



Facultad de Ciencias Sociales

Periodismo

El Discurso del género urbano chileno: Identidades socializadas a través de la música popular

**Seminario de tesis para optar al Título de Periodista y al
Grado de Licenciada en Comunicación Social**

Jiagoda Cortez

Valentina Rocco

Valeria Chaparro

Profesor Guía: Dr. Edgar Doll Castillo

Valparaíso, Chile

2024

AGRADECIMIENTOS

Nuestros agradecimientos al término de este proceso de tesis van dirigidos a nuestras profesoras y profesores de la carrera de periodismo de la Universidad de Playa Ancha, quienes fueron parte fundamental en el aprendizaje de un periodismo pluralista, con perspectiva crítica e interdisciplinaria y sentado en las bases de la comunicación social. Agradecemos también a nuestras compañeras y compañeros de la generación 2018, con quienes compartimos incontables experiencias en el desarrollo de nuestra carrera. Asimismo, a aquellas y aquellos compañeras y compañeros más cercanos, con quienes forjamos lazos inolvidables y amistades profundas que continuarán existiendo en el desarrollo de nuestra vida personal y profesional.

Específicamente, agradecemos a nuestro profesor guía, licenciado en Arte y doctor en Comunicación Social, señor Edgar Doll Castillo, quien nos orientó y acompañó durante todo el desarrollo de nuestra investigación, posibilitando en todo momento un ambiente educativo seguro, cómodo, ameno y respetuoso.

Agradecemos a nuestras familias, pilar elemental en nuestra formación como personas, nuestras experiencias de vida, desarrollo personal y formación valórica y ética.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	10
PROBLEMATIZACIÓN	10
1.1. Planteamiento del problema	10
1.2. Pregunta de Investigación	23
1.3. Hipótesis.....	23
1.4. Obj. General.	24
1.5. Objetivos específicos.	24
1.6. Justificación.....	25
1.7. Estado del arte.....	27
1.7.1. El <i>trap</i> y la construcción de identidades.....	27
1.7.2. El discurso diferenciador de las periferias.....	28
1.7.3. La industria musical chilena en momentos de crisis.	29
1.7.4. El <i>trap</i> en la academia.	30
1.7.5. La representatividad de la música urbana y la estigmatización..	31
CAPÍTULO II	34
2.1 MARCO HISTÓRICO REFERENCIAL	34
2.1.1 Música urbana en Chile	34
2.1.2 Panorama internacional	36
2.1.3 Sellos discográficos	38
2.1.4 La música y los medios de comunicación.	39
2.1.6 Redes sociales.....	41
2.1.7 Instagram como plataforma alternativa de difusión.	42
2.1.8 Medios alternativos y música.	44
2.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	48
2.2.1 La dimensión musical en la sociedad de masas	48
2.2.2 Estudios de la performatividad.	51
2.2.3 Historia de la música popular en Chile.	53

2.2.4 El contexto de la narcocultura en Latinoamérica y Chile dentro de los Estudios Culturales.....	55
2.2.5 La mujer en la música.....	57
2.2.5.1 El feminismo.	57
2.2.5.2 El rol de la mujer en la música: Las políticas de género patriarcal y las posturas desde el feminismo.....	58
2.2.5.3 La cosificación de la mujer.	58
2.2.6. Lo simbólico.	59
2.2.6.1. Violencia simbólica	60
2.2.6.2. Biopolítica y poder.....	63
2.2.7. Teoría de las representaciones sociales	65
2.2.8. Teoría de la construcción social de la realidad.	67
2.2.9. El Análisis Crítico del Discurso.....	68
CAPÍTULO III.....	71
MARCO METODOLÓGICO.	71
3.1. Enfoque cualitativo	73
3.2. Enfoque interpretativo	74
CAPÍTULO IV.	75
ANÁLISIS.....	75
4.1. Selección de artistas.	75
4.1.1. Pablo Chill-E.....	75
4.1.2. Arte elegante	76
4.1.3. Flor de Rap	76
4.2. Selección de las canciones	77
4.3. Tabla de datos y letra	79
4.3.1 Tabla 1.....	80
4.3.2 Tabla 2.....	85
4.3.3 Tabla 3.....	89
4.4. La letra y su significado	93
4.5. Montaje audiovisual y performance.....	97
4.6 Roles y dinámicas de género.....	106
CONCLUSIONES	110
BIBLIOGRAFÍA.	113

RESUMEN

En la actualidad, la música urbana chilena se ha consolidado como una parte esencial de la expresión artística de los marginados y de la crítica social dentro del país. Este estilo musical, abarca una amplia gama de géneros musicales, variedad de estilos y una amplia gama de audiencias. Caracterizado por su impacto en el público y el uso intensivo de redes sociales, destaca por su conexión con la vida urbana, las experiencias en las poblaciones y en ciertos casos con actividades ilícitas. Estos temas permiten explorar la complejidad de un fenómeno que refleja e impulsa cambios culturales significativos, especialmente entre los jóvenes. A medida que las instituciones tradicionales pierden relevancia en la identidad de las nuevas generaciones, la música popular se convierte en un campo fértil para la autoafirmación. Por ello, esta tesis se centra en un análisis cualitativo e interpretativo del contenido discursivo en piezas audiovisuales del género urbano chileno. Se busca identificar cómo los artistas establecen su discurso mediante música, letras y propuestas audiovisuales, utilizando la teoría de las representaciones y los estudios de performance, para comprender cómo los artistas comunican sus mensajes y su relevancia cultural y social.

ABSTRACT

Today, Chilean urban music has established itself as an essential part of the artistic expression of the marginalized and of social criticism within the country. This musical style encompasses a wide range of musical genres, variety of styles and a wide range of audiences. Characterized by its impact on the public and the intensive use of social networks, it stands out for its connection with urban life, experiences in populations and in certain cases with illicit activities. These themes allow us to explore the complexity of a phenomenon that reflects and drives significant cultural changes, especially

among young people. As traditional institutions lose relevance in the identity of new generations, popular music becomes a fertile field for self-affirmation. Therefore, this thesis focuses on a qualitative and interpretative analysis of the discursive content in audiovisual pieces of the Chilean urban genre. It seeks to identify how artists establish their discourse through music, lyrics and audiovisual proposals, using the theory of representations and performance studies, to understand how artists communicate their messages and their cultural and social relevance.

Palabras clave: Música urbana, Representación, Discurso, Identidad, Subjetividad, Performance.

Keywords: Urban Music, Representation, Discourse, Identity, Subjectivity, Performance.

INTRODUCCIÓN

La música como producto de la cultura de masas forma parte del cotidiano de nuestra sociedad, presentando múltiples estilos adaptados a la variedad de gustos existentes en sus audiencias; ya sea por los ritmos y melodías que componen piezas musicales o por los mensajes que sus líricas transmiten. A través de ella se expresan sentimientos, emociones y experiencias que son interpretadas por oyentes con la misma o incluso más pasión que quien produce las piezas. “La música es intangible, existe solo en el momento en que es aprehendida, pero aun así puede alterar profundamente nuestra manera de ver el mundo y nuestro lugar en él”. (Byrne, D. 2014 s/p).

En este contexto, la música urbana ha emergido como un fenómeno dinámico y en constante evolución, dejando una huella imborrable en la cultura popular global. A pesar de que este género a menudo se asocia con la ostentación y las colaboraciones mediáticas, sus raíces están profundamente arraigadas en la experimentación y la reinvención.

En Chile, al igual que en otras partes del mundo, el género urbano ha experimentado un crecimiento notable en los últimos años, impulsado en gran medida por el auge de las plataformas de streaming. Esta revolución tecnológica ha transformado la manera en que los artistas chilenos crean, distribuyen y monetizan su música, convirtiendo al *streaming* en una herramienta esencial tanto para la promoción como para la sostenibilidad económica. Sin embargo, este nuevo modelo también presenta desafíos, especialmente en términos de compensación financiera. A nivel global, según MIDiA Research, firma de investigación que analiza tendencias y datos en la industria de medios digitales y entretenimiento, nos muestra que los ingresos por música grabada crecieron significativamente en 2019, con un aumento del 30% en los ingresos por streaming, convirtiéndose en la principal fuente de ingresos de la industria. No obstante, la estructura de pagos de plataformas

como Spotify y Apple Music ha sido criticada por favorecer a los artistas más populares y a las grandes discográficas, dejando a muchos músicos independientes con ingresos insuficientes (Golden. A, 2019. s/p).

En Chile, esta realidad también se refleja también en la experiencia de los artistas urbanos, quienes deben sortear las oportunidades y limitaciones que estas plataformas presentan. Según el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA, 2014, pág. 191), el 60% de la edición y distribución de música en el país está en manos de sellos independientes. Aunque en los últimos tiempos se ha discutido ampliamente sobre el papel que estos sellos desempeñan en la escena musical independiente, el análisis de Bennett y Peterson (2004, pág. 7-11) sugiere que una "escena" está compuesta por grupos de músicos, productores y fans que comparten gustos comunes, diferenciándose así de otras escenas. Hesmondhalgh (1999, pág. 552-569.) añade que la independencia de una escena no solo radica en la autonomía creativa de los artistas, sino también en la organización comercial de su producción cultural.

El impacto del *streaming* no se limita solo al aspecto económico de la música; también ha influido en la forma en que se crea y consume el género urbano. Las canciones son cada vez más cortas, y su estructura musical se adapta para captar rápidamente la atención de los oyentes, en una lógica que busca maximizar las reproducciones en las plataformas digitales. Los artistas urbanos chilenos han sabido adaptarse a estas nuevas realidades, aunque no sin enfrentar desafíos. Encontrar un equilibrio entre las demandas de las plataformas de *streaming* y la preservación de su identidad y autenticidad artística es una tarea compleja que refleja una tensión global en la industria musical, donde el éxito comercial a menudo entra en conflicto con la sostenibilidad artística y económica. Como bien se señala, "la posibilidad que tiene hoy cualquier músico de grabar y compartir su música en YouTube, Spotify y Facebook no es garantía de éxito o masificación, aunque en la

prensa sean esas las historias que circulan a gran escala" (Arriagada & Ibáñez, 2019, p. 157).

El impacto de la música urbana es indiscutible. Aunque en sus inicios fue relegada a los márgenes de la industria musical, su influencia ha trascendido fronteras, convirtiéndose en uno de los estilos más populares de Latinoamérica y atrayendo a una creciente audiencia global. No obstante, este reconocimiento ha venido acompañado de desafíos y críticas. "La música urbana ha enfrentado, y sigue enfrentando, críticas por diversas razones, incluyendo cuestiones de racismo, clasismo y machismo. Estas críticas han generado importantes debates sobre la naturaleza y el impacto de la música urbana en la sociedad. Artistas como Ivy Queen han desafiado las narrativas misóginas que a menudo caracterizan al género, luchando por una representación más equitativa y respetuosa." (Pitchfork, 2020. s/p).

Este trabajo se propone abrir un diálogo sobre la música urbana, enfocándose en el discurso y la performance dentro de este movimiento. No solo representa una escena musical vibrante con historias potentes y sonidos distintivos, sino que también refleja una diversidad de experiencias culturales y sociales. Al explorar las rimas y melodías del reggaetón, la fusión del hip-hop, la reinención del rap en español y la honestidad del trap latino, se desvelan las complejas narrativas de una música que continúa siendo una poderosa forma de expresión y resistencia en la contemporaneidad.

CAPÍTULO I

PROBLEMATIZACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

La música es una forma de expresión artística presente en todas las culturas del mundo. Es un medio para comunicar emociones, ideas y valores, y puede desempeñar un papel crucial en la construcción de identidades sociales.

La teoría de las representaciones sociales, desarrollada inicialmente por Serge Moscovici (1979), ofrece una perspectiva valiosa para entender cómo los individuos y grupos construyen y comparten conocimientos sobre su realidad social. Esta teoría puede enriquecerse mediante su articulación con las ideas de Pierre Bourdieu, especialmente en el análisis de la performance en la música urbana. “Esta articulación permite explorar cómo las representaciones sociales se forman en contextos específicos y cómo los agentes interactúan con su entorno social a través de estrategias y representaciones construidas bajo condiciones estructurales específicas” (Bourdieu, 1997, 2002).

Teun Van Dijk, lingüista neerlandés especializado en el estudio del discurso, plantea este como una práctica social y comunicativa mediante la cual interactúan diversos grupos de la sociedad produciendo y desarrollando interpretaciones de la realidad (Van Dijk, 1993). En este sentido, la música popular es una forma de expresión que refleja las experiencias y preocupaciones de los grupos sociales que la producen y consumen a través de un discurso. En el caso del género urbano chileno, el discurso refleja las experiencias y preocupaciones de las juventudes que viven en los barrios marginales, lugar desde donde se sitúa la referencialidad a un contexto que

les resulta familiar y cercano en el cual se ve representada su identidad social; entendiendo esta como un conjunto de creencias, valores y comportamientos que comparten los miembros de un grupo. Estas identidades se construyen a través de la interacción social, y pueden ser influenciadas por una variedad de factores, como la cultura, la religión, la clase social y la etnia.

El afirmar que la música es un lenguaje es, en muchos casos, una metáfora o analogía. Lakoff y Johnson (2004) demostraron que nuestro sistema conceptual, a partir del cual hablamos, pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. La metáfora no es solo una figura retórica, sino que está en la esencia misma del funcionamiento del lenguaje. (Lakoff y Johnson 2004, P. 195) afirman que “la metáfora es primariamente una cuestión de pensamiento y acción, y sólo derivadamente una cuestión de lenguaje”, y que su función principal es proporcionar una comprensión parcial de una experiencia en términos de otra. Las metáforas tienen, por tanto, la capacidad de crear realidades, y considerar la música como un lenguaje ha sido una de las metáforas más poderosas e inspiradoras en la historia de la música (Lakoff & Johnson, 2004).

A la luz de estas reflexiones, resulta innecesario preguntar si la música puede considerarse un discurso. La noción de discurso es esencialmente difusa, (Van Dijk 2000^a: 21) como lo son otros términos correlativos como lenguaje, texto, ideología, comunicación, cultura o sociedad. Los estudios del discurso se enfocan en cuestiones más terrenales y concretas, dejando la metafísica de lado, pero sin desdeñar el debate teórico. Bolívar (2007, P. 22) afirma que “el concepto de lenguaje puede incluir lo verbal y también otros lenguajes como el gestual, el visual, el musical, etc. Esto toca el terreno de la multimodalidad, donde se trabaja con textos complejos que mezclan y entrecruzan distintos tipos de lenguajes”. Los estudios del discurso, por tanto, dejan el problema del signo lingüístico y su referencialidad a los enfoques estrictamente semánticos del lenguaje y avanzan en otras direcciones.

Michael Foucault, plantea el discurso como un elemento en disputa, objeto del cual la sociedad y sus partícipes buscan apoderarse, pues es utilizado como una herramienta de dominación a través de la cual se ejerce el poder (Foucault, 1992). “El poder no se aplica a los individuos, sino que transita a través de los individuos” (Foucault, 20004, P. 22).

En este sentido, se puede establecer que el género urbano se ha posicionado desde el año 2018 como un nuevo elemento en disputa dentro de la dinámica de nuevos discursos en la esfera mediática. A través del género urbano, los artistas buscan otorgar validez a un discurso que, mediante la performance, visibiliza la realidad de una parte de la sociedad que ha vivido en los márgenes y que históricamente ha sido víctima de la violencia simbólica.

Entendiendo esta violencia simbólica, según Pierre Bourdieu, como un elemento de dominación que subyace en el ejercicio del poder de unos sobre otros, mediante el cual se estructura la sociedad conforme roles sociales, de género, de estatus, etc. Elemento desde el cual se busca posicionar una realidad social que ha sido censurada e invalidada por las industrias culturales.

“La violencia simbólica es esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por o tanto, a la dominación) cuando sólo dispone para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación hacen que ésta se presente como natural”. (Bordieu, 1999, P. 224, 225)

Antes de continuar, es necesario explicar a grandes rasgos el concepto “simbólico” que en este trabajo será comprendido gracias al análisis de Giménez (2005) como los elementos, palabras, objetos y acciones que representan significados compartidos en un grupo, además su interpretación es subjetiva y varía entre culturas y subgrupos.

La performance, considerada en este trabajo como una forma de expresión artística efímera en un tiempo y lugar específicos, en la música urbana chilena combina elementos de baile, rap y canto. Esta combinación permite a los jóvenes expresar su identidad y aspectos de su estilo de vida, influenciados por las estructuras sociales en las que crecieron. Más allá de reflejar una realidad, la performance de la música urbana permite observar valores como el esfuerzo para superar la pobreza y la aspiración a mejorar económicamente, lo cual se evidencia en logros como la adquisición de bienes materiales o mejoras en la calidad de vida. El baile, como parte integral de la performance de la música urbana chilena, representa una forma de expresión de la cultura y la identidad de los jóvenes de las periferias urbanas.

“...performance no es sólo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia (como señala el teórico Paul Connerton) que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (por ejemplo, en fiestas de año nuevo o en el día de la raza) o comportamientos reiterados como aprender a hablar un idioma, cocinar comidas regionales tallar una máscara. Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces” ” (Taylor, D. 2011, p. 19-20)

El discurso y la performance del género urbano chileno son elementos clave para comprender el papel que este género juega en la construcción de identidades sociales en Chile. Se caracteriza por el uso de un lenguaje coloquial y directo, que refleja la realidad de los jóvenes chilenos de las periferias urbanas. "El hombre es central en su propia subjetividad y en la de los demás. Por todas partes, el hombre se preocupa de sí mismo, pero a la inversa, este mismo hombre transmite las semejanzas que él recibe del mundo. Es el gran foco de las proporciones – el centro en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas de nuevo." (Foucault, 1966, p. 32.)

Este lenguaje es utilizado para expresar temas como el amor, la amistad, la violencia, la pobreza y la desigualdad. También se utiliza un lenguaje metafórico y simbólico, que permite a los jóvenes expresar sus emociones y sus experiencias de una manera más profunda.

Estos son elementos clave para comprender el papel que este género juega en la construcción de identidades sociales en el Chile actual. El discurso de la música urbana chilena refleja la realidad de los jóvenes chilenos de las periferias urbanas, mientras que la performance de la música urbana chilena permite a estos jóvenes expresar su identidad, sus valores y construir una comunidad de pertenencia que les sea representativa.

La representación es un proceso mediante el cual se da significado a algo. Puede referirse a la representación de objetos, ideas, fenómenos o personas; partiendo en una primera instancia por la construcción de la realidad desde la perspectiva de cada individuo, pero que en una segunda instancia es parte de un universo de formas de conocimiento que fueron construidas socialmente. (Ceballos & Alba, 2003. p. 12) En el caso de la música urbana, la representación se refiere a la forma en que tanto artistas como oyentes construyen significados sobre el género y sus letras.

Las representaciones sociales juegan un papel importante en la música urbana; estas son las creencias, opiniones, actitudes e informaciones que los miembros de un grupo social comparten sobre un objeto o fenómeno. En el caso de la música urbana, las representaciones sociales están relacionadas con la identidad, la cultura y la sociedad, por lo que podemos decir que la representación se refiere a la manera en que la música refleja las experiencias y preocupaciones de los grupos sociales que la producen y consumen. Al respecto, Stuart Hall plantea que: “La identidad es una representación estructurada que sólo alcanza su carácter positivo a través del estrecho ojo de lo negativo. Antes de poder construirse, debe atravesar el ojo de la aguja del otro”. (Hall, 1991, p. 21)

Bourdieu señala que a las estructuras que conforman el mundo social corresponden dos tipos de objetividades, una de primer orden y otra de segundo orden. La ‘objetividad del primer orden’, corresponde a la distribución de los recursos materiales y de los modos de apropiación de los bienes y valores socialmente escasos”. Al hablar de la objetividad de segundo orden, Bourdieu hace referencia a los “sistemas de clasificación, de esquemas mentales y corporales que fungen como matriz simbólica de las actividades prácticas, conductas, pensamientos, sentimientos y juicios de los agentes sociales” (Bourdieu y Wacquant, 1995, p. 15).

En el caso de la música urbana, estas dos objetividades de primer y segundo orden, se encuentran interrelacionadas, ya que las experiencias y preocupaciones de los grupos sociales que producen y consumen este género se ven reflejadas en las letras, la imagen y el comportamiento de los artistas, lo que correspondería a lo que Bourdieu plantea como objetividades de primer orden representando los valores de estos grupos sociales, así como el consumo de música y la participación en la cultura urbana de los oyentes. Mientras que por otro lado se presenta una objetividad de segundo orden

plasmada a través de representaciones simbólicas que pueden ser observadas en la ostentación de lujos, objetivación de la mujer, adquisición de riquezas y poder, etc.

