La música urbana como crisol: exploraciones interdisciplinarias desde la condición juvenil y las escenas de ocio festivo en la ciudad de Concepción, Chile (2024-2025)

Ángela Rivera Martínez
Escuela Nacional de Antropología e Historia – México / Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco
angelariveramartinez@gmail.com

Rodrigo Ganter Solís
Universidad de Concepción - Chile
rganter@udec.cl

Nelson Rodríguez Vega
Universidad de Concepción – Chile
nelsonrodriguez@udec.cl

Nadia Proboste Oliveros
Universidad de Concepción - Chile
nadiaprobostev@gmail.com

Resumen

Partiendo de un contexto histórico y social de profundas y veloces transformaciones, el objetivo del artículo es explorar interdisciplinariamente las relaciones entre la música urbana y los procesos de subjetivación juvenil en el Chile reciente. Metodológicamente, nos situamos desde la etnografía y nos enfocamos en la ciudad de Concepción como caso de estudio. Los hallazgos apuntan a identificar una escena de la música urbana en proceso de construcción en Concepción, así como la incubación de un movimiento cultural juvenil capaz de crear un conjunto de vínculos sociales, colaboraciones, prácticas e imaginarios sociales diversos.

Palabras claves: música urbana; condición juvenil; ocio festivo; Concepción.

Urban Music as a Melting Pot: Interdisciplinary Explorations from the Youth Condition and Festive Leisure Scenes in the City of Concepción, Chile (2024-2025)

Abstract

Starting from a historical and social context of profound and rapid transformations, the article aims to explore the interdisciplinary relationships between urban music and the processes of youth subjectivation in recent Chile. Methodologically, we position ourselves from ethno-

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.57.7.
Fecha de recepción: 19-12-2024/ Fecha de aceptación: 25-06-2025.

graphy and focus on the city of Concepción as a case study. The findings aim to identify an urban music scene in construction in Concepción, as well as the incubation of a youth cultural movement capable of creating a set of social links, collaborations, practices, and diverse social imaginaries.

Keywords: Urban music; Youth condition; Festive leisure; Concepción.

1. Introducción[1]

Iniciado el siglo XXI, el informe de Naciones Unidas para el Desarrollo Humano en Chile, realizado en colaboración con el Instituto Nacional de la Juventud (2003), identificó y caracterizó un conjunto de "mundos juveniles" que se desplegaban en un contexto social de profundas transformaciones culturales, las que generaron variados desafíos y amenazas para las juventudes en el cambio de centuria. Dichos mundos incluyen crecientes y diversas dinámicas de individuación juvenil, asociadas con trayectorias familiares, educacionales, laborales y expectativas de futuro; todas vinculadas con oportunidades y condiciones sociales de existencia tan diversas como desiguales para las juventudes. El informe planteaba que, en ese escenario de cambios, las reservas de sentido tradicionales de la sociedad se observaban fuertemente erosionadas, sumado a una ola progresiva de desconfianza y malestar colectivo que se acumulaba en la sociedad chilena. Así, a pesar de verificarse una mayor demanda por imaginarios compartidos por parte de estos jóvenes, la sociedad se desdibuja y deja de ser una certeza para ellos; junto con esto se observa una tendencia a proveerse de sentidos vitales bajo una lógica individual, sobre todo de cara a las instituciones tradicionales, que se muestran fatigadas e incapaces de proveer nuevos relatos compartidos.

Ante el debilitamiento de los referentes colectivos, las juventudes actuales deben realizar su autoconstrucción biográfica y proyectos vitales apelando casi exclusivamente a sus propios convencimientos e intuiciones, como jinetes en medio de una tormenta (Reguillo 2017); utilizando materiales dispersos y cooperaciones inestables. El resultado no siempre es satisfactorio, dado que la construcción casi solitaria o micro-grupal de proyectos y sentidos puede conducir a proyectos biográficos auto-referidos o defensivos, incrementando las brechas, tensiones y malestares entre generaciones diversas (Injuv-PNUD 2003).

A partir de ese momento, diversos estudios dieron cuenta de las variadas formas que adoptó ese malestar en la sociedad chilena, particularmente la evaluación negativa hacia las instituciones, el sistema político, el agobio y la precarización de la vida en el marco del neoliberalismo. Se observa un incremento de la desigualdad socioeconómica, la concentración del poder, la discriminación, el abuso y el ensimismamiento por parte de las elites económicas y políticas. En síntesis, las chilenas y los chilenos, en su gran mayoría, no confían en la institucionalidad (PNUD 2015). Esta corriente y percepción se hace mucho más radical y evidente en las nuevas generaciones.

1. Lxs autores agradecen los valiosos comentarios de los colegas que evaluaron este artículo. También al Proyecto Fondecyt Regular n°1240900 (ANID - Chile) que financia este estudio; así como a la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RiiR), de la cual lxs autores principales coordinan el Grupo de Trabajo Juventudes. Y un agradecimiento muy especial a todxs lxs jóvenes que participan y colaboran en el sello independiente de música La Única Compañía en el Gran Concepción-Chile, por toda su generosidad y confianza con nuestro equipo de investigación y con el Proyecto @margen_es.

En este escenario, se observa un aumento importante y sostenido de la movilización colectiva en Chile, particularmente desde inicios del siglo XXI (PNUD 2015), y protagonizada por jóvenes pertenecientes a diversas unidades generacionales: el "mochilazo" (Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios o ACES) en 2001; la "Revolución pingüina" del 2006; el "No + Lucro" en la educación en 2011; los movimientos socioambientales en 2012; el "mayo feminista" que partió en contextos universitarios en 2018; hasta la revuelta social de octubre del 2019, un movimiento de movimientos, asociado al rol detonante de estudiantes secundarios con evasiones masivas en el Metro de Santiago (Ganter et al. 2020). Dentro de este marco, en abril de 2024 un reportaje de la revista *Rolling Stone* destacaba el rol y el auge de la música urbana en el marco del estallido social de 2019: "Cómo la música urbana se convirtió en una banda sonora durante tiempos tumultuosos".

En marzo de 2020, la OMS declaró el brote de coronavirus como una pandemia a nivel global. Chile transitó desde una revuelta social a un confinamiento general de la población en sus domicilios, generando variados efectos y restricciones sociosanitarias. En el plano de la producción musical, los efectos fueron polifacéticos, desde pérdidas de fuentes laborales, cancelación de presentaciones en vivo, hasta dinámicas de adaptación e innovación frente al aislamiento social. Particularmente para artistas y jóvenes inquietos, la pandemia fue un catalizador de procesos de cambio y transformaciones, por ejemplo, a través de la experimentación y la creación a partir de nuevas tecnologías y sonidos sintéticos. También se observaron importantes cambios en la relación entre artistas y audiencias, particularmente a partir de la interacción en redes sociales y plataformas digitales.

Descrito este contexto, el presente trabajo se inscribe en un proyecto Fondecyt regular 2024-2027, y tiene como finalidad estudiar las relaciones entre la música urbana, los procesos de construcción social y visual de las juventudes, y los principales cambios culturales e históricos que se desprenden de estos procesos, particularmente los que se preguntan por el lugar de lo marginal y lo periférico en la actualidad. En el proyecto participa un equipo de investigación interdisciplinario, donde colaboran tres universidades con sede en las ciudades de Concepción y Santiago. Además, cooperan instituciones académicas internacionales y organizaciones de la sociedad civil que trabajan con temáticas de promoción juvenil, y sellos discográficos vinculados a jóvenes artistas locales.

Debido al carácter de la "escena" (Straw 2004) que se construye en torno a la música urbana en ciudades como Santiago y Concepción, la propuesta se sustenta en una perspectiva interdisciplinaria (sociología, antropología, etno/musicología, literatura, estudios visuales, comunicología), situándose en los bordes de la academia convencional y al interior de una cartografía de saberes diversos, en diálogo simétrico y cooperación permanente (Martín-Barbero 2008).

En el marco de este caso de estudio, entendemos la escena musical como el conjunto de actividades artísticas y relaciones sociales que se articulan en torno a un tipo particular de música, cuya configuración está determinada especialmente por coordenadas espaciales y temporales (Bennett y Peterson 2004). La noción de escena resulta especialmente pertinente para nuestro análisis, pues nos permite situar el fenómeno de la música urbana en un contexto específico que influye en su producción, circulación y recepción. En este sentido, retomamos la propuesta de Straw (2013), quien subraya la importancia del entorno material y simbólico en la configuración de las prácticas musicales, entendidas como formas dinámicas de

organización que reflejan tanto la especificidad del momento histórico como la particularidad del lugar en que emergen.

Considerando esto, proponemos un enfoque híbrido de investigación, asumiendo a la música, y en particular a la música urbana, como un barómetro de ciertas corrientes sociales (estilos, modas, nuevas formas de estar juntxs), tensiones y crisis de época que podrían estar definiendo al Chile actual, y sobre las cuales es necesario reflexionar y problematizar en el debate público. De ahí que la pretensión y el espíritu que nos mueve en este artículo sea más exploratorio que categórico, enfocándonos más en dar cuenta de un proceso en pleno desarrollo en lugar de plantear afirmaciones concluyentes. Emulando a Martín-Barbero (2008), la propuesta supone menos un objeto de investigación y más unas encrucijadas de investigación; estas encrucijadas no solo exigen interdisciplinariedad, sino también arriesgarse a salir de los objetos prestigiosos para ponerse a la escucha de lo que está pasando en nuestras calles.

