UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

El reggaetón en España: significados, identidades e hibridación cultural

Reggaetón in Spain: meanings, identities and cultural hybridity

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Marina Arias Salvado

DIRECTORES

Julio Carlos Arce Bueno

Ruth Piquer Sanclemente

Madrid

© Marina Arias Salvado, 2025

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

El reggaetón en España: significados, identidades e hibridación cultural

Reggaetón in Spain: meanings, identities and cultural hybridity

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Marina Arias Salvado

DIRECTORES

Julio Carlos Arce Bueno

Ruth Piquer Sanclemente

Madrid, 2025

Se non che gusta, bótalle azúcar.

José Salvado Nieto

A Lucía, Nerea, Noelia, Pablo y Silvia, por las noches de fiesta que vivi(re)mos juntas.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias al amparo de un contrato predoctoral Universidad Complutense de Madrid – Banco Santander, obtenido en la convocatoria de 2019. Han sido casi seis años de trabajo en los que una larga lista de personas ha hecho que todo fuese un poco más fácil. Por ello, quería agradecer, en primer lugar, a mis directores de tesis por su cuidadosa supervisión: a Ruth por ayudarme a construir los cimientos de esta investigación y a Julio por respaldar este proyecto. Esta gratitud se extiende al Departamento de Musicología de la UCM, a Iván Iglesias y Diego García Peinazo por su labor como revisores en los seminarios de doctorado y a mis colegas de etapa doctoral África, Ainhoa, Álvaro, Carlota, David, Noelia y Rosa.

No puedo dejar de mencionar a todas las personas que han participado en las entrevistas y cuyos testimonios son fundamentales para elaborar este escrito, así como al personal de la BNE por su ayuda durante estos años de investigación. Los conciertos y fiestas se disfrutan más en compañía, gracias a Suri, Katy, Xoel y Sahar por acudir conmigo a estos eventos. También a Elena, quien además me acompañó en mis primeras entrevistas, cuyos resultados tuvimos la oportunidad de publicar juntas. El apoyo más o menos puntual de otras personas ligadas a la academia también ha sido crucial, como la clase *express* sobre semiótica pragmática de Cande, los valiosos consejos sobre flamenco de Ricardo o las aclaraciones sobre la voz de Sonia.

Quiero dar las gracias a Sílvia y las compañeras y compañeres del seminario de POP-FEM por ayudarme a navegar la teoría feminista y queer desde las músicas populares, así como a Michael, Marié, Flora, Kayla y el resto de compañerxs del Proseminar por permitirme ser una más del departamento de Musicología y Etnomusicología de Boston University durante un trimestre. To Wayne and Petra, thanks for giving me the chance to share my research passion with them and to Sarah, Bulga, Berkeley and Margaret for making me feel at home thousands of kilometers away from mine.

Ugo y Alicia se merecen un gigantesco *shout out* por su lectura atenta y por estar ahí siempre, a un mensaje de distancia; la musicología es aún mejor con vosotras al lado. Por último, quiero expresar mi enorme gratitud a mis amigas de Coruña, Madrid y a las que quedan repartidas por el resto del globo por su cariño; a mis padres y a mi familia por apoyarme en esta aventura académica desde el minuto uno –non sempre é doado estar lonxe da terriña–, y a Pablo, por su inestimable ayuda en los análisis musicales, por soportar todas y cada una de mis preocupaciones diarias, y por construir un hogar conmigo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN **1**

ABSTRACT **2**

PRÓLOGO **3**

0. INTRODUCCIÓN **5**

0.1. Justificación y delimitación del objeto de estudio 5
0.1.1. Definición e historia del reggaetón 6
0.2. Hipótesis y objetivos 8
0.3. Estado de la cuestión 9
0.3.1. Textos sobre el reggaetón en España 10
0.3.2. Estudios sobre historias e identidades raciales y étnicas 15
0.3.3. Estudios sobre escenas (trans)locales y audiencias 20
0.3.4. Estudios sobre género y sexualidad 22
0.3.5. Otros textos culturales 25
0.4. Marco teórico 29
0.4.1. Música y significados culturales 29
0.4.2. Identidades 41
0.4.3. Hibridación cultural 46
0.5. Metodología y fuentes 51
0.6. Estructura de la tesis 61
0.7. Notas aclaratorias 63

1. COMERCIALIZACIÓN Y CONSUMO DEL REGGAETÓN EN ESPAÑA **65**

1.1. Una aproximación teórica al mercado de la música grabada 66
1.2. Los discos durante los 2000 68
1.2.1. Los discos recopilatorios 70
1.2.1.1. Recopilatorios tropicales veraniegos 74
1.2.1.2. Recopilatorios de reggaetón 83
1.2.2. Discos originales 87
1.3. Los formatos de escucha de "baja calidad" 91
1.3.1. Los tonos de llamada 93
1.3.2. Los MP3 y la piratería 98
1.4. La radio y la televisión musical en los 2000 101
1.4.1. La radio musical 101
1.4.2. La televisión musical 103
1.5. Ocio nocturno y baile en los 2000 105
1.5.1. Las discotecas de música comercial 106
1.5.2. Perreo y Batuka 109
1.6. Conciertos y festivales de música durante los 2000 112
1.7. El consumo de reggaetón en descargas y *streaming* (2012-2022) 118
1.7.1. Los antecedentes: *singles*, descargas y *streaming* entre 2004 y 2013 121
1.7.2. Enrique Iglesias y la expansión de la nueva ola colombiana (2014-2016) 123
1.7.3. "Despacito" y la nueva escuela puertorriqueña (2017-2018) 127
1.7.4. J Balvin y Bad Bunny (2019-2020) 133
1.7.5. Disminución y la escena argentina (2021-2022) 138

1.8. La radio musical desde los 2010 143
1.8.1. Los 40 Principales 145
1.8.2. De Ké Buena a Los 40 Urban 146
1.9. Ocio nocturno y baile desde los 2010 149
1.9.1. Las salas y los DJs 150
1.9.2. Perreo, zumba, *twerk* y *trend*s de Tik Tok 154
1.10. Los conciertos y festivales desde los 2010 157
1.10.1. Los conciertos entre 2010 y 2016 157
1.10.2. Los festivales desde finales de los 2010 160
1.10.2.1. Reggaeton Beach Festival 162
1.10.2.2. I Love Reggaeton Festival 165
1.10.3. Algunos apuntes etnográficos 166
1.11. Conclusiones del capítulo 168

2. EL REGGAETÓN EN EL *MAINSTREAM*: POP, TELEVISIÓN Y PARODIAS 171

2.1. Consideraciones sobre el *mainstream*, su relación con el pop y la televisión 172
2.2. El reggaetón en el *mainstream* de los 2000 176
2.2.1. El euroreggaeton de Roser (2004) 177
2.2.2. Alejandro Sanz en "La Tortura" (2005) de Shakira: lo español en el reggaetón-pop 178
2.2.3. El fenómeno de *Operación Triunfo* en los 2000 183
2.2.4. El *crossover* hacia la figura del artista latino: David Bustamante y David Bisbal 185
2.2.5. La parodia en Eurovisión 2008: "Baila el Chiki Chiki" 191
2.3. El nuevo pop: el reggaetón en el *mainstream* español desde los 2010 199
2.3.1. Enrique Iglesias y la fórmula del éxito: reggaetón-pop español desde Miami 200
2.3.2. Las *reality songs*: de "Pégate" de Ylenia a "Muévelo" de Sofia Suescun 206
2.3.3. "En esta academia nos va el perreo": La re-edición de *Operación Triunfo* y los discursos sobre el reggaetón en el programa 212
2.3.3.1. *OT 2017* 212
2.3.3.2. *OT 2018* 215
2.3.3.3. *OT 2020* 218
2.3.4. Reggaetón después de *OT*: Lola Índigo, Ana Guerra y María Escarmiento 222
2.3.4.1. Ana Guerra: hacer o no hacer reggaetón tras *Operación Triunfo* 223
2.3.4.2. Lola Índigo: el triunfo del pop urbano y el baile 224
2.3.4.3. María Escarmiento y la aproximación al *underground* 229
2.3.5. Dos divas catalanas del pop urbano: Rosalía y Bad Gyal 232
2.3.5.1. El reggaetón en la producción de Bad Gyal, la reina del *dancehall* español 232
2.3.5.2. Rosalía: de "Con Altura" a la experimentación de *MOTOMAMI* 238
2.3.6. El reggaetón en los medios de comunicación, entre el debate y la parodia 244
2.3.6.1. *El Hormiguero* y la naturalización del humor xenófobo 244
2.3.6.2. James Rhodes y el canon musical 249
2.4. Conclusiones del capítulo 250

3. PROCESOS DE (IN)AUTENTICACIÓN EN LAS ESCENAS DE *HIP-HOP* Y MÚSICA URBANA 255

3.1. La autenticidad, un concepto polisémico 256
3.1.1. Las tensiones entre el *hip-hop* y el reggaetón 258
3.2. El reggaetón en la escena del *hip-hop* de los 2000 260
3.2.1. El género en las páginas de *Hip Hop Nation* 260

3.2.2. Los riesgos de crear reggaetón desde el *hip-hop* español 266
3.2.2.1. Las fusiones de Doshermanos 267
3.2.2.2. Haze y la cultura juvenil cani/choni 270
3.3. El reggaetón en la escena de música urbana desde los 2010 277
3.3.1. De la ruptura de Kefta Boyz al mito fundacional de La Mafia del Amor 278
3.3.1.1. Yung Beef *a.k.a.* Fernandito Kit Kat y el *Perreo de la muerte* 287
3.3.1.2. El *romantiqueo* de Kaydy Cain 289
3.3.1.3. La esencia de Khaled 292
3.3.2. La órbita de La Vendición 293
3.3.2.1. Ms Nina: de la escena de música urbana a Universal 294
3.3.2.2. Bea Pelea y la amistad entre mujeres 299
3.3.2.3. Soto Asa y Yassir: la nueva generación 300
3.3.3. Hacer las paces con el rap 303
3.3.4. Productores especializados, entre la experimentación y el reggaetón de la mata 307
3.3.5. Las fiestas de la escena urbana: de Perreo 69 a la Boiler Room 311
3.3.6. *El Bloque*, un medio para legitimar la escena urbana 319
3.4. Conclusiones del capítulo 326

4. DE LA MIGRACIÓN LATINOAMERICANA A LA LATINIZACIÓN DE LO ESPAÑOL 329

4.1. Reggaetón e identidad latina 329
4.1.1. Algunos apuntes sobre la latinidad 330
4.1.2. La música latina 333
4.1.3. La latinidad del reggaetón 336
4.2. La comunidad latinoamericana en España en el siglo XXI: flujos migratorios y proximidad cultural 340
4.3. Identidades latinoamericanas y españolas en locales de música latina en los 2000 343
4.3.1. Escenas de integración y capital sexual en el ocio nocturno español 345
4.3.2. Escenas de segregación en Madrid y Sabadell 349
4.3.3. Adolescencias migrantes y estereotipos de las bandas latinas 357
4.4. Producir reggaetón desde la experiencia latina migrante en los 2000 361
4.4.1. Las versiones de Latino Way 362
4.4.2. King África, el rey del verano 365
4.4.3. Music Hit Factory, la discográfica del reggaetón de los 2000 367
4.4.4. Santa Fe, la *boy band* de *Latin lovers* 373
4.5. Los Guajiros del Puerto y las apropiaciones de la latinidad 376
4.6. Artistas de reggaetón de origen latinoamericano desde los 2010 378
4.6.1. El cubatón de Clase-A 379
4.6.2. DCS, autotune y Melodyne incorporados 382
4.6.3. La buena vibra de Lennis Rodríguez 383
4.6.4. El reggaetón homoerótico de La Cruz 388
4.7. Los discursos reivindicativos de Flaca, La Eterna y Víctor Sánchez 391
4.8. Conclusiones del capítulo 397

5. LAS ESCENAS DE REGGAETÓN EN LAS ISLAS CANARIAS 401

5.1. Reflexiones en torno al concepto de escena en las músicas populares 402
5.2. El reggaetón de los 2000 en Canarias 406
5.2.1. Conciertos y festivales de reggaetón en las islas a través de la prensa 407
5.2.2. La dimensión virtual de la escena a través de canaryreggaeton.com 412
5.2.3. El género como amenaza a la identidad canaria y a la escena del rock 417

5.2.4. Primeras producciones de reggaetón isleño: la escena de *hip-hop* 420
5.2.5. "K-Narias soy, traigo salsa con reggaetón": K-Narias en los 2000 425
5.2.5.1. Las personas musicales de Gara y Loida: barrio, canariedad y feminismo 425
5.2.5.2. Los comienzos: "Oye mi canto", *40 entre las 2* (2005) y el primer concierto 427
5.2.5.3. La gira estadounidense y *Hombres con pañales* (2006) 436
5.2.6. El reggaetón infantil de Las Bambinas Canarias y Sara Sofía 442
5.3. El reggaetón canario de los 2010 444
5.3.1. La carrera de K-Narias desde los 2010 445
5.3.2. El reggaetón en la escena de electrolatino: Danny Romero, Dasoul y Xriz 447
5.3.3. El reggaetón pop de Adexe y Nau 453
5.3.4. La escena de música urbana canaria 456
5.3.4.1. Maikel Delacalle y la escena urbana latina 458
5.3.4.2. La experimentación de Highkili 460
5.4. La generación de 2020 y su trascendencia al *mainstream* 462
5.4.1. Ptazeta o el camino al éxito desde TikTok 462
5.4.2. "Cayó la noche Remix" (2022): el junte de dos generaciones 466
5.4.3. Quevedo y su álbum *Donde quiero estar* (2023) 471
5.5. Conclusiones del capítulo 474

6. DISCURSOS Y PRÁCTICAS FEMINISTAS E IDENTIDADES LGTBIQ+ 477

6.1. Conceptos para el estudio de las polémicas y la producción feminista y queer 478
6.2. Los 2000: la emergencia del pánico moral y la posibilidad de un reggaetón feminista y queer 483
6.2.1. Polémicas de Canarias a la Península: el papel de la prensa y las instituciones 483
6.2.2. La propuesta feminista de K-Narias 486
6.2.3. Leopardo no viaja y su "reggaetón travesti" 488
6.3. La década de los 2010: entre la apropiación queer y feminista y la censura 490
6.3.1. La defensa del reggaetón desde el feminismo y la persistencia de las polémicas 491
6.3.2. La construcción de un canon de reggaetoneras feministas 497
6.4. Propuestas de reggaetón feminista entre el *underground* y el *mainstream* 504
6.4.1. El activismo musical de Tremenda Jauría 504
6.4.2. ¿Construir un reggaetón feminista desde el *mainstream*? El caso de "Lo malo" 512
6.5. Queerificando la escena española desde 2017 517
6.5.1. El reggaetón queer de Ms Nina y Jedet en "Reinas" 518
6.5.2. La Dani, resignificar la vieja escuela boricua 520
6.5.3. Arca y la deconstrucción del género 524
6.6. La pervivencia del pánico moral desde 2020 527
6.7. Conclusiones del capítulo 531

7. EL REGGAETÓN AFLAMENCADO Y LAS FUSIONES CON LA RUMBA 535

7.1. Notas preliminares sobre la rumba, lo aflamencado y las fusiones 536
7.1.1. Caracterización de la rumba flamenca y géneros derivados 537
7.1.2. Lo aflamencado y las fusiones con otros géneros de música popular 539
7.2. ¿Reggaetón en la feria? Negociaciones de lo andaluz en el contexto festivo 542
7.3. Encuentros entre el reggaetón, el flamenco y la rumba en los 2000 548
7.3.1. Miguel Sáez y Sergio Contreras, "Andaluces disparando cante" (2006) 549
7.3.2. Las fusiones y versiones de Decai en clave de rumba 554
7.3.3. El rumbatón mestizo de Huecco 558

7.3.4. El reggaetón flamenquito de Paco Aguilera 561
7.3.5. La pureza de Hanna 563
7.4. Los precursores del flamenco urbano 565
7.4.1. Maka y Dellafuente, quejíos urbanos granaínos 566
7.4.1.1. Maka, cantaor de Almanjáyar por *dembow* 567
7.4.1.2. Dellafuente y el interés en el *mainstream* 570
7.4.2. El fenómeno de Nyno Vargas 572
7.5. La consolidación de la escena de flamenco urbano desde finales de los 2010 576
7.5.1. Reggaetón flamenco desde el extrarradio madrileño 579
7.5.1.1. Sonido Chavea 581
7.5.1.2. Los quejíos con autotune de Omar Montes 584
7.5.2. El flamencotón de Daviles de Novelda y DaniMFlow 585
7.5.3. Big Lois, entre el reggaetón y los tangos 588
7.5.4. Creando una escena de flamenco urbano a través de los *featurings* 589
7.5.5. Sevilla, el sello Dagrama de Negro Jari y La Cebolla 591
7.6. Flamenco-pop en el *mainstream* español 594
7.6.1. "La isla del amor" de Demarco Flamenco junto a Maki 595
7.6.2. Lérica, entre el reggaetón aflamencado y el pop latino 596
7.7. Conclusiones del capítulo 599

8. EL REGGAETÓN A TRAVÉS DE LA CRÍTICA MUSICAL 603

8.1. Algunos apuntes sobre la crítica de músicas populares 604
8.1.1. La posición privilegiada de la crítica en el campo de las músicas populares 604
8.1.2. El crítico de música popular en la España del s. XXI 607
8.1.3. Los paradigmas del rockismo y el poptimismo 609
8.2. Los precursores: rap latino y reggae en español en los noventa en *Rockdelux* 611
8.3. La primera ola del reggaetón en España, entre la inautenticidad y el talento 613
8.4. Las excepciones (I): Tego Calderón y Calle 13 617
8.4.1. La negritud auténtica de Tego Calderón 620
8.4.2. La ironía (pos)reggaetonera de Calle 13 623
8.5. La segunda ola: pop disfrutón, *Latin lovers* y empoderamiento femenino 628
8.5.1. Los *singles* en *Jenesaispop* 630
8.5.2. Maluma y la figura del *Latin lover* 632
8.5.3. Las narrativas del empoderamiento femenino 635
8.5.4. La segunda ola puertorriqueña 638
8.6. Las excepciones (II): J Balvin y Bad Bunny 642
8.6.1. J Balvin en la portada de *Rockdelux* 643
8.6.2. La versatilidad de Bad Bunny 647
8.7. Los discursos sobre el reggaetón nacional 650
8.7.1. La escena urbana y el reggaetón *indie* 651
8.7.2. La producción de reggaetón pop española 656
8.8. Nuevos formatos: análisis y vídeo reacciones en YouTube 660
8.8.1. Los Xavales 661
8.8.2. Cypher 664
8.8.3. not even Luv 666
8.8.4. Urbana Madrid 669
8.9. Conclusiones del capítulo 671

9. CONCLUSIONS **673**

9.1. The styles of reggaetón made in Spain 674
9.2. The meanings of reggaeton in Spain 678
9.3. Research limitations and further questions 692

BIBLIOGRAFÍA **693**

HEMEROGRAFÍA **719**

ENTREVISTAS **725**

ANEXO 1. DISCOS DE REGGAETÓN EDITADOS EN ESPAÑA HASTA 2009 **727**

ANEXO 2. CANCIONES DE REGGAETÓN EN LOS Nº1 DE LOS 40 PRINCIPALES **737**

ANEXO 3. GLOSARIO DE TÉRMINOS DE PRODUCCIÓN MUSICAL **741**

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 0.1. Esqueleto básico del ritmo de reggaetón. 7

Figura 0.2. Modelo de comunicación musical en un marco sociocultural. 32

Figura 0.3. Esquema de los tres niveles de significación. 40

Figura 1.1. Portada de *Caribe Mix 2004* (Blanco y Negro). 77

Figura 1.2. Portada de *Caribe 2003* (Vale Music). 77

Figura 1.3. Portada de *Disco calentito 2003* (Divucsa Music). 77

Figura 1.4. Canciones de reggaetón frente al número total de canciones en la serie *Caribe* (2003-2010). 81

Figura 1.5. Portada de *MEGAMIX 2020* de Mueveloreina. 83

Figura 1.6. Portada de *El disco de reggaeton* (Vale Music, 2004). 86

Figura 1.7. Portada de *Perreo Pa' Ti* (Vale Music, 2005). 86

Figura 1.8. Portada de *El disco de Reggaeton 05* (Vale Music, 2008). 86

Figura 1.9. Discos originales de reggaetón editados en España. 89

Figura 1.10. Politonos internacionales. 96

Figura 1.11. Politonos nacionales. 97

Figura 1.12. Post de @nostalgiamilenial sobre las canciones descargadas en el MP3. 100

Figura 1.13. Cartografía del reggaetón en España (fiestas, conciertos y festivales años 2000). 113

Figura 1.14. Top 50 y 100 canciones anuales entre 2012 y 2022. 120

Figura 1.15. Top 100 álbumes anuales de Promusicae (2016-2022). 131

Figura 1.16. Número de semanas de canciones de reggaetón en el número uno de Los 40. 145

Figura 1.17. Carteles de fiestas de reggaetón de las discotecas K-Ché (Valencia), Paröle (Alicante) y New One (Madrid). 152

Figura 1.18. Cartel de una fiesta de reggaetón en la discoteca Fever (Bilbao). 152

Figura 1.19. Cartel del RBF celebrado en Nigrán (Pontevedra) en 2022. 164

Figura 1.20. Cartel del I Love Reggaeton en Baracaldo (Bizkaia) en 2022. 164

Figura 2.1. Transcripción de la sección vocal y la secuencia armónica de la estrofa y el pre-estribillo de "La tortura". 181

Figura 2.2. Transcripción del solo de violín y *loop* de *plucks* de "Torre de Babel". 189

Figura 2.3. Transcripción de la sección de Casiotone de "Baila el Chiki Chiki". 195

Figura 2.4. Transcripción del *loop* de bajo de "Lola Bunny". 227

Figura 2.5. "Cuadro reggaetón" del Abuelo Melquíades en El Hormiguero. 245

Figura 3.1. *Tweet* de la cuenta oficial de Yung Beef. 285

Figura 3.2. Captura de pantalla del perfil de Spotify de Ms Nina donde se muestran las portadas de "Pastillas", "Traketeo" y "Tu sicaria". 297

Figura 3.3. Portada de *Llorando por fuera perreando por dentro* (2019). 298

Figura 3.4. Portada de *Sabrosura* (2021). 298

Figura 3.5. Fotograma del vídeo “Fiesta Pxxr Gvng en Barcelona: Perrep 69 Party” de *Beatburguer*. 313

Figura 3.6. Fotogramas del vídeo “LA VENDICION RECORDS PRESENTA: PERREO 69” de LOS SANTOS. 314

Figura 3.7. Fotograma del vídeo “El Bloque 2x07” que muestra el proyecto de FL Studio de “Algo como tú” de Los Del Control. 324

Figura 3.8. Fotograma del vídeo “El Bloque 2x07” en el que se muestra un collage con un *tweet* y el mapa de algunas islas del Caribe. 325

Figura 4.1. Captura de pantalla de Cartografía, Zona Hermética de Sabadell según datos de la prensa de la época. 354

Figura 5.1. Imagen de cabecera de la web canaryreggaeton.com. 413

Figura 5.2. Transcripción parcial de la parte vocal de K-Narias (clave de Sol) y la línea de sintetizadores (clave de Fa) de los compases 4 al 8 de “Quiero que bailen”. 431

Figura 5.3. Transcripción parcial de los primeros cuatro compases de “No te vistas que no vas”. 432

Figura 5.4. Clave de son 2-3. 439

Figura 5.5. Portada de la revista *Bravo* con Adexe y Nau. 454

Figura 5.6. Portada de “Cógelo suave” (2021) de Quevedo, La Pantera y O2 TBB. 472

Figura 6.1. Comparativa de la inflexión que Leopardo no viaja y el Butanero realizan en los estribillos. 489

Figura 6.2. Forma de onda de “Akelarre” con *build-up* y *drop* (el espacio casi vacío a la derecha marcado en rojo). Elaboración propia a través de Sonic Visualizer. 510

Figura 6.3. Espectrograma de “Akelarre” donde se muestra el efecto de audio de la moebius *saw*, representada por las líneas diagonales ascendentes. Elaboración propia a través de Sonic Visualizer. 510

Figura 6.4. Fotograma del videoclip “Tú no eres mi papi 2.0” (2020). 511

Figura 6.5. Transcripción del motivo melódico de “Tu Príncipe” (00:21) y “Dembow del veneno” (02:33). 522

Figura 7.1. Fotograma del videoclip de “Andaluces disparando cante”. 552

Figura 7.2. Fotograma del videoclip de “Dvende”. 570

Figura 8.1. J Balvin en la portada de *Rockdelux*, n.º 378. 646

Figura 8.2. Fotogramas de la vídeo reacción de not even Luv a “Relación” de Sech. 668

Figure 9.1. Concept map of the meanings of reggaetón in Spain. 678

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 0.1. Transcripciones de los *riddims* más habituales en el reggaetón según El Chombo. 57

Tabla 0.2. Clasificación de los tipos de versiones según Mosser. 61

Tabla 1.1. Recopilatorios de Vale Music (VM) que incluyen reggaetón en "Listas de recopilatorios más vendidos". 74

Tabla 1.2. Álbumes de reggaetón originales en listas semanales Promusicae entre 2004 y 2008. 88

Tabla 1.3. Veinte primeros puestos del Top 100 canciones + *streaming* anual 2017 de Promusicae. 128

Tabla 1.4. Once primeros puestos del Top 100 canciones + *streaming* anual 2022 en Promusicae. 141

Tabla 2.1. Transcripción de la sección vocal de la segunda estrofa de "Baila el Chiki Chiki". 196

Tabla 2.2. Progresiones de acordes de cinco canciones de reggaetón pop de Enrique Iglesias. 205

Tabla 5.1. Transcripción de los cinco primeros versos del *trend* (tercera estrofa) de "Trakatá", interpretada por Ptazeta siguiendo el modelo de Adams. 465

Tabla 5.2. Transcripción de los diez primeros versos de la estrofa de Cruz Cafuné en "Cayó la noche" siguiendo el modelo de Adams. 470

Tabla 6.1. Comparativa de las voces de Arca en sus temas de reggaetón. 526

Tabla 7.1. Estructura de "Yo no quise" de Sergio Contreras. 550

Tabla 7.2. Transcripción parcial de la letra y estructura de "Andaluces disparando cante". 551

RESUMEN

Esta tesis doctoral aborda el estudio del reggaetón en el contexto español desde su llegada a principios de los 2000 hasta inicios de los 2020. El interés por este género musical radica no solo en su relevancia económica y mediática, sino también en su alta densidad semiótica derivada de una fuerte presencia en la esfera pública. En este sentido, el objetivo principal de esta investigación es señalar la entidad y principales significados culturales que ha adquirido el reggaetón en la cultura popular española, prestando especial atención a cómo se interrelacionan dichas significaciones.

Asimismo se plantean una serie de objetivos secundarios entre los que se encuentra establecer una periodización del reggaetón en España, distinguir los diferentes estilos que llegan al país, precisar las características musicales de la producción local, determinar el grado de difusión y comercialización del género, evaluar su presencia en los medios de comunicación, valorar su papel en la conformación de identidades de género, sexualidad, etnia, raza, clase, edad y nacionalidad, y señalar su relación con otros fenómenos culturales del país para discernir los procesos de hibridación cultural acontecidos.

Para ello se construye un marco teórico sobre tres ejes: los significados, las identidades y la hibridación cultural. Así, se entiende que los significados de la cultura popular no son homogéneos, sino que dependen de una constante negociación que también opera a nivel musical e histórico. Además, siguiendo a Thomas Turino, la música se revela como un agente significativo crucial en la articulación de las identidades, mientras que los procesos de hibridación cultural son inapelables en el contexto globalizado y posnacional actual, tal y como demuestra Peter Burke. Por tanto, la metodología combina el análisis discursivo con el musical, tomando una gran variedad de fuentes que van desde la prensa a las producciones audiovisuales, así como las entrevistas con participantes de la escena.

De este modo, se explora la presencia del reggaetón en la industria musical española, su producción en el ámbito *mainstream*, y las dinámicas de aceptación y rechazo que enfrenta en las escenas del *hip-hop* y la música urbana. También se analizan su relación con la latinidad, su desarrollo en las escenas musicales de las Islas Canarias y los discursos y prácticas feministas y LGTBIQ+ articulados en torno a esta música. Además, se examinan sus fusiones con el flamenco y la rumba, y los criterios de evaluación aplicados por la crítica musical. Finalmente, se pone a dialogar estos distintos planos de significación teniendo en cuenta la categorización de Stuart Hall sobre las posiciones hegemónica, negociada y oposicional en la cultura popular.

ABSTRACT

This doctoral thesis addresses the study of reggaetón in Spain from its arrival in the early 2000s to the first 2020s. The interest in this music genre lies not only in its economic and media relevance but also in its high semiotic density, derived from its strong presence in the public sphere. In this sense, the main objective of this research is to highlight the entity and the main cultural meanings that reggaetón has acquired in Spanish popular culture, with particular attention to how these meanings interrelate with each other.

Furthermore, a series of secondary objectives are proposed, including establishing a periodization of reggaetón in Spain, distinguishing the different styles that reach the country, specifying the musical characteristics of local production, determining the degree of spreading and commercialization of the genre, evaluating its presence in the media, assessing its role in shaping gender, sexual, ethnic, race, class, age, and national identities, and identifying its relationship with other cultural phenomena in the country to discern the processes of cultural hybridity that have occurred.

To achieve this, a theoretical framework is constructed around three main axes: meanings, identities, and cultural hybridity. Thus, it is understood that the meanings of popular culture are not homogeneous but depend on constant negotiation, which also operates at the musical and historical levels. Additionally, following Thomas Turino, music is revealed as a crucial semiotic agent in the articulation of identities, while processes of cultural hybridity are unavoidable in the current globalized and post-national context, as Peter Burke demonstrates. Therefore, the methodology combines discursive and musical analysis, drawing on a wide variety of sources, ranging from the press to audiovisual productions, as well as interviews with participants of the scene.

In this way, the presence of reggaetón in the Spanish music industry is explored, along with its production within the mainstream sphere and the dynamics of acceptance and rejection it faces within hip-hop and *música urbana* scenes. Its relationship with Latinidad is also analyzed, as well as its development in the music scenes of the Canary Islands, and the feminist and LGTBIQ+ discourses and practices articulated around this music. Moreover, its fusions with flamenco and rumba, and the evaluative criteria applied by music critics are examined. Finally, these different levels of meaning are put into dialogue, considering Stuart Hall's categorization of hegemonic, negotiated, and oppositional positions in popular culture.

PRÓLOGO

"Hace tiempo me juraste amor eterno, me dejaste, fue un eterno sufrimiento; ya me voy acostumbrando a ese desierto, en medio de la noche voy buscando tu cuerpo" intentaba rapear yo en algún momento de mediados de los 2000 en mi casa, sin saber qué eran el rap o el reggaetón ni que Pablo Pinilla, productor de David Bustamante había apostado por mezclar estos géneros con el pop aflamencado que se estilaba en esos años.

"Hoy es noche de sexo, voy a devorarte nena linda; hoy es noche de sexo y voy a cumplir tus fantasías" cantaban en un vestuario del polideportivo mis compañeras del club de patinaje artístico de bachillerato en mi primer año de la ESO. Poco después, yo descargaba en el ordenador de mi casa archivos MP3 de esta y otras canciones – entre ellas, "Dale Don Dale" y "Pásame la botella"– para añadirlas a la memoria de mi Nokia 6131. "Te pintaron pajaritos en el aire, te juraron falso amor y lo creíste, sus promesas se quedaron en el aire, estás sufriendo lo que tú un día me hiciste" canturreaba junto a mis amigas de camino al instituto, quizás ambientando el último salseo o algún caso de infidelidad reciente.

"Bailando, amor, es que se me va el dolor" sonaba una noche del verano de nuestro último curso de bachillerato en el Indian, un garito de la zona del Orzán. El alcohol, mezclado por nosotras mismas y que habíamos consumido previamente en los Jardines de Méndez Núñez, emborrona los recuerdos, inmortalizados en fotos que, por suerte, nunca verán la luz. El Estudio, el Grietax o, más tarde, el Amura se convirtieron en nuestros espacios de baile y diversión habituales… Aunque no iba a zumba, gracias a Noe, Silvia y Lu pude aprender la coreografía de "con él te duele el corazón y conmigo te duelen los pies", con sus palmadas de rigor. Una de esas noches un chico nos grita por la calle "¡Secsi toas!": ya tenemos nuevo nombre para el grupo de WhatsApp.

"Dime si conmigo quiere' hacer travesuras" sonaba en una de las incontables fiestas celebradas en los colegios mayores de la UCM, sinónimo de desfase. Ese mismo curso contemplábamos una competición de perreo sobre el escenario de El Fiestón Canario en la antigua sala Marco Aldany, regada de *vodka*.

Fueron los años de los viajes en verano. De Málaga cabe resaltar el "Momento Ylenia" de Silvia (con ventilador incluido) y a Nerea haciendo el puente hacia atrás contra la pared, ese día iba *on fire*. En Cádiz, Silvia, Lucía y yo fuimos a una fiesta en una discoteca al aire libre, por la zona del puerto; menudo subidón. En Valencia nos equivocamos de sitio para salir, terminamos eligiendo un lugar de guiris a los que no debía gustarles

mucho el reggaetón; en Barcelona, Pablo perreaba intensamente al ritmo de Bad Gyal sobre la cama mientras Noe y yo nos arreglábamos.

"Tú me dejaste caer, pero ella me levantó; llámala poca mujer, pero ella me levantó" cantan mis amigos en una fiesta del piso de David –míticas–. "Uno, dos, tres, cuatro, marchando mi combo forma un alboroto; uno, dos, tres, cuatro, salte, que va pasando mi combo" bailamos varias compañeras de Musicología en nuestra fiesta de graduación en corro, en un local que no pienso mencionar. Servidora había añadido ese tema de Don Omar a la *playlist* y sonó en el momento preciso de la noche.

"No eres tú, no eres, soy yo, no te quiero hacer sufrir, es mejor olvidar y dejarlo así; échame la culpa" sonaba en el bus de regreso a Coruña que pasa por Mera en el verano de 2018, aunque escuchar las nuevas canciones de Maluma en el coche de Lucía, siempre pendiente de las últimas novedades, es un recuerdo todavía más cálido.

***

> El reggaeton entró en España por vías inusuales. A mediados de la década de los 2000, durante las tertulias de cotilleo rosa, anuncios chillones ofrecían politonos de *Palante* (Nicky Jam), *Gasolina* (Daddy Yankee) y *Baila, morena* (Héctor y Tito). El género también pegaba desde la calle: paseando por la madrileña plaza de Cascorro, los grupos de niñas gitanas jugaban a la goma al ritmo del *Papi Chulo* (Lorna). El mapa disponible para orientarse era *El disco del reggaeton* (Vale Music, 2004), una tormenta de himnos saturados de argot macarra, hasta el punto de que tuvieron que incluir un pequeño diccionario en el libreto.

En mi año de máster, leo y releo este reportaje de Víctor Lenore con avidez. Desde que cursé Etnomusicología en tercero, iba acercándome tímidamente al estudio del reggaetón como podía: sin apenas referentes en castellano y con un dominio del inglés insuficiente que hacía que los textos de Wayne Marshall se me hiciesen algo complicados. Era el momento de elegir un tema para el TFM. Lenore continúa,

> Otras puertas de entrada fueron las islas Canarias, los foros de Internet y la red de discotecas. "Podías hacer cien galas de un solo artista sin apoyo de las radios", explica David López Cendros, ejecutivo discográfico, refiriéndose a la diva JMP, que arrasó con *Tu gatita*. Aquel año había 1,2 millones de emigrantes latinoamericanos en España. El *reggaeton* fue uno de los escasos contactos con su cultura popular.

"Puede que aquí haya algunas historias interesantes que contar", pensé.

0. INTRODUCCIÓN

0.1. Justificación y delimitación del objeto de estudio

El éxito del reggaetón[1] en los países de habla hispana es rotundo e ineludible. Desde mediados de la pasada década, se ha convertido en uno de los géneros más escuchados en las plataformas de *streaming*, posicionando a numerosos/as artistas latinos/as[2] en las listas de éxitos mundiales. Si bien es un fenómeno que se desarrolla principalmente en América Latina y sus diásporas, su impacto y desarrollo en el contexto español tampoco pasan desapercibidos, pues es la banda sonora habitual de discotecas, tiendas, bares, parques o gimnasios. Esta fuerte presencia en la esfera pública implica un mayor número de actores sociales que participan en su significación; lo que es o lo que no es el reggaetón se construye tanto a través de debates acalorados como a partir de procesos subyacentes que van configurando los modos en los que es pensado a nivel cultural y social. Esto hace que se revele como un objeto de estudio privilegiado para interrogar la construcción de significados alrededor de los fenómenos de música popular. En este punto, atendemos a las advertencias de Juan Francisco Sans, quien defiende el término "musicología popular" bajo la idea de que

> [u]n fenómeno como el reguetón resulta inabordable y prácticamente inexplicable desde la perspectiva de la musicología tradicional (al punto de que ésta pueda dudar incluso de que se lo pueda considerar siquiera como 'música'), y rebasa por completo los alcances, métodos, teorías y problemas que se había planteado desde sus orígenes en el siglo XIX.[3]

---

[1] Si bien la grafía aceptada por la RAE es la de "reguetón", aquí preferimos emplear la forma "reggaetón", americanismo que, junto con el anglicismo "reggaeton", alude a los orígenes de este género musical y da cuenta de su rica historia transnacional. De todas formas, en las citas literales se ha mantenido la grafía escogida por cada persona firmante, para así mostrar la diversidad que caracteriza a la escritura de esta palabra, la cual excede las versiones presentadas. Véase "Reguetón", *Diccionario panhispánico de dudas*, https://www.rae.es/dpd/reguet%C3%B3n.

[2] En este texto se emplea la forma inclusiva con la terminación -e de manera puntual para referirnos a personas de género no binario y en el caso las de audiencias para no presuponer su género. Aunque se ha valorado la posibilidad de utilizar esta forma a lo largo de todo el trabajo, creemos que su uso borraría las asimetrías de género presentes en esta cultura musical. Por tanto, en cada enunciado se intenta presentar una elección consciente de los marcadores de género, de ahí que sea habitual el uso de la barra inclinada para incluir tanto género masculino como femenino.

[3] Juan Francisco Sans, "Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento", en *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina*, coord. Juan Francisco Sans y Rubén López-Cano (Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011), 166.

Asimismo, el centrar el estudio en España se vuelve imperativo para entender estos procesos no solo en un marco geográfico concreto, sino en un territorio que carga con una serie de condicionantes particulares. De entre ellos, resulta imprescindible destacar su posición relativamente periférica dentro de la escena de reggaetón *mainstream*, así como sus relaciones poscoloniales con los países del área hispanoamericana o el lugar de la música hecha en el país dentro de la categoría de música latina. Entender el reggaetón en el contexto español deviene, por tanto, una tarea urgente, que todavía no ha sido acometida de modo exhaustivo dentro de los estudios de música popular. Esta investigación se cimienta en el trabajo fin de máster titulado "El reggaeton en España (2002-2006): industria musical, identidades e hibridación cultural", que fue presentado en la Universidad Complutense de Madrid en 2019. En él, se plantea una primera aproximación exploratoria a los años iniciales del fenómeno en el territorio español. A modo de continuación, la presente tesis pretende señalar la entidad y principales significados culturales que ha adquirido el reggaetón en la cultura popular española desde su llegada a principios de los 2000 hasta inicios de los 2020.

0.1.1. Definición e historia del reggaetón

En esta investigación el reggaetón se entiende como un género de música popular en tanto que constituye un agregado de convenciones sonoras, de *performance*, de embalaje y de valores encarnados.[4] De esta clasificación de normas propuesta por Simon Frith, empleamos únicamente las dos primeras para establecer un arquetipo básico, aunque esto no descarta su propia variabilidad, que también será tenida en cuenta. Esta aproximación nos permite construir un marco de referencia para llevar a cabo nuestras pesquisas, ya que, a pesar del interés que suscitan los estudios que abordan los géneros musicales como categorías flexibles y cambiantes,[5] dicha perspectiva dificultaría el análisis de una música que se viene definiendo por su carácter conservador. Así, el ajustarse a un planteamiento teórico más clásico dentro de los estudios de géneros musicales permite en este trabajo establecer unos límites más sólidos en cuanto al objeto de estudio.

---

[4] Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), 94.

[5] Para revisiones posteriores del concepto de género musical véase, por ejemplo, Ugo Fellone, "Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis", *Resonancias* 25, n.º 49 (2021): 61-83, https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4.

En el plano sonoro, el reggaetón se entiende como una música caracterizada por el patrón rítmico de *dembow* (fig. 0.1.), así como por una producción eminentemente electrónica y la intervención vocal de une o varies artistas. Por otro lado, a nivel performativo, suele cantarse en español, casi siempre marcado por la miríada de variantes locales y nacionales, dialectos y jergas, aunque también es habitual el uso del inglés u otras lenguas cooficiales en el caso de países como España. Los temas que se abordan en las letras de las canciones en general tratan cuestiones románticas y sexuales que van del desamor al hedonismo, aunque también son habituales la jactancia, la crítica social y la exaltación identitaria.[6]

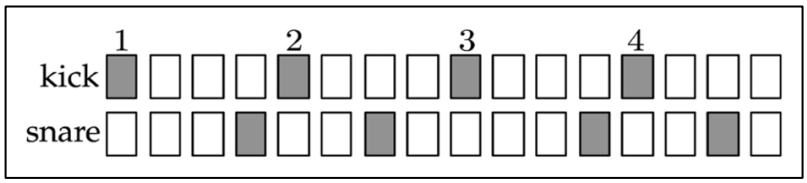


Figura 0.1. Esqueleto básico del ritmo de reggaetón.[7]

Los orígenes de esta música se sitúan en los años ochenta y noventa del siglo pasado, siendo sus antecedentes el reggae en español de Panamá –un estilo de *dancehall* que a su vez deriva del jamaicano– y el *hip-hop* desarrollado en Puerto Rico a partir del estadounidense.[8] Es a principios de los 2000 cuando el género se internacionaliza y llega a España por diferentes vías. Su vertiente *mainstream* se desarrolla en dos grandes períodos durante el siglo XXI: la primera generación o vieja escuela de los 2000 y la nueva generación de la década siguiente. Cabe aclarar que esta investigación también aborda aquellas músicas consideradas subgéneros del reggaetón –como el neoperreo o el

[6] Debe apuntarse que, pese a que el reggaetón *mainstream* destaca por unas narrativas solemnes y épicas –como ejemplifican las letras de Don Omar o Daddy Yankee–, también existe una tendencia más auto-paródica que se puede remontar a la época del *underground* puertorriqueño y el *dancehall* panameño de los noventa. Véase Christoph Twickel, "Reggae in Panama: Bien Tough", en *Reggaeton*, ed. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (Durham: Duke University Press, 2009), 81.

[7] Wayne Marshall, "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration and Commercialization", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 23.

[8] Al mismo tiempo, se ha de reconocer que el patrón de *dembow* se encuentra imbricado en la cultura musical latinoamericana desde la habanera al tango, lo que podría haber contribuido a su asimilación dentro de este territorio. Véase Kim Kattari, "Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton", *Musicological Explorations* 10 (2009): 105-36.

cubatón–[9] o subgéneros híbridos del reggaetón, caso del *moombahton*, el rumbatón o el RKT. Sin embargo, no profundiza en otras músicas que adquieren la propiedad de géneros musicales independientes, como el *dembow* dominicano, el electro-latino o la cumbia villera.[10] Seguidamente, se presenta un desglose de las hipótesis y objetivos, la literatura previa, el marco teórico, la metodología empleada y las fuentes consultadas.

0.2. Hipótesis y objetivos

Tres hipótesis sirven como punto de partida para este trabajo: (1) en España, el reggaetón ha adquirido una gran relevancia económica y mediática, atrayendo la atención de la industria musical y los medios de comunicación, que difunden el reggaetón latino(americano) y apoya las propuestas musicales autóctonas; (2) a su vez, en torno a esta música gravitan diferentes identidades sexuales, de género, sociales, étnicas, etarias, regionales, etc., lo que confirma su impacto social, y (3) este flujo sonoro transnacional desencadena procesos de hibridación cultural, ya que tanto músicos como audiencia apropian y adaptan el reggaetón, influyendo en sus elementos sónicos y estéticos a través de una continua negociación de significados.

A partir de las hipótesis presentadas, el objetivo principal de este trabajo es señalar la entidad y principales significados culturales que ha adquirido el reggaetón en la cultura popular española desde su llegada a principios de los 2000 hasta inicios de los 2020, prestando especial atención a cómo operan dichas significaciones y qué tipo de relaciones se establecen entre ellas. Además, se han definido una serie de objetivos específicos que permitirán estudiar el fenómeno desde diferentes perspectivas. Estos son:

1. Establecer una periodización del reggaetón en España y comparar las distintas etapas delimitadas para observar con perspectiva crítica su historia.
2. Distinguir los diferentes estilos de reggaetón que llegan al país, señalando sus rasgos musicales, líricos, visuales y de *performance*.
3. Precisar las características musicales del reggaetón local para señalar qué similitudes y diferencias guarda con el reggaetón foráneo a nivel sónico y estético, así como situar la escena española de reggaetón dentro de la escena transnacional.

---

[9] Para esta categorización sub-genérica se toma como referencia la web colaborativa Rate Your Music. "Reggaetón", Rate Your Music, https://rateyourmusic.com/genre/reggaeton/1/ [consultado el 13 de enero de 2024].

[10] De nuevo, Rate Your Music funciona como sistema de referencia para esta toma de decisiones.

4. Determinar el grado de difusión y comercialización del reggaetón en España a través del análisis de sus principales vías de circulación y espacios de consumo.
5. Evaluar la presencia del reggaetón en los medios de comunicación españoles y dilucidar los discursos generados alrededor de este por parte de prescriptores y audiencias.
6. Valorar el papel de este género musical la conformación de identidades de género, sexualidad, etnia, raza, clase y nacionalidad, integrando el baile y la dimensión corporal.
7. Señalar la relación del reggaetón hecho en España con otros fenómenos culturales del país para discernir las influencias e intercambios provocados por este contacto y así entender los procesos de hibridación cultural y musical acontecidos.

0.3. Estado de la cuestión

No cabe duda de que en el momento de redacción de esta tesis abundan los textos académicos sobre el reggaetón en castellano, inglés e incluso francés.[11] La bibliografía sobre el reggaetón se concentra en la franja temporal de finales de los 2000 y principios de los 2010, y vive un nuevo repunte en los últimos siete años. Esta tendencia se corresponde con el primer *boom* de los 2000, así como la segunda ola post "Despacito". Este género musical ha sido objeto de numerosas investigaciones no solo desde los estudios de música popular, la (etno)musicología o ciertas disciplinas que se enmarcan en los estudios culturales –como los *African-American Studies* y *Latine Studies*–,[12] sino también desde otras no tan conectadas a priori con la investigación en música como la lingüística, la sociología, la pedagogía o el trabajo social.[13] En los ámbitos cercanos a las

[11] Véase, por ejemplo, Saúl Escalona, *De la salsa au reggaeton: un phénomène social* (París: l'Harmattan, 2016).

[12] Disciplinas académicas del ámbito estadounidense de los estudios culturales centradas en el estudio de las experiencias de las personas de ascendencia afroamericana y latinoamericana, respectivamente.

[13] Desde la lingüística puede consultarse Rebecca Imboden, "Ideología y variación estilística en el reggaetón", *Boletín Hispánico Helvético* 28 (2016): 29-62; así como Mariia Mykhalonok, "The World capital of reggaeton: Verbal framing of Medellin in online media discourse", *Ricercare*, n.º 13 (2021): 56-71. Desde la comunicación, véase Maybel Piñón Lora y Alan Pulido Moreno, "La imagen de la mujer en el reggaetón: Un análisis crítico del discurso", *Revista Iberoamericana de Comunicación*, n.º 38 (2020): 45-77, https://ric.ibero.mx/index.php/ric/article/view/67; desde la sociología véase Alicia Rodríguez

ciencias sociales, las metodologías más habituales son el estudio de las letras desde el análisis del discurso, los cuestionarios y las entrevistas, con enfoques asincrónicos y logocéntricos que buscan entender los efectos de esta música en la sociedad. En este sentido, se trata de aproximaciones que no suelen tener en cuenta la densidad semiótica de los productos de la cultural popular, inclusive en el contexto español.[14]

No obstante, pese a la nutrida cantidad de estudios dedicados al reggaetón, todavía son pocos los trabajos que examinan el desarrollo del género en España desde una perspectiva histórica. Además, existe un considerable desequilibrio entre el interés mostrado hacia las letras y, en menor medida, la *performance* y lo visual, frente a la casi inexistente atención que ha recibido el plano sonoro. Por lo tanto, esta tesis plantea una investigación inédita y necesaria dentro de los estudios de música popular en España, puesto que propone integrar el hecho musical con su dimensión histórica y cultural. Seguidamente, se presenta un repaso de los textos –periodísticos, de divulgación y académicos– dedicados al estudio del género en el contexto español. Este se completa con aquellas investigaciones académicas que abordan el reggaetón a nivel histórico-musical, su desarrollo en otras escenas (trans)locales, sus audiencias o la perspectiva de género y sexualidad. Por último, se señalan aquellos textos culturales que, no inscribiéndose dentro de lo considerado académico, también contribuyen a generar conocimiento sobre esta música.

0.3.1. Textos sobre el reggaetón en España

A la hora de abordar la historia del reggaetón en el contexto español, el reportaje del periodista Víctor Lenore titulado "Reggaeton"[15] continúa siendo citado como la principal

---

Oliveira, "Dos caras de la misma moneda. Una mirada sociológica sobre el reggaeton" (trabajo fin de grado, Universidade da Coruña, 2021), http://hdl.handle.net/2183/28919; desde la pedagogía véase Yesid Penagos Rojas y Miguel Alberto González González, "Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes", *Plumilla Educativa* 10, n.º 2 (2012): 290-305, https://doi.org/10.30554/plumillaedu.10.471.2012; o desde el trabajo social, véase Ana Rosa Thillet, "La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico" (trabajo fin de máster, Universidad de La Habana, 2006), http://hdl.handle.net/10469/1007. El reggaetón también forma parte de un informe elaborado desde la Universidad Nebrija sobre la expansión de la música urbana latina en español, véase Lourdes Moreno Cazalla, "El boom de la música urbana latina y la expansión del español a nivel global" (Fundación Antonio de Nebrija, 2023).

[14] Es más, en España se han publicado ya dos tesis de estas características. Véase Silvia Escobar Fuentes, "Sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea: reggaetón y grandes éxitos" (tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2022); Tamara Serrano Romero, "¿Los ritmos de la provocación? Estudio discursivo del rap, trap y reguetón en español" (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2023).

[15] Víctor Lenore, "Reggaeton", *El País*, 30 de agosto de 2013, https://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html.

referencia, incluso en textos académicos.[16] Se trata de un escrito publicado en *El País* en 2013 donde se revisa la llegada del género a España a principios de los 2000, así como su impacto a comienzos de la década siguiente.[17] Lenore ofrece una serie de ideas clave que funcionan como puntos de partida para esta y otras investigaciones, desde la importancia de los discos recopilatorios, los politonos o la boyante escena canaria hasta el peso de la inmigración latinoamericana. Además, el autor enfatiza ciertas cuestiones de clase, (etno)raza o género, reivindicando su potencial como música popular. En este sentido, Lenore no solo recoge información sobre el género, sino que también participa de su significación como música de clase baja, convirtiéndose además en uno de sus principales defensores en la esfera pública española.[18]

Por otro lado, las investigaciones que estudian el reggaetón en el país son escasas y de reciente publicación, pues los primeros textos datan de finales de la década pasada. Afortunadamente, han aumentado en número y grado de profundidad en los últimos años, un incremento que parece motivado no solo por la relevancia del reggaetón en el país, sino también por una cuestión generacional, ya que son varias las estudiantes que se acercan a esta música como objeto de análisis en sus trabajos de fin de estudios. Además, no parece baladí el que, hasta la fecha, casi todos hayan sido firmados por mujeres AFAB.[19]

Podemos situar como texto pionero el trabajo de fin de grado en periodismo de Llúcia Gámez Henares, presentado en 2018, en el que propone un análisis del fenómeno de la apropiación cultural de la música.[20] En él se ofrece una aproximación a la llegada del

---

[16] Sucede así en Thais Rivero Pérez, "Filosofía y reggaetón: una perspectiva interseccional", (trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2020); Escobar Fuentes, "Sexismo y relaciones de género" y Serrano Romero, "¿Los ritmos de la provocación?".

[17] Anteriormente, este y otros periodistas ya habían publicado otros textos sobre el reggaetón que serán referenciados a lo largo de esta tesis como fuentes primarias.

[18] Víctor Lenore ha participado como invitado en espacios como *Gen Playz* o el CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) defendiendo el género. Véase playz, "¿Cuál es el futuro de la música urbana en nuestro país? | Gen Playz", YouTube, 9 de febrero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=3nLvoTKkUUs&t=583s y CENDEAC, "Víctor Lenore | Estéticas del reguetón: la retaguardia social como fuerza creativa y desafío a [...]", YouTube, 6 de marzo de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=u759onww2Wk.

[19] AFAB es la abreviatura de *assigned female at birth* o "asignade mujer al nacer". Cabe plantearse si este interés deriva no solo del pánico moral construido alrededor del reggaetón en base a cuestiones de género, sino también de un mayor consumo por parte de las personas que se identifican como mujeres.

[20] Llúcia Gámez Henares, "De Puerto Rico a nosaltres: reportatge sobre l'apropiació cultural en la música a través de l'arribada del reggaeton a Espanya", (trabajo fin de grado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018).

reggaetón al país en los 2000 gracias a agentes de la industria discográfica.[21] Por su parte, el trabajo fin de máster en filosofía de Thais Rivero Pérez supone una aproximación más completa a la historia del género en España ya que, aunque su investigación se centra en un análisis interseccional del reggaetón, ofrece en un capítulo introductorio un breve recorrido de los veinte años de esta música en el país.[22] También encontramos un par de *conference papers* en inglés de estudiantes de doctorado en universidades extranjeras que observan el reggaetón dentro de la escena de música urbana de la segunda década del siglo.[23]

En el terreno de la divulgación, pero sin por ello perder empaque académico, se sitúa el capítulo de la periodista musical Aïda Camprubí sobre el reggaetón en España.[24] Sin duda es el esfuerzo más completo hasta la fecha de recuperación histórica y de reivindicación del género en el país. Camprubí señala la escena de las Islas Canarias de principios de los 2000 como uno de los focos iniciales del género y aporta valiosos testimonios de diferentes participantes de la escena para dibujar un mapa donde priman el tono crítico, la defensa de la escena urbana *underground* de los 2010 y una perspectiva decolonial, feminista y pro-queer. Sin embargo, y aunque justificado, el texto de Camprubí posee un marcado carácter subjetivo, pues deja fuera las corrientes más *mainstream*, mientras que sus fuentes se reducen, sobre todo, a los testimonios de las personas entrevistadas.

Por último, *Reggaetón, una revolución latina* de Pablito Wilson es el primer libro sobre reggaetón publicado en el país.[25] El periodista argentino afincado en Colombia ofrece una visión multilocalizada de la historia del género y remata con un capítulo dedicado a una

---

[21] Concretamente, incluye una entrevista al DJ y productor Toni Peret, artífice de *El disco del Reggaeton* (Vale Music, 2004), considerado el primer recopilatorio dedicado al género en el país. Ibid.

[22] Esta historia se basa principalmente en fuentes periodísticas, marcando los "hitos" fundamentales señalados por la prensa, como la carrera de K-Narias, el citado reportaje de Víctor Lenore de 2013 o la Boiler Room de 2019 en Madrid. Thais Rivero Pérez, "Filosofía y reggaetón: una perspectiva interseccional", (trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2020).

[23] Véase Marina Gomá, "A Queer Migrant Gaze: Re-signifying Spanish National Identity with Electro-pop and Reggaetón", en *Actes du colloque étudiant / art et politique: les enjeux de la localité dans les pratiques*, dir. Champagne Lysandre y Pascale Bédard (Motreal, 2022); y Álvaro López Pajares, "Dance reggaeton like you own it: The political aesthetics of neoperreo in contemporary Spain", en *8th Annual CLACS Graduate Student Conference* (Indiana University, 2019).

[24] Aïda Camprubí, "Y dime qué pasó, el ritmo se prendió" en *Making Flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*, ed. Alicia Álvarez y Blanca Martínez, (Barcelona: Plaza & Janés, 2021).

[25] Pablito Wilson, *Reggaetón, una revolución latina* (Bilbao: Liburuak, 2022). Anteriormente, el autor había auto-editado este título en formato de libro electrónico. Véase Pablito Wilson, *Reggaetón: Entre El General y Despacito* (autoeditado, 2020).

España retratada como "país trapical".[26] Así, se suma a la serie de publicaciones que sitúan la burbuja del trap como momento fundacional del reggaetón nacional, obviando la historia previa del género. Es más, uno de los principales problemas que presenta este capítulo es que se convierte en un repaso de la carrera de las y los principales artistas de música urbana del país, desdibujando los límites entre el reggaetón y otros géneros musicales.

Pasando de nuevo al ámbito académico, el reggaetón en el contexto español se ha conectado sobre todo con dos conceptos: las polémicas feministas y la latinidad de las comunidades migrantes. En cuanto a los textos que analizan el reggaetón en España desde una perspectiva de género, se tiene en cuenta el artículo de Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, que examina tres propuestas de reggaetón feminista desarrolladas a finales de los 2010. Desde una perspectiva sociológica y teniendo en cuenta el contexto, clasifican dichas propuestas según la profundidad de su reivindicación. Por ende, a pesar de ser una investigación bastante fundamentada, no logran escapar del binarismo *mainstream* / *underground*, centrándose en el análisis de los discursos de las artistas y las letras de sus canciones.[27] Por el contrario, los trabajos de Sílvia Martínez y Laura Viñuela ponen el foco en los discursos generados alrededor del reggaetón como género susceptible de ser evaluado desde una óptica feminista por parte de la audiencia y los medios de comunicación, partiendo de un mismo evento: la crítica a la canción de trap latino "Cuatro Babys" (2016), atribuida a Maluma.[28]

Por un lado, Martínez observa desde un acercamiento etnomusicológico cómo la sociedad española sanciona el reggaetón como música intrínsecamente machista.[29] Frente a los sesgos xenófobos y clasistas que identifica, la autora defiende una lectura crítica que también tenga en cuenta las estrategias de empoderamiento desarrolladas por las participantes de la escena. Por otro lado, el texto de Laura Viñuela Suárez estudia cómo se retrata a la juventud como un agente pasivo y alienado por las letras, negando su

---

[26] Ibid., "España trapical", 309-336.

[27] Núria Araüna, Iolanda Tortajada y Mònica Figueras-Maz, "Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo'", *Young* 28, n.º 1 (2019), 1-18, https://doi.org/10.1177/1103308819831473.

[28] En ella no solo participa Maluma, sino también los artistas puertorriqueños Noriel, Bryant Myers y Juhn El All Star.

[29] Sílvia Martínez, "A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España", *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 26 (2022), https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/10-silvia-reggaeton.pdf.

capacidad crítica, e indaga en las construcciones negativas sobre el baile en la cultura occidental.[30] Su estudio concluye que gran parte de las críticas realizadas al género no parten de una perspectiva feminista, sino de una actitud moralizante que esconde sesgos patriarcales. Estos tres trabajos serán discutidos más ampliamente en el capítulo 6 de esta tesis, pues ofrecen diferentes enfoques que ayudan a completar las polémicas feministas que se abordan en dicho apartado.[31]

Finalmente, cabe mencionar que el interés por el fenómeno migratorio, tanto de inmigrantes latines como de emigrantes españoles al norte de Europa, ha motivado estudios que toman el reggaetón como un elemento de análisis destacado. En el caso de la migración latinoamericana, la tesis doctoral de Isabel Llano Camacho sobre la salsa en Barcelona arroja algunas pistas sobre el recorrido del género en España.[32] También hace algunas observaciones sobre la percepción que tiene la audiencia española de las músicas latinas, en especial su conceptualización como "pachangueo de verano".[33] En una línea similar se encuentra el capítulo sobre el ocio nocturno de personas migrantes ecuatorianas en Madrid de la socióloga Araceli Masterson-Algar.[34] El estudio que realiza es muy completo y, aunque su focalización en un fenómeno tan concreto pueda dificultar una interpretación más general, lo cierto es que funciona como un excelente punto de partida para analizar representaciones de la latinidad migrante en España. Por último, cabe

---

[30] Laura Viñuela Suárez, "Si no puedo bailar, no es mi revolución Tensiones de género en el reguetón en España", en *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, coord. María Paz López-Peláez Casellas (Jaén: UJA Editorial, 2021), 145-166.

[31] Esta discusión sobre reggaetón y feminismos en España se completa con un texto publicado por la autora de esta tesis. Véase Marina Arias Salvado, "'Perreo combativo, perreo consentido', una etnografía en Instagram de fiestas de reggaetón inclusivas en España", en *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*, ed. Cande Sánchez-Olmos, Tatiana Hidalgo-Marí y Jesús Segarra-Saavedra (Gedisa, 2023), 189-212.

[32] Isabel Llano Camacho, "La salsa en Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile", (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), 82-84.

[33] Ibid., 149. Esta construcción semiótica aparece más adelante en Marina Arias Salvado, "'Esto va a durar dos veranos': pachangueo, inmigración latinoamericana y asimilación del reggaetón en la España de los 2000", en *En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transoceánicas*, ed. Victoria Eli Rdoríguez, Belén Vega Pichaco y Javier Marín López, (Dykinson: Madrid, 2021).

[34] A través del análisis de prensa y entrevistas con participantes de la escena, la autora analiza construcciones de las identidades latinas, la apropiación de espacios donde *performar* dichas identidades y la (re)apropiación del reggaetón como música que configura el paisaje sonoro. Araceli Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios: Planning Madrid's Nightlife" en *Ecuadorians in Madrid*, (Nueva York: Palgrave MacMillan, 2016).

mencionar el trabajo del sociólogo Carles Feixa sobre las bandas latinas en Barcelona, que muestra las conexiones de estos grupos de jóvenes con el reggaetón.[35]

Atendiendo ahora a los fenómenos de emigración a Europa, Raquel Campos Valverde realiza una etnografía de prácticas musicales *online* y *offline* de emigrantes españoles en Londres. En su tesis doctoral, la autora explica cómo el reggaetón emerge como un elemento crucial en su investigación sobre identidad nacional y género. Así, este género musical se convierte en "un marcador de las fronteras musicales, definiendo el límite entre identidades españolas y pan-hispanas".[36] A partir de esta premisa, extrae consideraciones sobre multiculturalismo, construcciones de lo nacional y migraciones que permiten contrastar las visiones sobre la migración y el reggaetón dentro de España.

Como vemos, aunque el interés sobre el género en el país queda patente en los textos comentados, la mayoría son estudios que abordan cuestiones particulares, siendo necesaria una aproximación de carácter más abarcador que trate de poner en diálogo estas y otras cuestiones para extraer conclusiones relativas a la dimensión semiótica de este fenómeno. Además, mientras que algunos aspectos como la escena urbana, la perspectiva de género o la latinidad han sido examinados con cierta asiduidad, otros, como la época de los 2000 o las propuestas más *mainstream*, requieren de un estudio más riguroso. En lo que respecta al análisis musical, este es prácticamente inexistente, de modo que conviene integrarlo de manera sistemática para suplir esta carencia y confrontarlo con las dimensiones histórica y cultural. Esta situación contrasta con el desarrollo de los estudios sobre reggaetón fuera del país, en especial en el ámbito de la academia estadounidense.

0.3.2. Estudios sobre historias e identidades raciales y étnicas

Una de las cuestiones más llamativas a la hora de emprender un estado de la cuestión sobre la historia del reggaetón es percatarse del origen común de los dos volúmenes de

[35] Carles Feixa, dir., "Jóvenes Latinos: espacio público y cultura urbana", (informe de investigación, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2005).

[36] Raquel Campos Valverde, "Understanding Musicking on Social Media: Music Sharing, Sociality and Citizenship" (tesis doctoral, London South Bank University, 2019), 73, https://doi.org/10.18744/lsbu.88x09.

referencia para su estudio. Lejos de surgir en el contexto latinoamericano,[37] estos dos libros están publicados por la editorial estadounidense Duke University Press, y son firmados y/o editados por autores/as estadounidenses en su mayoría, algunos/as de ascendencia latina. Así, pese a que el reggaetón es consumido principalmente por audiencias de habla hispana, estos textos están escritos en inglés, algo que puede reducir su accesibilidad entre su público objetivo.

El primer trabajo que conviene referenciar a la hora de repasar las investigaciones sobre el género es el libro *Reggaeton*, publicado en 2009 y editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez.[38] En esta antología se recogen textos y fotografías de diversa índole y autoría, organizados en varios bloques que abordan diferentes escenas nacionales y las dimensiones poéticas, políticas, estéticas y de género. Entre ellos, destaca un extenso capítulo de Wayne Marshall sobre la historia del reggaetón, que adopta un enfoque poliédrico combinando el análisis de la producción musical con la historia cultural. Además, su trabajo es la constatación de que el reggaetón puede y ha de ser tratado desde una perspectiva musicológica, invitando a

> la escucha atenta de esta música, con los oídos afinados a la historia estética del género, [que] revela diferentes maneras por las cuales [...] encarna una compleja historia de circuitos sociales y sónicos.[39]

Marshall ofrece un amplio recorrido de los procesos transnacionales que permiten el desarrollo de esta música. A lo largo de su escrito se pueden inferir distintas fases

---

[37] Sobre esto ya se advierte en Luis Calzadilla Waldmann, "Reggaeton. Objeto cultural no identificado", *Estudios venezolanos de comunicación*, n.º 138 (2007): 24-31, https://gumiteca.org/PDF/COM2007138_24-30.pdf. Por supuesto, sí existen varios acercamientos desde América Latina. Así, en la Universidad de Puerto Rico llevan a cabo el *First Perspectives on Reggaetón Symposium*, que se solidifica en la publicación de Virgimaris Nadal-Ramos y Dorsía Smith Silva, eds., "Perspectives on reggaeton" (University of Puerto Rico, Río Piedras Campus, 6 de abril de 2016); así como el artículo Frances Negrón-Muntaner y Raquel Z. Rivera, "Nación Reggaetón", *Nueva Sociedad*, n.º 223 (2009), https://nuso.org/articulo/nacion-reggaeton/. En Colombia también se ha prestado atención al género, como vemos en Carlos Andrés Caballero Parra, "Reggaeton in Medellín: A New Perspective on International Aesthetic-Sound Production", en *My Kind of Sound: Popular Music and Audiovisual Culture*, ed. Enrique Encabo (Cambridge Scholars Publishing, 2020), 103-27 ; o en México, desde donde publican Patricia Salinas y Juan Pablo Ruiz Núñez, eds., *Vamos Pal Perreo: historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Fruta Bomba, 2021).

[38] Raquel Z. Rivera, Deborah Pacini Hernandez y Wayne Marshall, *Reggaeton*, (Durham: Duke University Press, 2009). En 2010, los editores publican un artículo en castellano que supone la versión traducida y actualizada de la introducción del libro. Dicho artículo se centra en el concepto de circuitos multi-direccionales para abordar la historia del género. Véase Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernandez, "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón", *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 14 (2010), https://www.sibetrans.com/trans/article/23#_ednref1.

[39] Marshall, "From Musica Negra", 19.

estilísticas marcadas por el sonido, la estética y las letras, así como el contexto social, económico, racial y geográfico. Una de sus principales conclusiones es el cuestionamiento de la latinidad del género, en una reivindicación de la deuda histórica con las comunidades afrocaribeñas en las que se originó. De este modo, realiza una revisión de las conexiones identitarias, algo que afecta también a nuestra investigación sobre el reggaetón en España, donde la negritud de sus orígenes ha sido prácticamente borrada en pro de su "inherente latinidad".[40] Un artículo anterior del mismo autor desgrana la historia del *beat* de *dembow*, pieza fundamental que articula el reggaetón en el plano rítmico.[41] Aquí, transita por los diferentes significados del término "dem bow", que pasa de ser un símbolo homófobo de resistencia anticolonial jamaicana a un producto puertorriqueño asociado con lo sexual.[42] También incluye las transcripciones de las bases rítmicas en una rejilla inspirada en las que se utilizan en *DAWs* (*Digital Audio Workstation* o estación de audio digital) como el FL Studio,[43] las cuales retomamos en esta tesis.[44]

Otra autora de referencia en el estudio del género es Petra Rivera-Rideau, quien también publica en Duke University Press su libro *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico* (2015).[45] Desde el ámbito de los estudios culturales, Rivera-Rideau indaga en las significaciones de esta música en el contexto puertorriqueño, privilegiado por su carácter fundador, prestando especial atención a las construcciones raciales. El

---

[40] Ibid., 23.

[41] Marshall, Wayne. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton", *Song and Popular Culture* 53 (2008), http://wayneandwax.com/pdfs/dembow-paper-proofs.pdf.

[42] "El BOOM-CH-BOOM-CHICK característico del reggaetón, un marco rítmico […] derivado del dancehall reggae y específicamente de ritmos muy trillados como el DEM BOW, que desde hace tiempo se ha localizado como un producto puertorriqueño […] asociado con el cortejo, la coquetería y el sexo". "The distinctive BOOM-CH-BOOM-CHICK of reggaeton, a rhythmic framework […] derived from dancehall reggae and specifically from well-worn riddims such as the DEM BOW, which has long been localized as a Puerto Rican product […] associated with courtship, coquettishness, and sex". Ibid., 148-149.

[43] Marshall apunta que toma como inspiración el trabajo de Jim Koetting y su "Time Unit Box System" (ibid., 134, nota 7). Véase James Koetting "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music", *Selected Reports in Ethnomusicology* 1, n.º 3 (1970): 116-46.

[44] La historia de la producción de reggaetón de la década de los 2010 se ha explorado ya en Marina Arias Salvado, "Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical", *Etno. Cuadernos de Etnomusicología* 15, n.º 2 (2020): 130-56, https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/9-arias_1.pdf.

[45] Petra Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico* (Durham: Duke University Press, 2015).

libro aborda cuestiones como la censura del género, las políticas del perreo o las figuras de Tego Calderón e Ivy Queen, así como la inclusión del reggaetón en la escena *hurban* estadounidense. En la misma línea se sitúan varios artículos suyos, como el que firma sobre la afro-latinidad de Notch[46] o el que aborda la influencia de Enrique Iglesias en el blanqueamiento de la escena de música urbana latina.[47] También destaca el que publica junto a Jericko Torres-Leschnik sobre la exitosa canción "Despacito", sus remixes y la construcción de una afro-latinidad estereotipada.[48]

El género también aparece recogido en otros libros dedicados al estudio de las músicas latinas, como el de Deborah Pacini Hernandez sobre la música de la comunidad latino-estadounidense,[49] así como en el compendio de Peter Manuel sobre la música caribeña.[50] Asimismo, cuenta con su entrada de diccionario en el *Grove Music Online*, firmada por Wayne Marshall.[51] En el ámbito académico estadounidense, las construcciones y las políticas raciales se revelan como uno de los principales focos de interés sobre el género. De hecho, también encontramos varios artículos académicos de autores/as radicados/as en Estados Unidos que hacia finales de los 2000 o principios de la siguiente década exploran la historia del reggaetón considerando su dimensión étnico-racial, como sucede

[46] Petra Rivera-Rideau, "'Tropical Mix': Afro-Latino Space and Notch's Reggaetón", *Popular Music and Society* 34, n.º 2 (2011): 221-35, https://doi.org/10.1080/03007766.2010.510920.

[47] Petra Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias: Constructing Latino whiteness in the Latin urban scene", *Latino Studies* 17 (2019): 467-83, https://doi.org/10.1057/s41276-019-00210-1.

[48] Petra Rivera-Rideau y Jericko Torres-Leschnik, "'The Colors and Flavors of My Puerto Rico': Mapping 'Despacito's Crossovers", *Journal of Popular Music Studies* 31, n.º 1 (2019): 87-108, https://doi.org/DOI: 10.1525/jpms.2019.311009.

[49] Deborah Pacini Hernandez, *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music* (Filadelfia: Temple University Press, 2010).

[50] Peter Manuel y Michael D. Largey, *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*, 3ª ed. (Filadelfia: Temple University Press, 2016).

[51] Wayne Marshall, "Reggaeton", en *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2010), https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2087540.

con el trabajo de Samponaro,[52] Domino Rudolph,[53] Kattari,[54] Cepeda,[55] o LeBrón,[56] entre otros.[57]

Dicha preponderancia de lo étnico/racial en las investigaciones sobre reggaetón encaja en la línea de la serie *Refiguring American Music* de Duke University Press, dentro de la cual se publica la antología *Reggaeton*.[58] Las codificaciones del género como música negra, latina o blanqueada, así como su adscripción a determinadas identidades nacionales, de género y de clase social se revelan como los principales ejes semióticos que se examinan en estas historias más generales escritas desde Estados Unidos. Cabe preguntarse por qué este país adquiere tal centralidad en el estudio de esta música, y la respuesta parece estar relacionada con el desarrollo de los *Latine Studies* y *African American Studies* en las universidades estadounidenses. Al mismo tiempo, los prejuicios hacia el género en los territorios de habla hispana –concretamente en círculos académicos– y el desarrollo más tardío de un interés por el estudio de las músicas populares pueden señalarse como las principales causas de que todavía no haya investigaciones del mismo calibre en español.

---

[52] Philip Samponaro, "'Oye mi canto' ('Listen to My Song'): The History and Politics of Reggaetón", *Popular Music and Society* 32, n.º 4 (2009): 489-506, https://doi.org/10.1080/03007760802218046.

[53] Jennifer Domino Rudolph, "*Pidieron cacao*: Latinidad and Black Identity in the Reggaetón of Don Omar", *Centro Journal* 23, n.º 1 (2011): 31-53, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37722223002.

[54] Kim Kattari, "Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton", *Musicological Explorations* 10 (2009): 105-36.

[55] María Elena Cepeda, "Media and the Musical ImagiNation: Comparative Discourses of Belonging in 'Nuestro Himno' and 'Reggaeton Latino'", *Identities: Global Studies in Culture and Power* 16 (2009): 548-72, https://doi.org/10.1080/10702890903172702.

[56] Marisol LeBrón, "'Con un *Flow* Natural': Sonic affinities and reggaeton nationalism", *Women & Performance: a journal of feminist theory* 21, n.º 2 (2011): 219-33, https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.607598.

[57] Fuera de la academia estadounidense, cabe señalar la investigación de Solis Miranda acerca de la latinidad en el reggaetón. Véase Regina Solis Miranda, "Aquí nos encontramos, ahí nos imaginan: el reggaetón como espacio de negociación identitaria" (trabajo fin de máster, Universidade de Santiago de Compostela y University of Sheffield, 2020) y Regina Solis Miranda, "Bienaventurado el que escuche este liriqueo: Negotiating latinidad through reggaeton", *Latino Studies*, n.º 20 (2022): 498-526, https://doi.org/10.1057/s41276-022-00369-0.

[58] Como explican en la web de Duke University Press, *Refiguring American Music* es una serie inspirada en el giro cultural de los *American Studies* y está coeditada por tres referentes en el estudio de lo racial en el ámbito musical: Ronald Radano, Josh Kun y Nina Sun Eidsheim. "Refiguring American Music", Duke University Press, https://www.dukeupress.edu/series/refiguring-american-music.

0.3.3. Estudios sobre escenas (trans)locales y audiencias

La expansión del género por distintos países de América, Europa o Asia ha dado lugar a investigaciones que observan sus escenas translocales. En primer lugar, más allá del citado libro de Petra Rivera-Rideau o el capítulo que Raquel Z. Rivera dedica en *Reggaeton* a la censura de los noventa,[59] la escena puertorriqueña ha sido abordada en varios estudios, como es el caso de Dinzey-Flores, quien analiza la dimensión audiovisual del género en la isla y su retrato de las realidades de los caseríos.[60] Un enfoque similar es el que encontramos en el trabajo que presenta Ruiz Vega, quien también se fija en los videoclips y su representación de la narcocultura.[61] Las protestas sociales en Puerto Rico de finales de los 2010 también han sido objeto de reflexión,[62] así como la producción de artistas cuyo trabajo se considera más comprometido a nivel político, como Calle 13,[63] dúo musical que también es estudiado desde las construcciones de autenticidad por Rivera-Servera.[64]

Otras escenas estudiadas en el libro *Reggaeton*, más allá de Puerto Rico y Panamá,[65] son la de República Dominicana[66] y la de Miami,[67] además de la escena cubana.[68] De hecho,

---

[59] Raquel Z. Rivera, "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 111-34.

