americanizado”. Todo esto marcado por la prolijidad y el extremo cuidado de las vestimentas:

El denominador común entre todos era la música que escuchábamos, que era más comercial [y también...] Una movida del hip-hop donde la hueá era más de andar con [zapa]tillas pulentas, de andar vestido bacán con ropa gringa; que difería caleta del otro hip-hop de acá, que se denominaba real por los raperos, que era un rap más underground, más *boom-bap*, y andar así como que la ropa no importa. Pa’ nosotros era completamente distinta la hueá, era mucho más americanizado (Molina, 2021, p. s/n).

Además de aspectos estéticos, la diferencia entre trap y rap se sustentó en un conjunto de tropos. Si bien, previo al 2018, existían artistas de clases populares y medias que hacían un sonido trap y exploraban temas diversos (por ejemplo, Ceaese o Drefquila, hablaban de amor/desamor, desafíos personales o incluso críticas sociales), en otros, estuvo cada vez más presente la temática de la “calle”. Este último concepto engloba una serie difusa de referentes, desde las vivencias generales de las clases populares a una particular relación con la obtención de dinero de manera no necesariamente legal, la delincuencia o las drogas (por ejemplo, Nacion Triizi, Pablo Chill-E o Big Angelo). Como señala Young Cister:

La gente en Chile estaba acostumbrada al rap más consciente, hardcore, muy social. Nosotros somos bien sociales también, pero nuestra música es trap. Se trata de eso: de la calle, de las drogas, de los niños con armas, de lo que está pasando en los barrios. Aunque suene crudo, es así (Molina, 2021, p. s/n).

Asimismo, el dinero y la aspiración de movilidad social aparecieron como otras temáticas recurrentes. Esto marca un quiebre respecto del entramado valórico de la escena rapera local, donde era mal visto hablar de dinero: “*Pero ahora los pendejos —dice Jorge, beatmaker de 30 años— están sin miedo. ‘Yo voy a generar el primer millón...’. Y a la gente le gusta porque*

la mayoría quiere hacer plata”. Por cierto, las aspiraciones de ascenso social se ligaron a la ostentación de bienes materiales. A diferencia de lo que sucedía en Estados Unidos, hasta la década del 2010 no era común en Chile que la música rapera hablara de dinero, de marcas de ropa, de consumismo o de la delincuencia y la vida de “calle”. Como señala J. Kaluža (2018), el trap muestra una doble realidad: estar atrapado (en la vida de la calle) y escapar de la trampa, hacia una vida idealizada y soñada llena de oro y diamantes (el ascenso social)¹⁸.

Otro elemento a destacar refiere al desarrollo de la digitalización en la música, donde los gestos de distancia del trap al rap chileno fueron encauzados a través a las nuevas formas de habilitación tecnológica. Las tecnologías disponibles promovieron los consumos culturales *omnívoros* (Peterson, 1992), y la continua ampliación del acceso a Internet¹⁹ dio lugar a una generación que se socializó desde la infancia con dispositivos digitales que les proveyeron un reservorio ampliado e individualizado de música (Observatorio digital de Música Chilena, 2022, p. 29). Expuestos cotidianamente a las tendencias globales, los/as jóvenes nacidos a finales de los 90 y principios de los 2000 —el público del trap y de donde vienen sus músicos más populares— fueron testigos de la popularización en Latinoamérica del término trap —o *latin-trap*— por la influencia de músicos puertorriqueños, muchos de ellos vinculados al reggaetón²⁰.

Finalmente, la categoría trap fue estabilizándose gracias a la formación de espacios que conjugaban el ámbito virtual y el encuentro físico. Muchos de los/as artistas se escucharon o vieron en YouTube o SoundCloud y se agregaron en redes sociales. Algunos de ellos/as crearon grupos de Facebook, como “Trapmonopolio”. A partir del 2010, se comenzaron a realizar fiestas y conciertos, como las Trap House, Club Greta o Ambar. Poco a poco, en las fiestas que frecuentaban las personas que hacían o escuchaban trap, se mezclaba reggaetón,

¹⁸ Muchas de las letras del rap de los 90 de Estados Unidos hablaban de esta dualidad. Por dar un ejemplo, 2pac hablaba de “Thug Life” (en referencia a estar atrapado) y Notorious BIG de “The Sky is the limit” (con una clara referencia al ascenso social).

¹⁹ Entre los factores que convergen en esta dirección, es importante mencionar tanto las transformaciones del mercado (abaratamiento de los computadores y planes de Internet, desarrollo y penetración de los smartphones, etc.), como las políticas públicas de inclusión digital para niños/as y jóvenes en las escuelas (como “Yo elijo mi PC”).

²⁰ Algunos referentes relevantes de esta escena son Arcángel, Ñengo, Anuel o Bad Bunny. Como señala Criz Gómez en el libro de Molina (2021), es la influencia de estos artistas la que provoca la comercialización del género en Chile.

dembow o música electrónica, como *el dubstep*. Así, los espacios de encuentro físicos y virtuales potenciaron la colaboración musical.

