



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIÁNO  
CARRERA SOCIOLOGÍA

# Trap chileno, estéticas y narrativas de identidades marginales

Escena musical urbana (2010-2022)

ESTUDIANTE: DYLAN DEL VALLE BARRA  
PROFESORA GUÍA: JAVIERA CIENFUEGOS

Seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Sociología

Santiago, noviembre 2023

## Contenidos

Introducción.....	4
<b>Problema de investigación .....</b>	<b>4</b>
Antecedentes de la investigación	
<b>Narrativa de la identidad marginada expresada en el trap.....</b>	<b>9</b>
<b>Música urbana y su vínculo con el territorio .....</b>	<b>13</b>
<b>Preguntas y objetivos de la investigación .....</b>	<b>14</b>
Objetivo general de la investigación.....	15
Objetivos específicos.....	15
Reflexiones teóricas.....	16
<b>Sobre el concepto de <i>identidad</i>.....</b>	<b>16</b>
<i>Identidad cultural</i> .....	17
<i>Identidad territorial</i> .....	18
<b>Sobre el concepto de <i>discurso</i> .....</b>	<b>22</b>
El <i>discurso social</i> .....	23
La canción como <i>discurso ideológico</i> .....	24
El video clip como <i>discurso</i> .....	24
<b>Interpretar la cultura en América Latina.....</b>	<b>26</b>
<i>Culturas subalternas</i> .....	26
<i>Cultura popular ausente</i> .....	28
<i>Democratización cultural</i> .....	29
El <i>malestar en la cultura</i> nacional.....	29
<b>Sobre el concepto de ideología en la cultura .....</b>	<b>30</b>
<b>El concepto de territorio .....</b>	<b>32</b>
<b>Elementos de semiótica para el análisis del signo en la cultura .....</b>	<b>34</b>
Aspectos metodológicos .....	37
<b>Análisis del discurso aplicado al campo de la sociología .....</b>	<b>37</b>
<b>Criterios de aplicación, técnicas y estrategias de investigación .....</b>	<b>41</b>
<b>Características de los corpus de análisis .....</b>	<b>47</b>
Análisis y resultados .....	49
<b>Aspectos generales de la escena .....</b>	<b>49</b>
Los productores y los cantantes.....	50
Posicionamiento del nuevo cantante urbano de trap.....	51
Hitos relevantes y momentos de la escena nacional .....	53
Elementos simbólicos.....	59
Las experiencias personales y modelos de vida que se narran.....	61
Elementos ideológicos.....	64
<b>Conclusión.....</b>	<b>65</b>

Bibliografía.....	67
<b>Anexos .....</b>	<b>70</b>

## Introducción

Hoy en día nos resulta sumamente complejo comprender las cuestiones de la identidad y de la cultura de manera aislada al progresivo desarrollo de nuevas tecnologías de la comunicación. La creciente optimización de las tecnologías de telecomunicación como el uso de dispositivos móviles ha significado para la sociedad moderna un escenario de profunda trascendencia del cual emerge un gran cambio social.

La atmósfera contemporánea refleja una explosión de la creatividad y una diversificación en los medios de comunicación. En ella se observan cambios culturales que tiene principal implicancia con los avances en los modos de producción discursiva. Las nuevas prácticas de expresión y comunicación vía internet potencian un escenario importante para el desarrollo y fortalecimiento de identidades culturales. Las experiencias subjetivas presentan una inmensa variedad de significados que son posibles de interpretar como parte de estrategias colectivas que desafían las tendencias hegemónicas de la construcción identitaria.

Se observa con peculiar atención el actual escenario de la música urbana nacional, como un importante fenómeno de gran trascendencia para el desarrollo de cultura urbana. En este sentido, el presente estudio se interesa por indagar en la relación el discurso que se da en este relevante producto cultural y su potencial factor para favorecer el desarrollo de la identidad situada.

### *Problema de Investigación*

La sorprendente proliferación de dispositivos móviles inteligentes tanto en el planeta y en Chile supone un importante hito en las sociedades modernas en muchos sentidos. El uso de dispositivos móviles ha significado importantes cambios en la estructura de los medios tradicionales de comunicación en cuanto a su estructura y funcionamiento en la sociedad. Por ejemplo, algunas de las más detectables en el plano nacional podemos fácilmente observarlas en las preferencias de consumo de la población chilena que resultó de la importante explosión comercial que marca la segunda década de este siglo. Por lo que el

ingreso de los dispositivos móviles resultó una expansión a diversos sectores y estratos sociales en Chile.

Por otra parte, en el marco del modelo de mercado de medios chileno, se verá afectada la gran concentración económica que se había generado hasta mediados de la década de 1990, que principalmente se había dado tras el éxito de los medios y canales televisivos. A grandes rasgos, la trayectoria de los medios en Chile se caracterizó por mucho tiempo por su alto grado de cohesión empresarial que orientó la producción mediática durante un largo periodo de tiempo, con un alto componente ideológico asociado a un conservadurismo valórico que había sido educado inmersa en la matriz económica neoliberal.<sup>1</sup> Produciéndose así un panorama homogeneizado de los medios de comunicación en Chile. Por lo cual el paulatino ingreso de los dispositivos móviles y su éxito de ventas a partir de los años de la década de 2010 supone un escenario completamente diferente del de hace décadas atrás. El acceso a esta nueva herramienta se ha diversificado en la actualidad de tal modo que las estadísticas de la situación digital en Chile apuntan que, en el país, se encuentra un total de 26.3 millones de teléfonos conectados, lo que quiere decir que, en promedio, cada ciudadano tiene 1,3 celulares.<sup>2</sup> Por lo que la existencia de teléfonos operativos supera el total de habitantes en Chile. Sin duda el éxito de ventas y los diferentes usos que proporciona ha dado paso a un importante auge de medios de comunicación digitales y un importante proceso de transformación en la tradición de los medios chilenos.

Este tipo de dispositivos portables se ha convertido en una herramienta cotidiana en la vida moderna. Esto se ve reflejado tanto en el incremento del tiempo de uso que se dedica a diario, como también su optimización como una alternativa de comunicación instantánea.

La incorporación de cámaras en estos dispositivos, la basta cantidad de contenidos que se emiten y que circulan en el medio virtual hacen ven una

---

<sup>1</sup> Sunkel, G., & Geoffroy, E. (2002). Concentración económica de los medios de comunicación. Peculiaridades del caso chileno. *Comunicación Y Medios*, (13), Pág. 135 – 150.

<sup>2</sup> [Situación digital de Chile en 2021/2022 - Branch Agencia](#)

importante brecha que surgen a través de estos intercambios comunicativos de nuestra vida cotidiana. De tal modo, los medios digitales suponen una multiplicidad de maneras de representar el mundo y de representarnos en la vida social que se puede llegar a dar por el medio virtual. A partir de todos estos elementos se puede definir un momento que caracteriza nuestro tiempo, el cual está siendo marcado por un importante acceso a diferentes tipos de contenidos que nos permiten los medios digitales.

Entendemos aquí que las tecnologías de la información y la comunicación digital ha sido todo un cambio paradigmático que abre paso a una patente revolución *global* en la cual se enmarca el presente tiempo. La globalización, entendida en este marco, apunta al siglo XXI como un periodo de importantes cambios en torno a los procesos de comunicación. Conforme la manera en que percibimos la realidad material y social e identitaria se ve saturada en relación con este escenario. Los filósofos T. Adorno y M. Horkheimer señalan a mediados del siglo XX: *“El mundo entero es conducido a través de un filtro, las personas buscan reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, esto se ha convertido en el hilo conductor de la producción”*.<sup>3</sup> La masividad de contenidos en circulación y la incidencia de estos en la vida cotidiana se han vuelto asuntos cruciales en el tiempo actual.

El aumento en el uso de los dispositivos móviles ha logrado mediar algunas experiencias subjetivas inmensamente importantes para el desarrollo de asuntos como la identidad. A través de los medios digitales surgen estrategias individuales y colectivas que se construyen en busca de desafiar las tendencias hegemónicas de la construcción de sí, el festejo de la explotación de la creatividad y la eminente valoración por el “ser distinto” consagra un escenario de abundancia para narrativas autobiográficas, que se multiplican sin cesar.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Adorno, T y Horkheimer, M. (1947). *Dialéctica de la ilustración*. Editorial Trotta.

<sup>4</sup> Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

La comunicación digital deshace las distancias, el filósofo y experto en estudios culturales *Byung Chul-Han*, señala que al destituir las distancias espaciales las distancias mentales se erosionan, lo que muchas veces esto conduce a que lo público y lo privado se entre mezclen<sup>5</sup>. En este sentido, los espacios continuos de la producción y reproducción de signos o representaciones, genera un espacio virtual influyente en la sociedad; mediante el cual es posible entender el *mundo social*. La transmisión de ideas y de representaciones continuas ha dado lugar a un caos cultural mediático. De tal modo Han señala que hoy ya no somos meros receptores y consumidores pasivos de información, sino que también emisores y productores activos.

La evolución en los medios tecnológicos de comunicación ha transformado el rumbo de la producción fotográfica y audiovisual. El año 2011 el artista y curador de arte holandés *Erik Kessels* inauguraba una exposición que se titulaba “*24HRS in Photos*”. Esta exposición constaba de presentar al espectador una representación física de 350.000.000 imágenes impresas que fueron descargadas en un período de veinticuatro horas. Kessels nos presenta un mar de imágenes destinadas a visualizar la sensación de ahogarse en representaciones de las experiencias de otros, representando el peso de nuestra producción visual actual. Los espectadores se encuentran en primer lugar con la monumental avalancha de imágenes impresas, y la experiencia pronto se vuelve más íntima cuando uno comienza a mirar las fotografías individuales.<sup>6</sup>

A través de esta exposición, el artista nos hace reflexionar la sobrecarga constante y ubicua de imágenes, explorando nuestra relación en evolución con la fotografía durante una era globalizada en la sociedad contemporánea. Cuestionando la tensión inherente a la fotografía entre lo público y lo privado, las

---

<sup>5</sup> Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Herder Editorial.

<sup>6</sup> 24HRS IN PHOTO — ERIK KESSELS

formas en que los sitios para compartir imágenes como Flickr, Facebook e Instagram publicitan abiertamente lo personal.

En una cultura de masas digitales se despliega a diario una inmensurable variedad de contenidos en los que confluyen discursos de mayor o de menor impacto. Es posible acercarnos hacia un entendimiento sobre los asuntos que ocurren actualmente en la producción de los discursos que circulan un vínculo con ciertos asuntos en común en las personas. En un escenario como este a partir del medio virtual se reflejan discursos capaces de darnos a entender aspectos de la vida social, contribuyendo a la complejidad de los significados que se construyen en la sociedad. Los discursos de identidad que hoy en día circulan y se extienden por la sociedad contemporánea son enmarcados considerablemente en la producción mediática.

Cuando se piensa los discursos de la producción mediática resulta posible vincular asuntos de identidad como resultado de la intersección de los medios con la cultura en el plano nacional. Si nos enfocamos en la cultura urbana para referirnos a características o costumbres de los grupos que participan en la sociedad tomando en cuenta la importante de la construcción identitaria que se da en el medio urbano de la ciudad, se observa el caso del *trap*<sup>7</sup> como un fenómeno de gran incidencia en los últimos años.

La transición que lleva a un mayor acceso a los medios, en especial los que tienen relación con el soporte virtual impulsa las bases de lo que pudiéramos llegar a catalogar como un movimiento de contracultura, marcado determinantemente por un momento histórico de la producción de bienes culturales —*especialmente en este caso la producción musical y visual*—. Este movimiento o momento ha tenido una importante incidencia en la sociedad chilena contemporánea, tomando una mayor notoriedad en la ciudad de Santiago.

---

<sup>7</sup>Género musical con raíces en el hip-hop, originado en la década de los 1990 en Estados Unidos, en la actualidad cuenta con una importante influencia global debido a su popularidad en países de Europa y Latino América.

La producción artística observada en este movimiento tiene una estética que resulta complejo el ejercicio de intentar definirlo e interpretarlo como un movimiento homogéneo. Lo que llama la atención de este novedoso circuito de producción artística es que da paso a una importante divulgación de valores considerablemente influyentes para entender la vida social y componentes de la cultura urbana. En esta producción artística, en la cual se relatan importantes experiencias de vida provenientes de un sector social particular, se desarrolla una singular estética.

Es posible señalar que en estos bienes culturales (asociados a este movimiento contracultural) se desarrolla una importante actividad creativa que tiene que ver con una poderosa actividad discursiva en conexión con la cultura popular. De tal modo, en los bienes culturales tales como la música se ven manifestados ciertos contenidos valóricos a partir de relatos condescendientes a un sector de la población inserta en una matriz social, cultural y económica históricamente desfavorecida, de lo cual surgen interesantes representaciones sociales. De manera correlativa, se hacen visibles en este discurso, el reflejo de algunos asuntos necesarios de abordar para el entendimiento de las culturas urbanas que componen la sociedad chilena.

## Antecedentes de la investigación

### *Narrativa de la identidad marginada expresada en el trap*

El término de trap ha sido empleado para referirse a una amplia gama de significados que socialmente se construyen y sustentan una diversidad de ideas, vivencias, expresiones y representaciones sociales vinculadas a la cultura urbana. El trap es mayormente asociado a un subgénero musical con raíces en el rap, el término hace alusión a un estilo de vida motivado por la búsqueda de estrategias de prosperidad (*Take Risk And Prosper*). (Molina I. , 2021)

Este estilo musical comienza originariamente en los barrios empobrecidos de la ciudad de Atlanta de Estados Unidos, su característico sonido proviene de sonidos clásicos del *gangsta-rap* de la mezcla de sonidos con sonidos electrónicos con los que comenzaron a experimentar algunos raperos de Atlanta, también este estilo se caracteriza por ocupar recursos técnicos como la reiteración de *Hi Hats*<sup>8</sup> en combinación con esquemas rítmicos y pistas digitales.

Este estilo musical surge a mediados de los años 1990s, vendría a dar voz a jóvenes de ascendencia afroamericana y a migrantes puertorriqueños residentes en el sur de la ciudad de Atlanta. Las temáticas que caracterizan a este subgénero musical se asocian de lleno con la vida que se da en las calles de dicha ciudad, muchas veces su contenido suele hacer alusiones a problemáticas sociales asociadas a las grandes injusticias sociales, tales como la segregación territorial. Tal como menciona (LÓPEZ CARBALLEIRA, 2019) el término trap hace referencia a la *traphouse*, cuyo término fue empleado para referirse a el tipo de viviendas locales abandonadas que usualmente se utilizan para el contrabando y tráfico de drogas.

La aparición del trap tiene un fuerte vínculo con la creciente ola de tecnologías digitales (Tapia, 2018) y los procesos de democratización de medios y uso de plataformas digitales para la difusión musical y de cooperación artística. Es importante tener presente que durante la década de 1990 surge la aparición nuevos formatos digitales tales como el *mp3*<sup>9</sup> que comenzaría a desplazar algunos formatos clásicos como el *CD*. La aparición de la plataforma digital *Napster*<sup>10</sup> pionera en el desarrollo de nuevas tecnologías digitales dio paso a servicios de

---

<sup>8</sup> Es una pieza base de una batería, consiste en dos platillos cargados a un trípode que permite generar un grado de apertura.