Es fundamental señalar que dentro de estas exploraciones intentamos hacernos cargo de ciertas "deudas" que han existido en los campos que orbitan los estudios de juventud; nos referimos al género como una clave de lectura ineludible para comprender las transformaciones contemporáneas en contextos urbanos. Un enfoque que ubica la diferencia de género y la producción de subjetividades "generizadas" permite mirar cómo las juventudes reconfiguran, preservan y alteran las estructuras clásicas de las normatividades genéricas, específicamente al interior de determinadas escenas que comunican y construyen códigos complejos y móviles que intersectan no solo el género sino también enclasamientos, pertenencias territoriales y procesos de corporización.

2. Perspectivas teóricas: juventudes, música y cultura urbana

2.1. Condición juvenil contemporánea. Una categoría social y política

Los estudios en juventudes en América Latina y el Caribe plantean tres perspectivas para abordar y conceptualizar la condición juvenil. En primer lugar, se encuentra aquella que considera a la juventud como un estado natural de la vida humana, donde la edad y los cambios biopsicológicos adquieren centralidad desde perspectivas sociodemográficas. Sin embargo, esta perspectiva tiende a estandarizar y homogeneizar a los jóvenes, en desmedro de la diversidad de formas y modos de ser joven. En segundo lugar, se encuentra la perspectiva que concibe a la juventud como una etapa de maduración, es decir, como una "moratoria social", una suerte de momento de preparación, una promesa que, como tal, queda suspendida en un futuro que no termina de hacerse presente. Al mismo tiempo, bajo este enfoque la etapa adulta se considera como un estado ideal y un parámetro de referencia. En esta visión, además de asumir de modo homogéneo a sujetos social y culturalmente diversos, se tiende a postergar/tutelar la autonomía personal y el ingreso temprano a las responsabilidades propias del mundo adulto, predominando una concepción lineal y de transición protegida de la trayectoria vital, pero que además termina por reforzar importantes asimetrías entre el mundo adulto y la diversidad juvenil (Urteaga 2011).

Por último, identificamos al enfoque socioantropológico –que, para los efectos de este artículo, denominamos enfoque inter y transdisciplinario–, el que además de concebir a la condición juvenil como una construcción sociohistórica y cultural, enfatiza la necesidad de un

diálogo amplio de saberes implicados en estos procesos. Así, como toda categoría socialmente constituida, se observan elementos estéticos y simbólicos importantes, pero que no pueden eclipsar la trama de aspectos materiales, históricos y políticos presentes en toda producción social. Esta visión inter y transdisciplinaria enfatiza miradas más relacionales, simétricas y de proximidad, relevando el protagonismo de las juventudes y su papel como agentes de cambio en diversos procesos históricos, es decir, como portadores, difusores y detonantes del cambio cultural. Por tanto, resulta crucial estudiar las diferentes "escenas juveniles" en sus propios términos, voces, espacios y prácticas, pero considerando las posiciones que las y los jóvenes ocupan en una estructura social determinada al analizar las diferentes formas de ser joven (Urteaga 2011; Margulis y Urresti 1996; González 2011).

Las experiencias sociales juveniles que nos interesa analizar se manifiestan preferentemente mediante la construcción colectiva de estilos de vida distintivos en el espacio/tiempo, culturas juveniles urbanas o lo que aquí llamamos "escenas juveniles", fundamentalmente asociadas con rituales anclados en el tiempo libre y los espacios de ocio festivo,[2] muchas veces a la intemperie de la vida institucional (Margulis 1997; Thornton 1995; Nofre y Martín 2009; Ganter et al. 2017; Tipa y Viera 2017). Es aquí donde observamos la relevancia decisiva que adquiere la música como relación social, como productora de mundo, como proceso de subjetivación juvenil, como lenguaje y narrativa convocante y aglutinante; en nuestro caso de estudio, la música urbana.

Desmarcándose de los enfoques que tienden a idealizar a las juventudes como reserva moral del futuro, pero también problematizando las miradas que tienden a estigmatizar y criminalizar a ciertos segmentos juveniles (Urteaga y Saenz 2012), nuestra propuesta busca aproximarse a la generación más joven y sus "estilos espectaculares" (Hebdige 2004) en cuanto "metáfora de la actual transformación epocal" a la cual asistimos (Hall y Jefferson 2014). Es decir, como encarnación de los cambios históricos, culturales, políticos, económicos, en la subjetividad y los imaginarios, donde la aceleración de las tendencias sociales predominantes se deja ver más penetrante debido a que las y los jóvenes poseen una inédita capacidad para asimilar, procesar e integrar transversalmente la información y los códigos desanclados que hoy circulan por todo el planeta. La condición juvenil, vivida de modo tan diverso y desigual en nuestro continente, sería una posición desde y a través de la cual se experimenta el cambio cultural y social (Urteaga y Saenz 2012). Rossana Reguillo (2012) habla de "metabolismo acelerado"; una condición particular mediante la cual las juventudes actuales integran conocimientos e información de muy diverso origen para producir nuevos sentidos. Asimismo, internalizan y reproducen de modo más intenso las corrientes y patrones de la cultura dominante, como el sexismo, el hedonismo, la ostentación, etc. Pero también es posible observar procesos de agenciamiento a partir de los cuales las nuevas generaciones reelaboran activamente esos patrones de la cultura hegemónica, y donde podrían estar surgiendo preguntas que interrogan con fuerza nuestra actualidad; particularmente desde los segmentos juveniles que sostienen un vínculo con las disidencias sexo-genéricas, a partir de la experimentación y tensión de las normas de género clásicas, en articulación a experiencias juveniles (no excluyentes) que experimentan la precarización estructural y han diseñado otras trayectorias vitales, menos convencionales, como consecuencia de la invisibilización sistemática en el Chile actual.

2. Entendemos el ocio festivo como el conjunto de actividades y el tiempo que las personas dedican a la diversión, el entretenimiento y la celebración, desde una dimensión pública, ya que implica la interacción con otros sujetos. Se trata de la contraparte del ocio contemplativo, caracterizado por vivirse de forma más personal e íntima (Baros 2010; Ganter et al. 2017).

2.2. Música urbana: hacia un ensamblaje cultural y social

Entendemos la música urbana como una práctica musical vinculada con el desarrollo de las industrias culturales, principalmente en la órbita de un imaginario angloamericano dado su alto grado de comercialización y exposición mediática (Fellone 2021). Sin embargo, ante todo, asumimos a la música como una relación social, es decir, como un modo particular de hacer cosas, una práctica que promueve y facilita el ensamble creativo y la mediación entre elementos heterogéneos que no necesariamente están vinculados con lo estrictamente sonoro o musical, como cantantes, sonidistas, productores, instrumentos, artefactos tecnológicos, micrófonos, un *sampler*, parlantes, un *laptop*, un sintetizador, redes sociales, videoclips, lugares e infraestructuras festivas, indumentarias, un argot, etc. Toda una red de elementos humanos y no humanos que trabajan y actúan para configurar y construir un mundo. Así, entendemos a la música no como un mero reflejo de lo social o una representación pasiva o reactiva de lo social, sino como una producción de lo social sobre sí mismo, un trabajo de lo social sobre sí mismo, y, en ese sentido, como un modo constante en que se hace, se teje y (re)compone lo social (Hennion 2002; Hormigos y Martín Cabello 2004).

La academia ha abordado el concepto de música urbana principalmente como el conjunto de prácticas musicales que ocurren en el espacio público y que, por lo tanto, reflejan las interacciones entre la vida musical de una ciudad y su contexto urbano (Cruces 2004). Desde esta perspectiva, la música urbana no solo se entiende como un fenómeno estético, sino también como un proceso social y cultural que se entreteje con las dinámicas de la ciudad: su arquitectura, su movimiento y sus habitantes. Dado que las ciudades son espacios plurales donde convergen diversas identidades y tradiciones, el concepto de música urbana evoca inevitablemente una heterogeneidad de sonoridades y estilos. En este sentido, más que limitarse a un género o a un conjunto específico de prácticas musicales, la música urbana se presenta como una categoría dinámica y flexible.

Desde los medios de comunicación y la industria discográfica, el término música urbana ha sido empleado para referirse a prácticas musicales asociadas a determinadas culturas y estilos juveniles (Villanueva 2023). Esta categoría, aunque aparentemente heterogénea, logra aglutinar géneros como el rap, reggaetón, trap, *plugg*, mambo, neoperreo, electro guaracha, los cuales comparten características que permiten entenderlos como parte de un fenómeno cultural un tanto unificado.

Entre las características comunes de estos géneros, desde un ámbito musical, destaca el uso recurrente de música electrónica y/o *sampling* que otorga una base sonora rica en texturas digitales y ritmos bailables. Una circulación y difusión de la música favorecidas por el mundo digital (Muñoz-Tapia 2023; Villanueva 2023), donde plataformas como YouTube, Spotify, Instagram y TikTok desempeñan un papel central en la viralización y popularización de estos diferentes géneros. También en un ámbito tecnológico, el quehacer musical está determinado preferentemente por los *home studio* que han proporcionado facilidades y recursos, tanto estéticos como económicos, y que posibilitan la creación, la producción y la grabación musical sin tener que generar vínculos y/o compromisos con grandes sellos o estudios de carácter profesional (a menos que así se determine), abriéndose a la posibilidad de hacer música en la comodidad del hogar bajo una estrategia "autogestiva" (Muñoz-Tapia y Pinochet Cobos 2023). Y, por último, la tendencia hacia una interpretación basada en la "voz hablada" (rapear) es un

recurso estilístico ampliamente utilizado por estos artistas, sumando a ello el uso del Auto-Tune, utilizado para corregir desafinaciones y como efecto expresivo.