[60] Zaire Zenit Dinzey-Flores, "De la disco al caserío. Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón", *Centro Journal* 20, n.º 2 (2008): 35-69, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37712148002.

[61] Omar Ruiz Vega, "Representando al caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón", *Latin American Music Review* 39, n.º 2 (2018): 229-65 y Omar Ruiz Vega, "Representando al Barrio Fino: un análisis del video musical de *Gasolina*", *Musiké. Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico* 6, n.º 1 (2018).

[62] Raquel Sánchez-Rivera, "Reggaetón, trap y masculinidades: dinámicas sociales al ritmo del perreo combativo en Puerto Rico", *Taller de Letras*, número especial "Adiós a las armas: Despatriarcar América desde la cultura" (2020): 57-70, https://doi.org/10.7764/tl57-70.

[63] Melinda S. Molina, "Calle 13: Reggaeton, Politics, and Protest", *Washington University Journal of Law & Policy* 46 (2015): 117-47, https://openscholarship.wustl.edu/law_journal_law_policy/vol46/iss1/9.

[64] Ramón H. Rivera-Servera, "Musical Trans(actions): Intersections in Reggaetón", *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 13 (2009), https://www.sibetrans.com/trans/article/62/musical-trans-actions-intersections-in-reggaeton.

[65] Twickel, "Reggae in Panama: Bien Tough", 81-88.

[66] Pacini Hernandez, "Dominicans in the Mix: Reflections on Dominican Identity, Race and Reggaeton", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 135-64.

[67] Jose Davila, "You Got Your Reggaetón in my Hip-Hop: Crunkiao and 'Spanish Music' in the Miami Urban Scene", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 200-217.

[68] Jan Fairley, "How to Make Love with your Clothes On: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 280-94.

también encontramos un tercer libro publicado en Duke University Press, *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*, de 2011, donde el musicólogo británico Geoffrey Baker dedica un capítulo al estudio del cubatón, subgénero del reggaetón desarrollado en Cuba. El interés principal de este autor en el género es observar las tensiones ideológicas de su expansión como música mayoritaria en la isla frente al rap.[69] Esta escena también ha sido observada desde el desarrollo del *home-studio* por Boudreault-Fournier,[70] mientras que otros trabajos abordan la evolución histórica del cubatón.[71] Por otra parte, Dario Ranocchiari ha estudiado la escena de *mode-up* de la isla de San Andrés (Colombia), analizando su particular fusión de *dancehall* y reggaetón,[72] mientras que otras autoras han realizado investigaciones en Chile y México. En el caso chileno, se ha prestado atención al desarrollo del neoperreo, como podemos comprobar en la investigación de Ana María Díaz Pinto,[73] mientras que en México se han llevado a cabo investigaciones de corte sociológico sobre las juventudes de clase obrera.[74]

En Asia, contamos con algunos trabajos de las escenas nacionales de Corea del Sur y Japón. Jiyoung Kim dedica su trabajo fin de máster a la escena de reggaetón surcoreana, que supone un ejemplo interesante sobre las adscripciones de raza y clase del género en un país que no es de habla hispana ni presenta una extensa comunidad latina migrante.[75]

---

[69] Siguiendo a Baker, mientras que el hip hop había sufrido un proceso de rechazo y posterior aceptación como música de carácter políticamente comprometido, el reggaetón supone una amenaza a los ideales comunistas por su adscripción a valores materialistas y liberales. Geoffrey Baker, *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana* (Duke University Press, 2011). El mismo autor posee un capítulo en el libro de *Reggaeton*, que funciona como una primera aproximación a lo que aborda en su libro. Geoffrey Baker, "The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 165-199.

[70] Alexandrine Boudreault-Fournier, "Positioning the New Reggaeton Stars in Cuba: From Home-Based Recording Studios to Alternative Narratives", *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 13, n.º 2 (2008): 336-360, https://doi.org/10.1111/j.1935-4940.2008.00041.x.

[71] William García-Medina, "Cubatón's Transnational Creolizations", en *Scattered Musics*, ed. Martha I. Chew Sánchez y David Henderson (University Press of Mississippi, 2021), 57-72.

[72] Dario Ranocchiari, "Reggaetón, dancehall, mode-up. Ser (músicos) sanandresanos en la era digital", en *Facing Humanities : current perspectives from young researchers*, ed. Fernando Janeiro et al. (Universitat Pompeu Fabra. Forma: Revista d'Humanitats, 2014), https://digibug.ugr.es/handle/10481/34868.

[73] Ana María Díaz Pinto, "'Revenge of the freaks': an approach to the aesthetic discourses of the Neoperreo scene in Santiago de Chile" (trabajo fin de grado, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019).

[74] Dulce A. Martínez Noriega, "Identidad-es reggaetoneras, prácticas religiosas y marginación social", *Tramas*, n.º 54 (2020): 173-94, https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/919.

[75] Jiyoung Kim, "The Nascent Reggaetón Scene in South Korea: Historical and Contemporary Analysis" (trabajo fin de máster, The University of Texas at Austin, 2019), https://repositories.lib.utexas.edu/items/e5700e64-4723-44bf-aef4-64b64872e084.

Aquí el reggaetón se asocia a una identidad cosmopolita de barrios multiculturales como Itaewon, en Seúl, pues el género es consumido en locales de música latina por personas de clase media-alta que tienen acceso a una educación en el extranjero. Por otro lado, en Japón se han realizado estudios sobre la producción de reggaetón dentro de la comunidad latinoamericana migrante asentada en el país, a cuyos miembros se conoce como *dekasegi*, que combinan el japonés y el español en sus canciones como signo de identidad.[76]

También cabe reseñar algunos textos que analizan las audiencias, tanto su recepción positiva como el rechazo que genera esta música. Así, la aversión al reggaetón es estudiada en la tesis doctoral de Michelle Marie Rivera,[77] mientras que Lauren Chalk analiza la creación de plataformas *online* por parte de fans para construir y revisar la historia del género "como respuesta a discursos institucionales y dominantes".[78] En líneas generales, se constata que el auge del reggaetón a nivel internacional ha dado como resultado un creciente interés académico en sus escenas (trans)nacionales, cuyas particularidades muestran el potencial de resignificación de esta música en distintos contextos culturales. Asimismo, un tercer bloque destacado de la producción de investigaciones sobre reggaetón es aquel que conforman estudios centrados en explorar las tensiones de género y sexualidad presentes en esta cultura musical.

0.3.4. Estudios sobre género y sexualidad

Como sucede en el caso español, el reggaetón ha suscitado numerosos trabajos que se ocupan de cuestiones de género y sexualidad, incluyendo escritos en castellano, inglés y francés.[79] Por un lado, existen varios estudios que analizan esta música en tanto que forma

---

[76] Erika Rossi "Cantar la identidad: el emigrante/dekasegi en la música de los jóvenes latinos en Japón", *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani* 1, n.º 2 (2009): 122-43, https://confluenze.unibo.it/article/view/1654/1027.

[77] Michelle Marie Rivera, "Hate it or love it: Global crossover of reggaetón music in the digital age" (tesis doctoral, Urbana-Champaign, University of Illinois, 2014), https://www.ideals.illinois.edu/items/49885.

[78] "[I]n response to institutional and dominant discourses". Lauren Chalk, "Representing reggaeton through fans' online community archives", *Transformative Works and Cultures*, n.º 37 (2022), https://doi.org/10.3983/twc.2022.2123.

[79] Víctor Santos Rodríguez, "'Soy feminista y me gusta el perreo': les conflits de (re)signification dans les politiques sexuelles du reggaeton", *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n.º 14 (2023), https://doi.org/10.4000/glad.6998.

de violencia simbólica contra las mujeres,[80] aunque en otros se matizan estas críticas directas buscando ofrecer una visión más compleja del fenómeno.[81] Cuestiones como el postfeminismo y la tensión entre masculinidades nuevas y tradicionales también son objeto de reflexión, concretamente a través de la figura del artista puertorriqueño Bad Bunny.[82] De hecho, la mayoría de estas investigaciones provienen de la academia latinoamericana, lo que demuestra el peso que adquiere el debate académico feminista en estos contextos.

Por otro lado, existe una línea de investigación que indaga en el potencial empoderante y de resignificación feminista del género. Aquí conviene resaltar el trabajo de Rodrigues Morgado, quien aplica la historia de la sexualidad de Foucault para entender cómo se victimiza a las mujeres en las críticas al reggaetón, negándoles a través de la culpa la posibilidad de "disfrutar de una sexualidad más 'cruda'".[83] Otras autoras han prestado

[80] Priscilla Carballo Villagra, "Reggaeton e identidad masculina", *Intercambio* 3, n.º 4 (2007): 87-101, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476948766005; Marianela Urdaneta García, "El reggaetón, invitación al sexo. Análisis lingüístico", *Temas de Comunicación*, n.º 20 (2010): 141-60; Viviana Karina Ramírez Noreña, "El concepto de mujer en el reggaeton: análisis lingüístico", *Lingüística y literatura*, n.º 62 (2012): 227-43, https://doi.org/10.17533/udea.lyl.14533; Ximena de Toro, "Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón", *Revista Punto Género*, n.º 1 (2011): 81-102, https://doi.org/10.5354/2735-7473.2011.16824; Karina Arévalo et al., "Ni pobre diabla, ni candy: Violencia de género del reggaetón", *Revista de Sociología* 33, n.º 1 (2018): 7-23, https://doi.org/10.5354/0719-529X.2018.51797.

[81] María José Galluci, "Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton", *Opción* 24, n.º 55 (2008), https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872008000100006; Dulce Asela Martínez Noriega, "Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género", *El Cotidiano*, n.º 186 (2014): 63-67; Silvia Escobar Fuentes y F. Manuel Montalbán Peregrín, "Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes", *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 21, n.º 3 (2021): e2960, https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2960; Verónica Dávila Ellis, "'¿Dónde Están Las Yales?' Reggaetón and Womanhood in the Welfare Island", *Journal of Gender and Sexuality Studies / Revista de Estudios de Género y Sexualidades* 46, n.º 1-2 (2020): 195-214, https://doi.org/10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0195.

[82] Silvia Díaz Fernández, "Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny", *Revista de Investigaciones Feministas* 12, n.º 2 (2021): 663-75.

[83] Carolina Rodrigues Morgado, "Reggaeton, mujeres e identidades. 'Yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa' la cama voy'" (trabajo fin de máster, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Ecuador, 2012), 68, http://hdl.handle.net/10469/5396.

atención a artistas con actitudes feministas,[84] como Ivy Queen[85] o Chocolate Remix.[86] El neoperreo también es observado como un espacio de emancipación femenina y de identidades sexo-género disidentes a través del baile.[87] En Chile, además, se ha publicado un estudio que reflexiona sobre cómo debemos aproximarnos al género desde la academia, proponiendo examinar tanto las polémicas sociales como las estrategias de apropiación feministas.[88] Asimismo, la importancia del *twerk* y el perreo se refleja en los trabajos de Mercedes Liska, quien se fija en la "densidad erótica" de estos bailes centrados en el culo y su papel en la reapropiación del disfrute.[89]

Lo queer también ha sido abordado en los estudios sobre reggaetón, como demuestran las investigaciones de Rivera-Servera[90] o la tesis de máster de Farnell, en la cual también se aplican métodos auto etnográficos.[91] También se han propuesto otros acercamientos a las identidades LGTBIQ+ que ponen en primer plano el baile.[92] La variedad de trabajos sobre estas cuestiones revela cómo el género se ha significado no solo como una música

---

[84] Anna Kopecká, "Feminism within Reggaeton Music: How do Female Artists Appropriate Reggaeton Scene as Space for Feminist Agency?" (trabajo fin de máster, KU Leuven, 2015); Merarit Viera Alcazar, "Feminismo, juventud y reggaeton: cuando las mujeres cantan y perrean", *VITAM. Revista de investigación en humanidades* 4, n.º 3 (2018): 36-57.

[85] Jillian M. Báez, "'En mi imperio': competing discourses of agency in Ivy Queen's Reggaeton", *Centro Journal* 28, n.º 2 (2006): 63-81, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37718204; Dara E. Goldman, "Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen's troubling of gender", *Latino Studies* 15, n.º 4 (2017): 439-57, https://doi.org/10.1057/s41276-017-0088-5.

[86] Teresa López Castilla, "El perreo queer del lesbian reguetón", en *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*, ed. Ana María Botella Nicolás y Rosa Isusi Fagoaga (Valencia: Universitat de València, 2018), 199-208.

[87] Mayra Alejandra Moncayo Cevallos, "Mujer del mal y el neoperreo. La identidad femenina subversiva presente en la obra de Tomasa del Real" (trabajo fin de máster, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2023), http://hdl.handle.net/10644/9196.

[88] Lorena Amaro et al., "Reggaetón y academia: Apropiaciones, desapropiaciones y estéticas de resistencia (Chile, 2016-2021)", *Atenea (Concepción)*, n.º 526 (2022): 135-154, http://dx.doi.org/10.29393/at526-6racb50006.

[89] Mercedes Liska, *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024).

[90] Ramón H. Rivera-Servera, "Dancing Reggaetón with Cowboy Boots", en *Transnational Encounters Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, ed. Alejandro L. Madrid (Nueva York: Oxford University Press, 2011), 373-92.

[91] Lauren Farnell, "Gender and Sexual Dissidence in Reggaetón: the Politics of Cuir Performance in the Hispanic Caribbean" (trabajo fin de máster, University of Maryland, 2023).

[92] Moshe Morad, "Queering the Macho Grip Transgressing and Subverting Gender in Latino Music and Dance", *Ethnologie française* 46, n.º 1 (2016): 103-14, https://doi.org/10.3917/ethn.161.0103 y Cloe Gentile Reyes, "Reggaetón as Resistance: Negotiating Racialized Femininity through Rap, Miniskirts, and Perreo" (tesis doctoral, University of California, 2023).

machista, sino también como una práctica cultural que es reapropiada desde actitudes feministas. Del mismo modo, más allá del binarismo, varios estudios comentados demuestran las posibilidades que ofrece para representar identidades queer.

0.3.5. Otros textos culturales

Como es habitual en la cultura popular, la producción de conocimiento sobre el reggaetón no se reduce solo al ámbito académico. Desde las primeras webs que difundieron información sobre la historia del género, sus elementos culturales o su jerga, hasta libros de divulgación, podcasts, documentales o perfiles en redes sociales, el saber sobre el reggaetón se extiende por los territorios físico y virtual, quedando a disposición de quien lo quiera encontrar. En primer lugar, conviene retomar el libro de Pablito Wilson,[93] donde el periodista recorre en capítulos breves distintas versiones de la historia del género. Para ello, toma en consideración cuestiones relativas a sus orígenes, su conexión con la calle, la industria musical, la producción femenina o el debate sobre su grafía. Se trata de un texto repleto de citas de entrevistas a personas relevantes de la escena que sin duda lo convierten en un documento privilegiado.[94]

Otra autora que dedica un libro al reggaetón desde el contexto latinoamericano es la chilena Camila Gutiérrez, quien en 2024 firma *Reggaetón, religión*. Se trata de un compendio de anécdotas y reflexiones sobre artistas destacados del género, privilegiando las escenas puertorriqueña, colombiana y chilena.[95] El género también forma parte del libro *El rumor de los suburbios*, en el que el periodista Valentín Ladrero repasa las historias panameña y puertorriqueña subrayando su conexión con las clases bajas.[96] Ladrero resalta algunos de los artistas más legitimados por la crítica y cercanos al *hip-hop*, como Tempo, Tego Calderón, Calle 13 o Daddy Yankee, a la vez que lamenta la pérdida de contenido social de esta música. En este sentido, el reggaetón cobra valor por

---

[93] Wilson, *Reggaetón: una revolución latina*.

[94] Algunos nombres que participan en el texto de Wilson son Anitta, Dj Nelson, Dj Luian, El Chombo, Farina, J Balvin, Tito El Bambino o Danny Ocean, entre muchos/as otros/as. También se percibe la influencia del trabajo de Rivera, Marshall y Pacini Hernandez en su discurso, presentes a través de entrevistas y referencias a su antología.

[95] Camila Gutiérrez, *Reggaetón, religión* (Santiago de Chile: Planeta, 2024). Puede consultarse también la reseña de Andrea Ocampo Cea, que reflexiona sobre las carencias de este texto. Véase Andrea Ocampo Cea, "'Tú no vive' así' o cómo escribir sobre lo que no se sabe: 'Reggaetón, Religión' de Camila Gutiérrez", *El Mostrador*, 18 de octubre de 2024, https://www.elmostrador.cl/cultura/critica-opinion/2024/10/18/tu-no-vive-asi-o-como-escribir-sobre-lo-que-no-se-sabe-reggaeton-religion-de-camila-gutierrez/.

[96] Valentín Ladrero, *El rumor de los suburbios. Músicas desde los márgenes* (Madrid: La oveja roja, 2021).

su asociación con la marginalidad, la cual es leída por el autor como un elemento subversivo.

También cabe destacar el papel de algunas producciones audiovisuales, tanto documentales como películas, en la difusión de conocimiento sobre el reggaetón. Durante la década de los 2000 se publican documentales ligados a sellos y colectivos de Puerto Rico, como *The Noise. El documental* (2003) de DJ Negro,[97] así como las dos entregas de *Chosen few: el documental* (2004 y 2006),[98] creado por el productor estadounidense Manuel Alejandro Ruiz, conocido como Boy Wonder. En estos se retrata la escena del *underground* de Puerto Rico, así como el auge de las dos primeras generaciones de artistas *mainstream* a través de entrevistas e imágenes de los conciertos. De esta misma época se puede señalar también *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory* (2008), dirigido por James Chankin y Leigh Savidge,[99] que, en palabras de Marisol LeBrón,

> intenta transmitir lo que Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, editores de la antología Reggaeton, han denominado los "circuitos socio-sónicos" del reggaetón, es decir, sus movimientos cruzados y multidireccionales. Al resaltar el papel que la diáspora y la migración circular desempeñan en el reggaetón, la película obliga a su audiencia a tomarse en serio la imposibilidad de construir una nación puertorriqueña herméticamente sellada.[100]

---

[97] *The Noise. El documental*, (House of Music, 2003), disponible en CaleB CaleB CaleB, "The Noise - El Documental / 2003", YouTube, 25 de febrero de 2011, https://www.youtube.com/watch?v=s0SSBa2iaOw.

[98] *Chosen Few: El Documental* (Chosen Few Emerald Entertainment/Urban Box Office, 2004), disponible en Chosen Few Emerald Entertainment, "@BoyWonderCF Chosen Few - El Documental (Full Documentary) HD", YouTube, 21 de noviembre de 2012, https://www.youtube.com/watch?v=PElvUP13d4A y *Chosen Few II: El Documental* (Chosen Few Emerald Entertainment/Urban Box Office, 2006), disponible en Chosen Few Emerald Entertainment, "Chosen Few El Documental II (DVD Documentary)", YouTube, 12 de junio de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=iOw5J4uQuu0&t=11s.

[99] *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory*, dirigido por S. Leigh Savidge y James Chankin (Xenon Pictures, 2008), disponible en Accelerate Baby, "Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory (2008)", YouTube, 27 de diciembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=gD14brshi4c.

[100] "[T]ries to convey what Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, and Deborah Pacini Hernandez, editors of the anthology *Reggaeton*, have termed reggaeton's "socio-sonic circuitry," or intersecting and multidirectional movements. In highlighting the role that diaspora and circular migration play in reggaeton, the film forces its audience to take seriously the impossibility of constructing a hermetically sealed Puerto Rican nation". Marisol LeBrón, "Reseña de *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory* dirigida por James Chankin and Leigh Savidge", *Centro Journal* 21, n.º 2 (2009): 302-6.

Hacia finales de los 2010 cabe mencionar algunas películas y series biográficas de artistas como Nicky Jam, Natti Natasha o J Balvin lanzadas para plataformas de *streaming* como Netflix o Prime Video.[101] Asimismo, se recupera el interés por realizar documentales sobre el género, destacando *La historia del reggaetón* (2023), producido por Daddy Yankee o, desde España, *Perrea, perrea* (2024), en los que se enfatiza el alcance global de este fenómeno.[102]

Pasando al plano digital, se ha de señalar el blog de Raquel Z. Rivera –*Reggaetonica*–[103] y la web de Wayne Marshall –*Wayne and Wax*–.[104] En ambos encontramos textos muy valiosos para el estudio del género, más aún si tenemos en cuenta que Rivera ha compartido en su blog un archivo que contiene entrevistas, sus textos académicos y noticias periodísticas que ha recopilado sobre el género.[105] Marshall también incluye en su web numerosos textos breves relacionados con el estudio del reggaetón, ya sea acerca del éxito de "Despacito", el desarrollo del *dembow* dominicano, el *moombahton* o el perreo. También cabe mencionar la creación de un archivo dedicado al reggaetón puertorriqueño[106] que se solidifica en la plataforma *Hasta Abajo Project*.[107] Asimismo, en la web *Bad Bunny Syllabus*, dirigida por Vanessa Diaz y Petra Rivera-Rideau, se ofrece una amplia variedad de materiales docentes para que, tomando como punto de partida la

---

[101] *Nicky Jam: El ganador*, dirigido por Jessy Terrero, (Netflix, 2018), https://www.netflix.com/es/title/80221207; *Todas aman a Natti*, dirigido por Mona Scott-Young (Amazon Prime Video, 2021), https://www.primevideo.com/-/es/detail/Todos-Aman-a-Natti/0G2T1AJR0LIT0OUE0LYL48DELO y *El Niño de Medellín*, dirigido por Matthew Heineman (Amazon Prime Video, 2021), https://www.primevideo.com/-/es/detail/El-Ni%C3%B1o-de-Medell%C3%ADn/0NHJZ71WFAH3MKU85458UY5NUT.

[102] *La historia del reggaetón*, dirigido por Omar Acosta (El Cartel Records, 2023), https://www.movistarplus.es/documentales/la-historia-del-regueton/ficha?tipo=E&id=3058373 y *Perrea, perrea*, dirigido por Elena Pascual y José María Clemente (Movistar Plus+, 2024), https://www.movistarplus.es/entretenimiento/perrea-perrea/ficha?tipo=E&id=3375706.

[103] Raquel Z. Rivera, *reggaetonica* (blog), https://reggaetonica.blogspot.com/. Es blog estuvo activo entre 2006 y 2011.

[104]Wayne Marshall, *Wayne and wax* (blog), http://wayneandwax.com/. Esta página web se ha mantenido activa entre 2006 y 2020.

[105] Rivera, "reggaetonica: Mis artículos de reggaetón y hip hop digitalizados (1993-2009) están disponibles aquí", *reggaetonica* (blog), 7 de mayo de 2023, https://reggaetonica.blogspot.com/2023/05/mis-articulos-de-reggaeton-y-hip-hop.html.

[106] Patricia M. Velázquez Delgado, "Hasta 'Bajo Project: Proyecto transmediático que gestiona los primeros pasos para la creación del primer Archivo histórico, físico y digital del reggaetón puertorriqueño" (trabajo fin de máster, Universidad de Puerto Rico, 2020), https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2130.

[107] Hasta abajo Project, Patricia M. Velázquez Delgado y Ashley Oliva Mayor, https://www.hastabajoproject.com/.

figura del artista puertorriqueño, el alumnado pueda enfrentarse al estudio de cuestiones raciales y de género en Estados Unidos y Puerto Rico.[108]

Las revistas musicales *online* también han dedicado espacio a difundir la historia del género. En el ámbito latino-estadounidense destaca la columna de Eddie Cepeda "Tu Pum Pum: The Story of Reggaeton" para *REMEZCLA*.[109] Este autor también se centra en la reivindicación de las raíces afrolatinas y en sus distintas entregas recoge las historias del reggaetón panameño, la nueva ola del reggaetón colombiano, la presencia del género en los Latin Grammy o la publicación del álbum *Boricua Guerrero* como antecedente del desarrollo del trap. Otra plataforma donde se pueden encontrar algunos artículos sobre el género es la sección de Música de *Red Bull en español*, donde sobresale la sección mexicana.[110] En cuanto al formato podcast, podemos destacar dos producciones sobre la historia del género: *Perreo 101* de Reggaeton con La Gata[111] y *Loud: The History of Reggaetón*.[112] En YouTube, el canal del productor panameño El Chombo se ha convertido en una referencia para conocer el género.[113] También se ha de tener en cuenta la inmensa variedad de vídeos divulgativos y entrevistas colgadas en numerosos canales de YouTube, como *Vice*, *Billboard* o *Splice*.[114] Por otro lado, existen varios canales de

---

[108] Bad Bunny Syllabus, Vanessa Diaz y Petra Rivera-Rideau, https://www.badbunnysyllabus.com/home.

[109] Eddy Cepeda, "Tu Pum Pum: The History of Reggaeton", *REMEZCLA*, 2018-2019, https://remezcla.com/tag/tu-pum-pum/.

[110] Véase, por ejemplo, Eddie Cepeda, "¡Así fueron los primeros pasos del reggaetón en su origen en Puerto Rico!", Red Bull, 16 de mayo de 2018, https://www.redbull.com/es-es/reggaeton-nacimiento-puerto-rico; "Glosario de reggaetón de todas las épocas", Red Bull, 26 de febrero de 2019, https://www.redbull.com/mx-es/glosario-de-reggaeton-actualizado y Melissa Amezcua, "Esta es la canción más sampleada del reggaetón", Red Bull México, 11 de marzo de 2019, https://www.redbull.com/mx-es/reggaeton-sample-chakademus.

[111] Reggaeton Con La Gata, *Perreo 101*, Spotify, https://open.spotify.com/show/2qg7k1jJwKyJEW5JgC6ukV?si=8323e40f8edd43ba

[112] En 2024, el podcast, cuyos episodios estaban narrados en inglés por Ivy Queen, ya no se encuentra disponible. Sin embargo, todavía es posible acceder al tráiler. Véase "Introducing LOUD: The History of Reggaeton with Ivy Queen", YouTube, 4 de agosto de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=guxTcg1LfK8&t=1s&ab_channel=Spotify [acceso 12 de enero de 2024].

[113] El Chombo, canal de YouTube, https://www.youtube.com/@ElChombo_official.

[114] Véase, por ejemplo, Vice, "The Beat: It Travels", YouTube, 20 de diciembre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=9ErD5gdCUOQ; Billboard, "From Clubs to Stadiums Featuring Feid | Latin Music Week 2024", YouTube, 15 de octubre de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=8YlFACjtdvw y Splice, "Origins of Reggaeton w/ Tainy, Taiko and Kat Dahlia", YouTube, 9 de octubre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=Oj0ytBkf_Qg.

entrevistas como Molusco TV,[115] El *Flow*cast[116] o El Movimiento,[117] cuyas noticias y entrevistas permite a les fans estar pendientes de la actualidad de la escena, así como la cuenta de X The Reggaeton Times.[118]

Tras este repaso, resulta evidente que la cantidad de textos, académicos o no, sobre reggaetón es prácticamente inabarcable. Las aproximaciones varían entre los enfoques críticos y la consolidación de ciertas narrativas hegemónicas, aunque, en general, se trata de un ámbito caracterizado por la pluralidad de voces. En este sentido, esta investigación busca ahondar en el caso español a través del estudio de los significados, las identidades y los procesos de hibridación cultural, una serie de cuestiones que se detallan a continuación.

0.4. Marco teórico

Esta tesis se configura alrededor de su objetivo principal, esto es, señalar los principales significados culturales adquiridos por el reggaetón en España y entender cómo estos operan e interactúan. Para examinar el modo en el que estos procesos de significación se dan en el marco de la cultura popular, es necesario entender cómo la música adquiere significados, cómo estos son construidos, reproducidos y contestados y qué tipo de relaciones se establecen entre ellos en un plano temporal. Asimismo, estas construcciones semióticas se encuentran relacionadas con la articulación de distintas identidades culturales, que a su vez acarrean diferentes procesos de hibridación cultural. Por ello, se presenta un marco teórico en torno a estos tres conceptos, que servirán de ejes para este trabajo.

0.4.1. Música y significados culturales

Concebir la música como "agente significativo"[119] implica pensar que esta, lejos de poseer significados inherentes, es "un espacio social en el cual son construidos

---

[115] Molusco TV, canal de YouTube https://www.youtube.com/@MoluscoTV.

[116] El Flowcast, canal de YouTube https://www.youtube.com/@hectoreli.

[117] El Movimiento Podcast, canal de YouTube, https://www.youtube.com/@ElMovimientoPodcast/.

[118] The Reggaeton Times, cuenta de X (anteriormente Twitter), https://twitter.com/Reggaeton_Times.

[119] Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música* (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 12.

significados individuales y colectivos a través de la negociación de conceptos, comportamientos y sonidos".[120] Es más, el etnomusicólogo Julio Mendívil habla de la música como un "campo de lucha" en el que diferentes actores sociales la interpretan a través de sus experiencias personales y, en consecuencia, tratan de "influenciar las lecturas de otros".[121] De hecho, la pregunta que se hace Mendívil sobre el huayno ayacuchano como agente significativo es igualmente trasladable al objeto de estudio de esta investigación: ¿es el reggaetón comercial y hortera o *underground* y auténtico, machista o empoderante para las mujeres? ¿Es posible que sea queer, reivindicativo o intelectual(izado)? ¿Es solo latino(americano) o global? O, incluso, ¿puede (llegar a) ser español? Por supuesto, esta tesis no busca, como bien advierte Mendívil, la "esencia" del reggaetón a través de sus significados inmanentes. Al contrario, pretende señalar las "diferentes maneras de vivirlo y representarlo",[122] así como las dinámicas que se establecen entre estos y otros adjetivos, que van desde la confirmación –por reforzarse entre ellos– a la negación –por funcionar como opuestos–, pasando por la negociación y reconociendo que "todos tienen razón".

Tal y como proponen Corona y Madrid, los significados de las músicas se generan en "la intersección de la producción, distribución, performance y consumo",[123] especialmente cuando hablamos de músicas que "puede que hayan sido producidas bajo circunstancias muy específicas que les aseguran una significancia local, pero consumidas bajo condiciones completamente distintas que por consiguiente ayudan a redefinir su significado".[124] Esto nos invita a reflexionar desde los estudios culturales sobre la manera en la que los significados son construidos en la cultura popular, ya que "la cultura se

---

[120] Julio Mendívil, *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016), 152.

[121] Ibid., 153.

[122] "¿Es el huayno ayacuchano tradicional? ¿moderno? ¿político? ¿romántico?". Ibid., 152.

[123] "[...] the intersection of production, distribution, performance, and consumption". Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid, "The Postnational Turn in Music Scholarship and Music Marketing", en *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, ed. Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid (Lanham: Lexington Books, 2008), 7.

[124] "[...] may be produced under very specific circumstances that grant it particular local significance, but consumed under completely different conditions that in turn help redefine its meaning". Ibid., 5.

ocupa de cuestiones relacionadas con los significados sociales compartidos".[125] En esta investigación, el reggaetón es concebido como un producto cultural, un texto que funciona como práctica significante. Siguiendo a Baker y Jane,

> los textos, como formas de representación, son polisémicos. Es decir, contienen la posibilidad de múltiples significados que deben ser concretados por lectores reales, quienes dan vida a las palabras e imágenes.[126]

Dentro del estudio de los significados de las músicas populares, cabe destacar las investigaciones del musicólogo Philip Tagg, quien en *Music Meanings* elabora una metodología de análisis ligada a una teoría semiótica de la música desde la que reclama reconciliar texto y contexto. Según este autor, en un escenario ideal, la semiótica musical abordaría "las relaciones entre los sonidos que llamamos musicales y lo que esos sonidos significan para quienes los producen y los escuchan en contextos socioculturales específicos".[127] Sin embargo, esto ha tenido unas aplicaciones más limitadas por su frecuente desconexión con la pragmática,[128] que a su vez deriva de la centralidad de un repertorio musical euroclásico entendido como absoluto (esto es, cuyos significados están cerrados sobre sí mismos).

Desde esta perspectiva, Tagg considera que las herramientas desarrolladas por la musicología no son útiles para analizar músicas de consumo masivo, en simbiosis con la dimensión audiovisual y que forman parte de la vida cotidiana de las personas del mundo occidental.[129] Por ello, tras repasar las bases de la semiótica de Pierce y la semiología de Saussure, Tagg se centra en la teoría de la comunicación y la semiótica pragmática para

---

[125] "[C]ulture is concerned with questions of shared social meanings". Chris Barker y Emma A. Jane, *Cultural Studies: Theory and Practice*, 5ª edición (Los Ángeles: Sage, 2016), 9. Trabajos como los de John Fiske ejemplifican los modos en los que se producen estas lecturas polisémicas de la cultura popular, poniendo énfasis en la resistencia semiótica de los grupos subalternos frente a la hegemonía de las industrias culturales. Véase John Fiske, *Reading the Popular* (Londres: Routledge, 1989). No obstante, como sostiene Philip Tagg, la música no fue un objeto especialmente privilegiado por les pioneres de los estudios culturales. Philip Tagg, *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos* (Nueva York: MMMS Press, 2012), 107-115.

[126] "texts, as forms of representation, are polysemic. That is, they contain the possibility of a number of different meanings that have to be realized by actual readers who give life to words and images". Barker y Jane, *Cultural Studies: Theory and Practice*, 13.

[127] "[R]elations between the sounds we call musical and what those sounds signify to those producing and hearing the sounds in specific sociocultural contexts". Tagg, *Music's Meanings*, 145.

[128] Junto a la sintaxis y la semántica, la pragmática "se centra en la actividad cultural y social relacionada con la producción e interpretación de significados". "[F]ocuses on cultural and social activity relating to the production and interpretation of meaning". Ibid., 146.

[129] Ibid., 148-149.

explicar las maneras en las que los significados musicales son asimilados socialmente. Esto le lleva a desarrollar un modelo de comunicación musical insertado en un marco sociocultural (fig. 0.2.) que tiene en cuenta una serie de momentos y factores relacionados entre sí.[130]

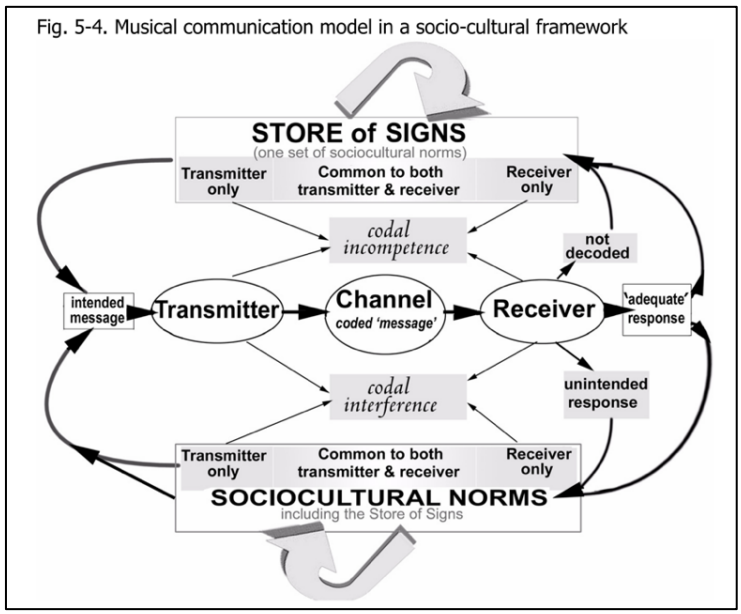


Figura 0.2. Modelo de comunicación musical en un marco sociocultural.[131]

Este circuito puede dar lugar tanto a respuestas correctas como a variaciones de significado derivadas de errores en la comunicación musical, que pueden deberse a:

1. "Incompetencia de código": se da cuando hay fallos en la comprensión del código musical.

[130] En cuanto a los términos empleados en la sección central, "por transmisor se entiende a cualquier individuo o grupo de individuos que produce música –compositor, arreglista, músico, vocalista (incluyéndote a ti cantando en la ducha), ingeniero de estudio, DJ, etc. Por canal o mensaje codificado se entiende la música tal como suena (un conjunto de signos), mientras que los receptores son quienes escuchan o utilizan la música, sean o no simultáneamente los transmisores de la misma. El mensaje intencional, similar pero no idéntico al objeto de Peirce, es aquello que los transmisores esperan expresar: los sonidos correctos en el momento adecuado y en el orden preciso para crear la 'sensación' deseada, por así decirlo". "By transmitter is meant any individual or group of individuals producing music —composer, arranger, musician, vocalist (including you singing in the shower), studio engineer, DJ, etc. By channel or coded message is meant the music as it sounds (an array of signs), while receivers are those hearing or using the music, be they simultaneously the music's transmitters or not. The intended message, similar but not identical to Peirce's object, is what transmitters hope to express —the right sounds at the right time in the right order creating the right 'feel', so to speak". Ibid., 174-175.

[131] Ibid., 174. Tagg advierte que su modelo tiene forma esférica, pues su intención es la recalcar la interconexión de todos los elementos.

2. “Interferencia de código”: a pesar de que se comprende el código, no se da la respuesta adecuada al contexto.

A partir de este aparato teórico, Tagg desarrolla una metodología de análisis semiótico de la música enfocado en músicas populares y para audiovisuales, conocido como método de comparación interobjetiva.[132] A muy grandes rasgos, es un sistema analítico dual que permite estudiar un objeto de análisis musical determinado a partir de dos tipos de materiales:

a) Interpretaciones intersubjetivas, observaciones etnográficas, asociaciones verbales/visuales, etc.
b) Material de comparación interobjetiva.[133]

Estos materiales (a y b), a su vez, se encuentran marcados por “campos de connotación paramusical”. [134] Por tanto, Tagg argumenta que a través de estos dos métodos (etnográfico y comparativo) se puede deducir que el objeto de análisis posee o bien los significados que le son adscritos por los participantes o bien los mismos significados (derivados de los campos de connotación paramusical) que aquellos otros objetos con los que es comparado por su similitud estructural. Ahora bien, se ha de señalar que en esta investigación tenemos en cuenta dicho modelo a nivel teórico, pues explica cómo se (re)producen los significados musicales, pero no se lleva al terreno analítico, pues el corpus de análisis es demasiado extenso para que sea posible aplicarlo de manera sistemática.

Así, pese al esfuerzo por presentar un proyecto de semiótica musical extenso y abarcador, la teoría/metodología de Tagg tiene, sobre todo, unas aplicaciones a las dimensiones micro de la construcción del significado musical. Con dimensiones micro nos referimos a una primera fase de la construcción de significados que implica el consumo musical directo (a pesar de que sí tiene en cuenta las codificaciones previas existentes en el contexto). Por ello, para entender cómo el reggaetón se codifica como práctica significativa y polisémica en un contexto social determinado, puede ser interesante

---

[132] Véase ibid., capítulo 7 y posteriores.

[133] “‘Intersubjectivity’, ethnographic observation, VVAs (verbal-visual associations), etc”; “‘InterObjective Comparison Material’”. Ibid., 238.

[134] “[P]aramusical fields of connotation”. Ibid.

combinar el modelo de Tagg con las teorías de Stuart Hall presentadas en su texto "Encoding/Decoding".

Uno de los argumentos principales de Hall es que los significados de un producto cultural son generados en el momento de su decodificación. En este sentido, propone pensar los circuitos culturales como conjuntos de tres momentos –(1) "'la codificación'; (2) el programa como discurso 'significativo'; (3) y 'la decodificación'"– que están conectados en puntos de "articulación", pero que a su vez retienen cierta especificidad.[135] En primer lugar, cabe reconocer que el momento de codificación o producción tiene su propia dimensión de consumo, pues siempre depende de la "apropiación y consumo –o selección e interpretación– de formas culturales que ya se encuentran en circulación pública".[136] Así, todos los textos toman elementos de un repertorio de formas culturales previas.[137] Por tanto, si hablamos de la etapa de codificación de fenómenos que conforman el reggaetón, se podría argumentar que la producción de canciones, la escritura/improvisación de las letras, la creación de narrativas artísticas o el baile son prácticas que apropian repertorios previamente significados socialmente. Esto correspondería con el "almacén de signos" que forman parte de las normas socioculturales propuestas por Tagg (ver fig. 0.2.).[138]

De este modo, se entiende que las comunidades que participan en la codificación de esta música poseen cierta agencia a la hora de seleccionar los movimientos, las expresiones, los sonidos y las estéticas que eligen para sus creaciones, siendo más o menos conscientes de los significados culturales que estos poseen. Por ejemplo, es probable que un productor *mainstream* opte por sonidos considerados más suaves y agradables para así llegar a un público más amplio, mientras que un productor *underground* busque sonoridades codificadas como más agresivas para marcar su distancia con aquella música considerada

---

[135] "Encoding" es la producción, "the programme as the meaningful discourse" equivale al texto/producto cultural y "decoding" al consumo/lectura. Stuart Hall, "Encoding, decoding", en *The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During (Londres y Nueva York: Routledge, 1993), 94. La propuesta de Hall está pensada para el estudio de los programas de televisión, pero es aplicable a otros productos culturales.

[136] "Cultural production always involves an appropriation and consumption –or selection and interpretation– of cultural forms that are already in public circulation." Richard Johnson et al., eds., "Remaking methods: from audience research to studying subjectivities", en *The practice of cultural studies* (Londres: SAGE, 2004), 246. La idea de que el consumo cultural es productivo parte de la propuesta de Marx de que existe consumo en la producción. Karl Marx, *Capital*, trad. Ben Fowkes, vol. 1 (Harmondsworth: Penguin, 1976).

[137] Johnson et al., "Remaking methods".

[138] Tagg, *Music's Meanings*, 174.

comercial. Aplicando la perspectiva semiótica de Tagg, estas codificaciones de los sonidos con dimensiones como *mainstream* y *underground* podrían explicarse a través de su método de comparación intersubjetiva. Así, es en esta primera fase –cuando se produce la codificación/decodificación de un fenómeno musical discreto–, donde el modelo propuesto por Tagg resulta más útil.

Volviendo ahora a Hall, fijarnos en la decodificación permite poner el foco en la lectura, para Johnson et al "el momento más integrador en el circuito cultural".[139] Basándose en su estudio de Hall, Johnson et al. entienden el "consumo cultural" como "un proceso de la *producción* de nuevos significados e identidades, si bien esto no significa que este sea libremente productivo".[140] Es decir, el efecto del mensaje no está en sí mismo, sino que, en palabras de Hall, antes ha de ser decodificado y apropiado como "discurso significativo". De hecho, "es este conjunto de significados decodificados el que 'tiene un efecto', influencia, entretiene, instruye o persuade, con muy complejas consecuencias perceptivas, cognitivas, emocionales, ideológicas y de comportamiento".[141]

Además, para indagar en la naturaleza de la lectura, Johnson et al recurren al trabajo de Paul Ricoeur, quien define este momento como "una relación entre el mundo de la obra y el mundo del lector"; una visión que también permite entender las audiencias no como "sitios fijos de consumo", sino como "relacion[es]".[142] Llevado al terreno de nuestro estudio, se puede contemplar el caso paradigmático de la decodificación del reggaetón como música machista realizada desde una perspectiva feminista. Dicha decodificación no implica solo una lectura del género (derivada de la interpretación de un conjunto de videoclips y canciones determinadas), sino que también provoca una serie de reacciones que incluso alcanzan el ámbito institucional.

Por otro lado, Hall considera que la ausencia de una libertad total en el momento de la decodificación es causada por la "forma discursiva del mensaje", que alcanza "una

---

[139] "[T]he most integrative moment on the cultural circuit". Johnson et al., "Remaking methods", 243.

[140] "Cultural consumption is a process of the *production* of new meanings and identities, though this does not mean that it is freely productive." Ibid., 246. Énfasis en el original.

[141] "Meaningful discourse"; "it is this set of decoded meanings which 'have an effect', influence, entertain, instruct or persuade, with very complex perceptual, cognitive, emotional, ideological or behavioural consequences". Hall, "Encoding, decoding", 93.

[142] "A relation between the world of the work and the world of the reader"; "fixed site of consumption". Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1 y 3 (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1984), en Johnson et al., "Remaking methods", 248-249.

posición privilegiada en el intercambio comunicativo", pues también "es un momento determinado".[143] Gracias a esta y a través de la "estructura de discursos en dominancia" se generan las "lecturas dominantes o preferidas" y, a partir de ellas, los "significados preferidos".[144] Por supuesto, este autor reconoce el carácter construido de estas lecturas y significados dominantes, aunque también alerta de que no se trata de un "todo vale", del mismo modo que la polisemia no equivale al pluralismo. De hecho, hay códigos que tienen tal grado de "habituación" que se llegan a naturalizar a través de "reglas performativas" que "buscan activamente reforzar o preferir un dominio semántico sobre otro y dirigir los objetos dentro y fuera de sus colecciones de significados apropiados".[145] Es decir, hay un trabajo, un esfuerzo detrás de las lecturas y significados preferidos para que estos puedan mantenerse como tal.

Frente a las lecturas preferidas se encuentran las distorsiones o malentendidos que se producen cuando no hay una equivalencia total entre los dos extremos del circuito comunicativo (emisor/receptor).[146] Las diversas interpretaciones –tanto las lecturas preferidas como las distorsiones– existen dentro de un "orden cultural dominante", pues "cualquier sociedad/cultura tiende a […] imponer sus clasificaciones del mundo social, político y cultural". Dentro de este orden cultural dominante, "eventos nuevos o problemáticos, que infringen nuestras expectativas y van en contra de nuestras 'construcciones del sentido común'" tienen que pasar por una serie de procesos para que se cree la posibilidad de que "puedan 'tener sentido'".[147]

Cabe apuntar que, en esta investigación, la estructura propuesta por Hall no se toma en un sentido cerrado de un único circuito, sino como un número creciente hasta el infinito de circuitos de comunicación que afectan a las significaciones del reggaetón. Así, una primera fase (ideal) sería la presentada al explicar los momentos de codificación (producción, por ejemplo, de una canción) y decodificación (interpretación de dicha

---

[143] "[t]he discursive form of the message has a privileged position in the communicative exchange"; "the message form is a determinate moment". Hall, "Encoding, decoding", 91.

[144] "[T]he structure of discourses in dominance"; "dominant or preferred readings"; "preferred meanings". Ibid., 98.

[145] "Habituation"; "performative rules […] seek actively to enforce or pre-fer one semantic domain over another and rule items into and out of their appropriate meaning sets". Ibid., 95 y 99.

[146] Ibid., 94.

[147] "[D]ominant cultural order"; "any society/culture tends […] to impose its classifications of the social and cultural and political world"; "new, problematic or troubling events, which breach our expectations and run counter our 'common sense constructs' […] before they can be said to 'make sense'". Ibid., 98.

canción bajo una serie de adjetivos), mientras que la creación de lugares comunes y distorsiones participaría de una segunda fase (y sucesivas) en las que son los propios significados (interpretaciones) los que se reproducen, negocian y desestiman en el proceso de codificación/decodificación. De esta manera, Hall establece una jerarquía de tres tipos de posiciones derivadas de las articulaciones de los significados:

1. "Posición dominante/hegemónica": es aquella que "opera dentro del código dominante" y se mantiene, en el caso televisivo que estudia Hall, a través del "código profesional". [148] Al llevarlo al contexto del presente trabajo, equivaldría a los discursos elaborados por diferentes perfiles de expertos –desde críticos musicales a especialistas de distintos ámbitos– sobre el reggaetón, que son asumidos como verdades dentro de la sociedad –si bien están igualmente sujetos a negociaciones y disputas–. También sería el caso de la codificación del reggaetón como música latina, un significado naturalizado a través de una serie de procesos que van desde la mercantilización del reggaetón dentro de esta etiqueta hasta la identificación de la propia comunidad latina con este género.
2. "Código/posición negociada": aunque la perspectiva hegemónica construye su propio marco, a través del cual se autolegitima, este código negociado tiene un carácter adaptativo y, hasta cierto punto, oposicional, pues, aunque asume la visión hegemónica, hace sus "excepciones a la regla", operando dentro de "lógicas particulares o situadas", lo que la llena de contradicciones.[149] En esta posición se podrían situar las interpretaciones de una latinidad que abarca la identidad española, construida principalmente desde la industria musical. Así, determinades artistas españoles que producen reggaetón estarían negociando su espacio dentro de la industria musical latina, algo que puede provocar rechazo entre ciertas partes de la audiencia.
3. "Código/posición oposicional": supone decodificar el mensaje "al contrario" para "retotalizar el mensaje dentro de un marco de referencia alternativo". Esta posición permite observar las "políticas de significación –la lucha en el discurso"[150] y, en el caso de los significados del reggaetón en España, ayudaría a comprender de qué

[148] "Dominant-hegemonic position"; "operating inside the dominant code"; "professional code". Ibid., 100.

[149] "Negotiated code"; "it operates with exceptions to the rule"; "particular or situated logics". Ibid., 102.

[150] "Oppositional code"; "retotalize the message within some alternative framework of reference"; "politics of signification –the struggle in discourse". Ibid., 103.

manera se producen lecturas de este género musical como empoderante para las mujeres y las identidades de sexo-género disidentes.

Como vemos, las teorías de Hall y las lecturas que de ellas hacen Johnson et al. permiten pensar en redes complejas de significados individuales y colectivos que a su vez se enmarcan en y contribuyen a un contexto social desde el cual se establecen jerarquías de significación, donde existe espacio para las distorsiones, pero casi siempre hay significados preferidos naturalizados. Esta concepción teórica nos lleva a que, como reivindican Johnson et al.,

> aunque debe haber alguna característica común en la observación de cualquier forma cultural, un análisis cultural adecuado solo comienza cuando construimos variaciones en las maneras en las que los individuos y grupos reaccionan al mismo texto en base a sus propias formaciones sociales, culturales y psicológicas.[151]

Asimismo, esta tesis presenta varias historias del reggaetón en España, sin intención de que ninguna prime sobre otra, sino que se complementen,[152] para poder observar el comportamiento de los significados y las posiciones que van adquiriendo en una dimensión temporal. De este modo, es importante reflexionar sobre cómo operan los significados en un plano histórico/temporal y qué relaciones se establecen entre ellos. Para ello, se propone retomar el trabajo teórico de Birenbaum Quintero y su aplicación de la "arqueología de las epistemes" que Foucault expone en *Las palabras y las cosas*. Introducir el concepto de episteme, esto es, el "conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas",[153] permite tener en cuenta que los significados que una música pueda adquirir funcionan dentro de un "espacio de orden" en el que "se ha constituido el saber".[154]

En el caso de Birenbaum Quintero, que estudia la música del Pacífico afrocolombiano a lo largo de dos siglos, la aplicación de las epistemes de Foucault resulta idónea, pues

---

[151] "While there must be some common features in the viewing of any cultural form, adequate cultural analysis only really begins when we build variance into the ways in which individuals and groups react to the same text on the basis of their own social, cultural and psychic formation." Johnson et al., "Remaking methods", 250.

[152] Iván Iglesias, "Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock", *El oído pensante* 9, n.º 1 (2021): 233-65, https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8042.

[153] "Episteme", *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea], https://dle.rae.es/episteme.

[154] Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968), 7.

estudia periodos históricos extensos donde las rupturas discursivas del "sentido común hegemónico" [155] causan un gran impacto. No obstante, consideramos que la idea subyacente sobre cómo operan las rupturas epistémicas en el tiempo sí resulta pertinente en la presente investigación de tan solo dos décadas, pues permite observar los distintos significados que se enfrentan en un mismo plano temporal al evitar visiones del fenómeno como un proceso homogéneo, en lo que se revela como una convivencia de distintas epistemes. En especial, nos aventuramos a trasladar las siguientes ideas.

En primer lugar, Birenbaum Quintero expresa que "la ruptura epistémica nunca es total. Incluso paradigmas atenuados dejan ocluidas latencias discursivas que pueden ser reactivadas por diferentes tipos de catalizadores". Así, ciertas ideas "pueden permanecer latentes dentro de, o ser abandonadas, o reactivadas, aunque esta reactivación pueda tener lugar en condiciones completamente nuevas".[156] Por otro lado,

> [u]n único momento en el tiempo puede presentar marcos de referencia y de creación de significado que derivan de varias epistemes que chocan unas contra otras en una incómoda simultaneidad […]. De hecho, esta multiplicidad hace que las posibilidades de reactivación de latencias discursivas, así como su resignificación, sean más probables.[157]

Por último, se ha de valorar que "esta simultaneidad de múltiples temporalidades de variadas procedencias es una fuente importante para la multiplicidad de los regímenes de significado que continúa cargando la música tradicional del sur Pacífico negro"[158] y, podríamos decir también, el reggaetón en España.

En resumen, en esta tesis se estudian tres fases o niveles de significación relacionados entre sí (fig. 0.3.). El primer nivel combina el modelo semiótico de Tagg con el circuito comunicativo de Hall; el segundo nivel se centra en el circuito de Hall y la importancia

---

[155] "[H]egemonic common sense". Michael Birenbaum Quintero, *Rites, Rights and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific* (Nueva York, Oxford University Press, 2019), 8.

[156] "[E]pistemic rupture is never total. Even attenuated paradigms leave occluded discursive latencies than can be activated by different kinds of catalysts [...] might remain latent within it, or be abandoned, or be reactivated, although this reactivation might take place on entirely new terms". Ibid., 9.

[157] "[A] single moment in time might feature frames of reference and meaning-making that derive from various epistemes jostling against one another in uncomfortable simultaneity, [...]. Indeed, this multiplicity makes the possibilities for the reactivation of discursive latencies, as well as their resignification, even more likely". Ibid.

[158] "This simultaneity of multiple temporalities of varied provenances is an important source for the multiplicity of regimes of meaning that continue to be borne by black southern Pacific traditional music". Ibid., 9-10.

de las tres posiciones (hegemónica / negociada / oposicional); mientras que el tercero, que sigue el ejemplo de Birenbaum Quintero, retoma el concepto de episteme para examinar la dimensión temporal.

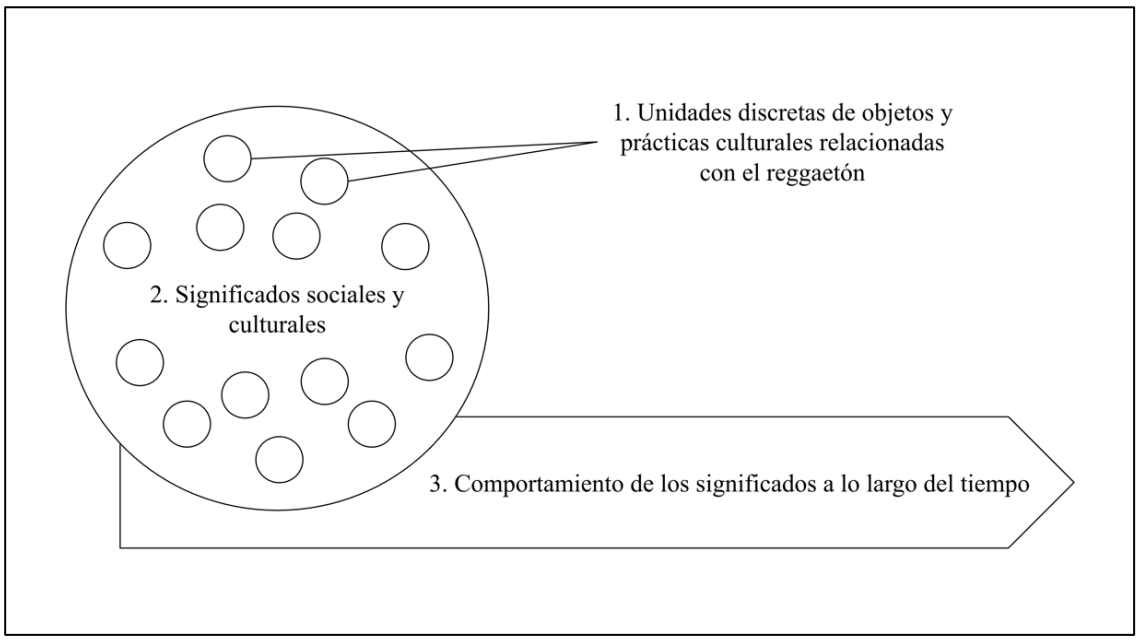


Figura 0.3. Esquema de los tres niveles de significación.

Así, a lo largo de esta investigación se examinan:

1. La codificación/decodificación de unidades discretas de objetos y prácticas culturales relacionadas con el reggaetón (textos). A partir de la significación reiterada de dichos textos, se producen una serie de abstracciones que derivan en la adscripción del reggaetón a determinados significados.
2. La codificación/decodificación de los significados sociales y culturales adscritos al reggaetón (que, a su vez, derivan de la primera fase). Es aquí donde entra en juego la jerarquía de posiciones respecto a dichos significados, en tanto que se emiten una serie de mensajes relativos a la definición del género que son asumidos o rebatidos por la audiencia.
3. El comportamiento de los significados a lo largo del tiempo añadiendo la variable de las epistemes, entendidas como marcos de referencia. Esto permite asumir una variación histórica de los significados, que también tiene en cuenta cambios en las relaciones de poder entre distintos grupos sociales.

Este planteamiento, no obstante, ha de completarse con algunas ideas sobre las identidades, así como sobre los procesos de hibridación cultural.

0.4.2. Identidades

La importancia de la música en la construcción identitaria ha sido una cuestión primordial para los estudios de músicas populares y la etnomusicología.[159] Partiendo del concepto de "hábito",[160] Thomas Turino propone entender la identidad como "la selección parcial de hábitos y atributos utilizada para representarse a uno mismo ante sí mismo y ante los demás, tanto por uno mismo como por otros".[161] Estos hábitos se asimilan a través de la socialización, dando lugar a "categorías producidas discursivamente como 'raza', 'nación', 'moderno'", las cuales el autor invita a analizar.[162] Turino también advierte sobre el "esencialismo estratégico", que sirve para unir a las personas por una causa política común, ya que este implica "la reducción de identidades complejas a unos pocos aspectos que se proyectan como fundamentales e inmutables".[163]

No obstante, para estudiar estas categorías identitarias resulta necesario aplicar una perspectiva constructivista que tenga en cuenta su carácter variable, inestable y dependiente del contexto. Por tanto, como defiende Stuart Hall, se ha de considerar que la identidad es un proceso, una continua experiencia del "convertirse en" que excede la acción de "ser".[164] Aquí, Hall introduce el concepto de "sutura" para argumentar que "las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas".[165] Más allá del término identidad, el autor defiende el concepto de identificación –inspirado en el giro posestructuralista y el psicoanálisis–

---

[159] Timothy Rice, "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology", en *Modeling Ethnomusicology* (Oxford University Press, 2017), 139-60.

[160] Turino define el hábito siguiendo a C. S. Pierce como "la tendencia a la repetición de cualquier comportamiento, pensamiento o reacción a estímulos similares en el presente y el futuro basada en esas mismas repeticiones en el pasado"; "a tendency toward the repetition of any particular behavior, thought, or reaction in similar circumstances or in reaction to similar stimuli in the present and future based on such repetitions in the past". Además, admite la similitud con el concepto bourdiano de *habitus*. Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 95.

[161] "[T]he partial selection of habits and attributes used to represent oneself to oneself and to others by oneself and by others". Ibid., 95.

[162] "[D]iscursively produced categories like 'race', 'ethnicity', 'nation', 'modern'". Ibid., 103.

[163] "[T]he reduction of complex selves to a few aspects that are projected as fundamental and immutable". Ibid., 104.

[164] Stuart Hall, "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?", en *Cuestiones de identidad cultural*, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay, trad. Horacio Pons (Madrid: Amorrortu Editores, 2003), 17.

[165] Ibid., 20.

para así "destacar el proceso de sujeción a las prácticas discursivas", que enfatiza ese carácter condicional y contingente. En este sentido,

> la identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay 'demasiada' o 'demasiado poca': una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad.[166]

El autor también enfatiza que "las identidades nunca se unifican" y que estas son "construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos".[167] Al añadir la música a esta ecuación sobre la construcción discursiva de las identidades, Simon Frith considera que

> [l]a música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos.[168]

Como práctica cultural, la música se convierte en un vehículo para vivir las identidades, pues tanto música como identidad son una cuestión de ética y de estética. Frith defiende la necesidad de observar de qué manera la música "construye una experiencia [...] que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva".[169] Por lo tanto, estudiar la experiencia de la música implica analizar el "yo en construcción", ya que la identidad es "un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música",[170] mientras que la música se convierte en un elemento imprescindible para que los grupos sociales se articulen y se reconozcan a sí mismos como tal.

Georgina Born también se ha encargado de teorizar cómo la música materializa las identidades, definiéndola como un ensamblaje, esto es, "una agregación de mediaciones sonoras, sociales, corporales, discursivas, visuales, tecnológicas y temporales".[171] Para ello, desarrolla un marco de mediación social que tiene en cuenta cuatro planos: 1º) las

---

[166] Ibid., 15.

[167] Ibid., 17.

[168] Simon Frith, "Música e identidad", en *Cuestiones de identidad cultural*, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay (Madrid: Amorrortu Editores, 2003), 212.

[169] Ibid., 184.

[170] Ibid., 185.

[171] "[A]n aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological and temporal mediations". Georgina Born, "Music and the materialization of identities", *Journal of Material Culture* 16, n.º 4 (2011): 377, https://doi.org/10.1177/1359183511424196. La autora toma el concepto de ensamblaje de Gilles Deleuze. Véase Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Dialogues* (Londres: Athlone, 1987), 69.

relaciones sociales producidas por la música; 2º) las comunidades imaginadas configuradas por la música, 3º) las identidades sociales que atraviesan la música, y 4º) las relaciones institucionales "que proporcionan las bases para su producción, reproducción y transformación".[172]

La autora también se interesa por entender cómo la música media y moviliza formaciones identitarias, para lo cual emplea conceptos como el de "comunidades musicalmente imaginadas" las cuales "pueden reproducir o conmemorar formaciones de identidad existentes, generar identificaciones puramente imaginadas o prefigurar formaciones de identidad emergentes al forjar nuevas alianzas sociales".[173] Tras discutir ideas como la de escena y género musical, Born subraya la naturaleza afectiva de la música, que "promueve la formación de lazos sociales bajo la apariencia de lo que he denominado agregaciones de los afectados". [174] Estas "asociaciones afectivas", además, se intensifican especialmente a través de elementos como el "ritmo, el baile, la proximidad corporal y la experiencia corpórea",[175] los cuales son considerados como elementos fundamentales de géneros musicales como el reggaetón.

Por otro lado, las identidades sociales presentan ciertas especificidades en sus procesos de construcción, por lo que es necesario tener en cuenta algunas ideas sobre las identidades nacionales, posnacionales, de género y sexuales. Stuart Hall estudia la dimensión nacional al indagar en las identidades culturales de los sujetos fragmentados de la modernidad tardía. Para ello, parte de la idea propuesta por Bennedict Anderson de que la identidad nacional se configura en base a una comunidad imaginada,[176] la cual se fundamenta en "memorias del pasado; el deseo de vivir juntos; la perpetuación de la herencia".[177] Aquí, la nación no funciona tanto como una entidad política –como sí lo

---

[172] "[T]hat provide the grounds for its production, reproduction and transformation". Born, "Music and the materialization of identities", 378.

[173] "[M]usically imagined communities"; "may reproduce or memorialize extant identity formations, generate purely fantasized identifications, or prefigure emergent identity formations by forging novel social alliances". Ibid., 381.

[174] "[P]romotes the formation of social bonds in the guise of what I have called aggregations of the affected". Ibid., 384.

[175] "[A]ffective associations"; "rhythm, dance, bodily proximity and corporeal experience". Ibid.

[176] Bennedict Anderson, *Imagined Communities* (Londres: Verso, 1983) en Stuart Hall, "The Question of Cultural Identity", en *Modernity and its Futures*, ed. Stuart Hall, David Held y Tony McGrew (Cambridge: Polity Press, 1992).

[177] "[M]emories from the past; the desire to live together; the perpetuation of the heritage". Hall, "The Question of Cultural Identity", 296.

hacen en cambio los Estados–, sino como "un sistema de representación cultural".[178] Las identidades nacionales, resultado de los procesos de la modernidad y asumidas como naturales e inherentes, se sostienen gracias a una serie de elementos estratégicos: 1) "la narrativa de la nación", 2) "el énfasis en los orígenes, la continuidad, la tradición y la intemporalidad", 3) "la invención de la tradición", 4) "un mito fundacional" y 5) "la idea de un pueblo puro, original o 'folk'".[179]

Es más, Hall advierte que hay momentos en los que

> las culturas nacionales se sienten tentadas a retroceder en el tiempo, a replegarse de forma defensiva hacia ese 'tiempo perdido', cuando la nación era 'grandiosa', y a restaurar identidades del pasado.[180]

Es entonces cuando emergen actitudes y acciones regresivas y anacrónicas en pos de la "pureza", donde la otredad es leída como una amenaza a la identidad nacional. Al mismo tiempo, la cultura nacional unificada funciona como una estructura de poder, la cual trata de desplazar o borrar manifestaciones culturales de grupos marginales, ya sea a nivel regional, étnico, racial o de clase, género o sexualidad. No obstante, la cultura nacional se reduce tan solo a un intento de homogeneización, pues, en cualquier caso, "todas las naciones modernas son híbridos culturales".[181]

Por tanto, para entender lo nacional en el mundo globalizado conviene aplicar una perspectiva posnacional. Esto implica reconocer que los Estados-nación son comunidades imaginadas "cuya existencia se basa en la homogeneización discursiva de los diversos grupos que busca representar".[182] Siguiendo a Corona y Madrid, es necesario dejar de pensar la nación como un marco de referencia para nuestras investigaciones y convertirla en un objeto de estudio susceptible de análisis.[183] Desde los conflictos internos a los flujos migratorios, son muchos los procesos que moldean constantemente las identidades

---

[178] "[A] system of cultural representation". Ibid., 292.

[179] "[T]he narrative of the nation"; "the emphasis on origins, continuity, tradition and timelessness"; "the invention of tradition"; "a foundational myth"; "the idea of a pure, original people or 'folk'". Ibid., 293-295.

[180] "[N]ational cultures are tempted to turn the clock back, to retreat defensively to that 'lost time'; when the nation was 'great', and to restore past identities". Ibid., 295.

[181] "[M]odern nations are all cultural hybrids". Ibid., 297.

[182] "[W]hose existence is based upon the discursive homogenization of the diverse groups it seeks to represent". Corona y Madrid, "The Postnational Turn in Music Scholarship", 3.

[183] Ibid.

nacionales. De hecho, la situación posnacional a la que hacen referencia estos autores está profundamente marcada por las migraciones, que presentan determinadas características en el contexto contemporáneo. Por un lado, ciertas comunidades deciden abandonar sus países de origen, en muchos casos por su ineficacia para ofrecer posibilidades para la movilidad social; por otro, cuando estas comunidades entran en el país receptor pueden suponer "un desafío al ideal de una identidad nacional homogeneizada".[184]

De todas formas, en esta tesis se contempla no solo el fenómeno migratorio, en especial el latinoamericano, sino también la construcción de dos identidades regionales como son la andaluza y la canaria. En este sentido, será de interés observar de qué manera el reggaetón refleja y contribuye a estas reformulaciones de tres niveles de identidad cultural: la identidad nacional a través de la(s) identidad(es) española(s), la identidad supranacional y migrante en el caso de las comunidades latinoamericanas, las entidades andaluzas y canarias en lo que se refiere al plano regional y la identidad gitana en términos étnicos.

También conviene recalcar que ni el reggaetón ni la comunidad latinoamericana deben ser conceptualizados como la otredad en términos absolutos, pues ambos son agentes activos que reformulan la identidad nacional española. La música funciona como un "dispositivo conectivo"[185] que permite tanto conectar a las personas migrantes con sus lugares de origen como establecer lazos con otros individuos que se encuentran en la misma situación. En este punto, como propone Stuart Hall, a menudo se produce un proceso de "re-identificación con las culturas de origen" como respuesta "al racismo y la exclusión social".[186]

En lo que respecta a las nociones de sexo y género, podemos recurrir a autoras como Judith Butler, quien desde la teoría crítica feminista ha puesto en entredicho categorías identitarias como la de mujer, además de discutir la matriz heterosexual.[187] Butler

---

[184] Ibid., 3.

[185] Andy Bennett, Stan Hawkins y Sheila Whiteley, *Music, Space, and Place. Popular Music and Cultural Identity* (Londres: Ashgate, 2004) en Íñigo Sánchez Fuarros, "Music and Migration in Multicultural Spain", en *Made in Spain: Studies in Popular Music*, ed. Silvia Martínez y Héctor Fouce (Nueva York: Routledge, 2013), 144.

[186] Stuart Hall, "New Ethnicities", en *Critical Dialogues in Cultural Studies* (Londres: Routledge, 1996), 446 en Llano Camacho, "La salsa en Barcelona", 45.

[187] Judith Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mª Antonia Muñoz (Barcelona: Paidós, 2007).

reflexiona sobre cómo la categoría de mujeres fue configurada desde el feminismo para delimitar un "sujeto para el cual se procura la representación política".[188] Esta, no obstante, se trata de una formación discursiva determinada y limitada por unas estructuras de poder. Asimismo, señala la necesidad de aplicar una perspectiva interseccional que reconozca que la experiencia de las personas que entran dentro de la categoría de "mujeres" "se entrecruzan con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales" inseparables de la categoría de género.[189] Es más, Butler aprovecha para poner en duda la naturaleza biológica de la categoría de sexo, entendiendo que tiene un carácter prediscursivo que naturaliza su condición, al tiempo que pone en discute el asumido binarismo de sexo-género.

La autora también apunta que parte de la teoría feminista se posiciona en un marco heredero del colonialismo, que "tiene tendencia a construir un 'Tercer Mundo' o incluso un 'Oriente', donde la opresión de género es sutilmente considerada como sintomática de una barbarie esencial, no occidental".[190] Esta cuestión resulta de especial interés cuando nos enfrentamos al estudio de la recepción de un género musical codificado como latino(americano) y machista cuando es observado desde una perspectiva española (y, por tanto, occidental y europea). Así, las identidades se revelan como una cuestión clave en este estudio, no solo por la necesidad de reconocer el papel de la música en los procesos de identificación, sino también debido a la gran variedad de identidades culturales, sociales y de género/sexualidad que convergen alrededor del reggaetón. Un último aspecto que requiere nuestra atención en este entramado teórico es el de los procesos de hibridación cultural.

0.4.3. Hibridación cultural

La presencia del reggaetón en España se encuentra atravesada por el fenómeno de la globalización y los procesos de hibridación cultural, pues, como argumenta Wirth, "[e]n los estudios poscoloniales, la hibridación se ha convertido en un concepto central para

[188] Ibid., 46.

[189] Ibid., 49.

[190] Ibid., 50.

negociar el 'carácter extranjero del otro'".[191] A pesar de las ansiedades que causan la pérdida de la tradición o el desarraigo, según Nederveen Pieterse, "la globalización cultural, más que homogeneizar, ha hibridado".[192] Frente a las culturas monolíticas y aisladas, se entiende que todo fenómeno cultural deriva de la mezcla y del contacto entre culturas inevitable en el mundo globalizado. Así, teóricos como Roland Robertson han propuesto el término "glocalización" para enfatizar las tensiones que emergen de la interdependencia entre lo global-homogeinizador y lo local-heterogéneo.[193]

Continuando con las consecuencias de los procesos de globalización, debemos tener en cuenta también las teorías elaboradas por Motti Regev sobre el "isomorfismo expresivo", el cual implica que, con la modernidad, las culturas nacionales han sufrido procesos de estandarización, pues las singularidades se construyen a partir de modelos mundiales.[194] En este sentido "las experiencias vividas de la singularidad local para los miembros de diferentes naciones tienden cada vez más a parecerse entre sí".[195] A su vez, el isomorfismo expresivo provoca un "cosmopolitismo estético", concepto que Regev elabora a partir de las ideas sobre el cosmopolitismo de Beck, quien lo considera una condición en la que "la otredad del otro está incluida en la propia identidad y autodefinición".[196] La propuesta de Regev nos permite reflexionar sobre la presencia del reggaetón en España, el cual es leído, al mismo tiempo, como un ente foráneo y homogeneizador de las culturas de habla hispana, así como un elemento que se apropia

---

[191] "In postcolonial studies hybridity has become a central concept, in order to negotiate the 'foreignness of the other'". Uwe Wirth, "After Hybridity: Grafting as a Model of Cultural Translation", en *Futures of the Study of Culture Interdisciplinary Perspectives, Global Challenges*, ed. Doris Bachmann-Medick, Jens Kugele y Ansgar Nünning, vol. 8, *Concepts for the Study of Culture* (Berlín y Boston: Walter de Gruyter, 2020), 183.

[192] Neverdeen Pieterse, "Globalization as Hybridization", *International Sociology* 9 (1994): 161-84 en Peter Burke, *Hibridismo cultural*, trad. Sandra Chaparro Martínez, 2ª ed. (Madrid: Akal, 2010), 64.

[193] Roland Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", en *Global Modernities*, ed. Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson (Sage, 1995).

[194] Motti Regev, "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within", *Cultural Sociology* 1, n.º 3 (2007): 319, https://doi.org/10.1177/1749975507082051.

[195] "[T]he lived experiences of local uniqueness for members of different nations increasingly come to resemble each other". Motti Regev, "Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music", *American Behavioral Scientist* 20, n.º 10 (2011): 3, https://doi.org/10.1177/0002764211398079.

[196] "[T]he otherness of the other is included in one's own self-identity and self-definition". Ulrich Beck, "Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions", en *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*, ed. Ulrich Beck, Nathan Sznaider y Rainer Winter (Liverpool University Press, 2003), 17 citado en Regev, "Ethno-National Pop-Rock Music", 318.

para crear, a través de la mezcla, un sonido particular y local con el que diferenciarse dentro de la escena latina.

No obstante, los procesos de mezcla tampoco son unitarios, sino que se pueden dar de varias formas, como demuestra el historiador cultural Peter Burke al proponer un abanico terminológico adecuado a cada situación derivada del encuentro cultural. Los más eficaces a la hora de tratar de comprender las dinámicas del reggaetón en España son:

- Apropiación: se produce cuando una cultura toma de forma consciente elementos de otra para construirse. Este concepto se ha popularizado por sus connotaciones extractivistas, convirtiéndose en una herramienta de denuncia de fenómenos como el plagio, la descontextualización o el desequilibrio de poder entre la cultura apropiadora y la apropiada. No obstante, Burke defiende su utilidad porque sirve para enfatizar "la acción y la creatividad humanas".[197] Prácticamente la totalidad de fenómenos que se estudian en esta tesis doctoral derivan de procesos de apropiación del reggaetón, desde el consumo a la producción. De todas formas, algunos ejemplos demuestran una apropiación más intensa que otros, como ocurre con el caso de las escenas de las Islas Canarias (véase el capítulo 5), al tiempo que no todos desatan los mismos debates, siendo objeto de mayores críticas artistas con posiciones más *mainstream*, tal y como se analiza en el capítulo 2.
- Adaptación: implica una resignificación del producto cultural asimilado, de modo que "se toman prestadas pequeñas estructuras para incorporarlas, una a una, a la estructura tradicional". Lleva aparejada los procesos de "descontextualización" y "recontextualización",[198] así como cierto carácter creativo que favorece esta asimilación dentro de una práctica cultural previa. Se pueden considerar ejemplos de adaptación los observados en el capítulo 1 con la introducción del reggaetón en los recopilatorios tropicalizados, así como en el fenómeno de la canción del verano o las discotecas. También funcionan como ejemplos de adaptación el uso de la base de *dembow* en temas que no encajan dentro de la categoría de reggaetón.
- Hibridismo: si bien puede ser excesivamente variable, tiende a excluir la acción individual y remite al debate racial, Burke considera que es un concepto especialmente útil para referirnos a objetos híbridos, derivados de la mezcla

[197] Burke, *Hibridismo cultural*, 105.

[198] Ibid., 133.

cultural. Esto, a su vez, demuestra "las posibilidades de síntesis que ofrece y el surgimiento de nuevas formas", uno de los futuros posibles que plantea el autor al hablar de la "creolización del mundo".[199] Estas nuevas formas aparecen en nuestra investigación en el caso de las mezclas musicales de la rumba y lo aflamencado con el reggaetón examinadas en el capítulo 7, así como en las propuestas *underground* que se abordan en el tercer capítulo.

- Negociación: implica que se establezca un diálogo entre el objeto acogido y la cultura de acogida. Siguiendo a Burke, es eficaz para pensar desde "la multiplicidad y la fluidez de las identidades".[200] En la cultura española, el reggaetón se encuentra en una constante tensión entre la aceptación y el rechazo, motivada por su intensa ocupación del paisaje sonoro, como ocurre con su introducción en las ferias andaluzas (véase el capítulo 7). Pero la presencia del reggaetón no se reduce solo al espacio físico, sino que también se discute en otros lugares, como su adecuación a los parámetros de las revistas de crítica musical estudiadas en el último capítulo.