<sup>9</sup> Formato de Audio basado en un sistema de compresión de archivos que facilita su rápida transmisión a través de internet. También suele estar asociado a un aparato electrónico capaz de reproducir este tipo de archivos de manera portátil, el lanzamiento de este aparato surge a finales de los años 90s y alcanza un amplio desarrollo en la década posterior.

<sup>10</sup> Napster es un servicio de distribución de archivos mp3, fue la primera gran red de intercambio de archivos digitales. Se popularizó tras su lanzamiento en el año 1999.

piratería online, lo cual generó un importante golpe para la industria musical de la época (Molina R. , 2020). Este escenario dado durante la década de los 1990 significó una revolución en torno a la cultura y la música.

Para comprender la emergencia del trap chileno, como un fenómeno propiamente de la cultura, va acompañado de tomar en cuenta las raíces de la cultura *hip-hop*, como su principal legado. El hip-hop a finales de los años 90 sufre una gran expansión global, lo cual supone una recepción en Chile como supuesto fundamental de su cultura urbana que toma una gran relevancia a inicios de los años 2000s y un hito de gran trascendencia para la identidad.

El importante legado que el hip hop a significado en diversos lugares del mundo, en especial algunos países latinoamericanos como: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, México, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. En definitiva, lo común en el desarrollo de estas culturas es su relación con las grandes ciudades, principalmente en asuntos como la planificación urbana y dinámicas de segregación espacial. La recepción y el posterior desarrollo cultural del hip-hop en cada uno de estos países tiene una singularidad propia y diversidad en sus desarrollos históricos que vale la pena entender por sí mismos, pues cada una de estas culturas urbanas ha desarrollado una identidad cultural única de la cual se desarrolla la expresión artística.

El hip-hop, en su ámbito cultural, gira en torno a lo que abiertamente se han denominado como los “cuatro pilares fundamentales” del movimiento. Estos pilares tienen que ver con un conjunto de tendencias estéticas y prácticas artísticas bajo el lineamiento de sacar partido a la creatividad, aportando al desarrollo de una identidad cultural. Estos pilares son: el *Rap*, un estilo de canto estilísticamente relacionado con un habla rítmico y poético; el *Djing*, un conjunto de técnicas musicales utilizada para la construcción de nuevos sonidos a partir de bases rítmicas ya existentes; el *Grafiti*, una manifestación artística asociada a las técnicas plásticas y al arte moderno y, por último; el *Break Dance*, una danza o estilo de baile callejero y acrobático. Lo interesante de tener en consideración con

el hip-hop, como ya se ha mencionado, es su influencia global y las recepciones locales en cada uno de sus focos en Latinoamérica.

La emergencia de esta identidad cultural se relaciona con importantes fenómenos de la dinámica social en su total complejidad. Pues tienen que ver con las relaciones geopolíticas que se construyen en los contextos urbanos de las grandes ciudades, con grandes desplazamientos de comunidades y su impacto en la calidad de vida. De tal modo que, estos fenómenos urbanos terminan haciendo completo sentido en los mencionados países debido a la gran diversidad de realidades sociales que surgen en nuestro continente como parte de la dinámica global.

Para entender la dimensión territorial, que surge como un valor principal de esta identidad cultural, es importante tener en cuenta algunos rasgos históricos en los cuales se fundamenta esta ideología cultural. El hip-hop nace en la ciudad de *Nueva York* y se origina principalmente gracias a un fenómeno urbano asociado a un importante desplazamiento de comunidades afroamericanas y latinas. Tras los procesos de desindustrialización que se dieron en el *Bronx* —*uno de los cinco distritos que conforman la ciudad de Nueva York*—, en los que mucha gente optó por desplazarse ya que muchas fábricas y empresas cerraban. Esto provocó que el distrito del *Bronx* se volviera menos atractivo para los habitantes debido a la baja de oportunidades económicas. Este barrio en los años 70s experimentara importantes desafíos urbanos como la degradación del entorno, el deterioro de edificaciones y calles. Debido a la poca inversión en los barrios, el *Bronx* se vio envuelto en un proceso de decadencia funcional. Junto a esto, aumentaban los índices de violencia y crimen. En el marco de esta nueva distribución del entorno urbano, se conforma una distribución del poder en su sentido territorial. De tal modo, los barrios que comparten un determinado conjunto de características comienzan a asociarse históricamente a la identidad cultural *hip-hop*.

La creciente cultura urbana, inspirada en estas bases, ha desempeñado un importante papel histórico en cuanto a la expresión de distintas identidades marginales, vinculadas también a las identidades raciales.

En la búsqueda de una robusta definición del hip hop nos encontramos con una multiplicidad de recursos narrativos provenientes de una peculiar parte de la realidad social inspirado en un espíritu transgresor. Desde el punto de vista musical, el avance del sonido del hip hop en cuanto a su relación con la cultura urbana terminaría inspirando importantes movimientos musicales como el rap, el reguetón y diversos ritmos que hoy se suelen reconocer como el *género urbano*. Pues, como ya sabemos, toda esta producción musical termina mezclándose con los distintos ritmos propios de cada lugar en constante flujo de con influencias culturales, en especial conexión con culturas populares locales. El *hip-hop* hoy en día es un movimiento musical completamente aceptado y de gran influencia en el desarrollo nuevos sonidos locales.

### *Música urbana y su vínculo con el territorio*

Tras este enorme legado cultural, la escena nacional actual, cuenta con el auge de los medios digitales que ayudaron a facilitar el acceso y distribución de la música. Se observa que mediante el trap también se populariza un discurso apropiado como un rasgo de diferenciación y reconocimiento propio de los jóvenes que habitan en las zonas marginales de la ciudad (Soledad Riquelme, Valentina Sule, Victoria Castillo, Vicente Nuñez, 2022). En este estilo musical se muestra una gran diversidad de contenidos que narran la vida cotidiana que se desarrolla en la periferia urbana, abarcando profundos temas como la importancia del barrio y la identidad marginal, aunque también se reflejarían problemáticas sociales como la delincuencia, afirmación de la individualidad, el abuso de drogas o el trato despectivo hacia las mujeres (Tapia, 2018) es por esto que el trap normalizaría situaciones como la desigualdad, la corrupción, la venta de drogas, el individualismo y el consumismo en la producción de cultura popular (Suárez Ruiz, 2020).

Desde hace ya algunos años el periodismo especializado en música está prestando una mayor atención al rap, el freestyle y el trap. El trap ha sido capaz de generar un discurso que refleja o que en parte representa la situaciones de la realidad social nacional, tiene un carácter activo a la hora de generar distinciones en que lo estético y los valores morales se articulan de forma contingente (Tapia,

2018), a la vez que nos devela la experiencia territorial de jóvenes marginados, también nos ayuda a identificar algunos aspectos identitarios que están en juego a la hora de entender la cultura urbana juvenil.

### *Preguntas y objetivos de la investigación:*

A partir de lo anterior, el presente trabajo se interesa por comprender el *trap* desde el punto de vista de su actividad discursiva en sintonía con las representaciones e imaginarios sociales que ahí se generan sin desatender las implicancias y vínculos con el territorio en donde emergen. De tal manera, entender el producto cultural como reflejo y de representación de la sociedad contemporánea.

Ante estos presuntos, esta investigación tiene como principal aspiración acercarse a un conocimiento situado. El presente trabajo se interesa en entender el rol que ha tenido el concepto estético y modelo de vida propuesto en el *trap*, existe un interés en indagar sobre el rol de la música en tanto a su potencial emancipatorio y su vínculo con identidades culturales. De tal modo, se pretende estudiar el contenido narrativo inspirado en esta temática musical tanto como los valores que se promueven. Acercarnos a comprender este producto cultural, es comprender cierta dimensión sobre aquello que comparten y disfrutan los grupos culturales subalternos como parte de una dinámica de resistencia a la alta cultura.

Consideran los importantes desafíos que han sabido sobrellevar estos grupos culturales surgen también importantes desafíos para el área que busca promover el desarrollo cultural, tanto como en el desarrollo de audiencias culturales y en los procesos de identidad cultural. En este sentido, con el afán de promover la gestión cultural en el ámbito de desarrollo de identidades marginales se han planteado las siguientes preguntas que inducen la presente investigación:

- (i) *¿Los cantantes de trap — o de la escena urbana— tienen una narrativa en común?*
- (ii) *¿La escena musical urbana nacional, inspirada en el concepto del trap, cuenta con elementos determinantes de una identidad cultural?*

- (iii) *¿De qué manera ha ido evolucionando la narrativa del trap en el tiempo?*
- (iv) *¿El discurso del trap es un discurso social? Sí lo fuera, ¿en qué medida se manifiesta con la identidad cultural?*
- (v) *¿En qué elementos ideológicos se sustenta la actual narrativa urbana de inspiración en el trap?*
- (vi) *¿Qué símbolos se ven implicados en la narrativa del producto cultural asociado al trap?*

## *1. Objetivo general de la investigación*

Analizar elementos de identidad cultural presentes en el discurso asociado a la escena musical urbana con inspiración en las bases del trap.

## *2. Objetivos específicos*

1. Identificar contenido mediático que se relacionen con el género urbano y el trap nacional. (Cantantes, Álbumes, Programas, Libros, Páginas virtuales, RRSS)
2. Describir influencias, valores y la lógica de emergencia de la producción musical nacional asociada a la industria del trap y género urbano.
3. Identificar símbolos de la identidad presentes en la narrativa de las canciones de cantantes exponentes del género.
4. Describir las representaciones simbólicas, escenarios, escenografías presentes en la narrativa visual de los videos musicales.
5. Analizar el rol que ha desarrollado el discurso del trap y del género urbano en la reproducción de la identidad cultural.

## Reflexiones teóricas

Para este estudio, se han utilizado una serie de conceptos teóricos que han sido necesarios para una profunda interpretación analítica. Los conceptos que abordaremos tienen principal soporte en elementos de la identidad, el discurso y la cultura. Estos elementos han sido cruciales para la elección de los criterios de análisis y para el perfilamiento de las preguntas guía.

### *Sobre el concepto de identidad*

Desde un punto de vista sociológico, la identidad que ver con un conjunto de cualidades compartidas por un grupo, compuesto por una red de actores sociales que son partícipes de un circuito social más complejo, que bien puede ser observada desde diferentes planos; si nos situamos desde una escala más localizada, en el espacio de la urbe en Chile y casi de manera transversal en otros países del mundo, se observa la emergencia de un circuito cultural conducido por ciertos actores claves. Que bien son: cantantes, productores musicales, beatmakers, directores audiovisuales, fotógrafos, que producen identificación. Es un circuito cultural porque de este conjunto de productos, asociados a una estética diferenciada del resto y que se dan en mayor medida en la música, son productos de carácter cultural. Siguiendo esta línea, los procesos de identidad local surgen en un marco, que desde la música pueden ser entendida como una relación de procesos creativos que se desarrollan de manera conjunta entre todos estos actores, quienes han impulsado la escena musical urbana. Estos procesos de 'agrupación' en el circuito cultural y la escena musical, van acompañadas de significados que quedan plasmados en un producto cultural final, el cual hace que las personas se sienten identificadas con sus contenidos y así mismo, estimular la participación en estos grupos urbanos.

Teniendo en cuenta que, la identidad es un proceso de construcción social inacabado, es crucial pensar que cursa por procesos históricos y sociales complejos, los cuales se construyen con relación a las dinámicas de poder. En concreto, ciertos productos culturales generan una red de discursos de diversos

tipos, siempre con relación a los grupos sociales presentes en una sociedad, como también de los grupos sociales que surgen en la ciudad.

Observando la música trap y el género urbano nacional tiene que en estas formas de expresión se condensan ciertos códigos y una amplitud de significados. En alguna medida, estos códigos remiten a las identidades culturales, lo cual lleva a pensar que la identidad está relacionada de lleno con la actividad discursiva.

En todo discurso de identidad hay una dimensión de poder social. Así, el éxito de las industrias culturales, tema que nos convoca, ha dado la posibilidad de plantear un nuevo circuito cultural de gran envergadura, el cual es interesante de abordar si tomamos en cuenta que de él emergen nuevas expresiones sociales de grupos identitarios. Así, es claro que hay una relación entre identidad y cultura, sociólogos/as como Anthony Giddens, Erving Goffman, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Stuart Hally o Zygmunt Bauman señalan la importante conexión entre la identidad y la cultura. De tal modo, el enfoque para comprender esto será a partir de los procesos de comunicación que surgen como apoyo a los procesos de identificación cultural y territorial.

### *1. Identidad cultural*

Una de las perspectivas sociológicas a adoptar en este estudio es la desarrollada por el “Centre for contemporary Cultural Studies”<sup>11</sup>, en especial el enfoque de Stuart Hall (1932-2014). Sus postulados sirven de referencia para entender cuestiones de identidad sobre las dinámicas discursivas y procesos de globalización.

Plantea que: *“las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en*

---

<sup>11</sup> Comúnmente conocida como la escuela de Birmingham. Este centro de estudios británico toma una mayor notoriedad durante la década del 1980. Los planteamientos que de allí nacen, están basados en entender la cultura de un grupo social, principalmente sobre las clases obreras.

*qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. [...]*

*Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas.”*  
(Hall. S, 1996: 17-18)

## **2. Identidad territorial**

La música urbana, entendida como producción cultural, es un recurso de la cultural que se vuelve relevante en el momento en que a un grupo amplio de personas les hace sentido y aporta en la construcción de identidad. Es interesante de observar en qué magnitud y/o a que partes de la sociedad chilena hace sentido el trap como narrativa de identidad, con especial interés en aproximarlos los protagonistas que lo llevan a cabo, los jóvenes de la urbe se identifican con una estética musical, a través de sus letras, de sus narrativas, de los usos del lenguaje y experiencias plasmadas en la música. Esto permite concluir que la música urbana, y en estricta medida el trap, responden a un fenómeno de identidad cultural con base territorial.

En “Identidad chilena” (2003), Jorge Larraín, se interesa por abordar la construcción de la identidad nacional desde los comienzos del estado nacional chileno hasta finales de los años 90, con extenso recorrido bibliográfico y la discusión teórica de la identidad nacional.

En el planteamiento de Larraín sobre identidad nacional, aparece la idea de ‘*identidad cualitativa*’, la cual refiere a un orden temporal que atiende hacia el pasado para orientarse hacia un futuro. Es decir, la pregunta sobre “¿quién quisiera ser yo?”. Una idea bastante cercana a los planteamientos de Stuart Hall.

Teniendo en consideración los postulados de Jorge Larraín. Dentro del marco de esta investigación se utilizará la propuesta tomando tres elementos cruciales mediante los que serán analizados como discurso de identidad: *El proceso de identificación, la dimensión material y la relación con “otros/as”*.