La música urbana no puede desligarse de su dimensión social y cultural, pues sus orígenes están profundamente vinculados a lo marginal y lo periférico. Varios de los géneros mencionados surgieron en barrios empobrecidos, donde se convirtieron en un medio de expresión para comunidades históricamente excluidas por causales económicas, étnicas y raciales. El rap, por ejemplo, nació en el Bronx como una respuesta a la violencia sistémica y la falta de oportunidades, el reggaetón tuvo su origen en los sectores marginales de Puerto Rico, y lo mismo aconteció con el trap en los barrios empobrecidos de Atlanta. Con el tiempo, estas expresiones musicales han sido adaptadas en otros contextos socioculturales alrededor del mundo, adquiriendo nuevos significados y estableciendo diálogos con las realidades locales. Así, en lugares como Chile, la música urbana ha surgido no solo como una forma de entretenimiento, sino también como un vehículo para producir y articular identidades juveniles, y también para canalizar críticas, frustraciones y aspiraciones en sociedades altamente desiguales (Ganter et al. 2017; Muñoz-Tapia y Pinochet Cobos 2023).

3. Estrategia metodológica. Un enfoque ético situado

Para esta primera fase de la investigación (2024), cuyo objetivo fue cartografiar los antecedentes histórico-contextuales del género urbano y, junto con ello, explorar las escenas urbanas que han ido constituyendo procesos particulares de subjetivación y sociabilidad juvenil al interior de este género musical, hemos optado por un enfoque cualitativo etnográfico, haciendo uso de métodos digitales y etnografías conectivas, así como entrevistas etnográficas a distintos artistas y productores de las ciudades que son objeto de esta investigación, resaltando la heterogeneidad de género y de las trayectorias artísticas. El diseño metodológico posee un carácter exploratorio, relevando su flexibilidad y enfoque interdisciplinar.

Al optar por métodos digitales, nos sumamos a una forma de investigar que no solo implica técnicas digitales, sino fenómenos, marcos teóricos, el campo donde se investiga, que bien pueden ser digitales o no. Es decir, consideramos la existencia de lo digital en su singularidad y polisemia, lejos de ser pensado como un componente que restringe o delimita la investigación únicamente a los territorios digitales (Ortega y Caloca 2016). El uso de las etnografías conectivas (Hine 2004) ha resultado fundamental, alejándonos de una visión dicotómica entre las dimensiones *online* y *offline*. Nos situamos en el espacio de lo *onlife* (Floridi 2015) lo que implica trabajar con las escenas del género urbano situadas en cartografías y territorios que van desde Instagram o Spotify, hasta los espacios de fiesta en las distintas ciudades, los estudios de grabación y los encuentros efímeros concertados por medio de alguna red sociodigital.

Esta investigación se sitúa en dos ciudades de Chile: Santiago y Concepción, las dos concentraciones urbanas más numerosas e importantes a nivel nacional. Santiago nos proporciona un marco contextual de escala metropolitana, y Concepción, declarada "ciudad de la música" el 2023 (Unesco), nos ha permitido tener una inmersión de campo y un primer ejercicio de mapeo de sus espacios, actores e interacciones, identificando un circuito local asociado con la música urbana, lo que aquí denominamos preliminarmente como escena "penquista" (gentilicio de Concepción).

Ahora, si bien se mantienen importantes puentes con la metrópolis santiaguina, consideramos que también es un fenómeno con cierto grado de autonomía y descentralización territorial, de modo tal que se posibilitan flujos e intercambios constantes no solo entre ambas ciudades, sino también entre las distintas escenas a nivel nacional.

Así, la propuesta de construir una definición relacional de qué es el género urbano en Chile implica hacer una revisión de determinados hitos documentados por la historia tradicional, por la narrativa popular y las diferentes fuentes de consulta *onlife*, producto de la exploración, como señala Hine, pero manteniendo una sensibilidad ante los datos (Lara y Enciso 2013). En la construcción de esta aproximación ha sido crucial el encuentro con el podcast *La historia de la música urbana en Chile* presentado por Flor de Rap (Areyte 2022). Este recurso ha trazado las líneas de la diversificación del género, identificando hitos y modificaciones que han repercutido en lo que hoy, 2025, conocemos como género urbano. Dicho material, al proveerse de distintas fuentes, también cuenta con datos técnicos que permiten esbozar no solo los cambios, sino el funcionamiento en términos de producción, circulación y consumo.

Para esta primera aproximación, el trabajo de campo estuvo situado en la ciudad de Concepción en donde se llevó a cabo a partir de una muestra conformada por cinco eventos festivos, abarcando el período comprendido entre abril y diciembre del 2024. La asistencia y observación de estos eventos fue realizada preferentemente por investigadores emergentes y tesistas asociados al proyecto, lo que no excluye la participación de lxs investigadores con más años de experiencia en los abordajes, observaciones e incursiones de campo directas, pero con la evidente limitante ética y metodológica de evitar generar disrupciones al interior de una escena de interacciones festivas que se estructura con rituales, códigos y fronteras muy marcadas y segmentadas en lo que refiere a las edades de quienes participan como usuarios de estas fiestas.[3] Asimismo, la opción por investigadores jóvenes no fue casual; respondió a la propia ética del proyecto (jóvenes investigando jóvenes), y al objetivo de lograr una mayor asimilación y proximidad generacional con el público que produce y frecuenta estas fiestas. De esta manera, obtuvimos una observación más inmersiva y auténtica de las dinámicas festivas, recordando la importancia de la imbricación de las dimensiones *online y offline* en las posibilidades de aproximación al campo.

Las fiestas que conformaron la muestra del estudio son: (i) Caserío; (ii) Chismotek; (iii) La Punto; (iv) Gran Fiesta Guachaca; y (v) Estricta Rave. Cada uno de estos eventos tiene características propias que enriquecieron el trabajo de campo. Las particularidades abarcan aspectos como: el tipo de espacio e infraestructura utilizados; los géneros musicales predominantes; el perfil y comportamiento de usuarios/as; sus principales interacciones, rituales y dinámicas sociales; así como las expresiones estéticas y construcciones de identidades de género.

Nos ubicamos desde una perspectiva comprometida éticamente con la honestidad, la transparencia, la reciprocidad, el respeto y la responsabilidad en la protección de datos

3. Es importante resaltar aquí que en el proyecto de investigación trabaja un total de diez profesionales estables (sumando Santiago y Concepción) y quienes lideran el proyecto han desarrollado investigaciones etnográficas en este campo de estudio por más de diez años, y en otros casos por más de veinte años; de modo que no solo se ponen en valor los aprendizajes y la producción de conocimiento interdisciplinaria, sino también intergeneracional. Sumado a esto, el trabajo de investigación también incluye la realización de talleres para el diseño de instrumentos y la discusión de avances de campo, así como la realización de entrevistas a jóvenes cantantes, productores, DJs, etc., aspectos en los que se involucran y participan todos los miembros del proyecto.

e información sensible vinculada con el trabajo de campo (Restrepo 2018). Este locus de enunciación remite a la idea planteada por Restrepo del "etnógrafo/a comprometido/a", donde la consideración por las personas y colaboradores con quienes se trabaja implica dar cuenta de sus experiencias de una manera respetuosa, siempre sosteniendo un criterio situado, apelando a la construcción desarrollada por los estudios en juventudes (Urteaga 2012) y la teoría feminista (Haraway 1995). Nos comprometemos con un enfoque inclusivo, no homogeneizante, que procura, activamente, integrar las voces de mujeres y disidencias, valorar sus contribuciones como agentes en la construcción y producción de las escenas urbanas, y destacar su presencia histórica, en ocasiones invisibilizada por narrativas dominantes construidas bajo otros lentes y momentos históricos. De este modo damos un lugar protagónico al desarrollo de estrategias metodológicas que permitan co-construir conocimiento, entendiendo la etnografía no solo como un medio para documentar experiencias, sino también como una práctica situada capaz de catalizar disputas y debates en torno a las tensiones que atraviesan las juventudes.

4. Aproximación cartográfica a la música urbana

4.1. Breve historia de la música urbana en el Chile reciente

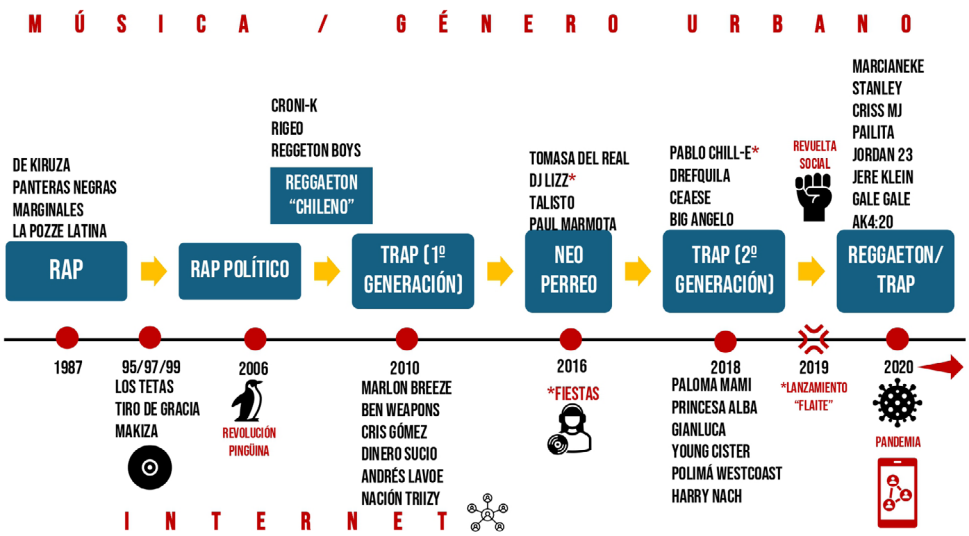

Figura 1 / Trayectoria del género musical urbano en Chile. Elaboración propia.

