

Tecnología popular: el surgimiento del RAP y la cultura Hip Hop

Sebastián Muñoz Tapia¹ y
Nelson Rodríguez Vega²

Introducción

La historia del rap en Chile es, en gran medida, la historia de una relación creativa y estratégica con la tecnología. No se trata solo de la llegada de un género musical nacido en el Bronx a finales de los setenta, sino de cómo, en un contexto marcado por restricciones económicas, barreras culturales y limitaciones técnicas, artistas y comunidades urbanas lograron apropiarse de herramientas, dispositivos y saberes para construir lenguajes y prácticas propias. Desde el casete intervenido y el sampler compartido, hasta las actuales exploraciones con inteligencia artificial, el rap y la llamada música urbana chilena, han operado como un laboratorio de innovación en el que lo técnico, lo artístico y lo social se entrelazan de manera inseparable.

Para comprender esta trayectoria es útil recurrir al concepto de redes sociotécnicas, desarrollado en los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS). Una red sociotécnica no es únicamente un conjunto de objetos interconectados ni un simple tejido social: es

¹ Sociólogo de la Universidad de Chile, Doctor en Antropología Social por la Universidad Nacional San Martín y músico. semunoz@uahurtado.cl

² Doctor en Artes mención música por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile, Profesor de Música y Licenciado en Educación por la Universidad de Concepción. nelsonrodriguez@udec.cl

la articulación dinámica entre personas, artefactos, conocimientos y prácticas que, en conjunto, generan resultados culturales y técnicos. En el caso del rap, estas redes se configuran en torno a soportes de grabación, computadoras, instrumentos musicales, espacios de ensayo, circuitos de distribución, vínculos personales y colectivos, y formas de transmisión de saberes que combinan lo musical con lo tecnológico.

Un segundo concepto clave es el de apropiación tecnológica. No basta con disponer de una herramienta; es necesario adaptarla, modificarla y resignificarla en función de objetivos y estéticas propias. El rap chileno ha mostrado, históricamente, una capacidad notable para este tipo de apropiación: transformar un reproductor de casetes en un dispositivo para hacer bases instrumentales o usar un software de grabación para fines no previstos por sus desarrolladores.

Este texto unifica dos perspectivas complementarias: por un lado, la experiencia y reflexiones del proyecto Rap & Tecnologías, una investigación colaborativa que examina las intersecciones entre cultura Hip Hop y herramientas técnicas en Chile y Latinoamérica; por otro, una reconstrucción histórica de las redes sociotécnicas que sostuvieron los primeros pasos del rap chileno entre 1984 y 1996. Ambas miradas, aunque separadas en origen, comparten una misma lógica: entender que la evolución del rap en Chile no puede narrarse sin atender a las mediaciones tecnológicas que han marcado sus modos de creación, producción y circulación.

Génesis del proyecto Rap & Tecnologías

El proyecto Rap & Tecnologías surge del interés del sociólogo y antropólogo Sebastián Muñoz-Tapia para explorar la relación entre cultura Hip Hop y tecnología en Chile³. En este proceso se unió a Nelson Rodríguez, quien estaba efectuando diversos trabajos académicos sobre el rap desde la musicología. No se trató de una

³ En este proyecto también han participado como asistentes de investigación Simón Muñoz, Javiera Muñoz, José Antonio Palma e Ignacio Videla.

iniciativa planificada desde un inicio como un programa formal de investigación, sino más bien, de un encuentro progresivo entre miradas y experiencias que compartían una inquietud central: comprender cómo las comunidades de rap, históricamente marginadas de los circuitos de producción cultural dominantes, han utilizado –y a menudo modificado– herramientas técnicas para producir, difundir y resignificar su música.