También fueron relevantes ciertas cuentas de Instagram (como Trap2Day, Trapchilememes, Malayasposting) que establecieron una retroalimentación con los/as músicos. Como respuesta a la aparición ocasional y a veces prejuiciosa del trap en los medios de comunicación tradicionales, se produjo una intensa y constante generación de contenido en medios alternativos. Los/as artistas utilizaron sus propias redes sociales para informar sobre sus creaciones musicales, mostrar avances de las mismas, expresar opiniones sobre la actualidad social, compartir fotografías de conciertos e interactuar con otros artistas y el público en general. La palabra trap permitía a esta nueva generación de músicos autoidentificarse y definir su estilo. Siguiendo la tipología de Jennifer C. Lena (2016), se podría afirmar que entre el 2015 y 2018 el trap pasó de ser una *vanguardia* —de pequeños grupos que experimentan— a una *escena* —donde se consolidaban ciertos rasgos musicales y prácticas sociales. Así la red de artistas, obras, eventos, medios independientes y públicos ligada al trap se constituyó como un mundo social alternativo al rap chileno.

c. La acumulación originaria del Reggaeton chileno: muchas escuchas, pocos artistas

La sedimentación de la música urbana chilena en tanto hipergénero musical encuentra otra línea genealógica en el reggaetón. La emergencia de este estilo musical debe ser remontado al tránsito hacia el siglo XXI en países como Panamá y Puerto Rico, producto de la convergencia de elementos que van desde el reggae, el hip-hop, la bachata y el merengue, y que conforman primeramente una cultura underground con un marcado carácter transnacional (Amaro Castro et al., 2022). Su popularización, industrialización y masificación mundial a partir de los años 2000, nucleada en torno a figuras mainstream como Daddy Yankee y Don Omar, tuvo un impacto claro en las prácticas de consumo musical de los/as chilenos/as. Así, el festival de música popular más importante de Chile —el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar—, contó invariablemente con números de reggaetón desde el 2006, pero sus artistas fueron siempre extranjeros. Los músicos de reggaetón nacionales —como Croni-K, Rigeo o Los Reggaetón Boys— eran escasos, y a pesar de algunas canciones que fueron populares, tuvieron poco protagonismo comparado

con los extranjeros. De modo que hasta por lo menos el 2020, la escucha y los eventos de reggaetón en Chile siguió siendo hegemonizado por producciones de Puerto Rico o Colombia.

La literatura internacional que ha puesto el foco en el reggaetón ha señalado elocuentemente cómo este género ha ocupado un rol mediador entre diversas culturas y prácticas musicales, articulando conflictivamente las identidades raciales, nacionales y de género en el marco de la diáspora transnacional (Rivera et al., 2009; Rivera-Rideau, 2015). Dada su masiva presencia “panlatina” y los potentes imaginarios simbólicos que movilizan estos ritmos, la discusión en torno al reggaetón ha estado marcada por problemáticas recurrentes como la apropiación cultural y la autenticidad (Arias-Salvado, 2020); las reivindicaciones feministas del perreo (y neoperreo) en el marco de los estereotipos sexo-genéricos asociados al reggaetón (Amaro Castro et al., 2022; Arias-Salvado, 2023; Díaz Pinto, 2019); y las tensiones entre las identidades locales y las tendencias globales (Arias-Salvado, 2020; Rivera-Rideau, 2015).

En los diversos contextos nacionales, este género musical ha ido adquiriendo identidades sonoras diferenciadas. A continuación, analizaremos el ritmo de “¿Qué Pasa?”(2021) de Marcianeke, el cual ejemplifica el patrón rítmico distintivo del reggaetón asociado al dembow, derivada del *riddim* de la canción “Dem Bow” del jamaicano Shabba Ranks (Arias-Salvado, 2020).

Que Pasa

Marcianeke

Marcianeke y Donner

♩ = 97

Caja

Bombo 2

Bombo 1

3

“Que Pasa” se conforma con una serie de sintetizadores (más que samples) que funcionan como colchones sonoros en un tempo de 97 BPM, con una métrica de 4/4. Los bombos proporcionan una base sólida y constante. El Bombo 1 sigue un patrón de golpes en los cuatro tiempos de cada compás, mientras que el Bombo 2 intensifica el sonido en el tiempo 1 y 3 sonando al unísono con el bombo 1. La caja marca el ritmo con un patrón sincopado, generando una sensación de movimiento. En cada compás se puede observar que la caja enfatiza tiempos débiles, creando un contrapunto con los bombos. Comparando este patrón con el trap y el *boom-bap*, vemos que en estos tres (sub)géneros se mantiene la métrica 4/4, lo que facilita su comprensión y seguimiento rítmico, pero en el caso de este “¿Qué pasa?” no hay grandes variaciones y no se identifican hi-hat distintos al bombo y caja como en el caso de los otros ritmos. La letra habla de una invitación del músico a una mujer —una posible fan, que se sabe sus canciones— a ir a su casa, a fumar marihuana, bailar y tener sexo. Se habla de cómo el artista le compra ropa Gucci a la mujer y mientras están pasándolo bien “generan millones”, posiblemente en referencia a sus *streams*. La impronta rítmica y las

letras del reggaetón lo hizo en Chile un sinónimo de la fiesta y el disfrute: en el ámbito local, en consonancia con otros contextos nacionales, sus ritmos fueron estrechamente asociados a la música bailable, volviéndose un componente infaltable de la escena nocturna.