Lo que hoy conocemos como música urbana, está lejos de representar la historia y composición densa que ha implicado su recorrido en el territorio chileno. El rap, como el género inicial, ha trazado trayectorias que han llegado a lugares insospechados y a un nivel de popularidad que no tenía precedente. Si hay un punto de convergencia entre las diferentes y disímiles narrativas que circulan en torno al género urbano (Muñoz-Tapia y Pinochet Cobos 2023), es la contradicción. Esto debido a que el género en sí mismo ha producido carreras y narrativas que se ubican, en su mayoría, en polos opuestos: por un lado, aquellas que narran las zonas más complejas de la vida urbana en las periferias y, por otro, el amor como un tópico recurrente entre ciertos artistas. "Riquelme et al. (2022) clasifican las narrativas del género

urbano a partir de tres tópicos: filosofía de vida, relación con los otros, y representación de problemas del entorno" (Villanueva 2023, 93), en los que quedan inscritos estos polos que son identificados por diversos autores, tanto por el mismo Villanueva, como por Muñoz-Tapia y Pinochet Cobos (2023).

El género urbano en Chile se ha posicionado históricamente como una de las culturas musicales que más jóvenes ha convocado. Desde fines de la década de 1980 con la aparición de los primeros proyectos de rap a cargo de grupos como De Kiruza, Panteras Negras, Los Marginales y La Pozze Latina, para luego pasar a constituir un fenómeno de ventas con Tiro de Gracia y Makiza a fines de los noventa y comienzos de los años 2000, el género urbano ha estado presente en la configuración de una escena que, con el tiempo, se ha diversificado y ha encontrado nuevas formas de expresión, creación, producción y circulación de la música.

Durante el siglo XXI, esta escena vivió una expansión sonora que incorporó influencias del *crunk* y el *dirty south* lo que, posteriormente, se conocería como trap. La rigidez estilística del rap tradicional fue cuestionada por las nuevas generaciones que apostaron por letras más flexibles, estéticas híbridas y sonidos más cercanos al reggaetón y a la electrónica. Este tránsito generó tensiones dentro de la misma escena, especialmente en torno a la disputa por la autenticidad, la banalización de las letras y la apertura estética.

Junto con estos desplazamientos musicales, emergieron cambios significativos en la performatividad y la estética corporal de los artistas. Las paletas de colores se ampliaron, así como el uso de accesorios, tatuajes y cortes de cabello, la ropa ancha "triple XL" dejó de ser la única distinción para los cultores del género. Tal es la importancia que adquirió la estética para esta nueva escena que uno de sus exponentes creó una marca de ropa (Triizy, posteriormente 3€$¥), la cual se convirtió en una suerte de insignia para los cultores. De los más destacados de esta primera generación (Mannheim 1993) del trap en Chile mencionamos a: Marlon Breeze (considerado el "padre" del trap chileno), Cris Gómez, Dinero Sucio, Andrés Lavoe, Nación Triizy y Ceaese.

Figura 2 / Captura de pantalla de perfil de Instagram público de 3ESY Shop.

La consolidación de esta cultura se articuló en torno a diversas actividades focales: eventos, fiestas y *trap-houses*, que habilitaron el encuentro entre músicos, DJs, productores y audiencias. En este proceso, DJ Lizz (una de las mujeres clave para el género urbano) y Tomasa del Real jugaron un rol central en la gestación del neoperreo, subgénero que resignifica el reggaetón desde una estética *queer*, feminista y abiertamente disidente. La escena del neoperreo, particularmente en Santiago, visibiliza cuerpos e identidades que históricamente han sido marginadas, proponiendo una diversidad de discursos estéticos que abren la escena a otras subjetividades (Díaz 2019).

La llamada "segunda generación" (Mannheim 1993) del género urbano en Chile –Gianluca, Paloma Mami, Polimá Westcoast, Young Cister y Harry Nach, entre otros– introdujo una sensibilidad más melancólica y emocional, que dialoga con los códigos globales del pop digital; desde lo periférico, algunos de ellos reelaboran lo marginal como una de las nociones clave para entender aquello que actualmente se entiende por música urbana. En este desplazamiento fue relevante la figura de Gianluca, a quien se le adjudica posicionar esta música más lejos del barrio (Areyte 2022). Pablo Chill-E se destaca en este entramado, articulando una narrativa cruda de barrio, pero también un posicionamiento político explícito durante el estallido social de 2019, especialmente a través de la Coordinadora Shishigang (Collao 2019). Canciones como "Flaite" no solo fueron éxito comercial, sino también una declaración de identidad y resistencia simbólica.

Figura 3 / Fotograma del videoclip "Flaite" de Pablo Chill-E.

El año 2019 marcó un punto de inflexión: la presencia de artistas urbanos en festivales como Lollapalooza y la participación en la revuelta social de octubre evidenciaron la centralidad cultural del género. Esta visibilidad se consolidó aún más durante la pandemia del 2020, cuando las restricciones de movilidad y el uso intensivo de redes sociales habilitaron la emergencia de nuevos referentes. Artistas como Marcianeke, Cris MJ, Pailita, Jere Klein y Jordan 23 –muchos de ellos provenientes de sectores populares y con trayectorias autodidactas– se posicionaron rápidamente en el circuito digital, redefiniendo el acceso a la producción y el consumo musical. Una característica transversal a esta nueva camada de artistas es su relación ecléctica

y fluida con los géneros. Evitan las etiquetas rígidas como "reggaetoneros" o "traperos" y su percepción de lo "urbano" en la música implica el diálogo continuo entre diferentes estilos (Villanueva 2023). Este eclecticismo también se traduce en una ética de la producción DIY (hazlo tú mismo), fuertemente ligada al *home studio*, la autogestión y el uso estratégico de plataformas como YouTube, TikTok o Spotify. La pregunta por las mujeres en la música ha tenido continuidad como una clave de lectura transversal al pensar las escenas y los géneros musicales y el estilo desde una perspectiva sociocultural (McRobbie y Garber 2014). Se ha profundizado en la carrera de DJ Lizz como un nodo clave de esta escena, así como en otras exponentes y músicas que son parte de la segunda generación del trap. Considerando el *boom* que ha suscitado la música urbana hecha en Chile por estos últimos exponentes, la pregunta por las mujeres músicas vuelve a situarse como un eje ineludible. Flowyn, La Dainesitta, Blue Mary, Flor de Rap y AKRILLA son algunos de los nombres de las músicas que se encuentran creando y disputando un territorio de amplio uso masculino, donde las narrativas, en ocasiones, destacan por la violencia y el imaginario cosificante de los cuerpos feminizados.

En la búsqueda por encontrar una forma de rastrear el surgimiento de nuevos artistas, lo que se indica actualmente como una de las características de este tipo de música, es que la tasa de recambio es de seis meses aproximadamente. Las implicaciones para la cadena productiva son desconocidas, sin embargo, lo efímero de las carreras parece vincularse más con una idea neoliberal de aceleramiento progresivo que implica devenir en un producto desechable articulado a la condición juvenil. De este modo, resulta provocadora una de las ideas propuestas por Muñoz-Tapia (2024) en una columna de opinión en Ciper (Centro de Investigación Periodística), quien sostiene que "la música urbana expresa, negocia, redefine, afirma y construye una subjetividad, en un mundo en constante transformación y sin reales garantías de futuro".

4.2. La emergencia de una escena: la música urbana en la ciudad de Concepción[4]

Concepción se ubica a 500 km al sur de Santiago y es la segunda concentración urbana más importante de Chile, y abarca en su área metropolitana a poco más de un millón de habitantes. Históricamente, ha constituido un polo de industrialización temprana con tres enclaves portuarios. Es una ciudad con fuerte presencia del mundo mapuche, lo que le otorga el carácter de ciudad fronteriza, donde convergen múltiples actividades y culturas, por lo mismo, un polo urbano factoría de nuevas ideas, corrientes culturales y movimientos sociales. Actualmente, se la define como ciudad universitaria cuya población entre quince y veintinueve años se estima en 360.000 a nivel regional, de los cuales 120.000 son estudiantes de educación superior (Injuv 2022).

Desde una perspectiva musical, Concepción se ha consolidado como una ciudad con un marcado perfil cultural y artístico. Este reconocimiento no solo responde a una proyección identitaria promovida desde la propia ciudad –en contraste con otras urbes del país y, especialmente, con la centralidad de la capital Santiago–, sino también a una actividad musical sostenida y diversa que ha caracterizado su vida cultural en las últimas décadas. En 2024, esta trayectoria fue oficialmente reconocida por la Unesco, que otorgó a Concepción el título de Ciudad Creativa de la Música.

4. En este apartado se agradecen las notas y el trabajo de campo aportado por Axel Casanova y Cristian Salazar, parte del equipo de la Universidad de Concepción de tesistas y ayudantes del proyecto Fondecyt.

Ahora bien, tradicionalmente han sido el rock y la música clásica las prácticas musicales que han otorgado mayor visibilidad y prestigio a esta escena musical local (Masquiarán y Pincheira 2020). No obstante, en el escenario actual, resulta imprescindible considerar también el creciente protagonismo de las llamadas músicas urbanas –como el rap, el trap, el reggaetón y el mambo–, cuyas expresiones congregan a un amplio número de jóvenes, particularmente durante los fines de semana, en espacios tanto públicos como privados. La práctica de estos géneros, muchas veces marginados de los circuitos formales de difusión, está sin duda transformando las dinámicas culturales de Concepción en la década del 2020 a partir de la incorporación de singulares formas de producción, circulación y consumo cultural propios de la actual generación de jóvenes penquistas.

Fiesta	Discoteca	Ubicación
Caserío	Living Room	Barrio Estación
Chismotek	Club Maldita Sea	Barrio Brasil
La Punto	Living Room	Barrio Estación
Gran Fiesta Guachaca	Club Alpha	Barrio Estación
Estricta Rave	Ex CCU	Pedro del Río Bajo

Tabla 1 / Espacialidades festivas.