El autor plantea tres elementos, El primer elemento que compone la identidad es el proceso de identificación, el cual se va adquiriendo con ciertas cualidades o categorías sociales que son compartidas en conjunto. Las identidades personales se van gestando recíprocamente en cuanto a lo que se participa o colabora con entidades colectivas. Pues aquí se establecen ciertas lealtades o compromisos que pueden descomponerse en cualidades.

*“Primero, los individuos se definen a sí mismos, [...]. Al formar sus identidades personales, los individuos comparten ciertas lealtades grupales o características tales como religión, género, clase, etnia, profesión, sexualidad, nacionalidad, que son culturalmente determinados y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad. En este sentido puede afirmarse que la cultura es uno de los determinantes de la identidad personal. Todas las identidades personales están enraizadas en contextos colectivos culturalmente determinados. Así es como surge la idea de identidades culturales” (Larraín. J, 2001: 25-26).*

El segundo elemento tiene que ver con una dimensión material, pues: *“La idea es que, al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan su sí mismo, sus propias cualidades en ellas se ven a sí mismos en ellas y las ven de acuerdo con su propia imagen.”* Larraín, J (2001: 26).

En concordancia con este postulado, Larraín complementa con algunos postulados de Simmel para una idea material de la identidad:

- (i) El objeto creado/producido configura un vínculo con la personalidad

- (ii) El ser solidario con las posesiones entrega un nuevo orden de valor de las cosas, generando así un sentimiento de relación personal con la posesión.

De esta manera la dimensión material de la identidad tiene más bien que ver con las mercancías y bienes de consumo, objetos materiales de uso cotidiano.

*“El acceso a los bienes materiales, [...] puede también llegar a ser un medio de acceso a un grupo imaginado representado por esos bienes; puede llegar a ser una manera de obtener reconocimiento. Las cosas materiales hacen pertenecer o dan el sentido de pertenencia en una comunidad deseada. En esta medida ellas contribuyen a modelar las identidades personales al simbolizar una identidad colectiva o cultural a la cual se quiere acceder.” Larraín, J (2001: 27-28).*

En tercer lugar, en la construcción de sí, surge necesariamente la existencia de alguna ‘otredad’. Ya que el proceso de identificación tiene por principio fundamental la idea de *—aquello que es compartido con los demás—*, que nos caracteriza como persona y como grupo. Sin embargo, a su vez, adquirir un carácter de especificidad supone una distinción o diferencia con otros. Incluso esto se vuelve relevante cuando esos otros hacen una evaluación de nosotros, el sujeto se ve definido en términos de como los demás lo ven, en un proceso de internalización sobre aquello que se percibe como diferente y característico.

*“En este sentido se podría decir que las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera como los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro autoconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado”. Larraín, J (2001: 29).*

La identidad depende de haber experimentado el reconocimiento de otros, a quienes también se les reconoce. Larraín en acuerdo con los postulados del filósofo alemán Axel Honneth menciona lo siguiente:

- (i) El autorreconocimiento tiene relación con la autoconfianza, el auto respeto y la autoestima.
- (ii) La creación de conflicto sociales existe en medida que falla el reconocimiento de otros, cuando se falta el respeto.

Entonces para Honneth la identidad es también la lucha por el reconocimiento de grupos sociales que contribuyen al desarrollo de la sociedad, ya que las personas siempre están luchando por expandir sus derechos y reconocimiento. La identidad, desde este punto de vista, se vuelve un proceso continuo que busca ampliarse en busca de nuevas formas de libertad.

Una vez que el autor nos ha expresado la definición de identidad en estos tres pilares fundamentales —procesos de identificación personal, dimensión material, relación con otros— que serán utilizados para el desarrollo de su interpretación de la identidad chilena, que bien pasa a ser una forma de identidad global en la cual se enmarcan las identidades que se expresan en la música urbana.

En definitiva, creemos necesario entender esta forma de expresión musical, el trap, como el resultado de un proceso histórico acompañado de las transformaciones sociales que surgen en Chile tras el retorno a la democracia y el déficit identitario que se hace notorio en la primera década del siglo. De este modo la identidad cultural que pone en boga expresiones como el trap y el género urbano en sí (reggaetón, guaracha, hip hop, etc.) pueden relacionarse con una identidad nacional, que surge a mediados de la primera década del siglo XXI, la del comúnmente llamado *flaite*.<sup>12</sup>

Finalmente, el concepto de identidad se encuentra asociado al proceso de identificación que guarda una relación discursiva.

---

<sup>12</sup> Jordana, C. (2022). Estigmatización de los pobres en Chile: la construcción de la categoría flaite. *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (42), 203–224. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2022.n42-11>

## *Sobre el concepto de discurso*

El concepto de discurso social se suele utilizar mucho en los análisis de tipo sociológico, semiótico y en el ámbito de las ciencias políticas. Este término ha sido ampliamente cuestionado con el tiempo en su uso teórico ya que este término, y su uso pertinente, no corresponde a alguna teoría o disciplina en particular, por lo cual es más bien empleado de una manera libre, sin la necesidad de adscripción a una teoría previamente desarrollada, menciona *Emilio de Ipola* en (Altamirano, 2002: 68).

Durante las últimas décadas, en especial desde las ciencias sociales, existen algunos asuntos de debate para su correcta definición. Por una parte, surge la necesidad de tomar distancia del análisis de discurso social bajo ciertas premisas de la teoría lingüística fundadas por *Saussure (1857-1913)*<sup>13</sup>, que se sustentan en un modelo de dos elementos fundamentales, el “significante y significado” para acercarse a entender la construcción de uno o más signos.

Por otra parte, la semiótica como teoría del lenguaje, se define como la disciplina que estudia los sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos. Esta disciplina se enfoca por los modos en que el lenguaje se produce y se reproduce o, en otras palabras, se enfoca en entender cómo se generan nuevas formas de lenguaje y los procesos de recepción de estos. En definitiva, para esta disciplina, cualquier cosa que comunique o pueda ser comprendida como lenguaje es de particular interés.

La teoría semiótica está constituida por un conjunto de hipótesis sobre los modos de comportamiento y usos del lenguaje. A esto se le conoce como el concepto de *semiosis*, concepto propuesto por el filósofo y semiótico estadounidense *Charles Sanders Peirce (1839-1914)*, quien se considera como el padre de la semiótica. El concepto de *semiosis* se utiliza para referirse al proceso fundamental de producción e interpretación de signos en la comunicación y el pensamiento humano. Es el proceso mediante el cual se establece una relación

---

<sup>13</sup> Saussure, F (1945). Curso de lingüística general (A. Amado, trad). Editorial Losada S.A

entre un signo, su significado y su interpretante. Por lo que se infiere que todo proceso de *semiosis* es incuestionablemente un proceso social.

### 1. *El discurso social*

El discurso social, como concepto proveniente de las ciencias de la comunicación, ha sido sólidamente desarrollado en Latinoamérica por *Eliseo Verón (1935-2014)* quien a partir de la década de los ochenta realiza grandes contribuciones al desarrollo de las ciencias de la comunicación social. Dicho esto, el concepto de discurso social tiene una correspondencia con el análisis de la ideología. En este sentido, caracterizar lo ideológico implica un uso del discurso de una manera mucho más amplia, pues él lo entiende como las huellas de las condiciones sociales de producción que han dejado y se manifiestan en los discursos o en sus efectos (Verón 1978: 10-14). En lo que de alguna manera el concepto de discurso social puede llegar a ser equivalente al de *discurso ideológico* si se aborda desde esta perspectiva.

Por lo tanto, el empleo del concepto de discurso social puede llegar a tornarse un concepto confuso, sin embargo, se relaciona más bien con la intención de dar a entender que no se está utilizando para los análisis clásicos de estilo lingüísticos o literarios

En esta investigación, se entenderá por discurso social como aquel proceso comunicativo que los individuos ejercen por medio de las distintas formas de comunicación y que bien son compartidas por amplios grupos de gente. En esencia un discurso social es una narrativa compartida por un conjunto de personas con la idea de hacer evidente ciertos valores, normas, códigos, representaciones, demandas sociales y para especial interés de esta investigación enmarcar estos elementos a partir de la identificación del individuo y su sentido de pertenencia a pequeños y/o amplios grupos de personas que conviven en la sociedad moderna. La idea de discurso social en este caso servirá para entender

la identidad y, de una manera modesta, algunos aspectos ideológicos que se fundamentan mediante el discursivo.

## *2. La canción como discurso ideológico*

El concepto de discurso en la óptica de Teun Van Dijk se define como un instrumento que crea vida social y que se halla inmerso en la lingüística. En este sentido, el discurso guarda un estrecho vínculo con la ideología y el uso del lenguaje. De esta manera los usos lingüísticos del discurso en la canción sería una forma de transmitir opiniones y experiencias con fundamentos ideológicos compartidos por un grupo. En este sentido se relaciona el discurso de la canción a una forma de expresión artística que transmite ideas, como bien pueden ser las creencias básicas compartidas por un grupo mediante las cuales se fundamentan las prácticas sociales de sus miembros. (Teun Van Dijk, 2003:16).

Estudiar el mundo discursivo de la canción, entendiendo la composición musical como una estrategia mediática para la transmisión de ideas, creencias y experiencias resulta necesario para comprender de qué manera se efectúan los usos del lenguaje. Por lo tanto, la canción como una forma de discurso servirá como una forma de aplicar el enfoque. De este modo, la música asociada a un género musical, a una estética narrativa ligada un grupo social concreto nos permite poder abordar el discurso desde la dimensión ideológica desde el plano de la semántica.

## *3. El videoclip como discurso*

Como se ha mencionado anteriormente, el discurso social se caracteriza por su autonomía del análisis meramente lingüístico, por lo cual la comprensión sobre los usos sociales y culturales del lenguaje conforman un vínculo con el plano visual. La música trap y el género urbano en sí, tiene una importante producción audiovisual como parte de una estrategia de ventas y de distribución que hacen crecer su popularidad.

El video clip tiene un importante vínculo con la industria musical, siendo el video musical o videoclip una de las principales estrategias de producción mediática. De esta manera, se vuelve una producción artístico-cultural fundamental para entender aspectos de la representación.

Esta forma de producción desarrolla un producto audiovisual que tiene una construcción narrativa principalmente adoptadas del género cinematográfico, sin embargo, la particularidad de las realizaciones audiovisuales de este tipo, son los códigos visuales que se producen y que pretenden seducir a los espectadores de los cuales se despliega una imagen alrededor del cantante (Rodríguez-López, J. 2016). La producción musical tanto como el videoclip se vuelve una importante dimensión de análisis sobre los usos del lenguaje.

Resulta pertinente asociar esto con algunos de los postulados de Stuart Hall. Para focalizarnos en el entendimiento de las representaciones mediáticas y su influencia en la construcción de significado e identidades culturales tomaremos algunas consideraciones del artículo —“*Codificar y decodificar*” (1980)—, en el cual se nos menciona que los signos visuales son específicos de una cultura y el territorio son aparentemente ‘*naturales*’. Mientras que también existen códigos naturalizados que reflejan la profundidad del ‘*hábito*’.

Si bien, Hall sitúa su análisis de la codificación y descodificación de significados televisivos y de la imagen fotográfica, el video musical lo sería también como mediador de signos del lenguaje visual que nos ayudan comprender la representación social, cultural e identitaria. Por lo cual, en el video musical se encuentra todo un sistema de representaciones que contribuyen y difunden discursos que pueden reforzar y cuestionar estructuras de poder existentes en relación con la identidad de un grupo y la representación de otros y otras.

La semiología ha sido planteada como una disciplina capaz de abarcar los sistemas de la comunicación sin la necesidad de caer en el reduccionismo del sistema lingüístico. Si bien, el estudio de la producción e interpretación del sentido tiene como concepto central teórico la pregunta sobre los significados y las asociaciones, es decir, los procesos asociados a ellos. Así, el mensaje audiovisual

es compuesto de diversos códigos clip que pretende relacionar al receptor y al emisor a partir de una representación con la cual bien se puede sentir identificado o no.

## *Interpretar la cultura en América Latina*

### *1. Culturas subalternas*

El desarrollo de los estudios culturales con enfoque latinoamericano tiene una considerable trayectoria. Existen importantes redes y momentos que han logrado instalar debates acerca de las culturas populares. Muchos autores e investigadores han trabajado en el desarrollo de las teorías de la comunicación en América latina. Estudios como los de Grimson y Varela, Martín Barbero o de Guillermo Sunkel tienen, de hecho, un gran interés en la obra de Hall. (Mato, D. 2016).

Uno de los desarrollos más importantes se encuentra en el trabajo de Néstor García Canclini, específicamente en el concepto de culturas híbridas. Con el cual se busca dar en cuenta que las culturas modernas y postcoloniales en América Latina están atravesadas por procesos históricos dispares o híbridos. Los procesos de modernización económica parecieran no terminar de expresarse en un modernismo 'cultural'. Lo que lleva a entender las sociedades latinoamericanas como una gran heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna. Por tanto, una idea central de cultura moderna será una sustitución de lo tradicional y lo antiguo, para llevar a cabo una transición moderna. Como señala Canclini:

*“La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado.” (García Canclini, N. 1989: 17-18)*

A partir del supuesto de las culturas populares, su importancia observa en la literatura, el teatro, el cine y la música, entre otras; su relevancia radica en las representaciones simbólicas que en los diferentes tipos de obras se producen. Por otra parte, lo que se denomina público es un insumo para pensar sobre la participación cultural, que en rigor ocurre en las instituciones encargadas de fomentar la participación; muchas veces entendida desde la esfera patrimonial, del cual muchas veces resulta ser un acoplamiento de sectores que pertenecen a estratos económicos y educativos diversos, con hábitos de consumo cultural y con una disponibilidad diferentes para relacionarse con los bienes ofrecidos en el mercado y a una audiencia: —*“Sobre todo en las sociedades complejas, donde la oferta cultural es muy heterogénea, coexisten varios estilos de recepción y comprensión, formados en relaciones dispares con bienes procedentes de tradiciones cultas, populares y masivas.”* (García Canclini, N. 1989: 142)

A García Canclini le interesa enfocarse en las relaciones de poder en la cultura, acuñado la idea de hegemonía cultural. Y una de sus conclusiones es que la cultura moderna ha sido compartida por una minoría social y que las culturas étnicas o locales no se terminan de fusionar en el sistema simbólico nacional, a la vez que tampoco son ajenas a él. Por eso, no se ha llegado a una modernidad como tal, sino que se ha llegado a distintos procesos desiguales y combinados de modernización. Así, la divulgación masiva de lo que se entiende por cultura no siempre fomenta su participación. Bajo este lente se pueden llegar a identificar discursos que reproducen hegemonía cultural.

