IMAGINARIOS SOCIALES DE LAS JUVENTUDES EN LA MÚSICA URBANA CHILENA: TRAP, REGUETÓN Y MAMBO (2017-2024)

Isidora Ángela Molina Novoa

Memoria para optar al Título de Sociólogo/a

Profesor/a Guía

Félix Aguirre

Valparaíso, Chile

2025

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dedicar este trabajo a mi mamita, Yasna, por nunca dejar de cuidarnos y entregarnos todo tu amor. A mi padre, Freddy, por trabajar sin descanso. Ambos esfuerzos que permitieron que tuviese la oportunidad de estudiar en la universidad, como siempre lo desearon. A mi hermano, Aquiles, por ser mi mejor amigo, por siempre escuchar lo que tengo para decir y por estar en el silencio. A mi hermano, Luis, por traer a la vida a la Mia Noemi que alegra mis días, a ambos por cuidarme como solo los hermanos mayores lo saben hacer.

Me gustaría agradecerle a Joaquín, mi compañero y mi amor por sostener mis desvelos, con comida rica, con su compañía, por ser contención y emoción todos estos años. Gracias, mi amor por crear una familia juntos y por la hermosa bebé que tenemos.
A mi bebé Amélíe que llego al final de este camino universitario, dio vuelta mi mundo y cumplió un sueño que no sabia que tenía, el poder cuidarte hija mía, es el regalo más grande que me ha dado la vida.

Me gustaría agradecerles a las personas bonitas que conoci en el proceso universitario, a mis amistades: Cota, Glen, Solar, Urra, Lina y Luna. A mis profesoras y profesores: en especial a Sonia por que con una simple frase hizo que retomara la carrera cuando congele. A profesora Adela quien leyó las primeras reflexiones del tema que sería mi proyecto de memoria. Al profesor Félix por su paciencia y disposición para acompañar el ultimo año de este proyecto. A Eugenia Santis por ser una hermosa persona, comprensiva, resolutiva, a quien le debo mucho por sus gestiones.

A la música

A mi misma,

RESUMEN

Entre 2017 y 2024, Chile experimentó una popularización sin precedentes de la música urbana, conformando una industria musical en torno al reguetón, el trap y el mambo chileno, hasta antes de esto, dichos géneros eran considerados propios de otras regiones de América. Sus principales exponentes/oyentes son las juventudes lo que remite a una histórica relación entre la música, las juventudes y la contingencia. Entendiendo la música como expresión cultural de su época, ligada al contexto sociopolítico y a las condiciones de vida de sus creadores.

Mediante una muestra de artistas, sus canciones y sus videos dentro el periodo mencionado, se busca reconstruir los imaginarios sociales de las juventudes presentes en la música urbana chilena (reguetón, trap y mambo). Realizando una caracterización socioeconómica del artista, a partir de una etnografía digital en YouTube se procede a un análisis multimodal de canciones y videos que permitan identificar prácticas, discursos y símbolos que componen los imaginarios de las juventudes.

Los resultados dialogan con la teoría del "joven problema" como un imaginario paraguas que articula tanto el arquetipo del joven delincuente como el del joven revolucionario. Adicionalmente, emergen categorías de índole religioso/espiritual y el mundo de las emociones/afectos. Las conclusiones permiten discutir la dicotomía de los imaginarios juveniles. Aunque la música urbana chilena contiene discursos de crítica social frente a la exclusión y estigmatización que afectan a las juventudes pobladoras, también presenta narrativas que sostienen relaciones desiguales de poder, donde la mentalidad de éxito, la competencia y el individualismo permean el discurso del imaginario juvenil.

PALABRAS CLAVE

Juventudes, imaginarios sociales, música urbana, estudios culturales y narcocultura.

Índice

RESUMEN 1
INTRODUCCIÓN 4
CAPÍTULO 1: FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA 7
1.1 8
1.2 Contextualización 10
1.2.1 Música y juventudes. Una revisión en la historia 10
1.2.2 Reguetón, Trap y Mambo chileno 12
1.2.3 La Coyuntura: Estallido y Pandemia 14
1.2 17
1.3 Pregunta de Investigación 16
1.4 Objetivo General 16
1.5 Objetivos Específicos 16
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO/ESTADO DEL ARTE 18
2.1 Juventudes 18
2.1.1 Imaginarios sociales: "el joven problema" 19
2.2 Música, lo popular y estudios culturales 21
2.2.1 Sociología de la obra 22
2.2.2 Estudios culturales y sociología de la obra 24
2.3 Narcoespectáculo 26
CAPÍTULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO 27
3.1 Diseño 27
3.2 Muestra 27
3.3 Técnica de producción de datos 31
3.6 Consideraciones éticas 32
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN RESULTADOS 33
4.1 Caracterización de artistas 33
4.2.1 El imaginario del joven revolucionario y triste. 39
4.2.2 El imaginario del joven delincuente en el Narcoespectáculo 46
4.3 Discusiones finales 51

CONCLUSIONES 52
REFERENCIAS 55
ANEXOS 57
Anexo 1: Caracterización artistas 57
Anexo 2: Pauta de observación canciones 57
Anexo 3: Tabla de operacionalización 57
IMÁGENES 57

INTRODUCCIÓN

¿Reguetón Chileno? Una cuestión que hace años parecía difícil, cuanto menos imposible. Arraigado a países caribeños el reguetón llega a Chile a través de los discos CD de piratería por los años 2006 de artistas como Daddy Yankee, Don Omar e Ivy Queen. Se populariza en las juventudes por programas de la televisión como Mekano y Yingo y sobre todo por las culturas juveniles de las llamadas "tribus urbanas" en torno al 2010. Pero no es hasta el periodo reciente donde se genera toda una industria musical en torno a este género, permitiendo que artistas nacionales sean reconocidos internacionalmente y premiados, por ejemplo, en los Premios Billboard de la Música Latina 2024.

Históricamente, la relación entre juventud y música ha sido central en la construcción de identidades colectivas. En Chile, esta relación se ha manifestado en diversas expresiones: desde la Nueva Canción durante la Unidad Popular, pasando por el rock y el rap de los períodos de dictadura y postdictadura, hasta llegar a los géneros urbanos contemporáneos que emergen en un contexto globalizado y marcado por la digitalización. La música popular ha permitido a las juventudes resistir estigmas y articular nuevas formas de comunidad y comunicación (Feixa, 2004; Hormigos y Cabello, 2004).

El despliegue de la música urbana coincidió con un periodo de alta conflictividad social. El estallido de octubre de 2019 y la pandemia de COVID-19 (Herrera, 2021) evidenciaron el malestar frente a las desigualdades estructurales del modelo neoliberal. Zarzuri (2021) sostiene que el estallido inauguró un ciclo de recomposición subjetiva en el que las juventudes se reconocen como actores políticos, reconfigurando los lenguajes de la protesta y del deseo. Por lo que se espera que la música urbana, en específico el reguetón, el trap y el mambo, entregue pistas para la comprensión de los imaginarios juveniles en coyuntura de crisis.

Los estudios sobre juventud en Chile han oscilado entre dos enfoques: uno biologicista, que la concibe como etapa de transición (Molina y Álvarez, 2017), y otro que la entiende como una categoría social ambigua y relacional (Bourdieu, 2002). De acuerdo con Duarte (2009), es el

mandato del éxito un mecanismo de exclusión simbólica en el capitalismo tardío, aquel mandato justifica la exclusión social de los jóvenes, derivando en que: solo quienes se ajustan a los valores de productividad y competencia son reconocidos como válidos. Aliaga y Escobar (2006) identifican el imaginario del "joven problema" como una figura dominante en Chile. Este imaginario se sustenta en mecanismos de poder como el adultocentrismo, el patriarcado y desigualdades de

clase. De esta manera, se aborda la construcción de imaginarios sociales a partir de Castoriadis (1997) entendida como los marcos interpretativos que tensionan entre lo establecido (lo instituido) y la capacidad transformadora (lo instituyente) la construcción de una realidad simbólica.

En el ámbito musical, los estudios culturales y la sociología de la música han mostrado que la música popular es un espacio privilegiado para observar los imaginarios sociales (Supičić, 1988; Lima & Spencer, 2022; Hernández, 2013). En concordancia, Favoretto (2014) y Spencer (2020) analizaron la potencialidad de la música popular como vehículo de memoria política. Por ello, la música urbana será analizada como un medio privilegiado para la expresión de afectos, memorias y demandas políticas, especialmente ligado a las coyunturas en el periodo del 2017 al 2024.

El objetivo general de esta memoria es reconstruir los imaginarios sociales de las juventudes a través de la música urbana chilena (reguetón, trap y mambo) en el periodo 2017–2024. Sus objetivos específicos son: (1) caracterizar a los artistas urbanos chilenos según su perfil socioeconómico y posición en la industria musical; (2) identificar prácticas, discursos y símbolos en las canciones y videos de estos géneros; y (3) discutir su contribución al estudio de los imaginarios juveniles. La investigación se sustenta en el diálogo entre la sociología de la cultura (Bourdieu, 2002), la teoría del imaginario social (Castoriadis, 1997) y los estudios culturales latinoamericanos (González, 2008; Osorio, 2005; Duarte, 2015).

Se prevé que la investigación aportará nuevos acercamientos teóricos y empíricos a la comprensión de cómo la música urbana permite reconstruir los imaginarios juveniles, tensionando las fronteras entre exclusión y reconocimiento, y desafiando las miradas estigmatizantes que tradicionalmente han marcado a las juventudes populares. Por ello al abordar los imaginarios de las juventudes en esta investigación en diálogo con las culturas juveniles se contribuye al campo del reguetón como problema científico desde Latinoamérica. Ya que en particular la producción académica sobre el reguetón ha sido principalmente desde Estados Unidos y España, abordando principalmente la cuestión de la sexualidad y el género (Arango, 2025).

El texto se presenta en el siguiente orden: Capítulo I formula el problema, contextualizando el vínculo histórico entre juventud y música, el desarrollo de los géneros urbanos en Chile y la coyuntura del estallido social y la pandemia. El Capítulo II constituye el marco teórico, donde se revisan los aportes sobre imaginarios sociales (Castoriadis, 1997; Girola, 2023), juventudes (Aliaga & Escobar, 2006; Duarte, 2015; Feixa & Porzio, 2004) y música popular (Bourdieu, 2002; Lima & Spencer, 2022). El Capítulo III describe el diseño metodológico, detalla la matriz de códigos

y fundamenta la etnografía digital (Pink, 2019) y el análisis multimodal (Carmona, 2018). El Capítulo IV presenta el análisis y discusión de resultados, identificando las principales categorías emergentes: el joven problema, la religiosidad popular, las emociones, los discursos de superación y esfuerzo. Finalmente, las conclusiones sintetizan los hallazgos y discuten el papel de la música urbana en la configuración de los imaginarios juveniles, tensionando las fronteras entre exclusión y reconocimiento.

CAPÍTULO 1: FORMULACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 Problematización

La presente investigación tiene como objetivo analizar los imaginarios juveniles a partir del análisis de una muestra de canciones de reguetón, trap y mambo producido en Chile en los últimos siete años del 2017 al 2024. Con el objetivo de reconstruir los imaginarios juveniles a través de prácticas, discursos y símbolos contenidos en la música urbana actual.

Para analizar los imaginarios juveniles en la música urbana chilena, se debe comprender la música como expresión artística-cultural de su época, que guarda profunda relación con el contexto sociopolítico y con las condiciones materiales de vida de sus creadores, que en este caso son las juventudes. El carácter transgeneracional de las juventudes resulta da gran posibilidad analítica, Canales y Duarte (2020) relevan este carácter de las juventudes de encarnar los cambios y perduraciones de la sociedad.

A considerar el panorama globalizado del capitalismo neoliberal y la manera en que circula la música en la digitalización en el mundo de las plataformas del internet, como una especie de servicio público des-mercantilizada, lo que no es más que una ilusión (Gilbert, 2024). Las plataformas de *streaming* de música, a través de contratos con disqueras como Sony Music Group y Warner Music Group, tiene el monopolio y funcionan como extractivistas de la vida cotidiana a través de la vigilancia y la extracción de datos (Gilbert, 2022). Panorama neoliberal globalizado que se entrecruzan las desigualdades estructurales de las juventudes en sus aspectos locales. A través de mecanismos sociales las juventudes han sido excluidas del mundo productivo adulto, negado su rol activo en lo político y homogeneizado bajo el alero de personas inmaduras.

Las poblaciones periféricas de las capitales funcionan como burbujas para niñeces y jóvenes, lo que se vive allí, en donde ven cómo sus vecinos mueren jóvenes, son encarcelados y son recordados como heroicos por sus actos delictivos (Vázquez, 2024). En las poblaciones las juventudes observan que quienes trafican o delinquen tienen el respeto de los demás y cierto éxito reflejados en autos y ropa ostentosa, mientras que quienes salen a trabajar a diario, pese a su esfuerzo no logran salir de la pobreza. Una gran cantidad de los cantantes de trap, reguetón y mambo son de comunas de Santiago de Chile, así lo comentan en sus canciones y en

entrevistas. La capital y su carácter de segregación urbana ha sido ampliamente estudiado, me refiero a las diferencias de la calidad del entorno y de accesos a una vida digna dependiente según la comuna. Si bien, se ha medido y buscado abordar en el largo tiempo aún es una característica determinante en las condiciones materiales de vida de sus pobladores (Link, F. Valenzuela, F. y Fuentes, L., 2015)

Durante el periodo seleccionado, y especialmente en el contexto político de revuelta social de 2019, Chile fue testigo de la popularización de la música urbana (Vásquez, 2024). Así lo reconoce la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD) en sus informes anuales País de Músicos: "desde 2019 la llamada «música urbana» es por lejos el tipo de canción chilena más escuchada en streaming (plataformas de reproducción de audios en línea tipo Spotify, y otras) y en YouTube"(Leiva, 2023). Por la misma razón desde 2020 al último informe en 2023 los artistas chilenos urbanos ocupan todos los puestos de las canciones chilenas más escuchadas, que rondan entre los 5 millones a los 510 millones de reproducciones en las plataformas de streaming (SCD, 2023).