Fiesta	Fecha	Hora-apertura	Hora-cierre
Caserío	03 de mayo 2024	23:00	04:45
Chismotek	10 de mayo 2024	23:00	05:00
La Punto	20 de mayo 2024	22:00	05:00
Gran Fiesta Guachaca	03 de agosto 2024	22:00	04: 00
Estricta Rave	03 de agosto 2024	19:00	08:00

Tabla 2 / Fechas y horarios de las fiestas.

4.2.1 De lugares, fiestas y propuestas

Chismotek y Caserío son dos modelos de fiesta que nacieron en Santiago el año 2021 y comparten una propuesta artístico-musical similar. Ambas se han expandido a la ciudad de Concepción. Sin embargo, la expansión de Chismotek también ha llegado a ciudades como Antofagasta, Valparaíso y Temuco, dando cuenta del carácter de escena translocal (Bennett y Peterson 2004) que puede caracterizar a la música urbana actualmente en Chile. Su propuesta consiste en la combinación de géneros musicales, que incluyen reggaetón, trap y neoperreo, con presentaciones en vivo de DJs, artistas de la escena y *performers*, habitualmente vinculados a las disidencias sexuales.

En el caso de Chismotek, la fiesta estudiada se llevó a cabo en Maldita Sea, una discoteca ubicada en el Barrio Brasil, lugar antiguo y deteriorado de la ciudad, donde se mezcla una zona residencial con una zona industrial en desuso (galpones, bodegas, infraestructura de antiguas manufactureras, etc.). La entrada se podía comprar a través de paquetería virtual o directamente por Instagram. Las últimas preventas costaban 10 y 12 USD. La organización del evento estuvo a cargo de DJ Lizz junto con la cantante urbana Tomasa del Real.

Por su parte, Caserío se llevó a cabo en Living Room, una disco "histórica" y llena de memorias situada en el emblemático Barrio Estación (Ganter et al. 2017), que hasta principios de la década de 2010 era conocido como el epicentro de la bohemia penquista. El costo de la entrada variaba entre 4 y 10 USD, dependiendo del horario de ingreso. Además, se ofrecía la opción de acceder de forma gratuita previa inscripción por Instagram. La organización estuvo a cargo de DJ Reesopapi, CEO de Caserío.

La Punto y Gran Fiesta Guachaca también tuvieron lugar en el Barrio Estación, pero sus propuestas artístico-musicales son muy distintas. La Punto ofrece un espacio convocante de intercambio y sociabilidad tanto para artistas cultores, como para su audiencia, donde se escucha en vivo reggaetón y trap local. Además, se distingue por su propuesta estética alternativa y no excluyente en términos de vestimenta, clase social y consumo. En cambio, en Gran Fiesta Guachaca los DJs fusionan el reggaetón y el trap *mainstream* con guaracha, cumbias y rancheras. Esta fiesta mantiene una relación con sus usuarios exclusivamente desde su condición de clientes a fin de obtener la mayor cantidad de retribuciones económicas posibles.

La Punto se llevó a cabo en Living Room y el valor de la entrada fue de 5 USD. El evento fue producido por La Única Compañía (LUC), un sello discográfico y productora de eventos que surge en el año 2021 y es liderado por el artista urbano local Yuri. Además de organizar eventos como La Punto, LUC se dedica a la grabación y difusión del trabajo de numerosos artistas locales, proporcionando un trampolín para aquellos que aspiran a la profesionalización. El impacto de este sello en la movida urbana penquista es indiscutible. Ha creado una plataforma multifacética que conecta a músicos, productores y audiencias, promoviendo proyectos a través de sus redes sociales y otros medios de comunicación.

La Gran Fiesta Guachaca se realizó en Club Alpha, una discoteca que en ocasiones organiza sus propias fiestas y el valor de la entrada fue de 7 USD. Fundado en 2019, el club comenzó con un formato de fiesta diurna dirigido al sector universitario. Desde entonces, ha ampliado su oferta de fiestas, tanto de tarde como de noche.

Estricta Rave tuvo lugar en las ruinas de una fábrica cervecera abandonada en una zona conocida como Pedro del Río Bajo (cercana al río Biobío). Su estética decadente y distópica constituyen signos poderosos del declive y colapso histórico del modelo industrial que caracterizó en otra época al Gran Concepción. El ambiente se organiza en torno a lo clandestino, lo marginal, lo periférico. El cobro y acceso al evento fue laxo, sin segmentaciones, por lo mismo, más inclusivo. La fiesta fue organizada por Estricto Rigor Label, un colectivo que nace el 2024 en Concepción. Al inicio, las *raves* las organizaba el colectivo Depura Kollective y se realizaban en Club Legión, un gimnasio de boxeo que también se utiliza para hacer eventos y se ubica a tres cuadras de la Plaza de la Independencia. Actualmente, Depura Kollective no forma parte de esta organización.

En el balance, los recintos de los eventos varían considerablemente en cuanto a su infraestructura y estética. Living Room, donde se llevaron a cabo dos de los cinco eventos, es un lugar que no tiene una distinción estética particular, ya que carece de implementos visuales fijos, como pinturas o decoraciones. Se trata de un espacio pequeño y pragmático dispuesto en función del evento. El único elemento decorativo es el juego de luces neón en gama de azules, verdes, rojos y rosas que se proyecta en la pista. De manera similar, Club Alpha es también un lugar pequeño, compuesto por una pista de baile, sillas a los costados, una barra y

dos sectores de mesas. El lugar está dispuesto de tal forma que las luces, todas en tonos neón, apuntan solo a la pista de baile, dejando el entorno oscuro. En contraste, la ex fábrica CCU (Compañía Cervecerías Unidas), se compone de dos niveles. En el primer nivel, pegados a la pared se ubican los DJs, en el único espacio iluminado del lugar. Para acceder al segundo nivel se debe subir unas rudimentarias escaleras que no tienen pasamanos. Este nivel casi no cuenta con paredes. Por último, Maldita Sea destaca por su infraestructura mucho más elaborada en comparación con las otras fiestas. Cuenta con una mayor disponibilidad de espacio, mejor iluminación y una oferta más exclusiva de bebidas alcohólicas. Esta diferencia de recursos en comparación con las otras fiestas refleja un enfoque orientado hacia un público con mayor poder adquisitivo.

Adicionalmente, es importante notar que los valores de las entradas se distribuyen desigualmente en función del espacio. En el Barrio Brasil, los costos de las discotecas fluctúan entre 10 USD y 20 USD, pudiendo en ocasiones superar este monto. En general, este valor depende del horario de entrada –elevándose conforme transcurre la noche– y también del *staff* de artistas o invitados que se presenten, esto es, qué tan convocantes, conocidos/as y/o populares son. En el Barrio Estación, los costos son más estables, por lo general no superan los 10 USD, lo que se vincula directamente con su oferta, esto es, su capacidad de aforo, su infraestructura más elemental, el estilo musical, la parrilla de artistas más local o emergente, entre otras.

El análisis de los costos permite inferir elementos asociados a la segmentación socioeconómica. Así, el Barrio Brasil presenta una oferta más orientada a segmentos con mayor poder adquisitivo y búsqueda de experiencias asociadas al consumo cultural *mainstream*, mientras que Barrio Estación presenta una oferta más asequible, vinculada a un público diverso, pero más cercano a las capas medias y populares.

4.2.2 De usuarios y audiencias festivas

La edad promedio de quienes asisten a estas fiestas es de veinticuatro años, lo que nos lleva a ver a este grupo como mayormente juvenil, a partir de la edad como marcador. Aunque no se vieron personas menores de dieciocho años, muchos de los presentes todavía no han logrado una independencia económica sólida. Este aspecto, aunque no define por sí solo lo que significa ser joven o adulto (Lozano Urbieta 2003), actúa como un indicador importante para entender su situación socioeconómica. En este contexto, es habitual que estos jóvenes tengan trabajos de medio tiempo que les ayudan a cubrir algunos gastos mientras cursan sus estudios.

En el marco de un progresivo y evidente proceso de elitización de las universidades tradicionales en Chile, particularmente observable en el caso de la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago, la Universidad de Concepción (UdeC) destaca por ser una universidad regional fundada en 1919 y con una marcada vocación pública, distinguiéndose a nivel nacional por ser una universidad que fomenta, por medio de sus políticas, una composición social heterogénea y la inclusividad social. Por ejemplo, mediante la política de gratuidad aplicada desde el año 2016 y el programa PACE (Programa de Acompañamiento y Acceso Efectivo a la Educación Superior), se favorece el ingreso de estudiantes que provienen de liceos municipales y colegios subvencionados, esto es, de clases

populares, clases medias y clases medias bajas (Valenzuela et al. 2023). A esto se suma que la UdeC reúne gran parte de la población estudiantil proveniente de las zonas centro sur y sur del país. Este es un dato que, acompañado de las observaciones de campo centradas en los tipos de consumo, nos permite inferir que gran parte de quienes participan de estas fiestas pertenecen preferentemente al perfil de estudiantes universitarios de segmentos medios, medios bajos y populares.

Además de ello, es importante relevar que, a nivel de la geografía del ocio festivo nocturno del Concepción metropolitano, los espacios se encuentran altamente segmentados, siendo el río Biobío una frontera natural y simbólica que delimita el circuito más masivo e inclusivo, localizado en las zonas céntricas de la ciudad; versus el circuito de ocio festivo nocturno más exclusivo y excluyente que se configura al otro lado del río Biobío, esto es, en torno a barrios como Andalué, en la comuna de San Pedro de la Paz.

En el caso de Caserío y Chismotek, el perfil es similar en cuanto a procedencia de los asistentes. Se trata de estudiantes universitarios de clases medias y medias bajas. Una parte importante de este grupo está conformado por mujeres y personas de la comunidad LGBTIQ+. En Chismotek es aún más notable la presencia de identidades disidentes. La estética abraza la extravagancia, la sensualidad y el maximalismo, con faldas cortas, tops transparentes, maquillaje con *glitter*, cadenas, *piercings* y tatuajes.