Adicionalmente, consideramos adecuado integrar los conceptos de traducción e injertación siguiendo la propuesta de Uwe Wirth,[201] quien trata de superar el marco de la hibridación y la asunción de que a partir de la mezcla cultural se genera "algo nuevo, un 'tercero'".[202] Wirth sostiene que la traducción es siempre híbrida, "un proceso donde diferentes estilos de pensamiento, [...] formas de hablar y puntos de vista sobre el mundo colisionan".[203] Por su parte, la injertación es una adaptación de elementos foráneos, una conexión que, sin embargo, no da lugar a la mezcla, pues "[e]n los compuestos injertados, los elementos extranjeros se naturalizan pero no se asimilan completamente, ya que permanecen visibles como elementos foráneos".[204] Así, siguiendo con las metáforas derivadas de la biología, mientras que en los modelos de hibridación se produce una

---

[199] Ibid. 149. Los otros futuros posibles planteados por Burke son la "homogeneización cultural", la "disglosia cultural" y la "antiglobalización". Véase ibid. 142-149.

[200] Ibid., 97.

[201] Wirth, "After Hybridity".

[202] "[S]omething new, something 'third'". Ibid., 183.

[203] "[A] process where different styles of thinking, [...] speaking, points of view of the world collide". Ibid., 186 siguiendo a Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas, 2002).

[204] "In grafted compounds foreign elements get naturalized but not completely assimilated, since they remain visible as foreign elements". Wirth, "After Hybridity", 187.

mezcla a nivel genético (esto es, A+B=C), la técnica del injerto es una unión sin mezcla genética, donde A+B = AB.

Wirth reivindica el uso de este concepto para "cualquier modelo de cultura en el que la identidad nacional y la originalidad ya no se consideren paradigmas de pureza homogénea, sino más bien modos de ser siempre inacabados y ensamblados".[205] El autor también defiende la utilidad del injerto porque este "lleva consigo rastros del estado de ser arrancado y colocado como una marca de diferencia cultural en otro contexto extranjero", lo cual permite explicar el rechazo encarnado por "fuerzas movilizadoras que repelen a los inmigrantes como extranjeros".[206] Quizás esta sea una de las formas más efectivas para pensar las significaciones culturales del reggaetón en España, el cual, al ser latino y pese a su omnipresencia en el paisaje sonoro nacional, no termina por constituirse como español.

De hecho, la aversión que el reggaetón causa entre ciertos sectores de la población en momentos determinados tampoco debe pasar desapercibida, pues funciona como ejemplo de las actitudes de resistencia que tratan de "defender las fronteras culturales de una invasión".[207] Esto deriva de una ansiedad creciente por la pérdida de las identidades tradicionales, dado que, como defiende Anthony Cohen, "[l]a expresión simbólica de la comunidad y sus límites aumenta en importancia a medida que se van disolviendo, difuminando o debilitando de cualquier otra forma, los vínculos geosociales de esa comunidad".[208] Otros conceptos que aportan matices cuando hablamos de hibridación son los de desterritorialización y reterritorialización. Siguiendo a Néstor García Canclini, estos hacen referencia

> a dos procesos: la pérdida de la relación "natural" de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas.[209]

---

[205] "[A]ny model of culture in which national identity and originality are no longer considered to be paradigms of homogeneous purity, but rather as always unfinished modes of being assembled". Ibid., 198.

[206] "[C]arries traces of the state of being torn out and placed as a mark of cultural difference onto another, foreign context"; "mobilizing forces that repel immigrants as foreigners". Ibid., 192.

[207] Ibid., 125.

[208] Anthony Cohen, *The Symbolic Construction of Community* (Chichester: Routledge, 1985), 50 en ibid., 147.

[209] Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México D. F.: Grijalbo, 1990), 288.

Estos flujos de objetos culturales vienen determinados no solo por la tendencia a la exportación de los mercados, sino también, en el caso de la cultura latina, por las migraciones, "trasplantes de latinoamericanos hacia los Estados Unidos y Europa".[210] Como ocurre con cualquier otro fenómeno musical, el reggaetón, en su proceso de internacionalización, se ve desterritorializado de sus culturas de origen, a la vez que es reterritorializado en ciertos espacios y prácticas dentro del contexto cultural español.[211] Un ejemplo paradigmático de esto, estudiado en el capítulo 1, es la comercialización del género en discos recopilatorios de música tropical, latina y veraniega durante los 2000, una serie de atributos que distan bastante de su significación previa en los contextos boricua y panameño –no así, probablemente, en el estadounidense o en otros mercados europeos–. En este sentido, la diversidad conceptual sirve para desentrañar los procesos de hibridación, poniendo énfasis en la especificidad de cada uno.

En definitiva, el aparato teórico de esta tesis busca ofrecer una serie de asideros conceptuales que contribuyan a comprender las formas en las que el reggaetón es significado en la cultura popular española. Para ello, se combinan tres ejes relativos al estudio de los significados, las identidades y los procesos de hibridación cultural. En líneas generales, asumimos la importancia de aproximar este estudio desde un marco constructivista que permita estar atentas a los detalles, matices y pequeñas variaciones que componen los fenómenos de codificación, identificación e hibridación que aquí se examinan, tratando de asumir, en la medida de lo posible, que ningún relato prevalezca sobre los demás.

0.5. Metodología y fuentes

La metodología empleada en esta investigación se divide en dos etapas. La primera consistió en la búsqueda y recopilación de fuentes primarias y su organización diferentes bases de datos. La segunda etapa estuvo enfocada en el análisis de las fuentes recogidas, tanto de los discursos que se generan sobre el reggaetón como de las propias producciones musicales y de los elementos líricos, estéticos y performativos que las acompañan. En

---

[210] Ibid., 290.

[211] Si bien el reggaetón ha sido descrito como el primer género musical transnacional, esta herencia convive con su identificación con Puerto Rico desde los años noventa. En este sentido, aunque admitimos la historia transnacional del género, también entendemos que a lo largo del tiempo su adscripción local se fue solidificando, un factor que continúa siendo decisivo en la codificación de esta música en la década de 2020. Véase Rivera, Marshall y Pacini Hernandez, *Reggaeton*.

este punto, se tuvo en cuenta el modelo de *encoding/decoding* formulado por Stuart Hall para entender cómo se generan y negocian los significados del reggaetón en el contexto español. El análisis musical y de críticas musicales se encuentra más ligado al primer nivel de significación (esto es, de textos concretos), mientras que la revisión hemerográfica, las entrevistas y el análisis de otro tipo de materiales están conectados con los niveles dos y tres expuestos en el apartado sobre significados, así como con las construcciones identitarias y los procesos de hibridación cultural.

Las fuentes estudiadas son de carácter diverso, destacando las siguientes:

- Noticias, reportajes, entrevistas, críticas de discos, reseñas de conciertos, anuncios y artículos de opinión de prensa generalista nacional y regional (física y/o digital) cuyo contenido está relacionado directa o indirectamente con el reggaetón.
- Álbumes, *singles*, *eps* y *mixtapes* de reggaetón nacional e internacional, en formato físico o digital.
- Prensa musical especializada.
- Páginas web españolas especializadas en el género.
- Anuncios de tonos de llamada para móviles.
- Vídeos colgados en YouTube, entre los que se encuentran videoclips, vídeo reacciones y otros contenidos
- Canciones disponibles en plataformas de *streaming* como Spotify, así como listas de reproducción oficiales y de usuarios.
- Programas de radio, podcasts y programas de televisión.
- Publicaciones y perfiles de Facebook, Instagram, Twitter y TikTok.
- Carteles de eventos.
- Listas de éxitos publicadas por la plataforma Promusicae e informes anuales de la SGAE.
- Grabaciones y transcripciones de entrevistas personales a participantes de la escena.
- Fotos y vídeos recogidos durante el trabajo de campo en conciertos y otros eventos en los que se haya realizado observación participante entre 2019 y 2022.

La prensa generalista se revela como el principal corpus de análisis discursivo de esta investigación. El estudio de prensa impresa se ha limitado a los materiales disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y se ha realizado a través de una búsqueda con OCR (reconocimiento óptico de caracteres) de los términos clave "reggaetón" / "reggaeton" (10 815 resultados en 246 publicaciones) y "reguetón" (4 571

resultados en 197 publicaciones).[212] Aquí, se toma el 31 de diciembre de 2017 como la fecha tope del cotejo de prensa impresa,[213] de modo que a partir del 1 de enero de 2018 solo se han consultado fuentes hemerográficas en formato digital (aunque también se ha consultado prensa *online* anterior). Además, es importante señalar que las características del archivo consultado influyen de manera determinante en el desarrollo de esta investigación, pues, como se puede comprobar en la sección de hemerografía, existe un vacío notable entre finales de los 2000 y mediados de los 2010. Esta escasez ha sido paliada con la consulta de otro tipo de materiales; no obstante, resulta significativo que esta laguna se sitúe en los años en los que el consumo de reggaetón supuestamente desciende.

La prensa generalista ha permitido identificar tanto datos relativos al consumo del género en el país –gracias a la publicación de textos sobre discos, conciertos, artistas, discotecas, escenas musicales, etc.– como líneas discursivas que afectan a la significación de esta música. De este modo, se presta especial atención a géneros periodísticos como la crónica y el reportaje (textos interpretativos), así como la columna de opinión y las cartas al director (textos de opinión),[214] ya que presentan un mayor grado de subjetividad en su enunciación, lo que permite observar las construcciones semióticas que se articulan en torno al reggaetón.

Por otro lado, la predominancia de ciertas áreas geográficas en las fuentes periodísticas, caso de las Islas Canarias, Andalucía, Sabadell o Madrid, ha permitido delimitar ejes de investigación a partir de estas. También conviene señalar que la prensa digital de diversa índole no se ha sometido a una revisión metódica, sino a búsquedas específicas en la web, aunque en el caso del medio especializado *Jenesaispop* sí que se ha llevado a cabo una búsqueda por términos clave a través de su buscador. En lo que respecta a la prensa musical impresa consultada en los archivos de la BNE, se han seleccionado las revistas *Rockdelux*, *Mondosonoro*, *Hip Hop Nation*, *La Revista 40* y *Reggaeton Magazine*,

---

[212] Se han obviado otras grafías que, sin embargo, también aportan resultados, como "reaggeton" (740), "raggaeton" (31) o "regaeton" (294).

[213] La lista de publicaciones consultadas aparece recogida en el apartado de Hemerografía. Se han evitado los títulos de prensa no española como *Le Monde* (Francia) o *El Mercurio* (Santiago de Chile), además del título en alemán de la Costa del Sol *Sur Deutsche Ausgabe*.

[214] Luisa Santamaría, *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos* (Madrid: Thompson-Paraninfo, 1990).

estableciendo diferentes fechas límite de consulta.[215] Las revistas *Rockdelux* y *Jenesaispop* han sido clave para el análisis de las estrategias de evaluación de esta música en el campo de la crítica musical, algo que se desarrolla en el capítulo octavo. Por su parte, *Hip Hop Nation* y, en especial, su sección de cartas al director permite indagar en las construcciones discursivas del reggaetón en la escena del *hip-hop* hispanohablante, como veremos en el tercer capítulo.

Los discursos y prácticas identificados durante el análisis de la prensa (generalista y especializada) se combinan con un trabajo etnográfico que incluye tanto entrevistas a participantes de la escena como observación participante en diferentes eventos, ya sean fiestas o conciertos. En este sentido, seguimos el planteamiento de Sarah Cohen de que "la investigación etnográfica puede llevar al investigador 'al campo' y ponerlo en contacto con la realidad social de una manera que ninguna lectura de fuentes secundarias ni la 'teorización de escritorio' podría lograr jamás".[216] Sobre las entrevistas, cabe destacar que en general se han planteado de manera semi-estructurada y preparada especialmente para cada persona entrevistada.[217] Para ello, se ha seleccionado una variedad de perfiles que van desde artistas, productores y DJs a empresarios de la industria musical, periodistas y consumidores, entre otros. También se ha acudido a personas expertas a través de las redes sociales para resolver preguntas concretas.

A esto se suma la etnografía virtual a través de redes sociales, que ha sido llevada a cabo desde las premisas que plantean autoras como Geismar, quien defiende pensar las redes sociales como archivos. Esto permite reconocer sus riesgos, en especial su carácter efímero, así como su potencial para observar comunidades durante la mayor parte del siglo XXI, pues devienen una dimensión más de la cotidianeidad.[218] Otras fuentes que se han tenido en cuenta son los CDs y sus portadas, pues son un elemento representativo de

---

[215] Véase el apartado 2 de la Hemerografía.

[216] "[E]thnographic research can bring the researcher in 'the field' into contact with social reality in a way that no reading of secondary sources or 'armchair theorising' could ever accomplish". Sarah Cohen, "Ethnography and popular music studies", *Popular Music* 12, n.º 2 (1993): 132.

[217] Las entrevistas se han grabado y transcrito; no obstante, no se encuentran en acceso abierto con la intención de preservar la privacidad de las personas entrevistadas a petición expresa de algunas de ellas.

[218] Haidy Geismar, "Instant Archives?", en *The Routledge Companion to Difital Ethnography*, ed. Larissa Hjorth et al. (Nueva York: Taylor & Francis, 2017), 331-43.

las convenciones de embalaje de la música, concretamente de sus representaciones visuales.[219]

En cuanto a la radio y la televisión, para el primer capítulo se da relevancia a la radio y la televisión musicales con la intención de estudiar el consumo, mientras que en el segundo capítulo la presencia del reggaetón en determinados programas televisivos de máxima audiencia sirve para cotejar las construcciones del género en el *mainstream* de la cultura popular española. Asimismo, el cotejo de materiales de audio y audiovisuales a través de plataformas como Spotify y YouTube permite estudiar no solo la dimensión musical, sino también los discursos e imaginarios articulados por las audiencias, gracias a las secciones de comentarios o la posibilidad de creación de listas de reproducción.

En lo que respecta al análisis musical, esta tesis toma como modelo la propuesta de Wayne Marshall para estudiar el reggaetón desde una perspectiva *emic*. En su trabajo, el autor se fija en cuestiones que atañen al *beatmaking*, prestando atención al desarrollo rítmico, tímbrico y textural, así como al plano vocal, aunque tampoco descuida los ámbitos melódico-armónico y formal cuando es necesario. Para analizar el reggaetón, es importante comprender sus principios estructurales, a saber, el *beat* o pista, y la voz. Al contrario que en otras músicas populares en las que se emplean instrumentos analógicos, el reggaetón se engloba dentro de un tipo de músicas que se crean, principalmente, a través de programas de creación musical conocidos como *DAW* (Digital Audio Workstation).[220] Al estudiar la configuración histórica del género, Marshall identifica el patrón de *dembow* como su elemento vertebrador. Este es uno de los cinco *riddims*

[219] La plataforma Discogs ha sido de gran ayuda para acceder a estas imágenes. Discogs, https://www.discogs.com/es/my.

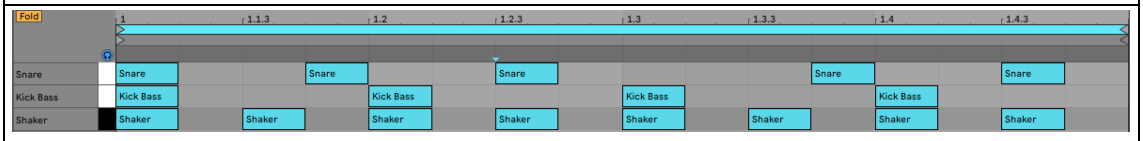
[220] Se ha de señalar que la producción de reggaetón a través de DAW se estandariza desde finales de los años noventa, pues anteriormente se usaban otras herramientas, como rememora DJ Playero al hablar de la grabación de sus *mixtapes*: "Las grabaciones con los muchachos eran en un cassette con cuatro canales que yo tenía, no había acústico, no había estudio, era con un micrófono baratito, en una consolita, con un sampler de batería, poniendo sonido y jugando aquí y allá, así grabábamos, con sonidos de la calle, con sonidos de perros, de la cocina". Wookie Williams, "Del underground al megaéxito global: platicamos con el padre del reggaetón", Red Bull, 7 de marzo de 2018, https://www.redbull.com/mx-es/dj-playero-platicamos-con-el-padre-del-reggaeton#:~:text=%22Como%20DJ%20y%20productor%2C%20yo,hac%C3%ADa%2C%20eran%20los%20mixtapes%22.

heredados del *dancehall* jamaicano[221] que El Chombo señala como los más habituales en el reggaetón, unido a A Who Seh Me Dun, Hot This Year, Rich Girl y Bam Bam (tabla 0.1.).[222]

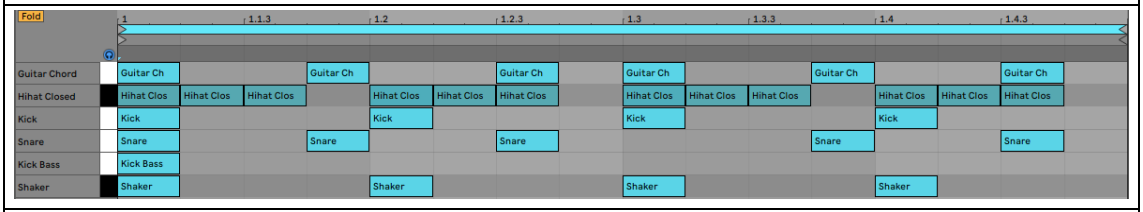
A Who Seh Me Dun



Hot This Year



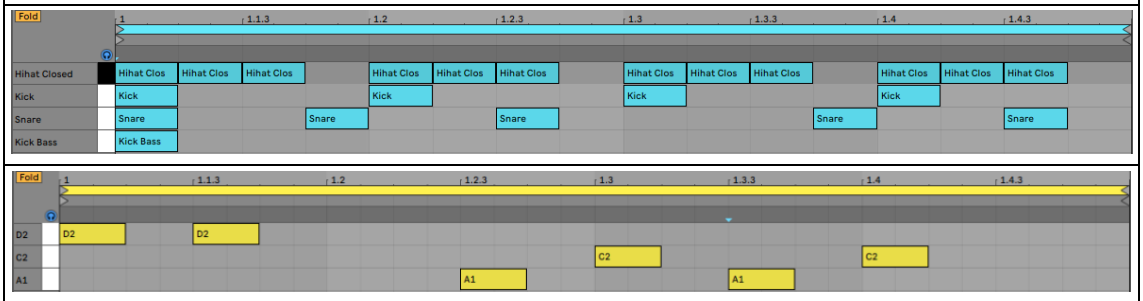
Rich Girl / Fever Pitch



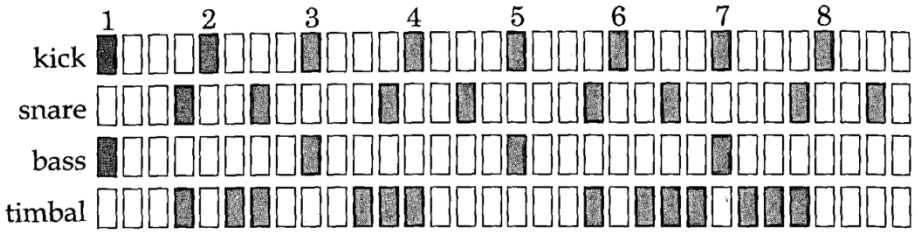
[221] En palabras de Marshall, dentro de la cultura musical del dancehall un *riddim* es "una pista de acompañamiento autónoma, generalmente basada en un ostinato (que a menudo incluye también instrumentación melódica) […] el riddim no es exclusivo de esa canción, sino que suele utilizarse en muchas otras canciones". "[A]n autonomous accompanimental track, typically based on an ostinato (which often includes melodic instrumentation as well) […] the riddim is not exclusive to that song, but is typically used in many other songs". Peter Manuel y Wayne Marshall, "The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall", *Popular Music* 25, n.º 3 (2006): 447.

[222] El Chombo, "El Chombo presenta: El Fin del Reggaeton", YouTube, 4 de febrero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=GcLTPGu6uwE&ab_channel=ElChombo.

Bam Bam



Dembow / Pounder



6. The basic elements of Puerto Rico's localized *Dem Bow*.

Tabla 0.1. Transcripciones de los *riddims* más habituales en el reggaetón según El Chombo.[223]

Cabe aclarar que, desde principios de los 2000, un tema de reggaetón normalmente no presenta el *riddim* original, sino que toma el modelo rítmico y lo varía empleando otros *samples* y cambiando ligeramente el patrón.[224] Además del elemento rítmico, Marshall analiza la sección instrumental centrándose en el timbre de los diferentes *loops* empleados –ya sean sintetizadores o instrumentos nativos, grabaciones de instrumentos acústicos u otro tipo de *samples*–, así como su vinculación con otros géneros musicales.[225] Así, un factor importante para el análisis de la producción son las librerías de sonidos y *presets*,

[223] Elaboración propia con Ableton Live excepto la transcripción de Dem Bow/Pounder, extraída de Marshall, "From Música Negra", 40.

[224] Ibid. Es más, esta reutilización por parte de grandes estrellas del reggaetón de *riddims* de *dancehall* ha llegado a plantear un gran problema en lo que respecta a cuestiones de derechos de autor, pues algunos productores jamaicanos han denunciado esta situación como un fenómeno de plagio. Véase Saxon Baird, "Can you copyright a rhythm? Inside the reggaeton lawsuit that could shake the pop world", *The Guardian*, 22 de marzo de 2023, https://www.theguardian.com/music/2023/mar/22/can-you-copyright-a-rhythm-inside-the-reggaeton-lawsuit-that-could-shake-the-pop-world.

[225] Por ejemplo, Marshal identifica las guitarras de bachata o los sonidos de techno. Marshall, "From Música Negra".

ya sean las clásicas nativas de programas como *Fruity Loops* o las más actuales contenidas en plataformas como *Splice*.[226]

A esto se añade el empleo de efectos clásicos de la producción musical (*reverb*, *delay*, filtros de frecuencias…) que aquí son llevados a entornos digitales. En este sentido, los videotutoriales y los consejos sobre producción colgados en foros suponen una fuente sustancial para conocer las técnicas de producción más extendidas.[227] Aunque para las transcripciones se empleará la notación tradicional, puntualmente se incluirán representaciones de formas de onda y espectrogramas para reflejar cuestiones tímbricas y estructurales. Para ello, se ha empleado el programa *Sonic Visualizer*, donde el eje *x* corresponde al tiempo y el eje *y* a las frecuencias, medidas en hercios. En cuanto al código de colores, el negro indica ausencia de frecuencias, mientras que el verde y el amarillo, presencia, siendo el rojo el que denota mayor densidad.

Para pensar las *performances* vocales en el reggaetón, además de los apuntes de El Chombo,[228] nos remitimos principalmente a la propuesta teórica que hacen Díaz-Pinto y Robledo-Thompson.[229] Estas autoras plantean un marco teórico-metodológico que gira en torno a las voces y personas musicales del reggaetón *mainstream* contemporáneo. De este modo, tienen en cuenta el uso de lo que Provenzano acuña como TATE,[230] esto es, el empleo explícito, opaco, y con fines expresivos y creativos de herramientas digitales como el autotune.[231] También utilizan el concepto de "disfraz vocal" de Tagg, que se

[226] Splice, https://splice.com/.

[227] Esto ya se estudia en Arias Salvado, "Rasgos estilísticos".

[228] El Chombo, "El Chombo presenta". El productor diferencia entre tres tipos de *delivery*: 1) rapeo cerrado, 2) rapeo melódico y 3) canto melódico.

[229] Ana María Díaz Pinto y Macarena Robledo-Thompson, "'Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi *flow*': performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers", *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en mú*sica popular 3, n.º 2 (2021): 39-56, https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.123.

[230] Catherine Provenzano, "Making Voices: The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music", *Journal of Popular Music Studies* 31, n.º 2 (2019): 63-84, https://doi.org/10.1525/jpms.2019.312008.

[231] Proponen dos usos principales del TATE: 1) expresivo/emocional y 2) experimental o robótico-futurista. Díaz Pinto y Robledo-Thompson, "Voy conociendo mi voz", 48.

asocia a determinados géneros o estilos,[232] y la clasificación de mecanismos vocales de fonación humana de Kob et al.[233]

Si bien esta propuesta se limita al reggaetón latino(americano) *mainstream*, supone un punto de partida efectivo para pensar otras vocalidades en los diferentes contextos del caso español. En cuanto a propuestas más *underground*, de nuevo el trabajo de Marshall resulta útil, concretamente su modo de caracterizar el canto desafinado.[234] Asimismo, las transcripciones de partes vocales rapeadas se presentan siguiendo el sistema de Kyle Adams para representar el *flow*,[235] mientras que para referirnos a la figura del/la/le artista usaremos el concepto de "persona musical" acuñado por Auslander.[236]

Otra práctica de peso en la producción de reggaetón, tanto en España como a nivel internacional, es la de las *covers* o versiones. Como bien han demostrado autores como Wayne Marshall,[237] el género se ha construido históricamente no solo a partir de la reutilización de *riddims*, sino también a través de un continuo versionar de canciones, lo cual tampoco está exento de debates sobre derechos de autor.[238] Por este motivo, es necesario establecer una tipología según los diferentes grados de similitud y diferencia con los temas originales, así como la función que adquieren dichas versiones. Para ello, se tienen en cuenta los trabajos de Rubén López-Cano[239] y Kurt Mosser. En lugar de la idea de canción original, Mosser propone hablar de una "canción base", entendida como aquella que "debido a su estatus, popularidad o por otras razones, se considera

---

[232] Tagg, *Music's Meanings*.

[233] Malte Kob et al., "Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions", *Current Bioinformatics* 6, n.º 3 (2011): 362-74, https://doi.org/10.2174/157489311796904709.

[234] Marshall, "From Música Negra", 46.

[235] Se trata de un sistema que emplea una tabla de dieciséis recuadros para indicar la subdivisión a semicorchea del compás de 4/4. En esta, se incluyen las sílabas siguiendo el ritmo y se utilizan las mayúsculas para marcar las sílabas acentuadas. Adams también propone indicar las rimas con colores. Véase Kyle Adams, "On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music", *Music Theory Online* 15, n.º 5 (2009), https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html.

[236] Philip Auslander, "Musical Personae", *The Drama Review* 1, n.º 50 (2006): 100-119, https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100.

[237] Marshall, "Dem Bow, Dembow, Dembo".

[238] "'Fish Market' Lawsuit to Proceed After Judge Denies Motions to Dismiss", *Rolling Stone*, 25 de abril de 2023, https://www.rollingstone.com/music/music-news/fish-market-lawsuit-judge-denies-motion-dismiss-1235029964/.

[239] Rubén López-Cano, *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital* (Barcelona: Musikeon Books, 2018).

paradigmática y, por lo tanto, la versión con la que se comparan todas las demás grabaciones o interpretaciones".[240]

Este autor propone una clasificación de los tipos de versiones (véase tabla 0.2.). Teniendo en cuenta este esquema, a lo largo de esta investigación se identificará, siempre que sea posible, las canciones base, así como la categoría de cada versión.[241] Mientras que las versiones tal y como las presenta Mosser son bastante habituales durante la década de los 2000, a partir de mediados de la década siguiente nos encontramos con la práctica del remix, la cual no se refiere tanto a la modificación de la pista, sino al elongamiento de la canción base a través de la suma de nuevos artistas. Adicionalmente, otras prácticas que se tendrán en cuenta son las del sampleo (inclusión de la muestra sonora base) y la interpolación (reutilización de una sección melódica-rítmica, pero sin que se trate del audio base).

<table>
<tr><td>1. "Versiones de reduplicación"</td><td colspan="2">tratan de duplicar con exactitud la canción base, siendo valorada dicha imitación extrema.[242]</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2. "Versiones interpretativas"</td><td rowspan="2">suelen ser versiones de canciones conocidas, si bien en algunos casos la versión logra hacerse más popular que la canción base. Mosser propone dividirlas en:</td><td>2. a. Interpretaciones menores (homenajes): mantienen intactos los elementos principales</td></tr>
<tr><td>2. b. Interpretaciones mayores: alteran notablemente la canción</td></tr>
<tr><td>3. "Versiones irónicas"</td><td colspan="2">"plantean un desafío al oyente para replantearse la canción base en los términos que revela la versión [...] En resumen, la versión de éxito logra proporcionar un contexto subversivo que puede descubrir capas de profundidad e incluso significados inesperados".</td></tr>
<tr><td>4. "Versiones paródicas"</td><td colspan="2">"van mucho más allá de la relación irónica entre una canción base y su versión paródica; en lugar de eso, la parodia utiliza la canción base</td></tr>
</table>

[240] "[D]ue to its status, popularity, or possibly other reasons, is taken to be paradigmatic, and thus the version to which all other recordings or performances are compared". Kurt Mosser, "'Cover Songs': Ambiguity, Multivalence, Polysemy", *Popular Musicology Online*, n.º 2 (2008), http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html. Conviene apuntar que en esta investigación emplearemos el término canción original para referirnos a aquellas canciones de las que posteriormente les artistas realizan un *remix*.

[241] Mosser también tiene en cuenta la cuestión de la intención tras las versiones, iniciando un debate sobre el respeto y la autenticidad que destaca las dificultades a la hora de evaluar las versiones siguiendo estos parámetros. En este sentido, reconocemos los problemas que presentan algunos casos estudiados a lo largo de esta tesis, donde queda a la interpretación de cada oyente valorar la intención detrás de algunas versiones (véase, por ejemplo, "Máquina del sexo" de Paco Aguilera en el capítulo 7).

[242] Aunque Mosser solo toma como ejemplos casos en los que las versiones son reconocidas (en especial bandas tributo), creemos conveniente apuntar que en el contexto del reggaetón lo más común son versiones que no acreditan la existencia de una canción de referencia (véase, por ejemplo, el disco de Latino Way en el capítulo 4).

	únicamente como referencia, con el fin de producir una versión distinta que puede tener poco o nada que ver con el contenido lírico o musical general de la original".[243]

Tabla 0.2. Clasificación de los tipos de versiones según Mosser.

Para enlazar estos análisis con el estudio de los significados se tienen en cuenta los planteamientos sobre semiótica musical elaborados por Philip Tagg, lo que permite comprobar qué significados se pueden extraer de las distintas propuestas musicales analizadas.[244] Además, se llevan a cabo comparaciones interobjetivas del repertorio analizado para examinar las influencias musicales. Esto, a su vez, conecta con la teoría de *encoding*/*decoding* planteada por Hall, pues los significados no solo se construyen en el hecho musical, sino que también operan factores discursivos, visuales y corporales.

0.6. Estructura de la tesis

El presente trabajo se organiza a partir de los ejes proyectados en las hipótesis y que funcionan como subtítulo de la tesis: los significados, las identidades y la hibridación cultural. Los distintos capítulos se configuran a partir de estos, tratando de abarcar la complejidad de los fenómenos de significación del reggaetón en España. Para ello, se tienen en cuenta la dimensión semiótica sobre la que se quiere reflexionar, el impacto de esta música en la articulación de identidades y los procesos de hibridación a los que es sometida a lo largo del tiempo en el contexto español.

El primer capítulo ofrece una panorámica de la presencia del reggaetón en la industria musical española, centrándose en su comercialización, distribución y consumo, así como en sus convenciones de envoltorio. Para ello se analizan diferentes formatos, desde la música grabada a los medios de comunicación y la música en directo. En cuanto a las convenciones de envoltorio, estas varían desde la tropicalización de lo latino a la autenticidad heredada del *hip-hop* o los discursos festivos y motivacionales. Asimismo, se atiende a los tipos de baile y prácticas corporales desarrolladas en torno al género en

[243] "[R]eduplication"; "interpretative"; "send-up (ironic)"; "parody covers"; "provides a challenge to the listener to re-think the base song in terms revealed by the cover [...] In short, the successful send-up cover provides a subversive context that can reveal layers of substance and even unsuspected meaning"; "goes well beyond the ironic relationship between a base song and its sendup cover; rather, the parody simply uses the base song as a reference, in order to produce a distinct version that may have little, if anything, to do with the lyrical or general musical content of its base". Mosser, "Cover Songs".

[244] Tagg, *Music's Meanings*.

espacios físicos y virtuales. En el siguiente capítulo se analiza la producción de reggaetón desde el *mainstream*, para observar cómo es utilizado por el pop español y cómo es percibido en los medios de comunicación de masas. En este caso, el objetivo principal es examinar de qué manera el reggaetón es construido como música *mainstream* a través de procesos como el blanqueamiento o la popificación. También se tiene en cuenta la creación de parodias del género, que permiten considerar los discursos negativos.

El tercer capítulo explora las maneras en las que es rechazado y aceptado desde las escenas del *hip-hop* y la música urbana, lo cual influye en sus construcciones de autenticidad. Aquí se interrogan los procesos de (in)autenticación de esta música con relación al *hip-hop* y la música urbana, lo que denota un cambio significativo entre los 2000 y los 2010 que va de la negación de las conexiones del reggaetón con el rap a la normalización y reivindicación de su presencia dentro de la paleta de géneros musicales urbanos. La asociación entre la latinidad y el reggaetón se observa en el capítulo 4 a partir de dos niveles: la reapropiación del reggaetón por parte de la juventud latinoamericana migrante y su uso como elemento que latiniza lo español dentro de la etiqueta de la música latina. En una línea similar, el capítulo 5 aborda el estudio de las escenas musicales de las Islas Canarias de las que participa el reggaetón, prestando especial atención a las construcciones identitarias de lo canario. Aquí, la conexión con lo latino sigue jugando un papel relevante en su apropiación como parte de la identidad de la juventud canaria, aunque dicha identificación también es sometida a negociaciones.

El sexto capítulo analiza los discursos y prácticas feministas que se desarrollan en la cultura popular española en torno a las ideas de si el reggaetón es una música sexista. Para ello, se analizan las polémicas que tienen lugar en la prensa y otros medios de comunicación, con la intención de valorar cómo el género es codificado según las dinámicas del pánico moral. Además, se estudian las estrategias de apropiación del reggaetón por los feminismos y por el colectivo LGTBIQ+, lo que desestabiliza su construcción como música cisheteronormativa. El séptimo capítulo indaga en las formas en las que el reggaetón es hibridado con otras prácticas culturales, concretamente el flamenco y la rumba. Esto nos permite estudiar los fenómenos de fusión musical en los que también intervienen diferentes construcciones identitarias, como lo andaluz o lo gitano. En el último capítulo se examinan los criterios con los que la crítica musical española evalúa las producciones de reggaetón, para dilucidar los discursos generados alrededor de este. Para ello se analizan tanto la crítica en prensa como nuevos formatos en los que se valora la música, concretamente las vídeo reacciones.

0.7. Notas aclaratorias

- Dado que la Biblioteca Nacional de España (BNE) ha sido el único archivo consultado para esta investigación en lo que respecta a la prensa generalista impresa, se han tomado ciertas decisiones a la hora de citar las fuentes, priorizando el registro en el catálogo de la Hemeroteca Digital de la BNE. Es decir, en lugar de indicar la información que figura en la fuente (título de la publicación y página), en las referencias citadas se indican aquellos datos con los que se identifica en dicho catálogo. Se ha determinado este modelo de citas con la intención de facilitar la recuperación de la información, que siempre se ha de realizar a través del catálogo de la Hemeroteca Digital de la BNE.[245]
- Se han corregido los errores orto-tipográficos de las citas literales, si bien en determinados casos se mantienen las grafías originales marcadas con la expresión "*sic*". No obstante, en las citas de comentarios de redes sociales se prescinde de este marcador, por resultar en ocasiones redundante.
- Para las transcripciones de audios (entrevistas, canciones, etc.) se intentará, en la medida de lo posible, aplicar el dialecto visual,[246] en especial si tenemos en cuenta el peso de comunidades como la canaria, la andaluza y la latinoamericana en el desarrollo de esta investigación.
- En citas que no estén escritas en castellano, se propone una traducción realizada por la autora, incluyéndose en nota al pie la cita en el idioma original.
- Se emplea la cursiva para los títulos de trabajos que incluyen varios temas (álbumes, *eps*, *mixtapes*, etc.), mientras que las canciones se marcan con comillas. En cuanto al uso creativo de mayúsculas y minúsculas, estas se mantienen inalteradas siguiendo la grafía que aparece en la plataforma Spotify (no así la de los CDs editados en formato físico).
- Todos los enlaces referenciados en el trabajo fueron consultados por última vez en diciembre de 2024, a menos que se especifique otra fecha de consulta.

---

[245] También conviene apuntar que se recoge la nomenclatura usada en el catálogo en diciembre de 2024, por lo que es posible que estos títulos cambien en un futuro por decisiones internas de la institución. Así sucedió, por ejemplo, con *El País* (Madrid. Ed. impresa) que pasó a denominarse *El País* (Madrid. 1976).

[246] "El dialecto visual es una estrategia visual en la que la ortografía convencional es modificada para indicar desviaciones dialectales del sistema fonológico del lenguaje estándar". "Eye dialect is a visual contrivance in which conventional orthography is modified to indicate dialectal deviations from the phonological system of the standard language". Frank H. Nuessel, "Eye Dialect in Spanish: Some Pedagogical Applications", *Hispania* 65, n.º 3 (1982): 346-51, https://doi.org/10.2307/341268.

- Todas las transcripciones que aparecen han sido elaboradas por la autora, a menos que se indique otra fuente.
- En el caso del análisis armónico, se propone el uso conjunto de la nomenclatura con números romanos que identifica las funciones armónicas con del cifrado europeo abreviado, diferenciando con un espacio entre acordes (LaM) y tonalidades (La M).
- Se incluye el enlace a determinadas canciones y álbumes abordadas en los análisis, que aparecen subrayadas.
- Para conocer los significados de los términos de producción musical empleados en los análisis se remite al glosario incluido en el anexo 3, así como a la consulta de diccionarios de producción musical[247] y al trabajo de Wayne Marshall.[248] Además, se mantiene la nomenclatura en inglés de estos y otros términos por ser los más comunes en los contextos *emic* en los que son empleados.

[247] Puede consultarse "Diccionario de términos de producción musical", Innovasonora, Universidad Complutense de Madrid, https://www.ucm.es/innovasonora/diccionario.

[248] Marshall, "From Música Negra".

1. COMERCIALIZACIÓN Y CONSUMO DEL REGGAETÓN EN ESPAÑA

La llegada del reggaetón a España estuvo marcada por unas dinámicas particulares que caracterizaron a la industria musical de los años 2000. Al ser un género musical foráneo, sufrió una serie de adaptaciones y resignificaciones que ayudaron a integrarlo dentro del mercado de la música grabada del país, centrado en esa época en la venta de CDs. Debido a su presencia en series de discos recopilatorios de carácter tropicalizado como *Caribe*, durante estos primeros años el género fue codificado como música latina, vinculándose a la pachanga y el fenómeno de la canción del verano. De todas formas, gracias a otras entregas como *El disco de reggaetón* (Vale Music, 2004-2008) el género recuperaría su autenticidad urbana, quedando doblemente significado como latino y urbano.

A partir de mediados de los 2010, el reggaetón gana presencia en el contexto de las plataformas de *streaming*, y se convierte en 2016 en el género musical más escuchado en el país según la prensa.[249] Estos datos, que siguen en aumento hasta el año 2020, dan cuenta de la importancia que adquiere a nivel económico en la industria musical española, la cual estaba sufriendo una reconfiguración hacia la plataformización de la música.[250] Más allá de la venta de discos y el *streaming*, esta música se distribuye, comercializa y consume en otros formatos –como los politonos o los archivos MP3–, en medios de comunicación como la radio y la televisión musical y en el espacio público, desde las discotecas a los conciertos y festivales. Estos escenarios también afectan la significación del reggaetón en España, matizando y complicando sus connotaciones culturales a través de prácticas como el baile.

Teniendo esto en cuenta, dos objetivos guían el desarrollo de este capítulo. En primer lugar, nos interesa observar el papel que jugó la industria musical española en la comercialización, distribución y consumo del género en el país, así como las "convenciones de envoltorio"[251] que se le aplican en las distintas etapas estudiadas. Este objetivo parte de la hipótesis de que las prácticas previas en las que el género fue

---

[249] Carlos Zahumenszky, "El reggaetón es el género más escuchado en España, aunque aún hay mucho odio hacia él", *Gizmodo en Español*, 21 de enero de 2016, https://es.gizmodo.com/el-reggaeton-es-el-genero-mas-escuchado-en-espana-aunq-1754300784.

[250] David B. Nieborg y Thomas Poell, "The platformization of cultural production: Theorising the contingent cultural commodity", *New Media & Society* 20, n.º 11 (2018), https://doi.org/10.1177/1461444818769694.

[251] Simon Frith, "Genre Rules", *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (Harvard University Press: 1998), 94.

asimilado afectaron a sus "atributos perceptivos".[252] En segundo lugar, pretendemos examinar el impacto del reggaetón en la industria musical española, tanto en el plano económico como en la configuración de nuevas estrategias de promoción. La estructura se divide en varios apartados dedicados a las formas de comercialización, distribución y consumo del género en el país: la música grabada, los medios de comunicación y la música en el espacio público, tres aspectos organizados siguiendo una periodización cronológica en dos grandes periodos que toma como eje divisorio el paso del soporte físico al digital a mediados de la segunda década del siglo.

1.1. Una aproximación teórica al mercado de la música grabada

El reggaetón, como cualquier otra manifestación musical convertida en producto de consumo, depende de las estructuras de las industrias musicales, las cuales

> comprenden una serie de subsectores relacionados: las compañías discográficas que encargan y organizan la grabación y distribución de música; las empresas de 'edición' musical, centradas en la explotación de grabaciones y composiciones musicales como propiedad intelectual; el sector del entretenimiento en vivo; la venta minorista de música; y los instrumentos musicales (fabricación, distribución y venta minorista).[253]

Hesmondhalgh y Meier trazan la historia de las industrias musicales desde principios del siglo XX fijándose en sus conexiones con otras industrias, principalmente las dedicadas a la electrónica de consumo y a las tecnologías de la información, para observar su impacto en el consumo de la música grabada. El principal cambio que observan es el de la prevalencia de la primera sobre la segunda hasta mediados de la primera década del siglo XXI, una larga etapa de la cual nos interesa su última fase, aquella dominada por el disco compacto (CD) como principal formato de consumo, el cual "ayudó a impulsar un

---

[252] Los atributos perceptivos permiten entender "el lugar que ocupan [los géneros musicales] en el panorama musical de su época" a través de las escenas musicales en las que se sitúan y otros géneros musicales con los que coinciden. Ugo Fellone, "El post-rock en España: genealogía de sus parámetros musicales y discursivos" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2022), 33 en base a Chris Kemp, "Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification" (Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2004), 17.

[253] "[C]omprising a number of related sub-sectors: recording companies that commission and arrange for the recording and distribution of music; music 'publishing' companies, based on the exploitation of musical recordings and compositions as intellectual property; the live entertainment sector; music retailing; and musical instruments (manufacture, distribution and retail)". David Hesmondhalgh y Leslie M. Meier, "What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector", *Information, Communication & Society* 21, n.º 11 (2018): 1557, https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1340498.

auge en las ventas de la industria discográfica a lo largo de los años hasta el final del milenio".[254] Esta etapa se solapó desde finales de los noventa con otra caracterizada por el desarrollo de la telefonía móvil y los ordenadores personales con conexión a internet, que fue clave en la reconfiguración de las industrias musicales, pues pasaron de la venta de música a los servicios de *streaming* que predominan en la actualidad.

De este modo, se enfatizó la personalización del consumo musical, pues "al reducir la agrupación de recursos y el intercambio de productos entre familias y comunidades, […] se fomenta un mayor consumo y una afiliación individual más fuerte".[255] Asimismo, es interesante tener en cuenta la periodización que establecen de estas transformaciones siguiendo lo propuesto por Mulligan, con unas fechas que probablemente haya que matizar para el caso español:

- 1999-2003: el auge de la difusión de archivos vinculada a Internet y, posteriormente, de las tecnologías de igual a igual (*peer-to-peer*), simbolizado por el éxito global de Napster alrededor de 2000-2001, basado en el PC;
- 2003-2008: la integración de sistemas de protección contra copias en interfaces de reproducción y venta coherentemente combinadas, basadas en el PC junto con el iPod/reproductor MP3 (ejemplificado en la difusión de la Apple iTunes Store a partir de 2003);
- 2008-presente: la popularización de los servicios de *streaming*, especialmente en forma de aplicaciones móviles (simbolizada por el lanzamiento de Spotify y la Apple App Store en 2008, aunque tomando forma real a partir de 2012), basada en teléfonos móviles, ordenadores portátiles y *tablets*.[256]

---

[254] "[H]elped to spur a recording industry sales boom over the years to the end of the millennium". Brian Winston, *Media technology and society: From the telegraph to the Internet* (Londres: Routledge, 1998) en ibid., 1560.

[255] "[B]y reducing the pooling of resources and sharing of products among families and communities, […] encourages greater purchasing and stronger individual affiliation". Hesmondhalgh y Meier, 1561.

[256] "1999–2003: the rise of Internet-linked file-sharing and later peer-to-peer technologies (symbolised by the global success of Napster around 2000–2001) based on the PC; 2003–2008: the integration of copy-protection systems into coherently combined playback and retail interfaces, based on the PC plus iPod/MP3 player (embodied in the dissemination of the Apple iTunes Store from 2003 onwards); 2008–present: the popularisation of *streaming* services, especially as mobile apps (symbolised by the launch of both Spotify and the Apple App Store in 2008, but only really taking shape from 2012 onwards), based on mobile phones, laptops and tablets". Ibid., 1562 siguiendo a Mark Mulligan, *Awakening: The music industry in the digital age* (Londres: MIDIA Research, 2015).

Como vemos, el trabajo de estos autores nos permite conocer la historia de la industria musical reciente, su codependencia de otras industrias y el impacto en las prácticas de consumo musical.

Por otro lado, aunque muchas veces se asume la idea de un control directo de la industria sobre el consumo del público, lo cierto es que esta estructura no hace más que proponer, tal y como defienden Antoine Hennion al explicar que el personal de la industria musical no "manipula al público, sino que más bien siente su pulso".[257] También Keith Negus propone el uso del concepto bourdiano de "intermediarios culturales" para referirse al personal de la industria musical, cuyo rol es el de intervenir activamente para construir y crear una realidad cultural que, al mismo tiempo, tratan de comprender.[258] Para ello, recurren a tácticas como la delimitación de diferentes mercados, lo que a su vez puede llevar a influir en la formación de ciertas etiquetas genéricas.

Además, la industria divide el repertorio musical en las categorías "doméstico", "regional" e "internacional".[259] Las decisiones de que un repertorio doméstico sea exportado a nivel regional o internacional son tomadas por el personal de la industria, que valora la capacidad de este para atraer a una audiencia más amplia. Este paso de una escala a otra mayor repercute en términos económicos, permitiendo a la compañía obtener un mayor beneficio con una menor inversión. Como veremos en el siguiente apartado, a principios de los 2000 el reggaetón trasciende del repertorio doméstico de sus países de origen –Panamá, Puerto Rico y Cuba, principalmente– al regional, llegando así a España, gracias a la inclusión del mercado español dentro del mercado latino por la cercanía lingüística y cultural.

1.2. Los discos durante los 2000

Como se ha visto en el apartado anterior, las dos primeras décadas del reggaetón en España coinciden con cambios notables en la industria musical. La última crisis del mercado discográfico desencadenó una reestructuración del formato físico al digital; 2001

---

[257] Antoine Hennion, "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song", *Popular Music* 3 (1983): 191 citado en Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (Londres: Routledge, 1999), 18.

[258] Negus, *Music Genres and Corporate* Cultures, 19.

[259] Ibid., 158.

fue el año cumbre de ventas de discos,[260] pero el descenso que siguió fue continuo y especialmente pronunciado hacia finales de la década, época en la que comienzan a asomar las ventas digitales.[261] En el año 2005 el reggaetón se situaba en el tercer puesto en la lista de "estilos musicales con más proyección en España a corto plazo" del informe Delfos.[262] Esto se debe a que el género formó parte de algunos de los éxitos de ventas de principios de la década, en particular de los álbumes recopilatorios de Vale Music, compañía independiente posicionada justo después de las *majors* en los informes de la cuota de mercado de esta época.

De todas formas, se ha de señalar el escaso interés que las multinacionales demostraban hacia el género, ejemplificado también por las declaraciones de Manolo Díaz, presidente de EMI Music Spain, al expresar su escepticismo hacia el éxito del reggaetón a finales de 2005:

> [h]ace exactamente un año hubo alguna compañía independiente que lanzó una recopilación de reggaeton, que vendió bien, a un precio razonable, y que fue más o menos comprada por esa cada vez mayor cantidad de emigrantes latinoamericanos que tenemos en España. Enseguida todos lo imitamos y lanzamos recopilaciones más o menos exitosas y con algunas estrellas, y creo que ninguna otra vendió. Mi opinión es que el reggaeton no ha entrado del todo en España. Lo que hace Shakira tiene influencia del reggaeton, pero no lo es, su música es sofisticada, cara, evolucionada y con la fascinante imagen de una superestrella. El reggaeton puede que consiga tener un impacto y que influya en la música, pero no creo que sea algo que consiga tener un fuerte calado en el mercado español.[263]

Como vemos, Díaz es consciente del beneficio económico que le reportan esta serie de recopilatorios a Vale Music. Sin embargo, considera que el reggaetón es un nicho de

---

[260] Según el anuario de la SGAE de Música grabada de 2006, tras un ascenso continuo desde 1996, en 2001 se alcanza una cifra de 78,9 millones de unidades vendidas. No obstante, a partir de ese año comienza a descender progresivamente, con 65,3 millones de unidades vendidas en 2002 y una presencia estimada de la piratería de 19,4 millones de unidades vendidas. Fundación SGAE, "Música grabada", *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*, 2006, 255 (tabla 6), https://anuariossgae.com/anuario2006/frames.html.

[261] En 2009, las ventas en soporte físico descienden hasta los 23 millones de unidades vendidas, suponiendo un 77 % del total de los ingresos, mientras que el mercado digital ocupa un 13 % de los ingresos. A esto se ha de sumar la fuerza creciente de la piratería digital, con 2736 millones de descargas ilegales confirmadas. Fundación SGAE, "Música grabada", *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*, 2010, 42, 44 (tabla 8) y 51, https://anuariossgae.com/anuario2010/frames.html.

[262] Por delante se encontraban el hip hop y la música electrónica. "La venta legal de discos compactos cayó en más de un 20 % en España el año pasado", *La Vanguardia* (Barcelona), 25 de marzo de 2005, 38.

[263] Fundación SGAE, "Música grabada", *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*, 2006, 239, https://anuariossgae.com/anuario2006/home.html.

mercado dirigido a la audiencia latinoamericana. El rechazo de las grandes discográficas es una constante en las narrativas sobre la historia del reggaetón,[264] mientras que datos como los mostrados en el anexo 1, sumados a las declaraciones de figuras de renombre de la industria musical de la época dibujan un panorama que confirma estas críticas. Además de discos recopilatorios, se comercializaron discos originales de artistas de reggaetón internacionales y nacionales, si bien su presencia en las listas de ventas fue menor. En los dos apartados siguientes observaremos estas tendencias en la distribución discográfica del reggaetón en España, para entender su impacto económico y los imaginarios que construyeron alrededor del género.

1.2.1. Los discos recopilatorios

Existe cierto consenso a la hora de considerar los discos recopilatorios como el primer formato de distribución masiva del reggaetón en el país.[265] Según Wikström y Burnett, los álbumes recopilatorios son especialmente atractivos para el mercado discográfico, pues consisten en "licenciar un conjunto de canciones que ya han sido grabadas con algún otro propósito", lo que permite a la compañía discográfica reducir riesgos.[266] Además, los autores explican que los discos recopilatorios están ligados a espacios de distribución secundaria, como son los supermercados o las gasolineras,[267] llegando así a un grupo de consumo más numeroso y menos especializado.[268] Estos y otros factores hacen que el formato sea explotado por aquellas compañías discográficas en las que prevalece el beneficio económico. En este sentido, los autores auguran con cierto pesimismo que

---

[264] Por ejemplo, Víctor Lenore pregunta en su reportaje de 2013 a Jesús López Jerez (director de la división latina de Universal) si le sorprendió el rechazo de las discográficas españolas, a lo que este contesta: "pues no, porque tenemos la industria más reaccionaria del mundo latino. España es el país que más tarda en enterarse de lo nuevo. Se miran mucho el ombligo. Los cazatalentos no ven más allá de lo que pasa en Madrid, mientras en Alcorcón y otras periferias urbanas ya estaban perreando". Lenore, "Reggaeton".

[265] Ibid. y Llúcia Gámez Henares, "De Puerto Rico a nosaltres".

[266] "To license a set of songs that already have been recorded for some other purpose". Patrik Wikström y Robert Burnett, "Same Songs, Different Wrapping: The Rise of the Compilation Album", *Popular Music and Society* 32, n.º 4 (2009): 509, https://doi.org/10.1080/03007760802327599.

[267] Estos son espacios, además, donde es más posible que se produzca la venta ilegal. No en balde, el reggaetón cuenta con su propio capítulo en Oro Jondo, "Prendiendo motores: la explosión del reggaetón en España", *Dame más gasolina: Un recorrido por la música de gasolinera* (Barcelona, Cúpula: 2021), 283-292.

[268] "Probably less discerning, much more impulsive music-buying". Wikström y Burnett, "Same Songs", 515.

> [l]os álbumes recopilatorios encajan bien en esta lógica al proporcionar a la audiencia una serie de canciones descontextualizadas que no requieren que los oyentes desarrollen una relación profunda o adquieran conocimiento sobre los artistas implicados en el proyecto.[269]

Ciertamente, la diversidad de géneros y estilos que presentan muchos discos recopilatorios, así como la publicación de versiones en lugar de las canciones originales, puede contribuir a que, como defienden los autores, la audiencia no adquiera tanto conocimiento sobre la música que consume. Esto demuestra el impacto de las convenciones de envoltorio en la significación de la música, relacionado también con los procesos de desterritorialización y reterritorialización propuestos por García Canclini. En el caso del reggaetón, es evidente que su inclusión en determinadas series de discos recopilatorios hizo que se desvinculase del mundo de género al que estaba asociado en sus lugares de origen (desterritorialización), a la vez que le fueron adscritos nuevos significados (reterritorialización). De todas formas, el argumento de Wikström y Burnett sobre la dificultad para que se generen conexiones afectivas entre estos productos y su audiencia es discutible, sobre todo si tenemos en cuenta la influencia de factores como la nostalgia.

Dentro de las compañías centradas en la producción de discos recopilatorios durante los años 2000 en el país, Vale Music se convirtió en un referente en cuanto a éxito de ventas. Además, en la narrativa popular se ha consolidado como la compañía que popularizó el reggaetón en España.[270] En palabras de su presidente, Ricardo Campoy, Vale Music

> fue la compañía que introdujo –no voy a decir descubrió porque suena un poco pedante– a nivel popular el reggaetón. O sea, cuando nadie sabía lo que era el reggaetón, cuando aún no había salido "La Gasolina" de Daddy Yankee, yo estaba en Miami de vacaciones […] y ahí descubrí lo que era […]. Oí una canción que se llamaba "Dale Don Dale" en la radio […] yo iba cantando la canción hasta que alguien me dijo que este es un artista que se llama Don Omar. […] volví a España y averigüé qué era el reggaetón; un amigo de Canarias me lo explicó, [Carlos] Zerolo, una persona que era muy adelantada en la música, y dije, pues esto lo tengo que traer.

[269] "Compilation albums fit well into this logic by providing the audience with a set of non-contextualized songs which do not require the listeners to develop a deeper relationship to, or knowledge about, the artists involved in the project". Ibid., 520.

[270] Lenore, "Reggaeton".

> Hicimos un recopilatorio que era *El disco de reggaetón* y vendimos 800 mil copias. No parábamos, éramos una máquina que íbamos con todo.[271]

En una época en la que todavía se descubría música en físico y no tanto a través de internet, fueron varios los ejecutivos que acudieron a Miami y a Puerto Rico para conseguir licencias de este nuevo sonido. A pesar del deje neocolonial que encierran estas actitudes marcadas por la narrativa del descubrimiento, fueron procesos muy bien recibidos por los artistas latinos, que veían una oportunidad de internacionalizarse y de abrirse a nuevos mercados a través del español, concretamente al mercado europeo.[272] Por otro lado, la inclusión del reggaetón en estos discos estuvo motivada principalmente por cuestiones económicas.[273]

En cuanto a los recopilatorios de Vale Music, entre 2004 y 2008 las series *Caribe* y *El disco de reggaeton* (de las que hablamos en más detalle en el apartado 1.2.1.1.) gozaron de posiciones importantes en las listas de ventas de discos recopilatorios de la SGAE y Promusicae (tabla 1.1.).[274] Además, hablamos de cifras de unidades vendidas bastante altas, destacando en los primeros años las 300 000 de *Caribe 2004*, las 260 000 de *El disco de reggaeton* y las 160 000 de *Caribe 2005*, mientras que a partir de 2006 ya bajan a las 80 000 unidades vendidas, y a las 40 000 en 2008. El auge inicial coincide con la época conocida popularmente como "el verano del reggaetón",[275] mientras que su decadencia es contemporánea del aumento de la piratería, así como de los nuevos acuerdos de Vale Music con Universal tras el gran éxito del programa televisivo

---

[271] Ricardo Campoy en Simpatía por la industria musical, "Simpatía por la industria musical #143: Ricardo Campoy", YouTube, 31 de octubre de 2022, 1:30:37-1:31:40, https://www.youtube.com/watch?v=tqDoed348xw. Sobre las cifras de discos vendidos, cabe señalar que no hay una correspondencia entre los números que figuran en las listas de Promusicae y los que comparten los empresarios en entrevistas y en los reportajes periodísticos. Así, en esta investigación tomaremos por válidas las que recoge Promusicae por tratarse de una fuente más objetiva.

[272] "El 'reggaeton', el nuevo ritmo jamaicano inunda España con la canción 'Papi chulo'", *La Nueva España*, 12 de agosto de 2003, 82 y S. N., "El rapero Don Omar actuará en Tenerife el 24 de enero", *Diario de* avisos (Santa Cruz de La Palma), 17 de diciembre de 2003, 81.

[273] Toni Peret explica que "como estaba triunfando fuera [en Puerto Rico], teníamos una garantía. […] Entonces pensamos que podríamos importar eso aquí y hacer dinero, que era lo que quería la compañía de discos". Toni Peret, entrevista telefónica con la autora y Elena de Sus Gobantes, 3 de marzo de 2020.

[274] Se incluyen los álbumes que tienen tres o más canciones de reggaetón, pues hay muchos que presentan solo una, lo que le da un carácter más bien anecdótico. Datos extraídos de Fundación SGAE, "Música grabada", en Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales, 2005, 274 (tabla 12B), http://www.anuariossgae.com/anuario2005/frames.html; 2006, 259 (tabla 10B), http://www.anuariossgae.com/anuario2006/frames.html; y 2009, 22-23 (tablas 10A, 10B y 10C), http://www.anuariossgae.com/anuario2007-2009/frames.html.

[275] Sonia Alonso, "A perrear que son dos días", *Interviú* (Barcelona), 9 de mayo 5 de 2005, 53-56.

Operación Triunfo. La serie *Caribe* desaparece de las listas en 2009,[276] coincidiendo con la "muerte del reggaetón" a nivel internacional,[277] mientras que la serie *El disco de reggaeton* solo acumuló cinco ediciones, entre 2004 y 2008. Esto nos lleva a plantear si la disminución en las ventas fue tan solo una cuestión de que el género había pasado de moda o si hubo cierta presión (o desinterés) por parte de la industria musical.[278] El repertorio reggaetonero de estos discos procedía de Panamá, Puerto Rico y Cuba, principalmente, aunque también se incluyeron artistas españoles o radicados en España asociados a las discográficas.

Año	Puesto SGAE	Título	Compañía	Unidades vendidas
2004	1º	*Caribe 2004: Vive la vida*	VM	300 000
	5º	*El disco de reggaeton*	VM	100 000
2005	1º	*El disco de reggaeton*	VM	160 000 (260 000 en 2006)
	2º	*Caribe 2005: Noche de Travesuras*	VM	160 000
	7º	*Superventas 2005*	VM - Sony BMG	40 000
	8º	*El disco del Reggaeton 02*	VM	40.000 (80 000 en 2006)
2006	3º	*Caribe 2006: Súbele El Volumen*	VM - Universal	80 000
2007	3º	*Caribe 2007: Fruto prohibido*	VM - Universal	80 000

[276] La serie *Caribe* reaparece en 2011 con su edición *Caribe 2011 & Disco Estrella Vol. 14*, en el puesto seis del top diez, pero sin alcanzar ninguna certificación, que en este momento ya se sitúa entre las 20.000 (disco de oro) y las 40.000 (disco de platino) unidades vendidas. En 2013 vuelve a desaparecer, para volver a entrar en 2015, manteniéndose hasta 2022.

[277] La muerte del género se llevaba augurando en los medios estadounidenses al menos desde 2006, con la publicación de Agustín Gurza, "When the fad goes fizzle", *Los Angeles Times*, 16 de abril de 2006, https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-apr-16-ca-reggaeton16-story.html citado en Marshall, "From Música Negra", 76. Para un análisis más detallado, véase Eduardo Cepeda, "Tu Pum Pum: Why Did the Media Declare the Death of Reggaeton in the Late 2000s?", *Remezcla*, 3 de enero de 2019, https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-death-of-reggaeton/.

[278] De hecho, Toni Peret admite que Universal tuvo bastante peso en el cierre de Vale Music: "todas las multinacionales hacen lo mismo, cuando hay un sello que funciona mucho, lo que hacen es comprarlo. Mantienen el sello durante un tiempo, al final lo ahogan, y se quedan con todas las marcas. Es lo mismo que hicieron en Puerto Rico. Todo ha terminado siendo Universal allí". Marina Arias Salvado y Elena de Sus, "'Tu gatita', historias detrás de un "reggaetón viejito", *Contexto*, 19 de junio de 2020, https://ctxt.es/es/20200601/Culturas/32578/Marina-Arias-Salvado-Elena-de-sus-musica-2000-JMP-Lorna-Papi-chulo-Daddy-Yankee-Don-Omar.htm. Otras voces han hecho denuncias similares. Véase David Bretos, "Vale Music cierra por culpa de la piratería... ¿Seguro?", *Genbeta*, 6 de enero de 2011, https://www.genbeta.com/activismo-online/vale-music-cierra-por-culpa-de-la-pirateria-seguro.

2008	5º	*Caribe 2008: Noches de verano*	VM - Universal	40 000
	10º	*Gran Hermano 10*	VM - Universal	40 000

Tabla 1.1. Recopilatorios de Vale Music (VM) que incluyen reggaetón en "Listas de recopilatorios más vendidos".[279]

Los recopilatorios en los que se presenta el género se pueden clasificar en cuatro tipos, aunque en este apartado solo trataremos los dos primeros: 1) recopilatorios veraniegos tropicales, 2) recopilatorios de reggaetón, 3) recopilatorios de éxitos y 4) recopilatorios de programas televisivos. Los recopilatorios veraniegos tropicales y los específicos de reggaetón construyen imaginarios sobre el género que se complementan y contraponen al mismo tiempo. Sus puntos en común son el hedonismo, el baile y la cultura de discotecas, pero como factores opuestos destacan la supuesta artificialidad de los discos veraniegos frente a la autenticidad que se construye en los de reggaetón. Estos últimos parten de una concepción más afín a la cultura reggaetonera del Puerto Rico de la época, heredera del *hip-hop* a nivel estético. En cambio, los recopilatorios veraniegos incorporaron una capa de tropicalización a un género que, aunque se estaba latinizando intensamente esos años, en su contexto original no se entendía como música para el verano ni como música latina.

1.2.1.1. Recopilatorios tropicales veraniegos

Entendemos por recopilatorios tropicales veraniegos aquellos álbumes que, bajo una estética de playas paradisíacas con palmeras, comercializan música latina codificada como festiva y para el verano.[280] Según expone Josep Martí siguiendo a Vittorio Lanternari, la fiesta como fenómeno sociológico se fundamenta en cinco elementos: la participación, la ritualidad, la anulación temporal y simbólica del orden, y el disfrute.[281] A esto se debe añadir que la fiesta musical de la actualidad está marcada por las dinámicas

[279] Elaboración propia siguiendo los datos de SGAE y Promusicae.

[280] La articulación entre lo latino, el verano, lo tropical y el reggaetón se ha explorado con anterioridad y mayor detenimiento en Arias Salvado, "Esto va a durar dos veranos".

[281] Josep Martí, "Música i festa: algunes reflexions sobre las pràctiques musicals i la seva dimensió festiva", *Anuario Musical* 57 (2002): 277, siguiendo a Vittorio Lanternari, "Spreco, ostentazione, competizione economica. Antropologia del comportamento festivo", en *Festa. Antropologia e semiotica*, ed. Carla Bianco y Maurizio Del Ninno (Florencia: Nuova Guaraldi Editrice, 1981), 132-50.

de la cultura de masas, destacando la liberación y el acercamiento a lo distinto.[282] Es más, dicho interés por la otredad puede ser asimilable al caso de lo latino en el contexto español, como examinaremos a lo largo de este apartado. Por tanto, comprender esta articulación entre lo latino, el verano, lo tropical y la fiesta resulta una cuestión clave para examinar las implicaciones de la inclusión del reggaetón en este universo, conectado también con la idea de música comercial.

Los recopilatorios veraniegos provienen de un ecosistema musical de sellos discográficos independientes del área mediterránea, heredero de la Ruta del bakalao y la música mákina[283] de los años ochenta y noventa.[284] Como explica David Fernández, esta industria se caracterizó por el formato *megamix*[285] dedicado a la música *dance*, donde el sello Max Music se erige como principal representante a nivel comercial.[286] A finales de los noventa, uno de sus antiguos directivos, Ricardo Campoy, dejó Max Music para fundar la discográfica Vale Music en 1997.[287] Vale Music mantuvo el espíritu de la música *dance*, pero también empezó a incurrir en otros géneros, como la música latina o el pop, sin duda influido por el impacto del *boom* del pop latino en España. Esto se debe a que, en los últimos años del siglo XX, el pop latino se convirtió en un género exitoso a nivel *mainstream*, con "canciones triunfales" como "Salomé" de Chayanne o "Livin' la

[282] Gerhard Steingress, "El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica", *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, n.º 6 (2006): 43-75, https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3713.

[283] Según David Fernández, la música mákina "representaba la comercialidad de la cultura dance por sus ritmos sincopados y acelerados y la simplicidad de sus melodías, en algunos casos de carácter claramente infantiloide". David Fernández, "Discogràfiques dance. Una indústria cultural en transformació", *Treballs de Comunicació [Societat Catalana de Comunicació]*, n.º 21 (2006): 129.

[284] Otra influencia previa podría ser la serie *14 cañonazos bailables* iniciada en los años sesenta por la compañía colombiana Discos Fuentes, que también se llegaron a distribuir en España (véase el anexo 1). Carlos Andrés Caballero Parra, "The recording and sound aesthetics of tropical music in Colombia", en *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*, ed. Jan-Olof Gullö, (Estocolmo: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production, 2019), 55-70.

[285] El *megamix* consiste en "una recopilación de temas que se entremezclan mediante una ostentación tecnológica de la edición, generando una nueva dimensión comercial de las canciones que se incluyen". Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, "La 'producción performativa' como proceso generador de discursos musicales y su dimensión promocional: el caso de los Max Mix" (comunicación, XIV *Congreso IASPM-AL*, Medellín, 6 de noviembre de 2020), disponible en Marco Antonio Juan de Dios, "XIV Congreso IASPM-AL, Medellin 2020, Simposio 13 MarcoJuandeDios", YouTube, 6 de noviembre de 2020, 11:05-11:14, https://www.youtube.com/watch?v=c1AHtQ7RpSE.

[286] Fernández, "Discogràfiques dance".

[287] "Vale Music", Discogs, https://www.discogs.com/es/label/6068-Vale-Music?page=1.

vida loca" de Ricky Martin,[288] que a su vez influyeron en la producción del pop comercial español de principios de los 2000.[289]

La práctica de los *megamix*, que luego deriva en discos recopilatorios,[290] dio lugar a series como *Caribe Mix* de Blanco y Negro (fig. 1.1.), *Caribe* de Vale Music (fig. 1.2.), o *Disco Calentito* de Divucsa Music (fig. 1.3.),[291] que explotan un imaginario tropical, playero, caliente, sexual, vacacional y festivo.[292] Siguiendo a Marshall, en los 2000 esta serie de convenciones de envoltorio también ayudó a latinizar (y, por tanto, a comercializar) el reggaetón a nivel internacional, como demuestra el giro hacia la estética latina en el videoclip de "Oye mi canto" (2004) del rapero N.O.R.E. junto a Nina Sky, Daddy Yankee, Gem Star & Big Mato, donde mujeres en bikini ondean las banderas de diferentes países latinoamericanos.[293] Si bien la tropicalización de la latinidad es un proceso que se estudia en detalle durante el capítulo 4, para entender las significaciones de estos discos recopilatorios conviene adelantar algunas ideas de autoras como Aparicio y Chávez Silverman, y Petra Rivera-Rideau.

---

[288] El pop latino se caracteriza por el empleo de sonoridades "típicamente latinas" –tipificadas a su vez en los años setenta, durante la edad dorada de la salsa clásica y el sonido de la Fania– mezcladas con una producción pop. A nivel tímbrico destaca el uso de metales estridentes, tumbaos de piano y percusiones como congas, bongos y timbales, mientras que las voces provienen de una tradición *crooner* y son tratadas como elemento central de la mezcla. Ed Morales, *Guía de la música latina*, trad. Joan Sardá (Barcelona: Ediciones Robin Book, 2010), 79.

[289] A grandes rasgos, el sonido del pop latino/español de principios de los 2000 se caracteriza por combinar elementos de la música latina y tropical con otros de la rumba o el *eurodance*, recreando la sonoridad de "canción triunfal" que señala Morales. Véase ibid. Es el caso de temas como "Yo quiero bailar" de Sonia y Selena (Vale Music, 2001) o "Ven" de Sex Bomb (Konga Music, 2003).

[290] Mientras que en los *megamix* el DJ se encarga de presentar mezclas de las canciones escogidas, en los discos recopilatorios su papel queda relegado al de selector.

[291] Max Music fueron los primeros en proponer este concepto en *Caribe Mix* (1996), que tras su disolución heredaría Blanco y Negro Music en el año 2000. La serie *Caribe* de Vale Music empezó en el año 2000, mientras que *Disco calentito* de Bit Music y Divucsa Music data del 2002.

[292] También Keith Negus habla del exotismo construido alrededor de la música tropical gracias a las imágenes de "playas idílicas, palmeras y mujeres en bikini" que acompañan a las grabaciones de música latina. Negus, *Music Genres*, 134.

[293] Marshall, "From Música Negra", 49.



Figura 1.1. Portada de *Caribe Mix 2004* (Blanco y Negro).



Figura 1.2. Portada de *Caribe 2003* (Vale Music).



Figura 1.3. Portada de *Disco calentito 2003* (Divucsa Music).

La perspectiva neocolonial de la industria es un factor clave en las lecturas que se dieron, y todavía se dan, de la música latina y, por tanto, del reggaetón.[294] Esto se explica desde el tropicalismo teorizado por Aparicio y Chávez Silverman, quienes describen cómo lo latino se entrelaza con elementos exóticos asociados a lo tropical desde las miradas occidentales. Las autoras proponen una relectura de las teorías sobre orientalismo de Edward Said,[295] definiendo el tropicalismo como "el sistema de ficciones ideológicas con el que las culturas dominantes (anglosajonas y europeas) construyen tópicos sobre las identidades y culturas latinoamericanas y latinas de EE. UU.".[296] Así, los procesos de tropicalización tienen un carácter geocultural, pues los estereotipos caribeños se extienden a todo lo considerado como latino, desde la zona geográfica que delimita América Latina a sus comunidades diaspóricas.

Por otro lado, Rivera-Rideau explica que en la tropicalización conviven el rechazo a dichas comunidades con las "fantasías de culturas exóticas, vegetación exuberante y atractivas personas 'locales' comercializadas para los turistas".[297] Es más, Gómez-Peña

---

[294] A pesar de que asumimos las críticas que se han hecho a la narrativa del reggaetón como música latina y defendemos la postura de autores como Marshall y Rivera-Rideau, también consideramos que es inevitable emplear la etiqueta de música latina para categorizar al género. Véase Marshall, "From Música Negra" y Rivera-Rideau *Remixing Reggaeton*.

[295] Edward Said, *Orientalism* (Nueva York: Vintage Books, 1979).

[296] "[T]he system of ideological fictions with which the dominant (Anglo and European) cultures trope Latin American and US Latino identities and cultures". Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman, eds., "Introduction", *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad* (Dartmouth College Press, 1997), 1.

[297] "[F]antasies of exotic cultures, lush vegetation, and attractive locals marketed to U.S. tourists". Rivera-Rideau y Torres-Leschnik, "The Colors and Flavors", 8.

advierte cómo estas visiones "solo contribuyen a perpetuar las nociones coloniales del sur como un universo preindustrial salvaje y exótico que espera a ser descubierto, disfrutado y comprado por el ojo emprendedor del Norte".[298] De todas formas, no solo el reggaetón es tropicalizado por la industria española, sino que el consumo de estos productos, de un modo u otro, parece a su vez tropicalizar la sociedad española.

Este consumo vacacional de imaginarios tropicalizados se relaciona a nivel musical con la canción del verano. Dentro del mercado español, la música latina tiene ocupa posición privilegiada en esta categoría,[299] lo cual se puede explicar no solo desde la industria musical, sino por la atracción que se da hacia "lo distinto" en la etapa estival.[300] La propia canción del verano es una categoría de música comercial ligada a la venta de recopilatorios veraniegos. Según Toni Peret,

> la canción del verano funcionaba porque el verano era la época donde la gente tenía más tiempo para el ocio. Ahora el consumo de música es mucho mayor, pero antes para escuchar música encendías la radio y si querías un disco tenías que ir a la tienda a comprarlo. Además, en verano la gente se mueve mucho, van de terracitas, discotecas, bares, fiestas mayores, ferias... era un escenario ideal para que las canciones sonaran mucho más repetitivamente. [...] De ahí salió lo del disco del verano, aunque ya venía de hace muchos años.[301]

A esta etiqueta veraniega se adscribió el tema "Papi Chulo" (2003) de Lorna (con producción de El Chombo), considerada por la prensa de la época como la primera canción de reggaetón en difundirse a nivel comercial en el país.[302] En las notas de prensa para promocionar el tema, los panameños insistían en que el reggaetón se trataba de "un

---

[298] Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika* (Saint Paul: Greywolf Press, 1993), 51 en Aparicio y Chávez Silverman, "Introduction", 7.

[299] Un reportaje de *El País* indica que entre 1960 y 2018 el mayor número de canciones del verano se sitúan en la categoría "latino". De todas formas, el reparto por épocas es bastante desigual, concentrándose sobre todo en los años noventa del siglo XX y la década de los 2010. Tommaso Koch, Mariajosé Durán y Bel Martín, "Canciones de verano: cortas, bailables y en masculino", *El País*, 31 de julio de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/07/30/actualidad/1532963661_593283.html.

[300] Pablo Gil, "La canción del verano es buena y necesaria: 'Es como una medicina contra el estrés'", *El Mundo*, 16 de agosto de 2019, https://www.elmundo.es/cultura/musica/2019/08/16/5d543b4dfc6c83882b8b4588.html.

[301] Peret, entrevista telefónica.

[302] Además de promocionar "Papi Chulo", El Chombo aprovecha para publicitar su serie *Los cuentos de la cripta*, enfatizando la importancia de la figura del productor al expresar que "[e]ste género siempre se ha manejado con distintos cantantes unidos por un concepto, en el que personas como yo somos el denominador común y son muy pocos los que sacan un disco". "La canción 'Papi Chulo' trae a España el 'reggaetón', *Canarias 7*, 12 de agosto de 2003, 58.

estilo más como la salsa y el merengue", sin relación alguna con la "canción del verano".[303] No obstante, para el periodista Luis Troquel sí fue la canción del verano 2003, describiéndola como "un *raggamuffin* bananero, un descendiente bastardo del *hip-hop* tropical […] de bajo presupuesto y alto voltaje".[304]

Las cuantiosas descargas de tonos de llamada, los derechos para las orquestas de verbena y el elevado número de versiones de la canción que se distribuyeron en diferentes recopilatorios veraniegos fueron los argumentos del periodista para emitir su veredicto. En efecto, la licencia de "Papi Chulo" la tenía Metropol Records[305] y mientras Vale Music les pidió la licencia para incluirlo en *Caribe 2003*,[306] otras discográficas como Blanco y Negro[307] incluyeron en sus recopilatorios la versión del grupo Ragga Reyes. El hecho de que se hiciesen *covers* de "Papi Chulo", sumado a su vinculación con la canción del verano, probablemente contribuyó a invisibilizar las figuras de la artista y el productor para la audiencia española. Es decir, su posición en discos recopilatorios y las versiones comercializadas en otros diluyen el peso de la autoría, lo que relega el interés por la canción a les aficionades, en línea con lo que Wikström y Burnett advertían en su investigación.