El proyecto dirigido por Sebastián fue financiado por tres proyectos del Fondo de la Música y fue recorriendo distintas etapas de la historia del rap y la música urbana. Con el material empírico recopilado, Sebastián invitó a Nelson a escribir conjuntamente una serie de artículos con el objeto de combinar las perspectivas sociológicas y antropológicas con las musicológicas. Así, la colaboración entre ambos comenzó en plena pandemia, mediada por la virtualidad y sostenida a través de reuniones remotas desde el año 2021. Esta condición inicial de trabajo a distancia no fue un obstáculo, sino un reflejo de la misma lógica adaptativa que caracteriza al objeto de estudio: al igual que los raperos de los ochenta y noventa que aprovechaban los recursos disponibles para crear música, los investigadores recurrieron a plataformas digitales para compartir hallazgos, discutir hipótesis y construir un corpus documental común.

Sebastián creció inmerso en la música con una afinidad temprana por el rap, que le permitió tejer amistades y redes comunitarias. Su trayectoria incluye la participación en colectivos artísticos y políticos, así como, la producción de un documental sobre el rap en Argentina. Esta experiencia lo condujo a un doctorado en Buenos Aires centrado en los home studios como espacios de creación musical y autonomía técnica. En su investigación observó que, a principios de los 2000, la producción musical independiente en ciudades como Santiago y Buenos Aires se fortalecía gracias a la proliferación de estudios domésticos, que reducían las barreras para la grabación y producción musical, al tiempo que reducían la dependencia de grandes sellos discográficos o medios de comunicación.

Por su parte, Nelson llegó al rap desde el campo de la musicología. Su tesis de grado investigó un cambio generacional de raperos chilenos en los años noventa, detectando el papel del casete como soporte central en la circulación musical y como herramienta de producción artesanal. Más allá de su función como medio de intercambio, el casete aparecía como un soporte que permitía la creación de beats en dispositivos caseros de grabación y reproducción, sin requerir instrumentos convencionales ni formación académica formal.

El punto de convergencia entre ambos investigadores fue la atención a la tecnología como motor creativo. Este interés compartido cristalizó en un primer trabajo conjunto: un artículo para una revista argentina en el que exploraron el papel del casete como tecnología de bajo costo que habilitó la producción musical de jóvenes en contextos populares. El casete, más que un simple soporte, representaba una interfaz cultural que articulaba creatividad, acceso y comunidad. Otros textos indagaron en las conexiones entre lo underground y lo mainstream y lo analógico y digital en el rap chileno de la década de 1990.

Rap & Tecnologías se concibe, así, como un proyecto que opera en dos planos. Por un lado, como un ejercicio de memoria cultural que busca documentar las prácticas tecnológicas de las comunidades Hip Hop chilenas. Por otro, como un laboratorio analítico que permite repensar las relaciones entre tecnología y cultura en un sentido más amplio, identificando patrones de apropiación, innovación y circulación que podrían extrapolarse a otros contextos musicales y geográficos. Actualmente, el proyecto continúa indagando en la conformación de la llamada música urbana y, especialmente, en cómo se produce el gusto por esta música por parte de los fanáticos.

Redes sociotécnicas del rap chileno (1984–1996)

A comienzos de los años noventa, cuando el rap chileno apenas consolidaba sus primeros pasos, el ingeniero en sonido Gonzalo

González, conocido como Chalo-G, sintetizó la situación con una frase lapidaria: «los raperos chilenos eran tecno-dependientes». Con ello aludía a que, en su gran mayoría, los grupos no contaban con los recursos ni los conocimientos técnicos para grabar y producir de manera autónoma. El acceso a estudios profesionales, mesas de mezcla, micrófonos y conocimientos especializados estaba mediado por músicos, productores y sellos que operaban como guardianes –y a veces como aliados– de la infraestructura necesaria para convertir ideas en grabaciones.

Sin embargo, esta dependencia no era total ni pasiva. En paralelo, emergía un conjunto de prácticas creativas que desafiaban las limitaciones materiales mediante la inventiva técnica y la construcción de redes informales de colaboración. Es en este doble movimiento –la necesidad de apoyos externos y la capacidad de desarrollar soluciones propias– donde se configuran las redes sociotécnicas que marcaron el origen del rap en Santiago entre 1984 y 1996.