En el caso de La Punto los usuarios son jóvenes de clase media y media baja, no necesariamente estudiantes universitarios. Muchos de ellos realizan trabajos informales o desempeñan oficios en el ámbito de la producción artística, la música o la moda. En términos de estilo, visten de manera variada, desde ropa deportiva y ancha, complementada con accesorios como cadenas, aros y *piercing*, hasta prendas ceñidas al cuerpo, sobre todo las mujeres y las disidencias sexo-genéricas.

Los usuarios de Gran Fiesta Guachaca son jóvenes pertenecientes a sectores populares y contextos precarizados, clases medias bajas y bajas. Son jóvenes que han sido etiquetados como "flaites", un término que refleja procesos de estigmatización asociados con exclusiones de clase y estética. La vestimenta no sigue una propuesta artística más elaborada como en otras fiestas. Los chicos usan *jeans*, poleras negras, cortavientos y zapatos deportivos. Las chicas optan por *skinny jeans* y zapatos deportivos blancos. En ambos casos se privilegia el uso de marcas deportivas.

En Estricta Rave, el bajo costo de la entrada y el carácter informal del evento atraen a un público que cuenta con menor poder adquisitivo. Se trata de un público sumamente heterogéneo en términos de capital económico y cultural, pero los une el vínculo al mundo *underground*, el margen y lo alternativo. En algunos casos son estudiantes de enseñanza media, universitarios o profesionales jóvenes; en otros son jóvenes "periféricos", sin acceso a educación superior. Las vestimentas suelen ajustarse al clima frío y al entorno abierto del lugar. Se privilegia el uso de prendas funcionales como chaquetas gruesas, pantalones anchos y deportivos. Los accesorios combinan elementos utilitarios con una carga estética ligada a lo clandestino (pasamontañas, luces LED portátiles).

4.2.3 De consumos y sustancias

Dada la heterogeneidad de las fiestas, no se puede hablar de un único tipo de consumo. En Chismotek, la barra está mejor equipada y es más grande, lo que hace que el consumo de alcohol sea mayor. Los tragos más consumidos son el *gin tonic* y piscolas. La droga más frecuente es la marihuana, seguida por la cocaína, el *tussi* y el *popper*. Caserío y La Punto, al estar situadas en Living Room, comparten un consumo similar. En ambos casos los jóvenes optan por las denominadas "promo", es decir, ofertas convenientes de cerveza y piscola. Sin embargo, ni el consumo de alcohol ni de drogas es lo que predomina como foco de interacción. Distinto a lo que ocurre con Gran Fiesta Guachaca, donde se observa una mayor oferta de alcohol y destaca el consumo de cerveza, destilados, "borgoña" y "terremoto" (más consumidos en el mundo popular). Dentro de las drogas se incluye cocaína, *tussi*, éxtasis y ketamina. En Estricta Rave no hay venta de alcohol directa, más bien son los propios participantes quienes llevan sus licores, aunque el consumo de alcohol y drogas diversas es bajo. A pesar de esta heterogeneidad, en todos los casos el consumo de drogas se caracteriza por su discreción, tanto en los espacios escogidos para consumir dentro del recinto, como en el tamaño de los artefactos empleados para llevar a cabo esta actividad.

4.2.4 Dinámicas musicales y dancísticas

Caserío, Chismotek y La Punto comparten algunos referentes musicales, aunque con ciertos matices en cada caso. La parrilla de artistas comúnmente la componen Pablo Chill-E, EasyKid, Cris MJ, La Mafia del Amor, Bad Gyal, La Zowi, Yung Beef y Kaydy Cain, que han influenciado al género urbano en Chile.

Gran Fiesta Guachaca y Estricta Rave comparten una propuesta musical diversa, fusionando el género urbano con sonoridades electrónicas. En la primera, los DJs a cargo recogen artistas como King Savagge, Jere Klein, Cris MJ y Marcianeke, y los mezclan con ritmos como la guaracha. La segunda suele abarcar ritmos derivados de la música electrónica, tales como el *latin core*, el *techno*, el *house*, el *dark techno*, el *tech* y el industrial.

En Chismotek en particular, la fiesta giró en torno al neoperreo, incorporando una versión especial llamada RaveTon a cargo de DJ Lizz, quien combinaba el *tech house* con el reggeatón en un "tira y afloja" de géneros, transitando entre lo "chulo" y lo experimental. En una línea similar, La Punto contaba con su propio *lineup*, que incluía a artistas como Sinaka, Ivo Wan Kenobi, La Única Compañía, Carly ZC, Babux, Carlao y Cuxo.

Es fundamental señalar que la música en estas fiestas cumple un doble rol: como elemento de ambientación y como motor de baile. En primer lugar, en su función de ambientación, la música se convierte en un acompañamiento sonoro esencial para las interacciones sociales, estableciendo el tono de las conversaciones entre amigos y acompañando el consumo de alcohol y otras sustancias. Su presencia facilita la creación de un ambiente común para la socialización. En paralelo, la música invita a expresarse corporalmente, ya sea de forma individual o en grupos de amigos, lo cual viene dado principalmente por los elementos percusivos que se sitúan en un primer plano dentro de las mezclas. Esta jerarquización de la percusión resulta decisiva en la configuración de una sonoridad cuyo principal objetivo parece ser la activación corporal de los oyentes. Es interesante observar que estas expresiones

rara vez se dan en una dinámica de parejas, lo que sugiere que el acto de bailar y moverse al ritmo de la música tiene un carácter más colectivo, grupal, expansivo, alejado de la intimidad que podría asociarse con una danza en pareja.

Cuando comienzan las presentaciones musicales, ya sean a cargo de DJs, cantantes o espectáculos de baile como el neoperreo o las *performances* de *drag queens*, se abren nuevas posibilidades de interacción a partir de la música. Algunos asistentes optan por sumergirse completamente en el espectáculo, desconectándose del entorno para concentrarse exclusivamente en la actuación de los artistas. Esta inmersión en la experiencia estética y sensorial contrasta con la forma en que otros continúan con sus dinámicas previas de socialización y baile, manteniendo una interacción más distendida y orientada al disfrute colectivo. Esta variedad en las prácticas alrededor de la música pone de manifiesto cómo la música actúa como un facilitador de diversas formas de interacción social, expresión personal y experiencias estéticas, adaptándose a las necesidades y preferencias de cada individuo dentro de un mismo espacio festivo.

4.2.5 Flujos y ritualidades que estructuran el espacio

En la fiesta Caserío, se genera una dinámica de interacción que refleja una pertenencia identitaria en torno al reconocimiento de las diversidades sexo-genéricas. La música, como eje articulador, juega un rol fundamental. Desde la selección musical, compuesta mayoritariamente por artistas mujeres y figuras vinculadas a las disidencias sexuales, como La Zowi, Akatumami, La Gooni Chonga, Tomasa del Real y Bad Gyal, hasta los espectáculos de *performers* que acaparan la pista de baile en diferentes horarios de la noche, se configura un espacio seguro donde los asistentes pueden expresar sus devenires sexuales libremente.

Una *performance* que merece especial atención por su contribución a la identidad disidente fue el espectáculo de *drag queens* presentado en Chismotek y que presenciamos en nuestra visita. Este espectáculo se destacó por ser una danza grupal de neoperreo, cargada de sensualidad y erotismo. Las *performers* ejecutaron movimientos provocativos e incluyeron intentos de desnudo parcial, mostrando explícitamente glúteos y pechos, lo que añadía un aire de transgresión y celebración del cuerpo disidente y la libertad de expresión. Otro elemento que hizo particularmente singular a esta actuación fue su escenificación en la pista de baile, en lugar de hacerlo en un escenario convencional. Este formato permitió una relación más íntima, cercana y participativa con las y los asistentes. Las *drag queens* interactuaron directamente con el público, animándolo a grabar y a documentar el espectáculo con sus teléfonos, lo cual contrasta marcadamente con los otros eventos, donde predominó una atmósfera de anonimato tanto entre los artistas como entre los asistentes.

La misma noción de pertenencia es observable en otros eventos como La Punto, donde la noche avanzó entre flujos cambiantes de personas. Inicialmente, el público no superaba los treinta asistentes y se distribuía en actividades como beber alcohol o fumar en la terraza. Conforme pasó el tiempo, el público se fue aglutinando en torno a la pista de baile, motivados por la atmósfera envolvente que generaba la música. Aquí la música opera nuevamente como eje central. Los artistas se organizaron en bloques de treinta minutos de presentación, incluyendo un espacio exclusivo de mujeres. En este bloque, las artistas, acompañadas por su cuerpo de baile, animaron al público a bailar al ritmo del reggaetón. El ambiente se elevó cuando las artistas interactuaron con el público, especialmente con quienes estaban más cerca del escenario.

En la Gran Fiesta Guachaca, la dinámica de interacción revela una convivencia entre quienes se integran activamente en la pista de baile y aquellos que prefieren mantenerse como observadores. A los alrededores de la pista, grupos parecen estar más centrados en sus conversaciones o en sus propios asuntos, bebiendo, fumando o esnifando, como si estuvieran observando la escena sin querer ser parte activa de ella. Por su parte, quienes bailan se encuentran absortos en su propia experiencia en la pista.

En Estricta Rave las dinámicas se estructuran de manera diferente al resto de las fiestas, en gran parte debido a las características propias del espacio y el tipo de música. Si bien la práctica de escucha y los bailes suelen tener un carácter individual, el público tiende a mantenerse junto a su grupo de amigos.