En este sentido, el género urbano permite la visibilización de los sectores marginados a través de un discurso que plasma la realidad concreta en la que se desenvuelven sus juventudes. Asimismo, algunos artistas presentan a través de sus discursos una voluntad de representar aquella crudeza de la realidad desde una perspectiva de esfuerzo, y de la utilización de la música como herramienta de transformación en su calidad de vida; “El pobre que representa el *trap*¹ es un marginal sumamente activo, que sale a la búsqueda de lo que necesita, que logra sus objetivos –dice lograrlos o va camino a lograrlos– a como dé lugar, en sintonía con una versión propia del hecho de ser adicto.” (Bravo & Greco, 2018). Sin embargo, uno de los elementos que entra en conflicto dentro de esta representación de artistas del género urbano, es que a través de este mismo discurso reproduce prácticas de violencia simbólica, poder y dominación en las que, específicamente, se torna relevante hacer hincapié en el rol que cumple la mujer dentro de este discurso, pues actualmente, la industria del género urbano toma elementos en los que el rol de la mujer en el se traduce en el planteamiento de esta como un objeto a través del cual se ostenta poder, riqueza y dinero; posicionada desde la perspectiva de una “mujer trofeo” planteada como elemento de adquisición de estatus dentro del discurso de la música urbana.

Según plantean, Bourdieu & Wacquant, (1995), la configuración social no surge de forma espontánea o de la nada, sino que responde al papel que desempeñan los agentes en la construcción de esta misma realidad social; esta construcción es condicionada por la percepción acerca de la misma y tiene como resultado un “conocimiento práctico”, que puede variar según el

¹ Trap: estilo musical que se caracteriza por utilizar ritmos electrónicos, sintetizadores y cajas de ritmo, además de su letra cruda y desvergonzada.

grupo social, el contexto cultural por lo que el discurso escrito y audiovisual del género urbano chileno puede ser considerado como una forma de representación de las identidades sociales de los jóvenes chilenos que viven en los barrios marginales.

La teoría de las representaciones sociales es un enfoque teórico que se utiliza para estudiar la forma en que los individuos y los grupos sociales construyen significados sobre su realidad. La teoría fue desarrollada por el psicólogo social Serge Moscovici en “El psicoanálisis, su imagen y su público” (1979), define las representaciones sociales como la construcción de conocimientos comunes y cómo estos influyen en la percepción y el comportamiento social, además, destaca la función práctica y su papel en la construcción de identidades sociales y la comunicación humana. Las representaciones sociales para Moscovici son consideradas “universos de opinión”, analizadas en tres dimensiones: la información, la representación y la actitud.

En este caso, gracias a la teoría de Serge Moscovici podemos identificar que las representaciones sociales en la música urbana chilena sirven como sistema cognitivo que le permite a los jóvenes comprender y relacionarse con su entorno, logrando definir su identidad, su lugar en la sociedad interactuando con sus pares, generando una identidad social y una cohesión en el grupo. Este sentimiento de pertenencia ayuda a que construyan y fortalezcan a través de la interacción la relación de los jóvenes, sumándole el aporte fundamental de los medios de comunicación y redes sociales, ya que estos canales de información influyen la percepción y el comportamiento de los jóvenes, utilizándose también para construir identidad social y cohesión en los grupos.

La teoría de las representaciones sociales postula que estas son construcciones cognitivas compartidas que se forman a partir de la interacción

social. Las representaciones sociales tienen una función cognitiva, ya que nos permiten comprender y darle sentido a nuestro entorno. Al distinguir los dos niveles de objetividad, Bourdieu logra eliminar la dicotomía entre estructura (objetiva) y agente (subjetivo) y lo logra a través de los conceptos de espacio social, de habitus y de capital (económico, cultural, social y simbólico), donde a través de la experiencia y la socialización, los agentes logran interactuar con su entorno ajustándose a las estructuras sociales que existen. El habitus principalmente, es una estructura que logra integrar “todas las experiencias pasadas” y que “funciona en cada momento como una matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones”. (Capdevielle, 2011, p. 35)

También tienen una función social, ya que nos permiten comunicarnos e interactuar con los demás. De acuerdo con esto, las representaciones sociales se encuentran ligadas a la ubicación socioeconómica y cultural del agente o grupo social. Como pensamiento constituido, las representaciones funcionan a manera de lentes a través de los cuales se dota de significado a la realidad social; al mismo tiempo, conforman un pensamiento constituyente porque contribuyen a elaborar la realidad social (Ibáñez, 1994). Estos códigos que conllevan las representaciones sociales expresan, a su vez, cierta ideología de grupo, que constituye una condición para la producción de las mismas (Ibáñez, 1994, p. 197).

La música urbana es un objeto de representación en el sentido de que es un fenómeno social que es construido y negociado por los individuos y los grupos sociales. Los artistas de música urbana construyen representaciones sobre el género a través de sus letras, su imagen y su comportamiento. Los oyentes, por su parte, construyen representaciones sobre el género a través de su consumo de música, su participación en la cultura urbana y sus interacciones con otros oyentes. Mientras que los artistas de música urbana pueden utilizar su música para representar sus propias experiencias, las experiencias de otros o las ideas y valores que les importan.

La subjetividad se refiere a la noción de que nuestra comprensión del mundo y nuestra posición en la sociedad están principalmente influenciadas por las opiniones, creencias y conocimientos individuales. En este sentido, las percepciones personales y la comprensión subjetiva son fundamentales para dar significado y orientación a nuestra existencia, definiendo así los códigos y patrones de sentido en nuestra vida.

Michael Foucault, define la subjetividad como el proceso por el cual los individuos se construyen a sí mismos como sujetos, este proceso es social, ya que los individuos se construyen a partir de las relaciones sociales y culturales en las que se encuentran. En este sentido, la música urbana puede verse como un espacio donde los jóvenes se construyen como sujetos sociales.

Este enfoque se centra en las prácticas y tecnologías de sí que los individuos utilizan para construir su subjetividad, Según Foucault la genealogía es una herramienta crítica para entender cómo se forman estas subjetividades. La genealogía "no busca reconstruir el centro único del que provenimos... intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan" (Foucault, 1971, p. 27). Este enfoque se aleja de las grandes narrativas históricas y se centra en las rupturas y discontinuidades que configuran la subjetividad.

En su exploración de la subjetividad, Foucault introduce el concepto de "tecnologías de sí", estas son prácticas que los individuos emplean para conocerse, transformarse y gobernarse a sí mismos. Foucault distingue cuatro tipos de tecnologías: tecnologías de producción, tecnologías de sistemas de signos, tecnologías de poder y tecnologías del yo (Foucault, 1990, p. 45). Las tecnologías del yo son particularmente relevantes para entender la subjetividad en la música urbana, ya que los artistas utilizan su música como una forma de autoexpresión y transformación personal, este proceso de creación musical de la música urbana puede entenderse como una forma de

subjetivación, donde el artista se constituye a sí mismo como sujeto a través de su obra. Mientras que las tecnologías de sí pueden incluir prácticas, en el caso de nuestro estudio, podemos establecer categorías como el *rap*, el *freestyle*², el *breakdance*³, el *graffiti*⁴, etc. Estas prácticas, por ende, permitirían a los individuos expresar su subjetividad y construir su dimensión identitaria.

Foucault define la subjetividad como el producto de las relaciones de poder y sostiene que "no existe relación de poder que no constituya al mismo tiempo unas relaciones de saber" (Foucault, 1975, p. 34). En el contexto de la música urbana, el poder y el saber se entrelazan de múltiples maneras. Los artistas urbanos a menudo desafían las narrativas dominantes y las estructuras de poder a través de sus letras y actuaciones. Al hacerlo, crean y difunden nuevos saberes sobre sus realidades y experiencias.

La música urbana también puede ser vista como un campo de saber donde se producen y circulan conocimientos sobre la vida en las comunidades marginadas. Los artistas actúan como cronistas de sus entornos, documentando y analizando las dinámicas sociales y políticas que los rodean. Este saber, producido desde las márgenes, cuestiona y desestabiliza las narrativas oficiales, ofreciendo una perspectiva alternativa y crítica.

Este enfoque se centra en las relaciones sociales y culturales que influyen en la construcción de la subjetividad, en el contexto de la música urbana, estas relaciones pueden incluir factores como la clase social, la raza,

² Freestyle: Cuya traducción al español significa estilo libre, es un estilo dentro del género de Hip Hop donde las letras son compuestas a base de improvisación y espontaneidad. Sin embargo, el concepto no sólo aplica para el Hip Hop, sino también para el Graffiti, Break dance, entre otros estilos urbanos.

³ Breakdance: Nacido entre las comunidades afroamericanas de los barrios del Bronx y Brooklyn alrededor de los años 60, el concepto alude a una danza urbana callejera parte de la cultura del Hip Hop.

⁴ Graffiti: Corresponde a un tipo de arte visual enmarcada dentro de la cultura del Hip Hop en la que artistas plasman sus ideas en espacios urbanos, generalmente en el marco de una ilegalidad caracterizada por ser críticas al sistema.

el género, la etnia, etc. pueden influir en la manera en que los individuos se identifican con la música urbana y cómo la utilizan para expresar su propia subjetividad.

El enfoque sociológico puede aplicarse a la música urbana para analizar cómo las relaciones sociales y culturales influyen en la construcción de la subjetividad. Por ejemplo, los estudios de Flores (2016) y Ramírez (2020) han analizado cómo la música urbana se utiliza para representar la identidad cultural de los jóvenes de origen latino en Estados Unidos, en estos estudios los autores han encontrado que la música urbana permite a los jóvenes expresar su orgullo cultural y su resistencia a la discriminación. La música urbana latina puede incluir elementos de la música tradicional latina, así como de la música popular estadounidense, creando una mezcla de sonidos y estilos que son únicos y representativos de la experiencia de los jóvenes latinos.

En la modernidad la subjetividad está totalmente ligada al ejercicio del poder y del saber, lo que convierte la construcción del Yo en algo muy diferente a como se construía en tiempos anteriores. Para poder entender más a fondo es importante destacar lo que postula el filósofo estadounidense Marshall Berman (1982) sobre la modernidad, el autor la define como “un proceso que implica la unificación de la sociedad a través de diferentes elementos como el descubrimiento, la invención, la industrialización, los movimientos sociales y el capitalismo” (p.16) Berman clasifica la modernidad en tres fases: la primera que abarca desde el siglo XVI hasta el XVIII, la segunda que comienza en 1790 con la Revolución Francesa y la tercera que se extiende desde el siglo XX hasta la actualidad, donde esta fase está marcada por la globalización y la fragmentación de la modernidad, entendiendo que la cultura y la economía moderna se expanden a todos los aspectos de la vida humana , pero que finalmente no son capaces de organizar ni dar significado a la vida de las personas.

En los siglos III y IV A.C., con el modelo ascético cristiano, surge la renuncia de sí mismo para acceder a otro nivel de realidad. La confesión se convierte en un medio fundamental para la salvación, donde el individuo obedece a la institucionalidad religiosa y se somete a la penitencia. La verdad personal e íntima se reemplaza por la verdad institucional, y la salvación se logra a través de la confesión y la mediación de otro.

“La penitencia es una forma de vida continuamente regida por la aceptación de tener que descubrirse a sí mismo, un deber de mostrar sus propias heridas.” (Foucault, 1990, p.47.)

El poder pastoral, que ejerce su poderío penetrando y hurgando en la vida del sujeto durante toda su existencia, se entrecruza con la biopolítica, que tiene el poder de hacer morir y hacer vivir, de dejar vivir o dejar morir. El cuerpo está sujeto a los preceptos de la biopolítica, que lo convierte en un objeto productivo y útil, atravesado por el poder estatal, pastoral, médico, psiquiátrico y legal.

El deber de aceptar un conjunto de obligaciones, de considerar cierto número de libros como verdad permanente, de aceptar las decisiones autoritarias en materia de verdad; el no sólo creer ciertas cosas sino el demostrar que uno las cree y el aceptar institucionalmente la autoridad, son todas características del cristianismo. (Foucault, 1990, p. 47.)

La única posibilidad de construirse a sí mismo en la modernidad es por medio de la resistencia a los binarios desiguales aplicados a los cuerpos, dentro de un estilo que a menudo trata temas como la marginalidad, la violencia, la discriminación y la identidad, pudiendo ser una forma de resistencia al poder al saber que objetivan al sujeto, por ejemplo, los músicos urbanos pueden utilizar sus música para denunciar la discriminación que sufren las personas de las minorías, también puede utilizarse para expresar su identidad y su orgullo por su cultura, siendo la música urbana una forma de

construir una subjetividad alternativa a la que es impuesta por el poder y el saber.

La subjetividad social es la forma en que se integran sentidos subjetivos y configuraciones subjetivas de diferentes espacios sociales, formando un verdadero sistema en el cual lo que ocurre en cada espacio social concreto, por lo que podemos decir que la música urbana puede ser una forma de crear comunidad y solidaridad entre las personas que se sienten excluidas o discriminadas, puede ser una forma de encontrar un lugar al que pertenecer y de sentirse aceptados, en este sentido la música urbana puede ser una forma de construir una subjetividad colectiva.

1.2. Pregunta de Investigación

¿Cómo se instala el discurso de artistas del género urbano a través de la lírica, la música y la performance?

1.3. Hipótesis

El discurso del género urbano chileno se posiciona como una forma de representación social y cultural, donde a través de las distintas expresiones artísticas dan voz a la realidad de una parte de la sociedad.

1.4. Obj. General.

Identificar y explicar los métodos utilizados por artistas del género urbano para instalar y presentar su discurso a través de música, letras y performances.

1.5. Objetivos específicos.

1. Explorar los elementos visuales y narrativos presentes en los videoclips de artistas del género urbano en Chile y cómo estos exponentes presentan sus expresiones como sujetos en relación con temas de índole social, cultural, política, económica, etc.
2. Analizar cómo los discursos en la música urbana representan las dinámicas y roles de género.
3. Identificar los tipos de narrativas utilizadas por artistas del género urbano para expresar sus ideas y posiciones respecto de temas como desigualdad, política y otros asuntos de relevancia en Chile.

Conceptos clave:

Música urbana, Representación, Discurso, Identidad, Subjetividad, Performance

1.6. Justificación

Realizar un estudio desde las ciencias sociales y los estudios de comunicación con relación al estilo de música urbana torna relevancia desde la perspectiva del análisis de discurso, pues se trata de investigar la **composición discursiva y performativa** que utilizan artistas del género urbano chileno para transmitir sus experiencias de vida y de esta forma plasmar sobre el ojo público la realidad de sectores marginalizados históricamente; esta vez, posicionándose desde las artes musicales y traspasando barreras sociales, económicas y culturales.

La investigación responde también a un interés particular de contribuir desde el área de los estudios de comunicación al análisis del discurso del género urbano y cómo este es transmitido a las audiencias no sólo con un interés específico de producción de contenidos musicales, sino también con un interés de representar fielmente a aquellos sectores desde donde los artistas provienen; y de esta forma, reivindicar utilizando sus discursos y performances aquellos estilos de vida que han sido invisibilizados y estereotipados por los medios de comunicación masivos mediante la construcción de discursos generalizados respecto de “lo correcto” y lo “incorrecto” que se asocia a normas establecidas socialmente, relacionando este tipo de géneros con delincuencia, marginación y pobreza.

Con relación a esto, García Canclini señala: “Lo que el artista hace está condicionado más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras. La investigación sociológica del arte debe examinar cómo se ha constituido el capital cultural del respectivo campo y cómo se lucha por su apropiación”. (García Canclini, 2001, p.55)

Desde los estudios culturales, Stuart Hall en *Cuestiones de identidad cultural* (1996) plantea esta representación de identidades culturales como un proceso de construcción complejo mediado tanto por individuos y sus prácticas discursivas como también por las estructuras de poder. A través de los medios de comunicación, las instituciones culturales y las prácticas cotidianas se construyen y se representan múltiples identidades culturales que reflejan la diversidad y la complejidad de la experiencia humana. Sin embargo, Hall también advierte que estas representaciones pueden ser problemáticas, ya que a menudo son simplificadas, estereotipadas o reduccionistas, y pueden perpetuar desigualdades y jerarquías en la sociedad. Ejemplo de ello es la reproducción de un discurso machista en el que se plantea el estatus de la mujer como trofeo bajo los estereotipos que la industria del género urbano reproduce a través de la producción, circulación y consumo de sus piezas musicales. Siendo a través de este último la forma en la que se establece y reproduce la conducta machista que el género urbano tiene el desafío de transformar. “En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias”. (García Canclini, 2001, p.55)

En este sentido, la realización de este estudio busca identificar en los discursos de la música urbana aquellos elementos en los cuales la identidad de ciertos grupos queda representada, desde donde se refleja no solo un enfoque desde el ámbito cultural, sino que también significa un cambio paradigmático mediante el cual generaciones de artistas emergentes del género urbano logran constituirse como agentes que contrastan la realidad social presentada por los medios masivos de comunicación. Es decir, cómo estos construyen una realidad social a través de la representatividad. No obstante, es importante la realización de este estudio bajo una mirada crítica que identifique también las formas en las que los roles de género se ven representados dentro del discurso del género urbano, pues es innegable la

presencia de valores machistas y de violencia patriarcal dentro de la industria musical, y específicamente, del género urbano.

1.7. Estado del arte

La realización de un análisis de las formas en las que se transmiten experiencias mediante el discurso de artistas del género urbano es un estudio que cuenta con algunas investigaciones previas, en las cuales se utilizan diversos métodos para analizar las narrativas de artistas del género urbano chileno. Asimismo, existen otros que estudian conceptos como identidad, juventud y marginalidad que consideramos relevantes al momento de hablar de representatividad.

1.7.1. El *trap* y la construcción de identidades.

En primer lugar, con relación al género urbano, los autores, Nazareno Bravo y M. Emilia Greco (2017-2018) realizaron un estudio en el cual argumentan y analizan el porqué el que el *trap* juega un papel crucial en la construcción de identidades juveniles en la actualidad, donde señalan que gracias a la apropiación de tecnologías y la difusión en plataformas en línea, que este género musical se ha convertido en un fenómeno mundializado que resuena especialmente entre los jóvenes de sectores populares. Las representaciones de la marginalidad, la adicción y el consumismo en las letras y estéticas del *trap* sirven como elementos de identificación para una generación que se encuentra al margen de las estructuras sociales dominantes.

Es a través de las narrativas e imágenes representadas en los videos de *trap*, que los autores destacan que este estilo musical desafía las

narrativas tradicionales sobre la marginalidad, presentando a los jóvenes como agentes activos que buscan satisfacer sus necesidades y deseos a cualquier costo. Esta representación de la adicción, tanto a las drogas como al dinero y al consumo, refleja una ansiedad por el presente y una falta de perspectivas de futuro, lo que contrasta con las aspiraciones de movimientos contraculturales anteriores. Sin embargo, esta representación de la marginalidad también genera incomodidad en audiencias de clase media, evidenciando tensiones en la percepción de la juventud marginalizada en la sociedad contemporánea.

Bravo y Greco concluyen que el *trap* ofrece una vía para significar la realidad actual a jóvenes de sectores populares a través de la lógica consumista y la creatividad colectiva. Sin embargo, reconocen que este fenómeno aún necesita ser profundizado, especialmente en términos de sus implicaciones políticas y culturales a largo plazo. Señalan la importancia de continuar investigando la música como una práctica que contribuye a la construcción de sociedad y como un fenómeno complejo que merece una atención más detallada.

1.7.2. El discurso diferenciador de las periferias.

La desigualdad social y económica son factores primordiales a la hora de estudiar cómo funciona la música urbana en cierta parte de la juventud. Según Castillo, Riquelme, Sule y Nuñez (2022) en “La periferia urbana a través de los lentes del *trap*: narrativas juveniles”, durante la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet, las personas de menos recursos fueron poco a poco marginadas de la sociedad y los territorios, creando las periferias, situación que hasta el día de hoy complejiza la obtención de los servicios básicos para vivir, como conectividad, agua, luz, entre otros, además

de convertir a quienes viven en estos lugares en meros “objetos de estudio”, sin interesarse en profundizar en la realidad que les toca vivir a diario.

Para la juventud de estos territorios, la música ha servido como una escapatoria a todas las problemáticas que se presentan viviendo en un lugar con menos recursos que los otros, creando desde la narración de sus vivencias una identidad que se ve reflejada en sus pares y en quienes son consumidores de su música.

Según el texto, las narrativas cotidianas utilizadas por los artistas de la periferia sirven como discurso diferenciador del resto de la sociedad, y en las creaciones musicales estas injusticias sociales, políticas y económicas logran un grado artístico que finalmente trasciende las barreras sociales. Gracias al *trap*, las autoras dan cuenta de una forma particular de actuar, desde la perspectiva de la creación musical, hasta el cómo se relacionan con sus pares día a día respetando siempre los llamados “códigos de la calle”. El entorno social juega una parte fundamental a la hora del desarrollo de las narrativas, donde la vulnerabilidad, el tráfico y uso de drogas, y la delincuencia logran retratar la realidad que se vive en las periferias.