Los vínculos con otros géneros y escenas musicales resultaron decisivos. Figuras como Pedro Foncea (De Kiruza) y Jorge González (Los Prisioneros), colaboraron con Panteras Negras, mientras, miembros de la banda de rock experimental Electrodomésticos apadrinaron a Los Marginales, en particular, Carlos Cabezas, a través de la dirección de Estudios Konstantinopla. Sellos como Alerce abrieron sus puertas a agrupaciones emergentes, facilitando acceso a equipos y grabaciones que, de otro modo, habrían sido inalcanzables.

Pero la otra cara de la moneda estaba en la autogestión. Jóvenes de barrios periféricos aprendieron a sacar partido de grabadoras de casete, tornamesas de segunda mano, sintetizadores llegados por azar y, más tarde, las primeras computadoras. Esta creatividad «a pulso» no surgía en aislamiento: se nutría de intercambios cara a cara, préstamos de equipos y transmisión oral de conocimientos, constituyendo una red social y técnica que suplía las carencias del mercado.

El análisis académico, a menudo, se debate entre dos polos: el que atribuye la calidad musical al acceso a equipamiento sofisticado y el que sostiene que la inventiva es suficiente para suplir cualquier carencia técnica. El caso chileno demuestra que ambas posiciones son parciales. Sin los recursos básicos, ciertas metas son inviables; pero, incluso en condiciones de precariedad, es posible generar propuestas originales si existe una comunidad que intercambia saberes y comparte herramientas.

En ausencia de internet y con un mercado musical restringido, la entrada del Hip Hop a Chile fue fragmentaria. Curiosamente, no siempre fue la música lo primero que llegó: el break dance –baile acrobático característico de la cultura Hip Hop– se popularizó antes que el rap, impulsado por películas como *Breakin'* o *Beat Street*, y por programas de televisión que mostraban rutinas de baile urbano. Bastaba una superficie plana, unas zapatillas resistentes y una radio portátil para comenzar.

El rap ingresó por canales más irregulares: familiares o conocidos que regresaban de estadías en el extranjero traían vinilos, casetes, revistas, libros y videos. Jaime «Jimmy» Fernández, de La Pozze Latina, relataba cómo compartía en Chile el material que había conseguido en Italia y Panamá: discos, cintas, videos y también imágenes y técnicas de graffiti. Estas transferencias eran actos de generosidad, pero también, de construcción de capital simbólico: quien traía novedades se convertía en un nodo central de la red local.

En esta etapa, el acceso al Hip Hop estaba atravesado por la posición socioeconómica. Algunos de los primeros raperos eran identificados como «cuicos» porque podían viajar o recibir material del extranjero. Sin embargo, existían figuras clave como DJ Zamzi, coleccionista de Viña del Mar, que viajaba regularmente a Santiago cargado de mixtapes de Run-D.M.C., Soul II Soul y Public Enemy, contribuyendo a diversificar las fuentes de acceso.

El casete se convirtió en el soporte estrella, no solo por su portabilidad y bajo costo, sino por su maleabilidad técnica. Las radios de doble casetera permitían copiar y recircular música con

facilidad. Un álbum de Public Enemy podía pasar por decenas de manos, perdiendo calidad, pero expandiendo su alcance.

El centro de Santiago, con calles como Bombero Ossa y Pasaje San Agustín, funcionaba como nodo principal de intercambio, pero las poblaciones también eran espacios activos en esta red. Así, el flujo de música no dependía de un único centro, sino de múltiples puntos de conexión articulados por la pasión por el rap.

Entre las décadas de 1980 y 1990, el casete se consolidó como el verdadero núcleo material y simbólico de la escena Hip Hop santiaguina. No era únicamente un soporte para escuchar música: funcionaba como un meta-dispositivo que reunía en un solo objeto funciones de consumo, creación, registro, distribución y hasta presentación en vivo. En un contexto sin internet y con una industria discográfica concentrada en géneros dominantes, la cinta magnética se convirtió en la herramienta más accesible y versátil para quienes querían crear y compartir rap.