Jorge Leiva periodista musical que trabaja en la SCD y colabora en los informes anuales, pública una columna en Ciper, llamada *«Urbanos»: No sólo se trata de música (ni de 'likes')*, donde señala:

> La música urbana chilena inició su historia más conocida en 2017-2018, con los primeros éxitos de gente como Marlon Breeze y Gianluca. Hoy, seis años más tarde, ya es un género enorme y diverso, aunque hay al menos cuatro rasgos que se mantienen desde esos orígenes: sus mayores exponentes son jóvenes nacidos alrededor del año 2000, y que crecieron en los barrios populares de las grandes urbes; las canciones con más éxito son las que se pueden bailar; sus letras en general se refieren a sexo, lujos, drogas o violencia (aunque hay cada vez más canciones de amor); y entre los nombres más populares las mujeres son una notoria minoría. (Leiva, 2023)

El autor señala el periodo de 2017-2018 como en el que inicia la historia conocida de la música urbana. En una entrevista realizada al artista Marlon Breeze señala que cercano al 2006 él ya estaba incluyendo elementos de trap al rap que hacía en ese tiempo (Molina, 2020). Además, agregaría a la mención que hace Leiva (2023) al artista Drefquila ya que su canción "A fuego" en 2017 llega a los 87 millones de visitas en YouTube, como a Kevin Martes 13 en el mismo

año ya tenía tres canciones entre los 9 millones y los 19 millones de reproducciones en colaboración a Fran C (actual productor musical reconocido en industria del reguetón chileno). También, en 2017 Pablo Chill-e con canciones como "No te quieren ver ganar" con 9.3 millones de visitas en YouTube y en especial el *mixtape* S.U.N.O (acrónimo de Surfeando la Nueva Ola) publicado en 2018 que marca la diferencia con la música urbana que se hacía en Chile hasta la fecha. Por esto es preciso destacar que es en el periodo del 2017 en adelante donde se empieza a reconocer por la opinión pública, por los mismos jóvenes y artistas una industria musical de reguetón, trap y mambo, sin precedentes, en el país.

Cruzando la cordillera en el país vecino, artistas como Khea, Duki y Cazzu en el 2017 estrenan su canción "Loca" con más de 900 millones de visitas en YouTube que marca los comienzos del movimiento de Trap en Argentina (Diaz, 2019). Lo que en perspectiva histórica podría compararse a un fenómeno similar al se vivió con el rock durante los años 80' en ambos países. En el panorama internacional en los años 2015-2016 se masifica el reguetón y el trap, artistas como Bad Bunny, Anuel AA, Ozuna, Maluma etc, posicionan la música latina en los top globales de música. Solis (2020) señala que si bien el reguetón tiene un auge en el 2005 con el pionero Daddy Yankee es el éxito del género en el 2017 con la canción Despacito de Luis Fonsi con Daddy Yankee que marca un antes y después para el reguetón. Según la autora la mercantilización del reguetón lo aleja de sus raíces racializadas, o a la estética de ghetto de sus inicios, incluyendo elementos de *pop* se logra posicionar como "un artefacto cultural popular integrado a la idiosincrasia de las juventudes de habla hispana" (Solís, 2020, p.69)

Si bien el reguetón ha sido estudiado ampliamente por la academia en España y Estados Unidos principalmente ligado al consumo musical y la migración (Arango, 2015). El hecho que se haya comenzado a producir este género urbano junto al trap y el mambo en Chile le dota de características locales al fenómeno musical y aporta nuevas ramificaciones de relaciones entre estos géneros y los imaginarios juveniles. Lo imposible que parecía hacía unos años atrás que en Chile existieran los cantantes de reguetón se presenta en Fugellie (2016) donde se entrevistó a jóvenes de Conchalí reggaetoneros que escuchaban la música y adoptaban su estética, pero allí uno de los entrevistados señala:

"Pero los cantantes de reggaetón chileno son como más menospreciados así. Porque

> si no hacen reggaetón como los locos que de verdad trajeron el reggaetón es como más fome, porque uno no los pesca mucho… Hay cantantes que igual le ponen que salen en la tele, pero son fomes, ni un brillo, no los conoce nadie". (Christopher) (Fugellie, 2016, p.22)

El reguetón, el trap y el mambo chileno emergieron como expresiones musicales urbanas que podrían ser un canalizador de los imaginarios sociales de las juventudes en Chile, comprendiendo que sus letras comunican narrativas de vida en condiciones de carencias de las poblaciones, los relatos en la música podrían contar en parte de lo que allí se imagina.

1.2 Contextualización

1.2.1 Música y juventudes. Una revisión en la historia

La música popular en Chile ha jugado un papel crucial en la historia social, política y cultural del país, desde la Unidad Popular y la canción de protesta, pasando por el rock nacional durante la dictadura cívico-militar y el rap durante el periodo de La Concertación. Hasta el reciente periodo de movilizaciones masivas del 2019 denominado Estallido Social y la masividad del reguetón, el trap y el mambo chileno. Cabe acentuar, que cada época tiene sus especificidades coyunturales, así como las formas de la música varían de ritmos y en la forma en que se expresan los temas atingentes para las juventudes de las distintas épocas. La música ha acompañado el despliegue histórico de imaginarios juveniles de clase de cada época, a través de la vinculación con el mundo de las emociones, los deseos y valores de las juventudes y que permean las relaciones sociales que construyen.

En el periodo de la Unidad popular se constata el inicio de la Nueva Canción que acompaña el contexto sociopolítico de levantamiento popular del proletariado en Chile. El origen de la Nueva Canción chilena, en palabras de Víctor Jara: "La Nueva Canción sigue el camino que cimentó el trabajo de recopilación de los cantos de nuestra tierra Violeta Parra, ahí por el 65' el cual inspiró a cantautores del folklore chileno a cantar las verdades del país" (Víctor Jara, 1973). La música popular en esta época en relación con las juventudes que la lideraban, como Violeta Parra que con 17 años ya cantaba en distintos lugares sus canciones, reafirmaron

un sentido de la música que acompañaba un periodo de revoluciones contra el imperialismo y la modernidad capitalista.

La popularidad que alcanzó la Nueva Canción como música chilena, por su internacionalización, como a nivel nacional y local, dio eco a las reivindicaciones del campesinado y de las poblaciones empobrecidas de las ciudades. Posicionando a sus artistas como agentes políticos y culturales de la historia del país (Osorio, 2005). Así como, las canciones como discursos de resistencia, cánticos que han sido utilizados en distintos periodos para nombrar injusticias y desigualdades sociales. Algunas como el Manifiesto y el Derecho de vivir en paz, ambas de Víctor Jara, cobraron presencia durante el Estallido social del 2019 en Chile. En este sentido, la canción popular chilena permite un ejercicio de memoria ya que refiere a imaginarios sociales históricamente construidos de lucha social (Spencer, 2020).

Al otro lado de la cordillera, cercano a los años 60 el Rock and Roll norteamericano era el boom en las juventudes de la época, pero no es hasta una década después que surge la Nueva Ola del Rock en Argentina. Favoretto (2014) analiza cómo a través de las canciones de rock argentino circulaban discursos en contra del régimen militar de la dictadura argentina. La autora señala que el rock se consideró una real amenaza para el régimen, por ser música liderada por las juventudes quienes lideraban las jornadas de resistencia. A través de la retórica de las canciones de rock usaban elementos estéticos, discursivos y simbólicos del rock lucharon contra la dictadura (Favoretto, 2014).

En Chile, también los años 60 fueron marcados por el Rock and Roll anglo, pero no es cerca de los años 80 en los periodos más álgidos de represión política del régimen que toma especial relevancia social y política entre las juventudes. Los Prisioneros, con una marcada pertenencia territorial a la comuna de San Miguel, es uno de los grupos que canalizó los imaginarios juveniles de la época (Marchant, 2019). A través de la retórica de las canciones se problematizan las desigualdades, violencias y formas de exclusión que vivían las juventudes en dictadura. Además, su música tuvo impacto en la industria cultural se hizo conocida a nivel internacional, lo que permitió que fuera sabido en otras latitudes la represión que se vivía en el país (Sánchez, 2022).

Ahora bien, el Hip-Hop y las canciones de rap guardan profundos vínculos con los imaginarios juveniles de clase de los años 90 y 2000'. El despliegue de la cultura del Hip-Hop fue asociada en sus inicios a la segregación y estigmatización de las juventudes afroamericanas en Estados Unidos. En Chile su despliegue fue marcado por grupos como Panteras Negras, Tiro de Gracia y Makiza, que eran conformados por jóvenes de sectores subalternos. Tijoux, Facuse y Urrutia (2012) analizan como en las canciones de rap se evidenciaron problemáticas de exclusión social y política que vivían las juventudes, como el desempleo, los trabajos precarios y las vivencias en entornos empobrecidos. La comprensión del Hip-Hop como arte popular es innegable en sus dimensiones de danza, graffiti, entre otras. Pero es a partir del rap como canto de protesta en donde su potencial de resistencia política se ve explicitado y en donde es posible la comprensión de los imaginarios juveniles de clase, de su tiempo (Tijoux et al, 2012).

1.2.2 Reguetón, Trap y Mambo chileno

Los géneros musicales que se abordarán en la investigación, como ya se me menciono, son el reguetón, el trap y el mambo chileno. Todos tienen orígenes culturalmente diversos, pero a todos es posible englobarse dentro del concepto de urbano o música urbana, concepto que deriva de los orígenes del hip-hop de los años setenta que se hacía en el Bronx en Estados Unidos. Jeff Chang (2005) publica el libro generación Hip-Hop donde retrata la historia del gangsta rap, las guerras de pandilla y la industria musical. El autor, remonta el origen del concepto urbano a la división que la radio hacía en las dos categorías musicales más populares de la época: el *rock* de jóvenes blancos y el *urban* de jóvenes de clases populares afroestadounidenses.

Salvador Escobar, periodista y uno de los fundadores del medio de comunicación *Microtráfico*, medio reconocido por su dedicación a la escena de la Música Urbana Chilena, publicó dos columnas para La Cuarta sobre el mambo chileno. Una titulada *Chile no valora lo que tiene* donde problematiza porque siempre tiene que llegar un gringo para que nosotros pongamos en valor nuestra cultura. Otra titulada *El mambo es cultura* que relata sobre los orígenes del mambo chileno a partir de lo que se cuenta por los propios artistas precursores.

Origen dado por la búsqueda de raperos en ritmos bailables, con el fin de acompañar los eventos a beneficio. Aquellos eventos se suelen hacer en las poblaciones para recaudar fondos destinados a algún vecino con un propósito solidario, principalmente para costear tratamientos de salud. En bingos y completadas los raperos cantaban sus canciones no con los beats de Hip-Hop, sino que con bases de merengue con la intención de alegrar a la gente. Aquellos ritmos tropicales de origen dominicano fueron incorporando a los beats de reguetón, hasta originar el mambo chileno.

Los mamberos chilenos asumieron un rol de artistas del pueblo, su contenido en las canciones habla de las vivencias de la población hasta en sus sonidos, como las balas en las planchas de zinc, caracterizan sus videos musicales por la congregación y el apoyo entre pares (Escobar, 2024). Algunos de los más populares como "Masita x Siempre" y "Pepón x siempre" son canciones tipo *remix* de varios artistas en honor a algún amigo, hermano o familiar que falleció. Como también, comparten la narrativa de superación de la pobreza del trap y las vivencias en las poblaciones entre delincuencia y carencias.

El reguetón llega a Chile alrededor de los 2000' en discos de piratería con los videos musicales de Daddy Yankee, Don Omar, Arcángel e Ivy Queen, solo por mencionar algunos. Así también, los programas juveniles de televisión de la época como "Mekano" y "Yingo" propiciaron la masificación del reguetón entre las juventudes, en donde se hacen conocidos Los Reggaetón Boys, dos jóvenes haitianos que comienzan haciendo reggaetón en Chile y que sus canciones son de los indicios de reggaetón chileno (Fugellie, 2016). El reguetón o reggaetón se consume en zonas estigmatizadas en donde la identificación individual es mayor producto de la asimilación con significados de las vivencias personales.

El reguetón toma popularidad a través de las tribus urbanas, así lo señala Andrea Ocampo (2009) que realiza un estudio de las culturas juveniles sobre las dimensiones estructurales del despliegue de las tribus urbanas; pokemones, emos, punks, flaites, entre otras. El movimiento por la educación es el contexto sociopolítico del despliegue de las tribus urbanas, es caracterizado como el primer momento de reflexión sobre las consecuencias estructurales de la dictadura. Movimiento liderado por jóvenes estudiantes secundarios, mismos quienes la prensa señalaba como juventudes alejadas de la política militante fueron quienes lideraron el

movimiento pingüino y reincorporaron las expresiones artísticas en la protesta. (Ocampo, 2009). La autora señala que, en el marco de la globalización de la industria cultural, la masificación del internet y los nuevos medios de comunicación converge un panorama de ruptura generacional. En que las juventudes populares generan acciones subversivas, pero en torno al disfrute y al ocio, la estética andrógina y la importancia de la libertad sexual, diferenciadas de las formas de protestas de los ya adultos de ese entonces.

El trap tiene origen en Norteamérica a partir de la existencia de *traphouses* casas de puntos de venta de droga, donde se graba música urbana y una cultura en torno al Hip-Hop. En Chile, el trap surge como un movimiento underground que busca contraponerse al rap social de los 90' y los 2000' caracterizado por explicitar problemáticas sociales en las canciones (Molina, 2020). El trap en Chile se mezcla, de alguna forma, con la cultura nacional y ámbitos de pertenencia territorial, desde COA o jerga delictual chilena (Molina, 2020). Incorporando aspectos que vienen del trap norteamericano y también del hip hop, por un lado, elementos estéticos y performativos de presumir una vida adinerada con consumo en la industria de lujo. Por otro lado, se entronca con ideas de superación o resiliencia por revertir la condición de empobrecimiento y problematiza las complejas realidades en las poblaciones retratadas en actos delictivos, violencia intrafamiliar, adicciones, entre otras problemáticas sociales (Molina, 2020).

En el país, antes del periodo de movilizaciones masivas del 18 de octubre de 2019, ya se hacía Música Popular Urbana: reguetón, trap y mambo, aunque era menor la producción, artistas como Pablo Chill-e, El Forest, Julianno Sosa y Polima WestCoast, entre otros ya tenían canciones masificadas y su público oyente. Posteriormente durante la Pandemia del Covid-19 emergieron varios nuevos artistas que hacían Música Urbana chilena, que generaron un fenómeno de producción masiva de reguetón que solo se veía en países como Puerto Rico y República Dominicana.

1.2.3 La Coyuntura: Estallido y Pandemia

El periodo de manifestaciones se llamó como revuelta, estallido, revolución, despertar, levantamiento, pero ninguna parece acertar del todo. Fueron periodos de masivas, constantes y

diversificadas protestas que agrupo agrupó distintas demandas sociales; el movimiento feminista que venía fuerte desde el 2018, las luchas en torno a la educación de larga data, el movimiento No+AFP, entre muchos otros. En este contexto, las juventudes tuvieron un rol central, desde quienes saltaron los torniquetes del Metro en Santiago, como en los muchos lugares donde hubo manifestaciones Así lo entiende Zarzuri et al (2022) en el libro El despertar chileno: "Ellos/as son parte de una generación de jóvenes que ha movilizado sentidos, recursos, imaginarios que han congregado a la ciudadanía y han logrado instalar una preocupación país (qué país y sociedad queremos construir) (...)" (p.75)

La pandemia del COVID en Chile comienza en marzo de 2020 aun cuando el Estallido Social continuaba sus articulaciones locales en cabildos y juntas de vecinos, aunque ya habían disminuido las jornadas intensas de protesta del octubre. El periodo se caracterizó por un agudizamiento de las desigualdades socioeconómicas estructurales ya existentes. Tanto en el sistema de salud público como en la educación y otras áreas. (Herrera, 2021). Así como la contracción económica, afectó los ingresos de los hogares, también las medidas gubernamentales, como el IFE, el retiro de los fondos de las AFP, el uso de seguros de cesantía y el Bono COVID, no lograron disminuir la desprotección social y laboral de la población durante la pandemia (Herrera, 2021).