A modo de síntesis, proponemos la hipótesis de una escena en construcción de la música urbana en la ciudad de Concepción, entendiendo aquí por "escena" a una trama socio-espacial dinámica y fluida que va más allá de los espacios de socialización formales, y que se inserta en una época donde lo digital/global interactúa fuertemente con lo territorial. Por lo general, esta escena de vocación nocturna se localiza en infraestructuras antiguas y deterioradas de los barrios céntricos de la ciudad, configurando un espacio-tiempo donde coexisten, cooperan, excluyen, jerarquizan y reelaboran diversos estilos, estéticas, gustos, modas, ritmos, identidades, imaginarios, lenguajes, economías, prácticas de consumo, producción y difusión de la música (Thornton 1995). Destaca la participación protagónica y activa de las nuevas generaciones, quienes, sobre todo desde un *ethos* autogestivo y festivo, experimentan con nuevos códigos y símbolos de distinción. Así, la música urbana opera ensamblando prácticas sonoras, artistas, productores, audiencias, tecnologías, lugares, ritos, sentidos de comunidad y esfuerzo personal, sintetizando creativamente y de modo incesante estos elementos a menudo dispersos y en tensión.

Las dinámicas festivas que pudimos observar, en especial en Caserío y Chismotek, nos hablan de espacios que no solo operan dentro de la lógica del ocio festivo convencional, sino que se han configurado como territorios de producción de subjetividades desafiantes en clave de género. De este modo, nos preguntamos si la puesta en escena de cuerpos otros, abyectos, expanden los horizontes de lo "importante", lo vivible y preservable (Butler 2012) reconfigurando las posibilidades materiales de existencia bajo ciertos contextos normativos.

5. Conclusiones. Metáforas y tensiones

A partir de los hallazgos preliminares, entendemos a la música urbana como un crisol. Dicha metáfora responde más a su función que a su configuración. Como en todo crisol, en el caso de la música urbana, se trata de un proceso dinámico y experimental donde se fusiona y tensiona una amplia variedad de géneros, estilos, prácticas musicales, ritmos, gustos, estéticas e identidades.

Para el caso de estudio observado, lo que estructura a este "macrogénero musical" es una construcción común en torno a nociones clave asociadas con al menos seis componentes: (i) una condición juvenil particular, donde (re)aparece una reivindicación asociada con la clase y la calle, así como una visibilización de la diversidad sexo-genérica; (ii) el entretenimiento y la construcción de identidad/comunidad en torno al ocio festivo y el consumo desde un

presente intensificado; (iii) la fascinación por lo tecnológico, lo electrónico y la innovación digital; (iv) el valor de la autogestión, el "buscárselas" y el salir adelante preferentemente por las de "uno"; (v) el carácter translocal, convocante, masivo y transversal de la música urbana; (vi) la heterogeneidad y coexistencia inestable de ritmos, estilos urbanos y prácticas musicales diversas.

Estos elementos irrumpen en un contexto de cambio cultural y "ruptura generacional" (Mead 1970), tanto en Chile como en el mundo, determinado por la velocidad del flujo de la información, la referencialidad y la construcción de sentido en un escenario de incertidumbre, vaciamiento y desconfianza de las instituciones. Así, al concebir la música como una relación social (Hennion 2002) la música urbana se constituye como lenguaje; un tejido que nos permite acceder a la producción/creación de ese mundo, de ese imaginario social juvenil en estado de proceso, esto es, aún en construcción y cristalización, y en el cual es posible observar cómo se expresan y gestionan las tensiones sociales y los desafueros que van dibujando la fisonomía del Chile contemporáneo, cual metáfora de cambio social (Hall y Jefferson 2014; Hebdige 2004).

Lo que en principio podría parecer un "cajón de sastre" debido a la diversidad de sonoridades, ritmos y formas del quehacer artístico y del consumo, para nuestro proyecto de investigación constituye una valiosa oportunidad para acercarnos a las aspiraciones y modos en que las juventudes interrogan y cuestionan el Chile actual y su herencia pinochetista, a partir de una epistemología relacional y de proximidad (Urteaga 2012). La música urbana, en cuanto música hecha preferentemente para jóvenes y por jóvenes que "tienen calle", refleja ciertas aspiraciones, experiencias generacionales y define los gustos musicales que predominan en una generación marcada por eventos históricos como el mayo feminista del 2018, la revuelta de octubre del 2019 y la pandemia de 2020, siendo este género una expresión de lo que autores como Gramsci (1999) llaman una crisis de autoridad y de hegemonía en el Chile actual, o lo que el PNUD (2003) define como una erosión en las reservas de sentido tradicionales en el Chile actual.

En un nivel más específico, destacamos cómo la música urbana sintetiza una actitud más flexible e innovadora hacia el consumo musical. Muchos jóvenes disfrutan de la música y el baile sin adherirse a categorías estables y rígidas, como ocurría en décadas anteriores, cuando predominaban los formatos de reproducción musical físicos y el control de los sellos discográficos. Este enfoque contemporáneo, que podemos considerar como "transdigital", se traduce en una disposición a disfrutar de una diversidad de géneros y estilos, lo que refleja un cambio notorio con respecto al panorama de finales del siglo XX, donde predominaba una segmentación más marcada de los gustos y estilos juveniles, denominada en su momento como "tribus urbanas", culturas juveniles espectaculares (Feixa 1999; Reguillo 2000).

En ese sentido, la amplificación de las prácticas de escucha mediante el acceso a servicios de *streaming* y plataformas de interacción digital ha facilitado un eclecticismo estético. Así, la música urbana se constituye en un espacio de innovación social, en el que se construyen relaciones interpersonales, se desafían las convenciones sociales y se redefinen continuamente los imaginarios y el lugar de lo marginal, lo "flaite" y lo subalterno en la sociedad actual. Por ello sostenemos la centralidad de la música urbana al interior de los mundos juveniles contemporáneos, cuya función no se asocia tanto con el querer reflejar o espejar una realidad propia de ciertos segmentos juveniles, sino con el hecho de estar produciendo aquí y ahora un universo social, es decir, de estar incubando todo un movimiento cultural juvenil (Marcial

2009) capaz de crear un conjunto de valores, prácticas diversas, otras formas de estar juntxs, sentir y comunicarse, nuevos imaginarios, estilos de vida, redes, colaboraciones y escenas específicas; un modo particular de subjetivación juvenil asociado con un momento histórico concreto en el marco del sur global.

Sobre la ciudad de Concepción es posible señalar la presencia de una escena musical vibrante y en configuración, donde se identifican algunas singularidades y espacios que nos hablan de la complejidad de la música urbana según el eje geográfico y territorial. Una característica que se hace evidente es el amateurismo y semiprofesionalismo que distingue a muchos de los eventos organizados localmente. A diferencia de las fiestas provenientes de Santiago, que suelen concebirse bajo una lógica más lucrativa, los eventos penquistas priorizan otras prácticas y valores menos comerciales y más alternativos, con un especial énfasis en la construcción de comunidades. Si bien el foco de muchas de estas fiestas está puesto en la diversión, evasión y suspensión de un orden social jerárquico y normalizado, también se observó que no todo se reduce a aquello, dado que la propia dinámica festiva también puede operar como un espacio-refugio para la construcción de comunidad protegida, el empoderamiento personal y colectivo, y también para experimentar con un "orgullo" sublevado, esto es, capaz de cuestionar los códigos de lo mercantil y lo *mainstream* al interior de esta trama de relaciones sociales (Thornton 1995; Ganter et al. 2017).

Los eventos metropolitanos de música urbana que llegan desde Santiago a Concepción a menudo cuentan con mayores recursos para logística, artistas, producción y puesta en escena, lo que ofrece experiencias más sofisticadas y masivas. Los organizadores de estos eventos invierten significativamente en tecnología, iluminación, sonido y promoción, con el propósito de maximizar la asistencia y los ingresos. Por el contrario, muchas de las fiestas organizadas desde Concepción, como Estricta Rave y La Punto, priorizan la sociabilidad, la construcción de comunidades intersticiales, el gusto por la música, el entretenimiento y el compartir en diversidad.

Asimismo, después de diez años investigando etnográficamente temas de ocio festivo juvenil (Ganter et al. 2017), observamos una consistencia en estos espacios en tanto laboratorios urbanos de innovación social y generacional, donde el carácter vibrante de la ciudad de Concepción y la música juegan un papel estructurante en la configuración y difusión de nuevas subjetividades, corrientes, tendencias y movimientos culturales juveniles que interrogan y reelaboran –desde lo simbólico y las tácticas cotidianas (De Certeau 1996)– las contradicciones y ambivalencias históricas que persisten en el Chile tardo-pinochetista. Motivo que nos alienta a darle continuidad a nuestros actuales hallazgos en esta icónica ciudad, hoy declarada por la Unesco como Ciudad Creativa y Musical (2023), pero ahora sumando a los desafíos originales, desafíos contemporáneos, lo que supone generar conocimiento a partir de un enfoque inter y transdisciplinario, capaz de interrogar –desde el sur global– nuestra fracturada actualidad. Ello también nos invita a preguntarnos por la recomposición del vínculo social y las nuevas producciones/búsquedas de sentido a la intemperie, es decir, por fuera de la institucionalidad, que van (re)elaborando las juventudes en su calidad de agentes (Urteaga 2011), particularmente en ámbitos que son convocantes para ellos y ellas, como su mundo simbólico, el ocio, lo festivo, el arte, la visualidad, la amistad y la afectividad, sus consumos, sus producciones culturales y los espacios de esparcimiento y encuentro.