En la práctica musical incipiente de esos años, la grabadora de casete cumplía un papel que excedía su función prevista por los fabricantes. Jóvenes raperos aprendieron a manipularla para construir loops artesanales: repetían fragmentos instrumentales sin voces, sincronizando con precisión el momento de detener y reanudar la grabación para mantener el tempo. Este trabajo exigía paciencia y oído entrenado, y era común que se complementara con técnicas de overdub, superponiendo capas de sonido mediante el uso simultáneo de dos radios grabadoras.

La creatividad no se limitaba a la manipulación de la cinta. En ausencia de instrumentos profesionales como tornamesas, cajas de ritmo o samplers –todos costosos y difíciles de conseguir en Chile–, se recurría a una auténtica «luthería popular»: percusiones improvisadas con objetos domésticos, teclados Casio conectados directamente a las grabadoras, o modificaciones físicas a los reproductores para alterar el pitch y ralentizar las pistas. Estos procedimientos, aunque rudimentarios, configuraron una estética particular que diferenciaba al rap chileno de sus referentes estadounidenses.

El valor del casete no residía solo en su función creativa, sino también, en su capacidad para articular redes de intercambio. Las maquetas –grabadas muchas veces en una sola toma y sin posibilidad de edición– se multiplicaban mediante radios de doble casetera y circulaban mano a mano en tocatas, plazas, ferias y encuentros. El soporte facilitaba la construcción de confianza y reciprocidad: quien recibía una copia quedaba implícitamente invitado a compartirla, expandiendo la red.

Puntos como el pasaje Bombero Ossa, concentraban el intercambio de cintas, pero no monopolizaban la circulación. En barrios periféricos, colegios y centros comunitarios, el casete funcionaba como moneda cultural, un medio de reconocimiento mutuo entre quienes participaban de la incipiente cultura Hip Hop.

En el escenario, el casete cumplía un rol estratégico: permitía reproducir pistas instrumentales sin necesidad de trasladar bandas completas o equipos voluminosos. Esto reducía costos, simplificaba la logística y minimizaba riesgos técnicos, facilitando que el rap llegara a universidades, tomas, plazas y actos comunitarios. En cierto modo, la portabilidad del casete amplió el alcance geográfico del género en sus primeros años.

El proyecto Rap & Tecnologías ha señalado que el casete, en este contexto, se convirtió en un laboratorio de apropiación tecnológica. No se trataba de usar la tecnología «tal como venía» sino de transformarla para responder a necesidades específicas. La modificación de reproductores para cambiar el tono, la reutilización de cintas grabadas para superponer capas, o el uso de grabadoras portátiles en espacios no previstos (calles, plazas, habitaciones improvisadas como estudios) son ejemplos de cómo la inventiva suplió la falta de recursos.

En retrospectiva, el casete no solo fue una solución pragmática frente a la escasez: también forjó una identidad sonora y cultural. Esa estética de la precariedad –con sus imperfecciones y particularidades– quedó inscrita en las primeras grabaciones del rap chileno, marcando un sello que aún hoy es valorado como parte de la memoria del género.

Aprendizaje comunitario, circulación de conocimientos y puentes entre mundos

Antes de la era de los tutoriales en YouTube y los cursos en línea, aprender a manejar un equipo o un software de producción musical en el Chile de los años ochenta y noventa, era un proceso profundamente comunitario. El acceso a información técnica estaba mediado por la transmisión directa entre personas: un rapero enseñaba a otro cómo programar una caja de ritmos, ecualizar un beat o manipular un sampler. Este tipo de enseñanza no formal, basada en la práctica compartida, se convirtió en un elemento central de las redes sociotécnicas del rap chileno.

En este ecosistema, el conocimiento técnico era un bien escaso y valioso. Quien dominaba el uso de una máquina o entendía cómo lograr un determinado efecto sonoro, ganaba prestigio y relevancia en la comunidad. Este capital social no se acumulaba para monopolizar el poder, sino que, en muchos casos, se redistribuía mediante la colaboración: grabar para otros, prestar equipos, enseñar trucos aprendidos. Así, la escena Hip Hop se fortalecía como un tejido de reciprocidades.