Si bien, la Música Popular Urbana como el reguetón, el mambo y el trap ha estado marcada por una fuerte estigmatización de la opinión pública, aquellas problemáticas son parte de una narrativa de las carencias y desigualdades sociales de clase. Algunas aproximaciones al vínculo de la Música Urbana surgen en el mismo momento en que transcurría el Estallido Social.

Pablo Chill-e protagonizó un video, ampliamente divulgado en redes sociales, donde sale cargando al hombro una malla de limones para quienes se manifestaban en la plaza de Puente Alto, su comuna de origen (Collao, 2019). Así también, en otro momento el mismo artista asistió al velorio de Yoshua Patricio Osorio Arias un joven de 17 años, desaparecido en el Estallido Social y asesinado junto a otras cuatro personas más, hallados tras el incendio de la fábrica Kayser ubicada en la comuna de Renca en Santiago de Chile, suceso que acontece el 28 de octubre del año 2019 (De Masi, 2019). Estos ejemplos, como otros, permiten relacionar el

contexto como el Estallido social y adentrarse en el análisis de los imaginarios juveniles en la música urbana.

1.2 Justificación y Relevancia

En primer lugar, esta investigación pretende ser un insumo teórico para futuras investigaciones sobre música urbana que pretendan abordarla como objeto sociológico, por la posibilidad de acceder a imaginarios sociales a través de ella. En segundo lugar, la relevancia práctica descansa en la puesta de valor de la producción artística de las juventudes, con la intención de que se considere como referencia para diseñar políticas públicas sobre la música urbana. También como repercusión social sería formidable poder contribuir al desarrollo de investigaciones, programas y proyectos dirigidos a jóvenes en contextos urbanos desfavorecidos, facilitando un entendimiento más profundo de sus realidades y necesidades específicas.

1.3 Pregunta de Investigación

¿Cuáles son los imaginarios sociales de las juventudes del Chile actual expresados en los géneros de música urbana (Reguetón, Trap y el Mambo) entre 2017 y 2024?

1.4 Objetivo General

Reconstruir los imaginarios sociales de las juventudes a través de la música urbana chilena (reguetón, trap y mambo) en el periodo del 2017 al 2024

1.5 Objetivos Específicos

- Caracterizar a las y los artistas de reguetón, trap y mambo chileno considerando su perfil socioeconómico y su posición en la industria musical.
- Identificar prácticas, discursos y símbolos en una muestra de canciones y videos de reguetón, trap y mambo chileno entre 2017 y 2024.

- Discutir la contribución del Reguetón, el Trap y el Mambo chileno producido entre 2017 y 2024 al estudio de los imaginarios de las juventudes.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO/ESTADO DEL ARTE

2.1 Juventudes

En la primera mitad del siglo XIX, en Chile, la sociología funcionalista lideraba los estudios de la juventud, encarnada únicamente por estudiantes universitarios de clase media alta, mientras que las juventudes de clases subalternas se consideraban hijos de proletarios o directamente adultos. En la segunda mitad del siglo la sociología funcionalista sitúo a las juventudes urbanas populares desde una condición anómica y reproductora de la anomia social. Esta visión generaría estigmas asociados con las juventudes pobladores, persistentes hasta hoy, como el ideario de rebelde sin causa y una homogeneización del sujeto joven. Una visión más amplia de las juventudes en todos los sectores sociales se debió, en primer lugar, a la reforma educativa del 1965 durante el periodo de Frei Montalva. Desde allí en adelante se comienza a referir en plural al grupo social.

Durante la dictadura y la modernidad forzada se introduce el mercado global junto a la cultura de masas de la segunda posguerra que se dirigía directamente a las juventudes, ya que eran la población objetivo (Duarte, 2015).

Ahora bien, las juventudes en América Latina entre los siglos XX y XXI han sido comprendidas a partir de concepciones occidentales y anglosajonas. Principalmente desde una visión antropológica como un tiempo biográfico de transición o cambios biológicos que resultan en una crisis de identidad. Aunque los debates actuales desde la sociología al concepto de juventud descansan en una concepción bourdieuana, comprendida como una mera palabra que funciona para definir prácticas y posiciones dentro de una estructura, similar a la clase (Bourdieu, 2002). Por lo que, la percepción biologicista ha quedado de lado por una construcción ideológica de la juventud, como una categoría situada socio-históricamente y no una etapa dada naturalmente. Así también, el imaginario de las juventudes como portadoras del cambio social o de la vanguardia, ya que en periodos de lucha social han sido agentes que lideran transformaciones sociales (Duarte, 2015; Molina y Álvarez, 2017).

2.1.1 Imaginarios sociales: “el joven problema”

Cornelius Castoriadis (1922-1997) filósofo y psicoanalista francés-estadounidense, postula importantes planteamientos sociológicos sobre los imaginarios sociales. A partir de la reflexión sobre los procesos históricos de las sociedades en que construyen, mantienen y transforman sus significados colectivos y sus instituciones. El autor señala que es a través de los imaginarios sociales: conjunto de símbolos, valores, representaciones, significados e imágenes mentales construidos colectiva e históricamente se permite ligar las discontinuidades de la vida social. Además, proporcionan un marco de referencia para actuar en el mundo (Castoriadis, 1997). Para el autor la dualidad individuo/sociedad es en donde las estructuras de sociedades anteriores forman aquello instituido de la imaginación social colectiva y las subjetividades con su pensamiento crítico comprenden lo instituyente en la capacidad de transformar lo social (Castoriadis, 1997).

Por otro lado, Molina y Álvarez (2017) para estudiar los imaginarios juveniles en el Chile contemporáneo. Emerge ejes de significación de formas instituyente, ósea desde los mismos jóvenes como se configuran los imaginarios sociales, a partir de los postulados de Castoriadis (1997). Para su estudio, seleccionaron 13 escuelas de distintas regiones del país con diferente tipo de financiamiento (municipal y particular subvencionadas), a través de grupos de discusión en cursos próximos a egresar para indagar en los imaginarios de las juventudes del país. En sus presupuestos teóricos desde la antropología aborda lo juvenil como un *tiempo biográfico* de transición. En donde aumenta la agencia, la autonomía y su elección individual en una precaria estructura de oportunidades (Molina y Álvarez, 2022). A modo de resultados resuena desde las juventudes el desafío de la escolarización a “ser alguien” y “no ser alguien del montón” que responde al esfuerzo que le exige la sociedad instituyente (Molina y Álvarez, 2022). Finalmente, los autores inducen la continuidad de estudios de las juventudes en Chile, y de aquellas juventudes no escolarizadas, con familias propias constituidas y en múltiples de escenarios que entroncarían, seguramente, otros imaginarios de las juventudes.

Duarte (2015) revisa la producción intelectual sobre las juventudes en la historia de Chile. En la dictadura emerge un tipo de juventud vinculada a las protestas y la activación política de las

clases subordinadas de los sectores urbanos: “el joven urbano popular o juventudes pobladoras” (p.27). El carácter artístico que toma la protesta en la dictadura y hasta en la postdictadura fue llamado e*l giro hacia la cultura* usando distintas disciplinas y formatos de arte en que se focalizan las investigaciones en el campo de las juventudes. Así es como la producción artística de las juventudes dialoga con lo que pasa el país y a nivel mundial las industrias culturales:

> Una novedad como clave de lectura se asume desde los formatos que nos reporta el texto —se trata de ensayos, poesía, canciones, fotografías, historias de vida, entrevistas, guiones teatrales— y sus contenidos, en tanto deambulan entre nociones globales de juventud, reflexiones sobre estudiantes universitarios y sobre jóvenes pobladores, sobre temáticas de sus vidas que para la época resultaban relevantes: consumo de drogas, desempleo, participación política, entre otros, y con un importante énfasis en la producción cultural que esta generación de jóvenes produjo. (Duarte, 2015, pp. 27-28)

Las expresiones artísticas de las juventudes pobladoras en su contenido expresaban problemáticas que eran atingentes para sus vidas. Durante este periodo, no solo la academia se interesa por las juventudes, sino que a través de distintos medios circulaban imaginarios de las juventudes pobladoras que luchaban en las calles y a través del arte. Por ejemplo, a través de las canciones de rock de la Nueva Ola circulaban discursos en contra de la dictadura (Favoretto, 2014).

Duarte (2015) señala que el giro afectivo en los estudios culturales, luego del despliegue de las expresiones artísticas como formas de resistencia al régimen dictatorial, quedan en lo superficial sin complejizar el análisis sobre las condiciones materiales de vida, género y etnicidad. De esta manera, el autor introduce su perspectiva teórica estructuralista sobre las juventudes como una expresión metafórica de cada sociedad, que mantiene relevancia para el cambio social y a su vez cuestiona e interpela la hegemonía del adultocentrismo (Duarte, 2015).

Aliaga y Escobar (2006) en una ponencia en el *Congreso Internacional XIII Ciclo de Estudio Sobre el Imaginario. Espacios imaginarios y transculturalidad,* abordan el imaginario del joven problema en Chile que circula en imágenes, discursos, políticas negativas sobre los jóvenes como un obstáculo al desarrollo de la sociedad. El joven problema se compone por imaginarios

secundarios como el joven inmaduro de término biologicista refiere a la juventud como un camino a la adultez, el joven apático que no le interesa participar de las ofertas del gobierno que tiende a identificarse con manifestaciones subculturales o contraculturales (culturas juveniles) y alejarse de la cultura nacional hegemónica. El joven violento y/o delincuente es el más común dentro de las imágenes de los medios de comunicación masiva (Aliaga y Escobar, 2006), se trata al joven al que se dirigen la mayoría de las medidas penalistas de las autoridades. Contiene también imaginarios positivos o negativos encubiertos, donde destaca el joven idealista/revolucionario, aquel que cree que todo lo puede cambiar o incidir radicalmente en la sociedad. El joven hermoso/saludable, impulsado por modas juveniles consumistas, equipara juventud a capacidad de pago, extendiéndose al "adulto joven". Finalmente, el joven responsable/bueno encarna obediencia a normas dominantes, con buenas notas, respeto y familia nuclear clásica (Aliaga y Escobar, 2006).

Aliaga y Escobar (2006) señalan que los mecanismos por medio que se refuerzan los imaginarios sociales negativos de las juventudes y radican en el joven problema son los prejuicios, estereotipos, el estigma social, la exclusión, el patriarcado, la homogenización y el adultocentrismo. Así como se reafirman en las instituciones sociales como la familia, el Estado y los medios de comunicación.

Duarte (2009; 2015) estudia las juventudes empobrecidas que han sido afectadas por lógicas de la *modernización tecnológica* capitalista y guiados por la aspiración al *consumo opulento.* El objetivo vital que ha derivado de esta lógica de exclusión de las juventudes empobrecidas entronca con la mentalidad de *éxito.* Según Duarte (2009) “Se trata de jóvenes que van quedándose con identidades ninguneadas, son tratados como sobrantes por incapaces, se les mata en vida: «los que no son, aunque sean».” (p.17) instalando en el imaginario juvenil la posibilidad de –*ser*—solo desde el –*tener*—. Duarte (2009) señala cómo este mandato de éxito presenta de forma oportuna la delincuencia, el narcotráfico, el robo y el uso de armas como formas de sopesar su condición de excluidos y de desigualdad multidimensional (Duarte, 2009).

2.2 Música, lo popular y estudios culturales

La sociología de la música es el campo de estudio de la presente investigación que se conforma por distintas disciplinas sociales y artísticas, así lo señala Ivo Supičić (1988). El autor intenta dar forma a los enfoques teóricos de la sociología musical, que hasta entonces en el siglo XIX y XX era plenamente europea y norteamericana. La sociología, la etnomusicología y la historia social de la música comparten el campo, pero no existe una consolidación teórica metodológica, más bien cada una aborda desde sus propios paradigmas y metodologías. Supičić (1988) intenta consensuar el objeto de investigación de la sociología de la música como un entramado de el artista vinculado a una realidad que permea la creación, pero también la potencialidad para transformar la realidad y el valor de la música como hecho sociohistórico:

> Las incursiones científicas en el ámbito de la música, como en el de todas las artes en general, se encuentran en una situación peculiar. El objeto central de la investigación es una obra artificial —la obra de arte– creada en unas relaciones particulares con la cultura y la sociedad de la que forma parte y que, no obstante, gracias a su vida a lo largo del tiempo, es a la vez un hecho histórico y el objeto de una experiencia estética que transmite determinados valores, artísticos o de otro tipo. (Supičić, 1988, pp.107)

Aquella transmisión de valores social, valores artísticos y de otro tipo que refiere el autor, permite la oportunidad de ahondar en el diálogo con los imaginarios sociales, la experiencia estética puede contener elementos que referencian a la experiencia de clase (Thompson, 1979)

2.2.1 Sociología de la obra

El concepto de popular en la música en las ciencias sociales ha sido ampliamente discutido y debatido, ya que remite a un origen histórico de las luchas populares antiimperialistas del campesinado. Javier Osorio (2005) realiza una ponencia en la que discute el significado de lo popular en la música como una categoría que ha permitido ocupar el lugar contrario a lo hegemónico. Dando cuenta que lo popular está en movimiento en las sociedades modernas, ya que una música puede llegar a ocupar un lugar hegemónico pese a ser originada en lo popular. Además, el autor destaca sobre el concepto una frecuente confusión entre la popularidad de la industria cultural con lo popular de origen político o de clase popular.

El musicólogo Juan Pablo González (2008) propone tres ejes centrales en el debate de la música popular: **masividad, mediatización y modernidad.** Pues lo popular en la música ocupa un lugar invisibilizado entremedio de la tradición de comunidad característico del folclore y la música dogmática, además situándose en procesos transfronterizos y tecnológicos de la globalización en la música. En este sentido el consumo y la producción de la música popular se contextualizan en lo urbano, lo que Gonzáles clasifica como Música Popular Urbana (MPU) dentro de la cual coexiste una diversidad de géneros musicales:

> Los siete géneros predominantes en la bibliografía existente, ordenados por cantidad de publicaciones, son: el tango, el rock, el bolero, el samba, la salsa, el son y la cumbia. A ellos se suman la MPB —Música Popular Brasileira— y la Nueva Canción Chilena, que corresponden a conglomerados de géneros y tienden a ser considerados como movimientos, escribiéndose con mayúscula. Ellos, junto al rap, constituyen el Top Ten de la musicología popular latinoamericana. (González, 2008, p.6)

La música popular está en constante disputa sobre a quiénes representa, ya que su presupuesto es la oposición a lo hegemónico. Como algo en movimiento constante en la historia de las sociedades y que también busca visibilizar a nuevos sujetos marginalizados —independiente del género musical al que refiera— lo que posibilita una apertura a realidades no consideradas anteriormente en la alteridad de la sociedad. La concepción como Música Popular Urbana (MPU) responde a un lenguaje local, pero también a imaginarios sociales de la comunidad a la cual refieren situadas social e históricamente. Esto también en relación con el panorama globalizado que contempla una industria cultural, basada en la cultura de masa (Gonzáles, 2008). González (2008) argumenta que la canción chilena o la música popular en Chile ha ido cambiando de estilo musical según la coyuntura, pero constantemente ha surgido como una contraposición a lo hegemónico. Pero una de sus características es tener como base una identidad de clase desde la cual las juventudes de cada época ponen en tensión lo establecido (Gonzáles, 2008. Olavarría, 2023). Es en la modernidad y las condiciones de vida sujetas a desigualdades estructurales de la ciudad que los sujetos populares –como las juventudes pobladoras— viven y crean la música popular (González, 2008).