1.7.3. La industria musical chilena en momentos de crisis.

Peters y Peralta (2022), en el texto “El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por COVID 19 y las reformas políticas recientes”, analizan la situación de la industria musical chilena antes y después de dos importantes sucesos: la revuelta social de 2019 y la pandemia. Durante esa época, la industria musical chilena se vio significativamente precarizada gracias a la cancelación o aplazamiento de eventos, espectáculos en vivo y festivales, intensificando problemas existentes como falta de reconocimiento, inseguridad laboral,

inestabilidad económica, centralización, entre otras, provocando un cambio sustancial en el ecosistema musical y su forma de producirse y distribuirse.

No obstante, la industria debió adaptarse a los cambios tecnológicos y económicos, es ahí donde gracias al crecimiento de las plataformas digitales de música y creación de contenido, la industria chilena logró globalizarse y ampliar su presencia en el mercado internacional de la música en una época donde era sumamente difícil existir en un país que siempre ha precarizado el trabajo artístico.

Los autores concluyen que a pesar de que la industria musical chilena debió enfrentar desafíos estructurales durante casi cuatro años, finalmente logró adaptarse a las nuevas necesidades y oportunidades disponibles en el mercado, entendiendo que la única salvación de la música chilena, la que podían llevar adelante los mismos artistas.

1.7.4. El *trap* en la academia.

Estudios actuales tratan el *trap* como un género directamente relacionado con la marginalidad y la perpetuación de las diferencias sociales, políticas y económicas, y a pesar de que el autor Suarez, H (2020) en su documento “Trap y Neoliberalismo”:

Gramáticas de sujeción y resistencia, se relata cómo este estilo musical refleja los valores del neoliberalismo a través de sus letras, donde se celebra mayoritariamente el éxito individual en un entorno competitivo y además glorifican la riqueza material, el éxito y el beneficio personal, también destaca que a través de sus letras, pero paradójicamente el mismo estilo logra resistir frente a esta ideología, criticando y desafiando las desigualdades sociales, las injusticias sistemáticas y las luchas que enfrentan las comunidades

marginadas, creando un espacio donde los artistas logran expresar su descontento respecto a los demás.

Esta temática logra presentar desde otra perspectiva a la creación de la música urbana, donde a pesar de alardear lujos y los conceptos de “*self made man*” (hombre hecho a sí mismo) y/o “venir desde desde abajo”, a través de la narración de sus vivencias, logran ser un ente político que pone en el ojo público una realidad que es ignorada por el resto de la sociedad.

1.7.5. La representatividad de la música urbana y la estigmatización.

Por otra parte, desde el punto de vista de la representatividad, la autora Ailin Gamoneda (2010), realizó una investigación en el marco del Seminario Anual de Formación de Investigadores de la carrera de Sociología de la Universidad Nacional del Comahue, provincia de Neuquén, Argentina que intenta problematizar la división que existe entre aquellos jóvenes que tienen acceso a oportunidades educativas prolongadas y aquellos que enfrentan la precariedad y la necesidad de trabajar desde temprana edad para subsistir. Esta investigación busca problematizar en torno a los discursos que se emiten con relación a la juventud, abordándolo desde la estigmatización que se ejerce sobre dicho grupo social, para, de este modo, a partir de la recuperación de opiniones tanto de jóvenes como de adultos, esclarecer las posiciones que ambos sectores ocupan en el entramado social, ayudando a comprender, desde su perspectiva, cuáles son los sustentos ideológicos y culturales de dicha estigmatización.

A través de esta investigación de las distintas posiciones y opiniones, la autora pudo concluir que esta logró el propósito de poner en cuestión y desnaturalizar los discursos que circulan a diario en nuestra sociedad y que impiden la posibilidad real de generar cambios.

Siguiendo la misma línea de representatividad, esta vez con relación al análisis de roles de género presentes en el género urbano, el artículo de Sarah V. Platt (2018) presentado en el 1er Coloquio sobre Hombres y Masculinidades en la Universidad de Puerto Rico, aborda de manera significativa la influencia del artista Bad Bunny en la redefinición de la masculinidad en la cultura contemporánea. Es a través de una revisión de estudios de género, marcos teóricos relevantes y acordes a los temas, que el artículo contextualiza la importancia del fenómeno sociológico de Bad Bunny dentro de la música urbana y la sociedad puertorriqueña del siglo XXI.

Platt comienza situando a Bad Bunny como un ícono del *trap* latino, destacando su ascenso meteórico en la escena musical internacional y su influencia en un amplio espectro demográfico, destacando la ruptura de estereotipos de género por parte del artista, que desafía las normas de masculinidad tradicionales al exhibir una estética "queer" y fluida en términos de género, lo cual es especialmente notable en un género musical históricamente asociado con la misoginia y el sexismo.

La autora concluye señalando que Bad Bunny representa un fenómeno sociocultural relevante que desafía las narrativas de género establecidas. Aunque algunos críticos podrían argumentar que su música aún perpetúa ciertos estereotipos, su popularidad y su mensaje de ruptura con las normas de género tradicionales indican un cambio significativo en la percepción de la masculinidad en la sociedad contemporánea. Destacando a Bad Bunny como un agente de cambio en un contexto cultural dominado por el machismo y el capitalismo.

Por último, en la misma línea, María Luque Ruz (2020) realizó un estudio acerca de la representación de la mujer en la música urbana, analizando desde la teoría feminista si esta ha generado cambios en las formas en las que la mujer se ve representada socialmente en el género urbano. Partiendo desde la idea de la música como producto de la cultura de

masas, la autora plantea la estrecha relación existente entre los cambios que se producen en la sociedad y los productos que se generan como cultura de masas, desde donde se direccionan interacciones en ambos sentidos y se producen contenidos con relación a las modificaciones que el contexto vaya teniendo.

Luque realiza un análisis comparativo de diversas canciones tanto de hombres como de mujeres artistas del género urbano en las que somete las piezas musicales a parámetros de análisis desde el rol que la mujer representa tanto en las letras como en el montaje audiovisual de los videoclips. Asimismo, analiza el género urbano intentando responder si logra o no contribuir al movimiento feminista.

Las conclusiones de la autora no permiten establecer que el género urbano logre contribuir al movimiento feminista, sin embargo, si se logra concluir que, basado en el análisis de las canciones seleccionadas, algunas de estas si logran transmitir el mensaje de una mujer mas empoderada, dejando paso a la posibilidad de que la cultura de masas amplíe los espacios hacia una mejor representación de la mujer en el género urbano.

CAPÍTULO II

2.1 MARCO HISTÓRICO REFERENCIAL.

2.1.1 Música urbana en Chile

En Chile, la música urbana es uno de los géneros más escuchados en plataformas musicales como Spotify y Youtube Music, el año 2020, la plataforma Spotify a través de un informe señaló a Santiago como la ciudad que más consume el estilo de música del reggaetón en todo el mundo; esto en un universo de más de 3.000 millones de usuarios de la plataforma (La Tercera, 2020).

Dentro de la música urbana chilena hay distintos estilos como el mambo, el *trap*, el reggaeton, el rap, entre otros. Si bien, son distintos ritmos musicales, la mayoría de las letras logran plasmar una realidad de la cual no todos somos conscientes. En sus canciones se habla de la población, armas, robos, drogas, sexo, familia y amistad; conceptos diversos que logran representar de manera transversal la realidad de un grupo que ha crecido inmerso en la marginación, violencia simbólica y consumo de alcohol y drogas; y que principalmente está compuesto por jóvenes en etapa escolar entre los 14 y 18 años y que sitúa a la juventud chilena en el primer lugar de América en relación con el consumo de sustancias (SENDA, 2012). Este grupo ha visto en el género urbano una representación y sentido identitario que permite a las audiencias situarse desde la vereda de aquellas personas que, a través del discurso de sus canciones, independiente del contenido de este, han logrado traspasar las barreras de la marginalidad y se han posicionado como artistas representando a aquellos sectores vulnerables a la delincuencia, narcotráfico y violencia que se vive en algunas poblaciones del país. “La narrativa presente en las canciones funciona, por lo tanto, como vehículo de significado y es a

través del estudio de la narración dentro de la lírica musical que podemos adentrarnos a la forma en la que se conectan experiencia e identidad y en cómo se da la construcción de un sujeto o sujeta juvenil en un territorio específico. (Castillo, Núñez, Riquelme & Sule, 2022)

Durante el año 2022, fue el *boom* de la música urbana y pasaron de ser unos pocos exponentes a ser cada vez más, esto se refleja en la playlist “Reggaeton Chileno” de Spotify, donde la cantidad de oyentes creció en un 2.000% según la plataforma. En ese año, Matias Muñoz más conocido como Marcianeke se convirtió en el artista nacional más escuchado, superando los 4 millones de oyentes mensuales (Spotify, 2021).

Actualmente, artistas como Cris Mj, Pablo Chill-e, Paloma Mami, Juliano Sossa y Polimá WestCoast han logrado cruzar las fronteras del país colaborando con distintos artistas internacionales como Bad Bunny, De La Ghetto, Feid y Nicki Nicole. El primer gran exponente de la *trap* chileno es Pablo Acevedo Leiva, más conocido como Pablo Chill-e, artista que construyó los cimientos de lo que hoy conocemos como la música urbana en el país y que presentó la primera gran colaboración internacional con Bad Bunny y Duki en el año 2020, esta canción marcó un antes y un después en la música urbana chilena y en la exitosa carrera de Pablo Chill-e, quien en el año 2022 se presentó en el concierto de Bad Bunny en el Estadio Nacional frente a 110.000 personas interpretando “Hablamos Mañana”, que a la fecha tiene más de 80 millones de reproducciones en Youtube.

La música urbana en Chile desempeña un papel fundamental como un medio para expresar la diversidad cultural del país. En un país con una rica historia y una mezcla de influencias culturales a lo largo de los años, los géneros musicales urbanos como el rap, el reggaetón y el *trap* brindan a los artistas la oportunidad de contar sus propias historias personales, conectando con sus raíces culturales y transmitiendo algunos mensajes significativos.

Esto permite a los oyentes explorar diversas perspectivas y entender la diversidad de experiencias chilenas. De esta forma lo plantea Ignacio Molina en su libro "Historia del Trap en Chile", donde señala que "en Chile, el *trap* toma el carácter de una crónica, desde la cual los y las jóvenes van narrando sus vivencias y deseos en la vida (Molina, 2020). "El *trap* no es un género, es un estilo de vida. El estilo de vida del *trap* es hazlo, toma riesgo y próspera" (Young J Star en Molina, 2020).

Una característica destacada de la música urbana en Chile es la fusión de géneros y estilos musicales, lo que resulta en un sonido único que refleja la rica mezcla de influencias culturales en la sociedad chilena. Los artistas a menudo incorporan palabras y frases en lenguas indígenas en sus canciones, contribuyendo a preservar y celebrar estas culturas. "En el caso particular de las juventudes chilenas, estas se encuentran atravesadas por la heterogeneidad socioeconómica y la desigualdad cultural del país, pudiendo identificar en sus vivencias la influencia de la localización territorial y el lugar socioeconómico de procedencia". (Castillo, Núñez, Riquelme & Sule, 2022).

2.1.2 Panorama internacional

El concepto música urbana se acuñó por primera vez en Estados Unidos durante los años 70 y 80, refiriéndose a la música que nace y se desarrolla en las calles, como el *Hip-Hop*, *R & B*, etc. Este concepto fue mutando y nutriéndose gracias a nuevos ritmos y estilos que se unen y posicionan como grandes aciertos musicales, no solo desde Norteamérica, sino también desde Centroamérica con el reggaetón, también el *trap*, cuyos orígenes se remontan a Atlanta, Estados Unidos como una variación del rap, y en ocasiones vinculada a la "cultura del narcotráfico" en EEUU (S. Platt, 2018, P. 5). Este estilo de música se caracteriza porque trata de reivindicar y

dar visibilidad a una parte empobrecida y estigmatizada de la sociedad que, a través de su propio estilo busca posicionarse dentro del mundo de la música y recibir el mismo respeto e interés que otros estilos musicales clásicos.

Posteriormente, alrededor de los años 90 y 2000 surge en Puerto Rico el Reggaetón como una mezcla entre el *Hip-Hop*, *Reggae* en español y *Dancehall*; con la incorporación de letras latinas en este nuevo ritmo, alcanzando gran difusión en países de habla hispana luego de que las grandes disqueras en Miami comenzaron la producción masiva de este nuevo “ritmo latino”. Según Frederic Martel, esto se debe a que “El ecosistema particular de Miami explica, en gran parte, el hecho de que Miami Beach se haya convertido en la capital del reggaetón y en general de la música latina. En Downtown Miami, al otro lado de la bahía, a 5 kilómetros de Miami Beach, están los bancos más ricos de toda Latinoamérica” (Martel, F. 2010, p, 205).

“De hecho, el éxito del reggaetón se explica porque conecta por primera vez a la segunda y la tercera generación de hispanos que viven en Estados Unidos con sus orígenes, los de sus padres: el estilo urbano del hip hop representa el país donde viven y el ritmo caribeño sus raíces. El joven latino ya no tiene que optar entre su familia y la cultura pop estadounidense, entre la tradición y lo cool. Lo que Daddy Yankee, un puertorriqueño de 28 años que se convierte en la estrella del género, resume con una fórmula muy bonita: “La música permite a la segunda generación sentirse latina. El reggaetón unifica a las masas latinas»” (Martel, F. 2010, p. 304)

Más recientemente, y también proveniente de Estados Unidos, surge el *trap* como nuevo fenómeno musical, correspondiente a una mezcla entre *Rap* y la palabra *Trap*, cuya traducción al español significa trampa. Estilo que busca musicalizar las experiencias de los barrios marginales estadounidenses donde la presencia de violencia y drogas son predominantes. “El *trap* brindaría así formas para elaborar situaciones sociales, políticas y económicas que son

experimentadas por las juventudes de las periferias, donde a estigmatización vivida por los y las jóvenes que habitan las zonas marginales de la ciudad es asumida y apropiada como rasgo de diferenciación y de reconocimiento” (Castillo, Núñez, Riquelme & Sule, 2022).

2.1.3 Sellos discográficos

Deep Music es un sello independiente nacional que apareció en abril de 2019, con la idea de descubrir, potenciar y visibilizar el talento nacional en géneros como el trap, hip hop, reggaetón, R & B y otros sonidos que inundan las plataformas digitales. Deep Music como sello y management, cuenta hoy con más de 400 millones de reproducciones con algunas de sus producciones, contando con discos de platino y oro, entre sus cifras.

Harry Nach, Diego Smith, Polimá WestCoast, Kidd Tetoan, Galee Galee, Carlitos Junior, Way, Pablito Pesadilla, Ithal NY, Nico Baby y Royalty son los once artistas que comenzaron siendo parte este proyecto, con sonidos y propuestas que llegaron a revolucionar la música urbana.

Así lo afirmó su Director, Diego Sagredo en el año 2021: “Estamos muy contentos con lo que hemos logrado en estos casi dos años. Buscamos impulsar la música nacional y llevarla a un nivel profesional. Nos dimos cuenta que hay mucho talento local y pocas instancias para el desarrollo artístico. Deep Music llega a llenar ese vacío de la música urbana”.

En el año 2021 firmaron con su primera exponente femenino “Loyalty” que promete ser la nueva figura femenina de la música urbana en Chile. El sello discográfico, ha entregado talento nacional e internacional a la música chilena que ha instalado posteriormente entre lo más escuchado en listas de las plataformas de streaming como Spotify, Itunes y Youtube.

Desde el ámbito internacional, sellos discográficos como Sony Music y La Vendición Réconds han puesto también sus ojos en artistas chilenos del género urbano; Polimá WestCoast y Young Cister por ejemplo, internacionalizaron su carrera tras firmar contrato con Sony Music Entertainment en junio de 2019. Posteriormente, en febrero del presente año, luego de que su presentación en el Festival Internacional de la canción de Viña del Mar fuese uno de los mayores éxitos en su carrera musical, donde además fue seleccionado como jurado; Polimá WestCoast volvió a firmar con la multinacional para internacionalizar aún más su carrera, pasando a ser parte de uno de los más importantes sellos discográficos a nivel internacional, donde participan también artistas como Maluma, Ricky Martin, Rosalía, Américo, Javiera Mena, Kudai, etc.

Por otra parte, el artista Pablo Chill-E, en los inicios de su carrera musical es fichado por La Vendición Réconds, sello discográfico de España enfocado en la música urbana de los países de habla hispana, desde donde comenzó la internacionalización de su carrera musical, para posteriormente ser liberado para la conformación de su propio sello discográfico Shi Shi Gang, que actualmente, además de ser un sello discográfico, desempeña labores como una coordinadora social destinada a la realización de actividades musicales en poblaciones de Santiago de Chile, difundiendo de esta manera la identidad social con la cual el artista se identifica desde sus orígenes.

2.1.4 La música y los medios de comunicación.

Los medios de comunicación en Chile han jugado un papel crucial en la forma en que se aborda el fenómeno de la música urbana, especialmente en relación con temas como la pobreza y la representación de la realidad.

En un aspecto positivo, los medios de comunicación han desempeñado un papel crucial al proporcionar visibilidad a los artistas de música urbana procedentes de entornos socioeconómicos desfavorecidos. Esta acción se ha convertido en un medio que, de alguna manera, amplifica las voces de realidades marginadas, lo que a su vez fomenta un sentido de pertenencia e identidad entre las audiencias. (Martín-Barbero, 1991) destaca cómo la habilidad de los medios para exhibir y difundir patrones culturales específicos puede influir significativamente en la configuración de la identidad, tanto a nivel individual como colectivo de las personas.

La música urbana en Chile ha logrado emerger como un canal vital para amplificar las voces de las comunidades marginadas y para celebrar la riqueza de experiencias diversas en el país. En paralelo, los medios han reconocido esta forma de expresión como un reflejo poderoso de las problemáticas sociales y políticas presentes en Chile, abordando temas como la desigualdad económica y la lucha por los derechos de estas comunidades.

A través de entrevistas y reportajes, los artistas comparten sus perspectivas, nutriendo así debates públicos y elevando la conciencia social. No obstante, es relevante destacar que en ocasiones los medios han tendido a estigmatizar la música urbana, asociándose de manera exclusiva con la violencia o la delincuencia, generando una representación parcial y distorsionada de la realidad de estos artistas y sus entornos.

2.1.5 Difusión musical.

Instagram ha establecido un escenario esencial para la difusión musical al ofrecer a artistas y seguidores una plataforma visualmente atractiva y creativa. Desde perfiles de artistas que comparten avances de canciones y momentos detrás de cámaras hasta contenido efímero en historias y transmisiones en vivo, la plataforma permite una conexión directa entre

músicos y fanáticos. Los sellos discográficos aprovechan la visualidad de Instagram para promover lanzamientos, conciertos y eventos especiales, mientras que las colaboraciones entre artistas y la interacción directa con los seguidores generan un sentido de comunidad en torno a la música. Además, la plataforma sirve como un espacio para el descubrimiento de nuevas voces musicales, utilizando hashtags y recomendaciones para introducir a los usuarios a nuevos sonidos y talentos emergentes.

La plataforma ha resultado ser una herramienta invaluable para la difusión musical. A través de su enfoque visual, los artistas pueden compartir no sólo su música, sino también su imagen, estilo y personalidad. La plataforma ofrece diversas formas de promocionar canciones, álbumes o conciertos, desde publicaciones en el *feed* hasta *stories* efímeras que generan expectativa y cercanía con los seguidores. Además, la función de Reels permite compartir contenido audiovisual más extenso o creativo, lo que posibilita la creación de material promocional innovador. Instagram se ha convertido en una vitrina digital donde músicos emergentes y consagrados pueden llegar a audiencias globales, conectar con fans y crear una identidad visual y sonora única que trasciende fronteras.

2.1.6 Redes sociales.

En la escena musical chilena, las redes sociales, particularmente Instagram, han adquirido un papel vital como plataformas para la difusión de información. Este entorno digital gratuito ha propiciado la creación de perfiles especializados en música, que se dedican diariamente a informar sobre artistas nacionales e internacionales. Estos medios alternativos se han convertido en elementos esenciales para los artistas urbanos, ya que

proporcionan espacios más abiertos y flexibles, permitiéndoles expresarse y realizar acciones que, en los medios tradicionales, podrían ser sujetas a juicio o censura.

Estos perfiles no solo ofrecen detalles sobre la música y la carrera de los artistas, sino que también sirven como plataformas para la promoción de su trabajo y la conexión directa con sus seguidores. Su naturaleza menos regulada les permite explorar aspectos más personales, activismo social o mensajes más íntimos que podrían ser limitados en los medios convencionales. Esta libertad ha generado un vínculo más estrecho y auténtico entre los artistas y su audiencia, fortaleciendo su presencia y permitiéndoles proyectar su arte de una manera más genuina y cercana.