En este sentido, las culturas híbridas y el enfoque que Canclini plantea tienen como principal objetivo impulsar políticas democratizadoras de la cultura que no solo se basen en la socialización de sus bienes para volverlos más *‘legítimos’*, sino también problematizar que es lo que se entiende por cultura y cuestionar aquello que la cultura hegemónica excluye o subestima en la constitución híbrida de la cultura no hegemónica.

Finalmente, una conclusión a la que llega Canclini se basa en entender que lo popular es la historia de lo excluido, de aquellos que no tienen patrimonio o que

no logran que sea reconocido. En este sentido, lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario. De este modo, Canclini plantea el siguiente esquema interpretativo:



(García Canclini, N. 1989: 192)

## 2. Cultura Popular Ausente

Otro antecedente relevante se sitúa en los años ochenta surge en Latinoamérica un interés sobre los sectores populares urbanos y la cultura popular en busca de representar los sectores sociales que habían sido excluidos desde el punto de vista historiográfico. Durante las últimas décadas, Chile ha vivido un proceso de profundización neoliberal con algunas resistencias en lo que el concepto de cultura popular obrera es absorbido por el de cultura de masas (Sáez 2019), Las nuevas categorías que surgen buscan referirse a diversos sujetos populares que han sido invisibilizados, en sus formas expresivas y comunicativas.

El sociólogo Guillermo Sunkel se ha enfocado en los representado y lo no representado de la cultura popular. Lo no representado se construye como una carencia de un conjunto de actores, espacios y conflictos que no son aludidos en la representación. El foco economicista de la reflexión sociológica sobre la marginalidad supuso un desplazamiento e incluso una omisión de la pregunta por la cultura; más aún, de la comunicación (Sáez 2019).

### *3. Democratización cultural*

La idea de *‘democratizar’* la cultura, surge de una perspectiva que busca alejarse de las nociones elitistas de la cultura. Por lo cual, se enfoca principalmente en entender por cultura a un público o audiencia determinada, la cual accede a bienes culturales. El desarrollo de audiencias se ha vuelto en los últimos años una prioridad para el sector cultural (Cuenca 2014:). Por este motivo, el concepto de democratización cultural es un término útil para el desarrollo y elaboración de políticas públicas, en su afán de facilitar el acceso a los productos culturales, transformar la disposición de consumo y contribuir a la participación.

Acompañado de esto, la gestión cultural. Es decir, los medios a través de los cuales se materializan los bienes culturales deben estar al alcance del mayor número de gente posible (Ventosa 2002). El desarrollo y preocupación de desarrollo de audiencias está tradicionalmente vinculada a la función del marketing, sin embargo, este enfoque busca un compromiso con los diferentes tipos de públicos en conjunto con herramientas educativas, de divulgación y de interacción con artistas (Cuenca 2014)

### *4. El malestar en la Cultura Nacional*

Retomando los postulados de Jorge Larraín, en Chile existe una concepción cultural que destaca el éxito, la ganancia y el consumo como los nuevos valores de la sociedad, acrecentando así algunos rasgos de la identidad relacionados con un individualismo, egoísmo, y más agresivo en paralelo con el desarrollo económico. Se intuye un malestar en la cultura en el seno de las tensiones producidas con estos cambios acelerados en los valores que guían el desarrollo social e identitario. (Larraín, J. 2001).

Una de las cosas importantes de la modernidad chilena, que la distingue de otras modernidades, es la falta de autonomía y desarrollo de sociedad civil, atribuyendo este fenómeno a la inexistencia de una clase burguesa fuerte o desarrollada de manera independiente y no con el apoyo estatal y de la política.

*“Para la mayoría de los autores, las causas de este malestar se ubican en las tensiones producidas por el propio desarrollo económico acelerado. Así, por ejemplo, Guillermo Campero ha sostenido que el cambio económico ha producido un cambio cultural de carácter tensional: "tensión entre valores nuevos y conductas derivadas de ellos, que se introducen en el mundo cultural de los chilenos y que colisionan con valores y conductas previas, sin lograr todavía articularse virtuosamente y configurar un nuevo y consistente 'ethos' cultural del desarrollo" (Larraín, J. 2001: 253-254).*

La mediatización de la cultura en los años 90 surgió como un importante instrumento para el retorno a la democracia, a pesar del control ejercido por parte del gobierno militar. En particular, la televisión, sirvió como medio articulador para la construcción de una visión democrática del mundo. Esta nueva visión concibe los derechos humanos como un tema capital de la cultura y como parte de la identidad nacional.

### *Sobre el concepto de Ideología en la cultura*

El término de ideología de una cultura —*el contenido ideológico de la experiencia cultural*— es un postulado conceptual de gran complejidad; ha tenido un importante desarrollo teórico a lo largo del tiempo y ha sido implementado por diversas disciplinas tales como la antropología, la sociología, la filosofía política y los estudios culturales en sí.

Continuando con los planteamientos de García Canclini respecto al planteamiento de culturas hegemónicas y culturas subalternas, es posible sintetizar dos grandes planteamientos teóricos sobre la tensión cultural: la perspectiva política de Antonio Gramsci y los postulados sociológicos de Pierre Bourdieu.

El autor argentino señala que durante los años sesenta prevaleció en el estudio de la cultura el interés por conocer los procedimientos de la dominación. Junto con la expansión industrial y urbana de América Latina, la ampliación del consumo a sectores medios y populares, se intentó explicar la hegemonía reduciéndola a

manipulación. La influencia de la escuela de Frankfurt, y de teorías críticas de la cultura, se basaron a partir de tres supuestos:

a) *“una concepción que podríamos llamar "teológica" del poder, pues lo pensaba omnipotente y omnipresente: se deducían de las estrategias de los dominadores los efectos sobre los dominados; se creía, por ejemplo, que con sólo analizar los objetivos económicos e ideológicos de los medios masivos podía saberse qué necesidades generaban, cómo sometían a los consumidores.”*

b) *“consecuentemente, los consumidores fueron vistos como pasivos ejecutantes de las prácticas inducidas por la dominación, incapaces de distinguir en los bienes entre el valor de uso (que se suponía "auténtico"), el valor de cambio y el valor simbólico (que se consideraba "artificial")”*

c) *“no se reconocía ninguna autonomía a los vínculos entre consumidores, objetos y espacio social. La relación entre ellos fue concebida como un simple lugar-pretecto para que el capital realice su plusvalía y su manipulación.” (Canclini, 1984: p 3)*

Siguiendo el supuesto gramsciano de que el objetivo de la cultura hegemónica es dominar y, por tanto, el de las culturas subalternas es resistir, de ello se torna una relación cultural en la cual dos fuerzas desempeñan papeles definidos.

Por una parte, si la hegemonía es entendida como una fuerza que se ejerce sobre adversarios, mediante el uso de la violencia, en un proceso de direccionalidad política e ideológica para someter a una clase o a un sector social para una apropiación.

Por la otra parte, el consumo abarca los procesos sociales que ayudan en la apropiación de los productos. Por lo cual, el consumo pasa a ser un concepto clave para explicar la vida cotidiana, desde el cual se pueden entender los hábitos que organizan el comportamiento de diferentes sectores y sus mecanismos de distinción subalterna, en función de la subordinación o la resistencia. El consumo, pasa a ser más que un repertorio de actitudes y gustos catalogados que

completan el proceso productivo: —“*el consumo es el lugar en el que los conflictos sociales entre clase, originados por la desigual participación en la distribución de bienes y satisfacción de necesidades*”— (Canclini, 1984: p5)

Y, por último, las formas propias de organización de los sectores populares y de resolución de sus necesidades. La hegemonía no es simple dominación, admite que los grupos subalternos tengan sus propias instituciones y redes de solidaridad. Dado que la clase hegemónica y el Estado no pueden incorporar ni proporcionar bienes suficientes para todos los sectores para su producción simbólica. Parte del pueblo establece formas propias de satisfacer sus necesidades.

La hegemonía cultural o la ideología de una cultura, no es una imposición absoluta. En el circuito de consumo, los bienes y mensajes hegemónicos interactúan con los códigos perceptivos y los hábitos cotidianos de las clases subalternas. La oferta de bienes ofrecidos condiciona las opciones de las clases populares, pero estas seleccionan y combinan los materiales recibidos, generan otros sistemas que en ningún caso logran ser el eco automático de la oferta cultural dominante.

*“En esta compleja interacción, ni las clases, ni los objetos, ni los medios, ni los espacios sociales tienen hogares sustancialmente fijados, de una vez para siempre. Por eso están mal formuladas preguntas tales como si el tango o el rock son hegemónicos o subalternos: su origen cultural o su contenido no bastan para adscribirlos a un sentido u otro; lo decisivo será examinar su uso, la relación con los dispositivos de poder actuantes en cada coyuntura. Además de conocer las estrategias generales de una tendencia o una institución, hay que estudiar el sentido ocasional de sus tácticas, cada reubicación o resignificación de los objetos y los mensajes.”* (García, Canclini. N, 1984: p7)

### *El concepto de territorio*

Como se insinuó al inicio de este apartado teórico, para entender la identidad marginal es necesario tomar en cuenta el espacio físico y material en

que se desarrolla. Entendiendo el trap y la música urbana como una forma de expresión artística que narra sobre ciertas condiciones materiales e históricas. El entorno urbano caracterizado por grandes geopolíticas en donde se expresan una gran variedad de espacialidades del entorno urbano. Esto se puede ver reflejado en las atmósferas y espacios narrativos que enmarcan la temática estética.

Se observa que el contenido del trap guarda un importante factor que se debe tomar en cuenta como promotor de un discurso social, el cual está presente en gran parte de los artistas urbanos de este movimiento que tiene que ver con el sentido de pertenencia de su lugar de origen y crianza. Esto se ve manifiesto en entrevistas realizadas a cantantes, en sus letras y videos musicales. En muchos casos, el lugar de origen resulta uno de los soportes más importantes para el desarrollo de las carreras artísticas como parte de la identidad barrial-marginal. El movimiento cultural del trap tiende a tomar un rol activo a la hora de pensar el territorio y las realidades materiales de la diversidad territorial que engloba la desigualdad social.

La línea teórica desarrollada por Henri Lefebvre (1901-1991) señala tres espacios distinguibles: espacio físico, mental y social, de la que lleva a considerar del espacio social como un producto social. Por una parte, la práctica espacial de las personas nos permite concebir el espacio en tanto espacio social, es decir, como aquél en el cual se conjugan los diversos procesos y elementos de las relaciones sociales.

A su vez, las relaciones de poder existentes en el espacio son dadas por procesos de dominación de modo primordial en la esfera de la producción, en la cual el espacio es un terreno en disputas constantes por su delimitación, el uso y gestión, el territorio alberga contradicciones en persistencia de su disputa, es decir: su concepción y representación.

Así, el proceso de producción del espacio que señala Lefebvre introduce una “tríada conceptual”. Las practicas espaciales (*el espacio percibido*), representación del espacio (*el espacio concebido*) y espacios de representación (*el espacio vivido*). En

este último, correspondiente al espacio vivido, se incorporan simbolismos complejos, en algunas ocasiones codificados y a veces no, vinculados al costado marginal de la vida social, como también al arte. Por lo tanto, los espacios de representación producen, generalmente, resultados simbólicos (Torres, F. 2016).

### *Elementos de semiótica para el análisis del signo en la cultura*

Existen dos tradiciones semióticas principales; la tradición francesa, fundamentada en la lingüística de Ferdinand Saussure (1857-1913) y la tradición estadounidense, inspirada en la filosofía pragmática de Charles Sanders Peirce:

La tradición francesa establece que la lengua se define sobre el eje de simultaneidad como un sistema de signos que reviste el carácter de una institución social. Mientras que el habla, resulta ser una actualización discursiva de la lengua sobre los procesos de construcción del signo. Es así como surge una dimensión referencial, de la cual se divide en significante y significado; y una dimensión diferencial, por la cual se organizan sistemas de diferencias que definen el *valor* de estos en el plano de la significación.

Saussure en *“Curso de lingüística general”* (1916), plantea una distinción entre *signos* lingüísticos y el *símbolo*. Los primeros son totalmente arbitrarios, mientras que los últimos son una categoría especial de los signos, aquellos que son motivados. De este modo el símbolo se entiende de una manera no arbitraria, debido al vínculo natural entre el significante y el significado.

*“Una conclusión que podemos obtener de la concepción saussuriana del signo y del símbolo es la de que ambos conceptos se inscriben totalmente dentro de lo que podríamos llamar una “semiótica de la comunicación”, ya que su producción requiere en todos los casos de un emisor intencional y de un receptor capaz de descodificar los signos, sean éstos arbitrarios o motivados.”* (Giménez. M, 2019)

Por otro lado, la tradición estadounidense, representada por Pierce (1839-1914), se funda sobre la noción del interpretante en su definición del “*signo*”. Introduce un modelo triádico de los procesos de significación, en él los signos se clasifican en tres variables: los iconos, los indicios y símbolos. La visión de Pierce es la exclusión del emisor intencional para introducir al interpretante en la definición del signo. El argumento de Pierce se basa en que —“*un signo es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien y se crea en la mente de esa persona un signo equivalente. Este vendría a ser el “interpretante” del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto.*”— (Pierce, 1976)

La concepción pierceana del signo y del símbolo, se inscriben en una semiótica de los procesos de significación y no de una semiótica de la comunicación.

Por otra parte, las reflexiones en torno a la lingüística y al simbolismo dentro del marco estructuralista desarrolladas por Edmond Ortigues en “*Le discours et le symbole*” (1962) significa un aporte analítico, pues introduce el concepto de la ‘*eficacia social*’ del símbolo. El autor distingue tres vectores de la “actividad expresiva”: la *señal*, los *signos* y los *símbolos*. Los signos pueden ser inductivos, sin la necesidad de un sujeto emisor; y de comunicación, cuando implica un acto de intercambio o de correspondencia.

Las nociones del signo aplicadas a las ciencias sociales son de gran importancia para el análisis cultural. Existen también los postulados de Joël Bonnemaïson (1981), quien se interesa por las relaciones entre cultura y el medio geográfico. Habla sobre el concepto de *geosímbolo* para relacionar al signo con el entorno geográfico, el cual proporciona elementos a considerar para la construcción del signo. Afirma que los símbolos adquieren mayor fuerza cuando se encarnan en lugares geográficos. En este sentido, el espacio cultural, desde el punto de vista geográfico contiene un fuerte vínculo con una comunidad o grupo social, cargado de afectividad y de significados. (Giménez. M, 2019: 53)

*“en los geosímbolos predomina por razones obvias la motivación indicial por contigüidad o metonimia (la parte por el todo). Su eficacia social es claramente la señalada por Ortigues (1962): el reconocimiento recíproco entre los miembros del grupo sancionado por el reconocimiento desde el exterior; el reforzamiento del sentido de pertenencia y, por lo tanto, de la identidad; la reivindicación de una memoria común, y así por el estilo.*

*Sin embargo, también se ha señalado que los geosímbolos pueden convertirse en recursos de resistencia para las minorías y grupos marginales; [...]*

*Una función específicamente territorial de los geosímbolos es la delimitación territorial” (Giménez. M, 2019: 54)*

Finalmente, el símbolo puede ser entendido en dos sentidos básicos, cuando es completamente arbitrario, entendido como parte de una convención social y cuando depende de un contexto, es decir cuando el símbolo es un signo es motivado. En especial, la segunda definición aportaría más para entender la posición de donde se construyen los símbolos y así analizar su eficacia social.