d. La música urbana como hiper-género

Las formas de expresión del éxito en la era digital (Fouce, 2012) definieron el auge del trap en 2019. Los números de *streaming* en YouTube y los/as seguidores/as en Instagram de los artistas asociados al trap crecieron exponencialmente. Desde 2015, los Premios Pulsar — otorgados por la Sociedad Chilena de Derechos de Autor— establecieron una categoría para la música urbana, vinculada a la “música negra”²¹. Sin embargo, fue en 2019 cuando varios artistas cercanos al trap se presentaron en vivo como representantes de una nueva camada de “músicos urbanos”. Durante el evento, Princesa Alba, en un video difundido, comentó que, aunque la catalogaban como trap, su música tiene otras influencias “principalmente pop”. Añadía: “eso me gusta de lo que se entiende como trap, que es un espacio donde se conjugan muchísimos estilos y donde hay muchas oportunidades para crear lo que uno quiera”²². Tanto ella como Paloma Mami, dos de las artistas más populares de la época, eran identificadas como trap, a pesar de que sus sonoridades incluían también pop y reggaetón.

En esa línea, el mismo 2019 Lollapalooza convocó por primera vez artistas asociados a lo que se entendía como trap (e.g. Paloma Mami y Polimá Westcoast); y varios músicos/as del género firmaron por sellos *major*. La publicación del libro *Historia del Trap en Chile* (Molina, 2021) contribuyó a posicionar la categoría en circuitos periodísticos más amplios que los medios especializados. Las nuevas condiciones de producción y circulación de la industria musical ofrecían posibilidades inéditas para cuantificar y monetizar esta música. Las distribuidoras digitales (Distrokid, The Orchard, ONErpm, CDBaby, etc.) se afianzaron como nuevos intermediarios entre los/as artistas y las plataformas digitales (Spotify, YouTube, Apple Music), distribuyendo la música sin comprometerse o limitar los procesos de creación de los/as artistas. Instagram fue un medio que visibilizó el crecimiento de los/as

²¹ En la página actual de los premios se define “Música Urbana” como “cualquier estilo de influencia afroamericana y latina, y donde se incluyen géneros como el reggae, rap, hip-hop, soul, R&B, trap y reggaetón, con mezcla o no entre ellos y una fuerte tendencia a los sonidos digitales” (<https://premiospulsar.cl/sitio/los-premios/>)

²² <https://www.youtube.com/watch?v=EFpQvn94d7c>

músicos/as. En este enrolamiento de distintos actores la categoría trap ganó fuerza, pero rápidamente se desmoronó.

Como mencionábamos con la declaración de Princesa Alba, la popularidad del trap parecía ir de la mano de la difuminación de sus bordes como categoría musical. Comenzó a circular entre artistas, productores y periodistas, el discurso de que el trap tiene que ver con la libertad de superar barreras estéticas y sonoras. “*En el trap la idea es ser disruptivo y hacerte cambiar de paradigma*”— afirma La Groupie (Molina, 2021, p. s/n). Hacia 2019, el género parecía capaz de comprender cualquier cosa: “*a todo se le decía trap*”—señala Nicolás, periodista de 36 años—. “*Se englobaban cosas que no eran trap, pero se entendía que podían ser*”. No obstante, los usos abiertos del trap llevaron a una desestabilización de la categoría como forma de agrupar a distintas músicas y personas que las hacen y escuchan.

Ya desde el 2018 que entre quienes hacían trap, reggaetón y mambo, comenzaron a surgir colaboraciones cada vez más frecuentes. Una de las más icónicas fueron las de Pablo Chill-E y Kevin Martes 13, quienes lograron fusionar el trap con los sonidos de sello Desafío Music: “*Fue [la canción] ‘Perco con mari’ el primer tema en que se combinó todo lo urbano*²³ *del Kevin, porque el Kevin venía con otro tipo de música: reggaetón, dembow; y el Pablo que venía totalmente del trap de la calle*”(Fran C en Molina, 2021, p. s/n).

Contrario a la concepción de los premios Pulsar (cercana a la *black music*), el término música urbana o “género urbano” se limitaba al reggaetón entre artistas y periodistas influenciados por la cultura puertorriqueña, como se observa en diversas fuentes citadas por Molina (2021). No obstante, desde el 2021 el término música urbana fue subsumiendo al de trap como una noción que permitió abarcar una variedad de sonidos y prácticas musicales. Así, en Chile esta categoría contribuyó a redistribuir las fronteras entre los géneros musicales, incluyendo al trap, el reggaetón, pero también al *dembow* o el *funk carioca*²⁴.

El llamado “mambo chileno” es un caso interesante que también fue incluido bajo la música urbana. Esta versión vernácula, distinta a la que habría popularizado Pérez Prado en la década

²³ Es interesante cómo en esta declaración se emplea “música urbana” como sinónimo de reggaetón (v.supra).

²⁴ Casos como Tommy Boysen o los miembros del sello Desafío Music, como Kevin Martes 13, Fran C o Jonakapazio son especialmente relevantes, ya que vienen a renovar la producción especialmente de reggaetón, pero también de dembow y funk carioca en Chile, con mejor suerte que sus antecesores de inicios de los 2000 (Croni-K, Rigeo o Los Reggaetón Boys).

de 1940, mezcla sonidos tropicales con distintas formas de rapear y cantar, y es producida por computadores. Hay quienes vinculan el mambo chileno al “merengue hip-hop” (de artistas como Proyecto Uno, Sandy y Papo, Fulanito y los Ilegales de la década de 1990); y quienes lo asocian a artistas dominicanos y puertorriqueños de fines de los 2000, que realizaron algunas canciones con esos ritmos (Julio Voltio, Fuego, Ñengo Flow, Chyno Nyno, Cosculluela). Entre los artistas del mambo chileno podemos observar distintas camadas de músicos: Hecnaboy, Granmente, Forest, BayronFire, Adan La Amenaza, Dash y Cangri, Malito Malozo, Mati Drugs, BlackRoy, entre otros. En el mambo se mezcla un ritmo festivo yailable de una sonoridad de la música tropical, con letras sobre la vida en las poblaciones. Abundan aquí las alusiones explícitas a la vida de “calle”, y las reivindicaciones al orgullo “flaite²⁵”, discursos épicos sobre el esfuerzo personal, el ascenso social, la envidia o el amor y desamor.