2.1.7 Instagram como plataforma alternativa de difusión.

Según el sitio oficial de Instagram, la plataforma busca “dar el poder para que cada persona cree comunidad y se acerque al mundo, con el compromiso de que sea una plataforma segura y solidaria.” Si desglosamos un poco más a este grande de las redes sociales encontramos que Instagram es una red social de alcance global que se destaca por su enfoque visual y su capacidad para compartir imágenes y vídeos de manera instantánea.

Fundada en 2010, esta plataforma se ha convertido en un espacio fundamental para la conexión social, permitiendo a usuarios de todo el mundo compartir momentos de sus vidas, intereses y creatividad a través de publicaciones en sus perfiles. Con una interfaz intuitiva y herramientas para editar y mejorar contenido, Instagram se ha convertido en un escaparate para expresiones artísticas, tendencias culturales, marketing digital y conexión

interpersonal, albergando una diversidad de comunidades y ofreciendo una experiencia visual única en la interacción social en línea. Además, ha surgido como un espacio poderoso y dinámico para dar visibilidad a temas que, con frecuencia, no obtienen suficiente atención en los medios tradicionales. Esta plataforma social ha democratizado la difusión de información, permitiendo que individuos, activistas y organizaciones aborden temas que a menudo son marginados o pasados por alto.

La naturaleza visual y la inmediatez de Instagram han desempeñado un papel fundamental en la difusión de mensajes sobre asuntos sociales, ambientales, de justicia y diversidad. El formato de imágenes y videos cortos ha permitido que se compartan narrativas poderosas y conmovedoras, creando un impacto inmediato en la conciencia colectiva.

Los temas que no reciben la cobertura adecuada en los medios tradicionales, como las luchas de comunidades marginadas, la crisis ambiental, los problemas de salud mental o los desafíos que enfrentan grupos minoritarios, encuentran un espacio significativo en Instagram. Aquí, las personas pueden contar sus historias de primera mano, compartir sus experiencias y hacer llamados a la acción de manera directa y auténtica.

En cuanto a su función como parte del modo de discurso de sus usuarios, Instagram se convierte en un espacio de expresión visual y narrativa. Las imágenes y videos publicados se utilizan como una forma de contar historias, expresar opiniones o mostrar el mundo desde la perspectiva de cada usuario. Esta plataforma permite la construcción de identidades digitales y la promoción de estilos de vida, ideas y productos a través de contenido visual atractivo. Asimismo, al contar con herramientas de interacción como comentarios, likes y comparticiones, Instagram se convierte en un canal para el intercambio de opiniones, la difusión de mensajes y la creación de comunidades en torno a intereses comunes.

2.1.8 Medios alternativos y música.

Los medios alternativos en la música han emergido como un contrapeso a la corriente principal de la industria. Representan un espacio vital para artistas fuera del radar comercial, permitiendo la exploración de géneros, sonidos y narrativas menos convencionales. Plataformas de streaming independientes, blogs musicales, estaciones de radio comunitarias y eventos alternativos son solo algunos ejemplos de estos medios. Estos canales ofrecen visibilidad a artistas independientes, promueven la diversidad sonora y fomentan una conexión más directa entre músicos y oyentes. Además, desafían las estructuras establecidas al priorizar la autenticidad y la innovación sobre el éxito masivo, facilitando la creación de una comunidad musical diversa y vibrante que celebra la originalidad y la experimentación.

Los medios de comunicación alternativos han encontrado en esta plataforma un medio poderoso para difundir información sobre música de manera creativa y directa. A través de perfiles especializados y plataformas dedicadas, estos medios comparten noticias, reseñas de álbumes, entrevistas exclusivas y cobertura de eventos musicales. Utilizan la imagen y el video para presentar contenido visualmente atractivo, aprovechando las historias y transmisiones en vivo para ofrecer momentos exclusivos con artistas y llevar a los seguidores detrás de escena. Además, fomentan la interacción con los usuarios a través de encuestas, preguntas y etiquetado, creando así comunidades de seguidores comprometidos y ampliando el alcance de la música que promocionan. Entre los más importantes están LaJunta+, SoloArtistasCl y Trap2day, medios pioneros que a través de redes sociales aportan diariamente a la música nacional.

A) LaJunta+:

¿Quiénes son?

Actualmente es el medio de música urbana más importante del país y se destaca por su nueva forma de realizar periodismo musical. Este medio de comunicación nace desde “LaJunta”, el programa de Youtube donde el presentador Julio César Rodríguez conversa con distintos artistas sobre sus vidas y sus carreras artísticas. Actualmente este programa cuenta con 75 episodios en donde se han presentado artistas como Pablo Chill-E, Polimá WestCoast, Princesa Alba, Kidd Voodoo, entre otros íconos de la música nacional.

Este medio marcó un antes y un después en el periodismo musical. Sus entrevistas coloquiales, hablando de tú a tú llamaron la atención de los artistas, por lo que se convirtió en el espacio donde los artistas pueden contar su verdad, sin temor a ser juzgados por quienes los entrevistan. Actualmente, se conforma de once personas, entre audiovisuales, periodistas, diseñadores y publicistas.

Modos de distribución y explotación de contenido.

LaJunta+ se encarga diariamente de acercar a los artistas a sus fanáticos gracias a los streams diarios “LaJunta News”, donde se invitan artistas nacionales emergentes y/o consolidados a una entrevista, donde conversan desde las noticias del día hasta el último lanzamiento del artista. Este programa sirve especialmente para la distribución de nuevos contenidos musicales a través de la indagación en los procesos creativos, para después explotar el contenido con publicaciones “highlights” del programa donde el artista muestra su nueva canción o explica lo que desea expresar con su arte. La utilización del material propio es lo más importante a la hora de generar

contenido, pero también se utilizan noticias llamativas de música, cultura, cine y videojuegos para generar interacción con los seguidores.

B) SoloArtistasCl:

¿Quiénes son?

Este medio de comunicación lleva doce años en el mundo digital y entrega una mirada mucho más general a la música, según su página web se creó para visibilizar las artes nacionales en los medios de comunicación, dedicándose a promover y apoyar distintos artistas emergentes y consolidados de diferentes disciplinas.

A través de su sitio web y perfiles de redes sociales, comparten entrevistas, eventos culturales, noticias relevantes y todo lo relacionado directamente con el arte en Chile. Actualmente está compuesto por trece personas, entre redactores, creativos, directores y colaboradores.

Modos de distribución y explotación de contenido.

SoloArtistasCl se encarga de distribuir información y entrevistas exclusivas a distintos artistas, con la creación de secciones y columnas de opinión de distintos temas, desde el cine hasta un concierto. Además, han realizado sesiones musicales, donde artistas cantan sus canciones a capella en un espacio cerrado. Al igual que muchos otros medios, utilizan el material propio para explotar el contenido y ayudar a la visibilización y el descubrimiento del arte chileno en cada una de sus aristas, buscando fortalecer y difundir el producto nacional.

C) Trap2day:

¿Quiénes son?

Es el medio pionero del *trap* en Chile, surge a raíz de la falta de medios que sean parte íntegra de la escena de música urbana chilena, ya que la visión que existía era muy desde afuera, por lo que se necesitaba darle ojos y boca que en ese momento no lo tenía.

Desde el 2018 ha sido un medio líder entre los medios independientes y autogestionados, manteniéndose a la vanguardia y siendo creadores y dueños de un archivo invaluable de la música nacional.

Este medio de comunicación funciona a través de publicaciones diarias donde informan sobre sucesos relacionados a la música y la cultura general, además presentan entrevistas periódicamente a distintos artistas de la música nacional e internacional. Actualmente el equipo está compuesto por cuatro periodistas que desempeñan labores variadas.

Modos de distribución y explotación de contenido.

Trap2day ha servido como un apoyo incondicional a la distribución y explotación de la música nacional, por lo que los artistas han generado una confianza con el medio, entregando exclusivas y confiando en que sean quienes entregan esta información a la audiencia. Además, funcionan a través de publicidad, por lo que, si un artista emergente o consolidado desea mostrar su arte, el medio se encarga de publicarlo, a pesar de que la publicidad es

pagada, siempre pasa por un filtro donde se seleccionan artistas que se adecúen a la editorial.

2.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

2.2.1 La dimensión musical en la sociedad de masas

La teoría de la industria cultural, desarrollada por Theodor Adorno y Max Horkheimer, sostiene que la cultura de masas emerge de dos factores principales: la capacidad de reproducir técnicamente bienes culturales y la aparición de las masas con poder adquisitivo para consumir dichos bienes. Adorno y Horkheimer afirman que "la cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza" (1984, Cit., pág. 165). El cine, la radio y las revistas conforman un sistema en el que cada sector está armonizado internamente y todos entre sí. "Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquel— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya interesados en ocultar dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya presentarse como arte. La verdad de que no son sino un negocio les sirve de ideología para legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias" (Pág. 166), transformando así la comunicación y permitiendo la producción masiva de productos culturales.

Tradicionalmente, los bienes culturales eran producidos por artistas y consumidos por unos pocos privilegiados. Con la reproducción en serie, estos bienes se estandarizan para el consumo masivo. La industria cultural ya no necesita del valor social del arte y presenta sus productos como mercancías que prometen diversión. Esta industria refleja la unidad en la vida política y

utiliza distinciones ilusorias para clasificar, organizar y manipular a los consumidores.

“la violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja” (Pág. 172.)

El arte genuino, según la Escuela de Frankfurt, trasciende la realidad y se opone a la tradición, presentando una dimensión crítica y de resistencia a las instituciones dominantes, “el arte genuino actuaba como el vedado final de los anhelos humanos de esa “otra” sociedad más allá de la actual” (Jay. M, 1984, Pág. 293). En contraste, la cultura de masas niega la autenticidad y la búsqueda autónoma de la felicidad,

produciendo bienes culturales que imitan la vida cotidiana y eliminan cualquier dimensión de resistencia política. Este naturalismo en la industria cultural homogeniza los productos culturales y la vida diaria, creando una ilusión de libertad y elección, mientras en realidad refuerza la conformidad y la sumisión al sistema “Es el ideal de la naturaleza en la industria, que se afirma tanto más imperiosamente cuanto más la técnica perfeccionada reduce la tensión entre la imagen y la vida cotidiana. La paradoja de la rutina disfrazada de naturaleza se advierte en todas las manifestaciones de la industria cultural” (Pág. 173).

La industria cultural convierte al arte en un bien de consumo y a las personas en consumidores, presentando todas las necesidades humanas como susceptibles de ser satisfechas por sus productos. Esta transformación

del arte en consumo perpetúa la dominación económica y social, ya que los consumidores se ven atrapados en un ciclo de producción y consumo que refuerza las estructuras de poder existentes. Los monopolios culturales son, según Adorno y Horkheimer, dependientes de los monopolios industriales, (Adorno y Horkheimer, 2006, Pág. 167).

Por lo que podemos decir que el objetivo de la industria cultural “es cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día” (Pág. 176)

Inmersa en la cultura de masas, la música es uno de los productos más consumidos por las juventudes chilenas, pues a menudo están en proceso de desarrollar su propia identidad, y la música puede ser una forma para ellos de explorar diferentes aspectos de sí mismos, siendo esta un método que les ayuda a conectarse con otros con los que pueden compartir experiencias. Sin embargo, se debe considerar que, como parte de la industria cultural, la música también es sometida a una producción y reproducción estandarizada y estereotipada, que más allá de permitir el descubrimiento de la identidad de las juventudes chilenas, lo que verdaderamente ocurre es que estas están consumiendo productos estandarizados que más allá de ser elegidos por ellos mismos, fueron impuestos luego de la producción masiva de piezas musicales de diversos géneros, artistas, productoras, etc.

La diversión, como extensión del trabajo bajo el capitalismo tardío, reconcilia a la audiencia con el status quo, anulando la dimensión crítica del arte serio. La industria cultural promete la liberación del pensamiento crítico, pero en realidad, refuerza el conformismo y la obediencia a la jerarquía social “...la afinidad originaria entre el negocio y la diversión aparece en el significado mismo de esta última: en la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer, 2006, Pág. 181-189)

En la industria cultural, el arte se presenta abiertamente como mercancía, y su valor se mide en términos de consumo y prestigio social, no de fruición estética. La experiencia subjetiva del arte se estandariza, y el valor de uso del arte se reemplaza por su valor de cambio. “Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio” (Cit., 2006. Pág. 203.) Este proceso de mercantilización del arte refleja y refuerza las jerarquías sociales, convirtiendo la cultura en un medio de control social.

La publicidad, que en una sociedad competitiva tenía la función de orientar al consumidor, en la actualidad se ha convertido en un medio para reforzar el dominio de los monopolios culturales. La publicidad y la industria cultural se fusionan, utilizando técnicas de manipulación psicológica para mantener el control sobre los consumidores y asegurar la perpetuación del sistema de dominación “Pero dado que su producto reduce continuamente el placer que promete como mercancía a la pura y simple promesa, termina por coincidir con la publicidad misma, de la que tiene necesidad para compensar su propia incapacidad de procurar placer efectivo” (Pág. 206.)

2.2.2 Estudios de la performatividad.

Los inicios del estudio del se pueden remontar a la publicación de "La presentación de la persona en la vida cotidiana" de Erving Goffman en 1959, en esta obra el autor analiza cómo los individuos se presentan a sí mismos y sus acciones ante los demás en situaciones cotidianas, y cómo guían y controlan la impresión que los otros se forman de ellos (Goffman, 1959, p. 3), sin embargo, los inicios oficiales de los estudios de performance se sitúan en la década de 1970 con los trabajos antropológicos de Richard Schechner y

Víctor Turner sobre ceremonias rituales de pueblos no occidentales (Peplo, 2014, p. 6).

Schechner indica que todo puede ser estudiado como performance (Schechner, 2000, p. 14), por lo que se deben considerar los hechos son tomados bajo la observación y descripción de la estructura diacrónica característica; como "secuencias tempo-espaciales que tienen un principio y un final" y "presentan secuencias aislables en términos analíticos pero interrelacionadas en la vida social" (Schechner 2000, citado en Bianciotti y Ortecho, 2013, p. 123).

“como si fuera performances, podemos aplicar este enfoque a fenómenos muy heterogéneos tales como presentaciones artísticas vanguardistas, obras teatrales, recitales, conciertos, espectáculos de ballet, carnavales, bailes de cuartetos, shows televisivos, certámenes deportivos, rituales sagrados, acciones colectivas de protesta, actos gubernamentales, proposiciones matrimoniales, certámenes de belleza, actos escolares, festejos de fin de año, ceremonias de graduación, fiestas de quince, despedidas de soltero/a, shows de strippers, cenas de reencuentro de promociones, prácticas sexuales, rutinas de entrenamiento en gimnasios, pago de jubilaciones/pensiones, exposiciones de arte en museos, velatorios y cortejos fúnebres, congresos, jornadas, ferias artesanales, batallas, viajes de egresados, entrega de premios Oscar, toma de rehenes, cumbres de jefes de Estado, etc., etc., así como también microconstrucciones de clase, raza, etnicidad, género y sexualidad.” (Peplo, 2014, p. 5-6)

Taylor especifica que lo corpóreo en el performance se estudia como actuación viva, con métodos propios de distintas disciplinas (2011, p. 15).

“El campo que se define actualmente como estudios de performance toma actos y comportamientos en vivo como su objeto de análisis, aun cuando estos comportamientos incluyan una interacción con objetos o performances en internet. Los estudios literarios examinan textos. Los departamentos de

estudios del cine se dedican a las películas. Los estudios de performance como campo post o anti disciplinario, piden prestadas varias estrategias y metodologías de distintos campos para examinar prácticas encarnadas y comportamientos expresivos” (2011, p. 15).

Desde la noción de performance se asiste a un objeto o enfoque teórico de análisis que abarca las actuaciones del sujeto o grupo en una situación o evento social. La potencialidad performativa del lenguaje se extrapola a las estructuras ideológicas, para explicar su influencia sobre el comportamiento habitual o ritualizado, siguiendo la teoría de Goffman (1959), se examina la imagen que un individuo quiere presentar a los otros con fines de socialización o con otros propósitos, en este estudio, estas actuaciones son llamadas actuaciones performáticas y hacen referencia a los comportamientos éticos, estéticos, identitarios, corporales e ideológicos que adopta el adolescente durante las fiestas donde escucha *trap*, para mostrar una imagen de sí mismo ante el grupo con intenciones cómo ser aceptado, marcar su personalidad, igualarse o diferenciarse del otro, participar en los juegos de poder social y económico y/o aceptar o rechazar valores cultural y políticamente establecidos.

2.2.3 Historia de la música popular en Chile.

La música popular en Chile ha sido fundamental a la hora de construir la identidad cultural y de expresar las distintas realidades sociales y políticas del país. Desde la llegada de la icónica Nueva Canción Chilena, que se convirtió en un himno de resistencia durante la dictadura militar, hasta la cumbia chilena, que refleja la alegría y la vitalidad de la vida cotidiana, son algunos de los diversos géneros musicales que han servido como poderosas herramientas de conexión y protesta a lo largo del tiempo.

Las expresiones artísticas populares han contribuido a generar conciencia sobre temas como la justicia social, los derechos humanos y la diversidad cultural, influenciando no solo la escena musical, sino también la esfera política y social de Chile. En este sentido, la música popular ha sido un vehículo para la unidad, la celebración de la identidad nacional y la articulación de la voz del pueblo, dejando un legado duradero en la sociedad chilena, que hoy por hoy, podemos relacionar a otros géneros musicales que logran de igual forma una conexión con la realidad.

La Nueva Canción Chilena, que surge en la década de los 60' como una respuesta artística y política al contexto socioeconómico que se vivía en esa época, logró convertir el canto en reflexión y cambios sociales, que con la llegada de la dictadura militar en 1973, se vieron acallados y muchos de los artistas siguieron sus carreras musicales desde el extranjero, tomando su arte como una vía de visibilización de lo que se vivía en Chile. Este gran movimiento se encargó de celebrar y reivindicar la identidad nacional a través de sus letras, melodías, donde destacaban las tradiciones, la historia y las luchas del pueblo chileno, fortaleciendo el sentido de pertenencia y orgullo. El despertar social que trajo consigo este movimiento musical, contribuyó a que se reflexionara y actuara en torno a la desigualdad, la pobreza y la educación, convirtiendo las canciones en himnos de solidaridad y esperanza. En este sentido, Rolle (2002) afirma que el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular contaron con el apoyo incondicional de varios notables artistas pertenecientes a este importante movimiento, quienes se encargaron de sostener este gobierno a través de la música contestataria, centrándose siempre en que el pueblo es quien tiene el poder de ayudar a gobernar.

Además de la gran labor política que cumplió, la Nueva Canción Chilena plasmó un legado cultural que perdura hasta el día de hoy a través de las voces de grandes artistas como Víctor Jara, Violeta Parra, Inti-Illimani, Los

Jaivas, Quilapayún, entre otros, quienes hasta el día de hoy son indiscutibles madres y padres de la música chilena, logrando inspirar a las nuevas generaciones. Esta importante relación con las nuevas generaciones se logró ver durante la Revuelta Popular de 2019, donde las juventudes “revivieron” la música de protesta de la época de los 60’ hasta los 80’ con “Los Prisioneros”.

En el Chile de hoy, la música popular ya no se centra solo en lo folclórico, sino que abarca una amplia variedad de géneros musicales que reflejan la diversidad cultural y la globalización, donde géneros como el pop, el indie y el reggaeton logran “chilenizar” la música a través de la fusión de los ritmos y las líricas.

2.2.4 El contexto de la narcocultura en Latinoamérica y Chile dentro de los Estudios Culturales.

Cuando hablamos de música urbana como el reggaeton, el trap y el rap, entendemos -al igual que todas las expresiones artísticas- que se encargan de evidenciar realidades muchas veces desconocidas por el resto de la sociedad y es a través de sus letras donde se logra una aproximación que debido a las barreras socio-económicas y culturales sería difícil conocer. En este sentido, los más propensos a conocer estas nuevas realidades a través de la música, son los jóvenes que cuentan con acceso libre a internet y las plataformas musicales.

La llamada “narcocultura” es según Becerra (2018), este concepto se entiende como una orientación estética que está relacionada con símbolos y elementos que guían la interpretación y el significado del tráfico de drogas por

diferentes segmentos sociales, incluso aquellos que no están directamente involucrados en esta actividad. Esta perspectiva considera aspectos como la música, el cine, las series de televisión y la religión principalmente, y su difusión es influenciada en gran medida por los entornos sociales, los medios de comunicación y las industrias culturales. (p. 6). Además, esta forma de cultura logra generar ciertas expectativas de vida, que van de la mano con las drogas y lo que se puede obtener gracias a estas, e incluso es considerada una forma de legitimación del tráfico de drogas.

La narcocultura utiliza la música como una de las expresiones artísticas más importantes donde presentan esta forma de vida no solo a quienes comparten las vivencias relatadas, sino que se logra transmitir a un público mucho más diverso. En México específicamente, los narcocorridos han sido objetos de constante investigación, no sólo por sus polémicas letras que relatan las vivencias de los más grandes narcotraficantes, sino que también por la manera en que estas grabaciones y videoclips son financiados por los mismos protagonistas para inmortalizar su vida a través de artistas en su mayoría independientes que ven en este género, una forma de crecimiento económico y profesional.