2.2.2 Estudios culturales y sociología de la obra

Los estudios sobre las culturas juveniles surgen con fuerza tras la Segunda Guerra Mundial, corresponde a una movida intelectual surgida en Inglaterra en los 60'. A partir del estudio de la cultura popular con la clase obrera que resistía a la industrialización por E.P Thompson (1924-1993), así como por Raymond Williams (1921-1988) que actualiza el debate de los estudios culturales desde el giro afectivo, introduciendo el materialismo cultural y las estructuras de sentimientos (Stavale, 2022). Pero es durante los años 2000' que los procesos de globalización contemporánea permiten un acceso a diversidades de géneros musicales que acompañaron o motivaron el despliegue de diversas identidades colectivas.

A modo de relacionar la música y las identidades particularmente juveniles los autores Hormigos y Cabello (2004) tensionan la experiencia colectiva e histórica que mantiene la música, en relación con su creación y experimentación individual. Para ello, los autores recorren las investigaciones en torno a las subculturas juveniles urbanas o tribus urbanas, surgidas tras la Segunda Guerra Mundial como los *Hippies, Punks, Bikers,* entre otras de Europa y Norteamérica, que representaron el imaginario del espíritu hedonista (el placer por sobre el trabajo) de las juventudes de la época. La reapropiación del mercado musical, dirigido a los jóvenes de clases altas, por las juventudes de clases desfavorecidas afectó los estilos de vida y se volvió central en la construcción del universo simbólico juvenil (Hormigos y Cabello, 2004).

El antropólogo Carles Feixa es reconocido por su investigación de las tribus urbanas en donde plantea una reconceptualización a culturas juveniles, lo que metodológicamente posibilita una comprensión de transformaciones sociales en torno a lo juvenil en la globalización. Para Feixa (2004) la revolución del mayo 68' en Francia desencadenó un protagonismo de las juventudes desde la inconformidad, una crisis de la autoridad patriarcal que propició la libertad y revuelta juvenil contra todo autoritarismo. Luego, los medios de comunicación masiva que emergen en el mercado globalizado de consumo de masas posibilitaron la internacionalización de las culturas juveniles (Feixa, 2004).

En cuanto a estudios de las culturas juveniles más reciente el periodista y autor del libro *La historia del Trap en Chile* de Ignacio Molina (2020) El autor define el trap como un estilo de vida o forma de llevar la vida, que a través de la idea de superación y una vida de riesgos, incluye elementos estéticos como: el ostentar marcas de lujos y adquisiciones materiales hasta

los riesgos que se corren en las poblaciones en torno a la muerte, la cárcel, las armas, la venta y uso de drogas (Molina, 2020).

En esta misma línea, Riquelme, Sule, Castillo & Núñez (2022), desde el paradigma socioconstruccionista señalan como el trap permite observar la relación entre las desigualdades sociales del barrio y una narrativa de yo poético. En la investigación, se aborda desde las estructuras de desigualdad globales y locales de las juventudes populares que se les despoja de un rol político, de la participación económica y cargado de estigma social. Así también, los entornos locales de vulnerabilidad en la infancia, carencias de derechos básicos son algunas motivaciones para correr riesgos, para doblegar esa situación a través de la realización de metas personales –éxito—se le presenta la delincuencia como una alternativa a la meritocracia y precarización laboral. De manera reciente hace algunos años, la música o el trap sería otra forma en el imaginario juvenil de alcanzar éxito económico o movilidad social (Riquelme *et al*, 2022). Finalmente, algunas de las conclusiones apuntan la posibilidad de construir un marco comprensivo desde las políticas públicas para contribuir a la restitución de los derechos de jóvenes populares.

Fugellie (2016) señala que en los sectores sociales donde más se consume el reguetón, es en sectores populares con condiciones materiales desfavorecidas. Así también, la autora, señala que el reguetón ha sido apropiado como forma de sociabilidad e identidad colectiva, por parte de las juventudes pobladoras. Por ende, ha posibilitado una resignificación de la estigmatización y la exclusión que viven las *juventudes empobrecidas* (Duarte, 2009) a través de performar una estética *flaite*. Las juventudes reafirman masculinidades hegemónicas y dominantes, como una forma de ejercer poder sobre otras corporalidades –femeninas–, para construir identidad desde la validación entre pares (Fuguellie, 2016).

Rodrigo Olavarría (2023) aborda la figura de impacto cultural del artista de reguetón, trap y otros géneros urbanos. Lo hace a partir de Pablo Chill-e, cantante chileno reivindica desde lo *flyte* y permite reforzar una identidad de clase. Desde la pertenencia territorial a la comuna de origen que es Puente Alto para Pablo Chill-e, similar al significado que le daban Los Prisioneros a la comuna de San Miguel. Ambas, música chilena y popular, de distinto tiempo, el reguetón en el panorama actual de neoliberalismo es música que desde el orgullo abnegado resiste igualmente a un régimen injusto, donde el consumismo y el valor determinado en la

capacidad adquisitiva ha excluido a las juventudes empobrecidas. La música es una expresión cultural de las juventudes en donde se retrata la calle como una opción de liberarse de la meritocracia y alcanzar el éxito económico de forma alternativa (Duarte, 2009; Olavarría, 2023).

2.3 Narcoespectáculo

Vásquez (2024) analiza los *Narcocorridos* en México y el *Narcotrap* en Chile, para este último sitúa su emergencia durante el contexto de revuelta de octubre de 2019. En especial vincula las violencias contra las jóvenes englobadas en el concepto de –juvenicidio— qué implica precarización económica, social, cultural e identitarias y la violencia psicológica que genera aquello. La autora nos habla del juvenicidio que se vivió durante las jornadas de protesta de octubre 2019, las pérdidas oculares de más de 400 jóvenes, las torturas y muertes en casos no menores. Además de la criminalización generalizada, acusados de ser miembros de bandas narcotraficantes, con el fin de descalificar el movimiento social y justificar la represión.

La performatividad del narcomundo en la música funciona como narcoespectáculo, ya que no es posible tener certeza de si lo cantado en real o ficción. Pero si es posible decir que es una manifestación pública que contiene narrativas del narcomundo, ya sean ficticias o no. Además, la música para las masculinidades precarizadas, que necesitan reafirmar su hombría constantemente, se presenta como un escenario de demostración poder masculino o de virilidad. Así como, el disfraz de victimarios peligrosos también funciona como un método de defensa, ya que es mejor el rol de victimario que de víctima (Vásquez, 2024).

Esta investigación se posiciona, principalmente, desde la sociología de la música y la sociología de las juventudes para a partir de la teoría de los imaginarios sociales (Castoriadis, 1997) para aportar a los estudios culturales. Tiene como propósito reconstruir los imaginarios sociales de las juventudes a través de la música urbana chilena (reguetón, trap y mambo) de los años 2017 al 2024. Relacionando los contextos de creación o producción artística-culturales de los artistas, con las prácticas, discursos y símbolos en las letras y videos de una muestra de canciones. Dialogando con los imaginarios juveniles del joven problema y con los mecanismos

sociales de exclusión social de hacia las juventudes. Al igual que la música popular en el país ha estado vinculada a periodos de transformación social desde la Unidad Popular y la Nueva Canción, pasando por el Rock y su resistencia a la dictadura y el Hip-Hop o rap en la postdictadura. El reguetón, el trap y el mambo chileno como producción artística cultural guardaría relación con la coyuntura, en especial sería un medio plausible para investigar los imaginarios sociales de las juventudes.

CAPÍTULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Diseño

Esta investigación busca comprender en profundidad los significados de las canciones desde el interaccionismo simbólico-cultural (Goffman, 1997) de la realidad social, por esto es cualitativa de tipo comprensivo (Taylor y Bogdán, 2013; Canales, 2006). Además, considera una perspectiva temporal transversal (Flick, 2007), ya que se sitúa en el periodo determinado del año 2017 al 2024.

Por lo demás, esta investigación considera un diseño flexible ya que tiene apertura a los cambios en la modificación de la estructura investigativa, a partir de la aparición de lo inesperado. Lo cual permite que surjan ámbitos que no se tenían considerados en primera instancia, con la intención de recolectar aspectos subjetivos emergentes de la realidad social en el desarrollo de la investigación (Flick, 2007).

3.2 Muestra

La construcción de la muestra es no probabilística de tipo intencionada, ya que según Vasilachis (2006) es a través de diversos criterios intencionados aplicados que hacen el caso un fenómeno único, criterios en función de las condiciones de investigación. Es decir, los criterios, detallados a continuación, se construyeron por conveniencia para la investigadora, como según las propias limitaciones del objeto de estudio.

Para la selección de casos se considera el universo que serían todas las canciones de reguetón, trap y mambo chileno publicadas en internet entre los años 2017 y 2024.

Luego se desarrollaron cuatro criterios de exclusión, el primero es sobre la plataforma digital donde está publicada la música, limitado a YouTube dejando fuera Spotify, Apple Music y otras plataformas. El segundo criterio de exclusión es que la música urbana contemplada debe considerarse como reguetón, trap y mambo chileno como sus derivaciones, sin la intención de hacer diferenciaciones en la composición musical, pero sí reconociendo sus particularidades. Dejando totalmente fuera otra música urbana como el Hip-Hop o rap social que caracterizó la música urbana de los años 2000' en adelante y que es reconocido por referir de forma explícita a problemáticas sociales. El tercer criterio de exclusión es que se consideraron para la muestra solo artistas de los que existen entrevistas, notas de prensa e información suficiente para la caracterización sociodemográfica. El cuarto criterio de exclusión es que se consideraron solo artistas de la Región Metropolitana, con el propósito de usar el Índice de Prioridad Social (IPS, 2022) de las comunas de la capital, elaborado por la Secretaría Regional Ministerial de Desarrollo Social y Familia de la Región Metropolitana.

Cabe mencionar que hasta la fecha no existe un registro de carácter público sobre las características sociodemográficas de las/os jóvenes artistas de MPU de Chile. Más que las cifras dadas por la Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales (SCD) que sólo considera en el informe de *País de Músicos* (2023) las canciones de música urbana chilena con más visitas, más escuchadas y las que tiene grandes cifras (entre 5 a 510 millones de reproducciones) en *rankings* de Spotify y de YouTube.

Como se mencionó más arriba, para construir el criterio de selección de los artistas y por ende de las canciones y videos, se consideran solo artistas que su comuna de origen sea de la región metropolitana al ser capital del país concentra altos índices de segregación urbana y desigualdad social. A nivel latinoamericano las ciudades capitales suelen concentran altos niveles de desigualdad socioeconómica como espacial. Santiago la capital del país ha sido ampliamente estudiada por la segregación urbana de su composición (Link, F. Valenzuela, F. y Fuentes, L., 2015). Por eso resulta importante considerar el Índice de Prioridad Social (IPS) que mide el desarrollo social de las comunas de la capital según condiciones socioeconómicas, educacionales y de salud. Según el IPS (2022) las tres primeras comunas con *alta* prioridad

social son La Pintana, Lo Espejo y Cerro Navia que rodean un 90% de IPS. Por otro lado, las comunas *sin prioridad* social son Vitacura, Las Condes, Providencia, Lo Barnechea, La Reina y Ñuñoa desde un 5% a un 30% de IPS. Cabe señalar que el resto de las comunas no mencionadas se encuentra en *media alta, media baja y baja* prioridad social.

Ahora bien, los criterios de selección de artistas son:

- Información disponible en internet de tipo video entrevista, como prensa que refiera a su comuna de origen y a sus condiciones materiales de vida (nivel educativo, narrativas familiares, de infancia, entre otras) (Anexo 1).
- Que explicite su comuna de origen y que esta pertenezca a la región Metropolitana.
- Que tenga un canal oficial y canciones publicadas en la plataforma musical YouTube, dentro del periodo del 2017 al 2024.

Los criterios de selección de las canciones son:

- Las canciones deben estar disponibles en la plataforma de YouTube, por motivo de accesibilidad para quien investiga en este caso. Además, estar subidas desde el canal oficial del artista o su productora dentro del periodo del 2017 al 2024.
- La selección de las canciones y sus videos será en relación con la caracterización del artista. Es decir, debe ser **la primera canción subida a YouTube** o **la canción con más visitas/reproducciones** dentro del periodo (Anexo1).
- Las canciones seleccionadas deben tener, al menos, sobre las 10.000 visitas/reproducciones en YouTube

La muestra se compone de la siguiente manera:

- Tabla 1. Muestra

Tramo	**Letras de canciones**	**Videos musicales**	**Artistas**
2017-2019	2	2	2

2020-2021	3	3	3
2022-2024	4	4	4
Total	**9**	**9**	**9**

La selección de 9 vídeos y 9 canciones tiene de fondo una búsqueda exhaustiva a partir de pautas de observación de la etnografía digital, seleccionando las que contengan mayores elementos relacionados con las prácticas, discursos y objetos simbólicos que se repiten y que puedan tener mayor significancia para la reconstrucción de los imaginarios sociales.

El primer tramo son dos canciones ya que en los primeros años 2017 y 2019 la producción musical de MPU es considerablemente menor en comparación con el segundo tramo donde aumentan las canciones de reguetón, trap, y derivaciones creadas por juventudes. El segundo tramo son tres canciones enmarcadas en el periodo pandémico en el cual surgen gran mayoría de artistas de reguetón, trap, y derivaciones de estos estilos musicales. Además, es reconocido por la prensa como los años donde se despliega la escena urbana y se comienza a hablar de una creciente industria musical de música urbana de las juventudes en Chile (Leiva, 2023). En el tercer tramo son cinco canciones, siendo el número mayor ya que aquellos artistas que iniciaron habiendo música en el primer y segundo tramo se consolidan o reconocen como artistas a nivel nacional e internacional. Como, por ejemplo, entrar a *ranking* de música globales de YouTube, Spotify o la obtención de premios internacionales como un Billboard.