Los hallazgos del proyecto Rap & Tecnologías confirman que esta lógica persiste, aunque con transformaciones. Si en los noventa, el acceso a software o hardware dependía de contactos con estudiantes de ingeniería o técnicos que compartían programas y manuales impresos, hoy es posible acceder a gran parte de esa información en línea. Sin embargo, la dimensión presencial del aprendizaje colectivo sigue siendo valorada como una experiencia de socialización que difícilmente se reemplaza con recursos digitales.

En un contexto de escasez de recursos, los contactos entre diferentes escenas musicales generaron oportunidades inesperadas. Raperos compartían equipos con bandas de rock, colectivos de música electrónica o agrupaciones de fusión latinoamericana. Samplers y sintetizadores circulaban de un grupo a otro, rompiendo las fronteras de las llamadas «tribus urbanas» que, en otros planos, podían estar en conflicto.

Los apadrinamientos fueron parte fundamental de esta interconexión. Pedro Fonca enseñó principios básicos de ritmo y programación de máquinas a Lalo Meneses, mientras que Jorge González proporcionó parte del equipamiento que había utilizado con Los Prisioneros; los miembros de Electrodomésticos facilitaron a Los Marginales el acceso a estudios de mayor calidad. Estos vínculos no solo aportaban medios técnicos, sino también, legitimidad cultural y acceso a redes de difusión más amplias.

Hacia finales de los noventa y principios de los 2000, la apertura de carreras técnicas y profesionales en sonido supuso un cambio significativo. Instituciones como el Instituto Profesional Vicente Pérez Rosales, se convirtieron en espacios donde beatmakers y músicos urbanos podían acceder a formación formal en grabación, mezcla y producción con equipos de alto nivel. Esto permitió a muchos jóvenes de sectores populares y medios, profesionalizar habilidades adquiridas de manera autodidacta y considerar la producción musical como una posible fuente de ingresos.

Este proceso de profesionalización también tuvo un efecto de diversificación estética: al compartir aulas y laboratorios con estudiantes de otros géneros –del metal al jazz–, los raperos ampliaban su paleta de influencias y desarrollaban nuevas colaboraciones.

A pesar de la riqueza técnica y cultural del rap chileno, la academia local ha prestado relativamente poca atención a las músicas que utilizan instrumentos digitales y computacionales como el Hip Hop o la electrónica. Mientras la musicología chilena ha invertido décadas en el estudio de la Nueva Canción Chilena, la música en dictadura o el folklore, las expresiones urbanas han quedado en un margen poco documentado. Este desinterés no es solo un asunto de agendas de investigación: también refleja prejuicios de clase y jerarquías culturales que han tendido a subestimar prácticas asociadas a sectores populares y espacios urbanos.

El proyecto Rap & Tecnologías ha identificado esta brecha como un problema de legitimidad cultural. Al no investigarse

ni archivarse, estas prácticas corren el riesgo de quedar fuera del patrimonio musical reconocido, lo que debilita su posición en la memoria colectiva. En contraste, en países como Estados Unidos o Reino Unido, el rap y la música electrónica, forman parte consolidada de los estudios académicos, con programas, congresos y publicaciones especializadas.

La irrupción del streaming y la IA para una nueva economía de la música

El advenimiento del streaming transformó radicalmente la circulación musical. Plataformas como Spotify, YouTube o Apple Music permitieron que artistas independientes difundieran su obra sin depender de sellos discográficos, monetizar reproducciones y acceder a audiencias globales. Para el rap y las músicas urbanas chilenas, esta transición ofreció oportunidades inéditas: nichos de mercado, profesionalización en la gestión digital y visibilidad internacional.