La escena musical chilena no se aleja mucho de esta realidad mexicana, ya que el *trap* y el reggaeton se han encargado no solo de mostrar vidas ostentosas, sino que también venerar la “vida y obra” de grandes delincuentes encarcelados e incluso asesinados. Para ejemplificar el caso chileno, en el video “DIEGUITOX100PRE” de Mágico Records -que actualmente reúne más de 190.000 reproducciones- se recuerda al joven delincuente Diego Marchant, quien fue asesinado por miembros de una banda rival. En esta canción se hace alusión a robos, armamentos, se muestran joyas doradas en los cuellos de los protagonistas y el mausoleo o memorial que la familia instaló en la población donde vivían, esta estructura fue

destruida por el municipio al tiempo, ya que era un lugar de encuentro para delincuentes.

Según Becerra (2018), estas expresiones artísticas influyen directamente en quienes las consumen, moldeando las percepciones de poder, violencia y estilos de vida asociados a la delincuencia donde se normalizan las acciones ilegales y los comportamientos asociados a las drogas entre las juventudes.

A pesar de que la música ha salvado a muchos artistas de las drogas y la delincuencia, es importante dejar ver que, por otro lado, hay quienes siguen perpetuando la delincuencia, el individualismo y el sistema neoliberal a través de sus distintas expresiones artísticas.

2.2.5 La mujer en la música.

2.2.5.1 El feminismo.

El movimiento feminista ha tenido una influencia transformadora en la música, ya que ha contribuido a desafiar y transformar las normas de género impuestas en la industria musical, así como promover la igualdad y diversidad. Este movimiento ha promovido la visibilización de las voces femeninas, tanto en roles como intérpretes, compositoras y productoras, destacando la importancia de escuchar y valorar las perspectivas de las mujeres en un campo históricamente dominado por hombres.

En esta misma línea, el cuestionamiento de los estereotipos y roles de género impuestos en la sociedad ha llevado al feminismo a desafiarlos y alentar a las mujeres a la exploración en diferentes estilos musicales, rechazando los roles tradicionales que las limitan a ser objetos de deseo o musas inspiradoras. No hay feminismo sin política y es por esto por lo que ha servido como vehículo para abordar temas relevantes para las mujeres, como

la violencia de género, la discriminación, la igualdad de oportunidades y el empoderamiento, proporcionando un espacio donde las mujeres comparten sus experiencias y luchan por el cambio a través de su expresión artística. Todo esto es para finalmente, promover el empoderamiento y la solidaridad entre las mujeres de la industria, el apoyo mutuo, la colaboración y la creación de redes de apoyo en un entorno jerárquico, competitivo y machista.

2.2.5.2 El rol de la mujer en la música: Las políticas de género patriarcal y las posturas desde el feminismo.

El papel de las mujeres en la música es una larga historia de resistencia, innovación y empoderamiento, donde a lo largo de los años han desafiado las normas sociales y las brechas de género para que sus voces sean escuchadas y validadas en el mundo musical. Desde la histórica Ivy Queen hasta estrellas actuales como Denise Rosenthal y Karol G, han dejado una marca indeleble en la historia musical femenina de Latinoamérica, que va más allá de la composición e interpretación, porque han dado cuenta de que las mujeres tienen un espacio importante en la música, donde pese a cualquier dificultad desafían las expectativas y lideran el camino hacia una mayor inclusión y diversidad. A pesar de que con el pasar de los años las mujeres están cada vez más respetadas en el mundo musical, la cosificación sigue presente en la música de sus colegas del género opuesto, siendo este uno de los mayores debates en la sociedad actual.

2.2.5.3 La cosificación de la mujer.

El reggaetón y el trap a menudo presentan letras y videos que retratan a la mujer como un objeto sexual, reduciendo su valor a su aspecto físico y el

placer que generan en los hombres. En muchas canciones, las mujeres son descritas en términos vulgares y denigrantes, perpetuando los estereotipos sexistas y promoviendo la misoginia. Además, en los videoclips suelen mostrar a las mujeres en roles sumisos y pasivos, mientras que los hombres son retratados como dominantes y poderosos. Es por esto que Martínez Noriega nos dice que la sexualidad que muestra y promueve la industria musical a través del reggaetón se muestra como una fuente de diversión, sin responsabilidades y sin consecuencias negativas, donde se intensifica la imagen de la mujer en un rol sumiso y de objeto sexual (pp. 63), donde hay quienes justifican estas acciones, argumentando que solo son un fiel reflejo de la sociedad y las dinámicas de género, dejando de lado la responsabilidad que tienen los artistas a la hora de producir mensajes violentos, que pueden influir en las actitudes y comportamientos de quienes consumen su música, además del impacto en la autoestima y la percepción que las mujeres tienen de ellas mismas y de sus pares.

En la actualidad, las mujeres han encontrado un espacio en la música donde logran ser ellas mismas, contar sus vivencias y transmitir a través de sus letras el sentir de muchas otras mujeres que las escuchan. Hablar de temas como el amor, el desamor, el empoderamiento y la sexualidad, desafían los tabúes y estigmas que rodean a estas temáticas, promoviendo la aceptación y la liberación sexual, logrando generar una auténtica cercanía con la audiencia que valida, escucha y celebra las vivencias de las artistas a través de la música.

2.2.6. Lo simbólico.

A lo largo de este trabajo, el concepto “simbólico” es comprendido como los elementos o signos que adquieren un significado particular dentro de un grupo determinado, representando ideas, valores, creencias,

identidades y/o emociones compartidas. Los elementos simbólicos, pueden ser palabras, objetos, acciones, lugares, personajes o rituales que, dentro de un contexto en específico significan algo mucho más amplio y profundo para las y los integrantes de determinado grupo. Lo simbólico es completamente interpretativo y subjetivo, ya que con el paso del tiempo, un símbolo adquiere su significado gracias a los procesos de interpretación colectiva e individual. Además, los significados pueden variar entre las diferentes culturas, e incluso en los subgrupos de un mismo colectivo, reflejando la diversidad de perspectivas relacionadas a la experiencia.

Para comprender más a fondo este concepto, Giménez (2005) considera que “lo simbólico es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles (...), y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación (...) todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura sino también los modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, vestido, alimentación, vivienda, objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, etcétera.” (pp. 68)

2.2.6.1. Violencia simbólica

La música urbana en Chile emerge como un espacio de convergencia cultural y social, donde se reflejan las realidades y experiencias de quienes la crean y consumen. Sin embargo, al analizarla desde la teoría de la violencia simbólica de Pierre Bourdieu, se puede comprender como esta expresión también está impregnada de relaciones de dominación, poder y lucha. Dentro de las dinámicas de poder y representación propuestas por Bourdieu, la música urbana no solo se percibe como una expresión artística, sino también como un campo de lucha simbólica donde se negocian y reproducen relaciones de poder e influencias sociales.

Bourdieu describe la violencia simbólica como una forma de coerción que se ejerce sobre los agentes sociales mediante su aceptación inconsciente, debido a la internalización de las estructuras de dominación en su habitus, en el contexto de la música urbana chilena, esto se refleja en cómo las representaciones culturales y las estructuras de poder influyen la producción y recepción de la música.

El concepto de habitus es crucial en la teoría de Bourdieu, representando las disposiciones internalizadas que guían las acciones y percepciones de los individuos, “El habitus es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada” (Bourdieu, 1977, P. 40)

Los artistas y oyentes de música urbana en Chile se forman a través de la socialización en entornos familiares y comunitarios marcados por la desigualdad social y económica, estableciendo disposiciones duraderas que moldean sus percepciones y acciones en relación con el mundo social y cultural en el que se desenvuelven. Este proceso de socialización inicial da lugar al habitus, que representa las disposiciones adquiridas por los agentes sociales a lo largo de su vida, influyendo en sus percepciones, gustos y acciones, en el contexto de la música urbana, el habitus se manifiesta en las preferencias musicales, los códigos estéticos y los comportamientos dentro de la escena musical, como la preferencia por ciertos géneros musicales o la valoración de ciertas letras y estilos de interpretación, todos influenciados por el habitus de los individuos y los grupos sociales.

Los campos culturales y mediáticos, donde se desenvuelve la música urbana, también están estructurados por relaciones de poder y dominación, ya que la industria musical, controlada en gran medida por agentes con capital cultural y económico, determina qué artistas son promovidos y qué estilos son comercializados, reproduciendo así las jerarquías existentes.

La música urbana en Chile constituye un campo social donde se negocian y disputan diversas formas de capital, como el cultural, el económico

y el social. Este campo está estructurado por relaciones de poder que determinan quiénes tienen acceso a la producción, distribución y consumo de la música urbana. La participación en este campo implica la adhesión a ciertas normas, estilos y discursos que son legitimados por los actores dominantes en la escena.

“La inversión para Bourdieu es la propensión, como inclinación y como aptitud, que los agentes tienen a actuar y que nace de esa relación entre el campo y el conjunto de disposiciones adquiridas ajustadas a él. La inversión en el juego social, las apuestas que los agentes hacen en ese juego al sumergirse en él se dan porque el agente posee un interés, comparte una *illusio* ajustada a la estructura y a la lógica del campo, y ello a partir de un proceso de socialización que, lejos de tratarse de mera inculcación del exterior al interior, está mediada por el *habitus*.” (Calderone, 2004)

Se refiere al compromiso y la inversión de los individuos en los juegos sociales, influenciados por su *habitus* y su relación con los campos. Se describe como la disposición a participar activamente en la sociedad. Bourdieu sostiene que la labor pedagógica inicial se basa en la búsqueda del reconocimiento como motor para la inversión en el juego social.

La violencia simbólica se ejerce a través de la imposición de una visión del mundo legítima, aceptada inconscientemente por los agentes sociales. Bourdieu destaca la importancia de las luchas simbólicas por la imposición de visiones del mundo, donde el Estado juega un papel crucial en la construcción del sentido común y la legitimación de las estructuras de dominación.

Es a través de políticas culturales, regulaciones y apoyos institucionales, el Estado puede influir en la producción, difusión y recepción de la música urbana, mientras se encarga de ejercer violencia simbólica al promover ciertas formas de representación cultural y al legitimar determinados actores y prácticas dentro del campo musical. Por ejemplo, las políticas de fomento a ciertos géneros musicales sobre otros pueden reflejar y reproducir

desigualdades de acceso y reconocimiento dentro del campo de la música urbana.

La música urbana en Chile también es un espacio de luchas simbólicas donde los artistas y los públicos pueden resistir y subvertir las estructuras de poder dominantes. es a través de letras contestatarias, estilos de interpretación transgresores y prácticas de autogestión, algunos artistas desafían las representaciones hegemónicas y promueven visiones alternativas del mundo y de la sociedad.

Es dentro de este espacio de lucha, donde Bourdieu critica la idea de falsa conciencia y destaca la importancia de la historización para revelar las estructuras de poder ocultas, a través de la ciencia social, la que busca poner en suspenso la sumisión al orden establecido, cuestionando las creencias fundamentales arraigadas en el habitus de los individuos, desafiando estas estructuras y promoviendo una comprensión crítica de la sociedad.

2.2.6.2. Biopolítica y poder.

La Biopolítica es un concepto clave para comprender el poder y la dominación en la sociedad actual. En este caso en particular, esta noción se entrelaza con fenómenos como la música urbana, que reflejan y moldean las estructuras y dinámicas de poder en la sociedad.

La biopolítica se refiere a la forma en que el poder y la dominación se ejercen sobre la vida y la población a través de la regulación y el control. Los ritmos urbanos con frecuencia también pueden reflejar y cuestionar este enfoque, especialmente con respecto a cómo las políticas y prácticas influyen en la vida de las comunidades marginadas.

Entre los muchos temas e investigaciones, el concepto de biopolítica es el que ha recibido más interpretaciones dentro de la política contemporánea. En la biopolítica lo que se busca es “cómo lograr que el sí se

traduzca en un beneficio colectivo” (Foucault, 1994, p. 55). El beneficio colectivo es la tranquilidad que ejerce el poder al controlar una patología dentro de los límites de la población. Con la biopolítica el filósofo francés trató de evidenciar las relaciones de fuerzas en un conjunto más grande, es decir, que el poder engendra varios tipos de mecanismos que se materializan en el control a las conductas de la “especie humana”, pues la vida alcanza otras consideraciones conceptuales. Foucault habló de procesos a gran escala de natalidad, mortalidad, salud, etc. Se trata de efectos activos de poder que estudian al hombre como un organismo viviente que pertenece a la especie humana.

En la biopolítica lo que se busca es “cómo lograr que el sí se traduzca en un beneficio colectivo” (Foucault, 1994, p. 55). El beneficio colectivo es la tranquilidad que ejerce el poder al controlar una patología dentro de los límites de la población. Con la biopolítica el filósofo francés trató de evidenciar las relaciones de fuerzas en un conjunto más grande, es decir, que el poder engendra varios tipos de mecanismos que se materializan en el control a las conductas de la “especie humana”, pues la vida alcanza otras consideraciones conceptuales. Foucault habló de procesos a gran escala de natalidad, mortalidad, salud, etc. Se trata de efectos activos de poder que estudian al hombre como un organismo viviente que pertenece a la especie humana.

La música urbana con frecuencia aborda temas ligados a la violencia, la seguridad y la vigilancia, elementos vinculados al poder biopolítico. Por ejemplo, la percepción y el trato de la juventud en esos contextos a menudo están influenciados por políticas que buscan controlar y disciplinar a la población con base en criterios raciales y socioeconómicos. Del mismo modo, la música urbana puede constituir un espacio en el que se cuestionan y evidencian las formas de poder biopolítico que actúan sobre esas comunidades.

2.2.7. Teoría de las representaciones sociales

La Teoría de las Representaciones Sociales (TRS), propuesta inicialmente por Moscovici (1961), se centra en el estudio del sentido común y cómo este influye en la comprensión y percepción del mundo que nos rodea (Rateau, Moliner, Guimelli, & Abric, 2011; Wagner et al., 1999).

Serge Moscovici introdujo el concepto de representaciones sociales en su obra "El psicoanálisis: su imagen y su público" (1979), inspirado por la noción de representaciones colectivas de Émile Durkheim. Durkheim (2000) usó este concepto para describir fenómenos originados en las relaciones sociales que los individuos establecen dentro de una sociedad. Las representaciones colectivas, según Durkheim, son realidades que mantienen íntimas relaciones con su sustrato social y son autónomas sólo relativamente, ya que emergen del conjunto de individuos asociados y se imponen a estos como hechos sociales (Durkheim, 2000: 48).

El sentido común, como parte integral de la TRS, se manifiesta en la necesidad humana de simplificar y hacer predecible el entorno. A través de interacciones sociales y exposiciones a diversas influencias (familia, educación, medios de comunicación), las personas construyen representaciones compartidas del mundo que les rodea (Abric, 1994a). Esta reconstrucción social se realiza en interacción con otros individuos y grupos, lo que contribuye a la formación de identidades y la distinción entre "nosotros" y "ellos" (Rouquette, 1994).

Moscovici avanzó esta noción al distinguir entre representaciones colectivas y sociales, enfatizando el carácter heterogéneo, plural y dinámico de estas últimas. Según Moscovici, las representaciones sociales son procesos de construcción continua basados en intercambios y comunicaciones sociales, reflejando tanto la diversidad de agentes como la pluralidad de sus construcciones simbólicas (Moscovici, 1988, citado en Jovchelovit, 2001: 167).

Las representaciones sociales no son simples agregados de ideas, sino estructuras interdependientes que reflejan una visión compartida. Aunque pertenecen a un grupo social, la unanimidad en las representaciones es relativa y depende de la homogeneidad del grupo y la relación de los individuos con el objeto. Surgiendo de procesos de comunicación, las representaciones se forman y comparten en interacción social, permitiendo descubrir nuevas informaciones y consolidar consensos. Las representaciones guían la comprensión del mundo, orientan las interacciones sociales y justifican comportamientos individuales y grupales.

Las representaciones sociales son históricas en su naturaleza, producto tanto del devenir de la sociedad como de un desarrollo lógico-temporal interno. Comprender una representación implica entender su evolución y relación con su estado previo (Rouquette, 1997). Además, están intrínsecamente ligadas al pensamiento social, caracterizado por una lógica relacional y contextualizada que influye en la interpretación de eventos y objetos (Guimelli, 1999).

El pensamiento social, en contraposición al racional, se caracteriza por la interpretación relacional de eventos y la justificación a posteriori de conclusiones. Este pensamiento, inherente al contexto social, busca coherencia y equilibrio en las ideas y creencias compartidas (Rouquette, 1973). Se diferencia del pensamiento racional en su adaptación al contexto social y cultural, siendo fundamental para comprender la lógica de las representaciones sociales (Guimelli, 1999).

Podemos comprender de qué manera las representaciones sociales influyen en la percepción y comprensión del mundo, incluyendo la música urbana como un objeto cultural significativo. Al analizar las representaciones sociales en este contexto, se pueden explorar las dinámicas de identidad, pertenencia y diferenciación en las comunidades urbanas, así como su

influencia en la construcción de significados y valores asociados a la música y la cultura urbana.

2.2.8. Teoría de la construcción social de la realidad.

Berger y Luckmann (1966) en su teoría de la construcción social de la realidad sostienen que la realidad social es un proceso continuo y dinámico, en el cual los individuos y las estructuras sociales se influyen mutuamente a través de la interacción y comunicación y que esta no es algo objetivo y preexistente, sino que es creada y mantenida gracias a la interacción social. Además, sostienen que la construcción de la realidad social es un proceso que implica la creación de significados y la atribución de significados a distintos objetos y eventos.

Este proceso de construcción se produce a través de dos importantes procesos, el primero es la asociación, que se refiere al proceso por el cual los individuos se unen y se organizan en grupos sociales donde crean y mantienen una realidad social a través de la interacción y la comunicación. En segundo lugar, está la institucionalización, que se refiere al proceso por el cual las estructuras sociales y las instituciones se establecen y mantienen, convirtiéndose en parte de la realidad social y siendo utilizadas para mantenerla y reproducirla.

2.2.9. El Análisis Crítico del Discurso.

El Análisis Crítico del Discurso (ACD) es una perspectiva que se centra en la comprensión y el análisis de los discursos como formas de acción que construyen y transforman la realidad social. Martín Rojo (1998) describe el ACD como un enfoque que requiere involucrarse activamente con lo que se estudia, problematizar el modo de observación y encontrar consensos con los usuarios de los discursos para abrir nuevos caminos y aportar soluciones a dificultades sociales. El ACD, por lo tanto, adopta una postura crítica y proactiva hacia el cambio social a través de las prácticas discursivas (Rojo, 1998, P. 9-10).

El ACD concibe su método en tres dimensiones: el estudio del texto como producto discursivo, el estudio de la situación social o práctica discursiva en la que se inserta el texto, y el conocimiento de la práctica social misma, es decir, la realidad que construye el discurso y las maneras de cambiarla (Rojo, 1998, P. 12). Según Van Dijk (2003), el ACD analiza los intereses, valores e ideologías que portan los discursos, así como los significados ocultos, implícitos y no evidentes (Van Dijk, 2003:155). Wodak (2003) identifica tres conceptos básicos en esta disciplina: poder, historia e ideología, y señala que el ACD intenta develar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control tal como se manifiestan en los discursos (Wodak, 2003:19).

La música, al igual que otros discursos, tiene la capacidad de construir y transformar realidades sociales. El rock, por ejemplo, se ha descrito como un portador de tendencias, ideas y valores que ayudaron a crear una apertura hacia nuevas formas de sociabilidad y convivencia. Este "discurso del rock" se convirtió en un catalizador de transformaciones sociales significativas. De manera similar, el vals en el Ancien Régime actuó como un discurso musical que promovió el cambio social, desafiando las normas aristocráticas y

contribuyendo a la transformación del sistema de monarquías absolutistas (Rojo, 1998, P. 12).

En contextos más recientes, los discursos musicales pueden tanto mantener el orden social como transformarlo. En los regímenes comunistas y nazi-fascistas del siglo XX, se promovieron discursos musicales conservadores a través de orquestas sinfónicas y cuerpos de ballet que mantenían las costumbres del siglo XIX. En contraste, discursos musicales alternativos que promovían el cambio social fueron ferozmente perseguidos (Wodak, 2003:19).

Un reto significativo del ACD es medir sus resultados en la sociedad. Para aplicarlo a la música, es necesario formular un programa de acción que reconozca y defina los discursos musicales del poder establecido, determine cómo se legitiman y examine si existen discursos alternativos y su desafío para los discursos musicales establecidos. También es esencial analizar el acceso de los usuarios a los medios discursivos y discutir la propiedad de instaurar un nuevo orden discursivo (Fairclough, 1998, P. 39).