A los/as artistas, y especialmente a los/as más jóvenes, el término música urbana les daba la libertad de experimentar con diferentes patrones rítmicos y sonoridades y colaborar entre ellos/as. Por su parte, a los/as periodistas y productores de eventos la noción de música urbana les permitió simplificar y comprender una realidad musical compleja, como lo señala Ignacio (periodista, 22 años): *“Yo creo que, en verdad, música urbana, es una manera fácil y correcta de referirse a todo el espectro del reggaetón, del rap, del trap, del dembow”*. Así, la industria musical comenzó a utilizar el término “urbano” de una forma muy amplia: así lo consigna el contrato de Simón (34 años), DJ y trabajador de una importante distribuidora digital: *“a mí me contrataron (...) porque yo era “experto en urbano”. Y yo decía, pero ¿qué? ¿cómo “experto en urbano”? Era porque conocía el trap, porque conocía los reguetoneros, porque conocía a los raperos. Siento que en Chile se engloba así: urbano es todo”*. Sin embargo, entre los/as artistas y los públicos, había disputas sobre si considerar o no al rap dentro de la música urbana. Para nuestros efectos, es relevante destacar como las nuevas generaciones parecían más cercanas al trap y al reggaetón y a todo ese nuevo horizonte de músicas como el funk carioca o el mambo, haciendo un contrapunto con el rap chileno, delimitándolo al

²⁵ Palabra tradicionalmente concebida como una “vestimenta extravagante”, los “comportamientos delictivos”, el “mal gusto”, el ser “mal educado” o irrespetuoso, reúne una “manera genérica de señalar a alguien de ‘menor estatus’ o de ‘clase baja’” (Jordana, 2022, p. 204)

boom-bap y a cierto imaginario contracultural²⁶. Todo ello era corroborado con el aumento de los números digitales de las “músicas urbanas” frente a un relativo estancamiento del rap. Así, si bien la pertenecía social de los/as artistas era similar, en torno a la estética y a las temáticas se amplificaban las diferencias generacionales las que fueron afianzando un quiebre.

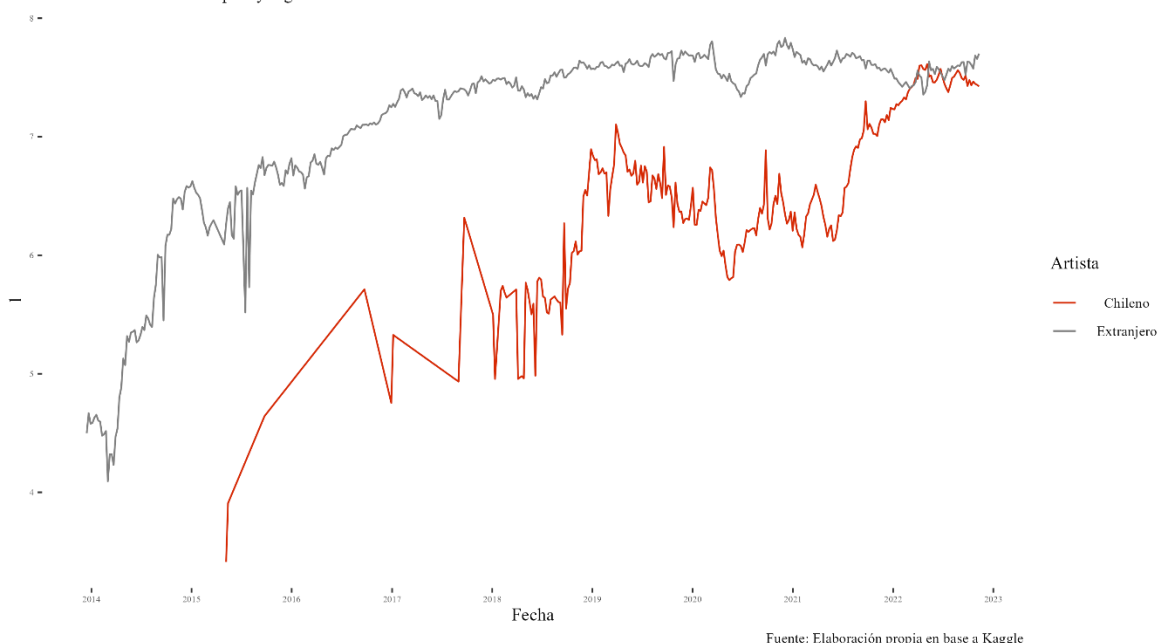
d. La chilenización de la música urbana y su relación con la industria