## Aspectos metodológicos

Una vez mencionado los componentes teóricos han sido de utilidad para la investigación se cree el paso siguiente a analizar distintos fragmentos de la producción artístico-cultural, que, más adelante en este texto, dan respaldo a las conclusiones del estudio.

Un supuesto fundamental es que que a lo largo de toda la cadena de producción proveniente de la cultura mediática del trap y del género urbano surgen elementos propios entendidos en el marco de grandes y complejos procesos de comunicación, que previamente han sido interpretados como estructuras de significado y sociales. Por lo cual todo este circuito como un gran corpus condensado de elementos de relevancia sociológica posible de analizar, ya que el discurso bien sabemos fundamenta y performa prácticas sociales, creencias, representaciones, etc.

El circuito de producción del trap, con mayor generalidad, del género urbano gira en torno a ciertas lógicas de producción y por lo tanto la comunicación entendida como el *producto artístico y cultural* sostiene ciertos discursos sociales. Aclarando los objetivos que persigue esta investigación, la metodología y técnicas aplicadas son parte de un conjunto de herramientas pertenecientes al análisis sociológico del discurso. Ruiz (2009)

### *Análisis del discurso aplicado al campo de la sociología*

En cuanto plano observacional y medición empírica de la realidad social que produce el discurso, los lineamientos planteados por Ruiz (2009) en su artículo "*Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas.*" Este trabajo resulta práctico a la hora de determinar lo que sería el análisis de discurso aplicado o entendido desde la disciplina sociológica.

Principalmente el análisis sociológico del discurso sería un despliegue metodológico necesariamente distinguido de los esquemas de análisis realizados por otras disciplinas científicas. Pues fundamentalmente el enfoque sociológico es

un enfoque que va a prestar más atención al discurso desde una posición importante de aclarar respecto a un discurso generado y del cual se desea estudiar. Pues los discursos que interesan en sociología normalmente provienen de la forma verbal, que bien pueden ser transmitidos por vía oral o también escrita.

Por otra parte, la metodología de análisis del discurso aplicada en sociología toma por consideración que los discursos son generados de forma *natural* o bien pueden ser discursos *provocados*. Los discursos naturales surgen en las prácticas de la vida cotidiana. Mientras que los discursos provocados se desarrollan en la medición empírica, en referencia a una pauta o lineamiento que previamente ha elaborado cierta investigación. Los discursos provocados se desarrollan en entrevistas (generalmente en profundidad) o también incitados en dinámicas grupales. Por este motivo, las técnicas más emparentadas con el análisis sociológico del discurso toman especial atención a esta importante distinción, ya que existe cierta necesidad de tener en cuenta el 'punto de vista' del sujeto como base para explicar la acción social, a la vez que el sujeto también posee una intersubjetividad propia.

Así, los individuos proyectan su modo de entender la vida y su modo organizado de ver el mundo y la sociedad, la que se ve manifiesta en el discurso, independiente si este ha sido natural o provocado.

Bajo la perspectiva de Ruiz la importancia de los discursos es relevante si tenemos en cuenta que el mundo social, es de algún modo, un espacio de sentidos compartidos, por lo que las prácticas discursivas son de importancia para el conocimiento y la comprensión de la realidad social. La metodología de análisis que plantea se basa en dos supuestos fundamentales.

1) el conocimiento de la intersubjetividad social nos proporciona un conocimiento indirecto del orden social, porque la intersubjetividad es producto del orden social y porque es mediante la intersubjetividad social cómo el orden social se constituye y funciona. (Ruiz,2009:4)

2) el análisis de los discursos nos permite conocer la intersubjetividad social, porque los discursos la contienen y porque es mediante las prácticas discursivas como es producida. (Ruiz,2009:4)

Por lo tanto, siguiendo al autor, la interpretación sociológica del discurso contempla distintos procedimientos analíticos y técnicas, en tres niveles de análisis: el nivel *textual*, el nivel *contextual*, el nivel *interpretativo*. Estos niveles son en base a la naturaleza en que se genera el discurso —*natural o provocado*—. Igualmente el nivel de análisis será determinado según el objeto estudiado:

Primero, el análisis textual nos brinda herramientas que nos permitirán dar caracterización al discurso estudiado, ya que este nivel de análisis se centra en lo enunciado ya sea mediante un corpus oral o escrito. Segundo, el análisis contextual nos ayuda a una comprensión debido a que se enfoca en la posición en la cual se enuncia. Sitúa el discurso desde el lugar del enunciante en el espacio social de donde produce la actividad discursiva. Tercero, el análisis interpretativo vendría siendo la explicación sociológica que se genera. Este tipo de interpretación nos ofrece un modo de establecer una conexión entre el discurso y su contexto social, en su amplio sentido. Finalmente, el análisis del discurso sociológico es la interpretación de un *producto social*.

Es importante aclarar aquí el siguiente punto:

*“En cuanto a la articulación de estos tres niveles, podría pensarse en un proceso lineal, que iría del análisis textual y el análisis contextual a la interpretación, entendida como objetivo último del análisis. [...] Bien es cierto que hay una línea principal de análisis que va del análisis textual y contextual a la interpretación, pero, en la práctica, estos tres niveles no suponen tres fases o momentos del análisis. Por el contrario, lo más frecuente es que el análisis se realice simultáneamente en los tres niveles, en un continuo ir y venir de uno a otro*

*y en constante diálogo entre ellos. No se trata por tanto de un proceso lineal, sino que más bien se trataría de un proceso circular y bidireccional que, en sí mismo, no concluye, sino que es dado por concluido por el analista cuando considera que ha alcanzado los objetivos perseguidos con el análisis". (Ruiz, 2009:5).*

En base a los objetivos de la investigación, se comenzó a comenzar por el nivel de análisis contextual, seguido por el análisis textual y, luego, concluyendo con la interpretación sociológica del discurso.

Esto por los siguientes fines: En el ejercicio de formulación de *'teoría fundada'* que persigue la investigación resulta necesario lograr una comprensión previa el lugar en donde se sitúa el cantante a la hora de elaborar la narrativa musical. Esto porque el interés que se busca entender es la dimensión de la identidad en el discurso social, la cual ha ido variando, sin duda, a lo largo de su desarrollo narrativo. Así, para caracterizar este discurso necesariamente debemos saber previamente las condiciones que motivan su emergencia, es decir los ánimos y valores sociales que dieron posibilidad a su evolución y actual crecimiento.

Por otra parte, necesitamos saber las condiciones de emergencia para poder clarificar los momentos que el trap ha tenido en el tiempo y así generar un sentido de historicidad de este modo de expresión. A partir de ello, interesó identificar figuras de cantantes que se han dado a conocer en estos diferentes momentos de la evolución del trap en Chile, analizando sus letras como también las producciones videográficas que han tenido mayor trascendencia en sus trayectorias.

De tal modo, el esquema de análisis que se presentará contiene un orden que busca: (1) comprender las condiciones de emergencia de las influencias y lógicas de emergencia de la música trap, (2) caracterizar el discurso que se da en ella y en sus videoclips, y (3) realizar una interpretación de carácter sociológico, como dar con los elementos que configuran la figura del cantante en cuanto a lugar que ocupa como locutor de mensajes a grandes audiencias, entender su

inspiración en esta estética y lograr una comprensión profunda sobre lo que se comunica, para así entablar su conexión con el desarrollo de la identidad cultural.

### *Criterios de aplicación, técnicas y estrategias de investigación*

Para efectos de este trabajo se consideran tres tipos de *productos culturales* específicos, que conducen hacia los análisis realizados. A su vez, de estos *productos culturales* se generaron tres tipos de corpus de análisis, uno con enfoque en medios; el segundo, un conjunto de letras musicales; y el tercero, un conjunto de videos transcritos. Teniendo presente que los productos mediáticos se elaboran para fines diferentes, vale decir, se distribuyen en diferentes mercados mediáticos, se refieren a audiencias diferentes, entre otras características.

El alcance de este trabajo resulta ser un ejercicio exploratorio, enfocado en comprender como un discurso opera en intersección con la identidad, pues, se supone, entendemos que el discurso social esta correlacionado con un discurso identitario.

La dimensión de la identidad cultural, entendida en el discurso, bien se asocia a la idea de lucha por el reconocimiento (Honneth,1992). En tal sentido podemos referirnos a una identidad marginal de lo que vendría a ser un sujeto cultural o tipo social, el '*flaite chileno*'. Tendemos a pensar que el origen de este concepto nace para referirse comúnmente a un sujeto delictual en Chile. Pues, el surgimiento del término flaite tiene cierto origen proveniente de la etimología popular peruana<sup>14</sup>. A finales de la década del 90 y principios de los 2000 este término gana mayor notoriedad en el léxico común chileno. El flaite chileno es un sujeto que cuenta con determinadas características sociales que la sociedad chilena y los individuos de la ciudad ya han internalizado, se han vuelto una especie de convención social.

---

<sup>14</sup> Rojas, Darío. (2015). Flaite: Algunos apuntes etimológicos. *Alpha (Osorno)*, (40), 193-200. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000100015>

La sospecha de este trabajo es que se vuelve un posible nuevo sujeto cultural, con formas de expresión más desarrolladas y con un creciente predominio en la industria musical chilena en la actualidad.

Por lo cual el discurso social que se da en el trap, tanto como el del género urbano, son vistos como elementos de un discurso de identidad que viene a complejizar aún más esta connotación. Un discurso que, como se mostrará, se inserta en el complejo campo de los sistemas y estructuras de la comunicación.

En retrospectiva, el discurso social en este tipo de estética musical — *urbano popular*— puede ser visto también como una estética proveniente de un tipo social, el cual cuenta con experiencias del mundo social marginal, bien compartidas con otros grupos de la urbe. En especial guarda una importante relación con los estilos culturales que anteceden a la estética del trap. Como el *hip-hop*, el *rap* y el *freestyle*.

Siguiendo el esquema metodológico, respecto al análisis contextual Jorge Ruiz señala que el contexto de un discurso puede ser medido a partir de dos dimensiones, el situacional y el intertextual. (Ruiz, 2009: p11). Del cual aquí se pueden abordar asuntos como la dominación ideológica opera en el discurso u observar cómo estos dialogan entre sí y así poder determinar con que otras ideologías se asociativa o cuando se ve envuelto en relaciones conflictivas con otros discursos.

Por lo anterior se ha clasificado el tipo de *producción cultural* que es relevante para la investigación, entendiéndola en el marco de su audiencia como también por su calidad informativa. En los tipos de producción existe una amplia red de relaciones de poder en los medios, de los cuales deriva el tipo de intención y por tanto el tipo de discurso que se emplea. En este sentido se basa la idea de analizar elementos que pueden favorecer a redefinir la construcción identitaria por la que abogan, o no, cierto tipo de medios. Principalmente los de denominación independiente.

Por otra parte, como una amplificación de las relaciones de poder, la producción mediática puede ser vista en la clásica distinción ‘*medios tradicionales*’ y ‘*medios no tradicionales*’ los cuales entendemos como el marco referencial de producción del discurso. La distinción es funcional a nociones desarrolladas previamente, como *hegemonía* de los medios y relaciones con el poder<sup>15</sup>. Se han abordado los medios de comunicación del segundo tipo.

Para enfocarnos en la dimensión mediática no tradicional, será entendida como todo aquello que circunda en los márgenes de la producción musical. Es decir, los programas que salen en las plataformas virtuales enfocadas a la entretención o divulgación de las temáticas de la cultura urbana, por ejemplo, (i) el periodismo independiente de periódicos virtuales o sencillas páginas de difusión en redes sociales, también (ii) los canales y programas de humor y entretención (que cumplen con cierto formato de continuidad o bien ser episodios específicos), o (iii) los canales y programas similares a las del tipo anterior, solo que más especializados en el análisis de esta temática, desde la perspectiva de la música y su impacto social y cultural.

—*Se piensa que la dimensión de las redes sociales se vuelve interesante de observar, por ejemplo, como esto influye en las percepciones de los cantantes sobre sí y el desarrollo subjetivo de la identidad, el impacto que las redes sociales generan cuando se debe lidiar con la fama o las shitsotrms<sup>16</sup> y el importante poder mediático que de ellas resulta en cuanto a la publicación y difusión de mensajes y contenidos, pero objetivos están fuera de los alcances de esta investigación.* —

En definitiva, los nuevos medios no tradicionales —*que se diferencian de la prensa escrita independiente y usan redes sociales como canal*— cuentan con

---

<sup>15</sup> Sunkel, G., & Geoffroy, E. (2002). Concentración económica de los medios de comunicación. Peculiaridades del caso chileno. *Comunicación Y Medios*, (13), Pág. 135 – 150. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i13.12985>

<sup>16</sup> Término empleado por el filósofo Byung-Chul Han en el libro “En el enjambre” (2014). Herder. Trad. Raúl Gabás. Para referirse a las olas de odio y mensajes ofensivos que se dan en la comunicación digital. Esto se relaciona con la pérdida de respeto que surge de emisores (muchas veces anónimos) y cierta pérdida de las distancias que este tipo de comunicación otorga.

cierta ventaja respecto a los tradicionales: se levantan a partir de diferentes condiciones de elaboración, diferentes tipos y distribuciones del producto mediático y con distintos tipos de alcance. La distribución de los medios no tradicionales tiene un carácter importante a considerar. La perspectiva de los medios no tradicionales se vuelve interesante de abordar cuando se comprende que la distribución de la información ahora va en busca de las personas, ya no las personas en busca de información<sup>17</sup>.

Siguiendo la elección de tipo de medio, a lo largo de esta investigación se han identificado diversas fuentes de información que han servido como insumos antecedentes en el ejercicio de problematización. Se identificaron medios como:

- a) Canales de Instagram de carácter periodístico
- b) Programas de Podcast (Youtube- Spotify)
- c) Canales y programas de YouTube

La selección de las *unidades de observación* para entender el discurso desde la *estructura mediática* ha sido pensada en no solo en el grado de impacto o por el nivel de influencia que pueden ejercer, sino que también por la calidad de la información posible de obtener.