---

[303] En la entradilla señalan que "[s]us creadores dicen que no quieren tener nada que ver con esta guerra comercial de la canción veraniega, que el 'reggaetón' es mucho más que eso, un estilo muy hispano al que pretenden comparar con la salsa o el merengue". Por otro lado, nótese también cómo el reggaetón se caracteriza inicialmente como música jamaicana. "El reggaetón, el nuevo ritmo jamaicano inunda España con la canción 'Papi Chulo'", *La Nueva España*, 12 de agosto de 2003, 82.

[304] "Un raggamuffin bananer, un descendent bastard del hip-hop tropical […] de baix pressupost i alt voltatge". Luis Troquel, "Deliciós reggaeton", *El Periódico de Catalunya* (Diari. Ed. en català. Ed. impresa), 24 de agosto de 2003, 74. Hay que señalar, no obstante, que la canción elegida por el público no fue esta, sino "Hipnotizada" de Lunae, con un 16,1 % de los votos; con un 10,73 %, "Papi Chulo" quedó en el cuarto puesto.

[305] Luis Troquel, "'Papi Chulo', el número u", *El Periódico de Catalunya* (Diari. Ed. en català. Ed. impresa), 31 de agosto de 2003, 84.

[306] "Pues mira, no llegamos nosotros [a "Papi Chulo"], llegó una compañía, otro sello que se llamaba Metropol Records. ¿Cómo llegaron ellos? No lo sé exactamente, sí te puedo decir que yo acabé conociendo al representante de Lorna, que todavía lo es. Supongo que ellos escucharon esa canción, la licenciaron y entonces nosotros les pedimos, digamos, la licencia a ellos para poderla incluir en el *Caribe*". Peret, entrevista telefónica.

[307] Discogs, "Various - Todos Los Números 1 Del Caribe Mix 2003", https://www.discogs.com/es/release/7227881-Various-Todos-Los-N%C3%BAmeros-1-Del-Caribe-Mix-2003. De hecho, publicar *covers* de canciones conocidas era una estrategia habitual de la compañía Blanco y Negro. Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, entrevista por videollamada con la autora, 29 de mayo de 2023.

La versión original de "Papi Chulo" forma parte de *Caribe 2003* (fig. 1.2.), el primer recopilatorio de la serie *Caribe* que incluyó reggaetón[308] –pero no la primera serie, puesto que *Caribe Mix 2001* de Blanco y Negro ya contenía una versión de "El gato volador" de El Chombo–.[309] Otras canciones destacadas en la prensa de la época durante los veranos siguientes son "Obsesión (Hsp Reggaeton Remix)"[310] de Aventura y "Dale Don Dale" de Don Omar, ambas publicadas en *Caribe 2004*;[311] y "La tortura" de Shakira con Alejandro Sanz y "Gasolina" de Daddy Yankee en la entrega de 2005.[312] Es más, esta comienza con "Noche de travesuras", pero no con la canción original, sino que con la versión española en la que colabora David Civera.[313] A la hora de escoger las canciones, Toni Peret explica que se fijaban

> en el éxito que estaban teniendo. Cuando estábamos en Puerto Rico yo escuchaba la radio todo el día, y estaban las míticas canciones que no paraban de sonar. Canciones que igual no eran muy comerciales, pero que me terminaron gustando, como Julio Voltio […] Con la radio ibas a lo seguro.[314]

En líneas generales, desde 2003 se percibe un incremento en la cuota de canciones de reggaetón incluidas en los recopilatorios tropicales, alcanzando un pico de casi un 75 % del total de canciones en 2005 –el llamado verano del reggaetón–,[315] seguido de un

---

[308] *Caribe 2003* apostó por otra canción de reggaetón además de "Papi chulo": "Que tiene ella" del dúo colombiano Zona Prieta, que también se acerca bastante al estilo panameño, en concreto en la parte vocal que recuerda al *toasting* del *dancehall* jamaicano.

[309] La versión está atribuida a El Cielo. Discogs, "Various – Caribe Mix 2001", https://www.discogs.com/es/release/7227646-Various-Caribe-Mix-2001.

[310] En el catálogo de Discogs aparece solo la edición española, lo que lleva a pensar que el remix de reggaetón de este éxito de la bachata fue creado en el país. Discogs, "Aventura – Obsesión (HSP Remixes)", https://www.discogs.com/es/release/18666298-Aventura-Obsesion-HSP-Remixes. HSP o Hit Sound Production es un dúo de productores barcelonés formado por Francisco Galera y Rubén Herrera. Discogs, "HSP", https://www.discogs.com/es/artist/110459-HSP.

[311] "El verano suena", *La Nueva España*, 3 de agosto de 2004, 82.

[312] Luis Troquel, "Del reggaetón al salto de la rana", *El Periódico de* Catalunya (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 19 de agosto de 2005, 1 y 67.

[313] Gámez Henares recoge en su trabajo que esta versión fue el resultado de una estratagema para licenciar el tema en España: "'– Quiero licenciar tu canción, pero es de Nelson (otro productor). ¿Cómo hacemos? / – Bah, que le den por culo a Nelson, te canto un par o tres de cosas personalizadas y dices que la he vuelto a cantar'. / Dicho y hecho. 'España, esta noche es de travesuras, jajaja', y arrancaba la canción que Toni había escuchado 8 días antes en la radio de aquel coche". Gámez Henares, "De Puerto Rico a nosaltres", 23.

[314] Peret, entrevista telefónica.

[315] Alonso, "A perrear que son dos días".

descenso y estancamiento en los tres años siguientes y desapareciendo a finales de la década (ver figura 1.4.).

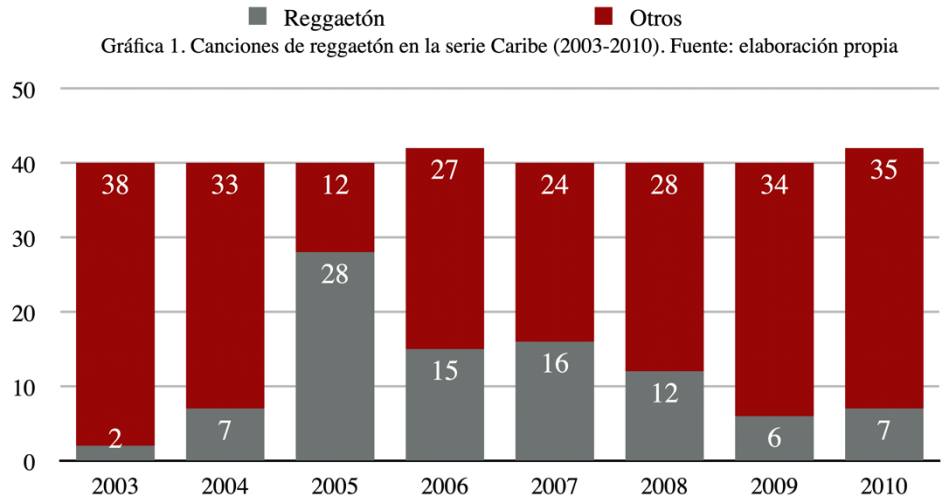


Figura 1.4. Canciones de reggaetón frente al número total de canciones en la serie *Caribe* (2003-2010).

El resto de las canciones incluidas en estos discos conforman un tejido musical conocido popularmente como pachanga, una amalgama de pop latino, rumba, salsa, bachata, *dance*, pop aflamencado y canciones humorísticas y publicitarias.[316] Lo que entra dentro de la serie *Caribe* varía a lo largo del tiempo, incorporándose géneros como el merengue *house* y el electrolatino, además de otros más puntuales como el *kuduro*, el *dancehall*, el *pagode*, la lambada o fusiones de reggaetón con cumbia, merengue o rumba. La lista de imaginarios que evoca la pachanga es amplia –el verano, la fiesta, el baile, el disfrute, lo comercial, etc.–, pero sin duda uno de los más relevantes es el de vulgar u hortera.[317] No en vano, una referencia recurrente a la hora de defender el reggaetón es el libro *Música de mierda* de Carl Wilson, conocido por su reivindicación de las músicas consideradas

[316] El término pachanga, además de designar un género musical y un estilo de baile de la música latina en los años sesenta y setenta, es un concepto polisémico relacionado con la fiesta y el bullicio. Véase Ed Morales, *Guía de la música latina*, trad. Joan Sardá (Barcelona: Ediciones Robin Book, 2010). En la sociedad española, no obstante, contiene un matiz peyorativo, asociándose a música comercial "sin un fin estrictamente musical". Héctor Fouce, "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical", en *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, ed. Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo (Ariel, 2012), 169-82.

[317] Yonosoyprinzesa, "Música hortera y pachanga: placer culpable", *Cotilleando* (foro), 6 de noviembre de 2018, https://www.cotilleando.com/threads/musica-hortera-y-pachanga-placer-culpable.126222/.

vulgares o de mal gusto.[318] Ana María Ochoa examina esta última etiqueta en el caso de América Latina:

> Estos tipos de música normalmente se encuentran fuera de los parámetros de la validación canónica –ni patrimonio ni juventud ni estéticas revolucionarias– y son a menudo conectadas con ideologías del mal gusto y, por asociación, con lo que es considerado de clases bajas y vulgar. Pero, al mismo tiempo, su imbricación tanto con los imaginarios distópicos que revelan los extremos de las exclusiones sociales de la América Latina contemporánea (Cragnolini, 2005) como con las economías ilegales transnacionales (en su celebración simbólica o su asociación económica con el narcotráfico, por ejemplo), apuntan hacia lo que Martín-Barbero llama los malestares de la modernidad.[319]

En líneas generales, podemos concluir que la pachanga y, por consiguiente, el reggaetón se asocian en el contexto español con el mal gusto, una idea que se ampliará en el capítulo 2.

Sin embargo, en la actualidad el concepto de canción del verano se ha resignificado desde la nostalgia a través del humor y la estética kitsch. Esto se refleja en la recuperación de los recopilatorios veraniegos de finales de los noventa y los 2000 en listas de reproducción "para que puedas trasladarte al verano de tu adolescencia desde tu teléfono",[320] así como en nuevas propuestas musicales como *MEGAMIX 2020* (2020) de Mueveloreina (fig. 1.5.), un trabajo que oscila entre la cumbia, el merengue *house*, la mákina y, sobre todo, el reggaetón. El dúo valenciano formado por Karma Cereza y Joaco J Fox reivindica desde el humor los recopilatorios veraniegos, pues para elles "es la mejor y la única

---

[318] Véase, por ejemplo, Clara Hdz. Salmones, "¿Quién decide qué es la música buena y cuál la mala?", *Los 40*, 11 de abril de 2016, https://los40.com/los40/2016/04/11/musica/1460366520_018327.html; Raquel Peláez, "La Parábola de Descemer Bueno", en *Mierda de música* (Barcelona: Blackie Books, 2017) o Estela Ortiz, "El odio hacia el reguetón", YouTube, 17 de noviembre de 2022, https://youtu.be/DSkZ8CV6V6Q.

[319] "These types of music often lie outside the parameters of canonic validation –neither heritage nor youth nor revolutionary aesthetics– and are often likened to ideologies of bad taste and, by association, to that which is socially considered low class and vulgar. But simultaneously, their imbrication with either dystopian imaginations that reveal the extremes of contemporary Latin America's societal exclusions (Cragnolini, 2005), as well as with illegal transnational economies (in their symbolic celebration or economic association with narcotraffic for example), points to what Martín-Barbero calls the unease of modernity (*los malestares de la modernidad*)". Ana María Ochoa Gautier, "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America", *Social Identities* 12, n.º 6, (2006), 806.

[320] Anabel Bueno Ballesteros, "Convertimos los míticos recopilatorios del 'Caribe Mix' en listas de Spotify", *Verne*, 2 de agosto de 2020, https://verne.elpais.com/verne/2020/07/15/articulo/1594816491_945061.html.

representación del verano".[321] En este *ep* se burlan de los detractores del reggaetón en "La policía del reggaetón (Ley y Desorden)" y juegan con la etiqueta de canción del verano en "Esta no es la canción del verano" junto a Malachi Estéreo. Además, comparten el perreo nostálgico "El Veranito Contigo" y el reggaetón minimalista y percusivo "Muévelo Muévelo".



Figura 1.5. Portada de *MEGAMIX 2020* de Mueveloreina.

A modo de síntesis, conviene destacar el papel de la industria musical española en la significación de la música latina a través de los recopilatorios tropicales veraniegos. Este empleo de estéticas caribeñas y festivas se enmarca en unas lógicas de consumo cultural caracterizadas por la tropicalización de lo latino, que a su vez se vinculan con prácticas como la canción del verano. En estos casos, el reggaetón se apropia, adapta y comercializa a menudo diluyendo el peso de la autoría original, lo cual contrasta con una segunda tipología de recopilatorios que recuperan la autenticidad urbana del género y ponen a los/as artistas en un primer plano.

1.2.1.2. Recopilatorios de reggaetón

Según Toni Peret, el éxito alcanzado con los álbumes *Caribe 2003* y *Caribe 2004* inspiró al equipo de Vale Music a centrarse en el reggaetón, pues habían visto que "sería un nuevo estilo dentro de la música comercial y vendible".[322] En diciembre del 2004 se puso en

[321] David Saavedra, "'Está más de moda decir que no te gusta el reguetón que el propio reguetón'", *Red Bull*, 17 de septiembre de 2020, https://www.redbull.com/es-es/music-mueveloreina-entrevista-megamix.

[322] Peret, entrevista telefónica.

venta *El disco de reggaeton* de Vale Music,[323] que alcanzó el primer puesto en la lista de ventas de recopilatorios de la SGAE del año 2005. Los agradecimientos en la página de créditos de *El disco de reggaeton* demuestran el cambio de actitud de la discográfica, que empieza a considerar esta música un movimiento cultural auténtico con artistas de renombre, distanciándose del imaginario veraniego tropicalizado. Así, en su labor de descubrimiento del género, Vale Music entra en contacto con actores de la escena puertorriqueña y panameña, como el empresario Raphy Pina o los artistas Don Omar y Héctor El Father.

La gratitud de la discográfica se muestra en el libreto que acompaña al álbum, con un texto que culmina extendiéndose "a todo Puerto Rico por enseñarnos la lección de cómo un estilo musical puede llegar a unir a toda la juventud sin importar su estatus social".[324] En este momento la sociedad boricua ya había aceptado el género como música puertorriqueña, algo que contrasta con las campañas de censura de los noventa y primeros dos mil.[325] Por otro lado, en el recopilatorio *Perreo pa ti* (Vale Music, 2005) se incluye información sobre la historia del género, su baile y su impacto social, caracterizando el reggaetón como un "ritmo de vanguardia que revoluciona la forma de expresar corporalmente todas tus emociones", mientras que su baile inspira una descripción aún más poética:

> En el perreo los cuerpos superan los límites de la piel buscando siempre el contacto desinhibido. Los movimientos cadenciosos y acompasados a ritmo de reggaetón son explícitos. El perreo es un baile donde nada se esconde. El roce provoca una combustión de energía que dispara la temperatura corporal. El perreo es un baile pensado para bailar en público, para sentir de cerca el calor cómplice del grupo.[326]

---

[323] Anteriormente se había editado *Reggaeton total* (Sum Records, 2003), mientras que en 2004 encontramos una extensa lista de recopilatorios de reggaetón que se suman al de Vale Music (véase el anexo 1).

[324] Libreto de *El disco de reggaeton* (Vale Music, 2004), CD. Disponible en "Various – El Disco De-Reggaeton", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/3565705-Various-El-Disco-De-Reggaeton.

[325] Según Petra Rivera-Rideau, en Puerto Rico en los noventa, el *underground* (antecedente del reggaetón), además de ser visto como una música que incitaba a la delincuencia, se consideraba como un producto extranjero, pues las influencias que tenía del *hip-hop* se percibían como un resultado del imperialismo cultural estadounidense. Esto se alimentó, apunta la autora, por el rechazo a la negritud, algo que definió –y todavía define– las políticas raciales de la isla. En cambio, a principios de los 2000 el objetivo de la censura fueron los videoclips de reggaetón por su carácter sexualizado. Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón*, capítulos 1 y 2. Véase también Rivera, "Policing Morality".

[326] Libreto de *Perreo Pa' Ti* (Vale Music, 2005), CD. Disponible en "Various – Perreo Pa Ti", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/3768528-Various-Perreo-Pa-Ti.

Aunque es un texto que parte de la idea de calor, también la excede, pues no reduce el perreo al plano sexual, sino que lo retrata como una práctica que conforma comunidades en la pista de baile, similar a las narrativas sobre la música electrónica de baile.[327] Sin embargo, la importancia de la dimensión colectiva no adquiere especial relevancia en los discursos sobre el género. De hecho, la prensa de la época subrayó el componente sexual del reggaetón, llegando a describirlo como "el porno" de la música.[328] Más concretamente, *El disco de reggaeton* es caracterizado como "sicalíptico" –esto es, erótico– y "callejero" por Ramón Vendrell,[329] mientras que según Xavier Rosell el perreo "sume a las parejas en un trance erótico, donde se contempla la frotación de partes íntimas y posturas que parecen del Kamasutra".[330]

En el plano estético, *El disco de reggaeton* de Vale Music y otros álbumes similares esquivan el imaginario tropical, incorporando la estética del *blinblineo* a las carátulas, que imitan las de discos recopilatorios creados al otro lado del Atlántico, como, por ejemplo, las series *Kilates* o *Chosen Few*.[331] Frente al hedonismo artificial y desenfadado de los recopilatorios tropicalizados, en los recopilatorios de reggaetón se enfatiza la autenticidad de los artistas y del género, así como su carácter urbano. Las imágenes son, salvo excepciones,[332] más oscuras, y recogen elementos como jóvenes perreando (fig. 1.6.) o fotos de los artistas con sus nombres, subrayando así tanto su autoría como sus personas musicales (fig. 1.7.). Esta reconexión con el *hip-hop* y lo urbano devuelve al reggaetón, en cierto modo, su conexión con la negritud, en especial la afro-estadounidense.

---

[327] Véase, por ejemplo, el texto clásico de Richard Dyer, "In Defense of Disco", *Gay Left*, n.º 8 (1979): 20-23.

[328] "Te gustará si te gusta… el reggae, el dance, el rap, la rumba, las discotecas y por supuesto las pelis porno. Existe el cine y la literatura, faltaba la música". Juanjo Robledo, "España 'perrea'", *El País* (Madrid Ed. Impresa), 18 de febrero de 2005, 113-117.

[329] Ramón Vendrell, "El sicalíptico reggaeton", *El Periódico de Catalunya* (Diari. Ed. en català. Ed. impresa), 19 de diciembre de 2004, 238.

[330] Xavier Rosell, "Ritmo caliente en 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 12 de junio de 2003, 53.

[331] *Kilates* es una serie creada por el productor discográfico estadounidense nacido en Puerto Rico Iván Joy dentro de su sello Diamond Music y en cuyas portadas suelen figurar diamantes, símbolo de la cultura del *bling-bling*. Por su parte, la serie *Chosen Few – El documental* está producida por Boy Wonder y en las portadas se presenta a los y las artistas que participan en cada trabajo.

[332] *Sandungueo Total* (El Diablo!, 2004) en cambio, mantiene el imaginario tropicalizado e incide en la sexualización del cuerpo femenino. Véase Discogs, "Various – Sandungueo Total", https://www.discogs.com/es/release/15101401-Various-Sandungueo-Total.



Figura 1.6. Portada de *El disco de reggaeton* (Vale Music, 2004).



Figura 1.7. Portada de *Perreo Pa' Ti* (Vale Music, 2005).



Figura 1.8. Portada de *El disco de Reggaeton 05* (Vale Music, 2008).

Según avanza la década, se perciben ciertos cambios en las portadas de *El disco de reggaeton*, donde cada vez se enfatiza más el componente del *bling-bling*, si bien en las ediciones cuarta y quinta viran hacia lo romántico/sexual. Es más, en la quinta edición (2008), subtitulada *Romantic Style*, vuelven a la tropicalización, incidiendo en la sensualidad a través de copas de champán, velas, tacones y parejas –blancas y heterosexuales– en actitudes románticas (fig. 1.8.). Así, la portada acompaña un conjunto de canciones de reggaetón de temática amorosa donde los artistas adoptan poses de *Latin lover*, como sucede en "Pasarela" de Dálmata y DJ Nelson, un tema que además añade elementos del mariachi, acompañando en el videoclip una declaración romántica.

En general, las canciones que conforman estos discos recopilatorios son de Puerto Rico y Panamá, aunque también hay bastante presencia de reggaetón cubano en algunos títulos, como *El Mejor Reggaeton: Los Grupos Mas Auténticos Del Caribe* y *El auténtico reggaeton brother*, ambos publicados por Divucsa en 2005. Por otro lado, las discográficas también apuestan por la producción autóctona, con artistas como K-Narias, Miguel Sáez, Guajiros del Puerto, Santa Fe y varios nombres de la plantilla de la discográfica Music Hit Factory como JMP y H.O.M.

Algunas colaboraciones interesantes son el tema "Sexy Sensual" de Lorna, junto a Los Guajiros del Puerto, que encontramos en *Pure Reggaeton: the Official Reggaeton Collection* (Metropol Records, 2005). La intención de asentar el *crossover* es clara desde la *intro* del tema, donde Lorna saluda a Europa, Latinoamérica y "la madre patria", aludiendo a "los españolitos" para referirse a Los Guajiros del Puerto. La guitarra flamenca y las palmas *sampleadas* de la *intro* son sustituidas rápidamente por una pista con los elementos habituales de punteos de guitarra de bachata y *samples* puertorriqueños, mientras que Lorna rapea una letra que varía entre el español y el inglés.

Como vemos, los recopilatorios de reggaetón recuperaron el imaginario urbano del género, dando una visión más detallada y completa sobre esta cultura musical, así como un mayor peso a los/as artistas y productores. De esta manera, el género recuperó su autenticidad, siendo codificado como música de club, aunque la prensa pronto lo relacionó con un imaginario sexual. El éxito comercial de estos discos fue menor que la de los recopilatorios tropicalizados, pero aun así sirvió como aliciente para la creación de numerosos títulos en la industria española. Además, en los 2000 se editaron discos de reggaetón originales, tanto nacionales como internacionales, completando la oferta del género en el país.

1.2.2. Discos originales

En la misma época también se comercializaron, aunque con cifras de ventas más modestas, distintos discos de reggaetón originales. Se trata de discos que no aparecen en las listas anuales de Promusicae, por lo que hay que revisar las listas semanales para medir su impacto comercial (tabla 1.2.). Entre 2004 y 2008 aparecen dos álbumes de Don Omar –*The Last Don* (2003)[333] y *King of Kings* (2006)–, otros dos de Daddy Yankee –*Barrio Fino* (2004) y *El Cartel - The Big Boss* (2007)– y *La vida escante* (2004) de Nicky Jam, aunque solo Don Omar supera las 40 000 unidades vendidas.[334] En cambio, los discos de reggaetón españoles son un poco más abundantes, con los trabajos debut de K-Narias y Decai alcanzando también dicha cifra. Podemos suponer que al tratarse de artistas nacionales consiguieron formar comunidades de fans más leales que consumían los discos originales de los artistas a los que seguían, algo que también coincide con las firmas de discos organizadas alrededor de los lanzamientos de K-Narias[335] y Sergio Contreras[336] o, ya en la década siguiente, Nyno Vargas.[337]

---

[333] El disco fue presentado durante su primera gira canaria entre finales de 2003 y 2004. S. N. "El rapero Don Omar actuará en Tenerife el 24 de enero", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 17 de diciembre de 2003, 81.

[334] Prescindimos de las expresiones "disco de oro" y "disco de platino" porque, al ir cambiando el número de unidades para obtener estas certificaciones en las dos últimas décadas, puede llevar a confusión. P. A., "¿Quién vende todavía discos en España?", *ABC*, 19 de enero de 2015, https://www.abc.es/cultura/musica/20150119/abci-ventas-discos-spain-201501161806.html.

[335] "27 de enero. K-Narias. Actívense, prepárense…", publicidad, *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 26 de enero de 2006, 21.

[336] V. M., "El cantante Sergio Contreras firmará hoy discos en El Corte Inglés", *La Tribuna de Albacete*, 11 de julio de 2008, 17.

[337] "Firma de discos del cantante Nyno Vargas", *Diario de Burgos*, 30 de septiembre de 2016, 84.

Año	Disco (artista)	Entrada semana	Top	Semanas en lista	Unidades vendidas
2004	*The Last Don* (Don Omar)	33	40	26	30 000 – 50 000[338]
	Pau Latina (Paulina Rubio)	7	14	13	-
	We Broke the Rules (Aventura)	17	8	32	
2005	*Barrio Fino* (Daddy Yankee)	9	26	22	-
	De luz y sal (Sergio Contreras)	16	44	23	-
	Y esto es lo que hay (Decai)	23	14	24	40 000[339]
	40 entre las 2 (K-Narias)	50	50	13	40 000 - 50 000[340]
	Vida escante (Nicky Jam)	10	79	2	
	Fijación oral vol. 1 (Shakira)	23	1	75	240 000[341]
2006	*Huecco* (Huecco)	11	19	14	-
	El espejo (Sergio Contreras)	12	5	23	40 000[342]
	King of kings (Don Omar)	23	13	20	40 000[343]
	Hombres con pañales (K-Narias)	50	96	2	-
2007	*El Cartel - The Big Boss* (Daddy Yankee)	23	65	3	-
2008	*Baila morena* (Decai)	41	72	5	-

Tabla 1.2. Álbumes de reggaetón originales en listas semanales Promusicae entre 2004 y 2008.

[338] 50 000 según una noticia de *Panamá América* y 30 000 en Canarias según la prensa canaria, aunque no aparece en las listas de Promusicae. Véase "Al desnudo", *Panamá América*, 20 de diciembre de 2004, archivado en Wayback Machine, https://web.archive.org/web/20201121020059/https://www.panamaamerica.com.pa/variedades/al-desnudo-4-178868 y "Don Omar, el rey del reggaetón…", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 23 de enero de 2004, 106.

[339] Promusicae, "Top 100 Álbumes", semana 46 (11 al 17 de noviembre de 2005), https://www.promusicae.es/descarga-semanal/albumes_46_11-noviembre-2005-a-17-noviembre-2005-n96/.

[340] 50 000 unidades según la prensa canaria, aunque no aparecen en las listas de Promusicae. Nana García, "K-Narias: 'Gracias a la música no hemos caído en la delincuencia'", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 17 de diciembre de 2006, 62.

[341] Promusicae, "Top 100 Álbumes", semana 22 (23 al 29 de mayo de 2008), https://www.promusicae.es/descarga-semanal/albumes_22_23-mayo-2008-a-29-mayo-2008-n225/.

[342] Promusicae, "Top 100 Álbumes", semana 34 (18 al 24 de agosto de 2006), https://www.promusicae.es/descarga-semanal/albumes_34_18-agosto-2006-a-24-agosto-2006-n136/.

[343] Promusicae, "Top 100 Álbumes", semana 41 (6 al 12 de octubre de 2006), https://www.promusicae.es/descarga-semanal/albumes_41_06-octubre-2006-a-12-octubre-2006-n143/.

Más allá del impacto en las listas semanales de Promusicae, hemos recopilado los álbumes de reggaetón editados en España siguiendo el catálogo de grabaciones sonoras de la BNE, el catálogo de la plataforma *online* Discogs y la información recogida en prensa (fig. 1.9.).[344] La mayoría son discos de reggaetón *mainstream* puertorriqueño, además de trabajos de artistas panameños, cubanos y españoles. Sobre el repertorio internacional, tras los discos de reggae en español de El General y de *hip-hop* de Vico C editados en los noventa, en el año 2000 el artista boricua Big Boy lanza *Virus* con la discográfica Envidia, mientras que en 2002 Estudios Multitrack edita *A la reconquista* de Héctor y Tito.

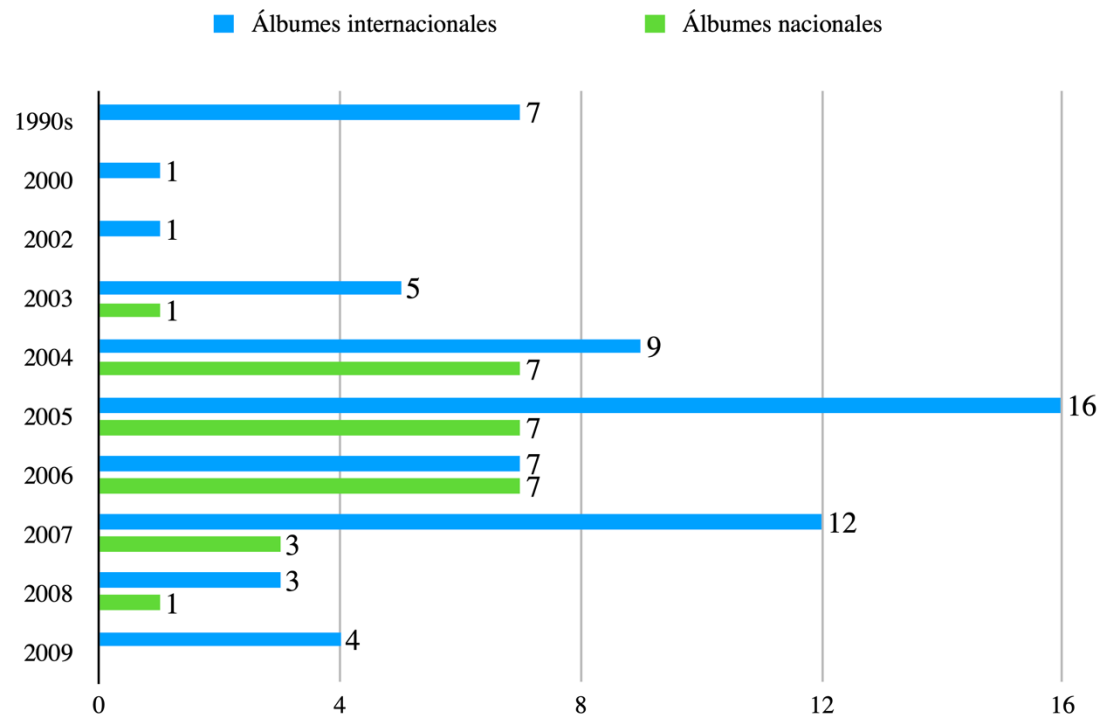


Figura 1.9. Discos originales de reggaetón editados en España.[345]

En 2003 Cuarto Azul publica *The Last Don* de Don Omar, Big Moon Records, *The phenomenon* de Big Boy, y Blanco y Negro, *Mueve Mami* de Aldo Ranks. Al año siguiente, trabajos de Daddy Yankee, Baby Rasta y Gringo, Vico C, Zion y Lennox, Luny Tunes o Tego Calderón llegan al país, así como *Pau-latina* de Paulina Rubio, que contiene

[344] El catálogo puede consultarse en el anexo 1. Para este recuento solo se han tenido en cuenta los álbumes (que figuran en cursiva en dicho catálogo), no los *singles* ni los *maxi-singles*.

[345] Elaboración propia en base a los datos recogidos en el anexo 1.

la canción de reggaetón-pop "Perros". También se editan varios *singles* de Lorna y una versión de *We Broke the Rules* de Aventura que incluye como tema adicional el remix de reggaetón de "Obsesión" de HSP. Pero es en 2005 cuando la cantidad de discos internacionales editados en el país asciende de forma más notable –dieciséis, para ser exactas (fig. 1.5.)–, con álbumes de Trébol Clan, Nicky Jam, Magnate y Valentino, Speedy, Glory o Calle 13, además del disco *Fijación oral vol. 1* de Shakira con su éxito "La tortura" junto a Alejandro Sanz. Estos números se reducen a la mitad al año siguiente, para volver a subir hasta doce en 2007, cuando se añaden nombres como Wisin y Yandel, y Rakim y Ken-Y. Hacia finales de la década, la presencia del género mengua de manera considerable, editándose tan solo tres o cuatro álbumes de algunos de los artistas puertorriqueños más destacados, como Daddy Yankee y Don Omar.

Muchos de los artistas y títulos forman parte de lo que ahora constituye el canon de la primera ola del reggaetón comercial. Además, exceptuando el caso de Lorna, es un repertorio donde predominan los artistas masculinos, pues parece que ni los primeros trabajos de la puertorriqueña Ivy Queen llegaron al país como CDs editados. En cuanto a las compañías discográficas, Universal es la multinacional que más destaca en los registros (por la adquisición de Vale Music), seguida de EMI, mientras que Vale Music, Big Moon Records, Metropol Records, Filmax Music y Estudios Multitrack editan la mayor parte de los trabajos de artistas internacionales.

Por otro lado, los álbumes nacionales son más escasos y, en general, no contienen únicamente reggaetón, como sucede con *La vida* (2003) de Pocos Locos, que solo cuenta con una canción del género. En 2004 aparecen registrados casi una decena de discos, entre los que se encuentran *Reggaeton mix: perrea* de King África, *Sigue bailando* de Latino Way y *3DVOZ* del grupo homónimo. En 2005, Los Guajiros del Puerto y K-Narias debutan, los primeros con Metropol Records y las gemelas con Estudios Multirack. Otres artistas que publican álbumes en los años siguientes son Miguel Sáez, Foncho, Sergio Contreras, Decai y Leopardo No Viaja. Como vemos en la gráfica (fig. 1.9.), cada año el lanzamiento de trabajos de reggaetón nacionales se encuentra por debajo de los discos internacionales, aunque entre 2005 y 2007 cabe resaltar su estabilidad, llegando a igualar a los internacionales el último año. Los lugares de registro se concentran en Madrid, el área de Barcelona, Sevilla y Las Islas Canarias, áreas que, como veremos a lo largo de este trabajo, destacan por sus escenas de reggaetón sobre otras regiones del país.

La venta de discos de reggaetón en la década de los 2000 estuvo caracterizada por dos tendencias, la de los recopilatorios y la de los álbumes originales, destacando los primeros

a nivel económico. Los álbumes recopilatorios contribuyeron a construir nuevos imaginarios visuales y simbólicos alrededor del género. Por un lado, los recopilatorios veraniegos acentuaron su carácter latino y festivo, tropicalizándolo a través de una perspectiva neocolonial, hasta el extremo de asociarlo con la pachanga y, por tanto, con lo hortera. Sin embargo, en la actualidad esto ha sido recuperado desde la nostalgia, mostrando el poder afectivo que tuvieron estas series de discos recopilatorios para la infancia y la adolescencia de la época. Por otro lado, los recopilatorios de reggaetón supusieron una vuelta a la estética del *bling-bling* y la autenticidad del *hip-hop* que caracterizaba a la escena puertorriqueña. Esto permitió el desarrollo de discursos que defendían su potencial para unir a la gente en la pista de baile, aunque las connotaciones sexuales irían cobrando cada vez mayor protagonismo.

Por otra parte, los álbumes originales fueron menos relevantes en el panorama nacional, aunque también nos permiten observar que Don Omar y Daddy Yankee fueron los intérpretes internacionales que cosecharon más éxito, mientras que artistas nacionales como K-Narias o Sergio Contreras consiguieron conformar comunidades de fans suficientemente estables para alcanzar la certificación de disco de oro de la época. Un último aspecto que será clave a lo largo de este capítulo y que, en parte, parece guardar relación con los discos recopilatorios es la singleficación, esto es, la tendencia a consumir temas sueltos de diferentes artistas en lugar de escuchar sus álbumes completos, algo que se encuentra conectado con otros formatos de consumo musical, como los tonos de llamada o los archivos MP3.

1.3. Los formatos de escucha de "baja calidad"

Más allá de los discos, la música en los 2000 circulaba a través de otros formatos que también influyeron en los imaginarios estéticos y las prácticas de consumo. En esta sección comentaremos los casos de los tonos de llamada y el MP3, observando su relación con el reggaetón. Dos puntos en común favorecen este análisis conjunto: la baja calidad de audio y la primacía del *single* como unidad de distribución y consumo. La idea de baja calidad se percibe tanto en las versiones MIDI para los tonos de llamada polifónicos –conocidos popularmente como politonos– como en el MP3, que, siguiendo a Sterne, tiene un carácter de doble compresión. Por un lado, la compresión implica "quitar datos redundantes de un archivo", por otro, se aplica un "código perceptivo" en el que se usa

"un modelo de oyente para eliminar datos adicionales".[346] De hecho, este oyente ideal del MP3 se presupone como "imperfecto", tanto por realizar una escucha combinada con otras actividades como por reproducir la música en condiciones "por debajo de lo ideal". Esto lleva al autor a plantear cómo en una época de desarrollo tecnológico hay una preferencia por formatos de baja definición, lo que le permite indagar en los caminos del progreso del audio más allá de la verosimilitud y la hiperrealidad sonora.

Esto entronca con las reflexiones de Wayne Marshall acerca de la *treble culture* (cultura de las frecuencias altas), caracterizada por una escucha musical "a través de pequeños altavoces de plástico" en "teléfonos móviles, portátiles y auriculares de oído",[347] lo que supone una pérdida de frecuencias que "no se oyen (y, en el caso del bajo, no se sienten)".[348] El autor se detiene a analizar el consumo en el espacio público, observando el incremento de la portabilidad y sus implicaciones sociales. Estas prácticas de reproducción musical en público, denominadas *sodcasting*,[349] aparecen asociadas con la juventud racializada y de clases bajas[350] y sugieren interpretaciones que van desde la molestia, la amenaza y la negociación del espacio público hasta la multiculturalidad, la expresión de la identidad, la construcción de comunidades y el disfrute colectivo de la música.[351]

---

[346] "The technique of removing redundant data in a file is called compression. The technique of using a model of a listener to remove additional data is a special kind of 'lossy' compression called perceptual coding". Jonathan Sterne, *MP3. The Meaning of a Format* (Durham: Duke University Press, 2012), 2.

[347] "Through small plastic speakers—most often via cellphones but also, commonly, laptop computers and leaky earbuds". Ibid.

[348] "Might be lost along with frequencies that go unheard (and, in the case of bass, unfelt)". Wayne Marshall, "Treble Culture", en *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, ed. Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, vol. 2 (Oxford: Oxford University Press, 2012), 43.

[349] "Verb - The act of playing music through the speaker on a mobile phone, usually on public transport. Commonly practiced by young people wearing polyester, branded sportswear with dubious musical taste." "Sodcasting", Urban dictionary, 9 de septiembre de 2007, http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Sodcasting#, citado en ibid., 45.

[350] Marshall analiza el contexto de Estados Unidos, Reino Unido y, en menor medida, Mali.

[351] Aunque no hace mención explícita al uso de la tecnología, el reportaje de 2013 de Víctor Lenore da un ejemplo de la escucha del reggaetón en el espacio público: "El género también pegaba desde la calle: paseando por la madrileña plaza de Cascorro, los grupos de niñas gitanas jugaban a la goma al ritmo del *Papi Chulo* (Lorna)". Lenore, "Reggaeton".

1.3.1. Los tonos de llamada

Entre finales de los noventa y los años 2000, los teléfonos móviles fueron ganado presencia en la vida cotidiana.[352] El formato de consumo musical característico de la telefonía móvil de la época eran los tonos de llamada que, siguiendo a Gopinath, impulsaron "una economía micro-industrial multimillonaria y una forma cultural novedosa",[353] ligada al desarrollo de la tecnología móvil y la digitalización de la música. El autor argumenta que una de sus características principales a nivel de *marketing* fue la "personalización", pues permitía "customizar tus propios productos".[354]

En 2008, los tonos/politonos ocupaban el 31 % de las ventas del mercado digital en España,[355] alcanzando un 39 % al año siguiente.[356] En este contexto se ha señalado su publicidad agresiva, tanto en televisión como en prensa.[357] Los catálogos de tonos de llamada en los que aparece el término "reggaetón" se sitúan en la franja de 2005 a 2007 en periódicos, así como en revistas de diversa índole, de entre las que destacamos para nuestro estudio la *Revista 40* y *Hip Hop Nation*. Curiosamente, la presencia de reggaetón en los anuncios de estas dos publicaciones musicales contrasta con la ausencia del género

---

[352] Sumanth Gopinath, "Ringtones, or the auditory logic of globalization", *First Monday* 10, n.º 2 (200), https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1295/1215.

[353] "A multi-billion-dollar micro-industrial economy and a novel cultural form". Sumanth Gopinath, *The Ringtone Dialectic: Economy and Cultural Form* (Cambridge: MIT Press, 2013), xiii.

[354] Ibid., xiv. Además, la personalización de los productos se convirtió en una de las señas distintivas de la cultura de los 2000, tanto en el ámbito digital como en el físico. Véase Lev Manovich, "The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?", *Critical Inquiry* 35, n.º 2 (2009), https://doi.org/10.1086/596645.

[355] En 2008 "se observa una tendencia importante por la cual el soporte digital comienza ya a tener una cuota relevante y muestra una tendencia creciente, concretamente el 10 % del total de ventas", mientras que los tonos de llamada supusieron el 3,1 % de las ventas totales de ese año. Fundación SGAE, "Música grabada", *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*, 2007-2009, http://www.anuariossgae.com/anuario2007-2009/frames.html, 14-15.

[356] En 2009 el mercado digital corresponde al 13 % de las ventas totales, de modo que el peso de los tonos de llamada también aumenta. Ibid., 2010, http://www.anuariossgae.com/anuario2010/frames.html, 42-43.

[357] Además, las compañías de entretenimiento móvil estuvieron envueltas en distintas polémicas por la falta de transparencia en las condiciones de compra y suscripciones abusivas. Érika García, "¿Qué fue de los politonos?", *Xataka Móvil*, 11 de diciembre de 2016, https://www.xatakamovil.com/movil-y-sociedad/que-fue-de-los-politonos.

en las páginas del medio. El otro espacio de difusión de los tonos de llamada eran los anuncios televisivos,[358] pues

> [a] mediados de la década de los 2000, durante las tertulias de cotilleo rosa, anuncios chillones ofrecían politonos de *Palante* (Nicky Jam), *Gasolina* (Daddy Yankee) y *Baila, morena* (Héctor y Tito).[359]

Esta idea de Víctor Lenore también se ha convertido en una cita recurrente en la narrativa popular sobre la entrada del reggaetón en España. Autoras como Rivero-Pérez[360] y artículos periodísticos como "La evolución del reggaeton en España: 15 años de los barrios a la radio"[361] mencionan este tipo de difusión, pero consideramos necesario examinar esta cuestión con mayor detenimiento para valorar su impacto.

En el contexto estadounidense, Gopinath observa la "racialización" de los politonos a través de las demografías de ventas, donde el porcentaje de consumidores afrodescendientes y latines supera al de la población blanca.[362] Además, argumenta que los géneros musicales que más éxito tenían en el mercado de los politonos eran el *hip-hop* y el *R&B*, llegando a generarse el estilo del *ringtone rap*. Esto nos lleva a plantear la hipótesis de que el sector de consumo de los politonos de reggaetón también pudo estar marcado por cuestiones de etnia, raza y clase en el contexto español. Sin embargo, no hay datos suficientes para sostener estas ideas y quizás la única dimensión identitaria que

---

[358] Por ejemplo, en el minuto 07:48 del siguiente vídeo aparece anunciado el tono de llamada de "Noche de sexo" (2005), canción de Wisin y Yandel con Aventura. VideoCult, "Bloque de anuncios Antena 3 - Marzo 2007", YouTube, 5 de agosto de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=vdiPcdPJRJU&ab_channel=VideoCult.

[359] Lenore, "Reggaeton".

[360] Rivero Pérez, "Filosofía y reggaetón·. En una descripción un tanto reduccionista de dicha investigación, Escobar Fuentes afirma que "en palabras de Rivero-Pérez (2020), las primeras canciones de reggaetón que llegaron a España fueron en forma de politono", lo que contribuye a alimentar la narrativa de que este fue el formato inicial de consumo del género en el país. Silvia Escobar Fuentes, "Reflexión de la realidad social a través del análisis de las canciones: reggaetón y sus roles de género", en *La investigación sobre nuevas estrategias de aprendizaje*, ed. Mario Millán Franco y Silvia Escobar Fuentes (Madrid: Dykinson, 2022), 37.

[361] Luis M. Maínez, "La evolución del reggaeton en España: 15 años de los barrios a la radio", *The Medizine*, 4 de mayo de 2019, https://themedizine.com/p/la-evolucion-del-reggaeton-en-espana-15-anos-de-los-barrios-a-la-radio.

[362] Gopinath, *The Ringtone Dialectic*, 242.

podemos concretar es la de la juventud,[363] algo que Marco Antonio Juan de Dios Cuartas explica por dos factores: el interés por la novedad tecnológica y la posibilidad de demostrar un capital cultural ante un grupo de pares, ya que

> la gente no pagaba un politono por escuchar la canción que le gustaba, sino por marcar esa diferencia y yo creo que por alimentar esa experiencia compartida de estoy con mi grupo de amigos, me suena el móvil y 'ah, qué guay, tienes esa [canción]'. O sea, esa experiencia colectiva.[364]

Según sus características musicales, podemos dividir los tonos de llamada en tres tipos: por un lado, las versiones MIDI, que podían ser monofónicas (una sola pista) o polifónicas (varias pistas); por otro, los audios originales, pues, con el paso de los años el desarrollo de la telefonía móvil permitió también la reproducción de estos archivos.[365] En cuanto al tipo de música, el musicólogo confirma que se trataba de una estrategia "muy orientada al *mainstream*", ya que

> era un gancho comercial muy potente, porque bueno, el público, el consumidor, lo identificaba como una melodía que le gustaba, con la canción que era el *hit* del momento. Aún no podemos hablar de composición, pero sí podemos hablar de cómo el arreglo se adaptaba a las limitaciones tecnológicas.[366]

Esto ayuda a plantear la idea de que el reggaetón fue parte del *mainstream* español de estos años e incluso se llegó a considerar en un reportaje de 2005 "el sonido favorito en los móviles".[367] Otra cuestión que surge es qué canciones de reggaetón tuvieron más importancia dentro de los tonos de llamada. A partir de una revisión de los anuncios de

---

[363] Aunque entendemos por juventud un rango de edad comprendido entre los dieciocho y los treinta años, los politonos también eran consumidos por adolescentes, o incluso preadolescentes, como se recoge en una noticia de 2006 donde hablan de una niña de trece años que gasta entre treinta y cuarenta euros en la factura del móvil y cuyas "melodías son el reggaeton". Natalia Reigadas, "De las notitas a los SMS", *Hoy* (Badajoz), 9 de abril de 2006, 2.

[364] Juan de Dios Cuartas, entrevista por videollamada.

[365] Un ejemplo conservado en YouTube de "Las gatas" de Nicky Jam, nos permite escuchar qué tipo de versiones se hacían. Véase Teje_1993, "Politonos de los que no sé el nombre", YouTube, 27 de febrero de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=xvD-iGlCGvo.

[366] Juan de Dios Cuartas, entrevista por videollamada.

[367] Cristina Serrato, "Fiebre reggaeton", *El Mundo del siglo veintiuno*, 13 de agosto de 2005, 123-130.

politonos de las fuentes recogidas,[368] podemos extraer unos datos parciales que nos permiten identificar algunas de las canciones más promocionadas (y, por tanto, quizás, más vendidas). Estas pueden consultarse en las figuras 1.10. y 1.11., que corresponden a las canciones internacionales y nacionales, respectivamente.

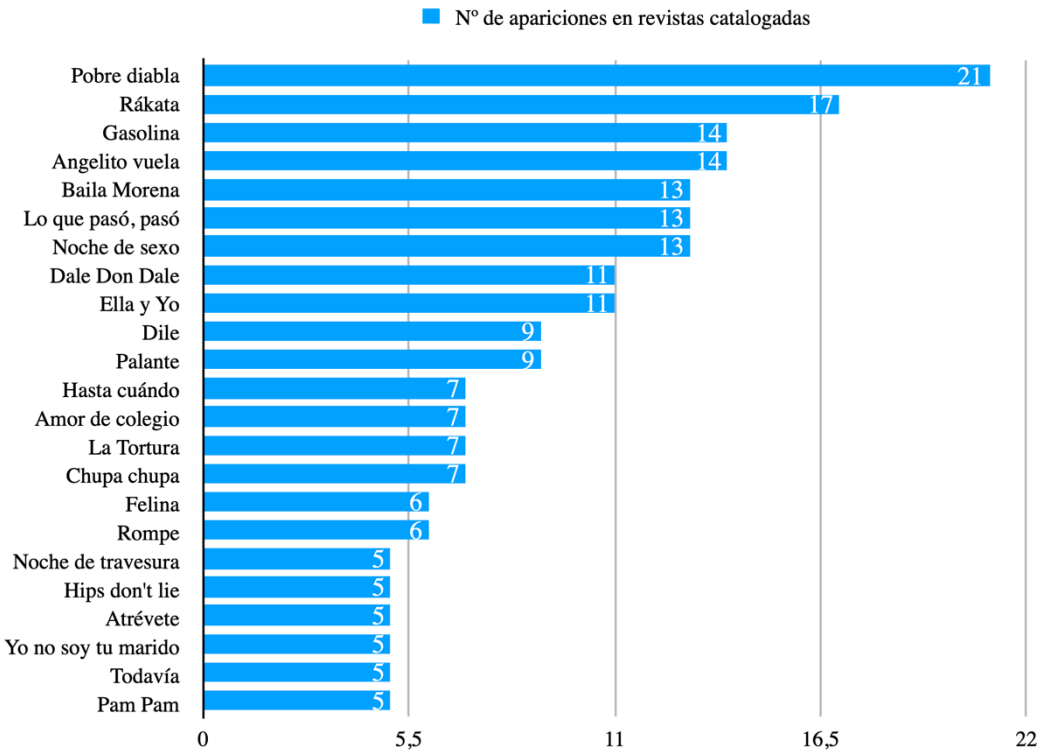


Figura 1.10. Politonos internacionales.

[368] Se han utilizado cincuenta fuentes, que son páginas de publicidad localizadas en: *Alerta* (Santander), 27 de julio de 2007, 64; 31 de julio de 2007, 64; 7 de agosto de 2007, 64; 15 de agosto de 2007, 64; 19 de septiembre de 2007, 62. *El Correo español* (Bilbao), 24 de junio de 2005, 156; 22 de julio de 2005, 130; 4 de noviembre de 2005, 31; 12 de mayo de 2006, 159; 15 de septiembre de 2006, 117; 8 de diciembre de 2006, 139; 15 de diciembre de 2006, 163; 1 de junio de 2007, 121; 1 de junio de 2007, 164. *El Mundo del siglo veintiuno*, 24 de agosto de 2007, 171. *Hip Hop Nation*, n.º 70, mayo de 2007, 98; n.º 72, julio de 2007, 98; n.º 76, noviembre de 2007, 99. *Interviú* (Barcelona), 4 de abril de 2005, 85. *La Revista 40*, n.º 4, enero de 2005, 77; n.º 5, febrero de 2005, 27; n.º 5, febrero de 2005, 41; n.º 5, febrero de 2005, 110; n.º 6, marzo de 2005, 81; n.º 9, junio de 2005, 75; n.º 9, junio de 2005, 89; n.º 10, julio-agosto de 2005, 79; n.º 11, septiembre de 2005, 117; n.º 17, marzo de 2006, 62; n.º 22, septiembre de 2006, 75; n.º 23, octubre de 2006, 73; n.º 25, diciembre de 2006, 88; n.º 25, enero de 2007, 47; n.º 25, enero de 2007, 54; n.º 25, enero de 2007, 73; n.º 26, febrero de 2007, 77; n.º 28, mayo de 2007, 95; n.º 33, septiembre de 2007, 140. *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 28 de enero de 2007, 247; 11 de noviembre de 2007, 277. *Lecturas* (Barcelona), 23 de noviembre de 2005, 115; 1 de febrero de 2006, 107; 19 de julio de 2006, 113; 11 de julio de 2007, 113; 18 de julio de 2007, 105; 8 de agosto de 2007, 103; 12 de septiembre de 2007, 101; 10 de octubre de 2007, 109; 17 de octubre de 2007, 129.

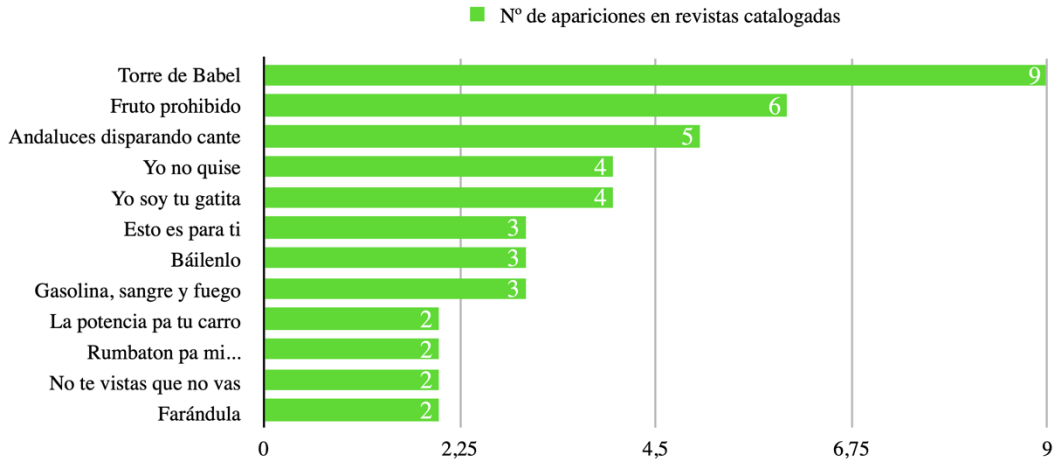


Figura 1.11. Politonos nacionales.

De entre las canciones internacionales destacan temas de reggaetón *mainstream* puertorriqueño, en especial de artistas como Don Omar –con "Pobre diabla" (2004) y "Angelito" (2006)–, Wisin y Yandel –con "Rákata" (2005)–, Héctor y Tito –con "Baila morena" (2004)–, y Daddy Yankee –con "Gasolina" y "Lo que pasó, pasó" (2004). También tienen cierta presencia Shakira, el artista cubano El Médico y el dúo puertorriqueño Calle 13. Además, este pequeño canon de politonos de reggaetón coincide con los que Víctor Lenore recuerda en su reportaje.[369]

También es significativo que, aunque las canciones de los catálogos van cambiando a lo largo del tiempo, durante estos tres años hay algunas que parecen mantenerse, como podemos observar en los anuncios contenidos en *La Revista 40*, donde entre enero y septiembre de 2005 persiste "Dale Don Dale", mientras que entre marzo de 2006 y mayo de 2007 aparecen en números no consecutivos "Pobre diabla" y "Rákata", entre otros. En lo que respecta a los tonos de llamada de reggaetón nacional, la cantidad es menor y entre ellos podemos destacar "Torre de Babel" (2006), de David Bisbal con Wisin y Yandel, "Fruto prohibido" (2007) de Santa Fe con Soraya y "Andaluces disparando cante" (2006) de Sergio Contreras y Miguel Sáez.

En estas páginas de publicidad, las canciones de reggaetón se etiquetaban de diversas maneras. Así, la clasificación de los anuncios publicados en *Interviú* incluye al reggaetón en la categoría "Pop/Rock/Rumba/Otros",[370] mientras que un par de meses después en *El*

[369] Lenore, "Reggaeton".

[370] "Pop/rock/rumba/otros", publicidad, *Interviú* (Barcelona), 4 de abril de 2005, 85.

Correo de Bilbao pasó a ser "Pop/Rock/Reggaeton/Otros".[371] En noviembre, el anuncio de este periódico incorporó la categoría "Top reggaeton" junto a "Éxitos verano 2005",[372] mientras que en los que aparecen en *Lecturas* optaron por "Latino-Reggaeton" desde 2006. Cabe destacar también los anuncios publicados entre julio y septiembre de 2007 en *Alerta* edición Santander,[373] donde ofertaban las canciones que componen el álbum recopilatorio *El disco de reggaeton 3* (2006) con la indicación de "música real", lo que también marca el paso del politono (una versión MIDI de la canción ofertada) al tono real (la canción base).

Resulta curioso también el error de catalogación en algunas secciones publicitarias de *La Revista 40* en las que clasifican varias canciones de reggaetón puertorriqueño dentro de la etiqueta "nacionales".[374] En definitiva, los catálogos de politonos coinciden con los de los discos recopilatorios, contribuyendo a una construcción de un canon del reggaetón *old school* en la España de los 2000. Esto se replica también en otro formato de consumo, el del MP3, frecuentemente ligado a la piratería.

1.3.2. Los MP3 y la piratería

A menudo se ha señalado a la piratería física y digital como la culpable del descenso en las ventas de discos. De hecho, los informes advierten que el contexto español es uno de los más propensos a la piratería a nivel global, alcanzando un 42 % de usuarios que acceden a sitios ilegales en 2012.[375] Aunque es difícil obtener datos sobre estas prácticas,[376] hay algunas fuentes en prensa, así como ciertos factores que pueden apoyar

---

[371] "Pop/rock/rumba/otros", publicidad, *El Correo español* (Bilbao), 24 de junio de 2005, 156.

[372] "Top Reggaeton", publicidad, *El Correo español* (Bilbao), 4 de noviembre de 2005, 31.

[373] "Reggaeton 3", publicidad, *Alerta* (Santander), 27 de julio de 2007, 64. También publicado en los números del 7 de agosto de 2007, 64; 15 de agosto de 2007, 64; y 19 de septiembre de 2007, 62.

[374] Es el caso de "Pobre diabla". Véase "Nacionales", publicidad, *La Revista 40* n.º 9, junio de 2005, 75.

[375] Pedro Buil Tercero, "La industria de la música grabada (2006-2016). Evolución del modelo comercial y nuevos hábitos de consumo en España", *Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad* 106, (2017): 59.

[376] De hecho, en la investigación de Cuadrado García y Miquel Romero sobre la piratería musical en España, si bien se hace una clasificación relativamente exhaustiva del consumo musical relativo a esta práctica a principios de los 2000, ni el reggaetón ni la música latina se tienen en cuenta como categorías independientes. Así, es posible que esta música entrase dentro de la etiqueta de pop-rock latino, que tenía una frecuencia de escucha de 746 sobre un total de 1278 encuestados. Manuel Cuadrado García y María José Miquel Romero, "Actitud y ética hacia la piratería musical: un análisis exploratorio", en *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM*, vol. 2, 2007.

la hipótesis de que el reggaetón estuvo presente en los mercados ilegales. Por ejemplo, la revista *Reggaeton Magazine* compartía con sus lectores algunas páginas web en las que se podían descargar canciones y tonos de llamada como sandungueo.com o reggaetontine.net.[377] También Nando Cruz confirma en su reportaje de 2007 que se trataba de una música pirateada con frecuencia, lo que permite al periodista argumentar su menor impacto económico en la industria discográfica:

> El reggaeton no deja de sonar en determinadas discotecas, coches y barrios de España, pero anda lejos de ser un estilo consolidado en el mercado discográfico. Se baila, pero no necesariamente se vende […] El *boom* inicial no dejó poso; entre otras razones, porque su público piratea mucho, y tampoco hay artistas consolidados, más allá de Don Omar, Tego Calderón y Daddy Yankee.[378]

Así, como vimos al hablar de álbumes recopilatorios y discos originales, parece que les artistas de reggaetón no consiguieron formar comunidades de fans lo suficientemente implicadas a nivel económico, pues se daba más importancia a la canción que a la persona que la cantaba.[379] Por otro lado, al ser una música asociada a la juventud y a clases menos privilegiadas, el pirateo pudo ser una manera económica de acceder a ella. Así, en *El Día de Córdoba* entrevistan a una adolescente de diecisiete años que explica que en su habitación "el ordenador siempre está encendido descargando música de internet o reproduciendo canciones de Andy & Lucas, Niña Pastori o reggaeton".[380] Por último, entre les consumidores más jóvenes, estas adquisiciones no tendrían que pasar por el filtro de sus tutores legales, lo que facilitaría acceder a un contenido a menudo censurado por los adultos.

Por otro lado, a través de una publicación de 2022 de la cuenta de *Instagram* @nostalgiamilenial se pueden observar algunas de las canciones que el público de la época recuerda haber tenido en sus reproductores MP3 (fig. 1.12.). En la publicación vemos un reproductor MP3 bajo el título "Toda la música de nuestra adolescencia

---

[377] "Redd-ggaeton", *Reggaeton Magazine*, n.º 2, diciembre de 2005, 80-81.

[378] Nando Cruz, "El reggaeton prepara otro asalto al mercado tras triunfar en la calle", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 27 de mayo de 2007, 74.

[379] La variable del "nivel de idolatría hacia el grupo o cantante" aparece señalada en Jyh-Shen Chiou, Chien-Yi Huang y Hsin-hui Lee, "The antecedents of music piracy attitudes and intentions", *Journal of Business Ethics* 57, (2005): 161-174 citado en Cuadrado García y Miquel Romero, "Actitud y ética", 3.

[380] Cristina Díaz, "El 'reggaeton' como compañero", *El Día de Córdoba*, 4 de mayo de 2008, 103.

guardada aquí", mientras "Gasolina" de Daddy Yankee se sitúa como la primera en una lista donde se utiliza la característica alternancia de mayúsculas y minúsculas de los 2000.



Figura 1.12. Post de @nostalgiamilenial sobre las canciones descargadas en el MP3.[381]

Las canciones de reggaetón mencionadas en los comentarios de la publicación son "Rákata", "Pobre diabla", "Todavía" (1998) de La Factoría, "No te vistas que no vas" (2005) de K-Narias y "El señor de la noche" (2006) de Don Omar. De nuevo, cuatro de estas canciones forman parte del canon de tonos de llamada y varias formaron parte de alguno de los discos recopilatorios ya estudiados.

A partir del análisis de los tonos de llamada y de los archivos MP3 hemos podido observar varias tendencias alrededor de la distribución y el consumo de reggaetón en la década de los 2000 más allá de los discos. Estos formatos confirman la primacía del *single* sobre el álbum, así como factores estéticos determinados por la *treble culture* y el MIDI, que en ciertos sectores se asocian a la baja calidad de audio. Además, los politonos sitúan al reggaetón dentro de la esfera *mainstream* por su relación con el *hit*, contribuyendo a la construcción de un canon de *singles* similar al de los MP3, los recopilatorios e, incluso, como veremos en el siguiente apartado, la radio y la televisión. En cuanto a los MP3, hablamos de una distribución de carácter masivo difícil de rastrear, pero de la que han quedado indicios suficientes en la memoria como para constatar su importancia. Además, ambos formatos se relacionan con un perfil de consumidor joven, tanto joven adulto como adolescente, algo que seguirá definiendo a la audiencia española del reggaetón en la década siguiente, marcada por el *streaming*.

[381] @nostalgiamilenial, "¿Qué milenial no tuvo un MP3 como este?", Instagram, 24 de noviembre de 2022, https://www.instagram.com/p/ClW0oUtjwrk/.

1.4. La radio y la televisión musical en los 2000

Los medios de comunicación tradicionales, como la radio y la televisión musical, también contribuyeron a la difusión del género en el país. La década de los 2000 se caracterizó por el recelo de los medios, de modo que el reggaetón tuvo poca difusión en la radio y la televisión musical, salvo excepciones como la emisora Los 40 Principales y los canales de televisión Sol Música, 40 Latino y HTV.

1.4.1. La radio musical

Estudiar la historia de la programación de reggaetón en las radiofórmulas españolas es un trabajo complejo, pues el modo en el que era percibido oscilaba entre la aceptación y el rechazo, lo que parece coincidir con unas dinámicas más generales del cambio de trato que se dio al género según fue avanzando la década. De hecho, aunque es bastante conocida la falta de interés de las grandes emisoras hacia el reggaetón, parece que en un primer momento tuvo una acogida relativamente positiva. En primer lugar, en 2005 nos encontramos una serie de reportajes en prensa generalista que discuten de forma pormenorizada cuestiones como la historia del género o su presencia en España.[382] De hecho, en algunos de estos reportajes se habla de las emisoras de radio –sin especificar cuáles– como uno de sus principales medios de difusión,[383] aunque también se señalan algunos programas específicos, como "La Tarima Urban-Flow", dirigido por Loko P. en Radio Mundial 94.8 FM.[384] El apoyo fue tal que ejecutivos discográficos como Raúl Madroñal describen a las radios como principales agentes de difusión entre el público general, algo en lo que concuerdan el ejecutivo discográfico Raúl Madroñal y el locutor Tony Aguilar según recoge un reportaje de Cristina Serrato:

> 'Un día –continúa [Raúl Madroñal]– colocaron el Dale Don Dale, de Don Omar, en el número uno de la radio y, *¡paf!*, el *reggaeton* se puso de moda'. El fenómeno obtuvo tal aceptación que se ha convertido en lo más escuchado en las emisoras musicales: 'Yo ya veía venir este éxito. Desde que pinché por primera vez el *Papi Chulo* en mi programa hace tres años, ha ido creciendo y... hasta hoy', explica Tony

---

[382] Estos son Juanjo Robledo, "España 'perrea'", *El País* (Madrid), 18 de febrero de 2005, 112-115; José Manuel Gómez, "El ritmo más caliente de 2005", *El Mundo del siglo veintiuno*, 25 de febrero de 2005, 183-185; Sonia Alonso, "A perrear que son dos días", *Interviú*, 9 de mayo de 2005, 52-56 y Cristina Serrato, "Fiebre reggaeton", *El Mundo del siglo veintiuno*, 13 de agosto de 2005, 123-130.

[383] "En España ha empezado a calar entre los más jóvenes y las emisoras de radio se han encargado de hacer el resto". Alonso, "A perrear que son dos días", 54.

[384] El programa se emitía viernes y sábados de diez a once de la noche. Ibid.

> Aguilar, el primer locutor que programó este estilo de música en *Los 40 Principales*. Actualmente, el reggaeton es una verdadera fiebre.[385]

Sin embargo, un par de años después, los testimonios de directivos discográficos como Toni Peret recalcan los conflictos con estos mismos medios. Así, al hablar con Gámez Henares sobre la posible acogida de las radios, Peret confiesa que "sabía que tenía que comprar todo aquello aunque las principales emisoras de música para gente joven españolas ya hubiesen dicho que 'no apostarían nunca por esa latinada'".[386] La misma idea se presenta en un reportaje de 2007 firmado por Nando Cruz, donde el mismo Peret –y, según él, otras discográficas– denuncia "la reticencia de las grandes emisoras a programarlo" algo que además le resulta "absurdo, pues el ritmo de *Hips don't lie*, de Shakira, es reggaeton".[387] Esto lleva a Cruz a afirmar que "sin vía libre en las radiofórmulas principales, el reggaeton queda condenado al canal latino". La negativa de las radios es un tema central en las historias de los inicios del reggaetón en el país y, ante expresiones como "latinada", no cabe duda de que había un marcado sesgo xenófobo que impidió que tuviese la difusión que se esperaría de un género que estaba generando cifras considerables en el mercado discográfico. Por último, tampoco podemos obviar el peso de las radios online, como las que recomiendan en *La Provincia. Diario de Las Palmas*.[388]

En cuanto a Los 40 Principales, durante los 2000 dieron poco espacio al reggaetón, con algunas excepciones que coronaron la lista, como "Dale Don Dale" de Don Omar en el verano de 2004[389] o dos canciones de Shakira: "La Tortura" junto a Alejandro Sanz en 2005 –que permaneció cuatro semanas consecutivas en el primer puesto– y "Hips Don't Lie" con Wyclef Jean en 2006, ocupando el número uno de la emisora durante ocho

---

[385] Serrato, "Fiebre reggaeton", 127. Raúl Madroñal era director discográfico del sello Reggaeton/p Music. Aunque no se encuentra información sobre esta discográfica, parece que Raúl Madroñal es gerente de M2 Music Group, sello de K-Narias, desde 2003. Raúl Madroñal, perfil de LinkedIn, https://www.linkedin.com/in/raul-madro%C3%B1al-6a8862214/.

[386] Toni Peret en Gámez Henares, "De Puerto Rico a nosaltres", 23.

[387] Cruz, "El reggaeton prepara otro asalto".

[388] "El reggaeton, ese ritmo picante y bailongo mezcla de reggae y rap, pega fuerte en la red. Todo un universo calentito llena pistas que tiene a una legión de seguidores en Canarias. […] De radios, recomendar reggaeton.fm o reggaetonline.net". D. F. H., "Reggaeton.com", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 14 de enero de 2005, 91. Los espacios *online* para las personas aficionadas al género se analizan con más detenimiento en el capítulo 5 con el caso de canaryreggaeton.com.

[389] Las listas anuales de "Los números uno de LOS40" pueden consultarse en "Anexo:Los números uno de LOS40", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Los_n%C3%BAmeros_uno_de_LOS40, que recoge datos publicados por la emisora en "Nº1 del día en el que naciste", LOS40, https://los40.com/lista40/lista40_cuandonaciste.html.

semanas en 2006.[390] Teniendo en cuenta que es el público quien vota entre las canciones disponibles cada semana, podemos intuir que tampoco hubo un rechazo total al género por parte de Los 40 Principales. Además, encontramos otras canciones que, sin llegar al primer puesto de la lista, formaron parte de la parrilla, como "Obsesión (HSP Reggaeton Remix)" y "Fuego" de Roser.[391] Por otro lado, la emisora organizó algunos eventos como el Fiestón del Reggaetón en Ceuta en 2006,[392] mientras que la Cadena SER, también del grupo PRISA, invitó a artistas como JMP, Sergio Contreras, Miguel Sáez y K-Narias al macroconcierto Sevilla World Music.[393]

1.4.2. La televisión musical

En los años 2000, la televisión musical se concentraba en canales de pago como MTV o Sol Música. Además de los videoclips que se incluían en los espacios publicitarios de Telecinco en Canarias, en general no tuvo mucho peso en la televisión. Podemos destacar el caso de Sol Música y, en menor medida, los de 40 Latino y HTV. Lanzado en 1997, Sol Música fue un canal centrado en la música popular cantada en castellano, tanto española como latina, "porque en ese momento era lo que pegaba".[394] Javier Lorbada, exdirector de la cadena, explica cómo asistió durante varios años al Midem Américas[395] para conseguir los videoclips de música latina, pues la mayoría no se editaban en España. El interés del canal por las novedades musicales se complementaba con el atractivo de esos videoclips:

> Estuve muy interesado desde el primer momento en ese tipo de vídeos que eran muy chulos, muy espectaculares, muy visuales, con mucho más atractivos que los que sacaban aquí en España, que eran horrorosos. Entonces aquí había gente que invertía muy poco dinero en los vídeos. Los vídeos buenos venían de Latinoamérica, yo

---

[390] La lista completa de canciones de reggaetón presentes en el número uno puede consultarse en el anexo 2.

[391] "Semana del 19-06-04", *La Crónica de León* (1998), 22 de junio de 2004, 64.

[392] R. A., "La explanada de la Marina acoge hoy el Festival Cultural Joven", *El Faro de Ceuta* (1956), 2 de julio de 2006, 15.

[393] "14 artistas acuden al 10º aniversario del 'Sevilla World Music' de la SER", *El País*, 29 de junio de 2006, https://elpais.com/diario/2006/06/29/andalucia/1151533336_850215.html.

[394] Javier Lorbada (exdirector de Sol Música), entrevista personal con la autora, Madrid, 26 de abril de 2019.

[395] El Midem Américas era "la feria discográfica del mercado latinoamericano y español". "Antonio Canales presenta 'Fuerza latina', un viaje por el flamenco de ida y vuelta", *El País*, 23 de junio de 1999, https://elpais.com/diario/1999/06/23/cultura/930088810_850215.html.

> quería ver vídeos que llamaran la atención, entonces por eso buscábamos vídeos diferentes.[396]

La música latina o tropical, donde se incluía al reggaetón, se emitía en el programa Sol Latino.[397] Tras revisar un registro de los videoclips que se programaron entre los años 2000 y 2010, podemos confirmar que, efectivamente, el canal contó con vídeos musicales de artistas como Daddy Yankee, Don Omar, Héctor y Tito, Nicky Jam, Lorna, Aldo Ranks, Tego Calderón o Calle 13, entre otros.[398] También contaron con numerosos vídeos de artistas nacionales como Miguel Sáez, Sergio Contreras, K-Narias, Santa Fe y artistas del sello Music Hit Factory, caso de H.O.M., Tammy y El Cuervo.

Sol Música también programaba entrevistas y actuaciones en directo, de las cuales queda un rico archivo en su canal de YouTube, aunque no se encuentran vídeos de este tipo donde participen artistas de reggaetón internacionales y tampoco han incluido una entrevista a K-Narias que sí ha sido subida a YouTube por una cuenta fan de las gemelas. Esto plantea la cuestión de si, en este proceso de revisión, desde el canal decidieron prescindir de estos materiales. En cuanto a la audiencia, esta se distribuía principalmente en regiones donde se había instalado televisión por cable, como Asturias, Canarias, Málaga y otras zonas de Andalucía, frente a otros lugares, como Madrid, donde tardó más en llegar. Según Lorbada, Sol Música fue líder de los canales musicales, un modelo que 40 Latino imitó tras su lanzamiento.

El caso de 40 Latino ha sido más complicado de rastrear, pero se puede afirmar que programaron al menos alguna canción de reggaetón a partir de los tres CDs recopilatorios *40 Latino* publicados entre 2009 y 2010, que incluyen las canciones "El teléfono" (2006) de Héctor el Father con Wisin y Yandel y "Pasarela" de DJ Nelson y Dálmata, así como alguna canción del trío Decai. Por otro lado, HTV (Hispanic TV) era un canal latino-estadounidense que también se emitía por cable desde principios de los 2000 y que programaba "lo mejor de la música en Español las 24 horas del día y que se define como joven, caliente, apasionado, romántico, popular, y sobre todo 100 % Latino".[399] De esta

---

[396] Lorbada, entrevista personal.

[397] "Realmente al bloque le llamábamos 'tropical'. Tropical es el pachangueo, la verbena, ¿sabes?, la fiesta. Todo lo que es como para bailar de fiesta". Ibid.

[398] Agradezco a Fernando Monroy el haberme facilitado los registros de videoclips emitidos en el programa Sol Latino entre el 2000 y el 2010.

[399] Agradezco a Ugo Fellone su apunte al respecto. "HTV desaparece de la oferta de ONO", *Neeo*, 30 de octubre de 2013, https://www.neeo.es/2013/10/30/htv-desaparece-de-la-oferta-de-ono/.

cadena destaca su programa H-Urbano, especializado en videoclips de reggaetón,[400] así como JAMZ, centrado en reportajes y conciertos del género.[401]

Testimonios como los de Javier Lorbada, Nando Cruz o Víctor Lenore insisten en que el reggaetón estuvo al margen de los medios *mainstream* en la primera década del siglo. Pero, pese a los prejuicios que había hacia el género, esto no impidió que fuese programado, en mayor o menor medida, en medios como Sol Música, Los 40 Principales o HTV, lo cual también contribuyó a su difusión en el país. No obstante, si se ha de señalar un formato protagonista en cuanto a consumo de reggaetón, estos son los lugares de ocio nocturno.

1.5. Ocio nocturno y baile en los 2000

Los espacios del ocio nocturno –discotecas, pubs o bares de copas– son los espacios de consumo de reggaetón por antonomasia.[402] Así lo sugiere Vidal Romero en su estudio sobre música electrónica en España, al reconocer que "[g]éneros como el reggaetón predominan desde hace años en las discotecas comerciales y en muchos pubs de barrio".[403] En este apartado realizaremos un recorrido por el ocio nocturno español de los 2000 ligado al género, observando los locales, el trabajo de los DJs, así como el baile y otras prácticas corporales. Para ello, tenemos en cuenta las precauciones que sugiere Sarah Thornton a la hora de enfrentarnos al estudio de los clubs, pues estos "modifican su estilo continuamente, cambian su nombre y su localización". Además, "las músicas [que programan...] se caracterizan por un rápido reemplazo de *singles*, artistas y géneros", lo que hace de la cultura de club algo "efímero y fragmentado".[404]

---

[400] Diego Go, "HTV - H-Urbano (Agosto 2011)", YouTube, 1 de enero de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=cXlhd2dT1Rg.

[401] "HTV transmitirá JAMZ", *TV Latina*, 21 de junio de 2005, https://tvlatina.tv/htv-transmitira-jamz/.

[402] En esta investigación no se abordan otros espacios donde se consume reggaetón, ya sea porque no tienen una función musical (como pueden ser las tiendas, centros comerciales, gimnasios, restauración, centros educativos…) o porque no es la música predominante (como ocurre con las orquestas de verbena).