El propósito de seccionar la muestra en tramos además de deberse a distintos momentos en la música urbana chilena también guarda relación con el tercer objetivo específico. Pues esta división permite un análisis del contenido de la música y los videos con la contingencia social, política y cultural. Es decir, como esta música urbana puede contribuir al estudio de los imaginarios sociales de las juventudes en Chile. Por ejemplo, en el primer tramo se encuentra el movimiento feminista (2018) y el periodo de la Revuelta social (2019), en el segundo tramo se caracteriza por el periodo de pandemia del virus COVID-19 y el tercer tramo es un momento posterior a dichos eventos, el plebiscito constitucional, las primeras legislaciones del presidente Gabriel Boric, entre otros hitos.

3.3 Técnica de producción de datos

La principal técnica de recolección de datos es la etnografía digital (Pink, 2019) donde el contacto con los participantes es "mediado" o a través de los medios digitales. Por lo que la etnografía digital permite adaptar las pautas del trabajo del campo etnográfico a la del mundo digitalizado. Entonces, similar al trabajo etnográfico para realizar la etnografía digital se requiere de una pauta de observación, que indique que se va a observar y en dónde.

A modo que se realizaron pautas de observación para 1. Las entrevistas de segunda fuente, notas de prensa e información que está disponible en internet de los artistas, con la finalidad de caracterizar a las y los artistas de música urbana chilena en específico de reguetón, trap y mambo (Anexo 1). Así también, pauta de observación para 2. las canciones y sus videos, ambas deben estar disponibles en YouTube (anexo 2).

La producción de los datos o el trabajo de campo de la etnografía digital se realizó durante el primer semestre (marzo a junio) e inicios del segundo semestre del año 2025. Como se mencionó la gran parte de la etnografía está mediada por la plataforma YouTube, en específico se realizó la observación en el canal de LaJunta, EntreChorizos y re-subidos de URBANOS (TVN) para la caracterización de artistas y también de medios digitales de comunicación como LaCuarta, CIPER, CHV, MEGANOTICAS y T13. Ahora bien, para la recolección de canciones se toma de los canales de YouTube de los propios artistas o sus productoras. Por lo que se utilizan múltiples tipos de fuentes: secundarias para la caracterización de artistas y primarias para la muestra de canciones y vídeos, ambas sistematizadas en fichas analíticas.

Una vez dispuestas las fichas de observación para el análisis, se subieron las letras de canciones a la plataforma Nvivo y se trabajó en una matriz de códigos. A partir de la operacionalización de conceptos (véase Anexo 3. Matriz de códigos) se consideraron algunos de tipo teórico, es decir que resultan de la revisión bibliográfica presente en el estado del arte de la investigación. Como los de tipo emergente, considerando el tipo de diseño flexible de la investigación (Flick, 2007), los cuales resultaron tener relaciones complejas con los teóricos, enriqueciendo así el análisis. Así también el análisis de los videos se hizo a través de pautas analíticas donde se extraen fragmentos o imágenes que se analizaron con a partir de la misma matriz de códigos.

Permitiendo ahondar en las prácticas, discursos y objetos simbólicos más significativos para la reconstrucción de los imaginarios sociales de las juventudes.

El análisis multimodal es la técnica principal que consiste en un análisis cultural de la semiótica del discurso en distintos medios, este caso las canciones sus letras y los videos como sus elementos. Ahora bien, a partir de las pautas de observación se realizó un análisis multimodal (Kaltenbacher, 2007) de las canciones y videos seleccionados. Es decir, un análisis cultural-semiótico de las letras y performance en los videos seleccionados según los criterios de la muestra. Carmona (2018) refiere que la unidad de observación del análisis multimodal no sólo es el texto oral sino también las imágenes, objetos, performances, gestos, música, simbolismo y toda expansión semántica del lenguaje. Lo que de alguna manera tiene que ver con la globalización y los cambios en las condiciones de producción, diseminación y recepción de los textos (Carmona, 2018).

En este sentido, Van Dijk (2001) señala que el Análisis Crítico del Discurso (ACD) permite observar las reproducciones de las estructuras sociales de desigualdad, pero también las transformaciones o posibles resignificaciones a través de la reflexión subjetiva (Van Dijk, 2001). Siendo una técnica de análisis que permite ahondar en metáforas y narrativas (Coffey y Atkinson, 2003) de la música urbana en específico del reguetón, el trap y el mambo chileno. El análisis multimodal contempla un análisis crítico del discurso con la variación que considera las distintas formas de circular de un texto. Con el mismo objetivo de observar las relaciones de poder, la desigualdad social, y las formas de dominación a través del discurso.

3.6 Consideraciones éticas

Valles (1999) postula que los aspectos éticos de las investigaciones cualitativas: "…perseguirían más activamente (…) la protección de las personas, trascendiendo los estándares habituales (de privacidad, confidencialidad, consentimiento) para apuntar a otras consideraciones éticas" (p. 104). En este sentido, se trabajará con canciones como documentos públicos, considerando que: "La Ley 17.336 sobre Propiedad Intelectual protege el derecho del autor sobre las creaciones artísticas o intelectuales, SCD es la única entidad de gestión colectiva de derechos en Chile autorizada para administrar los derechos por comunicación pública." (BCN, 2024). Por lo que se seleccionarán las canciones visibilizando en todo momento los nombres de autores y

productores, no diferenciando si están o no registrados en el SCD. Además de no incluir canciones “filtradas” o subidas de canales de YouTube que no son las propias del artista o de su productora.

Por otro lado, las problemáticas que abordan en las letras de canciones serán tratadas con el cuidado que ameritan, sin revictimizar, ni reproducir estigmas y prejuicios sociales a la población objetivo. Según los Lineamientos para la evaluación ética de la investigación en ciencias sociales y humanidades (2020), las condiciones de vulnerabilidad en las infancias precarizadas son importantes a considerar de manera ética. Debido a que pueden estar presente en sus narrativas de vida para la caracterización socioeconómica de las y los artistas se tendrá especial cuidado en anonimizar nombres de menores de edad en una futura publicación de esta investigación para proteger la integridad de las niñas, niños y adolescentes.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN RESULTADOS

A modo de introducción el capítulo de resultados trata de abordar el análisis y discusión en sintonía con los objetivos específicos. Mostrando los hallazgos en la caracterización general de las/los artistas, luego el análisis de prácticas, símbolos y discursos a partir del análisis multimodal (Carmona, 2018) de las letras y videos de canciones. Para luego, abordar las contribuciones de la música urbana al estudio de imaginarios sociales de las juventudes, en relación con los mecanismos sociales que reafirman y reproducen los imaginarios de las juventudes. Para finalmente reconstruir los imaginarios sociales de las juventudes a través de la música urbana en el periodo del 2017 al 2024.

La investigación al tener un diseño flexible permite la apertura a las categorías emergentes en el análisis (Flick, 2007), algunos de ellos son el mundo emocional/afectivo, el ámbito religioso/espiritual y el amor como mercancía. Si bien, se aborda en el Capítulo II la narcocultura y su relación con las juventudes empobrecidas, toma una relevancia que no se tenía prevista para el análisis de los imaginarios sociales.

4.1 Caracterización de artistas

La muestra definitiva se despliega en la Tabla 1 que permite reordenar la información para el análisis, realizando un cruce entre la muestra de artistas y la muestra de canciones. Las

canciones seleccionadas se derivan del Anexo 1 la muestra está divida en tramos de año de publicación de las canciones. Se presenta en la siguiente tabla:

Tabla 1. Casos seleccionados

Artista	**Comuna de origen**	**IPS**	**Canción seleccionada**	**Año canción seleccionada**	**Vistas/reproducciones en YouTube***
1° tramo (2017-2019)					
Pablo Chill-e	Puente Alto (Pedro Aguirre Cerda)	75,33	No Te Quieren Ver Ganar	2017	9.413.598
Julianno Sosa	Puente Alto (Villa Mariano Latorre)	61,88	Agradecido	2019	1.224.167
2°tramo (2020-2021)					
Balbi el Chamako	La Pintana (Población El Castillo)	88,03	Yo Tengo Un Ángel Remix	2020	37.218.524
Galee Galee	Pudahuel	66,24	MAMI NO ESTES TRISTE	2020	39.337.665
Jere Klein	Lo Prado	78,84	ME LA BUSQUE	2020	26.670.391
3° tramo					
Polimá WestCoast	Independencia	66,31	Ultra Solo	2022	94.077.519
Jairo Vera	Cerro Navia	85,11	TARIMA	2024	8.714.920
Loyaltty	Talagante	64,10	Triste y Linda	2024	123.433

Akriila	Maipú	58,48	MONA XINA	2022	586.977
	***Consultado el 30 de mayo del 2025**				

Fuente: Elaboración propia.

Para la caracterización de los/las artistas se revisaron documentos secundarios de tipo digital (entrevistas disponibles en YouTube, notas de prensa y entrevistas en canales nacionales). Se categorizo la información con el propósito de realizar una caracterización sociodemográfica: nombre real, edad, sexo, comuna de origen y una serie de datos biográficos.

A modo de caracterizar a los artistas según sus condiciones socioeconómicas y posición en la industria. Es posible decir que las trayectorias de vida de las y los artistas de la muestra coinciden en aspectos socioeconómicos. Empezando por la comuna de origen, todos los artistas de la muestra pertenecen a comunas calificadas por el IPS (2022) como comunas de prioridad social, en distintos puestos (alta, media alta, media baja y baja). Como La Pintana con 88,03% de prioridad, que la posiciona en el 1er puesto del Ranking del IPS, Cerro Navia con 85,11% de prioridad social y puente alto con 75,33% de prioridad social. Para recordar, el IPS estratifica las comunas según acceso a educación, salud, trabajo y cohesión social, con indicadores por área como tasas de mortalidad infantil, desnutrición y también redes de apoyo.

Si bien, la comuna no basta para definir la clase social de los artistas si permite caracterizar a grandes rasgos sus orígenes socioeconómicos, complementado con la información biográfica. Se consideraron categorías biográficas como: el entorno e infancia, familia y vivienda, educación y de vida en general. Las narrativas de vida están marcadas en algunos casos por familias monoparentales, en otros casos por familias extendidas en viviendas, es decir que conviven tíos, primos, abuelos y bisabuelos, en condiciones de hacinamiento. Los casos de la muestra se caracterizan por infancias marcadas por carencias económicas y afectivas, hogares de madres solteras, jefas de hogar, con más de un trabajo y padres ausentes.

Como información a relevar se obtuvo sobre las/los artistas que: 3 de los 9 completaron la enseñanza media, de lo cual 2 son las artistas mujeres, además 4 de los 9 su último nivel escolar completado es la educación básica. Es decir que la deserción escolar se presenta como una característica de los artistas de reguetón, trap y mambo. Entre los motivos de deserción está

el trabajar a temprana edad, casos de repetición y expulsión. Además, en la mayoría de los casos se presenta el dedicarse a tiempo completo a la música y la educación como incompatibles. Aquello se cruza en contextos donde el éxito se mide desde la capacidad adquisitiva, quedando a un lado la promesa de la educación y por debajo de lo que una carrera musical puede beneficiar.

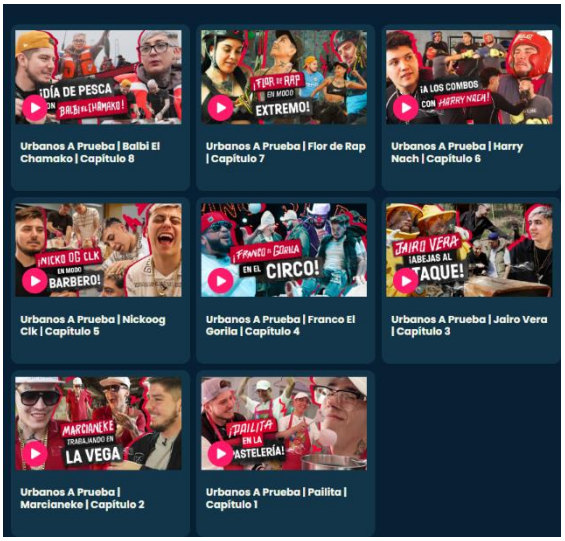
Respecto a esto, en la opinión pública se invisibiliza el trabajo en torno a la industria musical que movilizan los agentes artísticos de música urbana. En la observación etnográfica digital para la caracterización biográfica de los artistas se revisó información disponible en medios de comunicación digitales, lo que incluye los canales nacionales. Se observo que en los canales como T13, TVN, CHV y Mega las menciones a artistas urbanos son en torno a polémicas, ya sea cuando son apresados, vinculados a robos, porte de drogas, etc. Poco se habla en los medios televisivos sobre cuántas horas dedican a crear música, el montaje de los videos, la preparación para las presentaciones en vivo, el estudio de mercado, la planificación y marketing de los estrenos. Un ejemplo donde se intenta abordar más allá de lo polémico es el programa "URBANOS del barrio al éxito" (2022) de TVN dirigido por María Luisa Godoy, donde iba a las casas y conversaba sobre temas personales: historia familiar, problemas de salud mental, relaciones amorosas, entre otros. Otro programa con el foco biográfico es "Urbanos A Prueba" (2022) de CHV que lo realizó Diego Gonzales un *influencer* y *youtuber* conocido por hacer programas tipo reality en YouTube, en donde se busca conversar de la vida de los artistas al mismo tiempo que los pone a prueba en un trabajo.

Imagen. Programa TVN "URBANOS: del barrio al éxito"



Fuente: Extraído del sitio web oficial de TVN.

Imagen. Programa CHV “Urbanos A Prueba”



Fuente: Extraído del sitio web oficial de CHV.

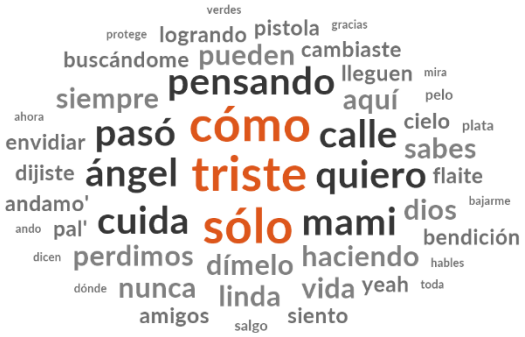
Se observa una deuda de la prensa nacional con las/los artistas urbanos de música chilena, el despliegue de una industria musical sin precedentes moviliza empleos, crea oficios y una economía en torno a la música. Que permite nuevas áreas para las y los trabajadores de la cultura, las artes y el espectáculo. Desde diseñadores de vestuario nacional, productores musicales, técnicos de iluminación, bailarines, directores de arte, audiovisuales y un largo etcétera. También el interés de grandes sellos discográficos, las premiaciones y el reconocimiento internacional de la música urbana chilena son cuestiones que se deben al despliegue de las juventudes en la música. Aquellas/os que sin medios, sin financiamiento público y en principio sin mucho conocimiento sobre el arte, impulsado por el deseo de ser escuchados, el disfrute, ser reconocidos, valorados y de paso tener poder adquisitivo han ayudado a crear una industria musical en torno al Reguetón, Trap y Mambo, géneros musicales que hace unos años parecería imposible que se crearán en el país.