Después del “estallido social” de 2019²⁷ y la pandemia de Covid-19, los conciertos y las fiestas se limitaron, pero sorprendentemente, el reggaetón chileno experimentó un aumento significativo en los *streams*. Artistas locales como Marcianeke, Jordan 23, Julianno Sosa, Dainesitta y AK420 captaron la atención de una amplia audiencia de reggaetón, que anteriormente estaba más centrada en artistas puertorriqueños o colombianos. Esto condujo a la emergencia de una nueva generación de músicos chilenos que ganaron seguidores de manera constante. El siguiente gráfico muestra cómo la cantidad de *streams* en Spotify de artistas chilenos alcanzó a la de los extranjeros, reflejando lo que podríamos denominar como una “chilenización de la escucha”. Esta tendencia inédita en el consumo musical local, que cobra forma especialmente a partir de mediados de 2021 con éxitos como “Una noche en Medellín” de Cris MJ y “Ultra Solo” de Polimá Westcoast y Pailita, transforma de modo significativa el histórico volcamiento hacia productos musicales extranjeros que ha marcado la recepción musical en Chile. Esta chilenización de la escucha de reggaetón debe considerar los procesos de internacionalización de las redes de música urbana: los/as músicos/as chilenos/as colaboraron activamente con artistas de Puerto Rico, Argentina y Colombia, lo que demostró la formación de una red hispanohablante en las redes sociales y las plataformas de *streaming*.

²⁶ Previamente señalábamos la diversidad temática y sonora del rap chileno, a pesar de lo cual se impuso una idea de que el rap era más “social y político”.

²⁷ El estallido social se refiere a un conjunto de protestas y disturbios a gran escala que tuvieron lugar en Santiago y se extendieron por todo Chile, entre octubre de 2019 y marzo de 2020.

Figura 6. Top 25 más escuchados en Chile 2014-2022
Millones de streams en Spotify logaritmo base 10



Los medios de comunicación convencionales que solían apuntalar a la industria musical — la radio, la televisión por cable— demostraron una capacidad limitada de seguirle el paso a estos procesos. Por contraste, en el medio digital surgieron iniciativas mediáticas más dúctiles que han adquirido una centralidad inusitada para la emergente escena urbana. Así, en torno al concepto de música urbana se desarrollaron programas en YouTube de actuaciones en vivo (“Casa Parlante”) y medios de noticias que utilizaban redes sociales y plataformas de *streaming*²⁸. El caso más exitoso es el programa La Junta, *talk show* de entrevistas a músicos/as y humoristas que lidera los rankings de lo más visto por YouTube en el país. Conducido por Julio César Rodríguez, uno de los rostros de los medios de comunicación de más visibilidad en los últimos años, el programa transcurre en la casa del animador y apela, precisamente, a reunir o agrupar a esta escena diversa. De aquí emergen los Premios La Junta, autodenominados premios de la música urbana por cuya “alfombra negra” y en show desfilan músicos tan heterogéneos como los artistas de reggaetón Jordan 23 o Cris MJ; los raperos Chyste MC, Flor de rap o Aerstame; la banda de rap-jazz-funk La Brígida Orquesta; una solista más cercana al pop como Princesa Alba; músicos de trap como

²⁸ Algunos nombres destacados son “Chileton”, “Genero 7”, “Microtráfico”, “Vamo a Calmarno”, “Trapchilememes”, “Dimelo Chile”, “Movimientos y Estrenos”, “DiegoGonzales TV” y “Mambotrapchileno”. El más exitoso de todos fue el ya mencionado “La Junta”, lanzado en 2020.

Galee Galee, Ithan NY o Aqua VS; y finalmente, representantes del mambo como Forest, Jairo Vera o NickOg. La propuesta ecuménica de La Junta presionaba por una nueva reunificación en el rap era integrado a este horizonte de “músicas urbanas”, tratando de hacer dialogar estéticas y generaciones.

Ya entrado en el 2022 surgieron programas de televisión que adoptaron el término “urbano” en espacios destacados de la televisión abierta, como “Stage Urbano” en La Red y “Urbanos” en Televisión Nacional. Por otro lado, en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar y en Lollapalooza en 2023, la música urbana tuvo una gran cantidad de artistas. Además, cantantes de música urbana chilenos realizaron recitales individuales en importantes *venues* como el Teatro Caupolicán o Movistar Arena (Pailita, Polimá Westcoast, Young Cister).

Así, podríamos señalar que en el caso chileno el concepto música urbana, distinto a Estados Unidos o Francia, comenzó a ser utilizado inicialmente tanto en asociación al reggaetón — por artistas y públicos— y a la *black music* —por los premios Pulsar—, sólo posteriormente ganó fuerza entre las renovadas industrias culturales, adquiriendo sentidos específicos en las tramas musicales nacionales. Fue desde la segunda década de los 2000 que entre artistas, managers, productores de eventos se habló de forma constante de crear “una industria”, lo que refería a un sistema más sólido e interconectado, de alta producción de música, álbumes, videos, campañas publicitarias y conciertos en vivo, con mayores presupuestos y regalías.