El ACD también debe examinar las posibilidades efectivas del investigador de intervenir en estas realidades y prever en la medida de lo posible los resultados. Esto implica un compromiso con la sociedad para construir un mundo mejor a través del análisis, comprensión y uso de los discursos musicales (Jäger, 2003, P. 61).

La música urbana, como una forma contemporánea de expresión cultural, ofrece un campo fértil para el ACD. Este género musical, que incluye estilos como el rap, el reggaetón y el *trap*, a menudo refleja y aborda temas de desigualdad social, discriminación y resistencia. El análisis de estos discursos musicales puede revelar cómo los artistas urbanos negocian y desafían las estructuras de poder existentes.

Attali (1995) comenta que una orquesta sinfónica constituye una demostración de poder debido a su costo y exclusividad, mientras que los recursos instrumentales más precarios de géneros como la cumbia villera también tienen significados contextuales importantes. Esto sugiere que los discursos musicales urbanos, aunque diferentes en recursos y contextos, son igualmente significativos en su capacidad para interactuar y transformar la sociedad (Attali, 1995:25).

El ACD ofrece una herramienta valiosa para analizar y comprender los discursos musicales y su impacto en la sociedad. Al aplicar este enfoque a la música urbana, se puede develar las relaciones de poder y exclusión que estos discursos portan, así como sus potencialidades para el cambio social. Este análisis no solo enriquece nuestra comprensión de la música como forma de acción social, sino que también contribuye a la construcción de un mundo más inclusivo y equitativo a través del compromiso crítico con los discursos musicales.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO.

El método de análisis propuesto para la investigación de esta tesis corresponde a uno de tipo interpretativo de enfoque cualitativo, a través del cual se pretende utilizar diversas categorías de análisis que permitan comparar el contenido discursivo presente en las piezas musicales seleccionadas; en ellas el objetivo es identificar los métodos utilizados por artistas del género urbano para instalar su discurso mediante la música, letras y propuestas audiovisuales. Asimismo, es importante identificar la forma en la que se representan tanto roles y dinámicas de género como también temáticas de índole nacional como desigualdad, política, etc. Esto último para identificar si existe o no una posición analítica y crítica con relación a problemáticas sociales en el contexto actual partiendo desde la base de que “las representaciones constituyen ideas que tienen una lógica y lenguaje propio que ordena cognitiva y afectivamente realidades muy cercanas a las experiencias de los sujetos. (Martinic, 2006, P. 300).

Para analizar la performance utilizaremos el enfoque metodológico cualitativo de Martínez Miguélez, quien hace uso de un diseño hermenéutico específicamente basado en la técnica del análisis del discurso, técnica que abarca un conjunto de procedimientos cognitivos que tienen por objeto, “describir la importancia que el texto hablado o escrito tiene en la comprensión de la vida social”, donde al hablar de lenguaje y, por tanto, de discurso, se hace referencia no solo a la enunciación lingüística verbal sino también a “los gestos que desarrolla una cultura, los estilos artísticos, las formas de vestir, los juegos y todo lo que es fruto de la actividad humana” (2009, p. 130-131).

El análisis del discurso se aplicó a tres videos de música urbana chilena bajo dos “marcos interpretativos” (Navarro y Díaz, 1998, citado en Martínez

Miguélez, 2009, p. 131): el de la teoría de los actos de habla y el de la noción de performance que recoge los Estudios de performance, con ello, la investigación adquiere un carácter interdisciplinar de tipo lingüístico-sociológico, donde cobra importancia el término de “actuaciones performáticas” para definir expresiones y comportamientos observados en los videos. Se analizan manifestaciones de carácter ideológico, ético, estético y corporal que son propias de los artistas y del contexto social en que se desenvuelven, especialmente en escenarios de fiestas o eventos sociales donde se escucha este estilo musical.

En esta ocasión y para analizar el discurso de las canciones escogidas, utilizaremos la metodología planteada por Teun Van Dijk del Análisis Crítico del Discurso (1999), que consiste en analizar el discurso desde la construcción de las letras y cómo estas responden a un fenómeno socio cultural donde representar realidades presentes en el territorio chileno. En esta metodología nos enfocaremos en analizar e identificar los aspectos sociales, culturales y políticos que respaldan el mensaje que cada artista busca transmitir.

Teun Van Dijk (1999) es uno de los principales exponentes del Análisis Crítico del Discurso (ACD), teoría que se interesa por la reproducción de la dominación social a través del discurso, buscando comprender y posicionarse al respecto. Comparte una perspectiva crítica y teórica para analizar la construcción del discurso y su relación con la identidad individual y colectiva, el enfoque multidisciplinar relaciona el ACD con la lingüística, la teoría literaria, la pragmática, la psicología y las ciencias sociales, siendo este tipo de análisis uno de los más completos. Además, emplea siete conceptos claves; poder, dominación, hegemonía, ideología, discriminación, interés social y orden social, que también son esenciales para esta investigación que busca comprender cómo una canción puede representar la realidad de una parte de la sociedad.

El método seleccionado para estudiar la representación de la mujer en la música urbana, así como también el análisis de roles y dinámicas de género, se basará en la utilización de dos parámetros. En primer lugar, se utilizará la base de María Luque Luz (2020), analizando el perfil y rol que se transmite de la mujer en las canciones seleccionadas y en sus respectivos videoclip; para posteriormente utilizar la teoría de Pierre Bourdieu respecto de la violencia simbólica para analizar los elementos subjetivos a través de los cuales se negocian o reproducen las dinámicas y roles de género en la música urbana, entendiendo estas como relaciones de poder.

3.1. Enfoque cualitativo

El enfoque cualitativo que utilizaremos para esta investigación, a diferencia del cuantitativo, nos permite una comprensión más profunda y contextualizada de los significados y significaciones de las piezas musicales elegidas. Además, nos permite afinar las preguntas de investigación e incluso revelar nuevas interrogantes en este proceso (Hernandez, 2014 p.17). Este enfoque es ideal para nuestro análisis ya que:

- Nos ayuda a comprender cómo la música se relaciona con la identidad, la cultura y la sociedad
- Es flexible y puede adaptarse a los diferentes estilos musicales
- Nos ayuda a analizar la experiencia subjetiva de los oyentes y los creadores
- Nos permite considerar aspectos que no se limitan a la cuantificación de datos como la creatividad y la emoción
- Permite la reflexión crítica, ayudando a identificar patrones y tendencias

3.2. Enfoque interpretativo

El enfoque interpretativo para función de este análisis nos permite una comprensión más profunda y contextualizada del significado de una canción, nos permite no sólo describirlo, sino que se considera el contexto social, cultural, histórico y político. La interpretación nos ayuda a cuestionar y problematizar posibles sesgos, ideológicos o relaciones de poder que podemos encontrar en las líricas, además de incorporar conceptos y teorías de diversas disciplinas para así enriquecer la interpretación.

El objetivo de utilizar este enfoque es lograr tomar una perspectiva crítica y reflexiva de cada lírica, comprendiendo que esta puede tener múltiples significados e interpretaciones dependiendo del contexto y la perspectiva de quien la analiza.

CAPÍTULO IV.

ANÁLISIS.

4.1. Selección de artistas.

Para la realización del estudio se tomarán las piezas musicales más escuchadas según las plataformas de Spotify y YouTube de las y los artistas del género urbano seleccionados. El criterio de selección que utilizamos para escoger a estos artistas se basa en el renombre que ha tenido cada uno de ellos en el último tiempo, además de la connotación social que tienen como sujetos dentro del escenario nacional.

4.1.1. Pablo Chill-E

Artista pionero dentro del escenario del género urbano que desde el año 2010 inició la incursión en el *trap* chileno con canciones propias que obtuvieron renombre a nivel nacional e internacional. En el año 2016 fundó lo que hoy se conoce como Coordina Social Shishigang, enfocada en impulsar talentos musicales desde los sectores populares de Santiago, específicamente desde la Población Esperanza de Puente Alto, además de estar en todas las causas sociales que se necesiten. Pablo es como lo llaman dentro del mundo musical “el padre del *trap* en Chile”, logrando conectar no solo con su público, sino que también con los artistas que han salido después de él, a pesar de que en su mayoría, las líricas del artista son relacionadas a fiestas y problemas, no pierde el sentido crítico y social, siempre de la mano del pueblo. El artista cuenta con 9.7 millones de oyentes mensuales en Spotify y con 1.11 millones de suscriptores en su cuenta oficial de YouTube.

4.1.2. Arte elegante

Roberto Herrera, más conocido como Arte Elegante es un rapero chileno, que con su gran talento ha logrado ganarse al público nacional e internacional. El gran amor que Robertito -como le dicen sus fanáticos- tiene por la música no solo se refleja en sus canciones, sino que todo lo que él sabe, lo transmite a través de talleres en hogares menores y cárceles. El complejo pasado del artista hace que su público conecte con sus letras, videoclips y vivencias, donde en la mayoría de sus líricas nos cuenta historias de superación y amor.

El año 2022 fué declarado por la Ilustre Municipalidad de Valparaíso como hijo ilustre de la ciudad puerto, además de recibir la medalla al mérito “Diego portales”, una de las máximas distinciones de la ciudad debido a sus acciones para contribuir en el prestigio de la comunidad porteña. (Soychile.cl, 2022)

A pesar de ser un fiel al Rap, se ha adentrado al mundo del trap, el reggaeton y la música tropical colaborando con distintos artistas como Pablo Chill-E, Flor de Rap, Santaferia, entre otros.

El artista cuenta con más 935 mil oyentes mensuales en Spotify y 620 mil suscriptores en su canal oficial de Youtube.

4.1.3. Flor de Rap

Ángela Lucero Areyte, es una cantante de rap chilena, nacida en Santiago pero radicada en Antofagasta; conocida como Flor de Rap, la artista compuso su primera canción a los 13 años teniendo una trayectoria de más de 20 años en la música.

En 2015 lanzó su primer álbum llamado Atalaya, actualmente la artista cuenta con 140 mil oyentes mensuales en la plataforma musical Spotify y 306 mil suscriptores en Youtube.

La artista se ha caracterizado por transmitir a través de su música mensajes de empoderamiento femenino, superación y arrojo, logrando plasmar mensajes directos para las juventudes presentando en ellos el impulso de superación, esfuerzo y buen actuar.

4.2. Selección de las canciones

Para este análisis, no vamos a utilizar las canciones por la cantidad de reproducciones en las plataformas de *streaming*, sino que las que, a nuestro criterio, son las más acertadas para la investigación. Las piezas musicales escogidas son de diferentes fechas, algunas más alejadas que otras, pero que finalmente transmiten un mensaje que trasciende en el tiempo. Cada uno de los artistas tiene una forma distinta de presentarse frente al público y es necesario destacar también las diferencias. Las canciones elegidas son las siguientes:

Para Flor de Rap, elegimos “**Inmarchitable**”, estrenada el 5 de abril de 2019 y a cinco años de su estreno reúne 6.922.311 reproducciones en su canal de Youtube y 4.844 comentarios.

Link: [Flor de Rap - Inmarchitable](#)

En el caso de Arte Elegante, elegimos **“Rompiendo las cadenas”**, estrenada el 20 de abril de 2021 y a tres años de su estreno reúne 13.980.609 reproducciones en su canal de Youtube y 3.446 comentarios.

Link: [Arte Elegante - Rompiendo las cadenas](#)

Y por último, elegimos **“JAGUAR”** de Pablo Chill-E junto a Ithan Ny, estrenada el 30 de septiembre de 2021 y que a dos años de su estreno reúne 11.524.490 reproducciones en su canal de Youtube y 3.588 comentarios.

Link: [Pablo Chill-E - JAGUAR Ft. Ithan Ny](#)

4.3. Tabla de datos y letra

En esta primera parte del análisis, entregaremos una tabla con los datos más generales de cada canción. Para esto, utilizaremos la siguiente matriz:

Tabla de datos

Canción	Se especifica el nombre de la canción.
Intérprete	Se especifica el nombre de quien(es) interpreta(n) la canción.
Portada	Se adjunta la portada del single o álbum al que pertenece, según corresponda.
Álbum	Nombre del álbum al que pertenece, si corresponde.
Año de lanzamiento	Año en que se publicó el álbum o single.
Plataformas	Forma en que la canción se distribuye.
Género (s)	Se determina el o los géneros musicales presentes.
Duración	Detalle de los minutos y segundos que dura la canción.
Autor(es)	Nombre de la o el compositor de la canción.

4.3.1 Tabla 1

Canción	Inmarchitable
Intérprete	Flor De Rap
Portada	
Álbum	Inmarchitable
Año de lanzamiento	2018
Plataformas	Spotify y Youtube
Género (s)	Hip-Hop & Rap
Duración	5:45 minutos
Autor(es)	Flor De Rap

VERSO 1

Desde pequeña,
mirando las estrellas

Con inocencia pensaba
alcanzar alguna de ellas

Recuerdo gritos y
botellas

O sangre en el piso al
llegar de la escuela

VERSO 2

Ay, qué manera de
vivir, tontera, mi
hermano roba en su
cartera

Y ahora comprendo
porque su mano quema

Su rebeldía era un
problema

Si no fuera porque papi
se ha marchao' de la
tierra

VERSO 3

Ay, Dios mío, ¿por qué
tanta desgracia?

Desde el tío que me
abuso y robo mi
infancia

Qué repugnante esa
maldita instancia

Dónde madre nunca
estaba, yo perdía la
esperanza

VERSO 4

Recuerdo el día cuando
tuve que morir

En urgencia era
operada, no podía
resistir

El dolor era demasiado
para mí

Pero no era el
momento, lo tenía que
escribir

VERSO 5

Empecé a crecer, me
convertí en mujer

Arrancando del infierno
para nunca más volver

Recorriendo las calles
hasta el amanecer

Las lágrimas, tristeza
sacaban to'a mi sed

VERSO 6

Encontré un huequito
donde podía vivir

Buscando cartones para
mí cuerpo cubrir

El frío es enorme, no
puedo seguir así

Pensando mil locuras y
opté por delinquir

VERSO 7

Me arme de valor y me
robe un arma

Ahora tengo mucha
droga para traficarla

Pues dame tu dinero o
voy a dispararla

No me importa quién tú
eres, solo entrega y te
marchas

VERSO 8

Y después de todo

Arrendé un lugar donde
alcance a vivir muy
poco

Siento que están
tocando y empiezo a
abrir mis ojos

Es la puta policía, se me
fue a la mierda to'

CORO

Y soy inmarchitable

Y soy inmarchitable

Y soy inmarchitable

Y soy inmarchitable

VERSO 9

Era menor de edad

Prácticamente estaba
sola, me llevaron a un
hogar

Tuve mucho temor por
lo que podría pasar

Pues la angustia de no
conocer a nadie en el
lugar

VERSO 10

Y el rap me salvó de
nuevo, era un día de
limpieza

Sonaba un tema que
tenemos

Les conté que era yo,
obviamente me
creyeron

Así gane respeto, así
me conocieron

VERSO 11

Pero demasiada la
maldad

Ya tenía 17 me tenía
que escapar

Me puse a trabajar en
una universidad

Dónde todos me
miraban por llevar un
delantal

VERSO 12

Fatal toa' la fucking
mierda

El escenario es lo único
bueno que se recuerda

El hip-hop estuvo ahí
para salvarme de esa
cuerda

Pero soy inmarchitable,
el mal no puede con mi
fuerza

VERSO 13

Ya tengo 19, me siento
extraña

En mi vientre algo se
mueve

Yo no quiero, no se
puede

Pero no voy a abortarte,
eres parte de mis genes

Lucharé por ti aunque
la tristeza me condene

VERSO 14

Encerrada en mi
habitación

Con galletitas y agua de
alimentación

Con una enorme
depresión

Tomé la desición que
me ha dejado muy
dolida

Me arranque el cabello
y me siento arrepentida

VERSO 15

Pasó el tiempo, tuve
una hermosa bebida

Trajo fuerzas increíbles
de esas que uno
necesita

Ya no tengo miedo,
eres mi razón hijita

Y aunque no esté con tu
padre, estará si lo
necesitas

VERSO 16

Y luego, ya veremos

Hay que marchar de la
ciudad, debemos
emprender el vuelo

Aterrizé en la capital,
vine a empezar de
nuevo

Cómo Flor de Rap,
persiguiendo un gran
sueño

CORO

Vamos para arriba
porque venimos de
abajo

Vamos para arriba
porque venimos de
abajo

Vamos para arriba
porque venimos de
abajo

Vamos para arriba
porque venimos de...

CORO

Vamos para arriba
porque venimos de
abajo

Vamos para arriba
porque venimos de
abajo

Vamos para arriba
porque venimos de
abajo

Vamos para arriba
porque venimos de...

OUTRO

Nunca te des por
vencido

La vida te da sorpresas

Un amor en el camino

Qué me ha llenado de
fortaleza

Familia hemos
construido

Esa es mi recompensa

De todo lo que he
sufrido

Ahora soy feliz

El secreto es la
paciencia

Y soy inmarchitable

Y soy inmarchitable

Y soy inmarchitable

Y soy inmarchitable

4.3.2 Tabla 2.

Canción	Rompiendo las cadenas
Intérprete	Arte Elegante
Portada	
Álbum	No pertenece a ninguno, es un single.
Año de lanzamiento	2021
Plataformas	Spotify y Youtube
Género (s)	Hip-Hop & Rap
Duración	3:29 minutos
Autor(es)	Roberto Herrera

LETRA.

INTRO

Oh-oh-oh

Oh-oh-oh-oh

Oh-oh-oh

CORO

Cuando escribo arte
elegante, olvido todas
las penas

Con tan solo un verso
rompo to'as las
cadenas

Somo' leone' luchando
con las hienas

Escribo en las malas,
escribo en las buenas

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Esto es pa' que valga la
pena (cadenas)

VERSO 1

¿Quién soy yo pa'
aconsejarte? Tengo
miles de defectos

Esa no es mi parte,
contarte cómo empezó
el proyecto

Esto es causa y efecto,
me fui pa' la calle

No entremo' en detalle,
no tomé el camino recto
(bueno)

VERSO 2

Lo malo rescato, lo
bueno corta por lo
correcto

Orgullosos 'e ser chilenos,
respétame el proyecto

Cuido siempre mi
terreno, como me
escuchan en centro

Esto es mi vida, no es
solo pa' echarme un
recto

VERSO 3

Me escribieron un
mensaje, ella se
llamaba Elena

Ella tuvo coraje,
empezó a contarme
to'as sus penas

Le dije que no le baje,
acepta también las
penas

Yo en mi vida personal
tenía cualquier
problema

VERSO 4

Un día más de
aprendizaje, hay que
dar a mano llena

Mi corazón yo te traje,
por eso es que te
resuena

Mi canción y mi
lenguaje dice que te
saque un tema

Y yo teniendo un dolor
que me invade como
gangrena

CORO

Cuando escribo arte
elegante, olvido todas
las penas

Con tan solo un verso
rompo to'as las
cadenas

Somo' leone luchando
con las hienas

Escribo en las malas,
escribo en las buenas

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Esto es pa' que valga la
pena (cadenas)

VERSO 5

Tengo la fe intacta, mi
rima te impacta

La calle se redacta pa'
ver si retracta

De la forma correcta y a
la hora exacta

Con un tema, Robertito
con Dios se contacta

VERSO 6

No quiero más cristales
leyéndome el acta

Todo lo aprendido ha
sido autodidacta

Me mantengo y vengo a
decir que se puede salir

De la situación
putrefacta

VERSO 7

Y sigo aprendiendo,
aunque mucho falta

Cuando miro a mi
familia, el corazón me
salta

Muestras el dinero,
como una gila se gasta

Y hay una caleta de
niño quemándose en
pasta

COROS

Cuando escribo arte
elegante, olvido todas
las penas

Con tan solo un verso
rompo to'as las
cadenas

Somo' leone' luchando
con las hienas

Escribo en las malas,
escribo en las buenas

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Rompiendo las
cadenas (cadenas)

Esto es pa' que valga la
pena (cadenas)

OUTRO

Araus Danesi, tírame la
pis

4.3.3 Tabla 3.

Canción	JAGUAR
Intérprete	Pablo Chill-E & Ithan Ny
Portada	
Álbum	No pertenece a ninguno, es un single.
Año de lanzamiento	2021
Plataformas	Spotify y Youtube
Género (s)	<i>Trap</i>
Duración	3:15 minutos
Autor(es)	Pablo Ignacio Acevedo Leiva

INTRO	Pero nunca entro en detalle'	No me llame para el cel porque no voy a responder
Pablo, Blopá		
	Por eso los paco', los	
Pablo, Blopá	rati', el gobierno, están buscando que me calle	Mi compañero' no me llamen, ya la SIP tiene mi cel
Pablo, Blopá, brr		
	VERSO 1	
ITHAN		Porque la Martorell me quiere en cana deprisa
(ShiShi Gang)	ShiShi Gang, no hay quién me falle	
Ah	Chocamos la Jaguar, free Tame	Lo tiene en el cuartel, 'tán haciéndole pericia'
Pablo		Y nada van a ver más que mujeres en mi pija
	Los pacos frustra'os de la Paz Ciudadana nos sacan la concha 'e tu ma're	Periodista' gile' 'tán hablando con malicia
CHORUS		
Ahora todos hablan mierda		
Ahora no me quiere nadie	Ya me han mordi'o serpiente', no hay veneno que me pare	Cuando he hecho cosa' buena' no las muestra' las noticia'
Ahora 'tán todos sensible', ya no les gusta la calle	Yo soy especial en mi especie, como lo son los jaguare'	Pero me mando una cagá' y al toque soy primicia
Saben que soy del ambiente	VERSO 2	VERSO 3

Es verda', venimo' del
tra'

Somo' lo peor de la
socieda'

No me importa na', ni
lo que diga tu mamá

Ni lo que piensa un
panelista hablando pura'
hueá'

Mi abogado penalista
dice que vamo' a ganar

Y mi abogado musical
que ganaremo' mucho
má'

Yo no soy El Alfa, pero
sí que soy el jefe

Y tu polola e' la mamá
de la mamá de la mamá

CORO

Ahora todos hablan
mierda

Ahora no me quiere
nadie

Ahora 'tán todos
sensible', ya no les
gusta la calle

Saben que soy del
ambiente

Pero nunca entro en
detalle'

Por eso los paco', los
rati', el gobierno, están
buscando que me calle

VERSO 4

La poli se guilla cuando
me ve en el Mercede'

Skrtrt, mejor paga lo que
debe'

Tu pololo a mí me teme

Te lo meto en el motel
pa' que el carro no se
queme

Invirtiendo lo que gano,
ahora la vida está to'
bene

Illuminati, no, no'
importa que tú suene'

El party termina despué'
'e la a.m.