La posición en la industria del artista se tomó primero por la cantidad de información biográfica disponible en medios digitales. Para la selección de la canción se consideraron las categorías: año de la primera canción publicada en YouTube su respectiva cantidad de visitas/reproducciones, la canción con más visitas publicada en YouTube (dentro del periodo de 2017 a 2024), cantidad de suscriptores y visitas a su canal de YouTube. Luego se seleccionaron

las canciones para cada tramo de años (2017-2019, 2020-2021,2020-2024). Se observó que la industria musical chilena de trap, reguetón y mambo es mayormente masculina en cuanto a la cantidad de artistas y de visitas/reproducciones de artistas femeninas vs de artistas masculinos.

A modo de análisis general del contenido discursivo es posible evidenciar en la nube, las palabras que se presentan con mayor frecuencia en la muestra. Las palabras naranjas son las que tienen mayor frecuencia son triste y solo ambas corresponden a una emocionalidad. Luego las palabras en negro a relevar *cuida, mami, calle, ángel,* le siguen las palabras en gris con mayor tamaño, a relevar *perdimos, vida y dios.*

Imagen 1. Nube de palabras canciones



Fuente: Elaboración propia a través del software Nvivo.

4.2 Imaginario del joven problema

Como se referencia en el Capítulo II el imaginario del joven problema es un imaginario radical tipo categoría paraguas. Al englobar imaginarios negativos como: el imaginario del joven apático desinterés en la elección de políticos e identificación con movimiento contraculturales. El imaginario del joven inmaduro donde es subvalorada la juventud y sobrevalorada la adultez. Y el imaginario del joven delincuente/violento aquel que mayor presencia tiene en los medios de comunicación como la TV y a quienes se dirigen la mayoría de las medidas de seguridad estatal (Aliaga y Escobar, 2006).

También el imaginario del joven problema engloba imaginarios "positivos" o negativos encubiertos (Aliaga y Escobar, 2006). Como el imaginario del joven idealista y/o revolucionario: "aquel que piensa que todo puede cambiar o que puede influir radicalmente en

el desarrollo de la sociedad" (p.6). También se encuentra el del joven hermoso y/o saludable promovido en el mercado de las modas juveniles, el consumo es la estética de la juventud, nos dice que: "no "eres" joven si no consumes como joven" (p.6). El joven responsable o bueno aquel que sigue las reglas, cumple con lo esperado dígase joven maduro en relación con una familia bien constituida, clásica que tiene buen comportamiento frente a los adultos.

Para abordar la reconstrucción de los imaginarios sociales de las juventudes en la música urbana se dividirá en dos secciones. En primer lugar, a partir del imaginario del joven revolucionario relacionado a la emocionalidad. En segundo lugar, el imaginario del joven delincuente en relación con la narcocultura en donde emerge el componente religioso/espiritual. Las otras divisiones del imaginario de las juventudes, ya sea el joven apático, el joven inmaduro como el joven bueno, el joven hermoso y/o saludable serán mencionados a lo largo del análisis según corresponda con las canciones. Finalmente la sección que sintetiza los resultados en el análisis del imaginario radical del joven problema y los mecanismos sociales que lo sostienen.

4.2.1 El imaginario del joven revolucionario y triste.

La música como medio de comunicación y expresión es esperado que contenga emociones y afectos. Pero al ser música urbana, en específico reguetón, trap y mambo, existe el prejuicio de que solo habla de banalidades –lujos, sexo y drogas—. La palabra con mayor frecuencia es triste y solo, aunque esta última se usa para decir exclusiva o únicamente pero también como adjetivo de –soledad—. Por ejemplo, la siguiente frase de Polima WestCoast, cantante chileno afrodescendiente en la canción Ultra Solo con 94.077.519 visitas/reproducciones, narra una emocionalidad en torno a una relación romántica que no prosperó.

Hoy es uno de esos día' que me siento solo en casa
Yo aquí triste porque te vi en el historial
Subiré un par de historia' y te escribiré en el WhatsApp
Super triste verte con otro en Instagram
Esto es uno de esos día' que no todo sale bien
Yo aquí triste y tú perdiendo el tiempo con él
(Polimá WestCoast – Ultra Solo)

Es posible observar cómo las prácticas cotidianas de relaciones interpersonales están mediadas por plataformas digitales como las redes sociales. Cómo se modifican las relaciones

interpersonales a través de las redes sociales por ejemplo sobre una ruptura amorosa. Si bien el mensaje explícito es que se siente solo y triste, se asume indirectamente que se acabó la relación, algo ambivalente, ya que no es posible decir que se acabó del todo o están aún vinculados. Aquella pérdida de tiempo con el otro y la ambivalencia de vínculo es un lenguaje que sostiene el amor como mercancía, en lógica de costo-beneficio (Bauman, 2005).

Al acompañar el texto con el video se nota aquellas ambivalencias en las formas de relación interpersonales. El siguiente fragmento del video (Imágen 2) lo muestra rodeado de mujeres en un estudio fotográfico, mientras canta que se siente triste y solo por su ruptura:

Imagen 2: Polimá WestCoast – Ultra Solo



Fuente: Extraído de YouTube

Al ser un hombre joven expresando sentimientos en público como lo es la música, sería una práctica que iría contra los mandatos de género de la masculinidad hegemónica, donde el único sentimiento permitido es la ira (Kauffman, 1997). Si bien, expresa la emoción en la letra con relación a la imagen se juega con la ironía, rodeado de mujeres en una sesión de fotos, se reafirma la figura del *rockstar* o más bien del *trapstar* que pone en práctica la virilidad. Es decir, si bien siente estas emociones de tristeza y soledad aparenta no sentirlas. Ahora bien, dentro del imaginario del joven revolucionario es posible clasificar este acto de expresión sentimental como un acto que busca cambiar aquellos mandatos de género de las masculinidades. Donde un hombre puede expresar una emoción "blanda" como la tristeza, aunque tiene que seguir siendo productivo.

Otra cosa que llama la atención es la comparación y competencia con otro hombre. Como señala Fugellie (2016) en la relación entre pares se validan y reproducen los mandatos de género del patriarcado. Como también, Kauffman (1997) esquematiza la violencia masculina, en una triada entre la violencia hacia los otros hombres, la violencia hacia las mujeres y la violencia hacia sí

mismo (Kauffman, 1997). Por lo que, el hablante de la canción se dirige hacia otro hombre con la finalidad de reafirmar su propia masculinidad en base a deslegitimar la masculinidad de otro. Quien canta ve en lógica mercantil del afecto donde el tener dinero, como hombre, lo hace merecedor del amor. En este sentido, el siguiente fragmento permite adentrarse en la relación entre amor y neoliberalismo, amor líquido (Bauman, 2005)

Tengo la mente llena, pero mi alma está vacía
Te fuiste con otro que como yo nunca te amaría
Por más que tenga todo el dinero en la alcancía
No puedo comprar tu compañía (Polimá WestCoast – Ultra Solo)

Esta frase es cantada por Pailita dentro de la canción Ultra Solo de Polimá WestCoast, mente llena/ alma vacía reafirma que si bien siente tristeza hay una exigencia a seguir siendo productivos la lógica de –ser— desde el –tener— (duarte, 2009). El imaginario detrás es el de "ser alguien" donde el éxito económico está por sobre un bienestar emocional. Para luego, volver a la lógica costo-beneficio en el amor como una mercancía porque señala que tiene el dinero suficiente para ser querido, validando el mandato de género de la masculinidad hegemónica del hombre como proveedor.

En otro caso donde se refiere a la tristeza es en la canción MAMI NO ESTES TRISTE de Galee Galee, artista de Pudahuel que fallece el 2023 a causa de suicidio. Es una canción que tiene como receptor principal a una figura materna y su narrativa es sobre el mundo delictual en el que jóvenes se involucran pese a los riesgos. Es una canción de varios artistas y sin intenciones de ver su composición musical se puede decir que es trap, porque la narrativa principal es en torno a la superación a través de las prácticas delictuales (Molina, 2020). En este sentido se presenta el imaginario de "ser alguien" en varias oportunidades, en torno al éxito económico, los valores familiares y también los códigos de la calle a partir de una performatividad de ser flaite, así en la canción se presenta:

Salgo flaite
Tengo los billetes atrás de mí
En la calle siempre va a haber un problema
Mami no estés triste yo sé que me tengo que morir
Algún día de estos, pero cambia el tema
Cambiamos el switcher, cambiamos el sistema
(Galee Galee- MAMI NO ESTES TRISTE)

Se asume el riesgo que conlleva la vida delictiva, al mismo tiempo se asume la muerte siendo joven. Según Vásquez (2024) la motivación principal de las juventudes de involucrarse en el narcomundo son los beneficios económicos y el reconocimiento de los pares, que conlleva una vida corta pero lujosa. En contraparte a una vida larga, de sueldo insuficientes y sin muchas posibilidades de participar en el consumo opulento. Cuando dice "salgo flaite" dice que quiere ser visto públicamente como flaite, aquella visibilidad en el trasfondo se opone a la exclusión, estigmas y prejuicios que recaen en un joven flaite. Hay también una reivindicación al querer ser visto como flaite, pudiendo ser objeto de vergüenza por la discriminación y la mirada prejuicios se dice con orgullo.

En base al extracto es posible observar el imaginario del joven revolucionario cuando refiere a que "cambiamos el sistema" habla de revertir la condición de pobreza que tenían en su origen. Además, se refiere a una disputa de poder ya que el tener mayor poder adquisitivo es mayor reconocimiento por sus pares o su gang. En este caso la canción menciona la Yakuza Mafia que refiere a grupos de amigos que se cuidan, se aprecian y se protegen en las dinámicas de la población de origen y que comparten carencias afectivas y económicas. Respecto a esto, Vásquez (2024), señala que las bandas narco-criminales tienen una serie de rituales de iniciación en la banda ligados a el uso de la fuerza y la valentía para cometer delitos.

Al ser mencionado los grupos o la gang en la música urbana se forma una movida artística contracultural, de la cual otros jóvenes se pueden sentir parte sin ni siquiera conocer o tener la aprobación de sus miembros originales. Por esto, no se puede afirmar que operan como bandas criminales, no se puede asegurar que para ser parte se debe haber cometido delitos, porque la música a circular en el espacio público las juventudes libremente pueden sentirse parte de ellas, ya sea por representación con la estética, los valores y discursos que proyectan como bandas o movidas contraculturales.

La ShiShigang es la banda relacionada con Pablo Chill-e artista de Puente Alto, la cual hereda de Kevin Martes 13 uno de los primeros chilenos en ser reconocido como reguetonero. Pablo Chill-e se ha posicionado como uno de los principales exponentes de la música urbana chilena. En su biografía cuenta como antes de ser cantante con su mamá repartían comida a personas en situación de calle. Luego durante el Estallido Social de 2019 junto a otro cantante Barbero Exótico y el dirigente social Matías Toledo (actual alcalde de Puente Alto) fundan la

Coordinadora Social ShiShigang. Comenzaron cortando el pelo gratis a los niños y jóvenes de poblaciones como Bajos de Mena, gestionaron ollas comunes junto a dirigentas vecinales para el estallido, entre otras acciones en sus inicios. La coordinadora social asiste a cárceles de menores y hogares de niños antiguo SENAME actual Servicio Nacional de Menores, con charlas motivacionales, actividades, les llevan regalos, comida rica, etc. Además, realizan eventos en Bajos de Mena de Puente Alto para el día del niño, la navidad, la pascua entre otras festividades donde regalan dulces y realizan actividades para las infancias y juventudes en base a voluntarios y autogestión.

Imagen 3. Logo de ShiShigang en video No Te Quieren Ver Ganar – Pablo Chill-e



Fuente: Extraído de YouTube

Retomando el carácter revolucionario en el discurso de superación, mediante el revertir la condición de desposeídos, es algo distintivo del trap chileno. Por ejemplo, el siguiente fragmento es de Juliano Sosa, artista de Puente Alto (población Mariano Latorre) que vivió desde los 17 años en Estados Unidos y estuvo preso por delinquir en EEUU. En su canción Agradecido (2019) se presenta el discurso de superación que agradece el apoyo de su familia, amistades y oyentes como también quienes no lo apoyaron *"Gracias al papa que no estuvo. Esa mierda me enseñó a hacerme maduro"* (Julianno Sosa, 2019). Ahora bien, el imaginario del joven revolucionario se presenta en el discurso de ser un ejemplo que seguir para otros jóvenes que crecen en condiciones similares a las suyas:

Nunca pensé que tan lejos un flaite en la calle tan lejos podía parar
Ahora soy la cara de chile en la calle y toa la mierda que hacen llamarse del trap
Soy de verda'. tenía que robar, soy el mensaje y lo voy a cambiar (Julianno Sosa – Agradecido)

Donde refiere a lo lejos que llegó pese a "flaite", es posible inducir que a través del esfuerzo logró cierta movilidad social, al mejorar las condiciones materiales de él y su familia con la música."Tenía que robar" presenta la delincuencia como algo forzado por una necesidad no como algo positivo. El mensaje de la frase es a partir de la reflexión de sus condiciones actuales con las anteriores, mencionando que pese a la adversidad ahora es un ejemplo de superación y resiliencia. Como también, de reinserción ya que la vida de artista le permitió tener un trabajo, ser socialmente aceptado y evitar la reincidencia en el mundo delictual.

Otra canción que refiere a la tristeza es la de Loyalttly, artista de Talagante comuna rural de Santiago, en donde el discurso de la canción juega con las contradicciones del sentimiento con la apariencia. En el coro pregunta a una tercera persona ¿Cómo está? Triste y linda le responden las otras dos artistas de la canción (Kuina y Akatumamy). Las prácticas social en torno a las feminidades en el reguetón son en torno a la sensualidad, el cuerpo bailado puesto a disposición del hombre cambia en este caso, ya que se pone el cuerpo femenino como una herramienta de disputa de poder en términos de capital sexual (Illouz y Kaplan, 2020):

Que todas las babie' lleguen hasta el piso
El pelo hasta el culo y por siempre el pelo liso
Una chica gangsta hizo to' lo que ella quiso
Ella tiene el poder que pone al hombre sumiso
(Loyaltly – Triste y Linda)

La canción refiere al poder de la belleza para conseguir doblegar el poder masculino, el uso de marcas de lujos y en general el consumo opulento también es parte del imaginario de las juventudes en las voces femeninas. Pero la relevancia del capital sexual es parte del imaginario de la joven revolucionaria, en el sentido que se revierte la dominación masculina, situando el cuerpo femenino enclave de conseguir lo que quiera hasta poner al hombre en condición de sumiso. En concordancia con los discursos de liberación sexual del feminismo no moralista sobre el reguetón, y al contrario lo utiliza como una herramienta de reivindicación del deseo femenino y la autonomía del cuerpo.