El carácter amplio de la categoría música urbana resultó útil para sus actores, permitiendo mezclar estilos y suavizar las referencias a la “calle”, especialmente del trap, en el marco de la libertad creativa y los intereses comerciales. Esto a su vez se conectó con la afirmación del concepto a nivel internacional a pesar de sus derivas y diferencias locales. La capacidad de la música urbana para enrolar a esta vasta variedad de actores y con ello ganar fuerza la ayudó a constituirse como un *hipergénero*, concepto utilizado por Buch (2013, 2018) para entender cómo ciertas categorías operan en un nivel de clasificación superior con limitaciones escasas²⁹. Es posible ligar este proceso a las observaciones de Hammou (2023), quien partiendo de las reflexiones sobre la “*world music*” de Denis Laborde, observa que lo “urbano” funciona implícitamente. Los actores que lo utilizan no comparten necesariamente

²⁹ Por su lado, la idea de *metagéneros* de Drott (2013), va en la línea de englobar diversas músicas donde se suele hablar “tendencias”, “movimientos”, “escuelas” o “estéticas”.

una definición, pero aun así permite coordinar actividades colectivas, como una posibilidad de cooperación (coordinación) sin consenso.

Siguiendo a G. C. Bowker y S. Leigh Star (1999), Hammou plantea la existencia de una *infraestructura de información* de lo urbano, que da cuenta como en las clasificaciones y los estándares convergen elementos simbólicos y materiales en sistemas de clasificación, tecnologías, prácticas y formas de organización. Hay que entender que estos sistemas que inicialmente podrían aparecer como universales, son el resultado de negociaciones, procesos organizacionales y conflictos. Así, la relativa estabilización del término música urbana no niega diferencias en torno a la clase, la estética libre y lo comercial, ámbitos en los que suelen emerger disputas en torno a la autenticidad.

Reflexiones finales

La categoría música urbana está en el centro de las transformaciones de las formas de producción musical en tiempos de la digitalización y puede comprenderse como un dispositivo relevante para la producción de subjetividad de las nuevas generaciones. A partir de definiciones contrapuestas de la música urbana en Chile — “música de calle” (distinción social), “música de moda” (distinción económico-comercial) y/o “música libre” (distinción estética)—, se realizó una genealogía de las mediaciones que hacen emerger y sostienen esta noción. Iniciamos el recorrido observando cómo la separación entre el rap y el trap se sustentó en la convergencia de elementos sonoros, visuales y discursivos, con objetos como la ropa, lugares de encuentro (virtuales y físicos) o medios de comunicación. Esto permitió ver diferencias en torno a la política, el consumo y la vida de “calle”, donde el trap se fue haciendo popular en las generaciones nacidas a fines de los 90 y principios de los 2000. En paralelo, el reggaetón se conformó en otro pilar fundamental para lo que luego se denominará música urbana, dado su *fanbase* extendido, pero con pocos artistas chilenos que pudiesen competir de forma sostenida con los puertorriqueños y colombianos hasta el 2021.

Si bien en un inicio, la categoría trap se utilizó de un modo amplio (como lo denota el libro *La Historia del Trap*), desde el 2021 la música urbana desplazó al trap como concepto aglutinador. En un inicio la idea de lo “urbano” tuvo dos sentidos principales en Chile: uno asociado al reggaetón (dada la influencia puertorriqueña) y otro asociado a *black music* (como en el caso de los premios Pulsar). La música urbana desplazó esos sentidos y permitió

representar a una serie de artistas y públicos de las nuevas generaciones donde convivía el éxito comercial y la “música de calle”, con una mayor libertad estética, teniendo como sonoridades principales el trap y el reggaetón. En esa dirección, la música urbana servía como un eufemismo —al desplazar las connotaciones de “calle” del trap (distinción social)— que resultaba útil para rentabilizar ganancias (distinción económico-comercial) o para referirse a estilos con aires de familia (distinción estética). Es importante señalar que, pesar de los desacuerdos, la música urbana sigue gozando de una estabilidad relativa. Gracias a su carácter flexible y operativo, sustentado en su extensión y diversas mediaciones, logró constituir su propia objetividad inestable. La especificidad de sus usos en Chile, se expresa en la particular relación con que existe con el rap local. A veces incluido en el concepto música urbana —como en la propuesta ecuménica de La Junta o los Premios Pulsar—, a veces excluido, como en varios comentarios de los/as artistas y sus públicos, donde suele denotarse a los “urbanos” como las nuevas generaciones. Algo, que por cierto está abierto a su transformación.

Como S. Frith (2001) ha destacado, si bien los gustos y las prácticas musicales se basan en cuestiones materiales, orígenes sociales y culturales, la música contribuye a la constitución misma de individuos y colectivos. Es por ello que destacamos a la música urbana como un dispositivo relevante para producir la subjetividad de las nuevas generaciones, que por primera vez encuentra en los/as músicos/as locales —músicos urbanos, signados por su pertenencia social, su liberalidad de experimentación estética y/o su éxito comercial— un referente central de estos procesos de identificación. Lo cual está basado en experiencias compartidas (desde una posición generacional) articuladas en formas de reconocimiento mutuo estructuradas en ciertas semánticas generacionales donde la música sirve de soporte.

Luego, lo que llamamos la “chilenización de la escucha” tiene, entonces, consecuencias relevantes no sólo respecto a la constitución de un mercado local rentable y de los patrones de consumo cultural de las juventudes chilenas, sino que también en términos de producción de subjetividad. Al respecto, podemos hipotetizar que la música urbana logra articular valores relativos al desarrollo personal (ligados al éxito personal o el consumo), la liberalidad moral (sobre todo sexual) y la constitución colectiva (generacional y de clase). Quedaría indagar empíricamente sobre las tensiones específicas en torno a la valoración de estas músicas y la

relación con sus valores. Para ello puede resultar de interés acercarse a los/as aficionados/as y los/as detractores/as de esta música. Un trabajo pendiente, dado que para el presente artículo nuestros datos provinieron principalmente de artistas, manager y periodistas.