[403] Vidal Romero, "La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España, del bakalao al trap (1980-2017)", en Javier Blánquez y Omar León (eds.) *Loops 1. Una historia de la música electrónica del siglo XX*, (Barcelona: Reservoir Books, 2018), 616.

[404] "Club nights continually modify their style, change their name and move their location. […] The musics with which club crowds affiliate themselves are characterized by a fast turnover of singles, artists and genres. Club culture is faddish and fragmented". Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, (Cambridge, Polity Press, 1995), 154.

1.5.1. Las discotecas de música comercial

En primer lugar, conviene recordar que el reggaetón se desarrolló en los noventa en los clubs *underground* de Puerto Rico como The Noise, aunque tras el cambio de siglo se fue extendiendo a nivel internacional, convirtiéndose en un producto pan-latino y para la discoteca.[405] A principios de siglo, las discotecas españolas comenzaron a acoger este sonido, como recuerda el DJ Miquel Serrano, quien señala que se convirtió en una música imprescindible de las sesiones de música comercial.[406] Según cuenta, "Papi Chulo" fue la primera canción que él y sus compañeros escucharon, aunque inicialmente se lo tomaron como "una especie de broma". Sin embargo, en la tienda de discos a la que solía acudir para hacerse con novedades para sus sesiones terminaron por ofrecerle *El disco de reggaetón*:

> Me lo llevé a la discoteca, era el año 2004 y lo puse ahí con los compañeros para ver qué era. La verdad es que empezamos a poner todas las canciones y yo fui incapaz de saber qué canción era la buena y cuál era la mala. […] Ahí dejé el CD apartado […] pasaron las semanas y de repente viene alguien [a la cabina] Y pidió una canción extraña, no sé exactamente cuál sería, […] y de repente dices, 'a ver, voy a coger este CD' […] y lo miras y dices, '¡si está aquí!'. Y la pusimos, y la gente ya lo empezaba a conocer, y algunos lo bailaban y otros no.[407]

Al ser una música nueva, vemos cómo pudo ser complicado para los DJs de la época tomar decisiones en cuanto a la calidad de las canciones pues, como veremos en el

---

[405] Marshall, "Dembow, Dem Bow, Dembo".

[406] Utilizamos la expresión "música comercial" en base al uso que le dan les participantes de la escena de ocio nocturno, algo que vemos reflejado también en el trabajo de Thornton sobre los clubs ingleses en la década de los noventa, momento en el que los clubs *mainstream* programaban "chartpop disco" (es decir, el pop de las listas de éxitos). Thornton, *Club Cultures*, 155. En el contexto español pre-reggaetón de los 2000, la música asociada a esta categoría es la que describe Miquel Serrano: "Una sesión de música comercial de antes tenía en mi caso un 50 % de música *house*, un poco de *remember*, un poco de rock, cosas de los setenta, de los ochenta y *charts* actuales –Shakira podría ser, lo que hubiera David Bisbal–". miquel serrano, "▲COMO y CUANDO el REGGAETON INFECTÓ ESPAÑA MUSICALMENTE▲// inicios reggaeton en España", YouTube, 14 de noviembre de 2022, 5:41-6:02, https://www.youtube.com/watch?v=EM24dCawG_g&list=PL7c7y65ARUHDaOwNyTsOA5H0YSGWpKdvk&index=51&ab_channel=miquelserrano.

[407] Ibid, 2:59-4:44. En el vídeo, Serrano expresa una marcada aversión hacia el reggaetón, algo bastante común entre los DJs más afines a otros géneros como la música electrónica, como también demuestra el breve análisis que realiza Eduardo Leste Moyano sobre la comunidad neobakala: "Durante las entrevistas realizadas a los informantes, cuando les preguntaba qué les parecía el reggaeton la respuesta solía oscilar entre la sorpresa y la risa, lo que quiere decir que para los neobakalas el reggaeton es un género que sitúan en las antípodas de la electrónica. Rechazan el reggaeton por su baile sexualizado al que califican de 'arrimacebollas' en referencia al contacto entre los genitales del hombre y de la mujer". Eduardo Leste Moyano, "Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica", (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 337.

capítulo sobre crítica musical, el reggaetón no se ajustaba a los parámetros de evaluación de otros géneros musicales ni se había desarrollado todavía un criterio propio para valorarlo. Serrano también comenta que empezaron a incluir reggaetón en una pequeña parte de la sesión, pero, según pasaba el tiempo, la gente pedía canciones de *El disco de reggaeton* "y así, poco a poco, durante el transcurso de un año fueron pidiendo prácticamente todas las que hay en ese CD". La experiencia de Serrano nos permite constatar que fue una música muy demandada en el sector del ocio nocturno y también explica el recelo causado por su éxito, pues algunos participantes de la escena sentían cómo se iba perdiendo aquella variedad de estilos que caracterizaba a la etapa anterior.[408] En cambio, estas ideas contrastan con declaraciones de participantes de la escena de música urbana, como MTHBTS, quien sostiene que:

> A finales de los 90 aquí no llegaban discos suficientes para pinchar reguetón, y si querías hacerlo, debías prepararte tus CD regrabables. En las discotecas habituales, además, si ponías reguetón era muy probable que no volvieras. Este género aquí llegó muy tarde, pero sí que era habitual escuchar dancehall, lo que me parece de total hipocresía.[409]

Cabe apuntar que entre las declaraciones de Miquel Serrano y MTHBTS puede haber un matiz diferente, pues mientras que el primero se refiere a la discoteca de música comercial, la experiencia de MTHBTS podría estar más ligada al club de música electrónica, un espacio más reacio al reggaetón. De todas formas, en ambas se confirma el rechazo que el género causaba a ciertos participantes de las escenas de ocio nocturno.

Por otro lado, para observar esta expansión, se ha recopilado en un mapa interactivo todos los locales en los que, según la prensa, sonaba reggaetón.[410] Esto ha permitido identificar algunas escenas locales, como las escenas de música latina de la Zona Hermética (Sabadell) y los Bajos de AZCA (Madrid) o las escenas canaria y andaluza, que serán analizadas en próximos capítulos. En cambio, aquí nos centraremos en los discursos sobre

---

[408] De hecho, Serrano, desde su experiencia, considera que el reggaetón fue el género musical que acabó con la variedad musical en las sesiones de música comercial, pues "poco a poco fue entrando el reggaeton ahí y fue cargándose […] todos los estilos musicales hasta el día actual que una sesión de música comercial en España es reggaeton y se acabó. […] Se lo llevó todo por delante". miquel serrano, "🔺COMO y CUANDO el REGGAETON".

[409] MTHBTS citado en Camprubí, "Y dime qué pasó", 226.

[410] Marina Arias Salvado, "Cartografía del reggaetón en España", Google Maps, https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1BjOv65tzEoaGuAzhOAJXRSw_rOudTBwZ&ll=33.359118677613424%2C-8.859682951956032&z=5. Véase la capa "Salas de fiesta 2000s".

algunas discotecas de música comercial a través de una serie de reportajes publicados en prensa generalista a mediados de los 2000.

En 2005, la prensa española corrobora que el reggaetón "está siendo un éxito en las discotecas de toda España".[411] En Madrid, según DJ Fonk, "el 70 % de la música que se pincha en las discotecas de pachanga es reggaeton".[412] No solo se baila en la escena de música latina de Sabadell o en las discotecas canarias, sino también en capitales de provincia como Zamora, desde donde describen esta música como una mezcla de "sonidos frescos, letras pegadizas y bailes muy calentitos […] con movimientos de lo más provocativos".[413] Esto se relaciona de forma más general con una construcción de España como "El país de la fiesta",[414] título una sección de un reportaje que analiza los motivos por los cuales el país atrae un turismo centrado en el ocio nocturno y el consumo de música en directo, asociando la migración latinoamericana al desarrollo de la escena de "los ritmos más tórridos, carnales y despendolados". Los periodistas señalan que las sesiones "light" –para público de entre 14 y 18 años– están copadas de reggaetón, "un auténtico fenómeno entre los más jóvenes", en especial las celebradas en las salas madrileñas Kapital, Élite y Pachá, y en el Max Fiesta Light de Barcelona.

Sin embargo, de entre las más de 250 salas recogidas en este reportaje, Fabrik, en el extrarradio madrileño, es la única sobre la que se especifica que pinchan reggaetón. Así, aunque en la descripción de otros locales hablan de "música comercial" o "rollo caribeño", esta escasez del término hace cuestionarnos si realmente el reggaetón se había vuelto la música predominante en el ocio nocturno o más bien solo en los locales de música comercial y los dedicados a la gente joven. Otra explicación sería que la intención de los periodistas fuese dejar de lado esta música y enfatizar la variedad de propuestas a lo largo del territorio nacional. En otro reportaje publicado en 2006, adscriben este género al conjunto de músicas que suenan en las discotecas y locales de ocio nocturno de los

---

[411] Esther L. Calderón, "Reggaeton, el ritmo latino que invade las discotecas españolas", *Diari de Tarragona*, 30 de abril de 2005, 40.

[412] Joaquín Mesa, "Acha: 'Aunque chillen muy fuerte los que chillan, el viernes es mejor día para la sardina'", *La Gaceta de Canarias*, 18 de febrero de 2005, 12.

[413] Violeta Lozano Chao, "Dame más… 'reggaetón'", *La Opinión-El Correo de Zamora*, 30 de julio de 2005, 12.

[414] J.M.O., "El país de la fiesta" en "Guía de la noche", *El País* (Madrid. 1976), 18 de noviembre de 2005, 129.

polígonos industriales de Madrid, acentuando su relación con la cultura choni/cani de la que hablaremos en el capítulo 3.[415]

Como vemos, el reggaetón ocupó un espacio destacado en el ocio nocturno español desde la primera década del siglo, sobre todo en las discotecas de música comercial. Esto provocó, según rememoran algunos participantes de la escena, una disminución de la variedad musical que se programaba en dichos lugares, pero también fomentó la difusión del género entre el público joven, extendiéndose por gran parte de la geografía española. Por otro lado, el baile que con más frecuencia se describe en estos textos es el perreo, seguido de la Batuka.

1.5.2. Perreo y Batuka

En los 2000, las crónicas periodísticas asocian el reggaetón al perreo, casi siempre describiendo a parejas de baile heterosexuales. Por ejemplo, en mayo de 2003 el *Diari de Sabadell* ya define el baile del reggaetón como un conjunto de "movimientos pélvicos de alto contenido erótico" y que

> cuando se baila en pareja, es frecuente que la fémina haga la postura del perrito (utilizando el argot del merengue dominicano) y el hombre frote rotativamente sus genitales contra el trasero de ella.[416]

Es muy común también su caracterización como "sexo con ropa" y se habla de despliegues de "una sensualidad plena, llamativa y brusca".[417] Estas ideas proceden de un reportaje publicado en *La Nueva España* donde se describe a Kiki, bailarina de 22 años nacida en República Dominicana cuyo aspecto "aniñado", según indica el periodista, "se transforma" al bailar reggaetón.[418]

Además, vemos cómo el baile y su percepción afectan a construcciones, no solo de género, sino también de sexualidad. Así, aunque en las fotografías que acompañan al reportaje se incluye una imagen de Kiki perreando con otra chica, este perreo entre dos

---

[415] Concretamente, el periodista describe el ambiente en la discoteca PK2, donde los camareros bailan "La gasolina" con poca ropa rodeados de una decoración playera. Manuel Villa, "De 'disco' en el polígono", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 27 de enero de 2006, 100-102.

[416] X. Rosell, "Los sabadellenses bailan nuevos ritmos", *Diari de Sabadell*, 14 de mayo de 2003, 3.

[417] Jorge García, "Cuando el baile se hace sexo", *La Nueva España*, 29 de enero de 2006, 117-118.

[418] "De aquella niña surge toda una mujer que se contonea de una manera pocas veces vista […] Su manera de moverse hace olvidar por completo esa mirada inocente que luce fuera de la pista". Ibid.

mujeres no se discute en el texto. En cambio, se enfatizan las parejas de hombre-mujer,[419] invisibilizando así otras dinámicas que pueden llegar a ser más habituales. En este sentido, consideramos importante señalar que los medios refuerzan unas construcciones de la (cis)heteronormatividad sobre el perreo que no siempre se corresponden con la realidad de las prácticas del ocio nocturno, al menos en el contexto español.[420]

Por otro lado, el perreo se relaciona con la comunidad latinoamericana afincada en el país, lo que ayuda a construir una diferenciación entre cómo bailan las personas latinas y las españolas, algo que exploramos en mayor profundidad en el capítulo 4. Por ejemplo, en el mencionado reportaje, Luiggy, DJ colombiano residente en Asturias en los 2000, explica que "es complicado" que un asturiano perree tan bien como un latino, "porque es algo que se lleva en la sangre".[421] No obstante, Kiki insiste en que no importa el país de procedencia para aprender a perrear, desmontando este discurso esencialista.[422] De hecho, la bailarina comparte que aprendió a perrear en su casa viendo videoclips en la televisión e imitando frente al espejo los movimientos que veía. El caso de Kiki es interesante para conocer los métodos de aprendizaje del perreo, pues, como explica Oscar Armando Sosa, profesor de baile, en el momento no había "pasos básicos para enseñar", sino que dependía de la "originalidad en los movimientos" y el atreverse con las posturas más divertidas y sugerentes".[423]

Sin embargo, esto no quiere decir que no existiesen tutoriales sobre cómo perrear, como el que incluyeron en *El disco de reggaeton 2*, un vídeo de quince minutos donde el artista y animador H.O.M. explica algunos pasos en pareja –chica/chico–, como "hasta abajo", "el perrito" o "el avión".[424] También ofrece opciones para bailar en solitario, como el

---

[419] Es el caso de la detallada descripción que abre el reportaje. "En la pista, una pareja joven despierta la admiración de todos los presentes. Él, de pie y con la cintura hacia adelante, sujeta por el cuerpo a la chica, que está en el aire, paralela al suelo, y con las piernas bordeando la cintura de su compañero con fuerza. Él, entonces, empieza a mover la pelvis, una y otra vez, embistiéndola, mientras ella sigue el ritmo. Los dos son uno. Y la música sigue sonando mientras la pareja se contonea sin pudor ninguno." Ibid.

[420] Anoto esta hipótesis desde la experiencia directa, pues, en la gran mayoría de ocasiones en las que he acudido a locales donde se baila reggaetón, lo habitual ha sido bailar en corro con mis amigas, algo que a su vez se reflejaba en las prácticas del resto del público.

[421] Jorge García, "Cuando el baile se hace sexo", *La Nueva España*, 29 de enero de 2006, 117.

[422] Ibid., 118.

[423] Violeta Lozano Chao, "Perrea con sabor latino", *La Opinión-El Correo de Zamora*., 27 de julio de 2005, 12.

[424] Santiago Razo, "APRENDE A PERREAR CON H.O.M - EL DISCO DE REGGAETON VOL. 2", YouTube, 10 de mayo de 2011, https://www.youtube.com/watch?v=WlziF_30zSk&ab_channel=SantiagoRazo.

"toma que toma" o "la batidora", poniendo mucho énfasis en el movimiento de caderas. Además, estos recopilatorios incluían DVDs con los videoclips de las canciones, por lo que las personas que los compraban tenían acceso a las coreografías que en estos se mostraban, como es el caso del videoclip de "Gasolina" de Daddy Yankee. De todas formas, vemos cómo el perreo se configuró, al menos en los primeros años, como un baile que no estaba directamente asociado a ninguna escuela. Es más, se establece una distinción entre los aficionados, cuyos movimientos casi acrobáticos llaman la atención de los medios, y el público general, al que relegan a una actitud de observadores.[425]

En cambio, sí que podemos hablar de un aprendizaje coreográfico más estricto con la llegada de Batuka, que incluyó el ritmo de reggaetón en su repertorio. Batuka es un método de aeróbic que mezcla gimnasia y baile,[426] muy similar a la Zumba, de la que hablaremos un poco más adelante. Se difundía a través de CDs y DVDs, que alcanzaron posiciones elevadas en las listas de discos más vendidos,[427] y fue promocionado en *Operación Triunfo*, consiguiendo incluso un espacio en la cadena Telecinco en el verano de 2006.[428] En este caso, nos encontramos con coreografías individuales de diferentes niveles de dificultad,[429] acompañadas de canciones originales compuestas por Kike Santander.[430]

Las rutinas propuestas para las canciones de reggaetón no guardan relación directa con el perreo, sino que se centran en las piernas y los brazos, manteniendo algunos movimientos

---

[425] "Son varios los locales que pinchan sus canciones sólo por la expectación que causan entre los clientes las maneras de moverse de los aficionados a esta música. Los no iniciados descubren entonces la esencia de un estilo nuevo y diferente, en el que no hay espacio para las sutilezas". Jorge García, "Cuando el baile se hace sexo", *La Nueva España*, 29 de enero de 2006, 117.

[426] "El programa duró en antena seis años. Se lanzaron siete DVD para que quien se quedara con ganas de más, siempre tuviera una buena clase de batuka a su alcance." Antonio Bret, "Qué fue de Batuka, el programa que nos puso a hacer ejercicio en casa mucho antes de Patry Jordan", *SensaCine*, 19 de febrero de 2023, https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-1000013371/.

[427] En 2005 *Batuka Latin* se posiciona en el número siete de la lista de Promusicae. En 2006, llega al puesto dieciséis de la lista anual, mientras que *Batuka Junior* llega al cuarenta y nueve. Véase Promusicae, "Top 50 Álbumes 2005", 2005, https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-50-albumes-2005-n7/ y Promusicae, "Top 50 Álbumes 2006", 2006, https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-50-albumes-2006-n8/.

[428] "Batuka", *Fórmula TV*, https://www.formulatv.com/programas/batuka/.

[429] "Los DVD estaban hasta tematizados: 'Batuka latin' era para principiantes; luego, el 'extreme', como su nombre indica, era solo para los que no tuvieran miedo de quedarse un fin de semana en cama por luxaciones: el 'Batuka Beach' contaba con ritmos calentitos, el 'Power' era más intenso… En fin, batuka para todos." Bret, "Qué fue de Batuka".

[430] Kike Santander era el compositor y productor musical, mientras que Jessica y Óscar Expósito estaban a cargo de las coreografías. Ibid.

asociados al reggaetón.[431] Esta mayor similitud con otras disciplinas como el aeróbic hacen de la Batuka un tipo de baile más blanco, siguiendo las ideas sobre Zumba que propone Brenscheidt.[432] De hecho, si comparamos el tutorial de perreo de H.O.M. con un vídeo de Batuka, vemos cómo en el primero abundan los cuerpos morenos y con curvas, siendo el mismo H.O.M. dominicano de piel oscura, mientras que en los vídeos de las coreografías de Batuka los cuerpos son blancos y atléticos, como es el caso de la profesora Jessica Expósito.

Así, las rutinas de Batuka se centraban en la idea de hacer ejercicio de manera divertida para mantenerse en forma y cuidar la salud, prescindiendo de partes del cuerpo, como la pelvis, las caderas o el pecho, codificadas como sensuales y racializadas en el perreo. Es más, el reggaetón llegó a ser un componente clave en las sesiones de música comercial de las discotecas españolas, donde se generan tensiones entre las demandas del público y el rechazo de ciertos DJs. El género también ocupa el espacio público a través de los eventos de música en vivo, tanto conciertos como festivales.

1.6. Conciertos y festivales de música durante los 2000

Además de las sesiones de DJs en los locales de ocio nocturno, el reggaetón también llegó al país a principios de los 2000 a través de actuaciones en directo en conciertos y festivales. En esta época los eventos se concentran en el sur de la península y la costa mediterránea, así como en Madrid, Barcelona y las Islas Canarias. Es más, debido al fuerte desarrollo de la escena canaria, las actuaciones de reggaetón en esta comunidad autónoma se abordan en detenimiento en el capítulo 5, mientras que las escenas de ocio nocturno latino de Sabadell (Barcelona) y los Bajos de AZCA (Madrid) se estudian en el cuarto capítulo. De todas formas, en este apartado se adelantan algunos datos para ofrecer una panorámica general del consumo de reggaetón ligado a la música en directo, prestando atención a las zonas geográficas, espacios, público y artistas que actúan. También se ofrece una panorámica de estos eventos en la cartografía (fig. 1.13.).

---

[431] ClaraNoche, "Batuka Latin - Reggeaton", YouTube, 16 de mayo de 2007, https://www.youtube.com/watch?v=CUFCh_N2N9c&ab_channel=ClaraNoche. Véase, por ejemplo, el segundo paso, donde Jessica Expósito dice que añade "unos brazos típicos del reggaetón", que consisten en empujar los puños hacia afuera con los brazos enfrentados y perpendiculares al pecho.

[432] Diana Brenscheidt genannt Jost, "'A Mover La Colita': Zumba Dance-Fitness in Mexico and Beyond", en *Bodies Without Borders*, ed. Erynn Masi de Casanova y Afshan Jafar (New York: Palgrave Macmillan US, 2013), 143-61.

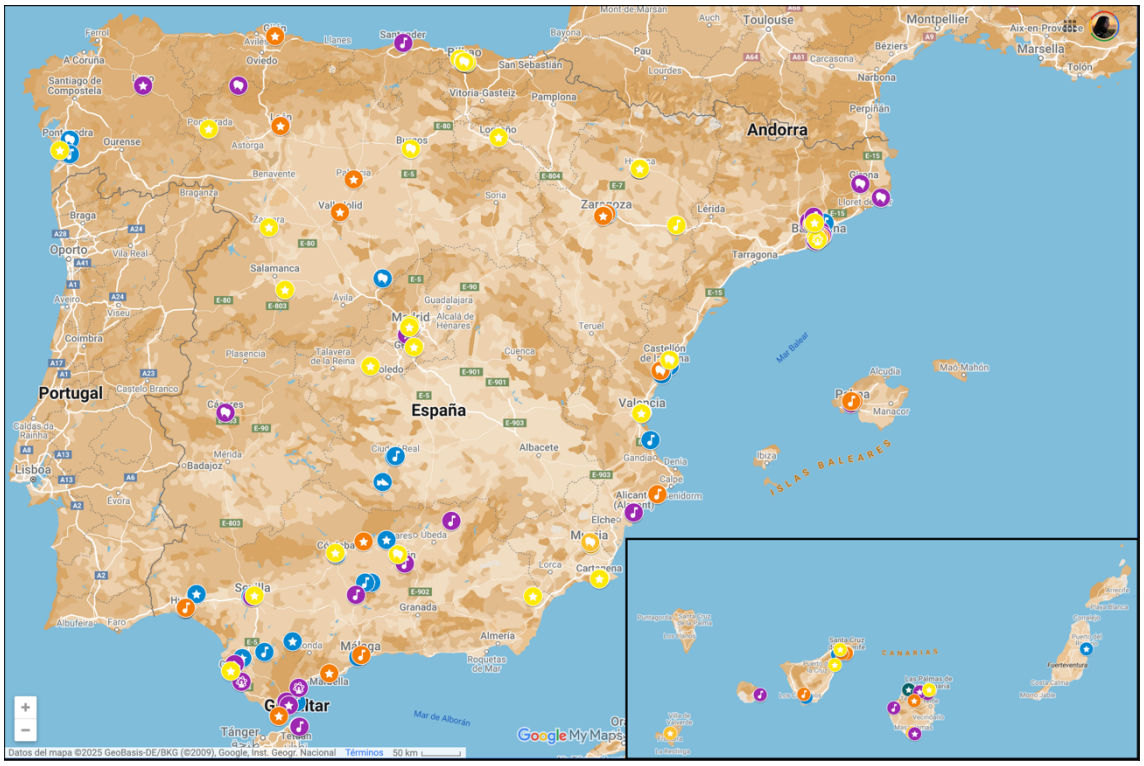


Figura 1.13. Cartografía del reggaetón en España (fiestas, conciertos y festivales años 2000).[433]

Los primeros conciertos de reggaetón de los que tenemos constancia gracias a la prensa fueron los de Lorna en 2003 en las Islas Canarias[434] y en Castellón, donde actuó en las fiestas de Almassora para "el público más joven" en el "recinto de la marcha" a principios de octubre.[435] Los periódicos canarios se hicieron eco también de los conciertos de Don Omar para presentar su álbum *The Last Don*, que tuvieron lugar en 2004 en Gran Canaria –en Infecar– y Tenerife –en el Centro de Ferias y Congresos–.[436] Pasando ahora a la península, el grupo de reggaetón ecuatoriano Los Subversivos actuaron en la "cumbre'

[433] Arias Salvado, "Cartografía del reggaetón en España", capas "Fiestas, conciertos y festivales 2002-2006" y "Fiestas, conciertos y festivales 2007-2010".

[434] "Pasión salsera en Guía", *Canarias 7*, 21 de noviembre de 2003, 46.

[435] S. C., "Unos días intensos con numerosas actividades", *Mediterráneo* (Castellón de la Plana), 4 de octubre de 2003, 29.

[436] S. N., "El rapero Don Omar actuará en Tenerife el 24 de enero", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 17 de diciembre de 2003, 81. No obstante, a un día del concierto la nota de prensa sobre el concierto indica que el puertorriqueño ya había actuado en las Islas, "en un concierto con muchos otros artistas". "El ritmo urbano caribeño", *Canarias 7*, 23 de enero de 2004, 48.

latina" en La Cubierta de Leganés, donde participaban "las estrellas más rutilantes de la salsa, el merengue y el vallenato".[437]

El primer concierto de reggaetón autóctono del que tenemos constancia es el de Latino Way en la Discoteca Bora Bora (Sabadell), concretamente dos actuaciones, "el viernes noche, para un público adulto […] y el sábado por la tarde, para adolescentes marchosos".[438] Este grupo actuó también en un concierto organizado por Los 40 Principales en Terrassa en el Parc Valles,[439] y, en septiembre, actuaron en Mojito Club Barcelona, tras recorrer durante el "verano escenarios de toda España".[440] Otras actuaciones del verano de 2004 fueron la del dúo Zubzero en la Discoteca Caña Dulce en Sabadell[441] y la de Miguel Sáez en El Gran Merengazo de Tenerife.[442] En otoño de este año se concentran varios festivales de música latina y de reggaetón. Así, en el Festival Latinoamericano de L'Hospitalet de Llobregat actúa H.O.M.,[443] mientras que para el Festival Reggaetunning de Tenerife confirmaron a "Don Omar, Papi Sánchez, Mala Rodríguez, Kilates, Lo Mas Flow Family y The Luny Tunnes (*sic*)".[444] Además, Don Omar actuó en la discoteca Wilson de Las Palmas de Gran Canaria en diciembre,[445] seguido de un concierto en la Sala Arena de Madrid.[446]

---

[437] T. E., "Willie Colón participa en una 'cumbre' latina en Leganés", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 7 de abril de 2004, 72.

[438] Xavier Rosell, "El prometedor dúo rapero Latino Way actúa en 'Bora Bora'", *Diari de Sabadell*, 6 de mayo de 2004, 50.

[439] Pamela Navarrete, "Las Carpas Music Court de Parc Vallès arrancan con buen pie", *Diari de Terrassa*, 8 de junio de 2004, 45.

[440] Pamela Navarrete, "El dúo Latino Way regresa al Mojito Bar de Parc Vallès", *Diari de Terrassa*, 17 de septiembre de 2004, 26.

[441] X. R., "El dúo latino Zubzero actúa en 'Caña Dulce'", *Diari de Sabadell*, 23 de julio de 2004, 27.

[442] "Gilberto Santa Rosa participa hoy en 'El Gran Merengazo' de Tenerife", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 12 de agosto de 2004, 69.

[443] Luis Troquel, "Obsesión bachatera", *El Periódico de Catalunya* (Diari. Ed. en català. Ed. impresa), 8 de octubre de 2004, 116. En *El País* se anuncia un Festival Latino en La Cubierta de Leganés donde "predominará" el reggaeton, pero los artistas confirmados son de merengue. Fernando Íñiguez, "Manolo García abre hoy su tanda de conciertos, con entradas agotadas", *El País* (Madrid Ed. Impresa), 13 de diciembre de 2004, 89.

[444] "La primera edición del 'Reggaetuning' promete ser todo un éxito de público", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 7 de diciembre de 2004, 54. Nótese que hay una confusión al separar The Mas Flow Family de Luny Tunes, pues el primero es el proyecto del dúo de productores de reggaetón puertorriqueño.

[445] "Don Omar, en concierto, mañana en la discoteca Wilson", *Canarias 7*, 11 de diciembre de 2004, 83.

[446] "Fusión", *El País* (Madrid Ed. Impresa), 17 de diciembre de 2004, 146.

En 2005 encontramos un número similar de referencias a conciertos y festivales repartidos por el archipiélago canario,[447] Murcia[448] y Castellón.[449] Los artistas varían en cuanto al año anterior, tanto los nacionales, como el grupo Santa Fe,[450] como los internacionales, caso de Héctor y Tito.[451] Al año siguiente la cantidad de propuestas en directo aumenta de manera significativa, destacando el debut de K-Narias, que hacen una gira nacional de la que hemos registrado seis conciertos.[452] También hay actuaciones de Sergio Contreras,[453] Decai,[454] Miguel Sáez,[455] Huecco,[456] JMP,[457] –todos ellos en la comunidad andaluza– y Las Bambinas Canarias.[458]

En cuanto a los festivales de reggaetón, hay propuestas tanto desde los ayuntamientos –como el Festival Internacional de Reggaeton de Arcos de La Frontera (Cádiz), con motivo de las fiestas– como de empresas privadas, caso del Sevilla World Music, organizado por la Cadena Ser de Sevilla, donde actuaron JMP, Sergio Contreras, Miguel Sáez y K-Narias.[459] También en Bilbao se llevó a cabo un festival de reggaetón en 2005, con

---

[447] "La Plaza de España 'temblará' el sábado con 'La noche de la percusión'", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 1 de febrero de 2005, 24.

[448] A. Lucas, "Elefantes pondrá el broche de oro de la Zona Huertana de la Cadena Ser", *La Opinión de Murcia*, 23 de marzo de 2005, 5.

[449] Sara Claramonte, "Toda Almassora bailará al ritmo del 'reggaeton'", *Mediterráneo* (Castellón de la Plana), 1 de mayo de 2005, 90.

[450] Luis Troquel, "De las sevillanas al cibersexo", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 18 de abril de 2005, 54.

[451] El dúo puertorriqueño actuó en La Frontera (Santa Cruz de Tenerife). "El ritmo del reggaeton llegará a La Frontera con Los Bambinos Héctor y Tito", *La Gaceta de Canarias*, 1 de febrero de 2005, 39.

[452] Su concierto debut tuvo lugar el 8 de abril de 2006 en el Pabellón de Deportes de Tenerife Santiago Martín. k-narias, "K-NARIAS 'the first concert live' in Tenerife", YouTube, 8 de noviembre de 2010, https://www.youtube.com/watch?v=1eOgjYZvjhE&ab_channel=k-narias.

[453] Elena Llompart, "Vibrante concierto de Sergio Contreras en la Plaza de las Monjas", *Huelva información*, 28 de febrero de 2006, 17.

[454] Actuaron en Luque (Córdoba). "El trío Decai hace escala con su arte gaditano", *El Día de Córdoba*, 27 de agosto de 2006, 22.

[455] Actuó en Algodonales (Cádiz). "Algodonales celebra de hasta el 26 de julio su Feria y Fiestas locales", *Información Jerez*, 23 de julio de 2006, 19.

[456] Actuó en el Auditorio de la Granja de Ciudad Real. J. L. Flores, "Huecco ofreció una explosión de música en el Auditorio", *Lanza (*Ciudad Real), 19 de agosto de 2006, 9.

[457] Actuó en Beas (Huelva). "La agenda del verano", *Huelva información*, 26 de agosto de 2006, 22.

[458] Actuaron en el Centro Comercial Las Rotondas de Fuerteventura. R. F., "Reggaeton en miniatura", *Canarias 7*, 14 de mayo de 2006, 227.

[459] "14 artistas acuden al 10º aniversario del 'Sevilla World Music' de la SER", *El País*, 29 de junio de 2006, https://elpais.com/diario/2006/06/29/andalucia/1151533336_850215.html.

actuaciones de Andy's Val, Toby Toon, Santa Fe, El Cuervo, Isaak y Lorna, quien encabezaba el cartel.[460] Sin embargo, la persona que se presentó en el escenario no era la artista panameña –quien, según las fuentes, se encontraba en Papete, Tahití–, sino alguien que se hacía pasar por ella, un fraude que la Concejalía de Cultura denunció.[461] La situación se saldó con la retirada del importe de la actuación de Lorna, pero probablemente el escándalo generó cierta desconfianza a la hora de seguir programando artistas internacionales, al menos en el territorio peninsular.[462]

En 2007, K-Narias continúan muy activas participando como teloneras de Tego Calderón en tres conciertos en septiembre, repartidos entre Madrid y las Islas Canarias.[463] También es el año en el que debuta en España el dúo Calle 13, concretamente en el festival barcelonés Sónar, a las tres y media de la madrugada.[464] Los cubanos Gente de Zona actuaron en Palma de Mallorca[465] y Don Omar continuó su gira por Bilbao, Tenerife y Madrid.[466] En cuanto a artistas nacionales, encontramos conciertos de Sergio Contreras en Cádiz, Mc Vic y The Papa en León, Foncho en Sevilla y Leopardo no Viaja, que debutaron en Madrid.[467] Parece que no hay una continuación clara de los festivales de los años anteriores, aunque los ayuntamientos siguen celebrando eventos con nombres como "Gran fiesta del reggaetón",[468] que tuvo lugar durante las fiestas estivales de Algeciras.

---

[460] C. Benito, "La panameña Lorna encabezará el festival de reggaetón de la Aste Nagusia el lunes en Botica Vieja", *El Correo español* (Bilbao), 19 de agosto de 2005, 5.

[461] "Cultura castiga el fraude de Lorna", *El Correo español* (Bilbao), 3 de mayo de 2006, 5.

[462] "Escándalo de Lorna: Sensación Latina estafa a Bilbao presentando a una corista porque 'Lorna es una marca registrada y nosotros tenemos derecho a presentar a otra cantante como Lorna'. Don Omar suspende sus conciertos en España y no se sabe nada de Daddy Yankee". José Manuel Gómez, "Otra vuelta de tuerca al rock", *Tiempo* (Madrid. 1982), 12 de septiembre de 2005, 78.

[463] Víctor Lenore, "El rey del reggaetón golpea de nuevo", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 7 de septiembre de 2007, 75; P. V. S., "A la venta las entradas para el concierto de Tego Calderón", *Canarias 7*, 31 de agosto de 2007, 19.

[464] "Calle 13", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 14 de junio de 2007, 109.

[465] "Mallorca hoy - Agenda", *Diario de Mallorca*, 15 de julio de 2007, 72.

[466] "Don Omar en Bilbao", *El Correo español* (Bilbao), 26 de julio de 2007, 7; "Música", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 27 de julio de 2007, 90; "Dale perreo Don", *El País* (Madrid. 1976), 24 de agosto de 2007, 129.

[467] A. R., "Sergio Contreras llena de ritmo y juventud la caseta municipal", *Europa sur*, 17 de mayo de 2007, 75; "Fin de semana. Agenda", *La Crónica de León* (1998), 18 de mayo de 2007, 94; M. Rodríguez, "Reggaetón made in Canarias", *El Correo de Andalucía*, 15 de junio de 2007, 44; David Saavedra, "La semana fantástica", *El Mundo del siglo veintiuno*, 20 de abril de 2007, 262.

[468] "La Feria de Tesorillo comienza hoy con un nuevo recinto ferial", *El Faro de Algeciras información*, 6 de junio de 2007, 52.

En 2008 encontramos un panorama bastante similar al año anterior; Calle 13 realiza una gira por el país, mientras que K-Narias se lanzan al otro lado del charco.[469] En 2009 el dúo Zion y Lennox[470] tocaron en Sabadell, así como Julio Voltio[471] y Lorna.[472] En cuanto a festivales, cabe destacar las actuaciones de Tego Calderón y Calle 13 en el Monegros Desert.[473]

En líneas generales, a principios de los 2000 las actuaciones son sobre todo de artistas españoles, aunque también hay cierta presencia de artistas internacionales, destacando Lorna, Don Omar o Héctor y Tito. En cuanto a los espacios, parece que los conciertos se concentran en discotecas, salas pequeñas, escenarios urbanos y festivales de música latina. Los eventos eran programados tanto por los ayuntamientos dentro de las fiestas, como por empresas privadas, en ambos casos con un enfoque en el público juvenil. Por otro lado, aunque la mayoría de los conciertos se concentran en verano, también hay algunos en otros periodos del año, y el mapa de conciertos se limita a la mitad sur de la península, la zona mediterránea y el archipiélago canario.

En la segunda mitad de la década, los conciertos de reggaetón alcanzan el norte del país, expandiéndose así por el territorio peninsular. Por otro lado, los grandes festivales de música electrónica como el Sónar y el Monegros Desert Festival tienden a contratar a artistas que tienen buena acogida por parte de la crítica musical, como Calle 13 y Tego Calderón, una cuestión que se desarrolla en el capítulo 3. Otros artistas internacionales, como Gente de Zona, Don Omar o Zion y Lennox, realizan algunas giras por el país, actuando principalmente en discotecas, salas pequeñas y medianas o espacios dedicados al público latino, como La Cubierta de Leganés.

En líneas generales, durante la primera década del siglo, el reggaetón fue ocupando distintos espacios relacionados con la música en directo, desde las fiestas organizadas por los ayuntamientos a iniciativas de entidades privadas. Los conciertos corrieron a cargo de

---

[469] Job Ledesma, "Calle 13 se estrenará en Canarias el próximo julio", *La Opinión de Tenerife*, 15 de febrero de 2008, 68; Juan Manuel Freire, "Calle 13 caldea el Fòrum con su reggaeton exuberante", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 21 de septiembre de 2008, 34; "K-Narias reciben el premio Fama como Revelación Juvenil 2008", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 29 de octubre de 2008, 66.

[470] Xavier Rosell, "Los sábados de 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 23 de abril de 2009, 46.

[471] Xavier Rosell, "Noches latinas en 'd'Clásico'", *Diari de Sabadell*, 18 de junio de 2009, 38.

[472] Xavier Rosell, "Cartel de Lujo en 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 21 de mayo de 2009, 39.

[473] "Huesca Exprés", *Diario del Altoaragón*, 10 de abril de 2009, 35; "Monegros Desert Festival 2009", LaHiguera.net, 25 de mayo de 2009, https://www.lahiguera.net/musicalia/noticias/15720.html.

artistas nacionales e internacionales, destacando nombres como Lorna y Don Omar en la primera mitad de la década, y Calle 13, Tego Calderón y K-Narias en la segunda mitad. El paso a los 2010 no solo estuvo marcado por el descenso pronunciado de las ventas de discos, sino también por el cada vez más notorio consumo a través de descargas y plataformas de *streaming*.

1.7. El consumo de reggaetón en descargas y *streaming* (2012-2022)

La primera década de los 2000 desembocó en la conocida crisis de la industria musical, marcada por un continuo descenso en las ventas de CDs. La llamada "muerte del reggaetón" de finales de los 2000 se sitúa en este contexto, caracterizado también por el aumento del acceso a internet en los hogares españoles,[474] que, junto a la tecnología móvil, favoreció el asentamiento del formato digital. Además, las plataformas de consumo musical digitales, que se presentan como una alternativa a la piratería, cambiaron el paradigma de distribución musical en Internet en un proceso conocido como plataformización de la cultura.[475] El *streaming* empezó a cobrar presencia a mediados de los 2010, alcanzando el 75 % del mercado digital en 2014,[476] mientras que el mercado digital en su totalidad superó definitivamente al físico en 2016,[477] si bien la distancia entre ambos se sigue ampliando año tras año.

En la primera mitad de la década de los 2010, el reggaetón regresa al paisaje sonoro español tras unos años en los que había sido sustituido por estilos como el electrolatino y el merengue electrónico. En esta época también se produce un relevo generacional en el que cobra importancia la escena de música urbana, que contribuirá a la producción autóctona de este género.[478] En el plano internacional, tras haber desaparecido prácticamente de las listas de ventas españolas, el reggaetón vuelve en un estilo más pop gracias a los *hits* de Enrique Iglesias, la segunda ola colombiana y el "efecto

[474] Buil Tercero, "La industria de la música grabada", 55.

[475] Nieborg y Poell, "The platformization of cultural production".

[476] Buil Tercero, "La industria de la música grabada", 60.

[477] Ibid., 61.

[478] Véase el capítulo 3.

'Despacito'".[479] Así, en 2015, coincidiendo con el ascenso global del consumo de la música latina, los medios digitales señalan que el reggaetón se ha convertido en el género musical más escuchado en Spotify España, con un 35 % de cuota de reproducciones.[480] A partir de 2018, el género copa las listas de *streaming* anuales de canciones, ascendiendo hasta 2020 y manteniéndose en la actualidad, aunque no con la misma intensidad.

En lo que respecta a las plataformas de *streaming*, estas motivan una serie de cambios en el consumo musical. Por un lado, contribuyen a la fragmentación del álbum, formato canónico considerado como "la forma dominante de los productos musicales".[481] Las canciones resultantes de esta división se reagrupan en las listas de reproducción, que funcionan como "meta-productos que re-empaquetan productos individuales en un paquete bajo la idea de que este nuevo conjunto es mejor que la suma de sus viejas partes y que otro nuevo conjunto está tan solo a una recombinación de distancia".[482] Esto permite que tanto usuaries como curadores de contenido confeccionen listas en las que las posibilidades de combinación son prácticamente infinitas.

Por otro lado, la manera en la que las plataformas de *streaming* como Spotify "empaquetan la música" tiene unos "efectos performativos" sobre esta.[483] Esto se debe a que su interfaz se basa en imágenes y textos que influyen en las elecciones de les usuaries. Así, uno de los cambios del formato físico al *streaming* es la dimensión visual asociada

---

[479] Se ha trabajado mucho sobre el giro hacia el pop del reggaetón, así como sus implicaciones sociales, raciales y de género. Véase, por ejemplo, Wayne Marshall, "MÚSICA NEGRA TO POP REGGAETON", wayne&wax, 7 de febrero de 2018, https://wayneandwax.com/?p=9146; Eduardo Cepeda, "Tu Pum Pum: As Reggaeton Goes Pop, Never Forget the Genre's Black Roots", *Remezcla*, 29 de enero de 2018, https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-1/. Se han propuesto incluso algunos neologismos para referirse a este estilo, como "popetón", empleado por la autora Katelina Eccleston. @ReggaetonXGata, "When what is popular is OUR sound. History been repeating within the genre's escape to Popeton as we call it after an era…", X, 1 de febrero de 2020, https://twitter.com/ReggaetonXGata/status/1223450811231088640?s=20.

[480] Zahumenszky, "El reggaetón es el género más escuchado".

[481] "It is often claimed that the digitization of music distribution involved a disaggregation of the otherwise dominant form of music commodity: the album". Maria Eriksson et al., *Spotify Teardown. Inside the Black Box of Streaming Music* (Cambridge: The MIT Press, 2019), cap. 3, párr. 5. Siguiendo a Eriksson et al., la fragmentación del álbum ya sucedía con otros formatos y medios, ya sea Napster, Winamp, la radio, los álbumes recopilatorios o las *mixtapes*, los cuales pueden considerarse antecedentes de las listas de reproducción dentro del contexto del *streaming*.

[482] "Metacommodities that 'rewrap individual commodities into a bundle under the assumption that the new whole is greater that the sum of its old parts and that another new whole is only a recombination away'". Jeremy Wade Morris, *Selling Digital Music, Formatting Culture* (Berkeley: University of California Press, 2015), 162 citado en ibid.

[483] "The performative effects of Spotify's way of packaging music", Eriksson et al., *Spotify Teardown*, cap. 3, párr. 4.

las canciones. Mientras que en los CDs las canciones se desvinculaban de sus portadas originales al ser incluidas en un disco recopilatorio, en las plataformas de *streaming* estas se mantienen siempre en calidad de metadatos, incluso cuando los temas son integrados en una lista de reproducción. De este modo, los significados de las portadas originales coexisten con los de las *playlists*.

Este apartado se ocupa de dos cuestiones principales. En primer lugar, conviene observar las listas de reproducción a las que se adscribe el reggaetón en las plataformas de *streaming*, para lo que tomaremos como referente la plataforma Spotify. Así, se analizan los imaginarios, estados de ánimo y discursos a los que se asocia esta música. Debido a que la plataforma no guarda un registro histórico de su actividad, hemos acudido al perfil de Instagram de @spotifyspain, cuya huella se remonta a principios de 2010. Esto nos permite acceder a algunos datos sobre listas, artistas, éxitos y lanzamientos, así como observar las actitudes de la empresa hacia el género.

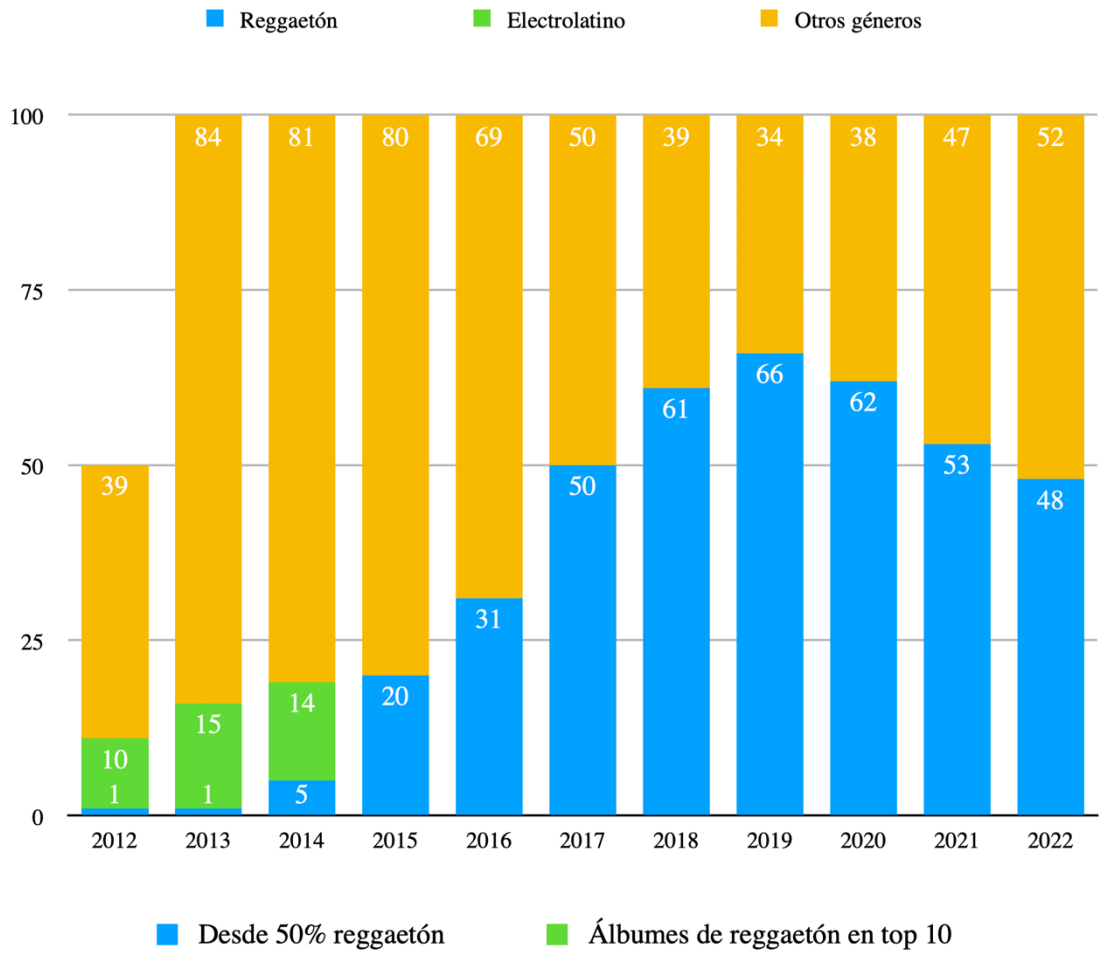


Figura 1.14. Top 50 y 100 canciones anuales entre 2012 y 2022.

Por otro lado, continuando con lo presentado en el apartado sobre los discos, pretendemos discernir los estilos, artistas y temáticas más relevantes en el *mainstream* español en la era del *streaming*. Los datos han sido extraídos de las listas semanales y anuales publicadas por la plataforma Promusicae.[484] A nivel macro, si observamos las figuras 1.14. (canciones) y 1.15. (álbumes),[485] vemos la evolución del consumo de reggaetón en las plataformas de *streaming* entre 2012 y 2022. En líneas generales, aunque entre 2012 y 2014 la presencia de canciones y álbumes en las listas de éxitos es mínima, a partir de 2015 se produce un aumento progresivo hasta finales de la década. Si nos fijamos en las canciones (fig. 1.14.),[486] el mayor salto se produce entre 2016 y 2017 (del 31 % al 50 %), llegando al pico en 2019, con un 66 % de canciones de reggaetón ocupando las listas. Desde 2020 estos números han disminuido de manera lenta y progresiva, si bien el género sigue ocupando alrededor de la mitad de las listas anuales, mientras que las cifras de álbumes de 2022 (fig. 1.15.) son las más altas hasta la fecha. A continuación, se presenta un análisis detallado de los estilos, artistas y temáticas más habituales, para profundizar en el consumo de reggaetón dentro del *mainstream* español mediado por lo digital.

1.7.1. Los antecedentes: *singles*, descargas y *streaming* entre 2004 y 2013

Durante los 2000 aparecen unos pocos temas de reggaetón en las listas de *singles* y canciones descargadas de Promusicae repartidos entre 2004, 2005 y 2008.[487] Entre 2009 y 2011 el género está ausente de los informes de ventas, al tiempo que encontramos

---

[484] Se han consultado las "Listas semanales", Promusicae, https://www.promusicae.es/listas-semanales/ y las "Listas anuales", Promuiscae, https://www.promusicae.es/listas-anuales/.

[485] Para clasificar una canción como reggaetón se ha tenido en cuenta que tuviese una base de *dembow*, mientras que para los álbumes se han considerado los que tienen al menos un 50 % de canciones de reggaetón.

[486] Elaboración propia a partir de datos obtenidos de "Listas anuales", Promusicae. Debido a los cambios en las listas de Promusicae, que fluctúan entre juntar y separar los datos de canciones descargadas y el *streaming*, lo que se presenta en esta gráfica y en los apartados sucesivos se refiere a: 2012 solo descargas; 2013 y 2014 *streaming* y descargas por separado (la fig. 1.14. refleja solo los datos de *streaming*); 2015 solo descargas; 2016-2022 *streaming* y descargas en conjunto.

[487] Los temas presentes en las listas de *singles* son "Obsesión (HSP remix)" en julio y agosto de 2004, "La tortura" en agosto de 2005 y el *ep Suave* de Magán y Rodríguez en julio de 2008. Además, en canciones descargadas aparece la versión de "Ella y yo" de Decai en 2008. Véase Promusicae, "Top 20 *singles* y *maxisingles*, del 26 de julio al 1 de agosto de 2004", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/singles_30_16-julio-2004-a-22-julio-2004-n1978/; "Top 20 *singles* y *maxisingles*, del 25 al 31 de julio de 2005", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/singles_30_22-julio-2005-a-28-julio-2005-n2029/; "Top 20 *singles* y *maxisingles*: semana 28, del 7 al 13 de julio de 2008", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/singles_28_04-julio-2008-a-10-julio-2008-n2180/ y "Top 50 canciones anual 2008", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-50-canciones-2008-n15/.

bastantes canciones de electrolatino (en verde en la fig. 1.14.), lo que refuerza las narrativas de la muerte del género.[488] En 2012 entró en las listas semanales de descargas "Lovumba" de Daddy Yankee, un tema que mezcla electrolatino, reggaetón y soca con un ritmo acelerado de 120 bpm.[489] Este mismo año el tema de reggaetón "Te pintaron pajaritos" de Andy Rivera con Yandar y Yostin contó con la entrada más fuerte de octubre en el puesto doce de las cincuenta canciones más descargadas.[490]

La canción fue un éxito en YouTube y parece marcar el primer acercamiento al *mainstream* latino de la escena de Medellín.[491] Estilísticamente recoge recursos del electrolatino, como el uso del autotune, un estilo lírico más melódico y una base más suave, además de incluir el *lead* a contratiempo que se volverá característico de producciones del estilo colombiano. Este sonido más pop, así como una letra romántica de despecho, hizo que tuviese presencia en Los 40 Principales, que se hacen eco de la canción que "arrasa en internet".[492] El tema, que llegó al número uno y se mantuvo hasta octubre de 2013 en las listas de descargas españolas, está presente en las listas anuales de 2012 y 2013, en los puestos cuarenta y seis, y tres, respectivamente.[493]

---

[488] Por ejemplo, en 2010 el titular de una entrevista al cantante de merengue Manny Manuel reza "El 'reggaeton' está en decadencia y el merengue renace". *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 3 de septiembre de 2010, 40. Según Víctor Lenore, en 2013 un ejecutivo de una multinacional explica que "[a]quella explosión no podía durar, porque los discos sonaban demasiado agresivos. Con el paso del tiempo, los artistas grandes se fueron dando cuenta de que debían encontrar registros suaves si querían competir con David Guetta, Tiësto o Avicci […]. Daddy Yankee y Don Omar renunciaron a las letras crudas y los sonidos de metralleta en las producciones. Empezaron a entrar las baladas románticas y los ritmos estándar de discoteca". Lenore, "Reggaeton".

[489] Promusicae, "Top 50 canciones: semana 28, del 9 al 15 de julio de 2012", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_28_06-julio-2012-a-12-julio-2012-n710/. La soca es un género musical derivado del calipso con origen en Trinidad y Tobago. En su vertiente más actual, encontramos similitudes con el estilo de "Lovumba", como sucede en temas de estos años de los artistas trinitenses Destra y Machel Montano.

[490] Promusicae, "Top 50 canciones: semana 41, del 8 al 14 de octubre de 2012", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_41_05-octubre-2012-a-11-octubre-2012-n723/.

[491] Aunque no ofrece referencias, en Wikipedia se indica que la canción "se convierte en un éxito en países como Argentina, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Venezuela y España". "Andy Rivera", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Andy_Rivera.

[492] "'Te pintaron pajaritos'' el tema que arrasa en Internet", *LOS40*, 6 de septiembre de 2012, https://los40.com/los40/2012/09/06/actualidad/1346940295_015440.html.

[493] Promusicae, "Top 50 canciones anual 2012", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-50-canciones-2012-n19/ y "Top 50 canciones anual 2013", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-50-canciones-2013-n96/.

1.7.2. Enrique Iglesias y la expansión de la nueva ola colombiana (2014-2016)

De todas formas, el año determinante para el regreso del reggaetón al *mainstream* español fue 2014. En marzo entra en las listas semanales "Bailando" de Descemer Bueno, Gente de Zona y Enrique Iglesias,[494] una canción que, pese a ser la única de reggaetón que entra en la lista anual de descargas de 2014, lo hace en el primer puesto, con una certificación de 80 000 unidades vendidas.[495] Esta incursión del artista español residente en Estados Unidos en la categoría de la música urbana latina favoreció el reconocimiento positivo del género en el país, aunque también plantea debates sobre su blanqueamiento, algo que se explora en el capítulo 2. Además, fue considerada una de las canciones del verano, pues, como recoge una noticia de Los 40, "en el verano de 2014 no hubo nadie que no tarareara y bailara este temazo".[496] La orientación pop y una letra dirigida al disfrute encajan en una concepción de lo caribeño como algo inofensivo que desde España puede ser consumido a través de la música y el turismo.[497] Al mismo tiempo, es una producción bien recibida por el público que impulsó una visión más amable del reggaetón.

Este tema estuvo acompañado en la lista anual de *streaming* de canciones de artistas canarios, como "Cosas locas" de Danny Romero y "La conocí bailando" de Dr. Bellido con K-Narias, así como de la nueva ola de reggaetón colombiano marcada por "Travesuras" de Nicky Jam y "6 AM" (2013) de J Balvin y Farruko.[498] El caso de "Travesuras" es reseñable, pues está considerada como la canción con la que este artista de la vieja escuela boricua relanzó su carrera musical desde Medellín, impulsando hacia

---

[494] Promusicae, "Top 50 canciones: semana 12, del 17 al 23 de marzo de 2014", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_12_14-marzo-2014-a-20-marzo-2014-n2523/.

[495] Promusicae, "Top 50 canciones anual 2014", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-50-canciones-2014-n119/. En la lista anual de *streaming* de 2014 alcanza también el primer puesto, pero con una certificación de cuádruple disco de platino que equivale a 32 millones de escuchas. Promusicae, "Top 100 *streaming* anual 2014", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-*streaming*-2014-n123/.

[496] "Enrique Iglesias - Bailando ft. Descemer Bueno y Gente De Zona [2014]", Los 40, 11 de abril de 2014, https://los40.com/los40/2014/04/11/videoclips/1397200822_498904.html.

[497] De hecho, en la web de la emisora aprovechan para hacer publicidad turística de Santo Domingo, ciudad donde se grabó el videoclip, donde se puede "disfrutar de verdad y bailando de este pedazo de país, sus increíbles playas y unos buenos mojitos al ritmo latino". "Bailando con Enrique Iglesias en Santo Domingo", Los 40, 19 de junio de 2014, https://los40.com/los40/2014/06/19/viajes/1403157629_864434.html.

[498] Promusicae, "Top 100 *streaming* anual 2014".

la esfera internacional el estilo de reggaetón pop colombiano.[499] A nivel musical tiene una aproximación similar a la de "Bailando" en la construcción melódica y el tratamiento vocal, aunque en este caso el *dembow* sigue definido por *samples* del reggaetón puertorriqueño.

En cuanto a las listas semanales de canciones descargadas, otro referente puertorriqueño que volvió al reggaetón fue Don Omar con "Soledad".[500] La parte vocal de la canción es melódica, acorde además con una letra de desamor, mientras que el estilo es más cercano la vieja escuela puertorriqueña, pues los productores Mambo Kingz, Gaby Music y Bryan "La mente maestra" incorporan elementos de la bachata, pero también del merengue, como el acordeón y la tambora. El año finaliza con "El taxi" del cubano Osmani García junto a Pitbull y Sensato en las listas semanales de *streaming*,[501] un tema que *samplea* "Murder She Wrote" (1992), la canción de *dancehall* de los jamaicanos Chaka Demus y Pliers.[502] Aquí los juegos de doble sentido de la letra añaden un punto más de contenido sexual al género,[503] el cual, aunque fue recibido con humor,[504] también fue criticado por "machista".[505] Además, es la primera canción de reggaetón que encontramos mencionada

[499] Eddy Cepeda habla de una simbiosis entre Colombia y Nicky Jam, pues mientras que el artista aportaba legitimidad a la escena de reggaetón colombiana, la misma escena le permitió relanzar su carrera musical. Eduardo Cepeda, "Tu Pum Pum: The Rise of Colombian Reggaeton and Perreo's Pop Transformation", *Remezcla*, 9 de abril de 2019, https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-colombian-reggaeton/.

[500] Promusicae, "Top 50 canciones: semana 44, del 27 de octubre al 2 de noviembre de 2014", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_44_24-octubre-2014-a-30-octubre-2014-n2721/. Cabe mencionar que ni Don Omar ni Daddy Yankee habían desaparecido por completo de las listas, pues lograron posiciones en las listas anuales con canciones como "Danza Kuduro" junto a Lucenzo en 2012 o "More Than Friends" junto a Inna en 2013, respectivamente.

[501] Promusicae, "Top 100 *streaming*: semana 52, del 22 al 28 de diciembre de 2014", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/*streaming*_52_19-diciembre-2014-a-25-diciembre-2014-n2775/.

[502] La cadena de *sampleos* llega a "Fresh" (1987) de Shabba Ranks, de donde han tomado el sonido del piano a contratiempo. "Pliers's 'Murder She Wrote' sample of Shabba Ranks's 'Fresh'", Who Sampled, https://www.whosampled.com/sample/164202/Pliers-Murder-She-Wrote-Shabba-Ranks-Fresh/.

[503] Juan Sebastián Morales Correa, "¿Qué significa la letra de la canción El Taxi?", *Carroya*, 4 de septiembre de 2018, https://www.carroya.com/noticias/archivo/que-significa-la-letra-de-la-cancion-el-taxi-2223.

[504] "¿Bailan los indies la canción del verano?", *Tentaciones (El País)*, 11 de julio de 2015, https://elpais.com/elpais/2015/07/07/tentaciones/1436271220_207445.html.

[505] María Porcel, "(Me lo paró) El taxi", *El País*, 21 de agosto de 2015, https://elpais.com/elpais/2015/08/20/estilo/1440092122_321186.html.

en el perfil de Instagram de Spotify.[506] Por último, cabe destacar la perdurabilidad en las listas de "Travesuras" y "Bailando", que se mantienen en el top anual del año siguiente.[507]

En 2015, el año en el que el mercado físico y el digital están a la par,[508] con un 43,3 % de la población usando servicios de *streaming*,[509] el reggaetón se convierte, como adelantábamos en la introducción, en el género más escuchado en Spotify España.[510] La variedad de artistas y estilos de reggaetón se amplía, a la vez que se mantienen artistas de años anteriores. Predominan los nombres masculinos, aunque encontramos algunos temas de artistas femeninas, como "Pégate" de la española Ylenia.[511] Desde febrero, Enrique Iglesias repite su estrategia de "Bailando" con "El perdón", ahora en colaboración con Nicky Jam, posicionándose el número uno de la lista anual.[512] También entra en las listas la *cover* de "El perdón" de Antonio José para el concurso televisivo *La Voz*, quien lleva su versión al canto aflamencado,[513] en línea con las *covers* con guitarra que se popularizaron en la época.

Por otro lado, los artistas puertorriqueños de la vieja escuela como Daddy Yankee, Don Omar y Wisin también se posicionan en la lista anual de canciones descargadas.[514] En "Sígueme y te sigo" Daddy Yankee presenta un tema de reggaetón con sonoridades más tropicales como el acordeón, típico del merengue, y efectos electrónicos que ya encontrábamos en su álbum *Prestige* (2012). Además, el dúo puertorriqueño Plan B entra

---

[506] @spotifyspain, "We 💚 'El Taxi'", Instagram, 23 de abril de 2015, https://www.instagram.com/p/10n6P1opuy/.

[507] Promusicae, "Top 100 canciones anual 2015", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2015-n134/.

[508] Fundación SGAE, "Música grabada", *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*, 2016, https://www.anuariossgae.com/anuario2016/frames.html, 29.

[509] Ibid., 46.

[510] Zahumenszky, "El reggaetón es el género más escuchado". No obstante, la lista de Promusicae de 2015 no indica tener en cuenta las escuchas en plataformas de *streaming* ni hay una lista anual de *streaming*, por lo que los datos que aquí comentamos sobre este año son de canciones descargadas en operadores legales (los indicados por Promusicae son Amazon, Boungiorno, Gran Vía Musical, Google Play, i-Tunes, Jetmultimedia, Media Markt online, Movistar, Orange, Vodafone, Nokia, 7Digital y Zune). Promusicae, "Top 100 canciones anual 2015".

[511] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 26, del 22 al 28 de junio de 2015", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_26_19-junio-2015-a-25-junio-2015-n2913/.

[512] Promusicae, "Top 100 canciones 2015".

[513] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 31, del 24 al 30 de julio de 2015", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_31_24-julio-2015-a-30-julio-2015-n2938/.

[514] Promusicae, "Top 100 canciones anual 2015".

con "Fanática Sensual", caracterizada por una letra más explícita sexualmente y una producción cercana a la vieja escuela.[515] Colombia sigue ganando presencia gracias a "Ginza" de J Balvin, además de Kevin Roldán y Maluma, quien se posiciona junto al canario Danny Romero con "Bandida". "La Gozadera" de Gente de Zona con Marc Anthony hace espacio para el cubatón, convirtiéndose además en una de las canciones del verano de este año en España.[516] A esta categoría estival se suman "El perdón", ya mencionada, y "Lean On", un tema de *moombathon* de Major Lazer, DJ Snake y MO.[517] Por último, desde el territorio peninsular, Juan Magán se posiciona con temas como "Vuelve" (junto a Paulina Rubio y DCS) y "Por fin te encontré (con Cali y El Dandee y Sebastián Yatra), mientras que La Mafia del Amor y El Combo Perfecto entran en las listas semanales con "La disco resplandece".[518]

En 2016 se sigue asentando el género con temas de los años anteriores y bastantes novedades, que ocupan más del 30 % de la lista anual.[519] J Balvin, Maluma,[520] Sebastián Yatra y otros artistas sostienen la escena colombiana, a la que se suman las incursiones de Shakira en el reggaetón –"Chantaje" junto a Maluma y "La bicicleta", entre el reggaetón y el vallenato, con Carlos Vives–. El artista panameño Joey Montana se sitúa en el noveno puesto con "Picky" y su característico baile, mientras que Enrique Iglesias vuelve a ocupar la primera posición, esta vez junto a Wisin, con "Duele el corazón", que alcanza el estatus de canción más escuchada del año en Spotify.[521]

El cubatón reaparece con nuevas canciones de Gente de Zona y "Hasta que se seque el malecón" de Jacob Forever, mientras que desde Puerto Rico llegan nombres como Alexis

---

[515] Sus inicios están ligados al productor DJ Blass y su serie *Reggaeton Sex*, lo que explica sus letras con contenido sexual más explícito.

[516] Cristina Zavala, "La Gozadera, ¿la canción del verano 2015?", *Los 40*, 1 de julio de 2015, https://los40.com/los40/2015/07/01/musica/1435747228_357090.html.

[517] "'La Gozadera', la canción del verano", *El Confidencial*, 3 de septiembre de 2015, https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-09-03/la-gozadera-gente-de-zona-lean-on-major-lazer-cancion-del-verano-spotify_999820/.

[518] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 34, del 14 al 20 de agosto de 2015", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_34_14-agosto-2015-a-20-agosto-2015-n2953/.

[519] Promusicae, "Top 100 canciones + *streaming* anual 2016", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2016-n154/.

[520] En cuanto a los álbumes de venta física, Maluma se posiciona en la lista anual con *Pretty Boy, Dirty Boy*. Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2016", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-albumes-2016-n153/.

[521] @spotifyspain, "A @enriqueiglesias ya no le duele el corazón…", Instagram, 19 de diciembre de 2016, https://www.instagram.com/p/BOMmNI3j5mt/.

y Fido, Cosculluela, Zion y Lennox, o el estadounidense Justin Quiles, además de artistas ya consagrados como Daddy Yankee, Don Omar y Wisin en el *remake* "Mayor que yo 3", producida por Luny Tunes. También entra en las listas la *boyband* de música urbana latina CNCO con su éxito "Reggaetón Lento". En general, escuchamos un reggaetón pop predominantemente masculino, de corte romántico, aunque abundan también las letras sobre la fiesta y el disfrute. Entre los artistas españoles, destaca Dasoul con "Vuela corazón", además de Juan Magán.

1.7.3. "Despacito" y la nueva escuela puertorriqueña (2017-2018)

En septiembre de 2017, el periodista Nando Cruz publica en *El Periódico* un reportaje titulado "La juventud baila reggaeton", donde desgrana junto a un grupo de expertos/as el éxito que el género está adquiriendo entre la generación "post-millennial":

> Ahora que las ventas de discos ya no son útiles para calibrar el éxito de un artista o estilo, el mercado virtual ayuda a constatar lo que ya se percibe al pasear por plazas, discotecas e institutos: el reggaeton es omnipresente en España. Sobre todo, entre los adolescentes, muchos de los cuales ni gateaban cuando Daddy Yankee lanzó el *single* que nos enseño a perrear: Gasolina.[522]

El texto recoge voces como las de Amparo Lasén, Roger Martínez Sanmartí, Carles Feixa, Alexandra Baena o Laura Viñuela, señalan como causas de este éxito factores tecnológicos como el uso de los móviles y de internet, así como el atractivo del baile sensual, la autenticidad callejera y la incomodidad que genera entre los adultos. Desde una perspectiva de clase, el sociólogo Martínez Sanmartí define el reggaetón como un "sonido hegemónico en la periferia social" que ha impactado "sectores muy transversales", convirtiéndose en la música predilecta de las fiestas. Para Feixa, el género representa además "un marcador generacional", mientras que Rubén López-Cano subraya su viraje hacia sonidos más pop y letras menos explícitas, como sucede en "Bailando" o en "Despacito".

Decir que "Despacito" hizo de 2017 el año del reggaetón sería obviar la importancia de otras canciones, como aquellas que completan los veinte primeros puestos en las listas de canciones más reproducidas en todo el año –a excepción de "Shape of You" de Ed Sheeran, "Ahora dice" producida por Chris Jedi con J Balvin, Ozuna y Arcángel, y "Me

---

[522] Nando Cruz, "La juventud baila reggaetón", *El Periódico Extremadura*, 3 de septiembre de 2017, https://www.elperiodicoextremadura.com/mas-periodico/2017/09/03/juventud-baila-reggaeton-44256651.html.

llamas" de Piso 21– (véase tabla 1.3.). De todas formas, no hay duda de que esta canción que rompió récords en la industria musical global ayudó a impulsar creación y consumo del género, llegando al público *mainstream* gracias a una sonoridad todavía más pop y "lijada".[523]

Anual	Sem. Lista	Artista	Título	Sello	Cert. 2017	Cert. Acumulados
1	50	LUIS FONSI / DADDY YANKEE	DESPACITO	UNIVERSAL	12**	12**
2	51	ED SHEERAN	SHAPE OF YOU	WARNER MUSIC	8**	8**
3	47	DANNY OCEAN	ME REHÚSO	WARNER MUSIC	7**	7**
4	36	MALUMA	FELICES LOS 4	SONY MUSIC	6**	6**
5	39	ENRIQUE IGLESIAS / DESCEMER BUENO / ZION &	SUBEME LA RADIO	SONY MUSIC	5**	5**
6	49	NICKY JAM	EL AMANTE	SONY MUSIC	4**	4**
7	65	CNCO	REGGAETÓN LENTO (BAILEMOS)	SONY MUSIC	5**	6**
8	37	NACHO	BAILAME	UNIVERSAL	4**	4**
9	26	J BALVIN / WILLY WILLIAM	MI GENTE	UNIVERSAL	4**	4**
10	40	WISIN / OZUNA	ESCÁPATE CONMIGO	SONY MUSIC	4**	4**
11	50	SHAKIRA / MALUMA	CHANTAJE	SONY MUSIC	4**	5**
12	31	MANUEL TURIZO	UNA LADY COMO TÚ	SONY MUSIC	4**	4**
13	41	CALI Y EL DANDEE / SHAGGY	LUMBRA	UNIVERSAL	3**	3**
14	37	SHAKIRA	ME ENAMORÉ	SONY MUSIC	3**	3**
15	24	BECKY G / BAD BUNNY	MAYORES	SONY MUSIC	3**	3**
16	65	ZION & LENNOX / J BALVIN	OTRA VEZ	WARNER MUSIC	4**	5**
17	39	CHRIS JEDAY / J BALVIN / OZUNA / ARCANGEL	AHORA DICE	UNIVERSAL	3**	3**
18	65	PISO 21	ME LLAMAS	WARNER MUSIC	4**	4**
19	41	DADDY YANKEE / OZUNA	LA ROMPE CORAZONES	UNIVERSAL	3**	3**
20	31	C. TANGANA	MALA MUJER	SONY MUSIC	3**	3**

Tabla 1.3. Veinte primeros puestos del Top 100 canciones + *streaming* anual 2017 de Promusicae.[524]

En la tercera semana de enero, "Despacito" entró como la primera en la lista de *streaming* y descargas,[525] mientras que en marzo Luis Fonsi y Daddy Yankee protagonizaban la portada de la *playlist* oficial de Spotify Éxitos España.[526] Con una gran cobertura mediática, la prensa española la celebró como un camino para "hacer frente a la industria anglo", calificando a sus productores, Mauricio Rengifo y Andrés Torres, de "fabricantes de éxitos".[527] Como cabe esperar, fue la canción del verano 2017,[528] pero, más allá de su componente pegadizo, los reportajes se centraron en analizar el elevado impacto económico generado por la canción y por su versión remix con el cantante pop canadiense

[523] Para un análisis más detallado véase Wayne Marshall, "Everything You Ever Wanted to Know About 'Despacito'", *Vulture*, 22 de agosto de 2017, https://www.vulture.com/2017/08/everything-you-ever-wanted-to-know-about-despacito.html.

[524] Promusicae, "Top 100 canciones + *streaming* anual 2017", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2017-n165/.

[525] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 3, del 13 al 19 de enero de 2017", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_3_13-enero-2017-a-19-enero-2017-n3333/.

[526] @spotifyspain, "La lista de los #ÉxitosEspaña del momento no la hacemos nosotros…", Instagram, 6 de marzo de 2017, https://www.instagram.com/p/BRSxwLlgJT0/.

[527] Ulises Fuente, "Latinos: el muro musical que arrasa en *streaming*", *La Razón* (Ed. Andalucía), 11 de abril de 2017, 54-55.

[528] Ana Cristina Ruiz, "Están dando 'caló' con… ir 'despacito', ser 'felices los cuatro' y 'súbeme la radio…", *La Verdad* (Murcia. Ed. Cartagena), 19 de julio de 2017, 49. https://elpais.com/elpais/2017/08/02/tentaciones/1501675968_427643.html.

Justin Bieber.[529] También fue una oportunidad para entrevistar a los artistas involucrados y comentar las numerosas versiones y parodias que inspiró el tema en programas televisivos,[530] como Crackòvia[531] y Polònia[532] de la TV3.

En julio, la canción que alcanzó el número uno de las listas de Promusicae en julio fue "Mi gente" de J Balvin y Willy William, [533] quienes repiten la estrategia de internacionalización presentando un remix con Beyoncé. Mientras que "Despacito" presenta un imaginario romántico a través de la figura del *Latin lover*, "Mi gente" explora la idea de la fiesta mundial, algo que también se refleja en su dimensión musical. En este sentido, la genealogía de *samples* de "Mi gente" puede rastrearse, al menos, hasta la canción en bengalí "Heila Duila Nach" (2016), de la que Willy William toma un *loop* de su característico gancho melódico para "Voodoo Song" (2017), que poco después daría lugar a la versión con J Balvin. Como si quisiesen hacer honor a este origen transnacional, que va de Bangladesh a Colombia pasando por Francia, la letra celebra la unión de las personas en un entorno global de baile y disfrute. Otro *crossover* es el de Luis Fonsi con Demi Lovato en "Échame la culpa", que logró su primero puesto en noviembre y fue portada de la lista oficial Novedades viernes.[534]

2017 es un año en el que se sigue diversificando las propuestas, también en cuestiones de género, pues encontramos a más artistas femeninas en posiciones altas, donde sigue

---

[529] "'Despacito' es ya la canción más reproducida en '*streaming*' de la historia", *El País*, 19 de julio de 2017, https://elpais.com/cultura/2017/07/19/actualidad/1500450738_473429.html.

[530] Ramón de España, "'Despacito se incrusta rapidito'", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 28 de mayo de 2017, 110.

[531] Crackòvia TV3, "'Despacito', amb Lucho, Messi i Iniesta", YouTube, 13 de febrero de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=NOq9Xqk2krE&ab_channel=Crack%C3%B2viaTV3.

[532] Polònia TV3, "Polònia - El procés avança 'Despacito' (Paròdia d'italians cantant 'Despacito', de L", YouTube, 25 de mayo 2017, https://www.youtube.com/watch?v=xyNYw6FiglI&ab_channel=Pol%C3%B2niaTV3. En este caso parodiaban el vídeo de un grupo de amigos italianos que fingen odiar la canción y que se viralizó en internet. Es curioso cómo en ese vídeo uno de ellos confunde la canción con una de Enrique Iglesias, demostrando lo asentado que estaba el artista dentro del imaginario del reggaetón pop, así como la idea de la canción del verano, para el público internacional. El Dominical de Panamericana, "Parodia de amigos italianos que odian el hit 'Despacito' arrasa en Internet", YouTube, 21 de mayo de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=5-9p8G0N8fU&ab_channel=ElDominicaldePanamericana.

[533] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 29, del 14 al 20 de julio de 2017", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_29_14-julio-2017-a-20-julio-2017-n3468/.

[534] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 48, del 24 al 30 de noviembre de 2017", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_48_24-noviembre-2017-a-30-noviembre-2017-n3578/ y @spotifyspain, "Que alguna vez hayas publicado una canción como indirecta…", Instagram, 17 de noviembre de 2017, https://www.instagram.com/p/BbmAoF2gCm_/.

destacando Shakira. Algunos ejemplos son la mexicano-estadounidense Becky G, que junto a Bad Bunny alcanzan el número dos de las listas con "Mayores" –que figuró en la *playlist* oficial Canción del verano–[535] o la artista dominicana Natti Natasha, que en octubre llega a la primera posición con "Criminal" a dúo con el puertorriqueño Ozuna.[536] Entre la producción española, destaca el éxito de canciones que mezclan rumba y reggaetón, caso de "La isla del amor" de Demarco Flamenco y Maki, mientras que Enrique Iglesias mantiene su fórmula y vuelve a posicionarse con "Súbeme la radio", en colaboración con Zion y Lennox, y Descemer Bueno.