Otra canción que habla desde el sentimiento de soledad y tristeza es Yo Tengo Un Ángel de Balbi el Chamako, artista de La Pintana de familia feriante. El discurso de la canción es sobre

la pérdida de un ser querido y la protección espiritual que culturalmente se entiende a quienes fallecen. En la canción hay varios artistas y cada uno le canta a sus propios muertos, se menciona a abuela, hermanos y amigos. Ahora bien, se presenta el imaginario del joven revolucionario en la siguiente frase:

> Porque no se muere quien se va, (wah, wah, wah)
> Solo se muere quien él se olvida
> Yo tengo un ángel que me cuida mis pasos desde allá arriba
> No se muere quien se va, solo se muere quien se olvida
> (Yo Tengo Un Ángel – Balbi El Chamako)

La frase es potente en cuanto a la capacidad de evocar la memoria social política y cultural ya que "no se muere quien se va, solo se muere quien se olvida" resuena al periodo de dictadura cívica-militar del país. Frase que posiblemente sonó en las manifestaciones posteriores que buscan reparación y justicia a las múltiples violaciones a los derechos humanos. Similar a la frase "Ni perdón, Ni olvido" evoca la memoria de lucha del pueblo, en especial el olvido como algo potente ya que olvido es igual a no justicia, no reparación y muerte. Un ejemplo de esto es la manifestación artística-callejera "no me olvides" en 1988 en donde se intervino lugares públicos para vincular los casos de detenidos desaparecidos con la campaña del NO al plebiscito, la cual llevaba en su asunto principal el no olvidar a los muertos a manos del Estado chileno.

Imagen 4. Marcha "no me olvides" (1988)



Fuente: López, 1998.

La canción Yo Tengo Un Ángel es grabada en un cementerio principalmente y en una población. Pese a que el discurso es sobre la pérdida y el sufrimiento, el ritmo de la canción es bailable y

en el video hay momentos de disfrute, congregación y vida comunitaria, que incluye a las niñeces como protagonistas. Destaca el uso de elementos como los fuegos artificiales que caracteriza los funerales del narcoespectáculo por lo que se presentan símbolos propios del imaginario del joven delincuente. Mientras que en otras tomas del video de la canción se muestra a los artistas en el cementerio, persignándose como claro símbolo religioso católico-cristiano.

Imágenes 5 y 6. Yo Tengo Un Ángel – Balbi el Chamako



Fuente: Extraídas de YouTube.

Aquello permite adentrarnos en las relaciones entre el imaginario del joven delincuente y el narcoespectáculo, los entrecruces entre ambas cuestiones y también en sus aspectos culturales en el ámbito religioso que ocupa un lugar dominante que es el catolicismo o cristianismo.

4.2.2 El imaginario del joven delincuente en el Narcoespectáculo

Como se mencionó, anteriormente el imaginario del joven delincuente y/o violento es el con mayor presencia en los medios de comunicación (Aliaga y Escobar, 2006). Aquello guarda relación con los mecanismos sociales de estigmatización, exclusión y prejuicios hacia las juventudes empobrecidas de las poblaciones.

La delincuencia se presenta vinculado a la narcocultura como forma de sopesar las condiciones de empobrecimiento, así lo presentan autores como Duarte (2009), Fugellie (2016) y Vásquez (2024). Retomando a Duarte (2009) señala la delincuencia como la vía alternativa a la meritocracia, pero que responde igual a la lógica de consumo de la cual son excluidas las juventudes empobrecidas. Así también, Fugelli (2016) asocia las prácticas delictivas con la necesidad de reconocimiento entre pares y Vásquez (2024) desde la narcocultura introduce el

concepto de juvenicidio que engloba violencia multidimensional hacia las juventudes las cuales funcionan como excusas de asociarse al mundo delictual.

En la canción No Te Quieren Ver Ganar (2017) de Pablo Chill-e se elabora un discurso en torno a como no lo quieren ver surgir por ser un joven, flaite y artista urbano. La canción es cantada con un tono de reproche a la falsedad, la envidia y la competitividad, presente en el siguiente fragmento:

No te quieren ver ganar, na na na, na na, na na ra na na na
Te prefieren envidiar, pelar, porque se quedaron atrás
Tirando la pelá, ¿dónde carajo tú piensas llegar?
Pero yo estoy tranquilo, pa bajarme le tienen que echar
No te quieren ver ganar, na na na, na na, na na ra na na na
Todos dicen que te aman y te quieren en tu funeral
Un beso pa mi Jairo y pa mi Gucci, pronta libertad
Por el pico los senames, los penales, déjenos volar.
(Pablo Chill-e - No Te Quieren Ver Ganar)

La lógica de la competencia es una cualidad del sistema neoliberal que fomenta la rivalidad entre pares que acentúa el individualismo. Pero también en la canción está presente un discurso solidario y comunitario, al manifestar descontento con las medidas punitivas y de encarcelamiento que enfrentan las juventudes de sectores periféricos, a través del "nosotros". Es decir que toma un rol de vocero frente a las injusticias asimiladas a los senames y cárceles, en ello es posible identificar el imaginario del joven delincuente. Principalmente porque es a quienes se dirigen las medidas de seguridad desde el Estado y se les criminaliza solo por ser jóvenes de condiciones empobrecidas

En relación con el video, tiene como lugar el cementerio y está el cantante junto a dos amigos, destacan las marcas de lujo de cinturones y gorras como símbolos de la vestimenta, la ropa ajustada y las cadenas de oro propio de la estética flaite. El gesto con las manos simula tener armas y al mismo tiempo es como un movimiento rítmico tipo paso de baile de trap.

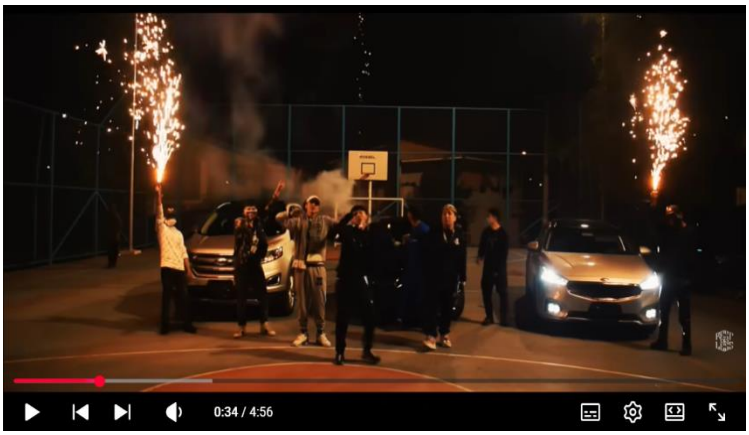
Imágen 7. No Te Quieren Ver Ganar- Pablo Chill-e



Fuente: Extraída de YouTube.

La canción “Me la Busque” de Jere Klein (2020) artista de Cerro Navia, elabora un discurso de superación a través de prácticas delictivas, representada con símbolos de la narcocultura como armas, drogas y autos de lujo.

Imagen 8. Me La Busqué - Jere Klein.



Que yo me la busqué, haciendo delitos, buscando plata, lo mío me la pasé. En el caserío, droga, pistola y en donde me crié. Lo estamos logrando, los giles envidiando, no lo pueden creer.

No pueden entender. Que yo me la busqué, haciendo delitos, buscando plata, lo mío me la pasé. En el caserío, droga, pistola y en donde me crié.

(Me La Busqué – Jere Klein)

El video tiene lugar en una cancha en la población Santa Rita de La Pintana es grabado en la noche los fuegos artificiales y las luces de los autos resaltan en el video. La relación imagen y texto es coherente: hay orgullo detrás del discurso de superación, y es visible un tipo de celebración que reúne a jóvenes en un espacio público. Celebran que están logrando escalar en la jerarquía social sostenida en lo económico. Pese a lo jóvenes, en ese momento menores de edad, han encontrado el camino rápido para gozar de privilegios económicos, a través de la

delincuencia. Logran transmitir la reivindicación de ser excluidos, estigmatizados y prejuiciados ya que está gozando de un mejor vivir que otros, por su valentía.

Como señala Duarte (2009) las juventudes empobrecidas han sido despojadas de su rol político y de su capacidad de poder. La delincuencia se presenta como una forma de disputar el poder abnegado, ya sea desde el beneficio económico, como el reconocimiento de sus pares traducido en respeto a su valentía por el riesgo que conlleva la delincuencia desde perder la libertad hasta perder la vida.

Saben que en la calle tenemos el poder.
Estamos bendecidos con todos los míos.
Andamo´ apiachere contando los de cien.
(Me La Busqué – Jere Klein)

Cuando en el párrafo dice "Estamos bendecidos" refleja que se encomiendan a Dios, esto es propio de la práctica delictual en la narcocultura. Vásquez (2024), señala cómo en México la figura de la virgen representa a una madre protectora y los narcos tienen su propia figura religiosa: la Santa Muerte. Aquella relación entre el narcomundo y el ámbito religioso en Chile está presente igualmente en poblaciones de Santiago donde hay altares a la "Virgen de los ladrones" o Santa Virgen Monserrat.

Esta relación es posible observar en la música urbana como está impregnada la religión en el imaginario juveniles ligado al narcoespectáculo. La narcocultura es en el ámbito general de la sociedad como transforma la cultura en base a las prácticas del narcomundo. Ahora bien, en el caso de la música urbana se refiere a narcoespectáculo debido a que no hay certeza de saber si las narrativas de la música son hechos reales o ficticios, por lo que se considera la performance de ser parte del narco mundo. Para comprender dicha relación en las siguientes frases e imágenes se observa cómo se presentan símbolos religiosos/espirituales ligado al narcoespectáculo como elementos de protección en la vida de riesgo.

Así como el reguetón es mayormente escuchado en contexto de empobrecimiento y carencias (Fugellie, 2016) la religión también está vinculada a las poblaciones de las periferias de Santiago, donde, por ejemplo, hay mayor presencia de iglesias (Hidalgo et Al, 2012).

Otro caso en que se relacionan estos ámbitos es la canción mencionada anteriormente Mami No Estés Triste de Galee Galee. El video de la canción comienza con una noticia real del momento en que los toman detenidos por incumplimiento de las medidas sanitarias de aislamiento de la pandemia del COVID, al grabar el mismo video para la canción.

Imagen 9. Galee Galee – MAMI NO ESTES TRISTE



Fuente: Extraído de YouTube

A lo largo del discurso la relación narcocultura y religiosidad se presenta de manera relacional, por ejemplo, en el siguiente fragmento de la canción:

Imagen 10. MAMI NO ESTES TRISTE

Yo tengo una nueve que viene de Rusia
God bless en el cielo y en tierra mi familia
Mami no estés triste Dios me bendice full
Tengo par de gunni que a ti te apagan la luz
Siempre con la verde medio en la luz
¿Dónde tú estabas dijiste tú?
Tengo parces que me dicen kiu, uh



(Mami No Estés Triste - Galee Galee)

En el narcoespectáculo el poseer armas es parte de la performance de ser narco y qué significa tener poder y control sobre quien no las tiene. El componente religioso permite dar tranquilidad y esperanza a sus seres queridos en especial a la figura materna, de que pese a la vida de riesgos cuenta con protección espiritual. En la imagen que acompaña la letra ocupa gran presencia los símbolos religiosos, las manos juntas con el gesto de Amén, la cadena de oro con una cruz y la imagen puesta en la pared de la Sagrada Familia: Jesús, María y José.

Un componente de análisis que emerge en este caso es la migración, al señalar "tengo parces que me kiu". Parceros es la forma de decirse entre pares en Colombia. La letra nos presenta como en las poblaciones es una realidad la diversidad de nacionalidades, pero también muestra un imaginario sobre las juventudes migrantes delincuentes. Aquella figura del joven colombiano en el país está ligada a la Narcocultura debido al conocido despliegue de los carteles Narco en Colombia. En la canción además se presenta a los migrantes como quienes hacen el "trabajo sucio", a propósito de la diversificación de las prácticas delictivas con las migraciones: como el sicariato.

4.3 Discusiones finales

El análisis de la caracterización socioeconómica de los y las artistas reveló que son las juventudes populares o pobladoras los actores principales de la música urbana, nacidos mayoritariamente en comunas de alta prioridad social, como Puente Alto, Cerro Navia y La Pintana. A partir de sus narrativas de vida es posible decir que proviene de contextos con desigualdades económicas, con trayectorias familiares atravesadas por el trabajo informal –comercio ambulante o feriantes—, y la precarización habitacional. También se obtuvo que en la mayoría de los casos la educación es media incompleta; varios artistas desertaron sus estudios secundarios, motivados tanto por la necesidad económica como para dedicarse tiempo completo a la música. Así como destacan fuertes vínculos comunitarios sostenidos por narrativas de pertenencia, esfuerzo y aspiraciones de superación, que han resultado proyectos comunitarios vinculados a las bandas musicales de tipo contracultural: los Shishigang y la Yakuza Gang.

El análisis permitió desarrollar la reconstrucción del imaginario del joven revolucionario como de la joven revolucionaria como aquellos/as que puede cambiar radicalmente la sociedad (Aliaga y Escobar, 2006) ligado a la emocionalidad, especialmente a la tristeza. La tristeza expresada por hombres jóvenes en un acto público como es la música entronca los mandatos de género masculino, por ser la ira la única emoción permitida en público para los varones. A partir de Kauffman (1997) es posible problematizar la violencia masculina hacia otros hombres que sostiene el patriarcado junto a la violencia hacia sí mismos y la violencia hacia las mujeres. Revelándose el amor presente en la música urbana en la lógica de la liquidez de Bauman (2005)

en la relación costo-beneficio que mide las relaciones interpersonales. El imaginario del joven revolucionario se presenta en los discursos de superación, especialmente en revertir el sistema en el cual pasan de desposeídos a poseedores, como ejemplo de superación para otros jóvenes. Así como, la memoria social que transmiten algunas frases presentes en la música urbana, en relación con el no olvidar a nuestros muertos.

El imaginario de la joven revolucionaria se relaciona con el capital sexual como un poder que permite disputar la autonomía del cuerpo femenino en relación con la sexualidad y como mecanismo de liberación de la dominación masculina.

La música, entendida como canalizadora de emociones y afectos, desempeña un papel clave en la configuración del imaginario juvenil. Los valores familiares están presentes en los discursos de esfuerzo y superación de mejorar la condición económica de la familia, en especial de la figura materna. La religiosidad católica-cristiana es un ámbito arraigado en nuestra cultura debido a la colonización. Por esto, se presenta un tono religioso/ espiritual sobre todo en torno a la muerte, pero también, vinculada a la protección en la vida delictual de la narcocultura.

En la reconstrucción de los imaginarios juveniles la religión se encuentra relacionada al imaginario del joven delincuente y con la narcocultura. Como protección ante las adversidades de la vida, así como refugio frente a los riesgos propios del narcomundo, que otorga una serie de pautas de acción para enfrentar la vida, por ejemplo, la muerte. Pero que en general guarda relación al origen social, cultural y económico de los artistas, tanto la religión como el reguetón son de mayor preferencia en clases sociales desfavorecidas.