Yo sé que tú quieres
probar de este pene

VERSO 5

Detenido con mi
hermano, pero nadie
sabe de eso

Par de blones, par de
partie' y par de peso'

La mami má' rica lo
mamó y nos dimo' beso'

Mejor to' calla'o, que
nadie sepa de eso

Brr-brr, en el piso
quedó tieso

Cortamo' la torta y cortamo' el queso	En to's lao' suenan par de mis cancione'	buscando que me calle (Pablo)
Si no estuviste en el proceso	Mi hermano va a dieciocho y no son vacacione'	CORO Ahora todos hablan mierda
Mejor no me hable' de eso, ey	CORO	Ahora no me quiere nadie
VERSO 6	Ahora todo' hablan mierda	Ahora 'tán todos sensible', ya no les gusta la calle
Y es verda', seguimo' en el tra'	Va saliendo el logi que falle	
El perico no se jala, solo se trafica	Ahora están todos sensible', ya no les gusta la calle	Saben que soy del ambiente
Una pepa y ya me siento arriba 'e la nota	Saben que soy del ambiente	Pero nunca entro en detalle'
Si la guata suena, pue' de hambre se roba	Pero nunca entro en detalle'	Por eso los paco', los rati', el gobierno, están buscando que me calle
Ahora peine 'e treinta, hay investigacione'	Por eso los paco', los rati', el gobierno, están	OUTRO (ShiShi Gang
Autos raro' afuera 'e to'a la' mansione'		

4.4. La letra y su significado

En esta ocasión, para analizar las tres canciones, hemos recopilado matrices que a nuestro parecer y respaldadas por el autor Teun Van Dijk (lingüista), nos ayudarán a comprender la lírica en su totalidad, desde lo macro a lo micro, pasando por los aspectos más objetivos hasta los más subjetivos.

Es por esto que analizaremos el contexto social, político y cultural que nos presenta la canción, desde un aspecto más subjetivo analizaremos los modismos y metáforas que utilizan los artistas para relatar la historia, además de las emociones y los patrones de pensamientos que dan vida a la narrativa, los personajes y el mensaje final que los artistas quieren entregar.

a. Inmarchitable.

La canción de Flor de Rap “Inmarchitable” narra la historia de Ángela, quien comparte su testimonio de supervivencia, describiendo las adversidades que enfrentó junto a su familia desde su infancia, que se destacó por ser un ambiente rodeado de violencia, abuso, pobreza y de las propias ansias de encontrar un lugar al cual pertenecer.

Angela detalla sus experiencias traumáticas, como la violencia intrafamiliar que se vivía en su hogar, el abuso sexual que sufrió por parte de un tío, la ausencia de su padre y la complicada relación que vivió con su madre, eventos que la llevaron a escapar de casa a una edad temprana, llevándola a una vida de delincuencia y drogas para poder sobrevivir, entregándole autonomía y el control de su vida, algo que nunca antes había tenido. Aquí se nos muestra como pasa de ser una niña abusada a una adolescente rebelde que termina en un hogar de acogida, lugar en el que logra sobrevivir y escapar gracias a la música y el rap. Con el nacimiento de su hija a las edad de 19 años, Ángela logra encontrar esperanzas y fuerzas para salir de la depresión.

El coro de la canción repite varias veces las frases: "Y soy inmarcitable" y "Vamos para arriba porque venimos de abajo", en estas palabras podemos ver reflejado su espíritu indomable y luchador, que, a pesar de las numerosas caídas, la protagonista busca y encuentra la manera de salir adelante, dejando toda una vida atrás para empezar de nuevo, junto a su hija en la capital.

A lo largo de la obra, nos podemos percatar de que la artista destaca el poder de la música como un medio de salvación y expresión, ya que el rap no es solo un medio para contar su historia, sino que también es un recurso con el que ganó respeto y herramientas para construir una vida mejor.

Lamentablemente, el abandono y abuso de menores por parte de sus propias familias es una realidad preocupante en Chile, que se agrava por la ineficiente protección del Estado hacia estas infancias vulneradas. Muchos niños, niñas y adolescentes se ven forzados a huir de sus hogares para escapar de los maltratos, pero al hacerlo quedan desamparados, sin el apoyo familiar ni estatal necesario para su desarrollo. Las leyes de protección a la infancia, como la Ley de Menores de 1928 y 1967, no han sido suficientes para garantizar los derechos de estos menores en riesgo social. Según un informe de la PDI realizado en el año 2019, en el 50% de los hogares de menores se constataron abusos sexuales, evidenciando la gravedad de la situación y la urgente necesidad de que el Estado cumpla su rol de garante de los derechos de la niñez. Estos niños, abandonados por sus familias y el sistema, deben enfrentar solos las adversidades de la vida a una edad temprana, sin las herramientas ni el apoyo necesario para insertarse de forma digna en la sociedad.

b. Rompiendo las cadenas

La canción de Arte Elegante "Rompiendo las cadenas" nos cuenta cómo a pesar de las dificultades que se le presentaron a lo largo de su vida, logró salir de ahí, tomar las riendas de su destino y encontrar algo en lo que es bueno, aquí el personaje principal es Roberto, quien narra su historia en primera persona. Esta canción no solo

es importante por su contenido social, político y cultural que desglosamos más adelante, sino que lo es porque representa la realidad de muchas personas que en algún momento tuvieron problemas con la justicia y que finalmente lograron salir de ahí gracias a sus propios méritos y esfuerzos. Esta canción está dirigida a todos aquellos que vivieron lo mismo que Roberto y también a quienes empatizan con estas vivencias, no busca criticar ni atacar a nadie, solo presentar una realidad.

Luego de leer y analizar la lírica del coro, podemos comprender que el proyecto de Arte Elegante es para Roberto Herrera una forma de escape de la realidad, de sus penas y complicaciones, haciendo referencia a que a través de la música y la escritura logró romper las barreras que algún día le plantaron por su pasado delictivo. En el coro se utiliza la metáfora de “romper las cadenas con un verso” para darle vida al pensamiento de que se le dio vuelta la mano al destino con las músicas y que, a pesar de las dificultades, salió de una situación por sus propios medios. Esta canción muestra esperanza, felicidad, desahogo, lucha y esfuerzo, donde Roberto dice no ser capaz de entregar consejos por los errores cometidos pero que él cantando esta canción es el real ejemplo de que sí se puede salir de una situación “putrefacta” como él lo plantea, haciendo referencia a las situaciones que lo llevaron a estar en centros carcelarios. A través de su rap, Roberto logra resignificar las cadenas que alguna vez lo ataron, tomándolas ahora como un objeto de liberación de su pasado, que a pesar de que jamás lo niega, se promete a sí mismo no volver ahí y enfocarse en las cosas importantes de la vida como la familia y la estabilidad.

Es por esto por lo que es importante recordar que las personas que salen de la cárcel en Chile enfrentan enormes desafíos para reinserirse laboralmente debido al estigma y la discriminación de la sociedad. Muchas empresas se niegan a contratarlos por prejuicios, limitando drásticamente sus oportunidades de empleo. Esto perpetúa un ciclo de exclusión, ya que sin un trabajo digno es muy difícil que puedan reconstruir sus vidas de manera sostenible y evitar la reincidencia delictual. Programas como los de Gendarmería de Chile y algunas organizaciones privadas buscan capacitar a los internos en oficios y habilidades blandas para mejorar sus posibilidades laborales. Sin embargo, se requiere un mayor compromiso de la sociedad en su conjunto para acoger y dar una segunda oportunidad a quienes han

pagado su deuda con la justicia, permitiéndoles reinsertarse plenamente y contribuir al desarrollo del país. La reinserción laboral es clave para la reinserción social y la seguridad ciudadana a largo plazo. Es lamentable entender que la realidad de Roberto -a pesar de ser escasa- le sucede a otros ex privados de libertad, quienes a través de distintas ocupaciones logran salir del círculo vicioso que es la delincuencia.

c. Jaguar

La canción de Pablo Chill-E "Jaguar" hace referencia a la detención del cantante urbano por chocar su auto de lujo marca Jaguar, en mayo del año 2021. a raíz de esta situación Pablos Chill-E junto a ITHAN NY, interpretan esta pieza que comienza recriminando a los medios de comunicación, por la crítica a esta situación en específico y que desencadenó que el género y el entorno de este, fuera nuevamente cuestionado, mientras hace alusión a las dificultades que enfrentan los artistas en su lucha contra el sistema y las críticas de la sociedad. Menciona la censura a la que son sometidos como artistas, nombrando a las fuerzas represivas del estado con sus apodos populares como "rati" y "pacos".

Durante la canción se repiten las frases, "ahora todos hablan mierda" y "ahora no me quiere nadie" las que resaltan la sensación de traición y abandono que sienten los artistas del género, dejando una sensación rechazo para con la calle, que es el lugar que normalmente se menciona para hacer alusión a su ambiente natural, y que en esta oportunidad ya no es bien vista ni comprendida por la sociedad.

En el siguiente verso destaca cómo los medios, los periodistas y la sociedad solo resaltan sus errores y no sus logros, mostrando una crítica al sensacionalismo y la falta de reconocimiento a sus buenas acciones, aunque dice que esto no tiene importancia, ya que el abogado penalista dice van a ganar y su abogado musical, dice que ganaran mucho mas.

ITHAN NY, en su verso, continúa con la temática de la opresión policial y la vida bajo constante vigilancia, a la que es sometido por los lujos e inversiones que ha logrado a través de su esfuerzo sobrepasando dificultades y señalando también la hipocresía y la superficialidad de aquellos que lo critican sin conocer su historia completa.

4.5. Montaje audiovisual y performance

Para la realización del análisis con relación a los videoclips de cada canción y sus respectivas puestas en escena y performance, se presentan a continuación las principales temáticas abordadas en cada canción y sus respectivos planos más relevantes explicados en una tabla que facilitará el análisis de cada montaje.

Temas abordados	¿Qué se muestra en escena?	Planos	Imagen de referencia
Tema que describe la imagen	Descripción de lo que se ve en la imagen	principales planos utilizados	Imagen

a) Inmarchitable - Flor de Rap

El video musical de "Inmarchitable" presenta una narrativa potente que complementa con la música y la letra de la canción que nos narra una historia de lucha, resistencia y empoderamiento personal, en los diferentes escenarios que se nos presentan y que se encargan de simbolizan diversas etapas y desafíos de su vida. En general la estética del video es oscura y realista, lo que refuerza el tono serio y emotivo de la canción.

4.5.1 Tabla A.

VideoClip Inmarchitable-Flor de Rap.

Temas abordados	¿Qué se muestra en escena?	Planos	Imagen de referencia
Niñez	Se presenta una infante que representa la niñez de flor de rap marcada por la violencia intrafamiliar, pobreza y miedo.	Primeros planos, planos enteros y planos americanos.	
Adolescencia	Se muestra una adolescente que huye y comienza a valerse por sí misma, resolviendo sus principales necesidades a partir de la delincuencia.	Planos medios, planos americanos, planos enteros.	
Adultez	Se detalla la vida de una mujer que decide migrar de su ciudad natal para radicarse en la capital y desde ahí utilizar el rap como herramienta para superar barreras económicas, depresión, incertidumbre, etc.	Planos medios, plano medio corto, plano americano. plano detalle.	

El video comienza transportándonos a la infancia de la protagonista a través de una caja musical con una dulce melodía que se transforma en una base liviana y rítmica de rap. La escena inicial nos muestra una panorámica por los cerros de Antofagasta, el desierto y la población de la protagonista, simbolizando sus raíces.

Mientras narra su infancia, nos encontramos con una impactante escena de violencia intrafamiliar y de abuso, la madre quema la mano del hermano mayor en el fuego de la cocina. La protagonista llega del colegio y explica que el castigo fue por haberle sacado dinero de la cartera a su madre y que este tipo de situación es habitual en su hogar, donde a menudo encuentra botellas rotas y sangre en el suelo, dando cuenta que su entorno doméstico está lleno de abuso y desolación. La protagonista también sufre abuso a manos de su tío, destacando su soledad y vulnerabilidad en la que viven con un padre muerto y una madre ausente.

La siguiente escena muestra a esta niña pequeña corriendo por el tejado de un edificio, como si estuviera escapando de un peligro inminente, con la muerte rondando. En el horizonte, se vislumbra el mar, un símbolo de esperanza y escape. A medida que avanza la escena, la niña se convierte en una adolescente, marcando un momento de transición significativo. Esta etapa de su vida parece luminosa, ya que representa su crecimiento y el inicio de una nueva fase como mujer. Ella menciona con determinación: "Arrancando del infierno para nunca más volver", subrayando su decisión de dejar atrás su pasado traumático.

Sin embargo, esta decisión la lleva a vivir en las calles, enfrentando hambre y frío. En este punto, ella expresa su dolor, haciendo alusión a la depresión profunda que la consume. Este segmento del videoclip resalta no solo su lucha personal, sino también la fortaleza que logró encontrar en medio de la adversidad. Incapaz de soportar más la situación de calle en la que se encontraba, la protagonista toma la drástica decisión de delinquir. "Me armé de valor y me robé un arma", dice, mientras

la vemos practicar intimidación con la misma, acto que simboliza su desesperación y la adopción de medidas extremas para sobrevivir en un entorno hostil.

El coro de la canción, "soy inmarchitable," acompaña la imagen de la protagonista caminando descalza por el desierto, simbolizando su capacidad de perseverar a pesar de las adversidades. En un hogar de acogida, encuentra consuelo en el rap, que le brinda una vía de escape y una forma de ganar respeto y reconocimiento.

Al cumplir los 17 años, la protagonista busca su libertad y autonomía, trabajando en una universidad y enfrentando la adversidad con determinación. La música se convierte en su refugio y pasión, mientras la podemos ver cantando en un escenario. A los 19 años, queda embarazada y, a pesar de la tristeza y la falta de recursos, decide luchar por su hijo.

Mientras camina por el desierto, mira al cielo y ve un avión aterrizando. Este momento simboliza su decisión de emprender un nuevo camino. Menciona que deben mudarse a la capital para empezar de nuevo, con la determinación de alcanzar su gran sueño como Flor de Rap. En este punto, el coro entona "Vamos para arriba porque venimos de abajo", mientras vemos a Flor de Rap emergiendo de las aguas, rodeada de verde naturaleza, con una actitud decidida y resuelta.

La protagonista nos entrega un consejo fundamental: nunca darnos por vencidos, ya que la vida está llena de sorpresas. Muestra el amor que encontró en el camino, un amor que le brindó fortaleza y con el que logró construir una familia. En la escena, la vemos convertirse en una niña en el desierto, dejando caer arena desde su puño alzado, simbolizando el paso del tiempo y la liberación de sus cargas pasadas.

El videoclip termina mostrando a la protagonista en diferentes etapas de su vida: como niña, adolescente, y finalmente como la mujer fuerte y decidida que es ahora. La imagen de una flor en el desierto nos deja con la poderosa metáfora de su fortaleza y capacidad de florecer en medio de las adversidades, para dar paso a la

protagonista cerrando la caja musical que aparece al inicio del video, simbolizando el cierre de un capítulo lleno de adversidades y el inicio de una nueva etapa

b) Rompiendo las cadenas - Arte Elegante

El videoclip "Rompiendo las cadenas" de Arte Elegante es una obra visual que utiliza una serie de imágenes potentes y simbólicas para transmitir un mensaje de liberación, resistencia y autoexpresión a través de la música y la creatividad.

4.5.2 Tabla B.

VideoClip Rompiendo las cadenas-Arte Elegante.

Temas abordados	¿Qué se muestra en escena?	Planos	Imagen de referencia
Música para superar adversidades	Escribir canciones como método de distracción y superación de límites	Primer plano, plano detalle.	
Performance Bailarina	La bailarina expresando elementos clave de la canción a través de la corporalidad, mostrando la libertad que produce la música	Plano medio	

Temas abordados	¿Qué se muestra en escena?	Planos	Imagen de referencia
Artista mostrando cercanía con el territorio	Se observa al artista mostrando diferentes lugares de Valparaíso e interactuando con el entorno. así como también a este bailando y expresándose corporalmente a medida que la canción avanza.	Plano general, primer plano, plano medio, etc.	

El video comienza con Arte Elegante en la cancha del Auditorio Osmán Pérez Freire, lugar icónico de Valparaíso, representando que de lo que se hablará y mostrará en esta canción y videoclip, lo vivió en los recovecos de las calles de la Quinta Región.

La simpleza de las escenas no busca mostrarnos una narrativa de inicio-desarrollo-final, sino que pequeños extractos de situaciones vividas por el cantante mostradas de una forma más artística y poética. Los colores grises y azules de algunas escenas logra representar la pena y la frustración que siente el cantante, en cambio en las escenas en diferentes lugares de Valparaíso, se ve un Roberto nuevo, calmado, acompañado y resuelto, dejando atrás sus “malos pasos”.

Esta pieza audiovisual dirigida por Ignacio Cruz -un connotado realizador audiovisual nacional- logra representar perfecto como el escribir canciones, cantar y estar acompañado de su gente lo saca finalmente de las situaciones complicadas que vivió gracias a sus malas decisiones. El artista vestido de ropas de marca, resignifica los espacios en los que algún día caminó, pero hoy renovado, con su vida y conciencia tranquila.

La reflexión que nos muestra este videoclip junto con la letra, nos ayuda a comprender de mejor manera como ve Roberto a la música y todo lo que representa para él: un nuevo comienzo, que podemos ver representado en la parte final del videoclip donde él levanta sus brazos a modo de celebración en la galería de una cancha.

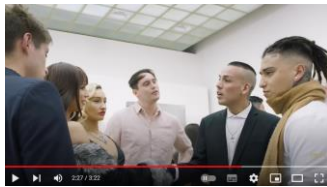
c) Jaguar - Pablo Chill- E

El video musical de "Jaguar" de Pablo Chill-E en colaboración con ITHAN NY destaca por su estilo visual y lírico que refuerza la imagen poblacional del artista más relevante del trap chileno. El video muestra escenas que combinan lujo y peligro, con autos de alta gama y un entorno rodeado de éxitos y problemas con la ley.

4.5.3 Tabla C.

VideoClip JAGUAR-Pablo Chill-e & Ithan Ny.

Temas abordados	¿Qué se muestra en escena?	Planos	Imagen de referencia
Rechazo mediático	Se observa a una familia viendo una persecución policial transmitida por televisión y expresando rechazo contra el artista.	Plano detalle, plano entero, primer plano.	
Vandalismo por parte del artista	La imagen representa la destrucción de un televisor simulando la discordancia que existe entre lo socialmente aceptable y lo que no	Primer plano, plano detalle, plano medio corto.	

Ostentación de lujos	En la escena se muestra la ostentación de poder a través de lujos como joyería, autos de alta gama, mujeres alrededor, etc.	Plano entero, plano general,	
----------------------	---	------------------------------	---

El videoclip comienza con la escena de una familia viendo las noticias, estas informan acerca de una persecución y posterior choque protagonizado por Pablo Chill-E. La reacción de los padres muestra desaprobación, mientras los niños ríen, lo que sugiere una brecha generacional en la percepción del artista, este contraste inicial establece el tono para el resto del video y la canción, destacando la polarización en la recepción del artista y su estilo de vida.