Finalmente, vemos que la popularidad transversal de la música urbana en las nuevas generaciones entra en fricción con el vínculo histórico que esta música ha tenido con los sectores subalternos y sus valores. Es allí donde las prácticas musicales engarzan diferenciadamente con posiciones y reivindicaciones políticas, con formas de consumo y estilos de vida, con subjetividades personales y afectividades colectivas, que cargan el peso de habitar en un país que ha sido identificado como un laboratorio de las políticas neoliberales (Klein, 2001). Es así, que esta música también podrá ayudar a explorar figuras que reconfiguran a las prácticas y los imaginarios sobre los sectores populares como la del joven “flaite” exitoso.

Bibliografía

- Albornoz, L. (2011). La industria de la música. Un escenario en plena transformación. En E. Bustamante (Ed.), *Las Industrias Culturales Audiovisuales e Internet. Experiencias, escenarios de futuro y potencialidades desde la periferia*. IDECO.
- Amaro Castro, L., Stipo Lara, C., Márquez Thomas, S., Ocampo Cea, A., & Beyer Díaz, D. (2022). Reggaetón y academia: Apropiaciones, desapropiaciones y estéticas de resistencia (Chile, 2016-2021). *Atenea (Concepción)*, 526, 135-154. <https://doi.org/10.29393/At526-6RACB50006>
- Aravena, M., & Guzmán, J. A. (2023). *Dj Lizz, cocreadora del Neoperreo: “Hoy lo ilegal es un parásito gigante y si lo sacamos, el mundo se muere”*. Tercera Dosis. <https://terceradosis.cl/2023/12/01/dj-lizz-cocreadora-del-neoperreo-hoy-lo-ilegal-es-un-parasito-gigante-y-si-lo-sacamos-el-mundo-se-muere/>
- Arias-Salvado, M. (2020). Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical. *Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2). <https://doi.org/10.29393/At526-6RACB50006>
- Arias-Salvado, M. (2023). "Perreo combativo, perreo consentido", una etnografía en Instagram de fiestas de reggaetón inclusivas en España. En C. Sánchez-Olmos, T. Hidalgo-Marí, & J. Segarra-Saavedra (Eds.), *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*. Gedisa.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2009). El poder de la inercia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15.
- Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V., & Semán, P. (2018). Romanticismo, crítica y uso: Los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música. *El oído pensante*, 6(2), 77-99.

- Born, G. (2005). On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, 2(1), 7-36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Stanford Univ. Press.
- Bowker, G., & Leigh Star, S. (1999). *Sorting things out. Classification and its consequences*. The MIT Press.
- Brackett, D. (2016). Categorizing sound. En *Categorizing sound*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520248717.001.0001>
- Bravo, N., & Greco, M. E. (2018). La elaboración de identidades mundializadas a través del trap. Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical. *Música e investigación*, 25-26, 45-69.
- Buch, E. (2013). Le duo de la musique savante et la musique populaire: Genres, hypergenres et sens commun. En E. Pedler & J. Cheyronnaud (Eds.), *Théories ordinaires* (pp. 43-62). Editions de l'EHESS.
- Buch, E. (2018). La musique classique est-elle un genre? Quelques remarques sur les pratiques de catégorisation à l'ère numérique. En S. Dorin (Ed.), *Déchiffrer les publics de la musique classique: Perspectives comparatives, historiques et sociologiques* (pp. 3-12). Editions des Archives contemporaines.
- Buquet, G. (2003). Música on line: Batallas por los derechos, lucha por el poder. En E. Bustamante (Ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Gedisa.
- Callon, M. (2001). Redes tecno-económicas e irreversibilidad. *Redes*, 8(17), 85-126.
- Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Errata Naturae.
- Chang, J. (2014). *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*. Caja Negra.
- Conti, U. (2020). Urban youth in transformation: Considerations for a sociology of trap subculture. *Italian Sociological Review*, 10(2), 257-270. <https://doi.org/10.13136/isr.v10i2.339>
- Corsten, M. (1999). The Time of Generations. *Time & Society*, 8(2-3), 249-272. <https://doi.org/10.1177/0961463X99008002003>
- DeNora, T. (2012). La música en acción: Constitución del género en la escena concertístico de Viena, 1790-1810. En C. Benzecry (Ed.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. UNQUI.
- Di Maggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4), 440-455.
- Díaz Pinto, A. M. (2019). 'Revenge of the freaks': An approach to the aesthetic discourses of the Neoperreo scene in Santiago de Chile [Tesina de Grado, Licenciatura en Música]. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Drott, E. (2013). The End(s) of Genre. *Journal of Music Theory*, 57(1), 1-45. <https://doi.org/10.1215/00222909-2017097>
- Eyerman, R., & Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century* (p. 204). <https://doi.org/10.1086/210349>
- Eyerman, R., & Turner, B. S. (1998). Outline of a Theory of Generations. *European Journal of Social Theory*, 1(1), 91-106. <https://doi.org/10.1177/136843198001001007>
- Fabbri, F. (2016). How genres are born, change, die: Conventions, communities and diachronic processes. En S. Hawkins (Ed.), *Critical musicological reflections: Essays in honour of derek B. Scott* (pp. 179-192). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315575056-19>