CONCLUSIONES

En el estudio se abordaron y se analizaron los imaginarios sociales de las juventudes actuales en Chile, presentes en las canciones de música urbana, concretamente en una muestra de letras y videos, cuyo género y estilo musical son el reguetón, el trap y el mambo publicadas entre el 2017 al 2024. Para ello, se caracterizó una muestra de artistas de música urbana provenientes de comunas de Santiago de Chile estratificadas según el Índice de Prioridad Social (IPS,2020). Para luego, seleccionar un corpus de canciones y videos dentro del periodo que permitieran ahondar en los imaginarios sociales de las juventudes a través de la identificación de prácticas, discursos y símbolos en la música. A partir de una etnografía digital, en concordancia con la

presente forma de circular de la música en la digitalización, se realizó análisis multimodal de las letras y videos que, a su vez, recogen datos biográficos del artista para complementar el discurso que permea el imaginario juvenil en la música urbana. Finalmente, la música en sus distintas épocas emerge como un medio de expresión y de comunicación generacional. En particular el estudio de la música urbana nos permite visualizar el panorama actual de la sociedad dando cuenta de las contradicciones de la sociedad actual neoliberal.

La música urbana chilena opera como un espacio instituyente de los imaginarios sociales juveniles y articula tensiones entre crítica social y aspiración individual. En comparativa con la Nueva Canción existe una expresión de las juventudes como sujetos dignos de ser escuchados, pero desde otras coordenadas culturales y tecnológicas. La música en sus distintas épocas emerge como un medio de expresión y de comunicación. En particular la música urbana nos permite visualizar el panorama actual de la sociedad dando cuenta de las contradicciones del neoliberalismo.

En el análisis multimodal de las canciones, comprendiendo letra y video, demostró la centralidad de la vida cotidiana para la inspiración de la música. Respecto a los imaginarios presentes en la música urbana se obtuvo que los jóvenes se perciben a sí mismos en el contexto de una sociedad adultocéntricos, patriarcal y excluyente. Específicamente, los imaginarios juveniles incorporan la figura del "joven problema" (Aliaga y Escobar, 2006), comprendida desde el discurso de la propia juventud, pero también moldeada por una sociedad que sobrevalora la adultez. La aspiración a ser productivos se entronca con un mandato patriarcal y neoliberal, porque productivo se asimila a ser adulto-hombre, junto a ello el rol de proveedor y protector. En especial resaltan los imaginarios del joven revolucionario que dan vuelta su posición de desposeídos, a través de un discurso de superación el cual busca ser ejemplo para otras juventudes con orígenes similares.

El principal aporte de este estudio radica en situar la música urbana chilena como objeto legítimo de análisis sociológico y cultural. Buscando contribuir a la producción académica en torno al reguetón desde Latinoamérica que según Arango (2025) principalmente se ha investigado desde Estados Unidos y España, y la temática principal ha sido sexualidad y género. Por esto, al abordar los imaginarios de las juventudes en esta investigación en diálogo con las culturas juveniles se contribuye al campo del reguetón como problema. Frente a los discursos mediáticos

reducen su potencialidad artística, esta investigación demuestra su valor como fuente para comprender los procesos de construcción de imaginarios juveniles. De este modo, el trabajo contribuye al campo de los estudios juveniles y de la sociología de la música en Chile y a la sociología de las juventudes.

Se comprenderá que el alcance de esta investigación es insuficiente frente a las posibilidades de estudio en la música urbana, en relación con la sociedad chilena actual. Algunas sugerencias para la profundización, sobre las relaciones entre música y las juventudes chilenas para ahondar en los componentes de memoria histórica. Ya que más que un fenómeno pasajero, constituye un archivo vivo de la sensibilidad juvenil del siglo XXI: un espacio donde la palabra rimada y el ritmo urbano expresan, a su modo, la lucha por existir, ser oídos y transformar la realidad desde los márgenes. Asimismo, futuras investigaciones podrían examinar los vínculos entre música urbana y religiosidad popular y todo el ritual alrededor de la muerte. Otra ramificación posible es desde el lugar de los consumidores de la música urbana, ya sea el público u oyentes —especialmente a través de redes sociales— permitiría ampliar la comprensión de cómo los imaginarios son compartidos, discutidos y resignificados en los espacios digitales. Importante sería el explorar en profundidad las construcciones sociales de género masculino y la posibilidad de estudio en la música urbana chilena.

Finalmente, sería importante revisar esta investigación como antecedentes a las prácticas y discursos de las juventudes circulan en la música con el propósito de construir una política cultural que permita la inversión en música urbana con el enfoque en la reinserción social. Comprendiendo que la reinserción de jóvenes que han delinquido es fundamental para temas de seguridad social, por esto, se propone la música urbana como una herramienta artística que puede contribuir a la reinserción.

REFERENCIAS

Aliaga F. y Escobar G. (2006). El imaginario social del joven en Chile. Una aproximación teórica del joven problema. *Aposta*, 31, 1-17. https://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/aliaga2.pdf

Baeza, M. (2022). *Hermenéutica e imaginarios sociales*. En F. Aliaga Sáez (Ed.), Investigación sensible. Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales, 95-134. Universidad Santo Tomás.

Bauman, Z. (2005) *El amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo De Cultura Económica.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile (BCN). (2024). LEY 17336. PROPIEDAD INTELECTUAL https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28933

Bourdieu, P. (2002). Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo.

Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social, introducción a los oficios.* LOM Ediciones.

Castoriadis, C. (1997). El imaginario social instituyente. Zona Erógena (35), 1-9. https://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf

Coffey, A. y Atkinson. (2003). Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación. Editorial Universidad ed Antioquia.

Chang. J. (2014). Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al Gangsta Rap. Caja Negra Editora. https://cajanegraeditora.com.ar/wp-content/uploads/2018/12/Generacion-Hip-Hop-Caja-Negra.pdf

Díaz, C., & Navarro, P. (1995). Análisis de contenido. En J. y. Delgado, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (págs. 177-224). Editorial Síntesis.

Díaz, P. (16 de julio, 2019). La historia del trap argentino: cómo un grupo de chavales acabó levantando un imperio. Los40. https://los40.com/los40/2019/07/16/musica/1563287139_365810.html

Duarte, C. (2009). Sobre los que no son, aunque sean. Éxito como exclusión de jóvenes empobrecidos en contextos capitalistas. Última década, 30, 11-39. https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/UD/article/view/55970

Duarte, C. (2015). Estudios juveniles en Chile: «devenir de una traslación». En P. Cottet, Juventudes: Metáforas del Chile contemporáneo (págs. 23-46). RIL. https://public-digitaliapublishing-com.ezproxy.biblored.gov.co/a/37336

Dutheil-Pessin, C. (2017). Por una socio-antropología de la canción. En Facuse, M. y Venegas, P. (coords). Sociología del Arte. Perspectivas contemporáneas. RIL editores.

Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. Resonancias, 18(34), 69-87. https://resonancias.uc.cl/n-34/la-dictadura-argentina-y-el-rock-enemigos-intimos-es/

Feixa. (2004). Culturas Juveniles en España (1960-2004). Instituto de la Juventud. https://www.injuve.es/sites/default/files/culturas_juveniles_en_espana_1960-2004_completo.pdf

Feixa, C., & Porzio, L. (2004). Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003). Estudios de Juventud, 64(4), 9-28. https://www.researchgate.net/publication/45448386_Los_estudios_sobre_culturas_juveniles_en_Espana_1960-2003

Fuguellie, E. (2016). Construcción de masculinidades en jóvenes reggaetoneros de Conchalí. En C. Duarte, & C. Álvarez, Juventudes en Chile. Miradas de jóvenes que investigan (pp. 102-119). Social-Ediciones. https://libros.uchile.cl/857

Ferrer, M., & Gronemeyer, M. (2020). *Lineamientos para la evaluación ética de la investigación en ciencias sociales y humanidades.* ANID.

Flick. U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata S.L

Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.

González, J. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Trans. Revista transcultural de música*, 12, 1-13.https://www.sibetrans.com/trans/article/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo

Gilbert. A. (2024). El *streaming* o la lógica musical del capitalismo financiero. NUEVA SOCIEDAD (314). 4994. https://nuso.org/revista/314/que-dice-la-musica-sobre-america-latina/

Hernández, D. (2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. Sociológica, 28(80), 125-154. https://www.redalyc.org/pdf/3050/305029973004.pdf

Herrera, D. (2021). El impacto del COVID-19 Herrera, D. (2021). El impacto del COVID-19: Un análisis desde una perspectiva económica y roles sociales – Periodo marzo 2020- enero 2021. En J. Chuaqui, El capitalismo en el Chile actual. Teoría y realidad (págs. 352-360). https://repositoriobibliotecas.uv.cl/items/2cb098c8-a0c4-4565-b3b7-cb181699a81b

Hidalgo, R., Arenas, F., Paulsen, A., Timofeew, T. y Henríquez, P. (2012). Localización de la infraestructura católica, dinámicas socioterritoriales y geografía de las religiones: el caso del Área Metropolitana de Santiago de Chile. *EURE* (Santiago), 38(115), 47-72. https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612012000300003

Hormigos, J., & Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. RES (4), 259-270. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1220361.pdf

Illouz, E y Kaplan, D. (2020). *El capital sexual en la modernidad tardía*. HERDER.

Kauffman, M. (1997) Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. En Valdés. T. y Olavarría, J. (Eds.) Masculinidad/es. Poder y crisis, 63-81. EDICIONES DE LAS MUJERES N°24 https://joseolavarria.cl/wp-content/uploads/downloads/2014/08/Masculinidad-poder-y-crisis-Valdes-y-Olavarria.pdf

Leiva, J. (25 de enero de 2023). «Urbanos»: No sólo se trata de música (ni de 'likes'). Ciper. https://www.ciperchile.cl/2023/01/25/urbanos-no-solo-se-trata-de-musica/

Lima, G., y Spencer, C. (2022). La formación de la sociología de la música y sus desafíos en América Latina. Simposio 2. Sociologías de la música. XV CONGRESO, (págs. 30-42). Valparaíso, Chile. https://drive.google.com/file/d/129eIF7EHmDRJKztJfj9XTojwAWUpbcRI/view?usp=sharing

Link, F. Valenzuela, F. y Fuentes, L. (2015). Segregación, estructura y composición social del territorio metropolitano en Santiago de Chile: Complejidades metodológicas en el análisis de la diferenciación social en el espacio. Revista de geografía Norte Grande, (62), 151-168. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022015000300009

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

Molina, W. y Álvarez, C. (2017). Imaginarios sociales sobre lo juvenil en Chile contemporáneo. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, *1*(15), págs. 85-100. https://revistaumanizales.cinde.org.co/rlcsnj/index.php/Revista-Latinoamericana/article/view/2950

Ocampo, A. (2009). Ciertos ruidos. Nuevas tribus urbanas chilenas. Editorial Planeta Chilena S.A.

Olavarría, R. (2023). Apuntes sobre identidad de clase y canción chilena. Aguaderramada.

Osorio, J. (2005). Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena. VI Congreso IASPM-AL. Buenos Aires. http://drive.google.com/file/d/1ZfImCjesdEq6VUPrgsTH1GJ6k4NrjNE7/view?usp=sharing

Palma, N. (20 de octubre de 2022). Familiares de las cinco víctimas de la fábrica Kayser claman justicia a tres años del incendio. Diario U. Chile. https://radio.uchile.cl/2022/10/20/familiares-de-las-cinco-victimas-de-la-fabrica-kayser-claman-justicia-a-tres-anos-del-incendio/

Riquelme, S., Sule, V., Castillo, V., y Núñez, V. (2022). La periferia urbana a través de los lentes del Trap chileno: narrativas juveniles. Última década(59), 140-172. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362022000200140#aff2

Rodríguez, J. (2016). La Nueva Canción Chilena: Un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1972). Resonancias, 20(39), 63-91. https://resonancias.uc.cl/n-39/la-nueva-cancion-chilena-un-ejemplo-de-circulacion-musical-internacional-1968-1973/

Sánchez, R. (2022). El baile de los que sobran: Una canción que no perece. Simposio 6. Sociologías de la música. XV CONGRESO IASPM-AL, (págs. 315-325). Valparaíso,

Chile. https://drive.google.com/file/d/1zuQ5VL_ULUNw4AHYidMQgBZvaI5bYJaJ/view?usp=sharing

SCD. (2023). El valor de la música. País de músicos 2023. Un Recorrido anual por la industria musical en Chile. https://www.scd.cl/content/uploads/2024/07/PAIS-DE-M%C3%9ASICOS_2023.pdf?utm_source=fidelizador&utm_medium=email&utm_campaign=id%3A5302%20P%C3%81IS%20DE%20M%C3%9ASICOS%202023%20PRENSA&utm_content=General&utm_term=

Spencer, C. (2020). Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). Boletín Música(54), 29-51. https://www.academia.edu/44712444/Hacia_un_nuevo_cancionero_popular_m%C3%BAsica_creaci%C3%B3n_y_pol%C3%ADtica_en_la_revuelta_social_chilena_2019_2020_

Stavale, S. (2022). En las fronteras del marxismo: un análisis crítico de los principales conceptos de Edward Palmer Thompson y Raymond Williams. Anuario del Instituto de Historia Argentina, 22(1), e164. https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/aihae164

Supičić, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. Sociología de la música 29, 79-108. https://papers.uab.cat/article/view/v29-supicic/pdf-es

Tébar, J. (2016). El obrero imaginado. Representaciones sociales, culturas políticas y movilización social. En J. Sanz, J. Babiano y F. Erice (eds.). E. P Thompson. Marxismo e historia social. (pp.241-268). Siglo XXI de España Editores. https://documentaliablog.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/sanz_babiano_erice_eds_ep_thompson_2016.pdf

Thompson, E.P. (1979). Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial. Editorial Crítica. https://proletarios.org/books/Thompson-Tradicion_revuelta_y_conciencia_de_clase.pdf

Thompson, E.P. (2012). La formación de la clase obrera en Inglaterra. CAPITÁN SWING

Tijoux, M., Facuse, M., & Urrutia, M. (2012). El Hip-Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? Polis. Revista de la Universidad Bolivariana, 11(33), 429-449. https://www.scielo.cl/pdf/polis/v11n33/art21.pdf

Taylor, S., & Bogdan, R. (2013). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Paidós.

Valles, M. (1999). Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional. Editorial Síntesis S.A.

Vásquez, A. (2024). Narcocultura. Masculinidad precaria, violencia y espectáculo. PAIDÓS.

Vivero, L. y Sánchez, B. I. (2018). La investigación documental: sus características y algunas herramientas. *Unidades de Apoyo para el Aprendizaje*. CUAED/Facultad de Arquitectura-UNAM. Consultado el 12 de julio de 2024 https://repositorio-uapa.cuaieed.unam.mx/repositorio/moodle/pluginfile.php/1516/mod_resource/content/3/contenido/index.html

Zarzuri, R. (2021). De fracturas a recomposiciones. Interpretaciones del 18-O. En R. Gantes, K. Henríquez, & X. Goecke, El despertar chileno. Revuelta y subjetividad política (págs. 59-86). https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/03/El-despertar-chileno.pdf

ANEXOS

Anexo 1: Caracterización artistas

Anexo 2: Pauta de observación canciones

Anexo 3: Tabla de operacionalización