Ante esto se han identificado dos importantes programas mediáticos que coinciden con la descripción expuesta ("*La Junta*" y "*Microtráfico*"). En primer lugar, el programa titulado "La Junta" corresponde a un canal de YouTube lanzado el año 2020. Este canal consiste en un programa de entretenimiento enfocado en entrevistar a invitados/as o agrupaciones musicales asociadas al movimiento urbanos (muy similar a los formatos televisivos). Durante los dos últimos años se observa que el programa ha tenido una gran expansión y hoy en día se establece como un programa de gran impacto en cuanto a la temática urbana y la industria musical. Tal es el caso que este programa el año 2022 organizó una ceremonia de premiación "premios LaJunta", galardonando lo más destacado de la música

---

<sup>17</sup> Canavilhas, J. (2015). Nuevos medios, nuevo ecosistema. *Profesional De La información*, 24(4), 357–362. <https://doi.org/10.3145/epi.2015.jul.01>

urbana chilena. Las categorías que se buscan premiar corresponden en mayor medida al circuito del género urbano (Productores musicales y artistas de diversos estilos musicales). Por otra parte, a raíz del éxito que estaba teniendo el programa, en septiembre del presente año 2023 se organizó “La Junta Festival”, no se logró llevar a cabo por dificultades técnicas y de logística.<sup>18</sup> Sin duda este festival habría representado un hito en la industria musical y mediática del género urbano en la actualidad. Debido a la importancia que ha ido tomado en el tiempo el popular programa de YouTube.

Una vez mencionado esto, se entiende *LaJunta* como una plataforma mediática legítima para el análisis del discurso social. Sin embargo, en particular nos llama la atención el programa de podcast *‘microtráfico’*<sup>19</sup> cuya producción se desarrolla en torno al análisis de lo que sería la escena urbana chilena, con mayor potencial descriptivo de lo que se busca, puesto que hace más evidente los espacios en los cuales se inserta la producción musical de este tipo, considerando también una mirada más retrospectiva, que contribuye al análisis de los contextual. El programa comienza el año 2019 y se mantiene activo hasta el día de hoy, por lo que otra de las razones por la cual ha sido escogido es por la posición discursiva que mantienen sus locutores, la cual es antecedente para el análisis. Tanto como *LaJunta*, el Podcast *Microtráfico* a logrado ser un medio comunicativo rápidamente relevante en el circuito cultural urbano, este proyecto definitivamente significa un aporte en el desarrollo de lazos asociados a la música urbana y contribución para los artistas urbanos emergentes.

Para el caso de *Microtráfico*, el análisis será centrado en los capítulos lanzados durante el primer año de programa (2019) en donde se hace mayor referencia a las dinámicas de emergencia. Por lo cual, se ha elaborado una muestra (corpus transcrito) por conveniencia, enfocado en los capítulos que

---

<sup>18</sup> <https://redgol.cl/tiempolibre/por-que-se-cancelo-la-junta-festival-como-sera-la-devolucion-20230721-RDG-66068.html>

<sup>19</sup> *Microtráfico* es un podcast de opinión y análisis en donde se discute el rol social y político de la música. Sus creadores Andrés Panes y Miguel Ángel Kastro se interesan en la temática de la cultura urbana en su plano contemporáneo.

abordan la temática de emergencia, influencias estéticas y el desarrollo de la escena chilena relacionada con el trap y el género urbano. Sugerente resulta la coincidencia con el llamado *estallido social* o “18-o”.

Si bien se ha mencionado que interesa analizar medios de carácter no tradicionales vale la pena considerar el libro “*historia del trap en Chile*” publicado el año 2020. Este libro es una realización del periodista nacional Ignacio Molina y cuenta con ciertas peculiaridades que lo hacen una publicación no tan común o de carácter tradicional, puesto que ha sido elaborado de un desapego del relato autorial tradicional para lograr una narración conjunta como resultado de diversas narraciones de algunos de los personajes relevantes en el surgimiento de la escena. Lo cual este formato de publicación favorece la perspectiva del estudio y aporta a cumplir los objetivos de la investigación.

El libro está compuesto por una serie de archivos de cantantes, productores de eventos, productores musicales y *beatmakers* en los medios. La manera en que está diseñada la narración del libro puede verse como un gran recorrido por el circuito de la industria musical desde los inicios del trap como estética. La intención del compilador es poder contar la historia de este género musical desde los participantes y protagonistas de la escena musical. La narración que aquí se presenta está constituida por fragmentos intercalados de entrevistas y conversaciones con las figuras clave, realizando así una trayectoria narrativa de manera mucho más transparente, pues la idea del libro era rescatar toda esa esencia narrativa propia de jerga callejera chilena.

En resumidas cuentas, para el análisis contextual, se fundamenta un análisis de contenido temático en 7 capítulos del podcast ‘*Microtráfico*’ y el libro “*historia del trap en Chile*”

Por otra parte, para abordar el análisis textual se consideró central el punto de vista de las narrativas musicales: aquí la narrativa oral y visual será el objeto de

estudio. Cabe distinguir este tipo de *producción discursiva* de la anterior en cuanto a la producción mediática de contenido.

Con la consideración del anteriormente mencionado segundo nivel de análisis se ha logrado captar las temáticas y sentidos globales que se encuentran en el contenido de las líricas de las canciones de trap (de las cuales se entendió su lógica de emergencia contextual). Se emplearon dos tipos de técnicas de análisis sugeridas por Jorge Ruiz: el análisis de contenido y el análisis semiótico *formal*; para así poder analizar los recursos retóricos, tiempos verbales o modalidades que el cantante emplea para determinar aquellos que se utilizan con mayor frecuencia en el marco de la producción musical y rítmica de este género musical. Finalmente, se llevó a cabo el análisis textual a partir de 71 transcripciones de canciones asociadas al género trap, en un muestreo por conveniencia derivado del análisis contextual y en 17 transcripciones de videos musicales.

Por lo que las riquezas analíticas que nos van a aportar estos dos niveles para el análisis interpretativo constan de:

*La producción de contenido mediático:* Estas son más de tipo relato, un poco menos artístico o evocativo que el discurso del lenguaje musical. Este contenido suele estar en función de la industria musical el cual es su motivo de elaboración. El producto mediático de contenido es todo contenido que no forma parte del producto musical como tal, sino que está en función de él. Lo que lo vuelve un contenido importante para contextualizar.

*El producto musical:* Que bien se asocian a la idea de elaboración de narrativas y usos del lenguaje, recursos retóricos y conceptos que nos permitirán abordar los signos que fundamentan cierta noción de identidad que se quiere explorar. La dimensión de la identidad a partir de los signos latentes presentes en este corpus discursivo lo hacen relevante para analizar la construcción de identidad por medio del lenguaje y las presentaciones. Por eso las canciones y videos musicales son el objeto de estudio del análisis textual.

## *Características de los corpus de análisis*

Los criterios que han sido pensados para los corpus sujetos a la observación van enfocados en las diferentes riquezas temáticas planteadas, por su nivel de trascendencia/vigencia o bien por el grado de influencia en sus audiencias.

Por tanto:

- (i) Para describir las influencias, valores y de las lógicas de emergencia de la producción musical nacional asociada a la industria del trap y género urbano. Se ha elaborado una reconstrucción de tipo historiográfica analizada en 7 capítulos (Equivalente a 5 horas con 38 minutos de grabación) del programa *‘Microtráfico’* y, por otra parte, una reconstrucción a partir del libro *“Historia del trap en Chile”* (2020) del periodista Ignacio Molina.
- (ii) Por otra parte, para Identificar símbolos de la identidad presentes en la narrativa de las canciones de cantantes exponentes del género. Se ha hecho una muestra compuesta por 71 letras de canciones. Se van a generar tres grupos distintos que busca dar con los cambios temáticos o giros narrativos que se observan en la evolución del trap. Estos tres grupos serán compuestos por 7 canciones publicadas entre 2011-2015, 22 canciones entre (2016-2019) y 47 canciones lanzadas entre (2020-2022). Estos subgrupos compondrían el corpus de análisis textual desde la perspectiva semiótica con principal enfoque en los signos del lenguaje.
- (iii) Finalmente, para, describir las representaciones simbólicas de los escenarios y escenografías presentes en la narrativa visual de los videos musicales. Para esto se han elaborado 17

transcripciones textuales de videos musicales a modo de descripción, que analizaremos con principal enfoque en semiótica del espacio urbano.

## Análisis y resultados

### *Aspectos generales de la escena*

La industria musical que se asocia a la estética urbana está compuesta por una red compleja de actores sociales. Existen importantes redes de apoyo y alianzas que fomentan la producción musical independiente o de carácter autónomo, muchas de estas redes se fundamentan en valores como la confianza y apoyo a artistas emergentes, de los cuales la mayoría de ellos carecen de recursos propios. Algunos de los grandes exponentes musicales son empujados por una convicción de lograr llegar a un público primario, la audiencia principal de un cantante de trap es su propia población o villa de residencia. Muchos de ellos con la creencia que a través de la música se puede generar grandes riquezas, para de este modo poder traer beneficio a sus pares. La música, para un cantante urbano inspirado en la estética del trap, es un símbolo de prosperidad económica, a su vez la producción musical y la composición narrativa trata sobre el autorreconocimiento de sí y una representación de una serie de “otros”.

Muchos de estos lazos que dan surgimiento a la escena provienen del ámbito del hip-hop, considerando esta como una gran tendencia cultural a nivel nacional y urbano. Tomando en cuenta este antecedente podemos entender el trap como una evolución del rap y el freestyle. Creemos que uno de los aspectos que ha sido central en el surgimiento y desarrollo de esta escena y de esta estética musical tiene que ver con las relaciones entre los cantantes y sus productores, en el amplio sentido de lo que entendemos como la industria cultural.

A través del análisis cualitativo del podcast *'Microtráfico'* y el libro *'Historia del trap en Chile'* (2020) se ha logrado identificar las circunstancias en que el trap emerge en Chile y bajo qué lógicas y valores comienzan a generarse lo que vendría a ser parte de la escena musical urbana y estética trap. Si observamos la escena musical como un gran conglomerado de personas que ha logrado instalar un concepto musical, el cual hoy en día resulta ser un fenómeno de mayor visibilidad en la sociedad chilena, el cual posee gran potencialidad en el desarrollo de expresividades identitarias asociadas a los sectores marginales de la ciudad. Para entender el modo en que opera la agencia social de estos grupos urbanos tenemos dos figuras claves y de relevancia.

### *Los productores y los cantantes*

Principalmente el surgimiento de la escena ha sido llevado a cabo por dos figuras centrales. La figura de los productores, tales como beatmakers, realizadores audiovisuales, fotógrafos, entre otros; y de la figura de los raperos y cantantes que comenzaban a experimentar un novedoso concepto musical hace unos años atrás.

Tenemos que un rol importante a la hora de pensar en la producción musical urbana es la que cumple el productor musical. El beatmaker, (que en algunos casos puede ser el mismo cantante) o bien, los productores musicales más profesionalizados a través del tiempo. Son quienes se encargan de llevar a cabo la producción sonora que se traduce en la estética musical y gran parte de sus estudios de trabajo son de origen caseros o improvisados.

Los productores encargados de eventos y festivales sin duda han sido un factor crucial para los momentos iniciales, en los diferentes eventos que se realizaban se hacía ver el crecimiento de audiencias que generaba esta escena. A la vez estos tienen una gran influencia o participación en la formación de redes y de encuentros significativos que dieron paso a generar las primeras instancias, en especial han sido capaces de gestionar redes internacionales que han favorecido al desarrollo de la industria y la conexión con otros artistas.

Los realizadores audiovisuales y fotógrafos juegan un gran papel en la realización de productos que son destinados para las plataformas virtuales. Ellos juegan un rol importante en un momento o etapa posterior al surgimiento, que abre a un mayor desarrollo de la escena que le da mayor visibilidad.

Por otro lado, aquellos raperos que comenzaban a experimentar o indagar en nuevos estilos musicales inspirados en la escena norteamericana serán los principales actores de la industria en sí, tanto como del desarrollo conceptual y narrativo. La mayoría de ellos con trayectorias ligadas al rap desde pequeñas edades, eso implica un sujeto con vasta experiencia sobre las andanzas de la calle y entendimiento de las realidades marginales. Lo que vuelve especial al cantante de trap, es que este es un sujeto dotado de cierto conocimiento sobre las dinámicas de poder que operan en el narcotráfico en las poblaciones o ciertos actos delictivos.

### *Posicionamiento del nuevo cantante urbano de trap*

Las relaciones que se daban entre estas dos figuras dan como fruto el surgimiento de una nueva estética musical urbana, la cual viene a poner sobre la escena una nueva forma de rapear o hacer freestyle, con nuevas bases musicales y con otras temáticas un tanto más crudas de la realidad urbana. Así, los productores musicales y audiovisuales poco a poco comenzarían a entender lo que en esta estética se buscaba representar, sobre cuales aspectos de 'la calle' se buscan hacer referencie en la conceptualización.

La narrativa y estética del trap representa lo callejero, entendido de un punto de vista distinto del rapero tradicional. A diferencia de los raperos más estrictos, influenciados por ciertos valores de la cultura hip-hop; esta narrativa se posará en querer expresar todo lo vil que es vivir en estos territorios de una forma más explícita y también desde otro foco. Las letras y videos hacen referencia al narcotráfico y la delincuencia de una posición mucho menos crítica que la de un rapero clásico. Por un lado, la cultura hip hop se caracteriza por una consciencia

crítica sobre las relaciones de clase, ve en el narcotráfico y la delincuencia algo negativo y perjudicial para su entorno. Los valores que se asocian al hip-hop tienen relación con cierto entendimiento de la pobreza, los raperos ven en su entorno una realidad golpeada por el modelo social y económico. Las narrativas del rap clásico, por tanto, se centran en la resistencia poblacional de los sectores bajos y humildes. Mientras que el cantante de trap, adopta una postura que da por sentada la lectura de clases, que entiende las desigualdades sociales y su situación de pobreza, sin embargo, el motivo por el cual recurre a la creación musical es más bien por el impresionante potencial comercial más que por una expresión más 'transparente' como artista, no utiliza la música como su principal herramienta de denuncia social, sino más bien como herramienta para el progreso y el ascenso económico. Así, entenderá al dinero como principal herramienta para el cambio. En este sentido, aspectos como el narcotráfico y la delincuencia, son entendidos como parte de su realidad cotidiana y una forma válida de vida, aunque siempre asociada a 'los malos' caminos que inducen la vida de calle.

Podemos decir que el posicionamiento sobre la realidad delictual aquí se toma en cuenta como un sacrificio por un bien mayor, es decir, el optar por delinquir como estilo de vida, para poder sobrellevar la situación familiar de abastecimiento. Finalmente, llama la atención la postura que toma el cantante de trap a la hora de narrar la vida personal y el '*habitus integrado*<sup>20</sup>' en torno a esta temática y este tipo de prácticas abiertamente no deseadas.

A nivel territorial, claro está que tiene una importante implicación con el sentido de pertenencia al lugar de donde se proviene, en especial esto para remarcar las dinámicas de identificación con las poblaciones. Esto comúnmente se asocia a la intención de dar a conocer el paisaje asociado a los lugares de mayor

---

<sup>20</sup> Desde la perspectiva del sociólogo Francés Pierre Bourdieu, el término de "habitus" refiere al conjunto de disposiciones duraderas y estructuradas que los individuos adquieren a lo largo de su vida en interacción con su entorno social. Cuando se habla de "*Habitus integrado*" se está refiriendo a como estos esquemas de disposición se integran en la personalidad y forma de ser de una persona. Finalmente, en el *habitus integrado* se verá implicado la internalización de normas, valores y prácticas sociales importantes para la identidad personal.

segregación urbana o bien lugares con los que se identifican en sus prácticas cotidianas de representación popular, como la feria, la vega central o algunos cerros cercanos a sus poblaciones como también existe gran predominancia sobre el ir de fiestas o el ir a grandes sitios comerciales.