Sin embargo, el modelo de negocio basado en algoritmos también introdujo nuevas tensiones. La presión por optimizar canciones para maximizar reproducciones puede limitar la exploración creativa y favorecer producciones cortas y uniformes. La visibilidad, además, depende tanto de estrategias de marketing como de la calidad artística, y la competencia es global. Por cierto, también aparecen nuevas formas de reintermediación, como la recomendación algorítmica, las playlist y nuevo apoyo de grandes sellos o productoras que intentan hacer visible ciertos productos culturales en el marco de un exceso de oferta.

En los últimos años, la inteligencia artificial ha comenzado a ocupar un espacio en la producción musical. Herramientas para separar pistas, generar bases rítmicas o asistir en la composición, están al alcance de cualquier creador con un computador. En el rap chileno, su uso es todavía incipiente, pero ya hay productores explorando las posibilidades de estas tecnologías.

Desde la perspectiva de Rap & Tecnologías, el desafío no es la herramienta en sí, sino la capacidad de las comunidades para apropiarse de ellas y resignificarlas, tal como ocurrió en su momento con el casete o los programas de edición digital. La IA podría abrir nuevas rutas creativas si se integra a narrativas y estéticas propias, pero también, plantea dilemas éticos: la autoría de obras generadas por algoritmos, la homogeneización de estilos o la dependencia excesiva de plantillas prediseñadas.

Conclusiones y proyecciones

La historia del rap en Chile, desde sus inicios en los años ochenta hasta la actualidad, revela un patrón constante: la creatividad y la innovación no surgen en el vacío, sino en el entramado complejo de personas, herramientas y saberes que forman las redes sociotécnicas. Desde el casete manipulado con paciencia artesanal hasta los experimentos con inteligencia artificial, el género ha sido un terreno fértil para la apropiación y resignificación de tecnologías.

El recorrido de este texto, que unifica la mirada histórica con la experiencia contemporánea del proyecto Rap & Tecnologías, muestra que el rap chileno no solo es un género musical, sino un laboratorio cultural donde las limitaciones se convierten en oportunidades. La precariedad técnica de los primeros años no se tradujo en inhibición creativa, sino en el desarrollo de soluciones propias que marcaron una identidad sonora particular. Esa «estética de la precariedad» no fue un defecto, sino un rasgo distintivo.

Las redes sociotécnicas del rap chileno han tenido, además, una dimensión profundamente comunitaria. El aprendizaje colectivo, el préstamo y circulación de equipos, la transmisión oral de saberes y las alianzas entre escenas musicales, configuraron un ecosistema que hizo posible la producción y difusión del género mucho antes de que existieran las facilidades digitales actuales. Esta lógica de colaboración sigue siendo un capital cultural que puede potenciar la adaptación a nuevas herramientas.

Sin embargo, persisten desafíos. La brecha académica en el estudio del rap y otras músicas urbanas en Chile implica que gran parte de su historia sigue sin documentarse adecuadamente. Esta ausencia no solo afecta la memoria cultural, sino también, la capacidad de estas prácticas para ser reconocidas como patrimonio. La investigación interdisciplinaria y el trabajo archivístico son esenciales para revertir esta situación.

En el plano tecnológico, el streaming y la inteligencia artificial presentan un horizonte ambivalente. Por un lado, amplían las posibilidades de producción y distribución; por otro, introducen riesgos de homogeneización estética y dependencia de plataformas y algoritmos. La clave, como en décadas anteriores, estará en la capacidad de las comunidades para apropiarse de estas herramientas y darles un uso que responda a sus necesidades y visiones artísticas.

En este sentido, la experiencia acumulada desde los años del casete hasta hoy ofrece una lección valiosa: la tecnología no determina de forma unidireccional el resultado cultural, sino que se transforma en la interacción con quienes la usan. El rap chileno ha sabido, una y otra vez, convertir limitaciones en estilo, carencias en inventiva y obstáculos en puentes. Esa historia no es solo memoria, sino una hoja de ruta para los desafíos creativos del presente y del futuro.