Desde Venezuela, Danny Ocean entra el tercero en la lista anual con "Me rehúso" y también se consolidan artistas colombianos, como Manuel Turizo, y puertorriqueños, como Anuel AA, Farruko y Ozuna, este último acumulando ocho posiciones en la lista. De hecho, Ozuna no solo destaca por sus *singles*, sino que también llegó a lo más alto en las listas de álbumes más escuchados en plataformas de *streaming* con *Odisea*, manteniéndose varias semanas en el top. Otros trabajos, como *Energía* de J Balvin, *Fénix* de Nicky Jam y *Pretty Boy, Dirty Boy* de Maluma, así como títulos de CNCO y Juan Magán, también se posicionan en la lista anual de *streaming* de álbumes (fig. 1.15.).[537]

En cuanto a las canciones de reggaetón más escuchadas en 2018 en plataformas de *streaming*, se mantienen algunas tendencias de años anteriores, a la vez que asientan y crean otras nuevas.[538] Así, "El baño" de Enrique Iglesias y Bad Bunny será el último gran éxito del español con la fórmula de reggaetón pop y las colaboraciones con artistas urbanos que llevaba explotando desde 2014. El reggaetón puertorriqueño, aunque continúa con ese estilo más pop, comienza a presentar también temas de trapetón, esto es, canciones que combinan los sonidos de la caja de ritmos TR-808, que en ese momento definía el timbre del trap, con una base de *dembow*. Además, la producción es más minimalista que la de la vertiente pop y las letras son más sexuales. "Te boté" de los

---

[535] @spotifyspain, "Te avisamos: hacerle caso a @iambeckyg…" Instagram, 10 de agosto de 2017, https://www.instagram.com/p/BXnTunXgL3p/.

[536] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 43, del 20 al 26 de octubre de 2017", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_43_20-octubre-2017-a-26-octubre-2017-n3546/.

[537] Se ha de señalar que Promusicae ha eliminado de su web las listas anuales de *streaming* álbumes (que en 2023, cuando se elaboró esta gráfica, sí estaban disponibles). Las de 2017 a 2019 pueden consultarse en Marina Arias Salvado, "Promusicae anual streaming y descargas (2012-2023)", Drive, 24-29, https://drive.google.com/file/d/1N0n1N3OohuqZkDYAdJ9Qd2CC_FTwyM7L/view?usp=drive_link.

[538] Promusicae, "Top 100 canciones + *streaming* anual 2018", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2018-n185/.

boricuas Nio García, Darell y Casper Mágico marca el inicio de este estilo, seguido de otros éxitos como "Asesina" de Bryatiago y Darell. El contenido sexualmente explícito trasluce también en "Mujeres" de Justin Quiles y el artista dominicano Mozart La Para.

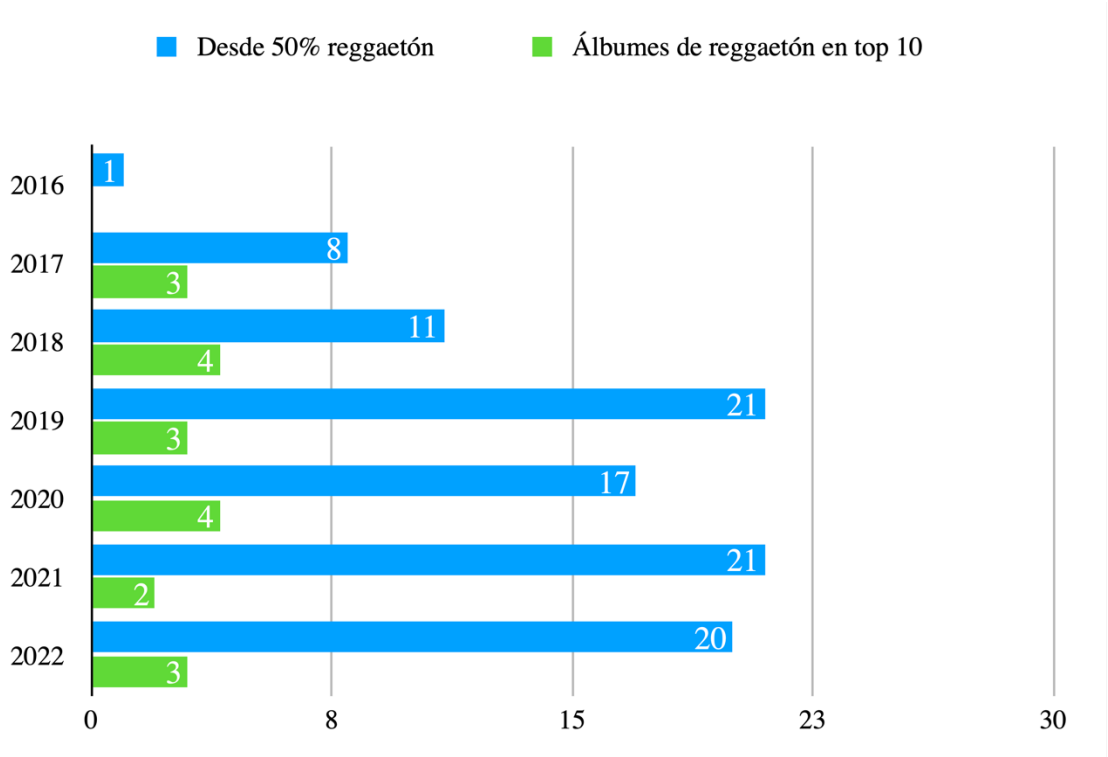


Figura 1.15. Top 100 álbumes anuales de Promusicae (2016-2022).[539]

Por otro lado, los *crossovers* con artistas anglos se llevan al terreno de la EDM, con diferentes colaboraciones con productores de música electrónica de renombre, como "Azukita", donde Daddy Yankee colabora con Steve Aoki, y "Taki Taki" de DJ Snake con la participación de Selena Gómez, Ozuna y Cardi B, tema con el que Spotify inaugura su *playlist* Global X.[540] Incluso canciones como "X" de Nicky Jam y J Balvin, más próxima al *dancehall*, cuentan con elementos de la EDM, en especial su gancho instrumental de trompeta que sustituye al estribillo, algo que ya sucedía en "Mi gente". Encontramos también nuevos nombres de nacionalidades diversas, tanto de artistas masculinos –Paulo Londra (Argentina) o Wolfine (Colombia)– como de artistas femeninas, concretamente Karol G (Colombia), Anitta (Brasil), Leslie Grace (Estados

[539] La gráfica presenta datos de: 2012 descargas; 2013-2014 *streaming*; 2015 descargas; 2016-2022 *streaming* y descargas. Elaboración propia a partir de datos de Promusicae.

[540] @spotifyspain, "Cómo inaugurar la playlist Global X…", Instagram, 29 de septiembre de 2018, https://www.instagram.com/p/BoTtZbRlB0Z/.

Unidos), Sofía Reyes (México) y Lele Pons (Venezuela). Esto favorece notablemente la ampliación de la cuota de género, pues también se consolidan artistas que ya aparecían en años anteriores. Es el caso de Natti Natasha con sus canciones "No me acuerdo" –junto a Thalía– y "Sin Pijama" con Becky G, que fue la canción más escuchada del año en Spotify España.[541] En general, el estilo de estos temas sigue siendo de reggaetón pop, con énfasis en el elemento vocal melódico.

En cuanto a los álbumes más reproducidos de 2018 en plataformas de *streaming*, destacan *Aura* y *Odisea* de Ozuna – que se convierte en el artista más escuchado del año en España–,[542] *Vibras* de J Balvin –celebrado por Spotify como el artista más escuchado del mundo–[543] y *Real Hasta la Muerte* –disco debut de Anuel AA–, trabajos que alcanzan los diez primeros puestos de la lista de *streaming* de 2018. Otros artistas cuyos álbumes entran en listas son Maluma, Shakira, Nicky Jam, Wisin, Yandel, Sebastián Yatra y CNCO.[544] En el terreno español, destaca el impacto de la reedición de *Operación Triunfo* 2017, de donde sale "Lo malo" de Aitana y Ana Guerra como candidata a participar en Eurovisión, un tema que abrió las puertas del *mainstream* a una concepción feminista del reggaetón y que se situó en la cúspide de la lista anual de Promusicae. Además, Ana Guerra entra en las listas con otras canciones de reggaetón como "Ni la hora", en colaboración con Juan Magán, y Spotify presenta en exclusiva "Ya es hora" de Ana Mena con Becky G y De La Ghetto.[545]

También es significativo que artistas españoles de larga trayectoria en el terreno del pop exploren las sonoridades del reggaetón, destacando "Déjala que baile" de Alejandro Sanz, Melendi y Arkano y "A partir de hoy", en la que David Bisbal colabora con Sebastián Yatra. "Déjala que baile" se caracteriza por un acercamiento más orgánico donde la base de *dembow* llega a partir de la mitad del tema. La canción recoge la narrativa del empoderamiento femenino que se popularizara con "Lo malo", aunque en este caso puesta

---

[541] @spotifyspain, "Confirmado 300 millones de veces…", Instagram, 12 de diciembre de 2018, https://www.instagram.com/p/BrSuQ6mHsUe/.

[542] @spotifyspain, "De Puerto Rico para el mundo…", Instagram, 6 de diciembre de 2018, https://www.instagram.com/p/BrC9aVFHexc/.

[543] @spotifyspain, "@jbalvin es el artista más escuchado de todo el 🌎...", Instagram, 28 de junio de 2018, https://www.instagram.com/p/BkkxZglg5e0/.

[544] Véase Arias Salvado, "Promusicae anual streaming y descargas (2012-2023)", 26-27.

[545] @spotifyspain, "¡¡¡EXCLUSIVA!!! #YaEsHora es el nuevo single…", Instagram, 14 de marzo de 2018, https://www.instagram.com/p/BgTfkJJAJ2o/.

en voz de tres hombres. Por otro lado, el artista catalán Álvaro Soler se aproxima al ritmo de *dembow* sobre una base más orgánica y tropical con gestos de guitarra flamenca en "La cintura", donde explota tópicos esencialistas sobre el baile y las identidades etno-raciales.[546] Por último, cabe señalar que la *playlist* que más promociona Spotify en su Instagram es Viva Latino,[547] una lista creada en 2014 y relanzada en 2017 que pone el foco en la industria de la música latina actual, pues

> '[l]os recientes éxitos de artistas como Luis Fonsi, Daddy Yankee y J Balvin nos han demostrado que la música de hoy en día no conoce fronteras o idiomas", dijo Rocío Guerrero, directora de Global Cultures en Spotify. 'La música latina se ha convertido en un lenguaje verdaderamente universal'.[548]

Así, se trata de una época en la que Spotify España se centra en apoyar una lista planteada desde la esfera latino-estadounidense bajo la idea de que la música urbana latina se ha convertido en un producto de consumo global, una aproximación que se mantiene en la etapa siguiente.

1.7.4. J Balvin y Bad Bunny (2019-2020)

En 2019 hay un aumento significativo en la presencia del género, la diversificación estilística y la producción nacional. Aunque no llega al primer puesto, el reggaetón se atrinchera en lo más alto de la lista anual de canciones con el máximo porcentaje de ocupación en el periodo estudiado. En la lista de *streaming* de álbumes destaca *OASIS* de J Balvin y Bad Bunny, y se mantienen trabajos de Ozuna y Anuel. Desde Panamá llega Sech con *Sueños*, fichado por la discográfica independiente Rich Music, cuyo álbum colectivo *The Academy* también se sitúa en la lista. Además, figuran álbumes de Maluma, Justin Quiles, Karol G, Farruko, Manuel Turizo o la banda mexicana de pop-rock latino Reik, que en su álbum *Ahora* apuestan por bases de *dembow*. En lo que respecta a la

---

[546] Aunque el artista trata de enviar un mensaje de confianza sobre superar las inseguridades, la letra y el videoclip presentan una visión esencialista en términos raciales y étnicos, pues a las bailarinas cubanas que aparecen en el videoclip se les presupone saber moverse, mientras que el artista, europeo, admite que "no lo tiene en las venas".

[547] @spotifyspain, "Desde @nickyjampr a @mturizomusic, @laindustriainc ha creado un movimiento latino…", Instagram, 29 de enero de 2019, https://www.instagram.com/p/BtOjl81lX4E/; para profundizar en el análisis de esta *playlist* en Estados Unidos véase Kerri O'Connell, "*¡Viva Latino!* El crecimiento renombre de la música latina en los Estados Unidos (The Rising Popularity of Latin Music in the U.S.)" (trabajo fin de grado, Smithfield, Bryant University, 2019).

[548] Marcelo Ramírez, "Spotify lanza la nueva playlist 'Viva Latino' para todos los fanáticos", *Sabes*, 15 de noviembre de 2017, https://sabes.cl/2017/11/15/spotify-lanza-la-nueva-playlist-viva-latino-todos-los-fanaticos/.

escena española, Maka se posiciona en la lista con *Dvende* y su mezcla de flamenco, reggaetón y trap.[549]

La nueva generación puertorriqueña sigue apostando por el trapetón y los remixes extensos en temas como "Si se da" de Myke Towers y Farruko o "Pa Mí", una colaboración extensa entre el sello Rich Music y la escena argentina,[550] aunque en otros casos escogen el estilo puertorriqueño de la segunda ola, como en "Soltera (Remix)" de Lunay, Daddy Yankee y Bad Bunny. Por otra parte, artistas más consolidados recurren a la nostalgia, versionando canciones de décadas anteriores. Es el caso de "Con calma", donde Daddy Yankee reinventa "Informer" (1992) del rapero Snow y "China",[551] una colaboración extensa en la que toman como base "She Wasn't" (2000) de Shaggy, además de recurrir a algunos versos de "Ella me levantó" (2007) de Daddy Yankee. En esta última se sigue afianzando la conexión entre Colombia y Puerto Rico, favorecida también por la relación romántica entre Karol G y Anuel AA, quienes publican "Secreto", con un videoclip en el que muestran su vida cotidiana compartida. Otros artistas relevantes son Jhay Cortez con "No me conoce" y Bad Bunny con "Callaíta", donde el productor Tainy explora unas sonoridades más *lo-fi*.

Por otro lado, la presencia de canciones de reggaetón de artistas españoles es cada vez más acusada. Es paradigmático el caso de Rosalía, que sorprende colaborando con J Balvin en "Con Altura" y unos meses después lanza "Yo x ti, tú x mí" junto a Ozuna. Pero también desde otras esferas llegan nuevos nombres, como la exconcursante de *Operación Triunfo* 2018 Lola Índigo,[552] el rapero Don Patricio o el artista de flamenco urbano Omar Montes. Este último entra el primero en la lista de noviembre con "Alocao" junto a Bad Gyal.[553] En la lista de álbumes más vendidos en físico también destacan el dúo canario Adexe y Nau con sus trabajos *Binomio perfecto* (2018) e *Indiscutibles*.[554]

---

[549] Véase Arias Salvado, "Promusicae anual streaming y descargas (2012-2023)", 28-19.

[550] En la canción intervienen Khea, Dalex, Feid, Sech, Cazzu, Lenny Tavárez y Rafa Pabön.

[551] En la canción intervienen Anuel AA, Daddy Yankee, Karol G, Ozuna y J Balvin.

[552] La artista andaluza entra en la lista anual con "Mujer Bruja" junto a Mala Rodríguez, "Lola Bunny" con Don Patricio y "Me quedo" con Aitana, mientras que su álbum *Akelarre* llega a la lista de álbumes. Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2019", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-albumes-2019-n197/.

[553] Promusicae, "Top 100 canciones: semana 44, del 25 al 31 de octubre de 2019", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_44_25-octubre-2019-a-31-octubre-2019-n4221/.

[554] Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2019".

Al año siguiente, Karol G destaca como la artista femenina más escuchada en Spotify España,[555] mientras que su tema "Tusa" junto a la rapera estadounidense Nicki Minaj se convierte en la canción más escuchada en las plataformas de *streaming* en el país.[556] Le siguen de cerca el reggaeton pop acelerado "Se iluminaba" de Ana Mena con el italiano Fred de Palma, "Hawái" de Maluma –que entró en la *playlist* Verano 2020–,[557] el remix de "La Jepeeta" de Anuel AA,[558] de contenido más sexual, y la romántica y melódica "Porfa" de Justin Quiles y el colombiano Feid, que luego reaparece en forma de remix.[559] Aunque 2020 es un año en el que no hay tantas novedades, el género sigue teniendo relevancia en la lista por dos motivos. Por un lado, continúan sonando canciones del año anterior, como "Alocao", "Indeciso" o "Yo x ti, Tú x mí". Por otro, sobresalen tres álbumes en las listas: *YHLQMDLG* de Bad Bunny, entre trap y reggaetón, *Emmanuel* de Anuel AA y *COLORES* de J Balvin.[560] Así, estos trabajos largos mantienen a los tres artistas en la lista de canciones, destacando temas como "Safaera" junto a Jowell y Randy, y Ñengo Flow (*YHLQMDLG*), "Morado" (*COLORES*) o "El Manual" (*Emmanuel*).

Algunos artistas que adquieren relevancia en 2020 son Camilo y Manuel Turizo desde Colombia, así como Rauw Alejandro, Jay Wheeler o Myke Towers desde Puerto Rico. Además, ganan visibilidad nombres de la generación bisagra como Ñengo Flow y Arcángel.[561] No obstante, la presencia femenina desciende; solo Karol G consigue posicionarse en la lista anual en solitario, mientras que Shakira, Ana Mena o Rosalía entran a través de colaboraciones, si bien Becky G logra un hueco en la lista de *streaming* álbumes con *Mala Santa*. Dentro del panorama español cabe señalar el segundo puesto en la lista de álbumes de *streaming* de *En tus planes* de David Bisbal, que incluye varias

---

[555] @spotifyspain, "'Tusa', 'Ay, DiOs Mío!', 'BICHOTA'... si te preguntas por qué @karolg …", Instagram, 2 de diciembre de 2020, https://www.instagram.com/p/CISv_09q1id/. Bad Bunny fue el artista más escuchado en el país. @spotifyspain, "Tres ábumes y decenas de hits", Instagram, 2 de diciembre de 2020, https://www.instagram.com/p/CISv9K3qsTM/.

[556] Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2020", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2020-n215/.

[557] @spotifyspain, "Tú + @maluma + Hawaii = piénsalo...", Instagram, 3 de agosto de 2020, https://www.instagram.com/p/CDbfBgfpyOY/.

[558] También intervienen Nio Garcia, Brray, Juanka y Myke Towers.

[559] Se suman J Balvin, Nicky Jam, Maluma y Sech.

[560] Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2020".

[561] Se considera generación bisagra a aquellos artistas que inician sus carreras a principios de 2010 "como Cosculluela, Farruko, J Álvarez, Ñengo Flow, Eloy, Gotay, Jadiel, Kendo Kaponi y Luigi 21 Plus". "Reguetón", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Reguet%C3%B3n [consultado el 2 de enero 2024].

canciones de reggaetón pop. También destaca el ascenso del dúo de flamenco pop Lérica, presente con "Flamenkito", junto Belinda, y "Pegamos tela", junto a Omar Montes y Abraham Mateo. Asimismo, encontramos el rumbachatón "Tú me dejaste de querer" de C Tangana con Niño de Elche y La Húngara, que en la lista anual de 2021 ocupa el cuarto puesto y se mantendrá en la de 2022.[562]

En cuanto a las estrategias de Spotify, la empresa comienza a promocionar la *playlist* PEGAO, llena de "exitazos"[563] y que casi siempre incluye a artistas de música urbana latina o española en sus portadas. En 2021 la *playlist* es promocionada en Instagram con las frases "Menciona a quien se equivocó de estudios porque el perreo es su profesión"[564] o "PEGAO es demostrar que eres bien bichota y que te sobra piquete en la misma canción".[565] Así, la plataforma emplea en sus redes vocabulario de la escena urbana, además de difundir algunos datos básicos sobre la cultura de la música urbana latina, como su definición de *dembow* como un "ritmo nacido en los 80 que se utiliza en géneros como el *dancehall* o el reggaetón. Vamos, puro *flow* y estilo urbano".[566] De hecho, el término "pegao", una expresión popular empleada en diferentes países hispanoamericanos cuyo significado es "tener éxito",[567] se populariza hasta alcanzar el *mainstream*. Así lo explican en un breve artículo de *Playz*, donde admiten que

> [e]l triunfo del reguetón y los géneros latinos es innegable. Lo vemos cada vez que entramos en el top 50 de nuestro Spotify, y mínimo 40 temas pertenecen a la música latina. En su día Bad Gyal ya acuñó la frase "La más pegá de España", y es que poco

---

[562] Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2021", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2021-n228/ y "Top 100 álbumes anual 2022", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2022-n235/.

[563] @spotifyspain, "Si tuvieras la dificilísima misión de quedarte…" Instagram, 20 de julio de 2020, https://www.instagram.com/p/CC2-VXCJQHM/.

[564] @spotifyspain, "Si el perreo es su profesión, PEGAO es su playlist", Instagram, 3 de marzo de 2021 https://www.instagram.com/p/CL9nez-JNJj/.

[565] @spotifyspain, "Bichota es una personalidad, y es la nuestra", Instagram, 18 de marzo de 2021, https://www.instagram.com/p/CMkb0-Sp2H6/.

[566] @spotifyspain, "Y sí, el 'Dembow' también es un buen perreo", Instagram, 18 de mayo de 2021, https://www.instagram.com/p/CPAk-4yJW8R/.

[567] "Intr. Mx, Gu, Ni, RD, Co, Ec, Pe, Ur. Tener éxito. pop.". "Pegarse", *Diccionario de americanismos*, https://www.asale.org/damer/pegar y Germán Aranda Millán, "Diccionario de la música urbana española", *Coolt*, 30 de junio de 2022, https://www.coolt.com/artes/diccionario-musica-urbana-espanola_648_102.html.

> a poco vamos interiorizando en nuestro diccionario habitual expresiones latinas como consecuencia directa de la música que escuchamos.[568]

Esto implica una apropiación del vocablo latino en el universo musical español, lo que tiene dos consecuencias. Por un lado, se produce una translación directa de la cultura de la música urbana latina, de modo que las canciones de reggaetón que entran en esta lista no sufren los mismos procesos de adaptación y tropicalización que aquellas que entraban en los álbumes recopilatorios de la década de los 2000. Por otro lado, podemos ver cómo el término se españoliza al ser apropiado dentro de la escena de música urbana del país. En cuanto a la lista de reproducción, la decisión de optar por este título se debe en parte a su uso habitual en canciones, pues,

> [c]uando se refiere a artistas, se utiliza para mencionar a los más escuchados como 'los más pegaos'. A raíz de este origen, Spotify España ha decidido lanzar esta *playlist* con el nombre de 'PEGAO' donde estarán los temas de más éxito o que más están pegando en España. El nuevo *tag* de Spotify incluirá numerosos estilos musicales. Una forma de englobar los temas urbanos que más lo están petando en una sola lista.[569]

En este marco se insertan numerosos temas de reggaetón, ahora claramente asociados a la idea de música exitosa, pero, frente al pop *mainstream* y latino, la escena urbana se promociona bajo un aura de autenticidad, pues pegao significa, en palabras de Bad Gyal, "ser auténtico y usar ritmos frescos que enganchan y que hacen bailar a todo el mundo".[570] Así, desde esta escena urbana convierten el éxito y las alianzas de la industria en algo positivo,[571] frente a ciertas construcciones que desprestigian o infravaloran el éxito en las músicas populares.[572] Por último, Melanie Parejo (Head of Music para el sur de Europa de Spotify) admite que desde Spotify España consideraron necesaria una *playlist* como esta porque "desde hace ya varios años la música urbana domina la escena. Primero con

---

[568] Leticia Romero, "¿Puede llegar a ser el 'PEGAO' un género musical?", *Playz*, 10 de marzo de 2021, https://www.rtve.es/playz/20210310/puede-llegar-ser-pegao-genero-musical/2081544.shtml.

[569] Ibid.

[570] Ibid.

[571] Otro ejemplo claro de esto es el comentario que ofrece C Tangana al término: "Hay algo que nos da mucho gusto a los artistas, y es que pase un coche con tu música a todo meter. Eso es estar pegado. O que te pasen un vídeo de una abuela bailando 'Tú me dejaste de querer'. Hay que estar muy pegado para que te bailen hasta las abuelas". "PEGAO, La Nueva Playlist Urbana Que Bad Gyal Sigue En Spotify", *Young*, 15 de marzo de 2021, https://revistayoung.es/2021/03/15/musica/actualidadmusical/pegao-la-nueva-playlist-urbana-que-bad-gyal-sigue-en-spotify/.

[572] Bernhard Steinbrecher, "Mainstream Popular Music Research: a Musical Update", *Popular Music* 40, n.º 3-4 (2021): 406-27, https://doi.org/10.1017/S0261143021000568.

el reggaetón y luego con el trap, que se convirtieron en imprescindibles en las listas de millones de usuarios en España".[573]

De estas palabras se puede deducir que la plataforma decidió apostar por estos géneros y artistas tras observar con rigor el consumo de les usuaries españoles, lo que en cierto modo invierte los flujos tradicionales de la industria como prescriptora absoluta. Sin obviar los muchos otros factores que contribuyeron al éxito del reggaetón y la música urbana latina en el país, vemos cómo Spotify funciona como una herramienta de análisis de datos, que luego se trasladan a estrategias de promoción, interviniendo así en la industria discográfica y el consumo de las personas que usan la plataforma. Por último, resulta oportuno realizar una comparación entre Viva Latino y PEGAO. Mientras que la primera se observa como algo extranjero, de fuera, PEGAO, debido a la fuerte asimilación de esta expresión en la escena de música urbana española, se plantea como una hibridación equilibrada de "lo de aquí" y "lo de allá", que, siguiendo a Burke, implica la creación de una nueva realidad cultural.[574]

1.7.5. Disminución y la escena argentina (2021-2022)

Como ya sucedió en 2019, en 2021 el primer puesto de la lista de canciones anuales no está ocupado por una de reggaetón, sino por el tema de pop ochentero "Todo de ti" de Rauw Alejandro.[575] También disminuye levemente el género en números totales, bajando hasta un 53 % con respecto al 62 % de 2020. En cambio, la canción número dos de la lista, la romántica "Pareja del año" de Sebastián Yatra y Myke Towers, sí que es de reggaetón. Otro tema destacado fue "La historia" del artista cubano El Taiger, que tuvo un gran éxito en el país, como se aprecia en los comentarios de YouTube, que comentan la identificación con la letra y el gusto por el estribillo, mientras que un usuario señala haberla descubierto a través de Los 40 Urban.[576] Además, Bad Bunny se mantiene en posiciones altas con "Yonaguni", de inspiración japonesa, y "Volví", un bachatón junto a Romeo Santos. Otros artistas internacionales que repiten en la lista son Sech ("Sal y

---

[573] Romero, "¿Puede llegar a ser el 'PEGAO'?".

[574] Burke, *Hibridismo cultural*.

[575] Promusicae, "Top 100 canciones anual 2021", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2021-n228/.

[576] MountyNel, "Pedazo de canción he descubierto, gracias a los40URBAN, Cuba no te preocupes España está contigo. 🇪🇸🇨🇺🇪🇸🇨🇺", comentario en El Taiger, "El Taiger - La Historia (Audio Oficial)", YouTube, 13 de octubre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=-FaMSxpiTII&ab_channel=ElTaiger.

perrea"), Myke Towers ("Bandido" con Juhn) y Nio García en el remix de "AM" con J Balvin y Bad Bunny, una canción que tuvo bastante impacto en Tik Tok,[577] mientras que como nuevo artista destaca el boricua Mora en "512" con Jhay Cortez. También se mantienen la tendencia nostálgica, que este año se centra más en recuperar temas de reggaetón de los 2000, como "Travesuras (Remix)", que reinventa el tema de Héctor y Tito "Noche de travesuras", y "Dile (Homenaje)" de Jhay Cortez, inspirado en el clásico de Don Omar.

Además, la presencia femenina se renueva, especialmente con dos trabajos de la argentina María Becerra: "¿Qué más pues?" con J Balvin y "Miénteme" con su compatriota Tini. Es interesante ver cómo la escena urbana argentina, a pesar de que ya ocupaba puestos en las listas de años anteriores gracias a temas de trap de Duki y Khea, entra con reggaetón de la mano de artistas más ligadas al pop.[578] También entra en la lista el productor argentino Bizarrap y su sesión con Nicky Jam, la "Nicky Jam: Bzrp Music Sessions, Vol. 41", donde apuestan por una mezcla de reggaetón duro de la vieja escuela con *hip-hop* estilo *boom bap*.

Por otro lado, desde el pop estadounidense se cuela Selena Gómez en "Baila Conmigo" en colaboración con Rauw Alejandro, donde se combina un ritmo de *dembow* lento con punteos de guitarra eléctrica.[579] Otra artista estadounidense de ascendencia latina que se posiciona en la lista es Mariah Angeliq, quien colabora con Karol G en "El makinón", uno de los *singles* del álbum *KG0516* de la artista colombiana. Desde México, Ingratax debuta en la lista con su primer lanzamiento, "París", de estilo nostálgico y atmosférico. También destacan las españolas Ana Mena en "Solo" con Omar Montes y Maffio, y Lola Índigo junto a Tini y la artista hispano-mexicana Belinda en "La niña de la escuela".

En cuanto a álbumes, *Vice Versa* y *Afrodisíaco* de Rauw Alejandro son los únicos presentes en el top diez de la lista de *streaming*, seguidos del mencionado largo de Karol

---

[577] Tik Tok Music, "AM - Nio Garcia (Recopilación TIK TOK)", YouTube, 23 de mayo de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=-GLZlmLIgc4.

[578] Con voces entrenadas en el estilo pop, Tini fue la estrella de la serie infantil para Disney Channel *Violetta*, mientras que María Becerra llegó a ser una importante *youtuber* antes de dedicarse a la música.

[579] Madison Bloom, "Selena Gomez Announces Spanish-Language EP, Shares Video for New Song: Watch", *Pitchfork*, 29 de enero de 2021, https://pitchfork.com/news/selena-gomez-announces-spanish-language-ep-shares-video-for-new-song-watch/.

G, *ENOC* de Ozuna, *Emmanuel* de Anuel AA e *Easy Money Baby* de Myke Towers.[580] En lo que respecta a nombres españoles, se encuentran el *ep Warm Up* de Bad Gyal, entre el *dancehall* y el reggaetón, y *La niña* de Lola Índigo. Por último, cabe comentar algunas estrategias de promoción de Spotify España en 2021. Así, en su cuenta de Instagram suben carteles de festivales ficticios basándose en sus *playlist* oficiales. En la *playlist* Pop con Ñ incluyen a varios artistas colombianos como Sebastián Yatra y Camilo, entre nombres españoles y de pop-rock latino.[581] En la de "Fiestas de pueblo" están Juan Magán, Danny Ocean y Omar Montes junto a varias orquestas de verbena.[582] Pero las que más artistas de reggaetón acumulan son Verano 2021[583] y Éxitos España.[584] Esta publicidad refuerza la conexión de los artistas mencionados con las ideas de fiesta, verano y el *mainstream*.

Por su parte, 2022 está marcado por el exitoso y aclamado álbum *Un verano sin ti* de Bad Bunny, que llegó a ser nominado a la categoría de mejor álbum en los premios Grammy.[585] La experimentación del artista puertorriqueño hacia sonoridades más tropicales, cálidas y analógicas –véase "Ojitos Lindos" junto a Bomba Estéreo– se combina con un estilo más apegado a la vieja escuela puertorriqueña, lo que favorece el carácter nostálgico. De hecho, el reggaetón se aleja del top cinco de la lista de canciones anual, que está ocupada por una canción que mezcla rap, pop y *dance*; una bachata, un par de merengues urbanos y un tema pop (tabla 1.4.).

---

[580] Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2021", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-albumes-anual_2021-n227/.

[581] @spotifyspain, "Si nuestra playlist 'Pop con Ñ' fuera un concierto…", Instagram, 16 de febrero de 2021, https://www.instagram.com/p/CLWSXaZpJiF/.

[582] @spotifyspain, "Imagínate este festival en tu pueblo…", Instagram, 14 de julio de 2021, https://www.instagram.com/p/CRTUHA5KV_C/.

[583] @spotifyspain, "Vamos a ser realistas, si la playlist 'Verano 2021' fuera un concierto…", Instagram, 5 de agosto de 2021, https://www.instagram.com/p/CSMC9e2DEEu/.

[584] @spotifyspain, "Imagínate que la playlist 'Éxitos España' fuera un concierto", Instagram, 10 de noviembre de 2021, https://www.instagram.com/p/CWF5XA-Dq55/.

[585] Promusicae, "Top 100 álbumes anual 2022", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-albumes-2022-n234/ y Laura Pérez, "Las cifras detrás del histórico álbum 'Un Verano Sin Ti' de Bad Bunny", *Forbes España*, 21 de noviembre de 2022, https://forbes.es/lifestyle/197129/las-cifras-detras-del-historico-album-un-verano-sin-ti-de-bad-bunny/.

Anual	Sem. Lista	Artista	Título	Sello	Cert. 2022	Cert. Acumulados
1	26	BIZARRAP / QUEVEDO	QUEVEDO: BZRP MUSIC SESSIONS, VO	DALE PLAY RECORDS	10**	10**
2	30	MANUEL TURIZO	LA BACHATA	SONY MUSIC	7**	7**
3	23	ROSALÍA	DESPECHÁ	SONY MUSIC	6**	6**
4	34	BAD BUNNY	TITÍ ME PREGUNTÓ	RIMAS ENTERTAINMENT LLC	6**	6**
5	62	SEBASTIÁN YATRA	TACONES ROJOS	UNIVERSAL	5**	6**
6	34	BAD BUNNY / CHENCHO CORLEONE	ME PORTO BONITO	RIMAS ENTERTAINMENT LLC	5**	5**
7	55	RAUW ALEJANDRO / CHENCHO CORLEONE	DESESPERADOS	SONY MUSIC	4**	5**
8	48	LA PANTERA / QUEVEDO / JUSEPH / CRUZ CAFUNE / ABHIR	CAYÓ LA NOCHE (REMIX)	BDP MUSIC	4**	4**
9	36	SHAKIRA / RAUW ALEJANDRO	TE FELICITO	SONY MUSIC	4**	4**
10	53	BIZARRAP / TIAGO PZK	TIAGO PZK: BZRP MUSIC SESSIONS, VO	DALE PLAY RECORDS	4**	4**
11	46	BECKY G / KAROL G	MAMIII	SONY MUSIC / UNIVERSAL	4**	4**

Tabla 1.4. Once primeros puestos del Top 100 canciones + *streaming* anual 2022 en Promusicae.[586]

En cuanto aparece el reggaetón en la lista lo hace de la mano de Bad Bunny –en "Me porto bonito"– y Rauw Alejandro en "Desesperados", ambas en colaboración con Chencho Corleone, ex-integrante del dúo Plan B. Chencho se convierte en una suerte de artista predilecto y revalorado por las nuevas generaciones, algo que también se aprecia en el remix de "Candy" de Rosalía, donde aparece como artista invitado. De hecho, a pesar de ser muy sonada la retirada de Daddy Yankee y el lanzamiento de su último álbum,[587] el referente puertorriqueño solo logra posicionar una de sus canciones, "Rumbatón", en la lista anual, mientras que su álbum *LEGENDADDY* alcanza el puesto diecinueve.

Junto a esta recuperación de referentes nos encontramos ante un panorama marcado por la renovación generacional. El colombiano Feid, con álbumes como *Feliz cumpleaños Ferxxo te pirateamos el álbum* escala posiciones, así como artistas boricuas como Mora y Luar la L. También ganan presencia varios integrantes de la escena argentina, caso de Duki, con sus dos *eps Temporada de reggaetón* (2021 y 2022) y Tiago PZK, cuya sesión con Bizarrap se sitúa entre las canciones más escuchadas. Otras canciones con posiciones altas son "Mamii" de Karol G y Becky G, un tema de despecho entre la cumbia y el *dembow* duro, y "Una noche en Medellín" del artista chileno Cris MJ. La escena chilena también se sitúa en las listas con "Ultra solo" de Polimá Westcoast y Pailita, con un ritmo más acelerado y voces agudas. Desde Medellín, Ryan Castro entra en listas con "Jordan", apostando por un sonido más crudo, y "Mujeriego", donde combina eficazmente merengue urbano con *dembow* en los estribillos. Destaca también "Envolver" de Anitta,

[586] Promusicae, "Top 100 canciones anual 2022", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2022-n235/.

[587] "Daddy Yankee anuncia su retirada: "Ha sido un maratón y al fin veo la meta", *El País*, 21 de marzo de 2022, https://elpais.com/cultura/2022-03-21/daddy-yankee-anuncia-su-retirada-ha-sido-un-maraton-y-al-fin-veo-la-meta.html.

cuya actuación en Los 40 Music Awards causó revuelo por su perreo a Isabel Díaz Ayuso, presidenta de la Comunidad de Madrid.[588]

Desde el territorio español sobresale Rosalía con su álbum *MOTOMAMI*, la reunión de La Mafia del Amor (compuesta por Khaled, Kaydy Cain y Yung Beef) que junto a Omar Montes lanzan "Si tú te vas", Bad Gyal con "Flow 2000" y el artista canario Quevedo. Este último gana numerosas posiciones en las listas, tanto a través de colaboraciones, caso del extenso remix de la escena canaria "Cayó la noche (Remix)",[589] como en solitario en temas como "Sin señal" producido por el colombiano Ovy on the Drums. Por su parte, Spotify recurre a la nostalgia en sus publicaciones, recordando algunos temas clásicos en Instagram como "La Despedida" de Daddy Yankee[590] y "Ella y Yo" de Aventura y Don Omar.[591] La empresa repite la estrategia publicitaria del año anterior, poniendo carteles con las canciones más escuchadas en Madrid en 2022 por la ciudad.[592]

Como vemos, en la era del *streaming*, el reggaetón ha ido ganando espacio en los primeros puestos de las listas de canciones desde 2015, alcanzando el 66 % de las listas anuales en 2019. Este aumento progresivo va ligado a una diversificación de las tendencias nacionales y estilísticas, así como a una continua renovación de artistas que convive con la permanencia de nombres consagrados de la vieja escuela puertorriqueña. En cuestiones de género, aunque las artistas femeninas van ganando visibilidad, todavía estamos lejos de lograr una situación de paridad, mientras que los nombres de artistas LGBTIQ+ son casi inexistentes.

A grandes rasgos, se pueden observar varias etapas en este periodo. Tras unas tímidas apariciones desde 2012 en las listas de canciones descargadas donde sobresalen el merengue y el electrolatino, entre 2014 y 2016 el género se recupera gracias a Enrique Iglesias y la nueva ola de reggaetón pop que llega desde Medellín, para asentarse en 2017 con el éxito global de "Despacito". En estos años también se renueva la escuela

---

[588] LOS40 Music, "Anitta - Envolver | En directo en LOS40 Music Awards 2022", YouTube, 6 de noviembre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=C16y5DrRVng&ab_channel=LOS40Music.

[589] Con producción de BDP Music, participan La Pantera, Juseph, Quevedo, Cruz Cafuné, Bejo, El IMA y Abhir Hathi.

[590] @spotifyspain, "Hay canciones que son temazos de película…", Instagram, 5 de abril de 2022, https://www.instagram.com/p/Cb9wi40DQyG/.

[591] @spotifyspain, "Amigo pido perdón…", Instagram, 9 de mayo de 2022, https://www.instagram.com/p/CdVRzP1DEWb/.

[592] @spotifyspain, "Hay que ir preparándose", Instagram, 20 de junio de 2022, https://www.instagram.com/p/CfCIe_7q0a-/.

puertorriqueña, destacando en 2018 el caso de Ozuna como artista más escuchado del año de la plataforma Spotify España. El pico de popularidad se alcanza en 2019, una época en la que sobresalen J Balvin y Bad Bunny, algo que también transluce en la importancia que se les confiere desde la crítica especializada.[593] También se observa una recuperación nostálgica de éxitos del pasado, mientras que a partir de 2020 se inicia una disminución gradual de la presencia del género, en una época marcada por el resurgir del merengue, la bachata y otras músicas, un nuevo relevo generacional y la influencia de la escena argentina. Es más, a principios de los 2020 se hace cada vez más habitual que el reggaetón (concretamente el ritmo de *dembow*) se emplee solo en ciertas secciones de los temas, que tienden al *collage* rítmico, como sucede en las producciones de Bizarrap.

En lo que se refiere a las estrategias de promoción de Spotify, es reseñable la actitud positiva hacia un género que había tenido poco reconocimiento en los medios de comunicación, algo que sin duda está motivado por su imagen neutra como empresa distribuidora, así como por el indudable beneficio económico que esta música reporta a la industria. Además, se percibe un cambio en las dimensiones performativas de las *playlist* oficiales que ofrecen canciones de reggaetón. Desde la *playlist* Viva Latino, que pone el foco en la latinidad, a la *playlist* PEGAO en la que se genera una mezcla del *ethos* de la música urbana latina apropiado por la escena española –ofreciendo así la posibilidad de pensar el reggaetón como español–, los imaginarios y discursos construidos sobre el género impactan en su significación como música exitosa, urbana y festiva, ideas que también se ven reflejadas en la radio musical.

1.8. La radio musical desde los 2010

Aunque el rechazo de las radios durante la primera década del siglo es notorio, lo que no queda claro es hasta qué punto esta situación continúa durante la década de los 2010. Por un lado, se suceden los testimonios en la prensa de personas que se lamentan de que el reggaetón y el pop latino ocupan las radiofórmulas.[594] En concreto, es habitual encontrar entrevistas a músicos de indie y rock que se quejan de que en estos medios "solo se

[593] Véase el capítulo 8.

[594] Por ejemplo, DJ Danny Meip explica en una entrevista que "suena por todas partes, incluso en Gaztea, que es una emisora de radio referente". Yolanda Ruiz, "La comisión de las txosnas de Matiena ha ido a por mí y me han machacado", *El Correo español El Pueblo vasco Duranguesado*, 2 de mayo de 2017, 9. También un lector de *Heraldo de Aragón* se lamenta de "las canciones de reguetón con las que nos bombardean en las radios". Daniel Estraviz Pardo, "Las canciones del pregonero", *Heraldo de Aragón*, 11 de mayo de 2017, 25.

escuchaba pop latino o reggaeton".[595] Esto coincide con las listas de los números uno de Los 40 Principales,[596] donde, como comentamos un poco más adelante, a partir de 2015 el porcentaje de semanas en las que una canción de este género está en el primer puesto de la lista aumenta progresivamente, para luego descender a partir de 2021 (véase fig. 1.16.). Por otro lado, en una noticia de 2018 sobre la emisora Ké Buena, el medio *online* *PR Noticias* criticaba que

> ninguna de las grandes cadenas musicales ha apostado por el reggaetón de manera real. Más allá de las discretas incursiones de Los 40, Megastar o Europa FM, que pinchan algunas de las canciones más conocidas (y poperas), el universo radiofónico ha decidido obviar este fenómeno de masas que acumula millones de reproducciones cada día en las principales plataformas de *streaming*.[597]

Así, aunque es probable que el éxito del reggaetón en las plataformas de *streaming* impulsase su inclusión en las radios, esta noticia parece más una estrategia de promoción de dicha emisora que una denuncia sobre un extremo desequilibro entre las emisoras de radiofórmula y el *streaming*. Esto se hace aún más patente si tenemos en cuenta que este texto data de 2018, año en el que diferentes temas de reggaetón fueron número uno en Los 40 durante más de quince semanas, y eso sin contar todas aquellas canciones que entraron en la lista sin alcanzar el primer puesto. Es más, en marzo de 2023 el sitio web mytuner-radio.com[598] contabilizaba hasta cuarenta y dos emisoras *online* nacionales en las que sonaba reggaetón, recalcando lo boyante que es el género en el ámbito radiofónico español. A continuación, nos centraremos en analizar dos de las emisoras FM más significativas: Los 40 Principales y Ké Buena, reconvertida en Los 40 Urban.[599]

---

[595] Entrevista a Marc Ros de Sidonie en Adrián del Campo, "'No vamos a cambiar, porque al final lo único que queda son las canciones'", *El Día de León*, 18 de diciembre de 2016, 28.

[596] Véase el anexo 2.

[597] "¿Por qué las emisoras de radio obvian el reggaetón si…", *PR Noticias*, 26 de septiembre de 2018, https://prnoticias.com/2018/09/26/emisoras-radio-obvian-reggaeton-triunfa-plataformas-*streaming*-spotify-kebuena/ [consultado en 2023, enlace roto].

[598] Consultado en My Tuner Radio, mytuner-radio.com.

[599] Otra radio es Actívate FM, en este caso con sede en Bilbao, que se presenta como "La radio de la música urbana". Realizan entrevistas a diferentes actores de la escena. como por ejemplo a la periodista experta en música latina Leila Cobo, además de incluir una variedad de programas como "La Mezclatón", "El Show del Jangueo" y "El Activador". Actívate FM, https://www.activate.fm/.

1.8.1. Los 40 Principales

Entre 2008 y 2013 no aparecen canciones de reggaetón en Los 40, aunque sí artistas como Don Omar o Juan Magán que apuestan por el electrolatino. No es hasta 2014 cuando el género recupera cierta presencia con "Bailando" de Enrique Iglesias con Sean Paul –llama la atención que la elegida sea la versión en *spanglish*–. Iglesias repite al año siguiente con "El Perdón" junto a Nicky Jam, seguidos de "La Gozadera" de Gente de Zona y Marc Anthony y culminando en diciembre con "Ginza" de J Balvin, lo que además desdibuja la idea de que el reggaetón es música para el verano. Esto demuestra cómo a mediados de la década de 2010 la segunda ola de reggaetón pop comienza a tener cabida en el *mainstream* radiofónico español, algo que va en aumento en los años siguientes.

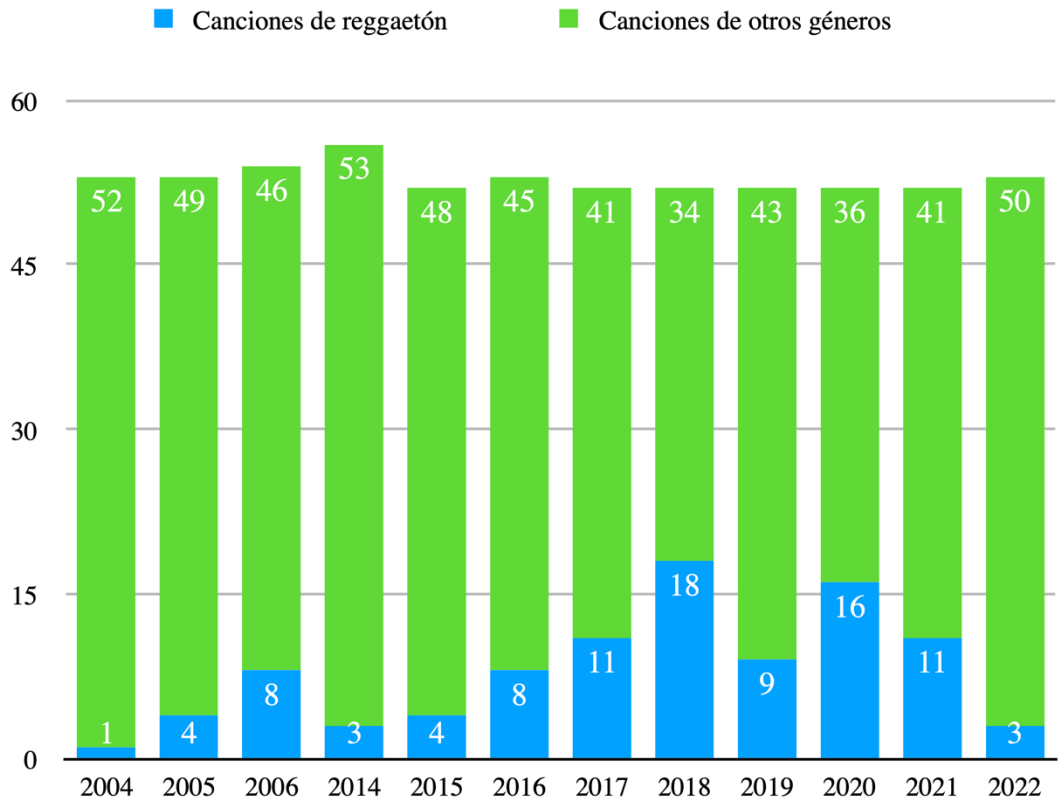


Figura 1.16. Número de semanas de canciones de reggaetón en el número uno de Los 40.[600]

Esta tendencia culmina en 2017 con el éxito de "Despacito", un año en el que se acumulan canciones de Enrique Iglesias, Maluma, Danny Ocean y J Balvin, entre otros. En 2018 y 2019 se incorporan a los números uno de la lista algunos trabajos de artistas españolas

[600] Véase el anexo 2.

que lanzan su carrera desde el *revival* de *Operación Triunfo*, siendo ejemplos de esto "Lo malo" y "Mujer Bruja". Otra artista que gana bastante visibilidad es Ana Mena, con temas como "Se iluminaba" o "Solo", ambos fruto de colaboraciones. A principios de la década siguiente la tendencia se mantiene, con unos cinco o seis temas de reggaetón en las listas anuales. También cabe señalar la presencia de canciones de artistas femeninas que, sin embargo, no se posicionan en las listas anuales de *streaming*, como "Santería" de Lola Índigo con Danna Paola y Denise Rosenthal o "Quieres" de Aitana, Emilia y Ptazeta.

A nivel estilístico, en Los 40 optan por estilos más *mainstream* y artistas más cercanos al pop.[601] Sin embargo, el género no deja de convivir con muchas otras músicas y no llega en ningún caso a copar las listas. Así, la puntual presencia de canciones de reggaetón en los números uno de Los 40 contrasta con su predominancia en las plataformas de *streaming* que hemos comentado anteriormente. Por otro lado, con la creación de Los 40 Urban se percibe un proceso de segmentación del *mainstream* español: Los 40 queda dedicado a sonoridades del pop actual, mientras que el *mainstream* de la música urbana latina y española tiene cabida en la nueva emisora.[602] De todas formas, la presencia de reggaetón en la emisora principal también demuestra cómo esta música se asienta en el *mainstream* del país.

1.8.2. De Ké Buena a Los 40 Urban

Hacia principios de la década de 2010 Ké Buena va cobrando importancia como parte del grupo Prisa.[603] El medio, con sede en Madrid, se promocionaba como "La radio con los éxitos más importantes del sonido urbano en España. Reggaetón y Electrolatino".[604] Tenía un formato de radiofórmula y en la parrilla de programas se intercalaban Charlie Jiménez –quien más adelante fue sustituido por Sergio Labrador– y Nallely Capellán. Aunque actualmente su web ha desaparecido, quedan rastros de su presencia digital en Wayback Machine. Esto nos permite recuperar parte de la parrilla, algunos eventos que

[601] En general, en la programación destacan temas con estribillos pegadizos, producciones suaves, letras románticas y poco explícitas a nivel sexual.

[602] Con la reconversión de la emisora M80 en Los 40 Classic, podríamos hablar de un tercer *mainstream* de "clásicos de la música popular", centrado en la nostalgia.

[603] Ké Buena es una radio que se encuentra activa en otros países, como México, pero variando su estilo, pues en este caso programan música regional mexicana. Véase "XEQ-FM", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/XEQ-FM.

[604] "Kébuena", Online Radio Box, https://onlineradiobox.com/es/kebuena/ [consultado en abril de 2023].

organizaron y las biografías de sus locutores. Como indica su lema, sonaban temas de reggaetón y electrolatino *mainstream* latinoamericano y español.

Por ejemplo, una captura de septiembre de 2019 indica que habían sonado "Date la vuelta" de Luis Fonsi, Nicky Jam y Sebastián Yatra, "Pineapple" de Karol G, "Mirándote" de Rvfv, "Salió el sol" (2006) de Don Omar y "Te soñé de nuevo" de Ozuna.[605] Cabe destacar que también editaron sus propios recopilatorios, como el *Ke Buena Reggaeton y electrolatino 2013*, con temas de Pitbull, Cali y El Dandee, Don Omar, Yandar y Yostin, entre otros.[606] Además, organizaron algunos eventos, destacando los conciertos Electro Ke Buena en Toledo entre 2015 y 2016,[607] así como festivales en Leganés y Alcalá en 2017 y 2018.[608] En 2020, una nota de prensa recoge que suman unos 80 000 oyentes y que tienen frecuencias en Madrid y Pontevedra, aunque ponen el foco en su formato *online*:

> Gracias a su emisión *online* se ha convertido en todo un referente dentro del público juvenil, demostrando que el reggaetón y los ritmos latinos también tienen su espacio dentro de los medios de comunicación pese al desprecio al que se les ha sometido sistemáticamente.[609]

Ké Buena eran bastante activos en redes sociales, donde compartían mensajes positivos con ideas recurrentes como el ritmo, la temperatura, el baile, los "temazos", la fiesta y la

---

[605] Kébuena, accesible en Wayback Machine > play.kébuena.es > 13 de septiembre de 2019 >12:56:55, https://web.archive.org/web/20190913125655/https://play.kebuena.es/.

[606] Tom Wurz, "KE BUENA (CD)", *Foro Dance*, 19 de octubre de 2013, https://www.forodance.com/index.php/Thread/8695-KE-BUENA-CD/.

[607] "El concierto 'Electro Ke Buena' tendrá dos únicas paradas en España, una de ellas en Toledo el 19 de agosto", *20 Minutos*, 10 de agosto de 2016, https://www.20minutos.es/noticia/2814896/0/concierto-electro-ke-buena-tendra-dos-unicos-paradas-espana-ellas-toledo-19-agosto/. Véase también Patricia G. Toledano, "'Donde te tratan bien, siempre te gusta volver'", *La Tribuna de Toledo*, 19 de agosto de 2016, 11 y I. G. Villota, "El festival 'Electrokebuena' desembarca en las fiestas de agosto el sábado 19", *La Tribuna de Toledo*, 21 de julio de 2017, 9.

[608] "Sí habrá encierro", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 16 de agosto de 2017, 56 y "Electro Latino y reggaetón para bailar en el Ke Buena Summer Festival", *Dream Alcalá*, 29 de agosto de 2018, https://www.dream-alcala.com/electro-latino-y-reggaeton-para-bailar-en-el-ke-buena-summer-festival/.

[609] "Prisa cierra Ke Buena, su emisora de reggaetón, para lanzar Los40 Urban", *PR Noticias*, 21 de febrero de 2020, https://prnoticias.com/2020/02/21/cierre-ke-buena-los40-urban/.

motivación.[610] Esto recuerda a los imaginarios que se pueden encontrar en otras emisoras de radiofórmula y pop, pero también desplaza los tópicos de la sensualidad para poner el foco en la energía. Así, el reggaetón y el electrolatino adquieren la función de alterar el estado de ánimo hacia la activación (algo que también veíamos en las *playlist* de Spotify), equiparándose a otros géneros como el pop o la electrónica. Esta tendencia se inserta adecuadamente en las dinámicas neoliberales en las que la música se convierte en una herramienta más para la mejora personal, el incremento de la productividad y el control de las emociones. En el libro *Spotify Teardown* se señala la predominancia de recomendaciones musicales que ofrecen mejorar el bienestar bajo ideas de la psicología positiva, de modo que "los usuarios son animados de manera repetida a cultivar su optimismo usando la música para manipular o curar sus pensamientos y comportamientos".[611] Aunque el acompañamiento emocional de los/as locutores de radio es una práctica habitual, resulta interesante ver cómo en un medio dedicado en gran medida al reggaetón y el electrolatino se enfatizan estas ideas como estrategia de "envoltorio", una cuestión ligada también a sus características rítmicas.

En abril de 2020 se anunció la transformación de Ké Buena en Los 40 Urban dentro de estrategia del grupo Prisa de "aglutinar a sus emisoras musicales bajo la marca Los40". Las motivaciones principales de este cambio fueron entrar en el mercado de la música urbana y recuperar al público joven, cada vez más desconectado de la radio.[612] En Los 40 Urban el reggaetón se inserta en el tejido del "sonido urbano", término que aglutina

> los mejores clásicos del género reguetón, *dembow*, reggae en español, *dancehall*, *toasting*, hip hop, *dance*, soca, dub, pop latino, bachata, trap, trap latino, tecno-rumba, etcétera, ya consolidados a nivel internacional y nacional.[613]

---

[610] @KeBuena_Spain, "Domingo de relx y recobrar energías con 55minutos sin interrupción de temazos urbanos!", X (Twitter), 8 de febrero de 2016, https://web.archive.org/web/20160208091513/https://twitter.com/KeBuena_Spain y @KeBuena_Spain, "Motivandonos a ritmo del gran @DannyRomeroprod y disfrutando de lo nuevo de @AndyRivera_ y @khrizyangel! #MañanasKeBuena", X (Twitter), 25 de marzo de 2015, https://web.archive.org/web/20150325145234/https://twitter.com/KeBuena_Spain.

[611] "[U]sers are repeatedly called upon to cultivate their optimism by using music to manipulate or cure their thoughts and behaviors". Eriksson et al., *Spotify Teardown*, cap. 3, párr. 22.

[612] "Prisa cierra Ke Buena", *PR Noticias*.

[613] "Los 40 Urban", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Los_40_Urban. La lista es extensa y se puede complementar con otros géneros como el mambo urbano, aunque algunos de los mencionados, como el reggae en español, tampoco parecen tener mucha presencia en la práctica.

En este nuevo escenario, la visión es más amplia e integradora. El sello *urban* funciona como una manera de renovar el género para la juventud, algo que exploramos en el capítulo 3 con más detenimiento. Además, lo urbano posee un aura de autenticidad que el reggaetón recupera, como había sucedido con los recopilatorios específicos de los 2000 que incorporaban los imaginarios del *hip-hop* o en la *playlist* Pegao de Spotify de esta misma época. De hecho, el lema de la emisora es "el ritmo de la calle", siendo la calle el espacio propio de las culturas derivadas del *hip-hop*.

Además, gracias a los audios que mandan los oyentes para pedir canciones, podemos intuir que tienen un público joven –o al menos enfatizan esta idea–. Por supuesto, estos imaginarios de lo urbano se combinan con el de la activación a través de frases como "en Los 40 Urban encendemos la mañana" del locutor Charly García. Por último, cabe señalar que también suenan canciones de reggaetón antiguo que en la actualidad han adquirido un carácter nostálgico, como "Gasolina" [614] o "Pobre diabla", [615] favoreciendo la construcción del canon.

Tras el cambio de década, vemos cómo la presencia del reggaetón aumenta notablemente en el ámbito radiofónico, tanto por el éxito de Ké Buena como por su posterior transformación en Los 40 Urban. Esta reconversión también demuestra un cambio en los atributos perceptivos, pues Ké Buena se centraba en el electrolatino, mientras que Los 40 Urban apuesta por la música urbana, lo que no deja de ser también un reflejo de la transformación de los imaginarios a los que el género se asocia a lo largo de la década de los 2010. Por último, hay que señalar que en las radios españolas analizadas el género se relaciona con las ideas de la activación, la energía y la fiesta, algo que entronca directamente con las discotecas de música comercial.

1.9. Ocio nocturno y baile desde los 2010

La presencia del reggaetón en el panorama del ocio nocturno español desde el cambio de década se caracteriza por su consolidación como género predominante en las discotecas de música comercial. En este sentido, destaca el peso del cambio generacional tanto entre los DJs como entre las audiencias. Asimismo, las prácticas corporales asociadas al

[614] Sonaba el 23 de mayo de 2023 por la mañana.

[615] Sonaba el 12 de junio de 2023 por la tarde.

reggaetón van mutando, desde la pervivencia del perreo a la influencia de disciplinas como la Zumba y las tendencias de TikTok.

1.9.1. Las salas y los DJs

En la última década, el reggaetón se ha mantenido como uno de los géneros más escuchados en los locales de ocio nocturno, ampliándose su influencia a nuevos espacios. Para conocer el contexto más actual, contamos con la experiencia del DJ Jay Shem, productor de música urbana y DJ residente del Teatro Barceló, una de las salas más relevantes del panorama madrileño. Teniendo en cuenta que comenzó su contrato hacia principios de los 2010, es interesante conocer la evolución de su carrera, pues se corresponde con el creciente éxito del género en el país. En 2020, Jay Shem recordaba que la sala lo contrató para una planta de *hip-hop* y *R&B*, pero esta no tenía demasiado éxito, por lo que decidió empezar a poner reggaetón "y desde el día uno, desde primera hora, la sala se llenó. Desde entonces reggaetón, reggaetón, reggaetón, y la sala llena todos los días. La barra que más facturaba de Barceló".[616]

También cuenta que hacia finales de los 2010 decidieron trasladarle a la planta principal, con unas dos mil personas de capacidad, que hasta entonces estaba dedicada a la música electrónica. El relato de Jay Shem es una muestra de cómo el reggaetón se estandarizó a mediados de los 2010 en el ocio nocturno español, especialmente en las discotecas de música comercial, dejando de ser una música asociada a las sesiones *light* o a escenas más locales, para extenderse definitivamente por todo el país. Además, el reggaetón es una música que no queda relegada a determinadas clases sociales, sino que se encuentra también en eventos de la juventud más adinerada.

Esto ya lo señalaba Víctor Lenore en algunos artículos de los 2000, entre los que destaca "Los niños bien también perrean" donde narra cómo en "los 'clubes' pijos" de La Castellana "también atronaba 'Gasolina'", aunque, para el periodista "bailan peor" que los adolescentes de origen latinoamericano con los que los compara, reforzando una visión esencialista sobre cuerpos e identidades.[617] En su reportaje de 2013, Lenore comenta que "las fiestas de los jueves en el hipódromo son un rodillo electrolatino" y que

---

[616] Javier Barcala *a.k.a*. Jay Shem, entrevista por videollamada con la autora, 29 de noviembre de 2020.

[617] Víctor Lenore, "Los niños bien también perrean", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 30 de julio de 2006, 79.

es el tipo de música habitual en "un Beach club o una boda fina".[618] Esto coincide con las experiencias de Jay Shem, quien ha trabajado en fiestas exclusivas para futbolistas y otras personas famosas.[619] Asimismo, se evidencia en la actividad de *influencers* de los 2010 como María Pombo, [620] organizadora del festival de reggaetón y electrolatino Suave Fest.[621]

En cuanto a los estilos de reggaetón que suenan en las discotecas, esto depende del local y la fiesta, pero normalmente se combinan éxitos actuales comentados en el apartado de Spotify con el canon de la vieja escuela, además de mezclarse con otros géneros musicales, como música latina, música urbana, pachanga, pop o electrónica. A la hora de pinchar, Jay Shem explica la importancia de leer al público, dejando solo enteras las canciones nuevas, "poco quemadas". El resto de los temas se suelen cortar en el primer o segundo estribillo, "para que cada cambio sea algo sorprendente", mientras que los efectos como bocinas y filtros de frecuencias sirven "para darle más intensidad a la mezcla".[622] Entre el club y la escucha de música en *streaming* se encuentran las sesiones subidas a YouTube por diferentes DJs que nos permiten realizar análisis del estilo a la hora de pinchar reggaetón. Son sesiones pensadas para la previa, esto es, el momento de antes de salir a la discoteca.

Detengámonos, por ejemplo, en una de las sesiones subidas al canal SesionSpainDJs, que reúne a una red de DJs dentro del panorama español de música comercial.[623] La primera parte de la sesión, dedicada principalmente a éxitos de reggaetón de los 2020, combina canciones de artistas como Myke Towers, Ozuna, Bad Bunny, Maluma, J Balvin u Omar Montes. En algunos casos el DJ, Oscar Herrera, mezcla la base de uno de los temas con las voces de otro, como cuando usa la parte instrumental de "Volví" de Aventura y Bad

---

[618] Lenore, "Reggaeton".

[619] Jay Shem, entrevista por videollamada.

[620] En las *stories* de su despedida de soltera en Miami, suenan canciones como "Te Boté", "Me rehúso", "Ella quiere beber" o "Te vi". @mariapombo, Instagram, https://www.instagram.com/stories/highlights/17854797484351335/?hl=es [consultado en 2023, enlace roto].

[621] "Suave Fest: cómo será y qué *look* llevar en el festival de María Pombo", *Glamour España*, 11 de septiembre de 2024, https://www.glamour.es/galerias/suave-fest-como-sera-y-que-look-llevar-en-el-festival-de-maria-pombo.

[622] Jay Shem, entrevista por videollamada.

[623] SesionSpainDJ, "Sesion SEPTIEMBRE VERANO 2021 [Reggaeton Comercial Trap Flamenco Dembow] Oscar Herrera DJ", YouTube, 5 de septiembre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=bp3xtRNFoIU&ab_channel=SesionSpainDJs.

Bunny, con su característica guitarra de bachata, en el segundo estribillo de "Caramelo" de Ozuna. Varias de las canciones suenan más aceleradas en comparación con sus BPMs originales, mientras que el DJ emplea algunos efectos en el momento de la mezcla, como el *delay* y el *moebius saw*.



Figura 1.17. Carteles de fiestas de reggaetón de las discotecas K-Ché (Valencia), Paröle (Alicante) y New One (Madrid).[624]



Figura 1.18. Cartel de una fiesta de reggaetón en la discoteca Fever (Bilbao).[625]

---

[624] Obtenidos de @discotecakche, "Este Jueves 6 Abril (viernes festivo)…", Instagram, 4 de abril de 2023, https://www.instagram.com/p/CqoKc5yI35F/; "Especial reggaeton old school jueves universitario", Enterticket, https://www.enterticket.es/eventos/listas-y-entradas-especial-reggaeton-old-school-jueves-universitario-815256 [consultado en 2023, enlace roto] y @newonemadrid, "Domingo 22", Instagram, 20 de mayo de 2022, https://www.instagram.com/p/Cdx84ZRImZ4/.

[625] Obtenido de @feverbilbao, "FLOWER POWER 🌺REGUENTON 🌸🌺🌼", Instagram, 21 de marzo de 2023, https://www.instagram.com/p/CqCs3IsoRUt/?hl=es.

Por otro lado, cabe detenerse a analizar la publicidad en redes sociales de algunos locales para entender los imaginarios que construyen. En los carteles, normalmente encontramos fotos de los DJs a cargo de la fiesta, de artistas de reggaetón o de mujeres jóvenes, atractivas y con poca ropa (fig. 1.17.). Esta última representación aparece tanto en los carteles de discotecas con orientación latina como otras de música comercial, y a veces se combina con la estrategia de dejar la entrada gratis a las chicas en los conocidos como "*ladies night*", aunque en general es una práctica que parece estar disminuyendo por sus implicaciones machistas. Aun así, parece que las discotecas intentan aplicar promociones que benefician a ambos géneros, siempre dentro del binarismo más normativo.[626] En otros casos, los carteles no incluyen imágenes de personas, dando una estética más neutra que en ocasiones puede tender a la tropicalización (fig. 1.18.).

También aprovechan las fotos y grabaciones de las noches para promocionarse en vídeos *afterparty*, en las que podemos deducir algunas prácticas del público.[627] Más allá de las fiestas organizadas por cada local, también existen fiestas itinerantes, como es el caso de The Perreo/Escuelita del Perreo, creada por el DJ venezolano MueveNalgas.[628] Se trata de una fiesta centrada en el reggaetón de la vieja escuela que comenzó en Sevilla en febrero de 2020, quedando suspendida, como muchos otros proyectos, por la pandemia. Después se asienta en Madrid, llevando la propuesta a un formato de terraza y piscina durante el día, aunque en los últimos años realizan fiestas en la Sala Caracol y en Uñas Chung Lee. Escuelita del Perreo tiene un discurso centrado en el respeto y el amor por el reggaetón, usando memes y compartiendo información sobre el género para crear conexión con el público a través de su Instagram.[629] Es una aproximación más milenial al género, que además juega con el factor nostálgico a nivel musical, aunque también hacen fiestas dedicadas a artistas más actuales.

---

[626] Por ejemplo, en la discoteca New One ofrecen "Coronita gratis para ellos" –una marca de cerveza mexicana– y "cóctel gratis para ellas" en una fiesta de octubre de 2021. @newonemadrid, "🎆DISCOTECA NEW ONE🎆DOMINGO. 17/ 10", 17 de octubre de 2021, https://www.instagram.com/p/CVI-uNAox4s/.

[627] Véase, por ejemplo, el de Rumbo 144. @rumbo144alx, "Los fines de semana de Rumbo 144 ❤️😉", 19 de agosto de 2022, https://www.instagram.com/reel/Chc2OODjw6i/.

[628] @muevenalgas, cuenta de Instagram, https://www.instagram.com/muevenalgas/?hl=es. La fiesta deriva del proyecto Presea Party de Panamá. @preseaparty, cuenta de Instagram, https://www.instagram.com/preseaparty/.

[629] @theperreo, cuenta de Instagram, https://www.instagram.com/theperreo/.

1.9.2. Perreo, zumba, *twerk* y *trend*s de Tik Tok

En la etapa más actual, las maneras de bailar reggaetón se siguen diversificando. El perreo mantiene su importancia, combinado ahora con el *twerk*, más ligado a la escena de música urbana y el trap. Mercedes Liska propone entender el *twerk* como "una técnica globalizada de baile pélvico ejecutado en coreografías colectivas de participación femenina, con retóricas de reapropiación del goce y la soberanía sexual".[630] En el contexto español, este tipo de baile se popularizó en parte a través del anuncio de la empresa Chicfy "Claro que sí, guapi", donde una chica blanca, delgada y normativa practica estos movimientos de manera paródica, sobre una canción interpretada por Ms Nina.[631]

También cabe comentar que parece haber ciertas diferencias entre la escena urbana, donde se recupera el perreo intenso y la escena más *mainstream*. En esta última, de la que he sido participante, hacia mediados de los 2010 tuvieron cierta presencia las coreografías de las clases de Zumba.[632] Zumba, a diferencia de Batuka, es un método *fitness* que emplea canciones de música latina o "compatible"[633] tanto originales como ya existentes, y en el que cada instructor/a propone su propia coreografía.[634] Brenscheidt compara la Zumba con el aerobic y señala que es un baile que promueve cuerpos más curvilíneos, pues sus movimientos se centran en la cadera y el culo. Esto hace que se expriman ciertos estereotipos del cuerpo de la mujer latina, pero, al mismo tiempo, contribuye a generar unos movimientos más "divertidos". Por otro lado, la autora explica que,

> comparada con el perreo del reggaetón y su equivalente estadounidense, el *booty dancing* del *hip-hop*, Zumba se mantiene bastante modesta, partiendo de las imágenes de lo caliente y lo sexy, pero sin incorporarlas demasiado en su rutina, una

---

[630] Liska, *Mi culo es mío*, 13.

[631] TVeo, "💁 Anuncio chicfy 2016 completo Chic para mi - ✨ Claro que si guapi", YouTube, 18 de marzo de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=6tDX_V1Tb9M.

[632] En mi caso, aunque no llegué a participar directamente en ninguna clase, recuerdo claramente imitar una breve coreografía individual que mis amigas habían aprendido para el estribillo de "Duele el corazón" de Enrique Iglesias y Wisin. En comparación con las rutinas de Batuka, esta coreografía representaba la letra de la canción –por ejemplo, cuando dice "pies", señalábamos con las manos hacia el suelo.

[633] Brenscheidt usa el término "Latino-compatible traditions" para referirse a estilos de baile como el flamenco, la danza del vientre o el hip hop, que también forman parte del universo musical de Zumba, pues, aunque no son "latinos", sí están exotizados. Brenscheidt genannt Jost, "A mover la colita", 19.

[634] Isabel Arroyo Sauces, "El baile también es una alternativa para ponerse en forma", *Ravelo*, 17 de marzo de 2023, https://ravelodeporte.es/zumba-vs-batuka-en-que-se-diferencian/. Zumba fue creada en los noventa por el colombiano Beto Pérez y se ha extendido a nivel global, alcanzando en 2023 ciento ochenta países según su web oficial. Zumba, https://www.zumba.com/es-ES/about.

> decisión que puede explicarse por la intención de negocio de atraer a una audiencia internacional lo más amplia posible.[635]

A esto podría sumarse su interés de llegar a todos los públicos, independientemente de la edad, así como el ser unas rutinas practicadas en público, no a la luz tenue de una discoteca. Hacia 2020, con la llegada de TikTok, las coreografías individuales que se practican en las discotecas proceden de las *trend*s de esta plataforma.[636] Un ejemplo de ello es la *trend* de "Envolver" de Anitta, que implica cierta habilidad a la hora de poner las manos sobre el suelo e ir descendiendo con movimientos circulares de cadera hasta quedar tumbada boca abajo.[637] En esta plataforma se produce una retroalimentación entre los vídeos que suben los usuarios con un audio y la canción, de modo que se convierte en una estrategia de promoción. Es el caso de "Gata only" de los chilenos Cris MJ y FloyyMenor, que se hizo viral en 2024 gracias a una *trend* de TikTok.[638]

De todas formas, el perreo continúa presente en los locales de ocio nocturno y, en caso de ser practicado por adolescentes, sigue siendo causante de pánico moral.[639] El debate en los medios sobre el perreo se ha intensificado y, como veremos en el capítulo 6, surgen diferentes discursos desde el feminismo que reivindican su potencial empoderante. Jay Shem, quien ve que entre las nuevas generaciones el perreo está "más normalizado", también apunta una diferencia en cuanto a la edad, explicando que el público de las

---

[635] "Compared with reggaetón's perreo and its U.S. equivalent, hip hop booty dancing, Zumba remains rather modest, building on the hot and sexy images, but still not incorporating them too much into the routine, a decision that might be explained by the business intention to appeal to the widest international audience possible." Brenscheidt genannt Jost, "A mover la colita", 20.

[636] En el verano de 2021, mis amigas comentaban que "los jóvenes ya no perrean", sino que bailan estas breves coreografías de manera individual. En octubre de 2023, en una conversación con mi amiga Noelia, esta recordaba que en la desescalada de la cuarentena lo más habitual era que la generación Z bailase *trends* de TikTok, algo favorecido también por la distancia social obligatoria.

[637] TikTok :), "BAILE ANITA ENVOLVER || Tus Tik tokers favoritos bailan Anitta Challenge, EL PASO DE ANITTA. ANITTA" YouTube, 14 de abril de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=SOviV8_Ohck.

[638] "'Gata Only', el nuevo temazo viral de reggaeton", *Los 40*, 17 de abril de 2024, https://los40.com/2024/04/17/gata-only-el-nuevo-temazo-de-reggaeton-viral/ y TikTok Blu 2, "gata only cris mj tendencia de baile tiktok", YouTube, 22 de marzo de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=hRlL55es0jA.

[639] En enero de 2023 se publicaron imágenes de adolescentes perreando en una discoteca *light* que causaron bastante revuelo en los informativos, además de ser comentadas en redes sociales y por distintos *youtubers*. RTVE Noticias, "PERREO: ¿Es un MOVIMIENTO que HIPERSEXUALIZA a las MENORES de edad? | RTVE Noticias", YouTube, 18 de enero de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=cKp9GNFJjKQ&list=PL7c7y65ARUHDaOwNyTsOA5H0YSGWpKdvk&index=9&ab_channel=RTVENoticias.

sesiones de dieciocho años "tienen mucha energía, se saben las canciones, las cantan, las bailan y están a otro nivel".[640] Por el contrario, en las sesiones de mayores de treinta años, aunque bailan, lo hacen a "una o dos marchas menos, más relajado", además de concentrarse más en los reservados y no tanto en la pista de baile. Por último, en cuanto a diferencias de género, admite que las que perrean son sobre todo las chicas y que es un baile que se sigue relacionando con ligar. También percibe una aproximación muy distinta al perreo según el estilo de reggaetón que suena, especialmente entre chicas de la generación milenial, quienes acostumbran a perrear con mayor intensidad cuando suena reggaetón antiguo.

Así, al analizar la presencia del reggaetón en el ocio nocturno español, nos encontramos con propuestas variadas, tanto a nivel de ambiente, como musical y de estética, y que no están limitadas a un ámbito geográfico concreto ni a una determinada clase social. Sin embargo, sí que se percibe cierto conflicto generacional, tanto entre los DJs de los noventa o primeros 2000 y los más jóvenes como entre el público. También identificamos unos recursos específicos entre los DJs que pinchan reggaetón, centrados en la rapidez de las mezclas y el uso de efectos para hacer la sesión más atractiva, mientras que sigue siendo un oficio con mayor presencia de hombres blancos, en el que las mujeres, identidades LGTBIQ+ y personas racializadas no suelen tener espacio, al menos en los lugares más *mainstream*.