Dicho esto, podemos dar respuesta a la pregunta ¿Cuál es el posicionamiento del cantante de trap?:

Se puede determinar que la figura del cantante es la figura central en la industria, se desarrolla en torno al cantante lo que vendría a ser el 'paquete cultural', una parte importante de la industria es la música, los videos y las imágenes fotográficas son en torno a la figura del cantante.

El cantante toma una posición como agente elocutivo, es decir toma una postura a la hora que querer comunicar y hacerlo mediante el medio musical, dicha posición supone un marco referencial que pudiera ser el esquema que aquí creemos que tiene que ver con cuestiones de la estética y los recursos expresivos que de ella surgen. La postura del cantante de trap representa una forma de vida y una forma de ver la realidad social. Siguiendo esta línea, los valores que en su música se expresan están relacionados con el modelo neoliberal, haciendo énfasis en el entendimiento del dinero como recurso principal para sustentar su modelo de vida.

También el cantante de trap siente profundo orgullo de su creación musical. Valora esta práctica como forma de generar riqueza y siente vanidad de ser escuchado por su población.

### *Hitos relevantes y momentos de la escena nacional*

Para hablar sobre el desarrollo de la estética urbana que se centra en el trap es necesario considerar ciertos hitos que han ocurrido a través del tiempo y dan un sentido de coherencia e historicidad. El libro "historia del trap en Chile"

(Molina, 2020) es un gran antecedente para entender los sucesos que han marcado un antes y un después en la trayectoria de la escena. También, aquí se detalla los primeros espacios en los que el trap comenzaba a hacerse visible y a tener una mejor aceptación como concepto.

Esta investigación plantea observar este desarrollo en tres momentos de los cuales se puede explicar el exitoso posicionamiento con el que hoy goza la escena. Algunos de los hitos que aquí se mencionan han marcado cambios sustanciales que nos llevan a identificar ciertas etapas por las que la escena ha tenido que pasar:

*Primer momento* o momento inicial, marcada por la experimentación sonora e integración de nuevas bases rítmicas para hacer freestyle. Este periodo va aproximadamente de —2011 a 2015—. La existencia de ciertos grupos de rap innovadores, en busca de adaptarse a los sonidos "frescos" que se habían emergido de Estados Unidos y la escena musical de Atlanta, son los que marcan la pauta inicial. Agrupaciones provenientes de comunas como Franklin, Quilicura, Puente Alto, Renca; comenzaron a explorar lo que hoy en día se entiende como el trap nacional.

Es importante tener en cuenta que estos grupos de raperos, tanto como las personas con quienes producían música, estaban ligados al circuito cultural y musical del hip-hop. En este sentido es importante resaltar la indiscutible conexión del trap con la cultural del hip-hop nacional (más adelante entenderemos la relevancia de este hecho).

En rigor, el concepto del trap es un concepto que nace de los suburbios de Atlanta, este concepto se toma y reinterpreta en Chile. La influencia de la estética de la escena estadounidense se ve reflejada en el video musical "Liquido rosado" (2011), canción que interpreta el rapero 'DineroZucio', el video musical de esta canción es ampliamente aceptado como el primer video de trap chileno.

Los elementos que enmarcan la estética, y que vemos en este video, vendrían siendo el color rosado o morado como tonalidad predominante, esta

tonalidad se asocia directamente con del color del jarabe para la toz. Resulta que, en los años 1990 se había vuelto popular en la escena estadounidense una preparación o refresco conocido como el “*purple dark*” la cual consta de una combinación de gaseosa con sabor a limón y jarabe, esta popular bebida se atribuyó como una fuente de inspiración para el estilo de la música hip-hop de aquella época. En este sentido, la estética del trap se vincula mucho con los efectos de las drogas del tipo opiáceos y antidepresivos. La sintonía de sustancias como el “xanax” (Alprazolam), “lean” (codeína) o también “éxtasis” (MDMA); es de donde proviene la idea de los elementos de ralentización sonoros que lo diferenciarían de otros ritmos y estilos.

A partir de esto, resulta interesante abordar las sustancias de las cuales se habla en la música, pues de algún modo, en ella se ve reflejada los efectos de asimilación con sustancias específicas que nos permiten acercarnos a las raíces del fundamento conceptual.

Por otra parte, en el contexto cultural del hip-hop existían ciertos colectivos de raperos que comenzaban a asociarse al sonido del trap. Grupos de jóvenes raperos y redes estaban explorando sonidos como el “*Drill*”<sup>21</sup> y el “*Beatdown*”<sup>22</sup>. Los grupos que destacan en este momento inicial lo encabezarían colectivos y grupos musicales como “*DownZouthKingz*”, “*Nación Triizy*”, “*KSN FAM*”, en donde destacan carreras musicales como la de *Ceaese*, *Marlon Breeze*, *Jonas Sanche*, *Yaero*, *Arte Elegante*. Estos colectivos reunían a grafiteros, raperos, fotógrafos y productores independientes.

La manera en que el trap comienza a posicionarse está marcada desde su lugar de procedencia, es decir, en los espacios en donde se daba a conocer ante una audiencia. Los estilos que comenzaban a predominar en esta época son en lineamiento con la música electrónica, principalmente las fiestas y conciertos en

---

<sup>21</sup> En la cultura hi-hop el drill es un estilo de música popularizado en Chicago. Se caracteriza por ritmos intensos y letras sobre violentas realidades.

<sup>22</sup> Término musical para referirse a una sensación de intensidad en los ritmos.

donde predominaba la atmosfera del “*Dirthy South*”<sup>23</sup> —*estética de la música electrónica basada en el hip-hop*— serían los lugares en donde se da a conocer el concepto. Aquí se destaca un masivo evento que se llamó “*Punsh Infection*” (2013), fue realizado en Teatro Caupolicán y es un hito relevante debido a que era uno de los primeros eventos masivos en donde se presentaban los cantantes que marcan los inicios de la estética y la narrativa.

Esta etapa también se asocia a un momento de dificultades iniciales, de las cuales la más destacable es la relación conflictiva con su cultura madre — *el hip-hop*—. Este movimiento cultural se fundamenta en valores completamente diferentes por los que opta el trap, en especial por su contenido temático. Desde el punto de vista del hip-hop, estos nuevos valores vienen a romper, en cierto sentido, con la tradicionalidad. El hecho de volver tan comercial la música o el posicionamiento que el cantante de trap tiene a la hora de narrar sus vivencias de la calle serían algunas cosas que vendrían a incomodar. Asuntos como el no posicionamiento crítico que se tiene a la hora de hablar sobre el narcotráfico o la delincuencia en el trap desatan un sentido generalizado de cierto rechazo con el trap por aquella ruptura valórica que en él se da, llegando al punto de ser mal visto por muchos raperos de la escena.

Siguiendo esta lógica, raperos como *Jonas Sanche* y *Ceaeese* (dos raperos provenientes de la escena underground del rap, el freestyle y el hip-hop), fueron de los primeros raperos que venían de una visión mucho más clásica y ellos representan la transición de raperos que comenzaban a experimentar con bases de trap. Esto se puede ver en el álbum “*Cream Gang*” (2013), el cual es una colaboración de ambos raperos. Este disco significaría un hito que dejaría un gran legado en la visión que tendrían los nuevos cantantes de rap. Este álbum sería una producción fundamental para entender los inicios de la narrativa del trap y un importante hito para la carrera de ambos raperos.

---

<sup>23</sup> El *Dirthy South* es un subgénero del hip-hop, también originado en Estados Unidos, se caracteriza por sonidos pesados, bajos profundos y simples melódicos. Aborda temáticas como la vida en los barrios y las experiencias personales.

Por otra parte, en la etapa inicial se observa la existencia de algunos primerizos vínculos internacionales, especialmente con Puerto Rico y República Dominicana. Estos se pueden ver en el video musical “*Venimos del Guetto*” (2012) del rapero Gato Plomo en colaboración con los raperos *Akademic* y *Roja Black* (República Dominicana).

Un segundo momento o etapa, se caracteriza por el inicio de nuevas carreras musicales de raperos, el incremento en la producción musical y lanzamientos en plataformas web de cantantes, este periodo se da en un pequeño periodo de años, que va aproximadamente de —2016 a 2018—. Este tipo de prácticas musicales comienza a traducirse en un mayor alcance mediático y visibilidad de la escena musical. Mediante plataformas como SoundCloud, YouTube e Instagram se divulgan canciones y videos con una mayor calidad de producción y mayores números de visitas. Los nuevos cantantes que comienzan a aparecer son provenientes de diferentes áreas —ya no tan ligadas al rap o al mundo hip-hop— y comienzan a haber nuevas mezclas de sonidos, ahora con ritmos como el *dembow*, el *mambo*, la *guaracha* y el *reggaetón*.

Estas nuevas mezclas musicales comienzan a ganar un espacio a nivel mediático principalmente de su impacto en las redes sociales. Comienzan a generarse festivales más amplios y de mayor convocatoria, lo que resultó completamente favorable para constitución de este circuito cultural y el desarrollo de nuevas audiencias.

Uno de los hitos que marca de este momento — a modo de consolidación de nuevas audiencias musicales— es la presentación del grupo de trap español “*Poor Gang*”, grupo del cual son parte cantantes como *Yung Beef*, *Kaydy Cain*, *Khaled* y *Steve Lean*. Esta presentación se realizó el año 2016, fue realizado en el Club Ámbar y se considera como un hecho definitorio para el desarrollo de audiencias y de la escena en sí. La visita del grupo español al país resultó una importante conexión con redes de otros países y también para los cantantes significó el darse cuenta del reconocimiento de un público que gustaba de este

estilo musical, aquí es donde más cantantes nacionales comienzan a conocerse entre sí. Este hito abrió paso para que nuevos artistas salieran a darse a conocer en la escena, tras el fortalecimiento de redes entre cantantes, realizadores musicales/audiovisuales y productores de eventos musicales la escena comenzaría a robustecerse.

El cantante español *Yung Beef* junto a un joven *Pablo Chill-e*, como resultado de este encuentro, realizan un mixtape que pondría al cantante nacional en el mapa de la escena musical, y su influencia hoy en día es definitivamente relevante. El mixtape se tituló “*Antijiles*” (2016) y es un álbum de corta duración que significó un hito importante para la carrera del cantante nacional.

Con el tiempo comienza a gestarse un movimiento más consolidado; comenzarían a aparecer nuevos nombres que encabezaban los flyers de fiestas y eventos privados. De tal modo se identifica un tercer momento para la escena nacional del trap, que se caracteriza por un exponencial crecimiento y la gran visibilidad que el trap tiene en los medios a partir del año —2019 a la actualidad—.

Presentaciones como la de Bad Bunny<sup>24</sup> en el Festival Viña del Mar 2019 dieron a entender lo masivo que se estaba convirtiendo el fenómeno del trap. Esta presentación logró a marcar 32 puntos de raiting, lo que equivalen a 3.200.000 espectadores del show.<sup>25</sup>

Por otro lado, en la narrativa audiovisual del trap comienzan a establecerse con ciertos patrones de producción, marcado por una mayor cuota de representación barrial y poblacional. Imágenes de pequeños niños y niñas de la población junto a los cantantes comienzan a ser una constante en los videos

---

<sup>24</sup> Conocido cantante, compositor y productor musical de origen puertorriqueño. Ampliamente ligado la música urbana latina.

<sup>25</sup>[Viña 2019: Bad Bunny sacudió a la Quinta Vergara desde sus cimientos \(publimetro.cl\)](#)

musicales, como también lo comenzarían a ser los autos de lujo, flaites con ropa de marca y mucho armamento falso<sup>26</sup>.

Un hito que destaca esta pauta audiovisual es el video musical “*Mambo pa’ los presos*” (2019) interpretado por los cantantes *Yiordano Ignacio* y *Bayron Fire*, el cual ocasionó todo un escándalo mediático en los medios televisivos por el uso de armas de fuego, alusión a actos delictivos, uso de sustancias y demandas carcelarias que enmarcan la temática de la canción, este video alcanzó una numerosa cantidad de visitas en YouTube<sup>27</sup>. Comienza a tensarse nuevamente la visión ante esta estética musical y las narrativas de las canciones y videos. La escena urbana del trap comenzaba a tener un nuevo y poderoso adversario, los medios de comunicación tradicionales. De algún modo, este nuevo adversario jugaría un considerable rol a la hora de objetivar y representar al nuevo cantante urbano de trap. La cobertura que tendrán este tipo de medios muchas veces suele ser de una manera sesgada a un punto de vista que muchas veces no termina de reflejar el posicionamiento de los cantantes —el cual muchas veces no se interesa por ahondar o entender en mayor profundidad—.

Una vez respondida la pregunta sobre el posicionamiento del cantante para comunicar los contenidos que emite y entendiendo la coherencia histórica que hay en el trap, podemos dar paso al análisis correspondiente a los contenidos en sí.

### *Elementos simbólicos*

El análisis a de letras de canciones y videos musicales ha permitido identificar algunos símbolos que podemos asociar a diferentes aspectos, como a nivel temático o narrativo. Existe una variedad de objetos de los cuales se cree que hacen alusión a la riqueza económica y el lujo. Los objetos que más se mencionan son las cadenas, los diamantes y el oro. También lo son los autos de lujo y los en avión por el mundo.

---

<sup>26</sup> Microtráfico Podcast, episodio 10, “*Videos de música urbana: Nuevas postales del viejo Chile*”.

<sup>27</sup> [MAMBO PARA LOS PRESOS - YIORDANO IGNACIO \(Video Oficial\) - YouTube](#)

También el relato se da en determinados espacios narrativos que ayudan a entender cómo se construye cierto imaginario idóneo. Concurridamente se hace referencia a espacios como club´s privados o discos, también se hace alusión al mall y a la población. Principalmente los cantantes hacen referencia al saber manejarse en los distintos escenarios urbanos, desde su población hasta lugares de alta connotación de la ciudad (hoteles o comunas más acomodadas de la ciudad). Fundamentalmente, se suele hablar sobre el poder que el cantante puede ejercer en la calle o su territorio.

Tanto las letras como los videos, se habla sobre ir al mall a realizar compras de lujo. Si entendemos todos estos símbolos como muestra de una riqueza lograda.

Además, se ha logrado identificar el rol que cumple la música como un importante símbolo para esta identidad cultural, principalmente se cree que la música se vuelve un símbolo en sí mismo, el cual representa prosperidad, riqueza y también simboliza un logro para el artista como elección de vida. Respecto a lo último, los cantantes reiteradas veces mencionan lo importante que ha sido el dedicarse a la música para reivindicar sus vidas.