Referencias bibliográficas

- Muñoz-Tapia, S. M., & Rodríguez-Vega, N. (2024). *Las redes socio-técnicas de los primeros años del rap en Santiago de Chile (1984–1996): entre la «tecno-dependencia» y la creatividad a contrapelo*. Neuma (Talca). Agosto 2024.
- (2024). *Entre lo analógico-digital y lo underground-mainstream: Las articulaciones del rap de Santiago de Chile (1995–2000)*. Música Hodie, 24, e80441.
- Muñoz-Tapia, S. M., & Abeille, C. (2024). «Rap en acción» como alternativa para resituar la resistencia: Introducción al dossier. Revista Transcultural de Música, 2024.
- Muñoz-Tapia, S. M. (2023). *Música urbana a la chilena: Digitalización y subjetividades*. Revista Anfibia. Febrero 6, 2023.
- (2022). *La experiencia del casete como meta-dispositivo aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile (1983–1999)*. Revista Argentina de Musicología, 23(2), 148–171.
- (2022). «Rap in Chile». En *Global Hip Hop Studies*, Vol. 3 (1 y 2), 2023 (publicado 2022). Popular Music and Society.
- (2018). ¿Cuándo va a «explotar»? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. Question, 60, pp. 1–18.
- Rodríguez Vega, N. L. (2025). Experiencias de la inmigración latinoamericana en Chile: el caso de los hiphoperos en la ciudad de Concepción. ANTEC. Revista Peruana de Investigación Musical, 9(1).
- (2024). Re-pensando el rap como práctica musical callejera en la ciudad de Concepción, Chile: reflexiones metodológicas desde una posicionalidad del género. (Artículo, diciembre 2024)
- Rodríguez Vega, N. L., & Calderón-López, A. (2024). Del hip-hop al feminismo comunitario: la experiencia del torneo de freestyle Suyai Free en Chile. (Artículo, septiembre 2024)

Rodríguez Vega, N. L. (2024). Reseña del libro «Beat-box: historia del Hip-Hop en Chile 1984-1994». (Artículo, julio 2024)

(2022). Barras y Métricas / Freestyle Revolution (Reseña). (Artículo, agosto 2022)

(2021). La confluencia entre raperos chilenos y sellos discográficos multinacionales en la década de 1990: Una operación con implicancias para el desarrollo del hip-hop en Chile. *Música Popular em Revista*, 8, e021007.

(2022). Reseña: Soren Baker LA HISTORIA DEL GANGSTA RAP: De schooly D a Kendrick Lamar – El auge de un gran arte americano. (Artículo).

(2021). Reseña: Gastón Gabarró. Un hijo de la rosa de los vientos (2019). *Contrapulso – Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, 3(2), 119–123.

Rodríguez Vega, N. L. (2022). La historia del gangsta rap: De schooly D a Kendrick Lamar – El auge de un gran arte americano. *Revista Neuma*, 2(2), 123–127.

(2020). El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987): La recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura. *Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica*, 2(2), 79–99.

(2020). El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop. (Artículo, agosto 2020). *contrapulso.uahurtado.cl*

(2020). El break dance en Santiago de Chile. Auge y declive de un baile que incomoda (pre-print). (Capítulo/artículo, enero 2020).

(2021). Reseña Doble: Barras y Métricas. *Freestyle Revolution* (Reseña).

(2021). Pistoia, Bárbara (2019). Por qué escuchamos a Tupac Shakur. *Resonancias*, 25(49), 234–238.

(2019). Rodríguez Vega & Masquiarán: La invasión freestyle en los espacios de la música callejera de Concepción. *Actas XIII Conferencia Asociación Argentina de Musicología*.

(2019). La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989). Actas XXIII Asociación Argentina de Musicología.

(2019). Confrontación en la comunidad hip-hop chilena por el valor de la autenticidad [Tesis, Musicología].

(2012). El aporte de los exiliados políticos al hip-hop chileno y su diferenciación en la escena. En Actas del XIII Congreso IASPM-AL, 2018. Publicado en 2021.