A lo largo de la canción, Pablo Chill-E utiliza diversas metáforas, onomatopeyas y un lenguaje gestual que refuerzan el tono desafiante y agresivo de la letra, por ejemplo, el movimiento y sonido de estar disparando un arma (Prr-prr-prr, pew-pew-pew sonidos de pistola y de pistola láser respectivamente), o conduciendo un auto (Skrrt, es el sonido de un coche derrapando).

La canción contiene fuertes críticos a la manera en que los medios de comunicación tratan al artista, subrayando el sesgo mediático y la falta de reconocimiento de sus logros positivos, en el inicio podemos ver a Pablo Chill-E vistiendo ropa oscura y una capucha; rompiendo televisores con un bate en una habitación con escasa iluminación, imagen que simboliza su rechazo a las críticas a la desinformación mediática. Resaltando la percepción del artista sobre cómo los medios de comunicación influyen en la opinión pública. La letra en esta parte expresa su frustración con la hipocresía y la sensibilidad de la sociedad hacia la “calle”. Mientras hace un gesto de silencio, menciona que, aunque pertenece a ese ambiente, no revela los detalles de lo que allí ocurre.

El uso de drogas es una temática recurrente en lo largo del videoclip, desde el inicio, se muestra a Pablo Chill-E fumando un “blunt”, una forma popular de consumir cannabis utilizando una hoja de tabaco o cáñamo para envolver la marihuana. A lo largo de la letra, también se hace referencia a la venta de “perico” y al consumo de “pepas”, términos coloquiales que se refieren a la cocaína y a las pastillas de éxtasis respectivamente.

La canción de Pablo Chill-E refleja la vida en las poblaciones y el rechazo a la autoridad. En sus letras, el artista menciona su conflicto con las fuerzas del orden, representadas por los “pacos” (Carabineros de Chile) y los “ratis” (Policía de Investigaciones de Chile), modismos que responden a un contexto chileno específico.

Más adelante haciendo referencia a su vigilancia constante por parte de las autoridades, en este caso de parte de la Secciones de Investigación Policial (S.I.P). Con un tono desafiante, menciona que aunque lo estén investigando, lo único que encontrarán serán mujeres saltando en su pija.

También realiza críticas al gobierno, en ese entonces del ex presidente Sebastián Piñera y la ex subsecretaria de Prevención del Delito, Katherine Martorell a causa de las declaraciones de la ex autoridad sobre su detención. Martorell había afirmado que, tras varias detenciones previas, esperaba que esta vez Pablo Chill-E fuera encarcelado.

La canción también nos muestra la resistencia, autenticidad y seguridad, del artista, ya que en una escena podemos ver a Pablo Chill-E, viendo la noticia mencionada al principio, vestido con un abrigo de piel con diseño de jaguar, acostado en una cama rodeado de modelos encapuchadas que visten monos con el mismo diseño, dando la apariencia de una manada. : “Ya me han mordió' serpiente', no hay veneno que me pare. Yo soy especial en mi especie (Uh), como lo son lo' jaguare'”, dice mientras las modelos lo acicalan con las manos.

Pablo Chill-E expresa su indiferencia hacia la opinión pública y las críticas sociales, afirmando su identidad, esta actitud desafiante es unas características principales de su estilo y mensaje, como cuando el artista muestra confiado en atravesar los desafíos legales y en triunfar aún más en su carrera musical, gracias a sus abogados, lo que demuestra optimismo sobre su futuro y determinación. “Yo no

soy el Alfa, pero sí que soy el jefe (Boss)", añade, refiriéndose tanto, a su estatus en el mundo de la música urbana, como al cantante urbano de República Dominicana "El Alfa" y la canción de *dembow*⁵ que dice "la mamá de la mamá de la mamá", afirmando su posición dentro de la industria.

Una parte esencial de los videoclips de Pablo Chill-E, es el grupo o pandilla de personas que lo acompañan, en este video aparecen todos vestidos formales, con grandes cadenas en el cuello, mientras que Pablo destaca al estar completamente vestido de blanco de pies a cabeza vestido. Juntos, entran a una galería de arte, creando una imagen de contraste dentro de este lugar que se considera elegante, reforzando el mensaje del video, ya que una vez dentro, las personas los miran mal y son despectivos con ellos por estar haciendo alboroto.

Nos encontramos con escenarios que describen fiestas, consumo de drogas, y vida de lujo que subrayan la dualidad de éxito y peligro en la vida del artista. ITHAN NY aporta su propia perspectiva en la canción, reforzando la temática de éxito y peligro, versos que se complementan con los de Pablo Chill-E, añadiendo profundidad a la narrativa y ampliando el alcance del mensaje sobre los excesos y lujos, donde podemos ver autos de lujos, cadenas, sustancias, ropa de marca, modelos, arte, etc.

4.6 Roles y dinámicas de género.

Para analizar los roles y dinámicas de género presentes tanto en los montajes audiovisuales como en las letras, se revisará el perfil y rol que se transmite de la mujer para posteriormente, utilizar la teoría de la violencia simbólica planteada por Bourdieu para analizar cómo es que cada canción reproduce o negocia los roles y dinámicas de género.

⁵ Dembow: Estilo musical que proviene de República Dominicana. Mezcla ritmos originarios de Jamaica y reggaeton y es identificado por un ritmo que supera los 110 beats por minuto y la repetición de palabras.

a) “Inmarchitable”

Perfil y rol que se transmite de la mujer

Tanto la letra como el videoclip de la canción transmiten la historia de una niña que crece inmersa en un ambiente de abandono, violencia intrafamiliar y abuso sexual. Vivencias que la llevan a ponerse en el rol de una mujer solitaria que utiliza la violencia y delincuencia para poder escapar de los abusos, pero que poco a poco la van insertando en más violencia, depresión y ansiedad para posteriormente situarla en el rol de una madre, que se empodera para mejorar las condiciones en las cuales criará a su hija, he ahí el momento en el que utiliza su rol de artista para construir un nuevo camino y salir adelante con esperanza.

Desde la teoría de la violencia simbólica de Bourdieu, se observa en el relato de la artista la resistencia que presenta desde su infancia a continuar reproduciendo relaciones de poder y dominación, quien pese a que estuvo inmersa en un ambiente violento y patriarcal logra trascender las influencias sociales y situarse desde una barrera discursiva que transmite la no negociación de aquellos elementos violentos en los cuales se basaron su infancia y adolescencia, planteando de esta forma la ruptura de un patrón hegemónico de violencia patriarcal, abuso y marginación y presentando un nuevo simbolismo planteado desde lo inmarchitable de la flor que crece en el desierto.

b) “Rompiendo las Cadenas”.

Perfil y rol que se transmite de la mujer.

En este videoclip en específico es importante escuchar la letra para poder entender qué roles cumplen las mujeres que participan en él. Podemos ver a mujeres y niñas ser partícipes en diferentes roles, como personajes secundarios de la trama, como bailarina y apoyo de Roberto. Las mujeres tras el cantante en algunas escenas cumplen el rol de representar a las mujeres en la vida del artista, su esposa, hijas y familiares que lo han apoyado a lo largo de su vida y su carrera, como nombra a Lorena en una parte de la canción, quien representa a una mujer que en algún momento solicitó ayuda del artista. Por otra parte, la bailarina aporta la cuota de delicadeza y de esperanza para un videoclip que recorre las calles de Valparaíso con

un Roberto complicado por sus decisiones pasadas, la bailarina baila tras el artista como un ente que está presente en sus mejores y peores momentos acompañando desde cerca.

Arte Elegante es uno de los pocos artistas hombres que no se encargan de cosificar a las mujeres en sus canciones y videoclips, no habla de ellas como un objeto sexual, sino que las ve como una par, un apoyo que para él ha sido indispensable, desde la rudeza de una mujer, la templanza, la decisión y el amor.

Según la teoría de la violencia simbólica de Bourdieu, podemos identificar que la mujer no es cosificada, pero que sí refuerza -aunque en menor cantidad- los roles de género, donde la mujer es vista como un personaje de apoyo, alguien que va detrás del hombre apoyando ciegamente en sus decisiones y que le entrega calma en sus tormentas. No sexualiza, no cosifica, pero sí refuerza roles de género.

c) “Jaguar”

Perfil y rol que se transmite de la mujer

A lo largo del videoclip, podemos encontrar a mujeres cumpliendo diferentes roles, tales como de madre, hija, bailarina, modelo o mujer de sociedad. El rol de madre normalmente cumple la función de protección y cuidado del hogar, en esta ocasión presenta un conflicto generacional con la hija, que en vez de representar vulnerabilidad o la inocencia, se nos presenta como una figura que no teme las represalias de dar su opinión, aunque sea en apoyo de un artista urbano.

Las bailarinas y modelos enfatizan la figura de la mujer como objeto y entretenimiento sexual, las vemos como objeto de deseo, con un especial énfasis a su apariencia física y su atractivo sexual. La mujer de sociedad puede asociarse con poder y estatus, a menudo dentro de los parámetros de apariencia y aprobación masculina. En la letra de la canción podemos identificar la cosificación de la mujer, asociando su valor a su atractivo físico y disposición sexual, también nos encontramos con dinámicas de poder, donde la mujer es un objeto de intercambio o de demostración de poder.

Según la teoría de la violencia simbólica de Bourdieu, podemos identificar que tanto en la canción como en el video de Jaguar, refuerzan roles y dinámicas de género tradicionalistas que refuerzan la desigualdad, donde las mujeres son valoradas por su apariencia y su relación con los hombres. Aunque en algunos casos se podría argumentar que las mujeres en el video tienen agencia (por ejemplo, la mujer de sociedad que tiene poder, o la dinámica generacional entre la madre y la hija), esta está se encuentra enmarcada dentro de parámetros que siguen siendo definidos por una mirada masculina y una estructura patriarcal.

CONCLUSIONES

La música urbana, durante años ha dominado las preferencias musicales en Chile, especialmente entre los jóvenes, lo que se refleja en la gran cantidad de oyentes y seguidores que los artistas acumulan. Por ello, para la realización de este estudio se seleccionaron las piezas musicales más escuchadas según las plataformas de Spotify y YouTube, considerando, no solo su renombre, sino que también las diversas facetas de la realidad chilena que se presentan a través de los videos y letras de los artistas seleccionados que fueron, Pablo Chill-E, Flor de Rap y Arte Elegante.

Gracias a la metodología propuesta en esta investigación, pudimos realizar un análisis crítico y profundo de las representaciones ideológicas, estéticas y corporales que podemos encontrar en la música urbana chilena. El uso de categorías de análisis diversas y enfoques interdisciplinarios permitió la identificación de un discurso transformador que es socializado a través de la música popular, desde donde la y los artistas seleccionados se sitúan para representar la crudeza de la vida material en la cual está situada nuestra sociedad, presentando además diversas formas de enfrentar estas condiciones y aplicar nuevas perspectivas mediante un discurso que busca resignificar los orígenes populares de nuestra sociedad, otorgando una validez simbólica, material y concreta a través de sus canciones Inmarchitable, Rompiendo las cadenas y Jaguar.

La selección de artistas y canciones basada en la popularidad y la connotación social asegura que el análisis sea relevante y refleje las tendencias actuales del género urbano en Chile. Estas narrativas que grafican un contenido social, político y cultural permiten explorar temas como la violencia, la desigualdad, la reinserción social y la crítica a los medios de comunicación.

En especial, en el análisis de la representación de la mujer y las dinámicas de género en la música urbana, utilizando los enfoques de María Luque Luz y Pierre Bourdieu, en la teoría de la violencia simbólica, resalta cómo estos elementos reflejan y desafían las estructuras de poder existentes, siendo también relevante para entender cómo se negocian y reproducen las relaciones de poder en este contexto.

Al ser un estilo controversial, el Estado y los medios de comunicación tradicionales, a menudo se ven en la disyuntiva sobre si es sensato promover este estilo musical u optar por la cesura como un camino viable. Por lo que es lógico que los principales canales de difusión del género sean a través de internet y otros medios alternativos. Pero es imposible ignorar las tensiones generacionales y sociales que se evidencian con este estilo musical. por lo que la censura puede acentuar la brecha entre la sociedad y la autoridad.

La censura impuesta a ciertos géneros musicales se justifica a menudo por la supuesta promoción de la narcocultura y la vulneración de las infancias. Es común ver a adolescentes y niños expuestos a drogas, armamentos y situaciones extremas en los videoclips de diversos artistas. Estas representaciones generan preocupación, ya que se teme que normalicen y glorifiquen conductas peligrosas. Sin embargo, el problema radica en atribuir estas cuestiones subyacentes a un estilo musical específico, ignorando las causas sociales y económicas más amplias que contribuyen a estas realidades. En lugar de abordar los problemas estructurales, se tiende a estigmatizar un género musical, lo que desvirtúa el enfoque y no ofrece soluciones efectivas para las comunidades afectadas.

La música urbana no solo expresa subjetividades en un mundo en constante transformación, sino que también refleja realidades y propone alternativas. Más allá de las narrativas habituales de drogas, armas, lujos y sexo, este género revela una riqueza y complejidad que incluye resistencia, innovación y colaboración. A través de las herramientas y metodologías utilizadas en esta investigación, hemos logrado realizar un análisis que permite comprender un discurso que está estrechamente ligado con la realidad social chilena, posibilitando que, a través de las piezas musicales seleccionadas, se establezca una mejor comprensión de cómo la música urbana chilena refleja y responde a las problemáticas sociales contemporáneas. Este estudio revela las complejidades del género y su impacto en la sociedad, fomentando un espacio de discusión pública más constructivo.

Los enfoques discursivos utilizados por los artistas seleccionados se centran en el posicionamiento de estos mismos desde una realidad que representa a cerca de un 6,5% de la pobreza en Chile Segundo la encuesta Casen 2022, aquella realidad

sumergida detrás de las necesidades de las clases medias que tienen mejor acceso a plantear sus necesidades y mejores herramientas de participación pública, política, etc. Mediante sus narrativas y performances, se observan hechos de violencia, desigualdad social, violencia de género, marginación, pobreza y abandono; se plantea una crítica constante hacia la marginación de los sectores populares, donde se vive en carne propia cada uno de los problemas planteados por los artistas, y se sufre día tras día de las consecuencias de la marginación en Chile. Asimismo, las narrativas presentes en las letras de los artistas permiten establecer cómo es que la pobreza se compone de una cadena de hechos de violencia y necesidades que marcan la vida de las y los individuos y de la forma en que estos se relacionan con el resto de la sociedad, en Flor de Rap se evidencian las dificultades que las consecuencias del abuso presentan en la vida adulta de una mujer. En Pablo Chill E se presentan las censuras estereotipadas que representan al género urbano como sinónimo de delincuencia, en Arte Elegante se representan las luchas constantes dentro del sistema para poder surgir en entornos sociales, educacionales, culturales, musicales, etc.

De esta forma, el discurso del género urbano refleja realidades materiales, necesidades concretas e inmediatas en las cuales ese 6,5% de los sectores más empobrecidos se ven representadas, por qué en aquellos sectores si se recurre frecuentemente a la violencia y se normalizan este tipo de conductas en el desarrollo completo de las y los individuos. Sin embargo, más allá de normalizar las conductas violentas y delictivas, el discurso del género urbano presenta en la música una alternativa de construcción de una realidad diferente.

BIBLIOGRAFÍA.

- Adorno, T & Horkheimer, M. (1998). "Dialéctica de la Ilustración"
- Angelcos, N., Rocca, A., & Cuadros, E. (2020). "Juventudes populares: decencia, contracultura y militancia en el estallido social de octubre".
- Arfuch, L. (2005). "Identidades, sujetos y subjetividades"
- Attali, Jacques. (1995). Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.
- Arraigada, A & Ibañez, F; Bley, C y Bley, A. (2017b.) "Músicos, sellos y fans en la era digital."
- Badilla, M. (2020). "Memorias urbanas en la periferia de Santiago. Develando violencias y resistencias en la ciudad"
- Benavente, S. (2007). "La cultura popular: La música como identidad colectiva."
- Bennett, A; Patterson, R. (2004) Music Scenes: Local, Translocal and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".
- Bengoa, J. "La comunidad perdida"
- Bolívar, Adriana. (2007). "Los primeros problemas del analista: ¿Qué teorías? ¿Qué métodos? ¿Por dónde empezar?"
- Bourdieu, P. (1986). "Las formas del capital"
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). Respuestas por una antropología reflexiva. D.F., México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1999). "Meditaciones Pascalianas"
- Bourdieu, P. (2002). Estrategias de reproducción y modos de dominación. Colección Pedagógica Universitaria. Extraído de: <https://www.uv.mx/personal/mcasillas/files/2014/03/Estrategias-de-reproduccion-y-modos-de-dominacion.pdf>

- Bravo, N. & Greco, E. (2018). "La elaboración de identidades mundializadas a través del trap. Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical".
- Byrne, D. Reseña cómo funciona la música. Bosque de invierno. Recuperado en: <https://bosquedeinvierno.blogspot.com/2014/04/resena-como-funciona-la-musica-david.html>
- Capdevielle, J. (2011). El concepto de habitus: "Con Bourdieu y contra Bourdieu". Revista Andaluza de Ciencias Sociales, 10, 31-45.
- Castro Gómez, S. "Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura"
- Ceballos, M. & Alba, G. (2003). "Viaje por el concepto de representación"
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). (2014) "Mapeo de las Industrias Creativas en Chile. Caracterización y Dimensionamiento."
- Fairclough, Norman. (1998). "Propuestas para un nuevo programa de investigación en el análisis crítico del discurso".
- Fiorucci, M. (2017). "Educar a una ciudadanía global desde una perspectiva intercultural".
- Fiske, J. (1989). "Entendiendo la cultura popular".
- Foucault, M. (1992). "El orden del discurso".
- Foucault, Michel. (2004). Poder, derecho, verdad.
- Gamoneda, A. (2010). "El discurso estigmatizante. Una mirada sobre las representaciones acerca de la juventud de los sectores populares".
- García, A. (2019). "Adorno, Horkheimer y la industria cultural: La construcción de una crítica de la superestructura"
- García Canclini, N. (2001). "Culturas híbridas".
- García Canclini, N. (2004) "Diferentes, desiguales y desconectados".
- Gimenez, G. (2005). "Teoría y análisis de la cultura".
- Goffman, E. (1959). "La presentación de la persona en la vida cotidiana. Amorrortu Editores."
- Golden, Alyssa (2019). "La Generación Z redefine el negocio de la música" Revista de negocios musicales
- Hall, S. & Du Gay, P. (1996). "Cuestiones de identidad cultural".
- Hall, S. (2006). "Estudios culturales, dos paradigmas".

- Hesmondhalgh, D. (2008). "Industrias Culturales y Creativas. En Bennett, Tony (Ed.), El manual de análisis cultural SAGE."
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. (2006). "Dialéctica de la Ilustración", Trotta, Madrid.
- Jäger, Siegfried. (2003). "Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos."
- Jay, Martin. (1984). "La imaginación dialéctica", Taurus, Buenos Aires.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. (2004). "Metáforas de la vida cotidiana."
- Mano, W. (2007). "Popular music as journalism in Zimbabwe".
- Martel, F. (2010). "Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas".
- Martínez, M. M. (2009). Ciencia y arte en la metodología cualitativa. Métodos hermenéuticos. Métodos fenomenológicos. Métodos etnográficos. Trillas.
- Martín Rojo, Luisa; Pardo, María Laura; & Whittaker, Rachel. (1998). "El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada."
- Molina, I. (2020). "Historia del trap en Chile".
- Moscovici, Serge (1979), *"El psicoanálisis, su imagen y su público"*, Buenos Aires, Huemul.
- Peplo, F. (2014). "El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler". Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. <https://core.ac.uk/download/pdf/79472732.pdf>
- Peters, T & Peralta, M. (2002). "El ecosistema de la música urbana en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por Covid-19 y las reformas políticas recientes".
- Pitchfork, (2020). "Una Introducción a la Música Urbana en 50 Canciones."
- Platt, V. S. (2018). "Nociones de género, música urbana y cultura popular: Cómo el fenómeno Bad Bunny está redefiniendo la masculinidad".
- Ramirez, J. (2006). "Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social".
- Revista de negocios musicales
- Riquelme, S., Sule, V., Castillo, V., & Núñez, V. (2022). "La periferia urbana a través de los lentes del trap chileno: Narrativas juveniles".
- Rodríguez, A. (2016). "La música como elemento de identidad".

- Schechner, R. (2000). Performance. Teoría y prácticas interculturales, Buenos Aires, Libros de Rojas.
- Scott, J. (2000). "Los dominados y el arte de la resistencia".
- Suárez, H. (2020). "Trap y neoliberalismo, gramáticas de sujeción y resistencia".
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En, D. Taylor y M. Fuentes (Ed.), Estudios avanzados de performance, (pp. 7-30). Fondo de cultura económica.
- Van Dijk, Teun A. (2000). El discurso como estructura y proceso.
- Van Dijk, Teun. (2003). "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad."
- Wodak, Ruth. (2003). "El enfoque histórico del discurso."