Las representaciones simbólicas que surgen en la narrativa integran aspectos que podemos asociar a la dimensión material, respecto de los escenarios reflejados. Los escenarios representados y escenografías presentes en la narrativa visual de los videos musicales develan importantes aspectos que se asocian con la identidad cultural.

Y es posible a partir de ellos identificar algunos aspectos ideológicos presentes en las narrativas analizadas. De tal modo, se ha logrado una comprensión sobre algunos aspectos que enmarcan de manera más generalizada al conjunto de cantantes analizados.

### *Las experiencias personales y modelos de vida que se narran:*

Principalmente tenemos que la narración que se da en el trap consta de la narración de experiencias de un sujeto que goza de diversos beneficios y placeres. Principalmente la satisfacción de generar grandes cantidades de dinero con la música. Lo que aquí más se resalta es el haber alcanzado un estado de comodidad constantemente resaltando el lugar de origen, el barrio. En este sentido, en esta narrativa se suele hacer mucha alusión a un tiempo pasado y explayarse aun más desde un tiempo presente. Fundamentalmente la narrativa muchas veces se plantea desde un artista que es concibe a sí mismo como capaz de conseguir lo que desea.

Los cantantes presentan un relato de su bienestar, aludiendo a procesos de superación personal y económico. Por lo que se busca resaltar 'lo humano' que se puede seguir siendo a pesar de este estilo de vida, el cantante de trap es un sujeto que se encuentra constantemente al borde de corromperse debido a las adversidades desfavorables que construyen su marco de la realidad, —no perder la humildad en medio de la riqueza podría considerarse como un lema del trap y parte de los códigos de la calle—. Es decir, el valor principal presente en las letras de canciones es lograr este estado de superación personal sin olvidar sus valores o costumbres de origen.

El lugar de origen, por tanto, se narra siempre tiene que ver con la situación de carencias. A partir de esto se busca hacer visible la elección que los cantantes de población han tenido que tomar. Esto vendría a apoyar la idea de entender la música como una práctica de prosperidad y el simbolismo existente cuando se hace referencia a un pasado y un presente. Principalmente la aspiración va por querer volverse rico antes de envejecer.

Algo que viene a fortalecer esta conclusión se ve reflejada muchas veces en frases en referencia a experiencias insatisfactorias con las instituciones escolares y la educación superior. De tal modo, la experiencia de vida narrada hace alusión a *“todo lo preparado e inteligente que puede ser un cabro de*

*población curioso y con mucha inteligencia que le ha hecho el quite sistemático a la academia.*"<sup>28</sup>

Existe cierto contenido latente sobre una visión de la muerte, el entendimiento de la vida en el trap muchas veces, al estar asociada a lo vil que es la calle, se suele ver como algo efímero. En algunos casos se verá reflejado cierta racionalidad de la muerte, el pobre sabe bajo las circunstancias en que se encuentra su vida. Se suele hacer alusión a los muertos, haciendo honor a quienes hoy no se encuentran vivos.

Por otro lado, el cantante masculino del género urbano se da a conocer como sexualmente activo y como un objeto de deseo para el género femenino. En este sentido podríamos señalar que el cantante urbano busca resaltar sus dotes de gavián y como un personaje exitoso en compatibilidad con mujeres a las que se siente atraído. Aquella mujer deseada, el coqueteo por medio del baile en la fiesta. Hombre que se ve desbordadamente atraído por el género femenino. En este sentido, el cantante urbano da a conocer su sentido de competitividad con otros hombres respecto a su "éxito con las mujeres". Esto se vuelve central como forma de expresión de la virilidad masculina. El cantante de trap, si bien es bastante romántico a la hora de crear atmosferas, es arisco a la estabilidad amorosa, no se proyecta con una pareja. O muchas veces prefiere no entablar sentimientos más complejos.

También, es común observar cómo los cantantes de trap hacen referencia a su vínculo con la madre. Como se señaló anteriormente, este tipo de artista urbano tiene como parte de su código, y los códigos de calle en sí, lealtades grupales o lealtades sociales. En este sentido, existe cierta lealtad primaria, específicamente un objetivo en concreto, lograr ser un sustento y apoyo para su familia. Como también el propósito de una vivienda propia en obsequio a sus madres. Es interesante observar como este acto se vuelve un símbolo de la prosperidad.

---

<sup>28</sup> Microtráfico Podcast, nº1.

De alguna manera, la madre muchas veces se representa como una figura de sabiduría y humildad, siendo una figura de cable a tierra o de esperanza para no ser corrompido con ciertos valores de la calle de connotación negativa, principalmente el tener que delinquir. La existencia de este vínculo en la narrativa muchas veces da a entender que el vínculo con la madre muchas veces se ve erosionado por malas prácticas de los jóvenes.

De tal modo, el cantante urbano da a conocer su sensibilidad como hijo. Ve en el trap una forma de progreso ya que esta nueva practica para generar riqueza le permite dar retribución y sustento a su familia, de este modo el sentido de prosperidad se ve reflejado a la hora en que el cantante podido resolver su dañado vinculo materno. Esto es uno de los principales objetivos a lograr como forma de prosperidad mediante la música. Por eso, uno de los objetivos principales a lograr, es la meta de lograr ser un sustento y apoyo para su familia.

A partir de eso, se identifican ciertos modelos de vida que se ven reflejados en este ´relato general´. Se tiene que las narrativas se basan en algunos perfiles de vida de los cuales se construye cierto imaginario representado. La narración basada en la superación personal y bienestar económico también está relacionada tanto a nivel personal como a un entorno social.

El cantante urbano de trap escribe para su barrio, buscan en él el reconocimiento. Como cantante urbano, intenta resaltar tanto sus glorias como sus penas, lo mejor y lo peor de vivir en donde vive.

Se llega a explicitar que esta música es para los flaites y los delincuentes, hay un interés por dirigirse hacia ellos. Muchas veces la experiencia está marcada con personas cercanas que se encuentran en prisión, el cantante de trap se caracteriza por haber crecido en un contexto de alta vulnerabilidad y carencias, como haberse criado entre ladrones.

La figura del preso será lo que vincula al discurso del trap con la demanda carcelaria. En este sentido el cantante de trap habla sobre la libertad, cuando el

cantante habla de libertad, se está refiriendo a las personas que han caído presas haciendo un “mal necesario”, en el sentido moral de los códigos de calle. Haciendo alusión a las grandes injusticias sociales, estructurales y legislativas. Verá las instituciones penales como algo perjudicial para la gente de bajos recursos. Por lo tanto, como reflejo de esto la figura del policía será completamente una figura que se ataca.

### *Elementos ideológicos*

En sentido general, se pueden observar pequeñas contradicciones en el discurso, por ejemplo, muchas veces se suele dar valor a los objetos como cadenas o los autos, mientras que en otros casos se suele a hacer referencia a que los objetos materiales de este tipo no son realmente satisfactorios. Por eso, se hace referencia a lo es espiritual está por sobre lo material.

Lo interesante aquí de observar, es que el cantante muchas veces no le interesan este tipo de bienes, sabe cuáles son sus prioridades materiales. Por lo tanto, tendemos a que creer que la representación de objetos de lujo tiene un rol más relevante a la hora de representarse como un artista exitoso y una vida llena de glamour, como una estrategia de marketing.

Se mencionan comúnmente los nombres de marcas de lujo, se intuye que hay un entendiendo el bienestar a partir de la posesión de artículos de marcas específicas. Por ejemplo, uno de los objetos que comúnmente se señalan son las zapatillas Jordan.

. El cantante de trap tiende a reflejar cierta internalización del neoliberalismo cultural. Su concepción cultural destaca el empujem el dinamismo, el éxito, la ganancia y el consumo como valores centrales de la identidad cultural. En reiteradas ocasiones se hace alusión a ciertos comportamientos egoístas y individualizados, como también la pérdida de respeto de los demás y muchas veces de quienes no aceptan a estos grupos culturales. Podríamos decir que el trap, es profundamente un subgénero musical agresivo y muchas veces poco sano moralmente. La mayoría de estas tensiones e incongruencias se dan a nivel

ideológico, por lo que en cierto sentido no es posible determinar a la estética trap como altamente cohesionada ideológicamente.

Así, como la ropa de marca y objetos de lujo son vistos como un símbolo de prosperidad y representación de un estilo o 'flow' personal. A veces se hace burla y ostento sobre lo que el cantante posee y lo que otros no. Estas dinámicas reflejan una relación con el poder y muchas veces logra tensionar asuntos como la desigualdad nacional.

Es posible de hablar sobre un concepto que desarrolla Jameson sobre el inconsciente cultural, este inconsciente revela aspectos de la ideología que los individuos de una sociedad han internalizado, en ella se manifiestan las tensiones y los conflictos sociales subyacentes de una sociedad. A través de esta forma artística se expresan contradicciones y luchas sociales que muchas veces no suelen ser tan evidentes.

El análisis de los símbolos permite comprender de mejor manera las contradicciones presentes en el sujeto cultural 'flaite', en este sentido el discurso del trap puede llegar a reflejar aspectos ocultos de la dinámica social en la marginalidad.

## Conclusión

El desarrollo del trap en los últimos años significa todo un hito para la cultura urbana. La creciente industria musical urbana abre paso a nuevas expresiones populares que fortalecen el desarrollo de identidades urbanas marginales. Lo interesante de este momento, es que la música en este punto comienza a entenderse como una instrumentalización para generar riqueza y como una vía para salir de la condición de pobreza. Esto queda manifiesto en el discurso general del trap.

De algún modo, la narrativa del trap ha tenido sus cambios, en especial si se entiende como un boleto de ascenso económico. Sus letras reflejan un pasado adverso y un presente y futuro próspero.

En definitiva, este trabajo concluye que el discurso del trap no cumple con criterios mínimos para ser considerado un discurso social, sin embargo, claro está su increíble potencial para convocar grandes masas juveniles que se identifican con los contenidos narrados.

La estética musical del trap y en mayor medida, el género urbano deja entrevisto como elementos de la ideología neoliberal se impregna en estos grupos culturales.

## Bibliografía

ADORNO, T y HORKHEIMER, M. (1947). *Dialéctica de la ilustración*. Editorial Trotta.

ALTAMIRANO, C. (2002). *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*. Editorial Paidós.

BRAVO, N. (2018). *Música e identidades juveniles. El trap como fenómeno global de juventudes marginalizadas*. III Bienal Latinoamericana y Caribeña de Infancias y Juventudes. Manizales, Caidas, Colombia.

LÓPEZ CARBALLEIRA, S. (2019). *El impacto del trap en la cultura popular española*. Treballs Finals de Grau (TFG). Universidad de Barcelona.

CUENCA, M. (2014). *La democratización cultural como antecedente del desarrollo de audiencias culturales*. Quaderns d'Animació i Educació Social, (19), 16-23. ISSN: 1698-4404.

DEDIDIUS, S. (2016). *La canción como discurso ideológico*. W: J. WilkRacięska, S. Deditius, A. Nowakowska-Głuszak (red.), "Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos. Vol. 3, Cultura y traducción" (S. 11-20).

FONTCUBERTA, J. (2010). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ediciones Grijalbo, México.

HALL, S. (1980). *Encoding and Decoding in the Televisión Discosure*. Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 129-139.

HAN, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Herder Editorial.

JOFRÉ, J. (2007). Teoría de la Discursividad Social. Fundamentos en Humanidades, VIII(II), 205-207.

Jordana, C. (2022). Estigmatización de los pobres en Chile: la construcción de la categoría flaute. *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (42), 203–224. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2022.n42-11>

MARCUSE, H. (1964). *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Editorial.

MOLINA, IGNACIO (2021). *Historia del Trap en Chile*. Alquimia Ediciones.

MOLINA, RAÚL. (2020). *El marketing en la nueva industria musical: aproximación al trap y las redes sociales*. Universidad de Valladolid. Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Trabajos Fin de Grado Uva.

MUÑOZ TAPIA, SEBASTIÁN MATÍAS (2018). *Entre los nichos y la masividad: el (t)trap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018*; Puntífica Universidad Católica de Chile; Resonancias; 22; 43; 11-2018; 113-131.

NICOLÁS DÍEZ, S. (2020). *Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos. Kamchatka*. *Revista de análisis cultural*, 16, 93-128.

RIQUELME, SOLEDAD, SULE, VALENTINA, CASTILLO, VICTORIA, & NÚÑEZ, V. (2022). *La periferia urbana a través de los lentes del trap chileno: narrativas juveniles*. *Ultima década*, 30(59), 140-172.

RODRIGUÉZ-LÓPEZ, J. (2016). *Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto*. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 25, 943–958.

Suárez Ruiz, H. (2020). Trap y neoliberalismo. Gramáticas de sujeción y resistencia. *RevistaStultifera*, 3(1),41- 71.

RUIZ FLORES, JUAN CARLOS. (2012). *Violencias en la periferia de Santiago: La población José María Caro*. *Revista INVI*, 27(74), 249-285.

RUIZ, J.(2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. Forum: Qualitative social research (FQS), Vol° 10. Art. 26.

SÁEZ, C. (2018). El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica. Revista Austral de Ciencias Sociales, Número 34, 2018, pp. 71-88 Editorial: Universidad Austral de Chile ISSN: 0718-1795.

Sunkel, G., & Geoffroy, E. (2002). Concentración económica de los medios de comunicación. Peculiaridades del caso chileno. *Comunicación Y Medios*, (13), Pág. 135 – 150.

SIBILIA, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

Torres, F. (2016). *Henri Lefebvre y el espacio socia: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina – La organización Barrial Tupac Amaru (Jujuy- Argentina)*. Universidad Nacional de La Plata. Sociologías, Porto Alegre, año 18, n°43, set/diez 2016, p. 240-270.

VAN DIJK, T. A. (2003). *Ideología: Una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa.

VENTOSA PÉREZ, V. J. (2002). *Fuentes de la animación sociocultural en Europa: del desarrollo de la cultura a la cultura del desarrollo*. Madrid: CCS.

BENJAMIN, W. (1936). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En *Estética de la imagen*. La Marca Editora.

WILLIAMS, R. (1980). *Cultura y Sociedad*. Ediciones Nueva visión SAIC.

## Anexos

### Descripción del contenido de la muestra

Momentos	Caciones por periodo
1º Momento	7
2º Momento	19
3º Momento	60

Canciones por Año	Año
1	2011
1	2012
4	2013
0	2014
1	2015
9	2016
2	2017
8	2018
10	2019
10	2020
14	2021
26	2022

Cantantes	Nº canciones
Marlon Breeze	6
Pablo Chill-E	7
Juliano Sosa	6
Jordan 23	8
Ceaese	4
Kriser One	1
Bayron Fire	5
Polima Westcoast	3
Yiordano Ignacio	3
Gianluca	2
Cris Mj	6
Juliano Sosa	6
Pailita	5
Marcianeke	7
DineroZucio	1
Gato Plomo	1
Jonas Sanche	2
Galee Galee	5
Arte Elegante	5