- Fellone, U. (2021). Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: Estado de la cuestión y propuestas para su análisis. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 49, 61-83. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4>
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Ariel.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-436). Trotta.
- Gallo, G., & Semán, P. (2016). Capítulo 1. Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo & P. Semán (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-70). Gorla.
- García-Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminancia*. Katz Editores.
- Goldschmitt, K. E. (2019). *Bossa mundo: Brazilian music in transnational media industries*. Oxford University Press.
- Greenwald, J. (2002). Hip-Hop Drumming: The Rhyme may define, but the Groove makes you move. *Black Music Research Journal*, 22(2), 259-271.
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: Algunos problemas para su caracterización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16(16), 1-22.
- Hammou, K. (2023). La racialisation musicale comme action conjointe. La carrière de la catégorie d'"urban contemporary" dans l'industrie musicale états-unienne (1979-1984). En M. Fontaine & E. Pedler (Eds.), *L'épreuve des frontières sociales* (pp. 65-88). Editions de l'EHESS.
- Hammou, K., & Sonnette-Manouguian, M. (2022). Socio-économie de l'"urbain" musical. En K. Hammou & M. Sonnette-Manouguian (Eds.), *40 ans de musiques hip-hop en France*. SciencesPo Les presses, Ministère de la Culture.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Paidós.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: De una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17(34), 25-33. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- Jordana, C. (2022). Estigmatización de los pobres en Chile: La construcción de la categoría flaute. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 42, 203-224. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2022.n42-11>
- Kaluža, J. (2018). Reality of trap: Trap music and its emancipatory potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(1), 23-42.
- Klein, N. (2001). *No logo*. Paidós.
- Krogh, M. (2019). Music-genre abstraction, dissemination and trajectories. *Danish musicology online*, 9, 83-108.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red*. Manantial.
- Leccardi, C., & Feixa, C. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, 19(34), 11-32. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002>
- Leiva, J. (2023). «Urbanos»: No sólo se trata de música (ni de 'likes'). CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2023/01/25/urbanos-no-solo-se-trata-de-musica/>
- Lemieux, C. (2018). *La sociologie pragmatique*. La Découverte.
- Lena, J. C. (2016). *Banding together. How communities create genres in popular music* (pp. 1-23). Princeton University Press.
- Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62, 193-244.

- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Molina, I. (2021). *Historia del trap en Chile*. Alquimia.
- Muñoz-Tapia, S. (2022). Chile. *Global Hip Hop Studies*, 3(1), 49-56. https://doi.org/10.1386/ghhs_00059_1
- Muñoz-Tapia, S. (2024). Las complejidades de la música urbana chilena. *CIPER Chile*. <https://www.ciperchile.cl/2024/01/23/las-complejidades-de-la-musica-urbana-chilena/>
- Muñoz-Tapia, S., & Pinochet Cobos, C. (2023). *Música urbana a la chilena*. Revista Anfibia. <https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/>
- Observatorio digital de música Chilena. (2022). *Informe Caracterización de la Industria musical Chilena 2021. Hacia un ecosistema de la música*. CORFO.
- Olguín, F. (2018). *100 rimas de rap chileno*. NNCVST libros.
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243-258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q)
- Pinochet Cobos, C., & Jordán González, L. (2024). *Los «pecados» de Peso Pluma*. CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2024/01/11/los-pecados-de-peso-pluma/>
- Piquer, R., & del Val, F. (2018). *Repensar las escenas musicales contemporáneas: Genealogía, límites y aperturas*.
- Poch, P. (2011). *Del mensaje a la acción: Construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Quinto Elemento.
- Poveda, J. C. (2023). *Música urbana, infancia y narcocultura*. CIPER Chile. <https://www.ciperchile.cl/2023/11/21/musica-urbana-infancia-y-narcocultura/>
- Prior, N. (2012). Digital formations of popular music. Producers, devices, styles and practices. *Réseaux*, 2(172), 66-90.
- Rey-Gayoso, R., & Diz, C. (2021). Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 16(3), 583-607. <https://doi.org/10.11156/aibr.160307>
- Riquelme, S., Sule, V., Castillo, V., & Núñez, V. (2022). La periferia urbana a través de los lentes del trap chileno: Narrativas juveniles. *Última década*, 30(59), 140-172. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362022000200140>
- Rivera, R. Z., Marshall, W., & Pancini Hernández, D. (Eds.). (2009). *Reggaeton*. Duke University Press.
- Rivera-Rideau, P. R. (2015). *Remixing reggaetón: The cultural politics of race in Puerto Rico*. Duke University Press.
- Tucker, J. (2010a). Mediating Sentiment and Shaping Publics: Recording Practice and the Articulation of Social Change in Andean Lima. *Popular Music and Society*, 33(2), 141-162. <https://doi.org/10.1080/03007760903142863>
- Tucker, J. (2010b). Music, Radio and Global Mediation: Producing social distinction in the Andean public sphere. *Cultural Studies*, 24(4), 553-579. <https://doi.org/10.1080/09502386.2010.488409>
- Wheeler, D., & Bascunan, R. (Directores). (2020). *Hip-Hop Evolution* [Documental]. Netflix.
- Zarzuri, R., & Ganter, R. (2002). *Culturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*. Ediciones UCSH.