Finalmente, identificamos tres ejes para proyectar la investigación y las búsquedas futuras, todos ellos con un énfasis en la reinscripción de la disputa al interior de un campo de relaciones que es presentado habitualmente por los medios masivos de comunicación y por ciertas voces académicas como un género musical donde predominan las hibridaciones, las fronteras fluidas, los eclecticismos socioculturales y estéticos, desactivando con ello su potencial para expresar y reflexionar sobre la conflictividad social que define nuestro presente (Richard 2010).

El primero de ellos es retomar de modo más consistente la pregunta y el papel que juega lo generacional en los modos de concebir y experimentar lo musical, sus fricciones, las continuidades y las "rupturas" observadas en la conformación de las escenas y las propias trayectorias del género urbano en el Chile reciente. En segundo lugar, la pregunta definida por el papel que juega el eje de "clase" como una categoría que puede iluminar fragmentos de experiencia atravesados por elementos estructurales y simbólico-materiales, reinscribiendo las cuestiones del desafuero, lo marginal, lo periférico, la disputa entre lo hegemónico y lo subalterno, los de arriba y los de abajo, al interior de este campo de relaciones sociales. Por último, la pregunta marcada por la presencia disidente de comunidades LGBTIQ+, que se reintroduce expresivamente como reivindicación y disputa al interior de la centralidad de la música urbana y las escenas que la constituyen en el Chile reciente, donde lo corporal, la diferencia y la música sustentan modos alternativos de "estar juntxs" y constituir comunidad desde la diversidad.

Referencias

Areyte, Angela [Flor de Rap]. 2022. *La historia de la música urbana en Chile* [podcast]. Emisor Podcasting. Spotify. https://open.spotify.com/show/7CPRcHjEbrxLlK1inFn6dr.

Baros, Mauricio. 2010. "Los desplazamientos del ocio". *ARQ* 74: 36-39.

Bennett, Andy y Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Butler, Judith. 2012. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Collao, Valentina. 2019. "Shishihéroe: Pablo Chill-E lleva malla de limones a manifestación en Puente Alto". *The Clinic*, 19 de octubre https://www.theclinic.cl/2019/10/19/shishiheroe-pablo-chill-e-lleva-malla-de-limones-a-manifestacion-en-puente-alto/.

Cruces, Francisco. 2004. "Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". *Trans. Revista Transcultural de Música* 8.

De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana/Iteso.

Díaz-Pinto, Ana María. 2019. "'Revenge of the Freaks': An Approach to the Aesthetic Discourses of the Neoperreo Scene in Santiago de Chile". Traducción y adaptación de tesis de pregrado. https://www.academia.edu/45597100/_Revenge_of_the_freaks_an_approach_to_the_aesthetic_discourses_of_the_Neoperreo_scene_in_Santiago_de_Chile.

Feixa, Carles. 1999. *De jóvenes, bandas y tribus.* Barcelona: Ariel.

Fellone, Ugo. 2021. "Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis". *Resonancias* 25 (49): 61-83.

Floridi, Luciano. 2015. *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*. Cham: Spinger Open.

Ganter, Rodrigo, Ángela Rivera y Héctor Cuevas. 2017. "Trayectorias e inflexiones en el espacio de ocio festivo juvenil en la ciudad de Concepción". *Revista Última Década* 25 (46): 71-116.

Ganter, Rodrigo y Raúl Zarzuri. 2020. "Rapsodia para una revuelta social: retazos narrativos y expresiones generacionales del 18-O en el Chile actual". *Universum (Talca)* 35 (1): 74-103. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000100074.

González, Yanko. 2011. "Primeras culturas juveniles en Chile: pánico, malones, pololeo y matiné". *Atenea (Concepción)* 503: 11-38. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000100002.

Gramsci, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era.

Hall, Stuart y Thomas Jefferson. 2014. *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Hebdige, Dick. 2004. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.

Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hine, Christine. 2004. *Etnografía virtual*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

Hormigos, Jaime y Antonio Martín Cabello. 2004. "La construcción de la identidad juvenil a través de la música". *Revista Española de Sociología* 4 (1): 259-270.

Injuv. 2022. *Manual de usuario encuesta nacional de juventudes 2022*. Departamento de Planificación y Estudios, Ministerio de Desarrollo Social y Familia, Gobierno de Chile. https://www.injuv.gob.cl/sites/default/files/manual_usuario_10ma_encuesta_nacional_de_juventudes_2022.pdf.

Injuv-PNUD. 2003. *Transformaciones culturales e identidad juvenil en Chile*. Santiago de Chile.

Lara, Alí y Giazú Enciso Domínguez. 2013. "El giro afectivo". *Athenea Digital* 13: 101-119.

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

León, Camila, Marta Quinteros, Nicolás Rodríguez, Damaris Rueda e Ignacio Vera. 2023. "Así funciona la industria de la música urbana en Chile". *VERGARA240*. https://multimedia.vergara240.udp.cl/asi-funciona-la-industria-de-la-musica-urbana-en-chile/index.html.

Lozano Urbieta, María. 2003. "Nociones de juventud". *Última Década* 18: 11-19. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362003000100002.

Mannheim, Karl. 1993. "El problema de las generaciones". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 62: 193-242.

Marcial, Rogelio. 2009. "Voces de la diversidad: expresiones culturales de jóvenes en Guadalajara". *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social* 47 (1): 75-80. https://www.redalyc.org/pdf/4577/457745518013.pdf.

Margulis, Mario. 1997. *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.

Margulis, Mario y Marcelo Urresti. 1996. "La juventud es más que una palabra". En *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*, editado por Mario Margulis, 13-30. Buenos Aires: Biblos.

Martín-Barbero, Jesús. 2008. *Políticas de la comunicación y la cultura: claves de la investigación*. Serie Dinámicas interculturales. Barcelona: Cidob.

Masquiarán, Nicolás y Rodrigo Pincheira. 2020. "La música de Concepción: desplazamientos, fricciones y conjeturas: apuntes para una historia pendiente". En *Diagonal Biobío: emergencia de la escena cultural penquista*, editado por Bárbara Lama y Natasha de Cortillas, 192-213. Concepción: Dostercios.

McRobbie, Angela y Jenny Garber. 2014. "Las chicas y las subculturas: una investigación exploratoria". En *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*, editado por Stuart Hall y Thomas Jefferson, 315-332. Madrid: Traficantes de Sueños.

Mead, Margaret. 1970. *Cultura y compromiso*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.

Muñoz-Tapia, Sebastián. 2024. "Las complejidades de la música urbana chilena". *Ciper*, 23 de enero. https://www.ciperchile.cl/2024/01/23/las-complejidades-de-la-musica-urbana-chilena/#:~:text=En%20Chile%2C%20la%20m%C3%BAsica%20urbana,pa%C3%ADs%20latinoamericano%20marca%20%C3%A9nfasis%20diferentes.

Muñoz-Tapia, Sebastián y Carla Pinochet Cobos. 2023. "Música urbana a la chilena". *Revista Anfibia*, 6 de febrero. https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/.

Nofre, Jordi y Jordi Martin. 2009. "Ocio nocturno, gentrificación y distinción social en el centro histórico de Sarajevo". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 29 (1): 91-110.

Ortega, Enedina y Eloy Caloca. 2016. "Los métodos digitales: miradas cercanas y distantes, una discusión relevante". *Revista de Cultura Digital Virtualis* 7 (14): 7-13.

Oyarzún, Marco. 2023. "Flowyn y lo democratizador del género urbano: 'Todos tienen la oportunidad de hacer música y eso le quita el elitismo'". *La Cuarta*, 23 de mayo. https://www.lacuarta.com/urbana/noticia/flowyn-y-lo-democratizador-del-genero-urbano-todos-tienen-la-oportunidad-de-hacer-musica-y-eso-le-quita-el-elitismo/7XCBRK5YPJH2ROAXPOB5Q34DKY/.

PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo). 2015. "Los tiempos de la politicidad". *Informe desarrollo humano en Chile*. Santiago de Chile: PNUD.

Reguillo, Rossana. 2012. *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

_____. 2017. *Paisajes insurrectos: jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Barcelona: NED Ediciones.

Restrepo, Eduardo. 2018. *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Richard, Nelly. 2010. "Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial". *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur…* 35-43.

Riquelme, Soledad, Valentina Sule, Victoria Castillo y Vicente Núñez. 2022. "La periferia urbana a través de los lentes del trap chileno: narrativas juveniles". *Revista Última Década* (30) 59: 140-172. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362022000200140.

Straw, Will. 2004. "Cultural Scenes". *Society and Leisure* 27 (2): 411-422.

_____. 2013. "Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas". En *Cenas Musicais,* editado por Simone Pereira de Sá y J. Janotti Junior, 13-28. San Pablo: Anadarco.

Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

Tipa, Juris y Meratit Viera. 2016. "Significaciones de lo juvenil a través de la música como experiencia de ocio en dos contextos fronterizos en México". *Revista pueblos y fronteras digital* 11 (22): 43-67. https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2016.22.269.

Torres, Danahe. 2023. "Festival Galaxia Urbana regresa a la presencialidad con variada cartelera". *Diario Concepción*, 29 de agosto. https://www.diarioconcepcion.cl/cultura/2023/08/29/festival-galaxia-urbana-regresa-a-la-presencialidad-con-variada-cartelera.html.

Urteaga, Maritza. 2011. *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.

Urteaga, Maritza y Mauricio Sáenz Ramírez. 2012. "Juventudes, géneros y sexos. Resituando categorías". *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle* 10 (37): 5-21.

Valenzuela, Juan, Danilo Kuzmanic, Cristóbal Villalobos y María Quaresma. 2023. "Cambio y recomposición social en universidades y carreras de élite en Chile (2009-2019)". *Estudios pedagógicos* 49 (3): 63-84.

Villanueva, Javier. 2023. "El género urbano chileno como referente de música popular: análisis intermedial de 'Ultra solo' de Polimá Westcoast ft. Pailita". *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular* 5 (2): 91-109.

R