Por otro lado, en lo que respecta a las corporalidades a las que invita esta música, también hay cierta diversidad de estilos, pues, aunque el perreo es el baile principal asociado al reggaetón, también influyen disciplinas coreográficas *fitness* como Zumba, así como las *trends* de TikTok. El perreo sigue considerándose un baile sexualizado, algo que ya sucedía en los 2000, aunque parece que al principio fue recibido con más curiosidad, mientras que en los últimos años ha sido objeto de numerosos debates. También se puede identificar distintos niveles al realizar una comparación de los movimientos de Batuka, Zumba y el perreo. Así, mientras que el perreo es el baile más centrado en movimientos y partes del cuerpo codificadas como sexuales, Batuka parece situarse en el extremo opuesto (y, por tanto, más blanco), mientras que Zumba se encuentra en un punto intermedio por tomar movimientos de bailes latinos. Pero, más allá de los locales de ocio

[640] Jay Shem, entrevista por videollamada.

nocturno, durante la década de los 2010 los eventos en directo de reggaetón también cobran importancia para el consumo del género.

1.10. Los conciertos y festivales desde los 2010

Una cuestión significativa a la hora de plantear la hipótesis de que el reggaetón se mantuvo en la industria musical española en los años del cambio de década es la continuidad de los conciertos de artistas latinos/as de reggaetón durante este periodo, como Don Omar o Plan B. Si bien es cierto que la cantidad de eventos disminuye, estos no desaparecen por completo y las crónicas son bastante positivas en lo que a recibimiento del público se refiere. De todas formas, el repunte de los conciertos se observa a partir de 2015 (año en el que, recordemos, también se reactiva el catálogo de la Hemeroteca Digital de la BNE). Así, a mediados de la década se observa el paso de los eventos pequeños y discotecas a los grandes escenarios, incluyendo macro festivales como el Reggaeton Beach Festival (RBF) y el I Love Reggaeton Festival. En este sentido, este apartado repasa la cronología de los eventos en directo desde principios de los 2010. Asimismo, se reflexiona sobre algunos conciertos en los que se ha realizado observación participante durante el periodo de 2019 a 2022.

1.10.1. Los conciertos entre 2010 y 2016

Entre 2010 y 2014 encontramos pocos eventos relacionados con el reggaetón. En 2010 Calle 13 actuaron en el Ciclo Hazlo Tropical de Las Palmas de Gran Canaria,[641] así como en el festival VivAmérica celebrado en Madrid.[642] Al año siguiente, Don Omar se presentó en Palma de Mallorca,[643] con una gran acogida entre el público joven, que alcanzó las cuatro mil asistentes. Una crónica del evento da cuenta del fenómeno fan alrededor del cantante puertorriqueño y del ambiente:

> Las chicas, vestidas de gala, con tacones altos y ligeras de ropa, y ellos, ataviados con un estilo similar al de su ídolo: gafas de sol durante todo el concierto, camiseta

[641] "Calle 13 abre el ciclo 'Hazlo Tropical'", *Canarias 7*, 21 de abril de 2010, 53.

[642] Íñigo López Palacios, "Madrid panamericano", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 10 de octubre de 2010, 72.

[643] "Don Omar. Un icono del reggaetón y de la música latina", *Diario de Mallorca*, 19 de agosto de 2011, 68.

> y pantalón ancho. Todos mezclados bailando pegados en parejas, en grupos, con movimientos de cadera llegando a tocar casi con las rodillas el suelo.[644]

En la península, Plan B ofrecieron varios conciertos en discotecas dentro de la gira europea de presentación de su álbum *House of pleasure*. El dúo pasó por la discoteca La Bomba de Valencia y la discoteca Samba-Caramba Lope de Vega de Calahorra.[645] Según el promotor del evento en Calahorra:

> 'Plan B' es el grupo de moda de este estilo, el 'reggaeton', en la actualidad y en Sudamérica llena estadios y locales de gran capacidad por lo que tenerlos en Calahorra supone un lujo.[646]

También actuaron en Sevilla y en la Sala Heineken de Madrid, dos eventos de los que queda constancia gracias a las grabaciones subidas a YouTube de medios como UrbatonMusic y El poder de tu música, así como de miembros del público. Aunque las actuaciones de Plan B se limitan a un DJ y al dúo cantando y bailando sobre el escenario, la entrega de la audiencia es considerable. En los vídeos vemos cómo los asistentes graban el concierto con sus cámaras digitales,[647] gritan y cantan las canciones enérgicamente. Las interacciones de los artistas con la audiencia se centran en la expresión del deseo heterosexual y la identidad latina. En el concierto de Sevilla, uno de los artistas pregunta al público "¿cuántas mujeres quieren tener sexo esta noche?", algo que es recibido con un fuerte grito y que sirve como presentación para su canción "Por que te demoras?".[648]

En 2012, K-Narias participan en la gala Bierzo Escenario celebrada en Bembibre[649] y Daddy Yankee se presenta en Mallorca con un recibimiento similar al de Don Omar y

---

[644] Claudia Niubó, "Don Omar pone a prueba a su público y retrasa dos horas el concierto en Son Fusteret", *Diario de Mallorca*, 20 de agosto de 2011, 51.

[645] Sanda Sainz, "'Plan B'. El 'reggaeton' llega a Calahorra", *La Rioja* (Logroño. 1981), 29 de septiembre de 2011, 39. Otra noticia señala que al evento acudieron "varios cientos de personas aficionadas al reggaetón de Calahorra, localidades cercanas y ciudades como Bilbao, Pamplona y Zaragoza". Fue organizado por Oskarlatino Producciones y duró una hora y media. S. S. J., "El dúo de reggaeton Plan B llenó la sala Samba Caramba", *La Rioja* (Logroño. 1981), 9 de octubre de 2011, 22.

[646] Sainz, "'Plan B'. El 'reggaeton' llega a Calahorra".

[647] ecua525, "Plan B en Madrid 2011 !!", YouTube, 15 de octubre de 2011, https://www.youtube.com/watch?v=SPI2jb7ucgo.

[648] UrbatonMusic, "Plan B concierto en Sevilla @ España", YouTube, 1 de octubre de 2011, 3:54-4:00, https://www.youtube.com/watch?v=aQ8a48zqUg4.

[649] Héctor Keudell, "David de María, Hugo Salazar y Natalia actuarán este próximo sábado en la gala Bierzo Escenario", *La Crónica de León* (1998), 12 de marzo de 2012, 18.

Plan B, si bien una crónica destaca la afluencia de público latinoamericano.[650] En 2013 es el turno de Juan Magán en la isla, concretamente en las fiestas de Beata de Vilafranca.[651] Al año siguiente ya se registra una mayor cantidad de eventos, como los conciertos Don Omar, que repite en Mallorca–,[652] Sergio Contreras, Juan Magán y Henry Méndez, que pasan por distintas localidades promocionando el electrolatino.[653] En 2015 vuelven Daddy Yankee –esta vez de gira por Málaga, Ponferrada, Bilbao o Gandía–[654] y Calle 13, quienes pasan por Barcelona, Madrid y el Festival Pirineos Sur,[655] aunque también cabe destacar los conciertos de Nyno Vargas en discotecas de León y Logroño[656] y la actuación de Dasoul en las fiestas de San Lorenzo (Huesca).[657] Además, el colombiano Kevin Roldán se presenta en Pamplona[658] y Henry Méndez, Juan Magán y Decai siguen activos ofreciendo actuaciones en directo.[659]

---

[650] "Prueba de ello es el cuantioso público latinoamericano que asistió al recinto para no perderse al rey del reggaeton en directo. Madres, jóvenes, adolescentes y niños, el cantante no tuvo un público objetivo de una edad o género definido". Lara Villar, "Daddy Yankee hace vibrar el Palma Arena", *Diario de Mallorca*, 7 de mayo de 2012, 35.

[651] "Juan Magán. Icono del electrolatino", *Diario de Mallorca*, 12 de julio de 2013, 61.

[652] G. Rodas, "El reggaetón de Don Omar vuelve a la isla, el próximo día 29 en el Palma Arena", *Diario de Mallorca*, 7 de mayo de 2014, 35.

[653] Isabel Bellido, "Pequeños festivales que suenan bien", *Sur* (Málaga), 1 de agosto de 2014, 43; S. V., "Los 40 en la carretera", *Diario de Pontevedra*, 8 de agosto de 2014, 32; M. X. Blanco, "'El público tendrá toda mi entrega y una explosión de energía positiva'", *La Voz de Galicia* (Ed. Barbanza), 8 de agosto de 2014, 30.

[654] Carmen Alcaraz, "Music venues in Malaga", *Sur in English*, 1 de mayo de 2015, 45; M. V., "Daddy Yankee actúa hoy en Ponferrada", *Diario de León*, 8 de julio de 2015, 20; Josu Olarte, "Estrella de barrio", *El Correo de Miranda de Ebro*, 24 de julio de 2015, 106; Nieves Marcos, "Fiebre musical", *Las Provincias* (Ed. Alicante), 17 de julio de 2015, 67.

[655] Luis Hidalgo, "El imperio de la sonrisa, un reinado popular", *El País* (Ed. de Barcelona. Ed. impresa), 14 de junio de 2015, 42; Íñigo López Palacios, "Calle 13 vuelve con la gira 'Multi viral'", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 28 de junio de 2015, 64; "En torno a la frontera", *Diario del Altoaragón*, 17 de julio de 2015, 31.

[656] "Nyno Vargas rapea en Studio 54", *Diario de León*, 31 de mayo de 2015, 55; "Hoy. Conciertos", *El Correo español El Pueblo vasco Rioja* (Ed. impresa), 21 de junio de 2015, 95.

[657] Luis Lles, "Del furor hormonal al guateque retro", *Diario del Altoaragón*, 13 de agosto de 2015, 33.

[658] Teresa Antón Aguinaga, "'La música latina tiene ese sabor, esa alegría que nos define'", *Diario de Navarra*, 6 de agosto de 2015, 52.

[659] Isabel Vargas, "Clases de 'perreo' con Miguel Sáez", *Sur* (Ed. Melilla), 19 de agosto de 2015, 48; María Prieto, "Trigueros da rienda suelta a sus Capeas", *Huelva información*, 1 de septiembre de 2015, 14; "El recinto ferial 'Don Quijote' espera para el viernes la llegada del cantante Juan Magán", *La Tribuna de Albacete*, 12 de agosto de 2015, 18.

En el plano internacional, en 2016 encontramos actuaciones de Gente de Zona, Maluma, Kevin Roldán o J Balvin.[660] En cuanto a artistas nacionales, se registran conciertos de Lucía Parreño, Juan Magán, Maka + Dellafuente o Danny Romero, entre otros.[661] Como vemos, aunque desde finales de los 2000 los eventos de reggaetón en directo decaen, según avanza la década, los conciertos de este género musical se van recuperando, tanto en el caso de artistas nacionales como internacionales. Esto culmina hacia finales de los 2010 con el auge de los festivales de reggaetón en el país.

1.10.2. Los festivales desde finales de los 2010

> Nadie se ha atrevido a hacer todavía un festival de reggaetón hasta el año pasado, que fue el primero [...] Muchos lo han intentado y lo han pensado, pero hay varios problemas.[662]

En una entrevista realizada en 2019, Javier Lorbada comentaba que el éxito del reggaetón en las plataformas de *streaming* se trataba de un "boom irreal", porque los/as artistas no vendían entradas más allá de las discotecas latinas y las pequeñas salas a las que estaban relegados/as.[663] Esto, según explica, se debía a una mezcla del alto caché de los/as artistas latinos/as y a una gestión no muy buena por parte de los promotores.[664] De todas formas, hacia finales de la década, los/as artistas internacionales comienzan a ocupar espacios de relevancia en la música en directo española, tanto en festivales específicos –primero de

---

[660] Judith Romero, "La Gozadera remueve Txurdinaga", *El Correo español* (Bilbao), 26 de agosto de 2016, 8; P. M. P., "Maluma. Reggaeton estelar", *ABC* (Madrid. Ed. impresa), 30 de septiembre de 2016, 84. En el caso de Kevin Roldán, este se hace conocido por actuar en una fiesta privada del equipo de fútbol. Véase Ángel Pérez, "Kevin Roldán: con él empezó todo", *Mundo deportivo* (Barcelona. Ed. Atlético de Madrid), 2 de diciembre de 2016, 12; Luis Hidalgo, "Los40 rinden tributo a la tierra de las mil danzas", *El País* (Ed. Andalucía), 2 de diciembre de 2016, 36.

[661] "Agenda de directos", *La Voz de Avilés*, 19 de febrero de 2016, 70; Diego Marín A., "Juan Magán y el electro-latino", *La Rioja* (Logroño. 1981), 21 de febrero de 2016, 53; "Aniversario del Centro San Juan de Dios", *Málaga hoy* (2004), 4 de marzo de 2016, 22; L. Morán, "Música para disfrutar", *La Tribuna de Toledo*, 17 de mayo de 2016, 20.

[662] Lorbada, entrevista personal.

[663] Ibid.

[664] "Wisin y Yandel tienen un caché altísimo, son súper grandes, pero yo creo que aquí en España, desde luego, el Wizink Center no lo llenan jamás ni en aforo pequeño". Ibid.

música latina como el Pal Mundo[665] y luego de reggaetón– como en grandes estadios y festivales de renombre nacional.

De hecho, Thais Rivero ya identifica algunos eventos de reggaetón en 2018 y 2021 en su trabajo,[666] algo que va aparejado a un panorama internacional similar marcado por el aumento de festivales de reggaetón desde mediados de los 2010 en lugares como Cuba, Noruega, Alemania, Suiza o Rusia.[667] Así, en esta época, la industria de la música en directo decide apostar por este género musical, creando eventos específicos, a pesar de que en la práctica no sean eventos exclusivos de reggaetón, pues también suenan otros géneros de música urbana y electrolatino.

Aunque en los periodos anteriores ya se han señalado distintos festivales de reggaetón de menores dimensiones, es en estos años más recientes cuando se empiezan a crear festivales específicos de reggaetón que, en algunos casos, alcanzan la categoría de macro festival. Nando Cruz recoge el aumento de caché de algunos artistas latinos, destacando sin duda el de Bad Bunny, quien cobró 8000 euros en su primera gira de discotecas españolas en el año 2017, mientras que su caché en 2023 ya había ascendido a 1,2 millones.[668] También señala que los cachés de Karol G, Anuel AA y J Balvin ese mismo año oscilaban entre los 300 000 y el millón de euros.[669] Como vemos, hay una tendencia general al aumento del valor de las actuaciones de los y las artistas de reggaetón en el país que sin duda va aparejado al aumento de consumo en las plataformas de *streaming*.

Otro punto interesante que plantea Cruz son los sesgos de edad, clase y raza con los que cargan las empresas patrocinadoras de festivales y, por tanto, los festivales mismos. Así, explica que "el perfil no patrocinable queda en clara desventaja a la hora de consolidar su negocio",[670] mientras que "los géneros y artistas poco contestatarios tendrán siempre las

---

[665] Festival celebrado en 2015 y 2016 en Madrid, Valencia y Málaga, entre otras localizaciones. Carlos Dávalos, "Carabanchel, capital de la salsa", *El País*, 8 de abril de 2016, https://elpais.com/ccaa/2016/04/03/madrid/1459702284_472250.html?rel=buscador_noticias.

[666] Rivero Pérez, "Filosofía y reggaetón", 16-17.

[667] Nadal-Ramos y Smith Silva, "Perspectives on reggaeton", 14.

[668] Nando Cruz, *Macrofestivales: el agujero negro de la música*, (Barcelona: Ediciones Península, 2023), 74.

[669] De todas formas, Nando Cruz apunta que "[p]or contra, la cotización de veteranos como Daddy Yankee o Nicky Jam va decayendo. En este sector aún se valora más el momento de fama que el prestigio acumulado". Ibid., 75.

[670] Ibid., 171.

de ganar".[671] Con esto en mente, cabe preguntarse qué pasa con el reggaetón y su público. El éxito de festivales de reggaetón en los últimos años nos ayuda a plantear un perfil de público que se puede permitir el precio de estos eventos, por lo que, aunque jóvenes, en su mayoría no son adolescentes, sino personas de veinte o treinta años que poseen suficientes ingresos para comprar las entradas –que, por otro lado, no tienen precios demasiado elevados–.[672]

También conviene retomar las ideas de Vázquez Varela sobre los festivales en tanto que "productos culturales que ofrecen experiencias extraordinarias".[673] Además, los festivales han ido ampliando sus límites espacio-temporales, ofreciendo actividades fuera del periodo de celebración del evento y descentralizando su localización a través de estrategias como las giras.[674] Teniendo esto en cuenta, se plantea un análisis comparativo de dos eventos: el Reggaeton Beach Festival (RBF) y el I Love Reggaeton Festival.

1.10.2.1. Reggaeton Beach Festival

El RBF se promociona como el mayor Urban Beach Festival de Europa, donde se combinan las ideas de lo urbano con la playa y el verano,[675] siendo el ejemplo más exitoso

---

[671] Ibid., 172.

[672] Por ejemplo, el precio de las entradas del Reggaeton Beach Festival de 2022 se sitúa entre los cincuenta y los doscientos euros "según se elija abono general, vip o premium". Carolina Cifuentes, "El Reggaeton Beach Festival calienta motores en Nigrán con la preventa de entradas", *Metropolitano.gal*, 24 de enero de 2022, https://metropolitano.gal/que-hacer/el-reggaeton-beach-festival-calienta-motores-en-nigran-con-la-preventa-de-entradas/.

[673] Carmen Vázquez Varela, "Los festivales de música en ciudades medias y pequeñas: entre la identidad, el desarrollo y la festivalización", en *Cultura y turismo en ciudades medias. Diálogos para un escenario postcovid*, ed. Diego Barrado-Timón et al. (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2022), 94.

[674] La autora discute la definición propuesta por Négrier et al. del festival entendido como "un evento limitado en el tiempo y el espacio que desarrolla un proyecto artístico específico y que tiene lugar a intervalos regulares". Emmanuel Négrier, Lluis Bonet and Michel Guérin, eds., *Music festivals, a changing world. An International Comparison* (París: Éditions Michel de Maule, 2013) citado en Vázquez Varela, "Los festivales de música", 92.

[675] Como apunta Nando Cruz, "el Reggaeton Beach Festival puede colocar franquicias en cualquier lugar que tenga playa. ¡O que no la tenga!", añade al señalar la edición madrileña. Cruz, *Macrofestivales*, 129.

de otros festivales similares, como el Puro Latino Festival o el Latin Fest.[676] En 2022 se esperaba una asistencia de unas 450 000 personas sumando el público de todos los eventos,[677] del cual la organización estimaba que un 75 % eran mujeres.[678] Este festival tuvo su primera edición en Barcelona en el verano de 2017, extendiéndose en el tiempo y el espacio, pues cada año se celebra en más localizaciones.[679] En la primera edición contaron con Juan Magán, Bryant Myers y Sebastián Yatra como cabezas de cartel, artistas que ya empezaban a despuntar en las plataformas de *streaming* en esa época. En general, parece que es un evento que apuesta por artistas en alza de la música urbana latina, así como por artistas urbanos y de electrolatino que viven en España. En 2018, la marca anunciaba su fusión con la empresa de eventos de ocio nocturno Shoko –que, según el comunicado oficial, "aportarán el lujo, la elegancia y su exquisito toque Deluxe a RBF"– y DLG International, "posicionado como número 1 en Europa en Festivales de Estudiantes Universitarios".[680]

En cuanto a los carteles, estos recuerdan a los de las fiestas de música comercial, con imágenes en 3D llenas de color y motivos tropicales (fig. 1.19.), aunque también se añaden elementos más cómicos, como la mascota del festival, Tibutón, un sonriente tiburón con gorra y gafas de sol.[681] El festival se plantea como un evento veraniego en el

---

[676] Latin Fest comezó también en 2017, celebrando su primera edición en la Plaza de Toros de Valencia, mientras que Puro Latino Festival comenzó en 2018 en Cádiz, confirmando a Daddy Yankee, Juan Magán, J Balvin, Fusa Nocta y los Hermanos Moreno. Ambos muestran una estética más cercana al *bling-bling* en comparación con el RBF, pero los artistas programados son de un estilo similar. Véase "Ediciones anteriores", Latin Fest, https://latinfest.es/pages/ediciones-anteriores/ediciones-anteriores.php y "Arranca la I edición de Puro Latino Fest", *La Voz de Cádiz*, 13 de agosto de 2018, https://www.lavozdigital.es/cultura/musica/lvdi-arranca-edicion-puro-latino-fest-201808131855_noticia.html.

[677] Gisela Macedo, "Reggaeton Beach Festival 2022: artistas, entradas y fechas", *El Periódico*, 11 de junio de 2022, https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20220611/reggaeton-beach-festival-artistas-cartel-entradas-rbf-2022-dv-13832837.

[678] "La gira del Reggaeton Beach Festival pasará por diez ciudades españolas", *La Vanguardia*, 7 de junio de 2022, https://www.lavanguardia.com/vida/20220607/8322807/gira-reggaeton-beach-festival-pasara-diez-ciudades-espanolas.html [consultado en 2023, enlace roto].

[679] En 2022 estaba programado en Benidorm, Madrid, Avilés, Mallorca, Marina D'Or, Barcelona, Galicia, Santander y Tenerife, aunque este último fue cancelado. "Suspendido el Reggaeton Beach Festival de Tenerife a 48 horas de su inicio", *El País*, 28 de julio de 2022, https://elpais.com/cultura/2022-07-28/suspendido-el-reggaeton-beach-festival-de-tenerife-a-48-horas-de-su-inicio.html.

[680] @reggaetonbeachfestival, "¡Comunicado oficial!", Instagram, 4 de mayo de 2018, https://www.instagram.com/p/BiXiktpHc2s/?hl=es.

[681] @reggaetonbeachfestival, "ROAD TO RBF 2019 🦈", Instagram, 11 de septiembre de 2018, https://www.instagram.com/p/BnmU3S4HfSW/?hl=es.

que el público puede asistir en bañador, pues se celebra cerca de la playa.[682] De hecho, en la edición de 2019 contó con atracciones acuáticas y zonas de baño. La promoción se completa con un equipo de bailarinas, la RBF GVNG, formado mujeres jóvenes que bailan *twerk*.



Figura 1.19. Cartel del RBF celebrado en Nigrán (Pontevedra) en 2022.[683]



Figura 1.20. Cartel del I Love Reggaeton en Baracaldo (Bizkaia) en 2022.[684]

El festival se expande también creando un sello discográfico y un *talent show* para buscar nuevos artistas y bailarinas.[685] Cuenta con varias listas de reproducción oficiales curadas por Víctor Magán,[686] así como una aplicación en la que planteaban retos durante la

[682] @reggaetonbeachfestival, "Tu y Yo, Verano, Playa, Reggaeton, no se piénsalo!", Instagram, 23 de junio de 2017, https://www.instagram.com/p/BVr3gvOH3OH/?hl=es.

[683] "Reggaeton Beach Festival (Nigrán) 2022", Fan Music Fest, https://fanmusicfest.com/content/reggaeton-beach-festival-nigran-2022.

[684] @ilovereggaeton_official, "Menudo cartelon de artistas que tendremos...", Instagram, 15 de julio de 2022, https://www.instagram.com/p/CgB_WsqtRFF/?hl=es.

[685] @reggaetonbeachfestival, "[RBF EXPERIENCE]", Instagram, 22 de mayo de 2019, https://www.instagram.com/p/Bxw3UmmoYSC/?hl=es.

[686] @reggaetonbeachfestival, "¡Ya están actualizadas todas las Playlist de nuestro canal de Spotify!", Instagram, 31 de agosto de 2020, https://www.instagram.com/p/CEjbGDDAq6M/?hl=es

cuarentena para mantener atentos al público con premios.[687] También realizaron una gala de regalos en las que el público era el jurado[688] y funciona como agencia de viajes de fin de curso en Marina D'Or bajo #laciudaddelperreo.[689] En general, vemos cómo es una marca que intenta explotar diferentes ámbitos relacionados con la diversión y las vacaciones, alimentando la idea de los festivales de música y los viajes como un momento en el que se pretende desconectar del día a día.

De este modo, el RBF, como muchos otros festivales en la actualidad, se expande a nivel espaciotemporal, como ya señalaba Vázquez Varela.[690] Por un lado, la marca RBF organiza distintos eventos fuera del periodo del festival, como otros festivales, conciertos, fiestas en discotecas, además de concursos o entregas de premios. Por otro lado, tras su primera edición en Barcelona, el RBF se ha ido expandiendo bajo el concepto de la gira, llegando a programar diez localizaciones en el verano de 2022, lo que da cuenta de cómo tras la pandemia "el público estaba sediento de festivales y los promotores estaban aún más hambrientos de público".[691] También es un claro ejemplo del crecimiento expansivo de este tipo de eventos, con unas implicaciones económicas notables –en la nota de prensa se estimaba que la gira de 2022 tendría "un impacto económico global de cerca de 135 millones de euros"–,[692] lo que, siguiendo a Nando Cruz, también supone un desgaste a nivel ambiental y local considerables debido al aceleracionismo tardo-capitalista. En el RBF, la música se convierte en el elemento aglutinador de "la experiencia", siendo un ejemplo de la "economía de la experiencia postindustrial".[693]

1.10.2.2. I Love Reggaeton Festival

El principal elemento diferenciador del I Love Reggaeton Festival frente a otros es que se centra en el reggaetón antiguo, sacando provecho de la nostalgia y del canon definido

---

[687] @reggaetonbeachfestival, "[SPOILER] ¿Os acordáis de los cofres mágicos?", Instagram, 9 de noviembre de 2020, https://www.instagram.com/p/CHYDxsHhSz9/?hl=es.

[688] @reggaetonbeachfestival, "[AWARDS] El próximo Vie 19…", Instagram, 12 de febrero de 2021, https://www.instagram.com/p/CLMzZppBBei/?hl=es.

[689] @reggaetonbeachfestival, "[RBF 2022] ¡Bienvenidos a la ciudad del Perreo!", Instagram, 10 de octubre de 2021, https://www.instagram.com/p/CU18eIuAjO1/?hl=es.

[690] Vázquez Varela, "Los festivales".

[691] Cruz, *Macrofestivales*, 21.

[692] "La gira del Reggaeton Beach Festival", *La Vanguardia*.

[693] Vázquez Varela, "Los festivales", 96.

entre los 2000 y principios de 2010. Bajo esta premisa, programan artistas que quizás no sean tan relevantes en el panorama actual, pero cuyas canciones dejaron marca en la generación milenial. El festival tuvo su primera edición en otoño de 2020 en el IFEMA (Madrid), el Bizkaia Arena (Bilbao) y el Anexo del Estadio de Gran Canaria, continuando en 2023 en estos y otros lugares.[694] Además, en su cartel se diferencia entre los artistas de reggaetón, como Tito El Bambino, Zion y Lennox, Ángel y Khriz, K-Narias, Yandar y Yostin o Lorna, y los de electrolatino, donde incluyen a Juan Magán y a Henry Méndez (fig. 1.20.).

Comparado con la estética del RBF, este festival muestra un universo menos tropicalizado y más relacionado con el *bing bling* y las imágenes automovilísticas, probablemente en una referencia a "Gasolina" de Daddy Yankee y a la influencia del *tuning*. Así, en sus carteles promocionales vemos mangueras de gasolina, llantas, extintores, verjas y banderas de boxes, entre otros elementos (fig. 1.20.). Por último, cabe comentar que es un festival que promueve el compromiso con su público a través de entrevistas cortas a les asistentes, proponiendo pequeños juegos como el "adivina la canción",[695] además de incluir contenido de los/as artistas en el *backstage*. Esto demuestra que se dirige a un público más aficionado al reggaetón antiguo, recurriendo a la nostalgia y a las buenas experiencias vividas al ritmo de determinadas canciones.

1.10.3. Algunos apuntes etnográficos

Esta última sección está dedicada la discusión de cuatro experiencias vividas en primera persona en eventos de reggaetón de artistas internacionales entre 2019 y 2022: el concierto de un artista veterano, Nicky Jam, el concierto de una nueva estrella, Rauw Alejandro y las actuaciones de J Balvin e Ivy Queen en el Primavera Sound 2019. En primer lugar, los eventos comentados tienen el formato habitual de un concierto pop, en el que el público va a ver al o a la artista que, en el caso de los conciertos individuales, estaba respaldado por un DJ y un artista telonero. Las actuaciones a las que acudí contaban con cuerpos de baile que interpretaban coreografías derivadas del *hip-hop*, el

---

[694] "I Love Reggaeton Festival", Enterticket, https://www.enterticket.es/eventos/i-love-reggaeton-113855 y https://www.enterticket.es/eventos/i-love-reggaeton-festival-2023-603032 [consultados en 2023, enlaces rotos].

[695] @ilovereggaeton_oficial, "😉¿Cuánto sabe de reggaeton clásico nuestra gente de I Love Reggaeton?", TikTok, 16 de junio de 2023, https://www.tiktok.com/@ilovereggaeton_official/video/7245253213778169115.

twerk y el perreo. Los/as artistas también se movían bastante en el escenario, aunque como bailarines/as destacaron Rauw Alejandro y, en menor medida, Ivy Queen.

El concierto de Rauw Alejandro tuvo lugar en el Palacio de Vistalegre en Madrid, llenando un aforo de 9000 personas sentadas a causa de las restricciones del covid 19.[696] El público, mayoritariamente femenino y joven, cantaba todas las canciones, demostrando que se trata de un artista que cuenta con fans fieles. Es más, su estatus se elevó al de estrella del pop que despertaba gritos de euforia con sus movimientos de pelvis –Rauw es conocido por sus dotes de baile– o cuando se sacaba la camiseta. También explotaba su imagen de *Latin lover* y el público respondió lanzándole ropa interior y hasta un vestido rojo –"el traje completo, baby", respondió el puertorriqueño al recogerlo–.

En el caso del concierto de Nicky Jam, este actuó en el Wizink Center (Madrid), pero solo llenó la pista, coincidiendo con las predicciones de Javier Lorbada de que, a pesar de su fama, hay artistas que no llegan a llenar los espacios más grandes.[697] El artista tenía un discurso dirigido al público latino, aunque también se enorgullecía de estar actuando en el Wizink Center:

> ¡España en la casa, Madrid en la casa! Yo recuerdo que hace seis o siete años yo venía aquí a cantarle solamente a los latinos. Iba a las discotecas a cantarle a los colombianos, a los venezolanos... y hoy en día esto es un logro que pueda llenar este sitio tan grande, que vienen no solamente los latinos, sino también la gente de aquí, la gente de España, a escuchar mi música, para mí es un honor [...] estoy feliz.[698]

Hablando precisamente de otro concierto de Nicky Jam, Lorbada comentaba que no le había gustado, pues era muy "hortera", lo que demuestra la posible percepción de estos conciertos por parte del público, más aún si no están familiarizados con los códigos del género. También en una crítica del concierto de Rauw sostienen que era más una "gala de premios" que un concierto pop, quizás por la energía que había sobre el escenario o por el uso frecuente de efectos pirotécnicos.

---

[696] Carlos Marcos, "Rauw Alejandro consigue que 9.000 personas bailen reguetón sentadas en el inicio de su gira española", *El País*, 1 de octubre de 2021, https://elpais.com/cultura/2021-10-01/rauw-alejandro-consigue-que-9000-personas-bailen-regueton-sentadas-en-el-inicio-de-su-gira-espanola.html.

[697] Lorbada, entrevista personal.

[698] Vídeo del archivo personal de la autora, disponible en Marina Arias Salvado, "IMG_2510", Drive, https://drive.google.com/file/d/1D5_HlQyeTsJR1KBzh-ys9mlJ3WmIhj8q/view?usp=drive_link.

Por otro lado, la inclusión en 2019 de reggaetón en el Primavera Sound fue bastante comentada,[699] y destacó la actuación de J Balvin como cabeza de cartel. En este caso, también fue un concierto lleno de energía realizado en uno de los escenarios principales, aunque no incidía tanto en el componente sexual –excepto cuando cantó "Downtown", momento en el que una de sus bailarinas bailaba para el artista sentado en una silla–. El culmen del espectáculo fue "Mi gente", donde lanzaron confeti y cintas, y el público saltábamos cantando la canción, como si un concierto de EDM se tratase. La puesta en escena jugaba con el color, vídeos muy llamativos y un vestuario de personajes *kawaii*, como nubes y flores, creados por Friends With You.[700] En la actuación de Ivy Queen, que tuvo lugar en el escenario de la playa, más pequeño, la mayoría del público era femenino y predominó el perreo, en especial cuando cantó canciones más conocidas, incluyendo fragmentos de temas de otros artistas, como Don Omar. La prensa describió su *performance* como la de "una provocadora dominatrix", que actuó "con gracia y sabrosura".[701]

Desde sus inicios, el reggaetón en España ha estado presente en la música en directo, si bien los escenarios y espacios ocupados han ido cambiando. A pesar de su disminución entre 2010 y 2014, el género se recupera a mediados de los 2010 con la segunda ola, ya no solo en los espacios habituales, sino también en grandes escenarios y festivales propios. Entre estos últimos podemos destacar el RBF y el I Love Reggaeton por mostrar dos estilos diferentes: el reggaetón actual y el reggaetón antiguo. Además, hemos comentado a través de algunos apuntes etnográficos las características principales de algunos eventos de reggaetón que han tenido lugar entre 2019 y 2022, lo que nos permite constatar la variedad de propuestas, así como el público que atraen a los eventos y el tipo de participación a la que invitan.

1.11. Conclusiones del capítulo

Este capítulo ha buscado ofrecer una panorámica de la presencia del reggaetón en la industria musical española, centrándonos en su comercialización, distribución y consumo.

---

[699] Luis Hidalgo, "El reggaetón ha ganado las oposiciones al Primavera Sound", *El País*, 2 de junio de 2019, https://elpais.com/cultura/2019/06/02/actualidad/1559475097_086965.html.

[700] "J Balvin x Friends With You", Friends With You, 2019, https://friendswithyou.com/project/j-balvin-x-friendswithyou-at-coachella-2019/.

[701] "Rosalía y los demás", *Rockdelux*, n.º 385 julio-agosto 2019, 81.

También se han tenido en cuenta las convenciones de envoltorio, así como el impacto económico y cultural del género en la industria musical, lo que ha llevado al desarrollo de nuevas estrategias de promoción. Para ello hemos analizado diferentes formas de consumo, pasando por la música grabada, los medios de comunicación y la música en directo.

En líneas generales, se percibe una clara tendencia hacia la singleficación tanto en el éxito de ventas de los discos recopilatorios de los 2000 como en la predominancia del reggaetón en las plataformas de *streaming* a partir de mediados de 2010, lo que demuestra un claro impacto económico en ambos casos. Esta preferencia del *single* ante el álbum, que sin duda es una dinámica general del *mainstream*, favorece géneros musicales como el reggaetón, donde en algunos casos importa más la canción que el o la artista. Además, el consumo de formatos como los tonos de llamada y los MP3 descargados de manera ilegal invitan a unas concepciones estéticas que lo alejan de la escucha audiófila al relacionarlo con audios de lo que se considera baja calidad. De todas formas, esto no implica que no se generen comunidades de fans alrededor de determinados/as artistas, como Don Omar, Daddy Yankee o K-Narias en los 2000 o, más recientemente, Rauw Alejandro o Bad Bunny, que se demuestran tanto en los tops de álbumes de Promusicae como en el público que atraen a los directos.

Por otro lado, el reggaetón se ha mercantilizado en España a través de varias estéticas e imaginarios. En primer lugar, gracias a recopilatorios como *Caribe*, vemos cómo se ha asociado a unos elementos visuales y unos atributos perceptivos tropicalizados que lo relacionan con ambientes caribeños y músicas como la música tropical y la pachanga, incidiendo así en su latinidad. Esto también hizo que el género quedase asociado a la idea de verano, aunque a un nivel más semántico que temporal. De todas formas, el reggaetón recuperó gracias a recopilatorios específicos como *El disco de reggaetón* su relación con la autenticidad del *hip-hop* y la estética del *bling-bling*, devolviéndole conexiones con la negritud que habían sido forjadas en la escena puertorriqueña de los noventa y que se remontan a sus inicios en los ochenta. En algunos recopilatorios específicos se usó una narrativa similar a la de la música electrónica de baile, con descripciones que acentuaban su carácter de cultura y su poder para formar comunidades en la pista de baile.

De todas formas, el baile del reggaetón también fue rápidamente leído como algo sexual, como demuestran algunos reportajes del ocio nocturno de la época. Aunque su baile característico es el perreo, que llegó a España en los 2000 gracias a los videoclips y que se extendió por las discotecas de música comercial de todo el país, también se relacionó

con otras prácticas corporales, como las disciplinas *fitness* Batuka y Zumba, y, tras el auge de Tik Tok en 2020, también se asocia con las *trends* de determinadas canciones. Estas diferentes formas de moverse oscilan entre prácticas codificadas como más sexuales, como el perreo, y otras más relacionadas con el ejercicio físico, como la Batuka, encontrándose la Zumba en un punto intermedio.

Volviendo a las convenciones de envoltorio, en el caso de las radios como Los 40 Urban vemos cómo el reggaetón se relaciona con discursos sobre energía y activación, a la vez que listas de reproducción como Pegao demuestran su concepción como música exitosa. De hecho, Pegao se convierte en un ejemplo interesante de hibridación entre lo latino y lo español, que a su vez muestra el impacto del género en el *mainstream* nacional bajo la etiqueta de lo auténtico. En cuanto a las variedades de reggaetón foráneo exportadas a España, observamos que en los 2000 destacan las variedades nacionales de Panamá, Puerto Rico y Cuba, mientras que en los 2010 se incorpora con fuerza el reggaetón colombiano, manteniéndose también el reggaetón puertorriqueño, y, hacia 2020, cobra presencia la escena argentina y, en menor medida, la chilena. Esto implica una diversidad estilística considerable, que se mueve entre el reggaetón de la vieja escuela puertorriqueña y panameña, marcados por la nostalgia, el reggaetón pop colombiano, el *trapetón* o el RKT y la cumbia 420 argentinos.

Por último, podemos dividir la historia del reggaetón en el país en ciclos que oscilan entre la primacía del género y la variedad de estilos. Así, entre 2004 y 2006 vemos un primer *boom* marcado por el éxito de los recopilatorios, que venía precedido por el triunfo del pop latino de finales de los noventa con artistas como Ricky Martin o Shakira, así como por el interés por otros géneros como la bachata. A finales de los 2000 y principios de los 2010, el género es sustituido por el electrolatino y el merengue urbano, para recuperarse hacia 2015 gracias al éxito del reggaetón pop colombiano y los *hits* de Enrique Iglesias. A partir de este punto, observamos un crecimiento continuo hasta llegar a un pico en el año 2020. En la etapa más reciente, no obstante, se percibe un descenso progresivo, ya que se ha restablecido la variedad de géneros, como el pop, la bachata, el merengue o la música electrónica, entre otros, dando lugar a un panorama menos reggaetonero. Esta situación invita a augurar si en un futuro, siguiendo estas tendencias cíclicas, se volverá a la predominancia reggaetón o no.

2. EL REGGAETÓN EN EL *MAINSTREAM*: POP, TELEVISIÓN Y PARODIAS

> La mayoría de la música actual hoy en día que lo peta que es el latineo, yo, lo siento mucho, pero la odio con todas mis fuerzas [...] Lo jodido es que ha arrasado esta música, lo ha conseguido, se ha convertido en la música número uno del mundo [...] ¿La mayoría de *streamers* qué es lo que quieren? Objetivo: *viewers*. ¿Qué van a conseguir más *viewers*, siendo arriesgados y poniendo algo que el 90 % de su audiencia va a rechazar o algo que es música de memes, es música de Tik Tok, es música viral?[702]

La cita anterior, extraída de un episodio del podcast *The Wild Project* del *streamer* Jordi Wild, sintetiza una realidad que se vive a principios de la década de 2020 en el contexto español. Por un lado, la música más escuchada por la audiencia en plataformas de *streaming* es, como hemos comprobado en el capítulo 1, el reggaetón. Por otro, esta amplia difusión mantiene, e incluso intensifica, ciertos juicios de valor negativos sobre la misma. El odio visceral que el *streamer* expresa no es una excepción, sino un sentimiento que resuena con el de una audiencia que, cuando la ocasión lo permite, comunica su desprecio hacia el género.[703] Así, aunque son muchos los factores por los que el reggaetón es denostado, uno de ellos está relacionado su amplio grado de difusión y su éxito comercial –esa viralidad a la que alude Wild–. Esto nos lleva a reflexionar sobre la presencia del género en la esfera *mainstream* española, más modesta en la primera década de los 2000 y mucho más acusada a partir de mediados de los 2010.

De este modo, se pueden plantear una serie de variables para abordar estos fenómenos. En primer lugar, resulta necesario aportar una definición operativa del concepto de *mainstream*, más aún tratándose de un anglicismo que no tiene una traducción efectiva al castellano. En segundo lugar, conviene detenerse a entender las particularidades del *mainstream* español desde la primera década del siglo, el cual, como veremos, está

---

[702] The Wild Project, "Odio esa música con todo mi corazón 😭😭😭" - Jordi Wild sobre el reguetón en los eventos", YouTube, 6 de febrero de 2023, 4:06-5:25, https://www.youtube.com/watch?v=do0yBLwgOso&ab_channel=TheWildProject. El *streamer* ha despreciado el género en otras ocasiones, demostrando no solo su aversión personal, sino la eficacia de compartir este tipo de opiniones, que parecen funcionar como *clickbait*.

[703] Estas expresiones son inabarcables en el contexto de esta investigación, de modo que la referencia al podcast The Wild Project sirve como un primer ejemplo para invitar a la reflexión sobre este fenómeno. Para profundizar en les anti-fans del reggaetón y en cómo se crean vínculos de hermandad entre estas personas, se puede consultar Rivera, "Hate it or love it".

fuertemente ligado a las compañías discográficas multinacionales, el pop y los concursos televisivos conocidos como *talent shows*. Por último, también en estos espacios mediáticos se articulan prácticas paródicas del género que han tenido una amplia aceptación social y que sirven como ejemplo para indagar en las construcciones negativas de esta música, en una línea similar a lo expuesto al inicio del capítulo.

2.1. Consideraciones sobre el *mainstream*, su relación con el pop y la televisión

En el ámbito de los estudios de música popular el concepto de *mainstream* se ha enunciado como la otredad frente a lo subcultural, lo cual, según ha identificado Alison Huber, ha hecho que se conciba como una entidad homogénea, análoga a la idea de hegemonía.[704] Frente a esto, la autora defiende pensar el *mainstream* como "formas de dominancia" contingentes, creadas por las personas y condicionadas por el contexto. Es decir, cuando un producto musical deviene *mainstream*, esta transformación no se explica por una condición hegemónica absoluta e inapelable, sino por "la confluencia de una serie de actos diversos [que] hacen *mainstream* esa canción",[705] la cual, con el paso del tiempo, dejará de serlo.

Por tanto, Huber propone concebir el *mainstream* "como una herramienta conceptual que ilumina el modo en el que ciertos tipos de música (y otros aspectos de la cultura) vienen a dominar temporalmente la vida cotidiana en ciertos momentos y ciertos lugares".[706] Por otro lado, como sugiere Steinbrecher, *mainstream* es un término evaluativo que hace referencia tanto al beneficio económico como a una estética devaluada.[707] La dimensión económica se verifica gracias a los criterios de popularidad, éxito y alcance de una audiencia amplia, mientras que la dimensión estética se construye a través de una serie de atributos como "banal, homogéneo, poco sofisticado, sin sentido crítico, inculto, bajo,

---

[704] Concretamente, Huber se detiene a analizar el uso del término en el trabajo de Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (Londres: Routledge, 1979), concluyendo que "el *mainstream* se convierte, en diversos momentos y a veces al mismo tiempo, en sinónimo de hegemonía, [...] el lugar de todo aquello a lo que se debe resistir". "[M]ainstream becomes, at various times and sometimes all at once, a synonym for hegemony; [...] the locus of all that must be resisted." Allison Huber, "Mainstream as a metaphor: Imagining Dominant Culture", en *Redefining Mainstream Popular Music*, ed. Sarah Baker, Andy Bennett y Jodie Taylor (Taylor & Francis Group, 2013), 8.

[705] "[T]he confluence of a series of disparate acts [which] made that song mainstream". Huber, "Mainstream as a metaphor", 12.

[706] "[A]s a conceptual tool that illuminates the ways in which certain kinds of music (and other aspects of culture) come to temporarily dominate everyday life at certain times and in certain places". Ibid.

[707] Steinbrecher, "Mainstream Popular Music Research".

inauténtico, falso, comercial, conservador, sin imaginación, conformista o simplemente estúpido".[708]

En cualquier caso, las definiciones de *mainstream* se pueden llegar a solapar con las de otro término fundamental de las músicas populares: el pop. Este, pese a su carácter intrínsecamente popular, no ha sido especialmente atendido desde la academia como categoría musical, por lo que recurrimos a los trabajos de Ugo Fellone sobre los géneros musicales para conceptualizarlo. En primer lugar, Fellone invita a considerar el pop una categoría porosa de acuerdo a Toynbee, por su propensión a "englobar a todas aquellas tendencias populares en un momento dado".[709] Además, siguiendo con el trabajo de Lena, el autor reconoce que "todos los géneros musicales se pueden transformar en música pop; de hecho, las listas de lo más vendido son una mezcla de pop 'puro' (una sucesión de éxitos marginalmente diferentes) y canciones derivadas de los géneros populares en un momento dado".[710] Es aquí donde pop y *mainstream* se entrelazan, si bien Fellone advierte que

> [d]ado que la moda lo irradia todo en las sociedades actuales, quizás deberíamos dejar de pensar en el *mainstream* como sinónimo de música pop y hablar incluso de *mainstream*s que afectan al desarrollo de diferentes géneros o culturas de género.[711]

Es más, pensar el reggaetón como pop nos lleva a considerar que, como señala Petra Rivera-Rideau, "a medida que el reggaetón avanza y se convierte en pop *mainstream*, aparecen personas más respetables que interpretan esta música. Personas que son vistas

---

[708] "[B]anal, homogeneous, unsophisticated, undiscerning, uncultured, low, inauthentic, fake, commercial, conservative, unimaginative, conformist or just plain stupid". Huber, "Mainstream as a metaphor", 8.

[709] Ugo Fellone, "'Mi estilo es todos los estilos': la fluidez genérica en la música de C. Tangana y Nathy Peluso", *Revista Musical Chilena* 18, n.º 242 (2024), 181, https://resonancias.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/70749 siguiendo a Jason Toynbee, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* (Londres: Arnold, 2000).

[710] Ugo Fellone, "Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal", *Resonancias* 25, n.º 49 (2021), 68, https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4 en base a Jennifer C. Lena, "Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music" (tesis doctoral, Nueva Jersey, Princeton, 2012).

[711] Fellone, "Los géneros musicales en las músicas populares urbana", 77.

como más seguras".[712] En este punto, los procesos de blanqueamiento[713] que se dan en el seno de la industria musical se tornan inevitables si nos proponemos entender cómo artistas de orientación pop y origen español se aproximan al género. Por lo tanto, en este capítulo se entiende la música *mainstream* desde estas dos caras: por un lado, aquellas producciones que han tenido cierta repercusión económica y en medios de comunicación; por otro, ciertas creaciones musicales que, a pesar de no generar un impacto económico significativo, a nivel sonoro se acercan al pop o a lo que se entiende como música comercial. Ello supone seleccionar una serie de ejemplos musicales relativos al reggaetón que entran en una o en las dos dimensiones, lo cual servirá para reflexionar sobre cómo se adscriben a este género musical dichos significados.

Además, para entender el *mainstream* español de las dos primeras décadas del siglo XXI es necesario tener en cuenta el impacto de la televisión en la configuración de un *mainstream* musical ligado al desarrollo de la cultura pop del país. En este sentido, autores como Tim Wall apuntan a la relación sinérgica entre la industria del entretenimiento y la industria musical, hasta el punto de que "es difícil pensar sobre música popular sin pensar en los medios de comunicación", y viceversa.[714] Hablamos de relaciones sinérgicas –es decir, del trabajo conjunto de diferentes compañías para obtener mayores beneficios– que integran las estrategias de promoción de las compañías discográficas y las de creación de audiencias de los medios de comunicación.

El interés por controlar las distintas partes de la cadena provoca una concentración del poder en forma de conglomerados mediáticos que controlan las diferentes esferas de producción, promoción y gestión de derechos de diversa índole. Un ejemplo claro en este sentido es el de las sinergias producidas entre compañías discográficas Vale Music y Universal, la productora Gestmusic y las diferentes cadenas de televisión que emitieron o emiten el concurso musical *Operación Triunfo*. Por consiguiente, el autor propone pensar las sinergias como

---

[712] "As reggaeton moves forward and pushes into the pop mainstream, you have these sorts of more respectable kind of people performing this music. People who are seen as more safe." En Maria Sherman, "Rosalía and the Blurry Borders of What It Means to Be a Latin Artist", *Mother Jones*, 2019, https://www.motherjones.com/media/2019/10/rosalia-and-the-blurry-borders-of-what-it-means-to-be-a-latin-artist/.

[713] Véase Pacini Hernandez, *Oye Como Va!*; Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias" y Marshall, "From Música Negra".

[714] "It is hard to think about popular music without the media". Tim Wall, *Studying Popular Music Culture*, (Londres: Sage, 2003), 107.

> interrelaciones: las compañías discográficas quieren producir discos que sean adoptados por las compañías de entretenimiento, pues creen que se venderán bien; mientras que los medios quieren acoger discos que van a ser populares y esperan que las compañías discográficas les indiquen cuáles lo serán.[715]

Por otra parte, el poder de los medios de comunicación no solo se limita a la construcción de un *mainstream* musical, sino que también tiene una gran influencia en la construcción de los discursos hegemónicos de la sociedad, algo que ya apuntaba Raymond Williams en sus trabajos pioneros sobre la televisión al proponer que esta contribuye a "la formación de opinión y estilos de comportamiento centralizados".[716] Pero, lejos de ser una imposición forzada, como defiende Stuart Hall "es un discurso generado 'desde arriba' que, sin embargo, debe obtener consentimiento, ganar credibilidad y aceptación 'desde abajo'".[717] De este modo, para entender la construcción de los discursos en el medio televisivo ha de adoptarse una visión gramsciana del concepto de hegemonía, basada en la idea del acuerdo mutuo. Como resultado, se puede argumentar que "la televisión construye una visión del mundo, pero naturaliza dicha visión", [718] convirtiéndola en el sentido común para al menos una parte de la sociedad.

Por lo tanto, prestar atención a los discursos generados sobre el reggaetón en el medio televisivo puede ser útil para identificar cuáles son algunas de las lecturas dominantes o preferidas de las que habla Hall en lo que respecta a los procesos de construcción de significados. Las tipologías de programas televisivos que se abordan en este capítulo van desde los *talent shows* musicales anteriormente mencionados a los *talk shows* y los *reality shows*. Mientras que en los *talent shows* el reggaetón puede aparecer (o no) en su condición de música, lo que más interesa de los *talk shows* son los gags cómicos en los que se convierte en objeto de parodia. Sobre el humor en la televisión, cabe retomar el trabajo de Mundy y White para entender las problemáticas que encierra, ya que la

---

[715] "[I]nterrelationships: record companies want to produce records that will be taken up by the entertainment media, as they believe they will sell well; while the media wants to take up records that are going to be popular, and look to the record companies to indicate which ones they will be". Ibid., 111.

[716] Raymond Williams, "La tecnología y la sociedad", trad. Gabriela Resnik, *Causas y azares* 3, n.º 4 (1996): 159.

[717] "[I]t is a discourse generated 'from above' which must nevertheless win consent, gain credibility and acceptance 'from below'". Stuart Hall, "Cultural Studies: two paradigms", *Media, Culture and Society* 2, n.º 1 (1981) citado en Michael O'Shaughnessy, "Box pop: popular television and hegemony", en *Understanding television*, ed. Andrew Goodwin y Garry Whannel (Londres: Taylor & Francis Group, 2005), 96.

[718] "Television constructs a view of the world, but naturalizes that view". O'Shaughnessy, "Box pop", 99.

comedia se caracteriza tanto por construir complicidad y sensación de pertenencia como por excluir. Es más, "[l]a comedia presenta un mundo lleno de contradicciones, pues puede ser tanto la voz de los poderosos como de los débiles […] divertida pero ofensiva o, con o sin el paso del tiempo, ya no divertida, sino simplemente ofensiva".[719]

Es aquí donde entra en juego la problemática de las bromas racistas, pues, como argumentaba O'Shaughnessy en 1990, una parte considerable del humor deriva de un sentido común racista.[720] Teniendo en cuenta que el reggaetón es una música leída como latinoamericana, es necesario aplicar un análisis que tenga en cuenta cómo operan el racismo y la xenofobia a través del humor en el contexto español. Si bien existen varias interpretaciones sobre el humor racista, lo cierto es que autores como Howitt et al. señalan los peligros de este a la hora de construir una ideología racista que lleva a la estereotipación.[721] En suma, este capítulo combina varias vertientes de lo que se puede considerar *mainstream* o cultura popular, desde la música a los discursos televisivos, para entender qué significados se han generado alrededor del reggaetón en el ámbito español.

2.2. El reggaetón en el *mainstream* de los 2000

La presencia del reggaetón en la esfera *mainstream* de los 2000 es más bien tímida, con algunas incursiones en el género por parte de cantantes pop destacados como Alejandro Sanz o los exconcursantes de *Operación Triunfo* David Bisbal y David Bustamante. En estos casos, el imperativo de pasar por la industria de Miami para alcanzar así a una audiencia latina, sumado a unas personas musicales construidas en torno a la figura del *Latin lover* explican estos acercamientos al reggaetón. Por otro lado, a finales de la década, el género se vuelve ubicuo en la cultura popular española gracias a la canción paródica "Baila el Chiki Chiki" (2008), creada dentro del programa televisivo

---

[719] "Comedy presents a world full of contradictions, since it can be the voice of both the powerful and the weak […] funny yet offensive or, with or without the passage of time, no longer funny but simply offensive". John Mundy y Glyn White, *Laughing Matters: Understanding film, television and radio comedy* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 231.

[720] O'Shaughnessy, "Box pop", 101.

[721] "Argumentan que los chistes no son meramente un reflejo pasivo e inofensivo de las actitudes sociales existentes, sino que desempeñan un papel mucho más proactivo en el refuerzo y la perpetuación de los prejuicios sociales y étnicos". "They argue that jokes are not merely a passive, harmless reflection of existing social attitudes, but that they perform a much more proactive role in reinforcing and perpetuating social and ethnic prejudice". Mundy y White, *Laughing Matters*, 232 en base a Dennis Howitt y Kwame Owusu-Bempah, "Race and Ethnicity in Popular Humour", en *Beyond a Joke: The Limits of Humour*, ed. Sharon Lockyer y Michael Pickering (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 47-64.

Buenafuente. Este tema humorístico, nacido como un sketch, se convirtió en la propuesta española para Eurovisión 2008, contribuyendo al ethos kitsch hacia el cual estaba virando el concurso europeo. Pero antes, merece la pena prestar atención a un ejemplo temprano de fusión del reggaetón con el *dance* pop por parte de la artista catalana Roser.

2.2.1. El euroreggaeton de Roser (2004)

En 2004, las notas de prensa del segundo disco de la artista catalana Roser hablan de una nueva etiqueta: el euroreggaeton. Roser inicia su carrera en el concurso musical televisivo *Popstars: todo por un sueño* (2002) y tras salir del programa comienza a trabajar con la discográfica Warner. La inclusión del género en "Fuego", el primer *single* de su álbum homónimo es, según la cantante, un movimiento arriesgado, si bien la canción llegó a la mitad de la lista de Los 40 Principales de junio de 2004.[722] Además, Roser comenta en una entrevista que ella y su productor, Frances Pellicer, habían llevado el género a su terreno –"lo europeizamos un poco, tanto la letra como en ritmos"–.[723] Pero, más que europeizar el reggaetón, la canción "Fuego" lo que hace es fusionar tópicos sonoros de lo que podríamos denominar músicas del mundo, algo que se refleja en otros comentarios de la artista, quien explica que mezclan "culturas árabes, hindúes y hasta un tumbao latino con una trompeta mariachi". [724] Así, el elemento europeo queda relegado a la incorporación de recursos de la música electrónica que quizás puedan conectar con el *eurobeat*.[725]

Efectivamente, la producción se compone de una amalgama de instrumentos sintetizados que, más allá de los sintetizadores (*bass*, *lead*, *bells*) y las guitarras (eléctrica y española), incorpora instrumentos cuyo timbre podría recordar al sitar. La percusión presenta el mismo grado de variedad tímbrica: *shakers*, gongs, palmas, timbales o triángulo son algunas de las fuentes sonoras a las que remite la escucha de la canción. El *dembow*, sin embargo, es bastante suave y no *samplea* ninguno de los *riddims* clásicos del reggaetón.

---

[722] "40 Principales. Semana del 19-06-04", *La Crónica de León* (1998), 22 de junio de 2004, 64. Existe también una versión en catalán, "FOC", en el mismo disco.

[723] I. L. H., "Roser impone el ritmo de su 'euroreggaeton'", *Diario de Burgos*, 16 de septiembre de 2004, 80.

[724] Q. P. Ventana, "Roser", *El Correo de Andalucía*, 20 de mayo de 2004, 72.

[725] "Éxitos como 'Fuego' o 'La trampa' junto a guiños a la música electrónica de los 80 y de los primeros 90 se combinaron con temas pop dance internacionales y comerciales. El primer sencillo 'Fuego', combinó la furia latina del ritmo del reguetón con la electrónica de corte más europeo". "Roser", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Roser [consultado el 18 de abril de 2024].

La voz de Roser también contrasta con la de las producciones puertorriqueñas al ser principalmente susurrada y sensual en las estrofas, mientras que al llegar los estribillos se encuentra duplicada por una voz masculina que la enmascara, a pesar de que la artista canta con fuerza en esta sección. Un *sample* de una melodía coral de procedencia desconocida, pero en la línea de las llamadas "músicas del mundo", aparece en el puente, liderado por la trompeta y los tumbaos de piano.

Las estrofas se componen de una amalgama de verbos del campo semántico de la seducción en imperativo, mientras que en el estribillo la artista se enuncia como "soy el fuego que está derritiéndote / soy la fiebre que hará que no pares de bailar". De este modo, la canción refuerza tópicos sobre el calor, el baile y el reggaetón, pero prescinde de términos de la jerga boricua, así como de expresiones sexuales explícitas. El videoclip también mezcla distintos elementos, desde la estética futurista reminiscente de *Matrix* o *Catwoman* que nos sitúa en los rascacielos de Nueva York editados digitalmente, a escenas de jóvenes bailando en una discoteca –con movimientos y poses sensuales, pero sin perrear– e incluso un altar circular en el que la artista aparece rodeada de llamas. Este elemento también queda representado en la portada, que muestra un primer plano de Roser en tonos amarillos, naranjas y rojos. Si bien parece que "Fuego" funciona tan solo como un experimento en la carrera de la cantante, también es un ejemplo de cómo desde el pop español de los 2000 se tiende a descontextualizar el reggaetón, alejándolo de lo latino y acercándolo a lo global.[726]

2.2.2. Alejandro Sanz en "La Tortura" (2005) de Shakira: lo español en el reggaetón-pop

A pesar de que en los 2000 España ocupa una posición marginal en la producción de reggaetón, en 2005 un artista español colabora en una de las canciones de reggaetón-pop más populares en el *mainstream* occidental de la década. Estamos hablando de Alejandro Sanz, quien participa en "La Tortura" de Shakira, primer *single* del álbum *Fijación Oral Vol. 1* de la artista colombiana. Se trata de una canción que batió récords, llegando al

[726] Una crítica de 2020 de *Fuego* publicada en el blog Odi O'Malley recupera esta canción desde la nostalgia explicando que "'Fuego' es un bop popero indiscutible. Y lo que es más, ahondaba en una tendencia en la que pocas metían mano en aquella época: el reggaetón. Parece impensable que hoy día el pop no se deje influenciar por bases latinas, pero en 2004 aún estábamos en una era post-Vale Music en la que el latino era más verbenero que urbano, y Roser se lanzó a la piscina componiendo 'Fuego' sobre un reggaetón que disfrazó con electrónica". "'Fuego', el segundo álbum de Roser que, si bien no quemaba, sí que tenía su chispa", *Odi O'Malley* (blog), 14 de mayo de 2020, https://odiomalley.com/fuego-segundo-album-roser-bien-no-quemaba-tenia-chispa/.

número uno en las listas de éxitos de Estados Unidos, así como de distintos países latinoamericanos y europeos.[727] A esto se suma un reconocimiento por parte de diferentes instituciones, entre las que destaca el premio a "Canción del año" de los Grammy Latinos de 2006.[728] "La tortura" fue también una de las candidatas a canción del verano en España.[729] No en vano, la prensa española se hizo eco del lanzamiento del disco, destacando el cruce "hispano-latino"[730] –nótese aquí el gesto de diferenciación entre lo español y lo latino– y compartiendo algunas impresiones de la artista sobre su incursión en el reggaetón y del *single*:

> Más que reggaetón, Shakira prefiere llamarlo 'shaketón': 'Es el nuevo ritmo llegado de Puerto Rico, pero hecho a mi manera. Me gusta porque nada más oírlo te sientes obligada a bailar'. Y bien que lo baila con Alejandro Sanz en el vídeo de la canción, de alto contenido erótico. 'Me preocupaba que fuese un erotismo demasiado explícito, pero cuando lo vio mi madre le gustó y dejó de preocuparme' comenta entre risas.[731]

Además, la canción fue valorada por la crítica musical estadounidense[732] que, entre otras cosas, celebró su carácter latino al pertenecer al primer disco completamente en castellano de la artista (idioma que, para periodistas como Stephen D., conecta con la sensualidad).[733] Este mismo crítico lee la participación de Alejandro Sanz como un elemento "étnico", mientras que para Agustín Gurza la canción resuena con los Gypsy

---

[727] "La Tortura", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/La_tortura [consultado el 22 de abril de 2024].

[728] De hecho, Diego A. Manrique critica que "La tortura" sea el único tema de reggaetón premiado por los Grammy Latinos: "Finalmente, quizá aquí no haya más cera que la lentitud de la Academia en reconocer tendencias. Aparte de su presencia tangencial en el premiado disco de Shakira, no se halla ni rastro de la única música que en 2005 ha crecido en ventas en el mercado estadounidense, donde han bajado el rock, el country o el rap: el reggaeton. Y no me hagan gestos de repugnancia; esa exportación de Puerto Rico es una realidad, con las multinacionales fichando apresuradamente a Tego Calderón y Daddy Yankee." Diego A. Manrique, "Giro a la derecha", *El País* (Madrid. 1976), 10 de febrero de 2006, 39.

[729] Mayka Snáchez, "Canciones para el verano", *El Mundo del siglo veintiuno*, 24 de junio de 2005, 206; Chaco Morais, "La tortura (del reggaeton)", *Heraldo de Aragón*, 24 de junio de 2005, 90.

[730] Manuel de la Fuente, "Shakira: 'Canto desde las entrañas'", *ABC* (Madrid. Ed. Impresa), 20 de mayo de 2005, 104.

[731] "La fama es una vieja amiga que sé utilizar", *Área* (La Línea de la Concepción), 20 de mayo de 2005, 48.

[732] Un resumen de varias críticas musicales de medios estadounidense puede encontrarse en "La Tortura", Wikipedia.

[733] Véase Spence D., "Shakira - Fijación Oral", *IGN*, 8 de junio de 2005, archivado en Wayback Machine, https://web.archive.org/web/20060116200905/http://music.ign.com/articles/623/623548p2.html.

Kings (quizás por el uso de guitarra flamenca y la voz aflamencada de Alejandro Sanz).[734] La propia Shakira reconoce que se trata de su canción "más latina" hasta la fecha debido a las influencias del reggaetón, el *dancehall* o la cumbia, presente en el uso del acordeón.[735] Es más, dentro del concepto del álbum, Shakira comparte su intención de trabajar "con lo más primario", reforzando los tópicos sobre lo (afro)latino como algo más cercano a la naturaleza y el cuerpo.[736]

Esta colaboración entre Shakira y Alejandro Sanz se forja en Miami, lugar de encuentro para la industria de la música latina[737] y residencia del artista madrileño que, siguiendo a Pérez Colman y Noya, le permite tanto tener una proximidad cultural al gusto estadounidense como forjar "alianzas estratégicas con músicos hispanos".[738] A su vez, Alejandro Sanz es el artista español más exitoso de estos años, reuniendo un tercio de los galardones recibidos por artistas españoles en los Grammy Latinos en la primera década de los 2000. Según estos autores, la presencia de Alejandro Sanz en la escena de música latina de Miami lleva a una "tropicalización o caribeñización" del trabajo musical del artista español, proceso dentro del cual se integra su participación en "La tortura".

Al igual que sucede con el resto de los ejemplos analizados en este capítulo, si seguimos la propuesta de autoras como Rivera-Rideau, "La tortura" encaja dentro del análisis del blanqueamiento del reggaetón. Podría argumentarse también que esta canción marca unos rasgos que favorecen la inclusión del género dentro de una esfera pop / *mainstream*: a saber, el uso de sonoridades orgánicas a través de instrumentos analógicos (esto es, no sintetizados) y timbres asociados a la música tropical, así como voces entrenadas en el estilo pop y letras menos explícitas. Por supuesto, como han señalado Rivera-Rideau y otras autoras, estos cambios sonoros suelen tener una correspondencia en lo racial y

---

[734] Agustin Gurza, "Shakira flunks her orals", *Los Angeles Times*, 26 de junio de 2005 citado en "La Tortura", Wikipedia.

[735] James Montgomery, "Shakira Says Her Oral Fixation Was Not Premeditated", *MTV News*, 9 de junio de 2005, citado en "La Tortura", Wikipedia.

[736] "Me acuerdo de que al principio tenía muchas ganas de hacer un disco con influencia de los años ochenta, quería hacer un disco electrónico, que invocara bandas como Depeche Mode, The Cure. Entonces dije: 'Prohibido los guitarrazos, saquen todas las guitarras y vamos a usar sólo sintetizadores', explica. 'Quería trabajar con lo más primario'". Armando Lucas Correa, "Shakira: En busca de la perfección", *People en Español*, 16 de mayo de 2005, https://peopleenespanol.com/article/shakira-en-busca-de-la-perfeccion/.

[737] Daniel Party, "The Miamization of Latin-American Pop Music", en *Postnational Musical Identities*, ed. Corona y Madrid, 65-80.

[738] Javier Noya y Martín Pérez Colman, "¿Potencia sonora? España en los Premios Grammy", *Real Instituto Elcano*, n.º 12 (2011): 12.

socioeconómico, ya que el blanqueamiento implica una sustitución de los sujetos que participan en la creación musical, desplazando a las comunidades afrolatinas de clase baja y priorizando personas más cercanas al ideal de blanquitud (una cuestión que se complica, como veremos, en el caso de Shakira).

Musicalmente, "La tortura" se apoya sobre todo en el elemento rítmico del reggaetón, el *dembow*, para los estribillos –puesto que en las estrofas utiliza patrones de 3+3+2 del *dancehall*–, mientras que el resto de las secciones que estructuran la canción se alejan más del género tal y como se entendía en los 2000. Además, debido a su acercamiento al pop(-rock) latino, presenta secuencias armónicas algo más desarrolladas que incluyen intercambios modales en los estribillos. Así, en la tonalidad de la m en la que se sitúa la canción, el acorde de ReM del estribillo puede funcionar como V/VII o como IV de la tonalidad de La M entendido como un intercambio modal. Otro giro característico de la música latina es el de i-VI-V7 que aparece en las estrofas, el cual recuerda al de cadencia andaluza, pero omitiendo el VII (ver fig. 2.1.).



Figura 2.1. Transcripción de la sección vocal y la secuencia armónica de la estrofa y el pre-estribillo de "La tortura".

Por otro lado, la canción cuenta con una instrumentación que aúna riffs de guitarra eléctrica, punteos de guitarra flamenca y de tres cubano, bajo a ritmo de 3+3+2 y melodías de acordeón, mientras que los sintetizadores quedan relegados a un segundo plano, cobrando importancia en el puente, donde Alejandro Sanz rapea frases como "dame

dámelo" y "oye negrita, mira, no te rajes".[739] Quizás es en este punto donde el tema se acerca más a las sonoridades del reggaetón, pues incluye efectos de *rewind* y gemidos de la propia Shakira, remitiendo a los códigos sexuales del género. También cabe señalar la publicación de una versión llamada "Shaketon Remix", un remix de reggaetón de la canción base.[740] Al comparar ambas, se percibe cuál es el modelo sonoro al que se adscribe el reggaetón, esto es, un *dembow* duro de corte puertorriqueño con *kick bass*, *crescendi* de *kick* antes de los estribillos y una textura de sintetizadores (*pads*, *lead*s, arpegiadores y bajo) que sustituye por completo a la base más orgánica del tema original.

En cuanto al videoclip de la canción, dirigido por Michael Haussman, existen varios trabajos que analizan la figura de Shakira en él desde los estudios de performance y corporalidades aplicando perspectivas decoloniales y de género.[741] Quizás lo que más interesa para la investigación que nos atañe son algunas ideas sobre cómo Shakira consigue crear una persona musical transnacional. Así lo señala María Elena Cepeda al considerar que "la autodescripción de Shakira como una combinación de '*quibbe* crudo y plátano frito' refleja de manera precisa la 'receta estética transcultural' sobre la que se basa su identidad artística".[742] Este origen favorece que la artista sea enunciada como una figura transcultural y multi-étnica que encarna la globalización.[743]

Volviendo al éxito cosechado por "La Tortura", vemos cómo esta canción puede ser leída como una estrategia para globalizar el reggaetón, incluyéndolo dentro de la paleta de las músicas del mundo, pero sin desvincularlo por completo de la latinidad. Para ello, parece que hay ciertos sujetos con una mayor proyección transnacional que otros: aquellos que representan la mezcla, como Shakira, o aquellos que encarnan el eurocentrismo blanco

---

[739] Recordemos que Alejandro Sanz fue parte del álbum *Rapin' Madrid* (1989). Darío Manrique, "Torrejón, zona cero del rap español", *Red Bull*, 29 de abril de 2017, https://www.redbull.com/es-es/torrej%C3%B3n-zona-cero-del-rap-espa%C3%B1ol.

[740] El remix probablemente haya sido realizado por el productor puertorriqueño Gocho. Diana Buendia, "Una conversación con Gocho", *BMI*, 26 de febrero de 2014, https://www.bmi.com/news/entry/una_conversacion_con_gocho.

[741] Para profundizar en la figura transnacional de Shakira, véase María Elena Cepeda, "When Latina hips make/mark history: Music video in the 'new' American studies", *Women & Performance: a journal of feminist theory* 18, n.º 3 (2008): 235-52 y Nadia Celis Salgado, "Las 'verdades' de Shakira: corporalidad y caribeñidad en un fenómeno global", *Aguaita Revista del Observatorio del Caribe colombiano* 17-18 (2008): 9-31.

[742] "Shakira's self-description as a combination of '*quibbe* crudo and plátano frito' neatly reflects the 'transcultural aesthetic recipe' upon which her artistic identity is based". Cepeda, "When Latina hips make/mark history", 236.

[743] Ibid., 240.

(aunque latinizado), como Alejandro Sanz. En definitiva, "La tortura" se convertirá en un molde para otras canciones de artistas pop españoles de los 2000, sobre todo aquellos que tratan de adaptarse a la figura del artista latino tras pasar por el concurso televisivo *Operación Triunfo*.

2.2.3. El fenómeno de *Operación Triunfo* en los 2000

Para entender el *mainstream* español de principios de los 2000 es imprescindible tener en cuenta el fenómeno de *Operación Triunfo*, que llegó a convertirse en "una industria paralela" en una época de crisis para la industria musical más tradicional.[744] Este concurso musical televisivo batió récords de audiencia en su primera edición de 2001 y supuso una renovación del mercado musical al ofrecer a un público numeroso productos accesibles en cuanto a precio y disponibilidad, afectando no solo a la venta de CDs sino también a la industria de la música en directo. Ya en 2005, Fouce y Martínez lo describen como un programa que "ha cambiado de manera abrupta las reglas del mercado de la música española".[745] Producido por Gestmusic, inicialmente fue emitido en TVE1, aunque en 2005 pasó a retransmitirse en la cadena de televisión privada Telecinco. Este cambio afectó no solo al espacio de emisión, sino que también se modificó la imagen del programa, pues, como señala Dafonte Gómez, mientras que en la etapa de TVE fue percibido como un programa "blanco" y "políticamente correcto",[746] el traspaso a Telecinco dio pie a unas dinámicas más conflictivas.[747]

Estas percepciones sobre la imagen del programa son de interés porque alrededor de él se fueron construyendo una serie de discursos que, a su vez, tendrían influencia en las carreras posteriores de sus concursantes. En las primeras ediciones, *Operación Triunfo* se convirtió en un referente para entes conservadores como la Iglesia católica[748] y el Partido Popular. Este último, siguiendo a Igor Paskual, "adoptó como propios los valores que,

---

[744] Héctor Fouce y Silvia Martínez, "From Opacity to Transparency: Operación Triunfo and New Trends in Spanish Music Industry", en *Actas IASPM Conference Roma* (Roma, 2005), 214.

[745] "[H]as abruptly changed the rules of the Spanish music market". Ibid., 214.

[746] María Dolores Cáceres Zapatero, "Operación Triunfo o el restablecimiento del orden social", *Zer* 7, n.º 13 (2002), http://hdl.handle.net/10810/40816.

[747] Alberto Dafonte Gómez, "Evolución de los rasgos culturales del formato televisivo 'Operación Triunfo' en España desde la perspectiva de la identidad de marca (2001-2011)", *Revista de comunicación de la SEECI*, n.º 25 (2011): 63-101, https://doi.org/10.15198/seeci.2011.25.43-67.

[748] Cáceres Zapatero, "Operación Triunfo o el restablecimiento".

según ellos, transmitía el programa", relativos al esfuerzo, la superación y los valores tradicionales.[749] En la misma línea, críticos musicales como Diego A. Manrique censuraron desde la primera edición "la ocupación de TVE por una productora privada y una discográfica especializada en subproductos",[750] algo que también recalca Paskual al denunciar el uso de dinero público para promocionar intereses de empresas privadas como las compañías discográficas.

La discográfica en cuestión detrás de *Operación Triunfo* fue Vale Music, de la que ya hablamos en el primer capítulo, aunque pasados los años fue adquirida por Universal.[751] Pero la asociación con un pensamiento político conservador y liberal no fue la única cuestión que generó rechazo a parte de la opinión pública más ligada a la izquierda y la crítica musical, ya que también se identifica un problema estético que encaja en los moldes de las valoraciones negativas sobre el *mainstream*. En este sentido, *Operación Triunfo* fue leído por estas voces críticas en tanto que "aberración",[752] un ejemplo de "banalidad" que, en palabras de Álvarez Vaquero, consistió en "una apuesta por la no-vanguardia y el sí a las grandes discográficas".[753] Es más, como recoge esta autora, el programa se convirtió en un "estigma" para la música en la televisión.[754] Frente a estas visiones, el periodista Juan Sanguino recuerda dos décadas más tarde este programa televisivo como un hito en la cultura popular española que influyó especialmente en la generación milenial.[755]

El programa continuó emitiéndose hasta 2011, momento en el que, debido a distintos factores, terminó por cancelarse. Su re-edición a partir del año 2017 también resulta de gran interés, pero será abordada con posterioridad en este capítulo. En este punto, es

---

[749] Igor Paskual, "El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo", en *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, ed. Francisco Javier Mora Contreras y Eduardo Viñuela (Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013), 64.

[750] Diego A. Manrique, "Prensa musical: el ascenso de la banalidad", *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* 1, n.º 4 (2003): 121.

[751] "Universal Music Group compra Vale Music", *ElMundo*.es, 23 de junio de 2006, https://www.elmundo.es/elmundo/2006/06/22/cultura/1150972476.html.

[752] Diego A. Manrique, "Prensa musical: el ascenso de la banalidad", 121.

[753] Alicia Álvarez Vaquero, "Programas musicales en televisión: imagen e impacto en la opinión pública", *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 3 (2013): 188-203, 190.

[754] Lorenzo Díaz, *La caja sucia* (Madrid: La esfera de los libros, 2005) citado en Álvarez Vaquero, "Programas musicales en televisión", 2013.

[755] Juan Sanguino, *Cómo hemos cambiado: La transformación de España a través de la cultura pop* (Barcelona: Península, 2020).

conveniente preguntarse qué presencia tuvo el reggaetón en la carrera de los/as artistas ligados/as al programa. Así, a partir de la escucha de los álbumes de los y las artistas más relevantes que han participado en *Operación Triunfo* en las ediciones de 2001, 2002 y 2005,[756] se concluye que el reggaetón no está apenas presente en sus carreras. A priori, esto puede explicarse por los siguientes motivos: en la década de los 2000 el género no es concebido como parte del pop; tampoco se relaciona con la idea de cantar bien, ni se corresponde con las letras políticamente correctas o las *performances* aceptadas en el marco creado por el concurso. No obstante, esto no quiere decir que el género sea totalmente ajeno al legado de *Operación Triunfo*, ya que sí tuvo cierta relevancia para construir la figura de los *Latin lovers*, encarnada por artistas como David Bisbal y David Bustamante.

2.2.4. El *crossover* hacia la figura del artista latino: David Bustamante y David Bisbal

Una de las principales estrategias para impulsar las carreras de artistas pop españoles a nivel internacional ha sido convertirlos en artistas latinos. Esto también se observa en las trayectorias de algunos artistas que comienzan en *Operación Triunfo* pues, como señalan Fouce y Martínez, uno de los prototipos a los que se pueden amoldar es el del cantante latino, cubriendo así una de las opciones del gusto musical previo de una parte de la audiencia.[757] Estos procesos han sido analizados detenidamente por Juan de Dios Cuartas a través del estudio del primer álbum de David Bisbal, *Corazón Latino* (2004), donde se produce "el acercamiento de un cantante español a sonoridades que identificamos con artistas que forman parte de la comunidad latina en Estados Unidos".[758] Siguiendo el trabajo de Daniel Party, el autor habla de la "miamización" del cantante español,[759] para lo cual es imprescindible la realización del trabajo discográfico en Miami de la mano de productores latinos que, además, siguen la estela del productor Emilio Estefan.

---

[756] Estos son David Bisbal, Rosa López, Chenoa, David Bustamante, Nuria Fergó, Natalia, Vega, Manuel Carrasco, Nena Daconte, Edurne y Soraya, siguiendo la lista que figura en "Operación Triunfo (España)", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_Triunfo_(Espa%C3%B1a).

[757] Fouce y Martínez, "From Opacity to Transparency".

[758] Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, "La 'miamización' del cantante español: el productor musical latino como estrategia de internacionalización", *Cuadernos de Etnomusicología* 16, n.º 2 (2021): 75, https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/7-miamizacion_1.pdf.

[759] Party, "The Miamization" en ibid.

Corazón Latino está producido por varios productores colombianos, entre ellos Kike Santander,[760] quien plantea un "diseño de producción [que] genera un nuevo concepto de 'latinidad' que hibrida con el tópico de 'lo español'".[761] En el ejemplo de "Corazón Latino", el *single* que da nombre al álbum, el autor identifica una serie de tópicos asociados a lo español –clichés melódicos de la canción española y giros de la guitarra flamenca– con otros conectados con lo latino –secciones de viento metal y percusiones enérgicas de géneros tropicales–, así como una centralidad de la voz lograda con recursos de *reverb* y ecualización, que subraya la importancia de la figura del cantante. Esto lleva a una "estandarización del sonido latino" en un contexto donde "la conexión cultural se plantea como artificio, como respuesta a una estrategia pensada para amplificar la proyección de un artista".[762]

Pues bien, a partir de estas mismas estrategias, el reggaetón se incluye en las propuestas musicales de David Bustamante y David Bisbal, concursantes de la primera edición de *Operación Triunfo*. En 2005, dentro de su tercer álbum, *Caricias al alma*, David Bustamante incluye el tema "Devuélveme la vida".[763] Continuando con las apuestas por incluir sonoridades latinas en sus trabajos discográficos, el artista se acerca al reggaetón pop aflamencado en este tema producido por el productor español Pablo Pinilla y escrito por el compositor venezolano José Miguel Velásquez,[764] quien también pertenece a la escuela Estefan. La canción alterna estrofas más suaves con estribillos más enérgicos y, sobre un *dembow* duro que no *samplea* ninguno de los *riddims* originales, se incorporan varios elementos identificados por Juan de Dios Cuartas, como la guitarra flamenca para representar lo español, además de una mezcla típica del pop que pone la voz del cantante en primer plano.

---

[760] Kike Santander, de hecho, se convierte en una figura clave en posteriores ediciones de *Operación Triunfo* al asumir el puesto de director de la academia.

[761] Juan de Dios Cuartas, "La 'miamización' del cantante español", 81.

[762] Ibid., 85.

[763] En 2024, David Bustamante reivindica "yo fui uno de los primeros que cantó reggaetón, una canción que se llama 'Devuélveme la vida' [canta] y esa canción, porque yo fui a Puerto Rico, escuché a Don Omar de aquella, cuando estaba empezando y fui el primero". NUDE PROJECT, "Alucinamos con el Negocio de Colonias de Bustamante", YouTube, 31 de marzo de 2024, 30:25-30:40, https://www.youtube.com/watch?v=4LT-eqK4iPA.

[764] Véase "Caricias al alma", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Caricias_al_alma y "Devuélveme la vida", Genius, https://genius.com/David-bustamante-devuelveme-la-vida-lyrics.

Lo flamenco también se sugiere gracias a las palmas, mientras que las percusiones como congas y bongos que aparecen en los estribillos, sumadas a metales y voces que hacen los coros, aportan los tópicos latinos, amplificados gracias a una letra que incide en la intensidad del desamor. A esto se añaden texturas de sintetizadores que recuerdan más a las producciones de *dance* pop, así como un puente en el que se acercan a las sonoridades del *hip-hop*. Esta sección contrastante destaca por el empleo efectos de *scratch* y una ecualización en la voz del artista que da la sensación de estar hablando por teléfono, quedando a solas con la base de *dembow* potente. Aquí, David Bustamante propone un estilo más rapeado, aportando cierta agresividad que contrasta con su voz melódica habitual.

En esta parte del videoclip los bailarines ejecutan unos pasos de *breakdance*, aunque en el resto de las escenas en las que hay baile predomina el perreo. En un espacio con reminiscencias arábicas, el videoclip muestra escenas de bailarinas solas perreando sensualmente, además de la habitual batalla de baile entre chicos y chicas, donde destaca una pareja de ascendencia afro. El vídeo culmina en el último estribillo, donde Bustamante realiza su lucimiento vocal con melismas y notas sostenidas. En un ambiente de discoteca, el artista y la bailarina que hace de interés romántico protagonizan una coreografía que remite al perreo intenso, si bien se trata de un perreo sin contacto físico.

Por su parte, David Bisbal apuesta por el reggaetón en "Torre de Babel", que forma parte de su álbum *Premonición* lanzado en 2007. La canción cuenta con tres versiones: "DB Original Mix", "Reggaeton Mix" y "Wisin y Yandel Remix". A pesar del nombre, las tres cuentan con ritmo de *dembow* y en la versión "Reggaeton Mix" –en cuyo análisis nos detendremos más, pues es la que se corresponde con el videoclip– participa Wisin.[765] Por otro lado, el guitarrista flamenco Vicente Amigo aparece acreditado en las dos primeras, así como en el videoclip. David Bisbal celebra con la prensa la idea de la fusión lograda gracias a la mezcla de perfiles colaboradores:

> Con su participación, la canción se plaga de matices de 'culturas superdiferentes' como la música urbana latina, las raíces del flamenco y el pop, que hacen de 'Torre de Babel' una 'fusión de ritmos y culturas muy interesante'.[766]

[765] Su compañero, Yandel, aunque está en el videoclip y en los créditos como parte del dúo, no hace ninguna línea vocal.

[766] "David Bisbal graba en Almería el videoclip de su sencillo 'Torre de Babel'", *ABC*, 11 de abril de 2007, https://www.abc.es/estilo/gente/abci-david-bisbal-graba-almeria-videoclip-sencillo-torre-babel-200704110300-1632470113466_noticia.html.

La producción corrió a cargo de Kike Santander y Daniel Betancourt,[767] mientras que la versión "Wisin y Yandel Remix" está realizada por los puertorriqueños Nesty La Mente Maestra y Víctor El Nasi, especializados en reggaetón.[768] La *intro* de la canción imita al estilo puertorriqueño de los 2000 para conseguir una sonoridad épica: una textura de *pads*, *plucks* y bajo en la tonalidad de re menor (fig. 2.2.) además de timbales con abundante *reverb* acompañan la voz de Wisin, que recita "somos fichas de ajedrez en un juego de poder". A esto se añade progresivamente un crescendo de *kick* que culmina en una primera sección instrumental con un solo de violín (fig. 2.2.) acompañado de guitarra eléctrica y española que juega con la cadencia andaluza. Seguidamente interviene David Bisbal con una voz solemne cantando el estribillo "mira bien, todo va mal y todo está al revés / y tal vez no haya una segunda vez para mirar las rosas rojas del Edén". Las referencias bíblicas se repiten al final del estribillo –"y caerás no importa dónde estés / sobre las ruinas de la Torre de Babel"–, mientras que Wisin, también en segunda persona, recomienda al oyente "yo que tú acepto a Jesucristo y me pongo el emblema".

Aquí, los artistas adoptan un tono similar a los predicadores cristianos para alertar a su público sobre las injusticias del mundo. David Bisbal habla de "Torre de Babel" "como un tema de 'denuncia' que 'tiene algo de medicina' para combatir la realidad de un mundo 'de tantísimo egoísmo y guerras'".[769] La denuncia, no obstante, es abstracta en la letra del artista español, que critica a una "masa febril de ricos e indigentes" controlados por un "juego de poder". En cambio, Wisin sí señala algunos problemas más específicos, como el alcohol, las drogas o incluso el suicidio. Las intervenciones de David Bisbal aparecen rematadas por los motivos descendentes de la guitarra de Vicente Amigo, que en el puente realiza un breve solo acompañado de palmas flamencas y seguido de un canto aflamencado del artista andaluz.

---

[767] Un desglose de todos los profesionales (músicos, instrumentistas, ingenieros de sonido, etc.) que intervinieron en la creación de esta grabación puede consultarse en "David Bisbal – Premonición", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/9681737-David-Bisbal-Premonici%C3%B3n.

[768] Esta versión está recogida también en el álbum *Pal Mundo First Class Delivery* de Wisin y Yandel, lanzado en 2007.

[769] "David Bisbal graba en Almería", *ABC*.



Figura 2.2. Transcripción del solo de violín y *loop* de *plucks* de "Torre de Babel".

Aunque el tema combina varios elementos habituales de la producción puertorriqueña (cambios de *riddims*, combo de osos…) conviene resaltar el uso de la guitarra eléctrica como acompañamiento armónico, que demuestra cómo desde una perspectiva pop dos géneros considerados antagónicos (rock y reggaetón) pueden combinarse por decisión de los productores.[770]

El videoclip de "Torre de Babel" fue elegido por les lectores de la revista *Hola* como el mejor vídeo musical del 2007, superando los cuarenta mil votos en la web de la revista,[771] lo que confirma su popularidad. Si la letra de la canción tiene un carácter críptico, el videoclip que la acompaña no hace más que reforzar esa idea de denuncia social hacia una injusticia indeterminada. Marcando su posición como predicadores, los artistas aparecen sentados en unos sillones desde los que miran fijamente y con seriedad a la cámara, que opta a menudo por los primeros planos. Por otro lado, se nos presentan unas escenas con cierto desarrollo narrativo: un mercado nocturno en la Alcazaba almeriense lleno de ladrones y personas encapuchadas es vigilado por un gran ojo proyectado en una pantalla que probablemente referencia el Gran Hermano del libro *1984* de George Orwell. En este contexto de disputas y control se encuentra una niña, quizás encerrada en una jaula, que aprieta con fuerza una caja y se muestra apenada, haciendo alusión a la inocencia o la pureza. Poco a poco se van infiltrando una serie de personas vestidas con estética urbana, dando saltos mortales.

---

[770] La guitarra eléctrica también se usa en otras producciones realizadas en España, como "Tu gatita" de JMP (véase el capítulo 4).

[771] "Votación: elige el mejor videoclip del año", *¡HOLA!*, 18 de diciembre de 2007, https://www.hola.com/musica/2007121841362/musica/votacion/videoslip/.

Hacia el final del tema (lo que podríamos denominar un extenso *outro* con varias secciones), vemos un nuevo escenario en el que un grupo de bailarinas vestidas con corsés y lencería bailan mezclando pasos del *hip-hop* con otros que recuerdan al flamenco o incluso la danza del vientre. Tras aparecer en pantalla Vicente Amigo tocando la guitarra, observamos una última escena en la que se forma una especie de *cypher*[772] donde distintos bailarines (los mismos que se habían infiltrado) muestran por turnos sus habilidades de *breakdance*.[773] "Torre de Babel" se convierte en un ejemplo interesante dentro de la producción de reggaetón en la que participan artistas españoles por sus numerosas capas de significado, que retoman el discurso de crítica social del *hip-hop*, pero desde una perspectiva católica (quizás uno de los nexos entre lo español y lo latinoamericano), todo ello combinado con elementos del flamenco, el reggaetón y una producción diseñada desde el *mainstream* latino con foco en Miami.

Como vemos, tanto David Bisbal como David Bustamante, dentro de sus facetas como artistas latinizados, recurren al flamenco cuando se aproximan a un género como el reggaetón con independencia de sus orígenes y del desarrollo de sus carreras musicales. Aunque al ser tan solo dos ejemplos es difícil determinar si se trata de la búsqueda de un estilo común, la repetición de la estrategia nos lleva a plantear dos hipótesis: 1) para hacer reggaetón desde España, mezclarlo con flamenco resulta una decisión lógica; 2) las sonoridades del flamenco, así como el imaginario visual de lo andaluz y lo árabe pueden generar cierta visión orientalista que sirve para apoyar los procesos de fusión identificados en los ejemplos analizados hasta ahora.[774] Sin embargo, hacia finales de los 2000 el reggaetón fue absorbido por el *mainstream* desde una perspectiva muy diferente, ligada al humor y la parodia.

---

[772] Emmanuel Adelekun, "Los cyphers: su significado e importancia", *Red Bull*, 4 de febrero de 2020, https://www.redbull.com/es-es/cypher-importancia-en-breaking.

[773] Según fuentes de la época, el videoclip contó con un elenco de unas sesenta personas entre bailarines, *breakers* y expertos en parkour. Hugo Fernández, "David Bisbal rodó el videoclip de 'Torre de Babel'", *LaHiguera.net*, 11 de abril de 2007, https://www.lahiguera.net/musicalia/noticias/11351.html.

[774] La fusión del flamenco y lo árabe en "Torre de Babel" también se observa en Christopher Paetzold, "Singing beneath the Alhambra: the North African and Arabic Past and Present in Contemporary Andalusian Music", *Journal of Spanish Cultural Studies* 10, n.º 2 (2009): 207-23, https://doi.org/10.1080/14636200902990711.

2.2.5. La parodia en Eurovisión 2008: "Baila el Chiki Chiki"

El festival de Eurovisión puede ser considerado el mayor evento mediático musical a nivel europeo,[775] lo que lo dota de un indudable carácter *mainstream*. Para Dafni Tragaki, Eurovisión

> es una fiesta mediática que transforma la experiencia de la(s) modernidad(es) europea(s) y sus vidas posteriores en un increíble espectáculo musical: el espectáculo de una Europa que es creada, negociada y celebrada anualmente a través de la música.[776]

Así, es un espacio para encarnar y negociar la europeidad tanto a nivel nacional como internacional, pues en este evento "se nos invita a generar y reflexionar sobre nuestras identidades nacionales y europeas a través de las actuaciones de canciones que nos resultan o bien llamativas, o bien clichés, excéntricas, sentimentales, kitsch, o camp".[777] Las canciones que concursan se convierten en "espacios para definir la imagen de marca de Europa y la nación, dentro y fuera del escenario".[778] Por ello, indagar en las representaciones del reggaetón de la parte española supone una oportunidad para reflexionar sobre 1) cómo se apropia (o no) el género como algo susceptible de representar al país y 2) si estas representaciones de lo español a través del reggaetón son aceptadas como algo europeo.

No obstante, si revisamos las canciones seleccionadas para representar a España en el festival –así como las que participan en las preselecciones entre 2001 y 2010–, la presencia del reggaetón se limita únicamente a la canción "Baila el Chiki Chiki" con la que Rodolfo Chikilicuatre se postula en el festival de 2008 en Belgrado.[779] Antes de

---

[775] Un evento mediático (*media event*) es un evento excepcional de los medios de comunicación de masas, que logra interrumpir la rutina de programación a través de una retransmisión en vivo, reuniendo a una gran cantidad de televidentes. Daniel Dayan y Elihu Katz, *Media events: The Live Broadcasting of History* (Harvard University Press, 1994) en Carlos Sanandrés Martínez, "Construyendo Europa a través del entretenimiento: El festival de Eurovisión" (trabajo fin de máster, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015), 11-15, https://ddd.uab.cat/record/142523.

[776] "Is a mediatic fiesta that transforms the experience of European modernity/-ies and their afterlives to an astonishing musical entertainment: the entertainment of Europe that is annually created, contested, and celebrated in music". Dafne Tragaki, *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest* (Lanham: Scarecrow Press, 2013), 1.

[777] "[W]e are invited to engender and reflect upon our European/national selves in the performances of songs we find either arresting, or clichéd, eccentric, sentimental, kitsch, or camp". Ibid.

[778] "[A] site for branding Europe and the nation, on and off stage". Ibid., 3.

[779] "Eurovision Song Contest", Eurovision Spain, https://eurovision-spain.com/eurovision/.

estudiar este ejemplo, conviene pensar en por qué el reggaetón no supone una opción para simbolizar al país en el festival. A diferencia de otros géneros adyacentes como el pop latino (que suena en canciones como "Para llenarme de ti" (2004) de Ramón) o incluso el rap (con Marzok Mangui en "Caramelo" (2008), además de la parodia de John Cobra), el reggaetón no parece un candidato de interés para les participantes españoles. Esto sugiere que el género, aunque hubiese adquirido el significado de música comercial –algo que ya comprobamos en el capítulo 1–, no llega a representar al *mainstream* español, al menos durante la primera década del siglo.

De todas formas, "Baila el Chiki Chiki" tampoco funciona como un reggaetón al uso, pues se trata de una pieza paródica que utiliza el ritmo del *dembow* y expresiones del género como elementos humorísticos. Masterson-Algar ofrece una descripción bastante detallada de esta producción, exponiendo varias de las aristas que la componen:

> Con una peluca de Elvis Presley, una pequeña guitarra de juguete y rodeado de un grupo de mujeres que reproducen las representaciones femeninas de los vídeos musicales de *hip-hop* y reggaetón, Chikilicuatre y su peculiar actuación se convirtieron en motivo de vergüenza nacional para quienes veían el festival de Eurovisión como una oportunidad para mostrar lo mejor del país al mundo, y/o en motivo de admiración por utilizar su actuación para burlarse de casi todos los géneros bailables de la industria de la música popular ('el breikindance', 'el crusaíto', 'el Maiquel Yason', 'el Robocop' y, por supuesto, 'el reguetón'), de la Unión Europea, de las actuaciones nacionales y del propio festival. Este tema merecería un artículo en sí mismo, pero lo cierto es que, sea cual sea su lectura, el 'Chiki Chiki' puso aún más en primer plano el reggaetón. Llamado genio, idiota, intérprete, payaso, racista y/o crítico, Chikilicuatre llegó a Eurovisión tras una gran controversia, y su uso repetitivo de la palabra 'perrear' y sus apelativos a su público como 'mis queridos brodels y mulatas' recibieron amplia cobertura televisiva.[780]

En efecto, la cobertura mediática de la canción fue notable, sumando más de cincuenta textos en prensa (entre noticias, entrevistas y artículos de opinión) desde febrero a finales

[780] "With an Elvis toupée, a small toy guitar, and surrounded by a group of women reproducing the female representations in hip hop and reggaetón music videos, Chikilicuatre and his peculiar performance became either the source of national embarrassment for those who felt the festival of Eurovisión as an opportunity to show the best of the country to the world, and/or a source of admiration for using his performance to mock just about every dance genre of the popular music industry 'el breikindance', 'el crusaíto', 'el Maiquel Yason', 'el Robocop', and, of course, 'el reguetón'), the European Union, national performances, and the festival itself. This topic deserves a paper in itself, but the fact is that, whatever its reading, the 'Chiki Chiki' further brought reggaetón to the fore. Called a genius, an idiot, a performer, a clown, a racist, and/or a critic, Chikilicuatre made it to Eurovisión after much controversy, and his repetitive use of the word 'perrear' and addresses to his audiences as 'mis queridos brodels y mulatas' received ample television coverage". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 240.

de mayo de 2008.[781] La canción se origina en el marco del *late night* televisivo *Buenafuente*, concretamente en el programa 374,[782] donde se inserta un *sketch* del actor y humorista David Fernández (intérprete de Rodolfo Chikilicuatre), que obsequia al público con la canción desde una especie de *home-studio*.[783] A continuación, el vídeo proyecta el videoclip de la canción, con el personaje de Rodolfo Chikilicuatre en primer plano y de fondo un montaje de imágenes de mujeres jóvenes en bikini perreando, un hombre culturista y gente en la playa. El humorista parodia los gestos agresivos de los reggaetoneros de la época y, tras decir el verso "lo baila mi mulata con la' braga' en la mano" el público rompe a reír. Estas carcajadas se mantienen en el estribillo, que presenta los pasos de baile característicos de la canción.

El vídeo también presenta a los supuestos compositor y letrista, Pedro Guerra y Santiago Segura, aunque, en realidad, fue Jaume Nin –componente de la banda de rock Búhos que trabajaba en la posproducción musical del programa– quien creó la música siguiendo el encargo de hacer "un reggaeton en media hora"[784] que sonase "cutre",[785] mientras que la letra fue un trabajo del equipo de guionistas del programa.[786] El encargo era para un *gag* que ya estaba montado, pues Rodolfo Chikilicuatre era un personaje habitual del programa que tartamudeaba e imitaba el acento argentino. La elección de un personaje ficticio argentino contribuye por un lado al esencialismo –las personas latinoamericanas (migrantes) son las principales productoras/consumidoras de reggaetón– y, por otro lado,

---

[781] Esto sin contar los textos repetidos en las diferentes ediciones locales de los periódicos.

[782] EL TERRAT, "BFN 374 - EL ORIGEN: Aquí nace el chiki-chiki", YouTube, 6 de febrero de 2008, https://www.youtube.com/watch?v=Ub56q09NdCA&ab_channel=ELTERRAT.

[783] Siguiendo a Solari et al., *Buenafuente* se caracterizaba por "un contenido que busca en muchos casos la atomización, la fragmentariedad y la complementariedad que a menudo se vinculan al entretenimiento humorístico". Carlos A. Scolari et al, "Narrativas transmediáticas, convergencia audiovisual y nuevas estrategias de comunicación", *Quaderns del CAC 38* 15, n.º 1 (2012): 83.

[784] "Descubrimos que Jaume Nin fue el compositor del mítico tema que el Chiquilicuatre llevó a Eurovisión, el Chiqui Chiqui. 'Me pidieron que hiciera un reggaeton en media hora y quedó así, pero para Eurovisión hubo retoques'". Europa FM, "Buhos: 'En el show hay música pero también es una obra de teatro en la que nos reímos de nosotros mismos'", 10 de junio de 2021, https://www.europafm.com/programas/yu-no-te-pierdas-nada/mejores-momentos/buhos-show-hay-musica-pero-tambien-obra-teatro-que-nos-reimos-nosotros-mismos_2021061060c21a1c2ef66a0001e0e1b4.html.

[785] Vodafone yu, "🦉 Búhos: 'Estábamos acostumbrados a tantas cosas y ahora con qué poco nos conformamos' - Vodafone yu", YouTube, 10 de junio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=mwa2qyIQPdk&t=291s&ab_channel=Vodafoneyu.

[786] @ElTerrat, "1-. Ni Santiago Segura ni Pedro Guerra…", X (Twitter), 29 de mayo de 2019, https://x.com/ElTerrat/status/1133776481396633601.

al distanciamiento entre lo español y el género a través de la encarnación de la otredad. El *gag* consistía en presentar "una canción del verano, con base reggaetonera que parodiara las canciones con pasos de baile tipo 'Saturday Night' de Wighfield", según contaron años después desde la productora.[787]

Poco después, desde el programa iniciaron una promoción para llevar "Baila el Chiki Chiki" a Eurovisión[788] como si de una campaña electoral se tratara,[789] y a la que se sumaron diversas plataformas "con la única intención de ser gamberros".[790] De hecho, Solari et al. identifican el personaje de Rodolfo Chikilicuatre como un "evento transmedia", en tanto que su existencia se expandió más allá del programa hasta YouTube, MySpace y TVE.[791] La prensa de la época recoge que fue la canción más votada en la selección inicial de entre más de quinientas candidatas, superando los once mil votos online.[792] En su actuación en *Salvemos Eurovisión* se incorporan las dos bailarinas bajo los nombres de Disco y Gráfica –interpretadas por las actrices Alejandra Jiménez-Cascón y Silvia Abril–, que hacen movimientos espasmódicos, marcados y exagerados, con caída incluida.[793] El trío volvió al programa de *Buenafuente* en una limusina entre vítores, aplausos y ramos de flores.[794]

Tras su selección como participante del festival, se comunicó que la canción fue sometida a cambios para eliminar las alusiones a figuras de la política española, como Rajoy y Zapatero, e internacional, como Hugo Chávez,[795] aunque finalmente estas se

---

[787] @ElTerrat, "6-. Se le ocurrió hacer una canción del verano,", X (Twitter), 29 de mayo de 2019, https://twitter.com/ElTerrat/status/1133776542499266561.

[788] @ElTerrat, "12.- Semanas después un redactor dijo: '¿Y si presentamos al Chiki Chiki a Eurovisión?'. Y así fue como el chiki chiki se convirtió en el gag de @ElTerrat que más lejos ha llegado después del Follonero", X (Twitter), 29 de mayo de 2019, https://twitter.com/ElTerrat/status/1133776598291890177.

[789] Esta incluía cartelería con el lema "Vota Chiki Chiki".

[790] Andreu Buenafuente en avmongc, "'El chiki chiki' preseleccionado para ¡Salvemos Eurovisión!", YouTube, 26 de febrero de 2008, https://www.youtube.com/watch?v=wOfnfmEllvQ&ab_channel=avmongc.

[791] Scolari et al., "Narrativas transmediáticas", 83.

[792] "Esa gente", *El Diario montañés*, 20 de febrero de 2008, 73.

[793] Ag2cY7, "Salvemos Eurovisión | Actuación: 'Rodolfo Chikilicuatre'", YouTube, 10 de marzo de 2008, https://www.youtube.com/watch?v=Iw-Arx66cnU&ab_channel=Ag2cY7.

[794] Avmongc, "Recibimiento a Rodolfo Chikilicuatre en Buenafuente laSexta", YouTube, 11 de marzo de 2008, https://www.youtube.com/watch?v=rzsZPjofUZE&ab_channel=avmongc.

[795] José Beltrán, "Hugo Chávez desaparecerá del 'chiki chiki'", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 11 de marzo de 2008, 90.

mantuvieron. A la letra original se añadieron versos en inglés con menciones a actores y deportistas famosos españoles, además de una referencia a "La Macarena" (1993) de Los del Río. También se realizó una audición, ya desde TVE, para contratar bailarinas profesionales adicionales que bailarían una coreografía de Maite Marcos, quien había trabajado con Shakira.[796]

En 2017, Carlos del Castillo firma un artículo en *Público* domde entiende este triunfo como un ejemplo de *trolleo*. Según el periodista, un troll de internet es un usuario al que "solo le interesa generar el caos, su objetivo es desquiciar, ridiculizar, provocar una reacción emocional desproporcionada en cualquier persona, institución o situación que se cruce en su camino".[797] Quizás este marco sea el más útil para comprender la elección de esta propuesta satírica y *amateur* para representar a España en el festival, condicionada por el desencanto derivado de las bajas calificaciones obtenidas en los últimos años y una devaluación general de la imagen de Eurovisión.

La actuación en Belgrado comienza con la melodía de Casiotone en la tonalidad de Fa M pregrabada de "Old McDonald" –que el artista interpreta en una guitarra de juguete–, contribuyendo a la infantilización de la propuesta. Tras un despliegue de pirotecnia, el cantante invita al público a perrear bajo el reclamo "perrea, perrea", a lo que acompaña un movimiento de cabeza con el dedo en la mejilla de carácter aniñado que no guarda relación con este tipo de baile. La armonía pasa directamente a la tonalidad de fa m, con un bajo que repite las notas fa-lab-sib-do (ver fig. 2.3.), al que se añaden sintetizadores a semicorcheas, *leads* y *strings*. De este modo, la canción imita las armonías sencillas en modo menor del reggaetón puertorriqueño y su instrumentación electrónica.



Figura 2.3. Transcripción de la sección de Casiotone de "Baila el Chiki Chiki".

Lo mismo pasa con el ritmo, que se sustenta en un *dembow* básico y potente, con algunos *breaks* como *crescendi* de *kick* –que en la actuación se refuerzan con un juego de luces–

[796] Cristina Merino, "Chikilicuatre abre un casting para bailarines para Eurovisión", *El Periódico*, 10 de abril de 2008, https://www.elperiodico.com/es/actualidad/20080410/chikilicuatre-abre-casting-bailarines-eurovision-42239.

[797] Carlos del Castillo, "De Chikilicuatre a Trump: cuando los trols deciden el rumbo de un país", *Público*, 24 de septiembre de 2017, https://www.publico.es/actualidad/chikilicuatre-trump-trols-deciden-rumbo-pais.html.

o tresillo de bajo. Sin embargo, el elemento más paródico es la voz del artista, que declama a modo de canturreo infantil, redundando en los mismos motivos rítmicos de antecedente-consecuente y subrayando los acentos naturales de las palabras (véase tabla 2.1.). A esto se añade la cuestión del acento, pues en algunos versos como "lo baila bien suave / lo baila Mariano, mi amor ya tú sabes" opta por imitar un acento caribeño entre cubano y boricua, alejándose así de la identidad argentina de su personaje.

1	x	y	z	**2**	x	y	z	**3**	x	y	z	**4**	x	y	z
EL		Chi-	ki	**CHI-**		ki		**MO-**	la	mo-	go-	**LLÓN**			lo
BAI-	lan	en	la	**CHI-**		na y	tam-	**BIÉN**	en	Al-	cor-	**CÓN**			
DA-	le	Chi-	ki	**CHI-**		ki		**A E**	sa	mo-	re-	ni-		ta	
que el		Chi-	ki	**CHI-**		ki	la	po-	ne	muy	ton-	ti-		ta	lo
BAI-	la	Jo-	se	**LUI'**			lo	bai-	LA		bien	**SUA-**		ve	lo
bai-	la		Ma-	ria-		no	mi a-	mor		ya	tú	sa-	be'		lo
bai-	lan		lo'	**BRO-**	ther		lo	bai-	la		mi/her-	**MA-**	no		lo
bai-	la	mi	mu-	la-	ta	con	la'	bra-	ga'	en	la	**MA-**		no	

Tabla 2.1. Transcripción de la sección vocal de la segunda estrofa de "Baila el Chiki Chiki".

El baile, sumado a la caracterización del personaje y las bailarinas, es el elemento destacado de la actuación en Eurovisión, con esa intención de parodiar las canciones del verano en cuya letra se enuncia la coreografía a seguir. En la sección en inglés, la letra nos recuerda que "el chiki chiki *is a* reggaetón" y, aunque no encontramos movimientos de perreo al uso, en algunos momentos la cámara enfoca a las bailarinas profesionales que siguen pasos de salsa. La bailarina Disco incluso realiza un *spagat* frontal, mientras que Gráfica muestra sus habituales despistes y su falta de coordinación premeditada.

Según las crónicas del festival, la actuación fue recibida por "aplausos moderados pero, sobre todo, abucheos", si bien el baile del estribillo fue seguido por algunas personas del público.[798] La actuación produjo especial descontento entre los "eurofans más tradicionales" y fue valorada por la prensa española como "la eurorrisión".[799] Las críticas llegaron incluso desde la UER (Unión Europea de Radiodifusión), que pidió a los países con clasificación automática "'mejores canciones' para futuras ediciones".[800] A pesar de

[798] "Rodolfo Chikilicuatre defiende entre abucheos su 'Chiki Chiki'", *Heraldo de Soria*, 25 de mayo de 2008, 29.

[799] "La 'eurorrisión'", *La Nueva España*, 25 de mayo de 2008, 104.

[800] "El 'chiki chiki' no hace bailar a Eurovisión y queda en el puesto 16", *El Periódico de Extremadura*, 25 de mayo de 2008, 85.

todo, la canción alcanzó el puesto dieciséis en la clasificación, la mejor posición de España desde 2004.

También se generó cierto debate entre la opinión pública, que cuestionaba su carácter musical en favor del componente humorístico[801] o extraía interpretaciones sobre la sociedad y la política españolas.[802] Sin embargo, lo que aquí nos atañe es observar qué lecturas se dieron del reggaetón, el cual es empleado como categoría genérica a la que se adscribe la canción. "Baila el Chiki Chiki" es descrito como una "caricatura del reggaetón",[803] mientras que columnistas como Avelino Alonso definen el género por su "ritmo monocromo y repetitivo, sobre el que se superponen unas letras basadas en rimas consonantes".[804] El periodista celebra esta canción y su éxito, calificándola de "una gamberrada de un espabilado que se ha hecho una estupenda promoción a costa del candor de la televisión pública", subrayando su carácter "grosero y burdo".

Por su parte, Lluís Fernández lo califica como una "basurilla repetitiva y desquiciante, más pegajosa que un chicle mascado", recalcando su "frikismo".[805] Más duras fueron las críticas de José Ramón Pardo, "especialista en música", que tachó la propuesta de "mamarrachada" y "desastre", sentenciando que "no es una canción, no tiene 'nada'".[806] En cambio, para el investigador Antonio Méndez Rubio, el éxito de la canción simboliza una "revancha popular a décadas de españolidad impuesta y de memoria musical instrumentalizada".[807] El personaje de Rodolfo Chikilicuatre continuó sus actuaciones en localidades como Castelldefels, lugar de nacimiento de David Fernández, con un público

---

[801] "Rodolfo Chikilicuatre defiende", *Heraldo de Soria*.

[802] "También es una parodia del sistema democrático de elección (la canción se ha seleccionado por votación popular)". Avelino Alonso, "El 'Chiki chiki' mola mogollón", *La Nueva España*, 25 de mayo de 2008, 104.

[803] "La 'eurorrisión'", *La Nueva España*.

[804] "El asunto es generar un ritmo fuerte, fácilmente bailable, que da lugar a coreografías muy sensuales y letras facilonas y pegadizas. Se suele bailar con los cuerpos muy pegados y en actitud provocativa, a esto se lo denomina 'doggy style', cuya traducción al español podría ser 'perreo'". Alonso, "El 'Chiki chiki' mola mogollón".

[805] Lluís Fernández, "Fiesta Chikili-Friki", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 25 de mayo de 2008, 89.

[806] "'Triunfamos bastante'", *La Nueva España*, 26 de mayo de 2008, 89.

[807] Antonio Méndez Rubio, "Rock, subalternidad, nación: El caso del rock gitano en la Transición Española", *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 10 (2015): 67-75, http://hdl.handle.net/10550/57407.

nutrido y entregado que valoró la canción por ser "muy original" y contribuir a olvidarse "de los problemas y las noticias políticas".[808]

"Baila el Chiki Chiki" demuestra cómo a finales de los 2000 el reggaetón sigue asociándose con el fenómeno de la canción del verano, aun cuando el *boom* del género ya había pasado. De hecho, el periodista Luis Troquel reflexiona sobre la falta de una canción del verano 2008, siendo la canción eurovisiva la principal candidata. Para Troquel, esto marca una tendencia a la baja del fenómeno de la canción del verano que ya se viene observando desde 2006.[809] Son varias las causas que diagnostica: por un lado, la caída de la venta de CDs, por otro, su carácter de moda pasajera. Al mismo tiempo, el reggaetón se entiende como una música susceptible de parodiar, ya sea por su conexión con la música *mainstream* y comercial –dentro de la cual se entiende el festival de Eurovisión–, por su carácter latino –en un periodo de creciente descontento hacia la migración latinoamericana–,[810] o por su asociación con las clases bajas –en concreto, la subcultura cani/choni–.[811]

Para cerrar, y retomando las ideas de Tragaki, resulta interesante ver cómo el reggaetón es escogido para representar a España en una propuesta que intencionalmente se asocia con la idea de mala música, lo cual resuena con las críticas al festival observadas por la autora:

> ESC es, para muchos de sus críticos, un triunfo del mal gusto, un estúpido espectáculo de entretenimiento ligero, un símbolo patológico de la cultura de masas corrupta que sirve a los intereses de la industria musical. Como 'mala' música popular, no puede ser pensada como genuinamente 'europea'.[812]

---

[808] Sergio del Amo, "Una verbena para el ilustre vecino", *El Mundo del siglo veintiuno*, 26 de mayo de 2008, 53.

[809] Luis Troquel, "¿No era el 'Chiki-Chiki' la canción del verano?", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 18 de agosto de 2008, 71. En esta misma noticia Troquel señala que "El reguetón llegó a España para quedarse y ese año el panameño vuelve a desbancar al puertorriqueño con Perdóname, de Eddie Lover y La Factoría".

[810] Beatriz Padilla y Francisco José Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano: las políticas migratorias ibéricas como tecnologías neocoloniales", *Horizontes Antropológicos* 46 (2016): 189-218, http://journals.openedition.org/horizontes/1334. Véase el capítulo 4.

[811] Véase el capítulo 3.

[812] "ESC is, for many of its critics, a triumph of bad taste, a foolish spectacle of light entertainment, a pathological symptom of corrupting mass culture that serves the interests of the music industry. As 'bad' popular music, it cannot be thought of as genuinely 'European' […]". Tragaki, *Empire of Song*, 4.

De este modo, y a pesar de que Rodolfo Chikilicuatre celebraba en una entrevista de la época que "el perreo es universal",[813] esta canción se convierte en un ejemplo de que (una parte de) España y (una parte) de Europa, si perrean, es a través de la burla. Estos significados contrastan con las nuevas codificaciones del reggaetón durante la década siguiente, momento en el que pasa a formar parte del pop.

2.3. El nuevo pop: el reggaetón en el *mainstream* español desde los 2010

A partir del éxito global de "Despacito", en 2017 se empieza a popularizar la expresión de que "el reggaetón es el nuevo pop".[814] Así lo comparte un año después el artista colombiano J Balvin en una conversación junto a Luis Fonsi para la plataforma de Vevo en su sección "Artist on Artist".[815] Esta idea, que se expande desde la industria musical latinoamericana a la estadounidense, permea también en el imaginario español. Tal y como apunta Noel Ceballos para *GQ*:

> Si el pop es sencillamente música popular, o la música que resulta popular en un momento histórico concreto, el triunfo del reguetón en la escena mundial se antoja como un acontecimiento más o menos inevitable: al fin y al cabo, el cambio y la adaptación a los tiempos residen en su misma naturaleza.[816]

Más allá de su posición *mainstream*, pensar el reggaetón como pop invita a fijarnos en qué modificaciones y adaptaciones sufre el género para encajar dentro de los parámetros de esta categoría. Es más, la creación de reggaetón por parte de artistas pop españolas como Bad Gyal o Rosalía nos devuelve a los procesos de blanqueamiento del género, con los consiguientes debates sobre la apropiación cultural. Al mismo tiempo, estas creaciones impactan también en la manera en la que se entiende el reggaetón, tanto a nivel internacional –lo que nos llevaría a considerar la influencia de la producción española en la construcción de la categoría de reggaetón-pop– como en el contexto nacional.

---

[813] "Encuentro digital con Rodolfo Chikilicuatre", *ElMundo.es*, 24 de marzo de 2008, https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2008/03/2973/.

[814] Pedro del Corral, "Luis Fonsi, El reggaeton es el nuevo pop", *El Mundo*, 30 de julio de 2017, https://www.elmundo.es/cultura/2017/07/30/597e535b268e3e67098b459e.html.

[815] Vevo, "Luis Fonsi, J Balvin - Artist on Artist: Luis Fonsi Sits Down With J Balvin (Part 1)", YouTube, 20 de febrero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=ua9j7E8a_GQ&ab_channel=Vevo.

[816] Noel Ceballos, "El reguetón es el nuevo pop", *GQ España*, 22 de mayo de 2019, https://www.revistagq.com/noticias/articulo/el-regueton-es-el-nuevo-pop.

Prueba de ello es su inclusión en la re-edición de *Operación Triunfo*, donde debutan nuevas artistas, como Lola Índigo o María Escarmiento, que también optan por el género. A esto se suman otros ejemplos nacidos en el contexto de la telerrealidad, como son algunos *hits* de reggaetón de personajes mediáticos como Ylenia o Isa P, así como producciones paródicas que parecen rememorar el éxito –y los estereotipos– de "Baila el Chiki Chiki". Más allá de la creación musical, también resulta necesario prestar atención a la construcción discursiva del género en el espacio mediático televisivo y qué significados articulan programas de máxima audiencia como *El Hormiguero* o figuras destacadas del ámbito cultural como James Rhodes. Pero la primera parada nos lleva al otro lado del Atlántico, al Miami en el que Enrique Iglesias crea algunos de los éxitos más importantes de su carrera.

2.3.1. Enrique Iglesias y la fórmula del éxito: reggaetón-pop español desde Miami

Enrique Iglesias es uno de los artistas españoles más célebres de las últimas décadas. Con un gran número de premios –entre Grammy, Billboard, MTV Awards, Premios Lo Nuestro, Premios 40 Principales, etc.–[817] ha conseguido posicionarse dentro de la música latina como el "artista latino más grande de la historia" según los Premios Billboard de 2020.[818] Estas condecoraciones vienen aparejadas a un gran éxito comercial en cuanto a ventas de discos y escuchas en plataformas de *streaming* se refiere. Enrique Iglesias es un artista pop versátil que ha ido evolucionando a lo largo de su carrera, constituyendo el reggaetón en su vertiente más pop una parte de sus logros.

Iglesias, aunque nace y pasa sus primeros años en Madrid, se muda de niño a Miami con su familia debido a que su abuelo paterno fue objetivo de la organización terrorista ETA. A partir de entonces vive en Estados Unidos, aunque manteniendo todavía la nacionalidad

---

[817] "Anexo: Premios y nominaciones de Enrique Iglesias", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Premios_y_nominaciones_de_Enrique_Iglesias#Premios.

[818] "Enrique Iglesias, Artista Latino Más Grande de la Historia", *Chance*, 20 de octubre de 2020, https://www.europapress.es/chance/cineymusica/noticia-enrique-iglesias-artista-latino-mas-grande-historia-20201020090722.html. Reconocemos la problemática de que se clasifique y se premie a Iglesias como artista latino siendo de origen español, pero esto no deja de ser un ejemplo más de cómo las categorías con las que opera la industria musical difieren de las categorías identitarias, tal y como se discute en el capítulo 4.

española.[819] Desde Norteamérica empieza su carrera a mediados de los noventa como uno de los exponentes de *boom* del pop latino de finales de siglo. No obstante, habrá que esperar al lanzamiento de su décimo álbum de estudio, ya en 2014, para conocer sus acercamientos al reggaetón. En él se incluye un único tema, "Bailando", una canción creada junto al artista afrocubano Descemer Bueno, e interpretada junto a este y el dúo Gente de Zona.[820] La canción fue lanzada como sexto sencillo del álbum *Sex and Love* y obtuvo el primer puesto en listas de varios países, entre ellos, España. Según el propio Iglesias, la incursión en el género se justifica porque fue "criado en Miami; por lo tanto, siempre he tenido el género urbano tropical cerca de mí".[821]

No obstante, para investigadoras como Rivera-Rideau, "Bailando" es un claro ejemplo del blanqueamiento del reggaetón en el contexto estadounidense, lo cual nos invita a reflexionar sobre la latinización de las personas de origen español que desarrollan su carrera musical en este país. Siguiendo a esta autora, "'Bailando' capitalizó la popularidad del reggaetón y la estética 'urbana latina' que desde entonces se ha infiltrado tanto en el pop latino como en el *mainstream* estadounidense".[822] Es más, Rivera-Rideau apunta en su artículo que la adscripción a la latinidad de Enrique Iglesias por su piel "más oscura que la anglo" fue cuestionada ya en la época del *boom* latino.[823] Esto entronca con unas dinámicas de invisibilización de la negritud en la matriz latina, a la vez que una reiteración de "estereotipos de las prácticas culturales y el imaginario afrolatino"[824] que facilitan el crossover al *mainstream* estadounidense. En el caso de Enrique Iglesias en el mercado

---

[819] "¿A pesar de llevar viviendo casi toda su vida en Miami usted mantiene la nacionalidad española? Sí, de hecho, solo tengo la nacionalidad española. Estoy en EE UU con visa de trabajo". Carlos Marcos, "Enrique Iglesias: 'Estaba solo y me puse a llorar. Qué estoy haciendo: he perdido el contacto con mi familia por completo'", *ICON* (*El País*), 1 de diciembre de 2019, https://elpais.com/elpais/2019/11/29/icon/1575023673_716194.html.

[820] "Bailando (canción de Enrique Iglesias)", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Bailando_(canci%C3%B3n_de_Enrique_Iglesias).

[821] "I was raised in Miami; therefore, I've always had the tropical urban genre close to me". Jessica Lucia Roiz, "Enrique Iglesias New Single: Singer Talks 'Duele El Corazon' Ft. Wisin; Releases Lyric Video", *Latin Times*, 18 de abril de 2016, https://www.latintimes.com/enrique-iglesias-new-single-singer-talks-duele-el-corazon-ft-wisin-releases-lyric-380343.

[822] "'Bailando' capitalized on the popularity of reggaetón and the 'Latin urban' aesthetic that has since infiltrated both Latin and US mainstream pop". Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 468.

[823] "His darker-than-Anglo skin". Steven W. Bender, "Will the Wolf Survive?: Latina/o Pop Music in the Cultural Mainstream", *Denver University Law Review*, n.º 4 (2001): 719-51, https://digitalcommons.law.seattleu.edu/faculty/357/ citado en ibid., 471.

[824] "[S]tereotypes of Afro-Latino cultural practices and imaginery". Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 473.

latino-estadounidense, esto se refleja en sus incursiones en el reggaetón, género codificado como urbano por sus raíces afrolatinas. Una vez expuesta esta problemática, la cual podríamos argumentar que sería aplicable a cualquier artista español que haga reggaetón y se posicione en el mercado estadounidense, en este apartado nos interesa analizar la influencia de Enrique Iglesias en la construcción del reggaetón-pop a nivel internacional que, según Rivera-Rideau, fue un precedente para el éxito de "Despacito".

Como se adelantaba unos párrafos atrás, "Bailando" es la primera toma de contacto de Iglesias con el género, lo que, siguiendo a Rivera-Rideau, aportó autenticidad a su carrera.[825] La autora reconoce que "'Bailando' incorpora algunas estéticas de las raíces de la clase trabajadora y afrodiaspóricas del reggaetón, pero las mezcla con el pop de manera que simultáneamente distancia al reggaetón de la negritud",[826] al tiempo que se convierte en un ejemplo de cómo las identidades afrolatinas quedan marginalizadas en la industria musical.[827] La autora argumenta que, musicalmente, la canción no se aleja demasiado de los marcadores de la "fórmula clásica del pop latino" identificados por Daniel Party.[828] De hecho, el protagonismo de la guitarra flamenca que se impone desde la introducción nos sitúa de nuevo en las estrategias sonoras que encontrábamos en los acercamientos al reggaetón de David Bisbal, casi una década atrás, esta vez de mano del productor latino de Miami Carlos Paucar.

En el videoclip, que comienza con los cuatro artistas en una especie de *making of* cantando alegremente la canción en una habitación, la guitarra acústica envuelve esa sensación de familiaridad que pretenden transmitir. El *beat* de *dembow* es intenso sin llegar a ser agresivo y cambia a patrones de *dancehall* en las estrofas, añadiendo sonidos de *shaker* y una línea de palmas que, sumadas a los rasgueos de guitarra, podrían reforzar la idea de lo aflamencado. La textura instrumental se completa con líneas de un sonido de acordeón que apoyan el círculo armónico de vi-IV-I-V (mim-DoM-SolM-ReM), el

---

[825] Ibid., 475.

[826] "'Bailando' incorporates some aesthetics from the working-class, African-diasporic roots of reggaetón, but blends them with pop in a way that simultaneously distances reggaetón from blackness". Ibid., 476.

[827] Ibid. Sobre la historia de creación de la canción, Rivera-Rideau retoma un texto de la periodista Leila Cobos en el que se expone el desinterés inicial de Iglesias por la canción tras co-escribirla junto a Descemer Bueno. Sin embargo, una vez Bueno decide lanzar "Bailando" junto a Gente de Zona, el tema se convierte en un éxito en el contexto cubano, momento en el que Iglesias, al enterarse de esto, decide lanzar su versión. Leila Cobo, "How Enrique Iglesia's 'Bailando' Became a Hit … and How It Almost Didn't", *Billboard*, 12 de octubre de 2016, https://www.billboard.com/music/latin/enrique-iglesias-bailando-song-history-7541044/ en ibid.

[828] Party, "The Miamization" en Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 467.

cual pasa por el segundo grado (lam) en el pre-estribillo. Las voces son bastante melódicas y están tratadas con *reverb*, *delay* y numerosas duplicaciones, que, especialmente en las líneas de Iglesias, recuerdan más a técnicas de la música *dance* pop por su carácter brillante.

Volviendo al videoclip, Rivera-Rideau sostiene que se trata de una representación con tintes neocoloniales de la centralidad de la blanquitud, pues Iglesias se encuentra rodeado de personas de piel más oscura en todo momento, ya sea la bailarina que actúa como interés romántico, los figurantes o sus compañeros cantantes.[829] En él se produce un enfrentamiento de baile entre las bailarinas de danza española y un grupo que hacen baile urbano combinado con trucos de fútbol –algunas de las cuales pertenecen al Havana Ballet Litz Alfonso–.[830] Estas escenas ponen a dialogar los significantes musicales de lo español y lo urbano que escuchamos en la música con la letra de la canción, que habla de un encuentro romántico a través del baile con un tono apto para todos los públicos. "Bailando" cuenta con tres versiones más –una en inglés y otras dos en portugués–, varios videoclips adicionales y un disco de remixes oficiales que favorecen su internacionalización.

Enrique Iglesias repetirá la estrategia de "Bailando" en canciones de reggaetón posteriores que se convierten en grandes éxitos. Las características principales son la colaboración con artistas urbanos latinoamericanos, un estilo de reggaetón pop que cuenta con Carlos Paucar –encargado de las voces en la mayoría de las producciones–,[831] y unas letras románticas que inciden en el disfrute sin recurrir al contenido explícito. De hecho, de los nueve *singles* que publica entre 2015 y 2018, siete son de reggaetón-pop, de los cuales nos detendremos a analizar los cuatro más exitosos: "El perdón" (2015), "Duele el corazón" (2016), "Súbeme la radio" (2017) y "El baño" (2018) que, además, serán recogidos en el álbum *Final Vol. 1* de 2021. En estos temas se repiten una serie de factores que componen una fórmula efectiva para su éxito comercial.

---

[829] Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 477.

[830] Judy Cantor-Navas, "Enrique Iglesias' 'Bailando': Flamenco Meets Reggaeton in New Video", *Billboard*, 11 de abril de 2014, https://www.billboard.com/music/latin/enrique-iglesias-bailando-video-watch-6049850/.

[831] En una entrevista con So Myung J., Paucar explica que es el productor principal de las canciones en español de Enrique Iglesias desde 1999, encargándose de la grabación de las voces y de la mezcla, así como de la dirección musical en vivo. So Myung J., "Conversatorio con Carlos Paucar (Producer & Audio Engineer)", Facebook, 28 de abril de 2020, https://fb.watch/saNTqgJkuY/.

En primer lugar, todas estas canciones son colaboraciones con artistas urbanos de Cuba o de Puerto Rico, lo cual aporta legitimidad a la figura de Enrique Iglesias en ese terreno por su construcción como artista pop. Así, en "El perdón" (2015) se une al puertorriqueño Nicky Jam, quien a mediados de la década de los 2010 relanza su carrera musical desde Colombia optando por un sonido más melódico. La canción pertenece al artista puertorriqueño –de hecho, está publicada en su álbum *Fénix* (2015)–, siendo Iglesias quien se une a la pista posteriormente. Las colaboraciones con artistas boricuas continúan en "Duele el corazón" (2016), en este caso junto a Wisin, quien introduce su estilo de rapeo enérgico en la segunda estrofa de la canción. Enrique Iglesias vuelve a trabajar con Descemer Bueno en su tema de 2017 "Súbeme la radio", en el que también participa el dúo afropuertorriqueño Zion y Lennox, mientras que en "El baño" (2018) el artista boricua con el que colabora es Bad Bunny, quien se encontraba todavía en su etapa inicial más ligado al trap.

El concepto de colaboración se enfatiza tanto a través del protagonismo de Enrique Iglesias en los videoclips señalado por Rivera-Rideau como por su intervención a solo en las *intros* de los temas –excepto en "El perdón", que, como ya señalamos, se trata de una canción de Nicky Jam–. Estas secciones iniciales tienen un carácter más suave, construyéndose sobre arpegios ("Súbeme la radio") y/o acordes de piano ("El perdón" y "El baño") o guitarra ("Duele el corazón") a contratiempo. En todas ellas se prescinde del *dembow* agresivo que marcará otra de las características de estas canciones para acentuar su dimensión bailable y, en un par de ocasiones, las letras de Enrique Iglesias juegan con el doble sentido de ciertas expresiones de carácter sexual.[832] Nótese también que en ambos ejemplos el doble sentido se enfatiza por las pausas que hay entre versos. Estos recursos líricos enfatizan el humor y el carácter de *Latin lover* del artista, que se reserva este tipo de líneas.

Las voces escogidas son, por lo general, melódicas, de modo que interpretan con facilidad las líneas vocales de las canciones. A nivel de producción hay un uso expresivo de la *reverb* y el *delay*, así como un tratamiento de la voz de Iglesias que recuerda a las sonoridades vocales del *dance* pop con un matiz de timbre robótico orquestado por Carlos Paucar. Otros productores especializados en reggaetón que participan en las canciones

[832] Así, en "Duele el corazón" el español canta "solo en tu boca, yo quiero acabar, todos esos besos", mientras que en "El baño" expresa "cuando yo te vi, a mí se me paró, el corazón". "Pararse" puede hacer referencia a una erección masculina en la mayoría de los países americanos de habla hispana. "Parar", *Diccionario de americanismos*, https://www.asale.org/damer/parar [consultado en septiembre de 2024].

son Saga Whiteblack (“El perdón”) y Luny Tunes (“Duele el corazón” y “El baño”). Además, en todas se emplean progresiones de cuatro o más acordes habituales del pop, como se muestra en la tabla 2.2.

Canción	Tonalidad	Acordes	Funciones
“Bailando”	mi m	mim-DoM-SolM-ReM	i-VI-III-VII
“El perdón”	fa m	fam-Re♭M-La♭M-Mi♭M	i-V-III-VI
“Duele el corazón”	sol# m	sol#m-MiM-SiM-Fa#M	i-VI-III-VII
“Súbeme la radio”	la m	lam-FaM-DoM-SolM	i-VI-III-VII
“El baño”	fa# m	fa#m-sim-MiM (en el estribillo añade ReM y Do#M)	i-iv-VII (+ VI-V)

Tabla 2.2. Progresiones de acordes de cinco canciones de reggaetón pop de Enrique Iglesias.

Por otro lado, si nos centramos en los videoclips vemos que todos son producciones de alto presupuesto. Tres de ellos, incluyendo “Bailando”, presentan un ambiente callejero en alguna gran urbe latinoamericana –además de Santo Domingo en “Bailando”, “El perdón” muestra imágenes de Medellín y “Súbeme la radio” de La Habana–. Los otros dos restantes tienen una inspiración más propia del cine de Hollywood, apostando por la acción en “Duele el corazón” y la sensualidad en “El baño”, donde participa el actor estadounidense Eric Roberts.

Por último, cabe señalar que todos estos *singles* cuentan con un gran número de remixes oficiales que cuentan con sus propios videoclips adicionales.[833] En *Final Vol. 1* también se incluyen las canciones de reggaetón “Me pasé” junto a Farruko, “Te fuiste” junto a Myke Towers y “Pendejo”, en solitario. Además, el artista español colaboró en “Fútbol y rumba” (2020) junto a Anuel AA, un tema producido por Ovy On the Drums y en cuyo videoclip aparecen futbolistas como Lionel Messi y Sergio Ramos, además de otros artistas como J Balvin, Rauw Alejandro o Anitta. Tras esta etapa el género deja de tener tanto peso en la producción de Enrique Iglesias, quien vuelve al pop y va probando otras músicas como la bachata, el *dancehall* o la cumbia. Como vemos, Enrique Iglesias acudió

[833] Tal y como apunta Rivera-Rideau, esta es una evidente estrategia de internacionalización de las canciones base a través de colaboraciones con artistas de referencia, como el jamaicano Sean Paul en “Bailando” y “Súbeme la radio” para el público anglo o con artistas de habla portuguesa para Brasil, así como remixes de DJs y productores. Rivera-Rideau, “Reinventing Enrique Iglesias”.

al reggaetón para impulsar su carrera a mediados de los 2010, desarrollando junto a sus productores una fórmula exitosa para sus *singles*. Esto favoreció, por un lado, su integración en la escena urbana latina más ligada a Miami, pero también contribuyó al cambio hacia el estilo de reggaetón pop que se desarrolló en Colombia y otros países en esa época.

2.3.2. Las *reality songs*: de "Pégate" de Ylenia a "Muévelo" de Sofia Suescun

En su reportaje de 2013 sobre el reggaetón, Víctor Lenore recuerda que una de las "vías de entrada" del género al país a mediados de los 2000 fueron los espacios de publicidad de "las tertulias de cotilleo rosa, anuncios chillones ofrecían politonos de *Palante* (Nicky Jam), *Gasolina* (Daddy Yankee) y *Baila, morena* (Héctor y Tito)".[834] No obstante, será a mediados de los 2010 cuando se empiecen a popularizar algunas canciones de reggaetón creadas a raíz del éxito alcanzado por algunos personajes mediáticos en programas de la telerrealidad española. Así lo reconoce una noticia de *El Confidencial* de 2016, donde usan el término "*reality songs*" explicando que "[l]os concursantes de los diferentes *realities* españoles prueban suerte en el mundo de la música".[835] Aquí, recogen en una lista canciones de electrolatino, pop-rock, EDM, rumba y reggaetón que dan una muestra de la producción musical ligada a programas de telerrealidad como *Gran Hermano*, *Mujeres y Hombres y Viceversa*, *Pekín Express*, *Supervivientes* o *Gandía Shore*.

Por otro lado, en un vídeo de TikTok el creador de contenido Alejandro Bermúdez propone la nomenclatura "reggaetón telecinquero", considerando como primer ejemplo de esta tipología "Pégate" de Ylenia, tema lanzado en junio de 2015 del cual destaca sus cifras de reproducciones en YouTube y Spotify.[836] Más allá del enfoque humorístico del vídeo, que se apena de que este "género musical" se esté perdiendo, lo cierto es que muchos de los programas de telerrealidad comentados pertenecen a la cadena de televisión privada Telecinco o a otras del grupo Mediaset, como Cuatro. En su trabajo fin de grado sobre la evolución de la telerrealidad en España, Samperio Llano explica que

---

[834] Lenore, "Reggaeton".

[835] A. López, "Reality Songs: desde Ylenia a Rafa Mora, las canciones del verano de los 'reality shows'", *El Confidencial*, 5 de julio de 2016, https://www.elconfidencial.com/television/2016-07-05/reality-songs-desde-ylenia-a-rafa-mora-canciones-verano_1227738/.

[836] @alejandrobe_, "Se está perdiendo un género musical que nos dio auténticos momentazos", TikTok, 8 de junio de 2024, https://www.tiktok.com/@alejandrobe_/video/7378181345740082464?_r=1&_t=8nAtZSzI0sD.

"muchos de sus concursantes se convierten en ídolos de masas, en artistas de éxito y en colaboradores esporádicos en producciones similares".[837] Por esta razón, no sorprende que algunas/os de las/os concursantes de estos programas, una vez consagradas/os como figuras mediáticas, decidan probar suerte en la industria musical.

Al mismo tiempo, la telerrealidad ha sufrido ciertas codificaciones dentro de la cultura popular española que la ponen en relación con el concepto de telebasura, en especial por su sensacionalismo amarillo.[838] La RAE define la telebasura como "[t]elevisión de muy baja calidad, […] por anteponer a esta la búsqueda de una máxima audiencia",[839] incluyendo un ejemplo en el que se relaciona con el término chabacanería. Por otro lado, algunos programas, como *Mujeres y Hombres y Viceversa*, también se han asociado con conductas sexistas,[840] y con la perpetuación de roles de género, que puede llevar a la humillación de sus concursantes.[841] Otros, como *Gran Hermano*, se caracterizan por mostrar la "espectacularidad y la cotidianeidad" del deseo o la práctica sexual.[842] Dentro de este entramado de significados, que se complican con las narrativas propias creadas sobre cada concursante-artista, el reggaetón puede verse (re)significado bajo las ideas de baja cultura, machismo o sexualización. A partir del análisis de una serie de *reality songs*, se examinarán estas codificaciones, así como los rasgos estilísticos principales que presentan, para considerar si se puede extraer un estilo común.

"Pégate" de Ylenia[843] puede tomarse como el punto de partida de este fenómeno, que se limita a un periodo bastante concreto entre 2015 y 2018. Así, aunque el reggaetón no es la única música por la que apuestan este perfil de artista televisivo que se decanta por la

---

[837] Alberto Samperio Llano, "La evolución de la telerrealidad en España: Estudio diacrónico de Gran Hermano" (trabajo fin de grado, Universidad de Valladolid, 2022), 11, https://uvadoc.uva.es/handle/10324/58607.

[838] Ibid., 9.

[839] "Telebasura", *Diccionario del estudiante*, https://www.rae.es/diccionario-estudiante/telebasura.

[840] Ubaldo Cuesta Cambra, Sandra Gaspar Herrero y Tania Menéndez Hevia, "Estudio de la construcción de las identidades de género a través del programa televisivo: 'Mujeres y Hombres y Viceversa'", *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 10, n.º 3 (2012): 284-307, https://doi.org/10.7195/ri14.v10i3.196.

[841] Felipe Alonso-Marcos y Omar Saldaña, "La humillación mediática de los pretendientes en 'Mujeres y Hombres y Viceversa' a partir del doble discurso de género de sus actores", *Doxa Comunicación*, n.º 27 (2018): 193-211.

[842] Carolina Sanabria Sing, "Repensar Gran Hermano 20 años después: la casa como simulacro", *Zer* 23, n.º 45 (2018): 197, http://hdl.handle.net/10810/41279.

[843] Exconcursante del programa *Gandía Shore* emitido por MTV España.

industria musical, sí que es abundante durante esta época. Es posible que el tema de Ylenia marcase un modelo a emular, en especial si tenemos en cuenta su éxito comercial.[844] La artista alicantina lanzó a finales de junio su canción bajo la multinacional Warner Music Spain, contando con la producción de Juan Manuel Leal. Se trata de un reggaetón con *dembow* duro que en algunas secciones de las estrofas imita el Rich Girl Riddim, con acordes de sintetizador a contratiempo y una aproximación vocal melódica enriquecida con autotune expresivo.[845]

Además, la voz de Ylenia aparece doblada por una voz masculina en el estribillo –como sucedía en "Fuego" de Roser–, e incluye un tratamiento opaco de *delay* y *reverb*, así como *samples* de gemidos que enfatizan el contenido sexual de la letra. El videoclip se centra en su figura, con unos focos, ventilador, humo y algunos cambios de *look* en lo que recuerda a una nave industrial, apareciendo sola o acompañada por un hombre joven trajeado. La canción fue promocionada como "un tema de ritmo pegadizo y difícil de olvidar con el que Ylenia se postula a nueva reina del reggaeton ibérico"[846] y se considera que fue una de las candidatas a canción del verano de ese año.[847]

En otoño de 2015, Steisy[848] colaboró en "La ola", tema del dúo dominicano Tapo y Raya. La canción se construye sobre una reutilización del *riddim* A Who Seh Me Dun, al que añaden *drops* instrumentales (precedidos por una *moebius saw* a semicorcheas) de un *loop* de sintetizador que imita el sonido de trompeta. Esto se completa con *samples* de gemidos y de ladridos de perro. Los artistas dominicanos incorporan fraseos propios del *dembow* dominicano, mientras que Steisy muestra un tono sensual en su intervención, lo

[844] En verano de 2015 el tema alcanzó el puesto once de la lista de canciones más escuchadas de Promuiscae, manteniéndose en las listas semanales hasta el año siguiente. Promusicae, "Top 100 canciones + *streaming*: semana 29, del 10 al 16 de julio de 2015", https://www.promusicae.es/descarga-semanal/canciones_29_10-julio-2015-a-16-julio-2015-n2928/.

[845] La cantante presenta ciertos dejes en la pronunciación, imitando en algunas partes el acento caribeño.

[846] Unai Gracia, "'Pégate', el éxito máximo de Ylenia, supera el millón de visitas 24 horas después de su estreno", *FormulaTV*, 24 de junio de 2015, https://www.formulatv.com/noticias/47258/ylenia-debuta-exito-mundo-musica-primer-single-pegate/.

[847] ACM, "Ylenia, a ritmo de reggaeton", *Jenesaispop*, 23 de junio de 2015, https://jenesaispop.com/2015/06/23/230216/ylenia-ritmo-reggaeton/.

[848] Concursante de *Mujeres y hombres y viceversa* y *Supervivientes*, ambos de Telecinco.

que también se refleja en el videoclip, donde se alternan imágenes de la playa con otras de plató en las que se enfatiza el carácter sexy del personaje mediático de Steisy.[849]

En "Déjame decirte" (2015) la exconcursante de *Gran hermano 15* Lucía Parreño se une a El Jhota[850] en un tema de *moombahton* donde Parreño demuestra sus habilidades vocales más cercanas al pop melódico. La canción, frente a la temática sexual de las dos anteriores, tiene un enfoque más romántico. Fue publicada por Piros Comercial Digital D3 un par de días después que "La ola" y cuenta con casi tres millones de reproducciones en Spotify,[851] situándose como la más exitosa tras el tema de Ylenia. "Déjame decirte" presenta los *drops* habituales del *moombahton* unidos a una textura de sintetizadores a 3+3+2 muy densa, entre los que destacan los sintetizadores *saw* y arpegiadores a semicorcheas. El videoclip tiene también un tono más neutro, donde Parreño luce una imagen acorde a la moda de mediados de los 2010, con un marcado pintalabios rojo, pero sin presentar una estética sexualizada. Un estilo similar, aunque más centrado en la fiesta y el disfrute con amigos, se repite en su tema "Twerk" (2016) que, además de contar con El Jhota, añade también a Lola Ortiz, *influencer* y extronista de *Mujeres y Hombres y Viceversa*.

En cambio, y pese a presentar también una canción de *moombahton*, en "Muévelo" (2016) la exconcursante de *Pekín Express* María del Amor adopta un imaginario mucho más sexual. Este se encuentra enfatizado en el videoclip por conjuntos lenceros con pezoneras, un mono ajustado con estampado de leopardo y trajes de bailarina exótica, así como por incluir escenas inspiradas en el BDSM en las que interviene un hombre musculado. Además, en el videoclip participan personas con cuerpos masculinos vestidas con monos ajustados y máscaras de conejo, que luego se presentan como hombres en drag femenino. Hablando de la canción, la artista reconoce que "[s]iempre he querido cantar, sobre todo reggaetón y música para bailar [...] espero que la gente lo disfrute y que lo goce en la pista",[852] de modo que la letra denotan una temática festiva. La textura de sintetizadores

---

[849] Esta se presenta en su biografía de la web de Telecinco como "abierta sexualmente". "Steisy", Telecinco, https://www.telecinco.es/personajes/steisy/.

[850] Exconcursante de la 12ª edición de *Gran Hermano* que tiene una carrera musical prolífica conectada con la escena de música urbana.

[851] Consultado el 20 de junio de 2024.

[852] "María Amor, concursante de 'Pekín Express', presenta su nuevo proyecto musical", *Diario Vasco*, 14 de junio de 2016, https://www.diariovasco.com/gente-estilo/201606/14/maria-amor-concursante-pekin-20160614145805.html.

es más agresiva, con *saws*, *leads* y un *pluck* que recuerda a la marimba, mientras que el *dembow* duro con *crash* se sustituye a veces por otro que recuerda al Bam Bam Riddim.

De hecho, el *loop* de bajo de este *riddim* aparece con una variación melódica en una canción homónima lanzada por la *influencer* Sofia Suescun[853] en 2018, también desde Piros Digital. El videoclip, rodado en el hotel madrileño Puerta América, acompaña al imaginario sensual que describe Suescun en la letra, como también ocurre en otras *reality songs* como "Dame Sexo" (2016), en la que Ricky Natalicchio[854] se une a MDS. No obstante, también hay ejemplos que optan por un tono más romántico, caso de "Media naranja" (2016) de la italiana Elisa de Pancinis[855] editada por Music Hit Factory o "Dulce locura" (2016) de Los Eclipse junto a Amanda.[856] De estos dos últimos, que musicalmente tienen un estilo más reggaetón-pop, cabe destacar la representación de orientaciones sexuales como la homosexualidad y la bisexualidad.

Exceptuando el caso de Lucía Parreño, la mayoría de las y los artistas comentadas/os solo han lanzado una única canción hasta la fecha. Esto hace que presenten una actitud esporádica hacia la música, siendo esta una parte más de sus carreras como personajes mediáticos. Por tanto, hablamos de propuestas musicales que cumplen la premisa sobre el carácter efímero del *mainstream*. También son percibidos, en algunos casos, como música de mala calidad interpretada por cantantes sin talento. Estos significados se extraen del vídeo creado por el *youtuber* Auronplay con motivo del lanzamiento de "Pégate", que tiene un formato que continuó tras otros lanzamientos de *reality songs* como la de Steisy.[857] El vídeo está marcado por la mofa y el odio hacia la artista, sobre la cual ironiza que "no se nota que la voz ha pasado por un estudio y tiene mil efectos, madre mía qué talento".[858]

---

[853] Participante de *Gran Hermano 16* y *Supervivientes*.

[854] Participante de *Gran Hermano 16* de origen argentino.

[855] Concursante de *Hombres, Mujeres y Viceversa Italia* y *Supervivientes*.

[856] Concursante de *Gran Hermano 16*.

[857] AuronPlay, "STEISY, OTRA CANCIÓN DE MIERDA.", YouTube, 14 de octubre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=cAIR0jBPZ58&ab_channel=AuronPlay. Es más, en la mayoría de los vídeos de las *reality songs* encontramos comentarios de suscriptores del canal pidiendo vídeos reaccionando a dichas canciones.

[858] AuronPlay, "EL TEMAZO DE YLENIA", YouTube, 1 de julio de 2015, 3:29-3:36, https://www.youtube.com/watch?v=PD9qTFCPP6M. El vídeo, que acumula nueve millones de reproducciones, se inserta en un contexto de creación de contenidos de humor y *hate* de los *youtubers* de principios de los 2010.

Al mismo tiempo, parte de la audiencia percibe estas producciones como una práctica de intrusismo laboral mezclada con competencia desleal. El *youtuber* se lamenta expresando que

> lo que realmente me toca los cojones de todo esto es ir por la calle, ir por el metro y ver a estos cantantes de la calle que están ahí cantando con la guitarra y ganándose unas monedillas, cuando esta persona, sin tener ni puta idea de cantar y utilizando programas para que nosotros nos creamos que canta bien, esté aquí sacando discos y vendiendo como churros. No tiene ningún sentido. Esperemos que algún día las discográficas empiecen a apostar por la gente que realmente vale, que son los que están en la calle o están en sus casas sin ningún tipo de oportunidad y dejen de darle coba a gente que el único talento es comer nabos en un *reality show*.[859]

Más allá de las expresiones machistas con las que finaliza su discurso, es importante tener en cuenta el desprecio y la burla con las que fueron recibidas estas producciones. Esto da muestra de una construcción de cierto sentido común sobre cómo ha de ser la música que consumimos: creada por personas expertas y que se han esforzado para llegar a donde están. Frente a esta idealización de la cultura del esfuerzo, aquellas personas que acceden al mercado musical por otros medios –por ejemplo, aprovechando una fama adquirida en otros espacios–, son desprestigiadas por su falta de talento.[860]

Esto, por supuesto, entronca con un desprecio general hacia el reggaetón, en especial desde las generaciones más mayores, aunque no exclusivo de estas. Por ejemplo, un firmante de una columna de opinión recuerda a un DJ que "lamentaba el paupérrimo gusto musical de las nuevas generaciones y su gusto por eso que llaman reggaetón, electrolatino y pumba pumba".[861] El autor arremete contra Ylenia y su "Pégate", cuya entidad como canción pone en duda añadiendo unos signos de interrogación, y remata con la reflexión de que "[s]erán los tiempos, la cultura o el país que nos ha tocado vivir, pero determinada música y determinada televisión está creando una peligrosa generación de mentecatos".

---

[859] Ibid., 8:22-9:07.

[860] En una línea similar se desarrollan las críticas de la cantautora Rozalén, quien, al ser preguntada en una entrevista por esta polémica, expresa que "es una falta de respeto para la gente que lleva currando tiempo en la música, para toda la gente que ha estudiado durante muchos años una carrera de conservatorio y que están muertos de hambre y se tienen que pirar de este país. Me parece un insulto". Cristina Alcalde, "Rozalén: 'El tema de Ylenia me parece un insulto para la gente que lleva currando tiempo en la música'", *ABC*, 11 de septiembre de 2015, https://www.abc.es/cultura/musica/20150911/abci-entrevista-rozaln-segundo-disco-201509101628.html [consultado en julio de 2024, enlace roto].

[861] Armando Rodríguez, "Mentecatos", *Diario de Burgos*, 26 de septiembre de 2015, 69.

Frente a esta narrativa sobre la falta de talento ligada a los personajes mediáticos de los *reality shows* que deciden adentrarse en la industria musical, la esfera de los *talent shows* se fundamenta en la idea del esfuerzo y la construcción de un(a) artista desde abajo. Para mediados de los 2010, este formato revive en el plano musical con la reedición del programa *Operación Triunfo*, desde donde se muestra una nueva actitud hacia el reggaetón.

2.3.3. "En esta academia nos va el perreo": La re-edición de *Operación Triunfo* y los discursos sobre el reggaetón en el programa

En contraposición a la visión más bien negativa que se dio de este concurso televisivo en los 2000, la reedición de *Operación Triunfo* cuenta con una acogida bastante más amable por parte de la crítica musical –renovada, a su vez, como veremos en el capítulo 8–.[862] El programa sufrió una serie de cambios respecto a las ediciones de la década anterior, no solo a nivel musical o tecnológico,[863] sino también en cuanto a las cuestiones sociales tratadas. En este sentido, se dio cierto espacio a temas como el feminismo o el colectivo LGTBIQ+, transmitiendo una imagen moderna, progresista y más cercana a las preocupaciones de la juventud.[864] Por ello, y debido al clima de debate que a veces se generaba, no es de extrañar que el programa tuviese interés en posicionarse con respecto al reggaetón. Así, en los siguientes apartados atravesaremos cada uno de los episodios en los que aparece el género, entre las ediciones de 2017 y 2020, para ver qué estilos tienen cabida en un concurso de música pop, además de qué tipo de narrativas o estereotipos se forman en torno a este.

2.3.3.1. *OT 2017*

En octubre de 2017, una noticia de *El Confidencial* presenta un enfrentamiento inorgánico y maniqueo para hablar de la inclusión del género en *OT 2017*. En ella, el periodista Xabier Migelez confronta la lista de canciones no machistas propuesta por el Instituto Vasco de la Mujer ese verano con las declaraciones de Tinet Rubira, director de

---

[862] Este interés se percibe sobre todo en el caso de la revista *Jenesaispop*, que dedica un espacio considerable a comentar el desarrollo de cada edición.

[863] Elba Lidia Sánchez-Regidor y Seila Castro Velázquez, "Operación Triunfo: de la televisión tradicional a las redes sociales", *Revista Inclusiones* 6, (2019): 132-51, https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/1853.

[864] Alejandra Márquez Bonilla, "Operación Triunfo como fenómeno de éxito social e impacto en la sociedad" (trabajo fin de grado, Universidad de Sevilla, 2018).

Gestmusic, quien en la rueda de prensa del programa afirmó que "en esta academia nos va el perreo".[865] Rubira justifica la presencia del reggaetón como una consecuencia de los tiempos; el éxito cosechado por el género, tanto en los servicios de *streaming* como en las radios, es el motivo principal para darle espacio en el programa, afirma. De todas formas, y pese a las buenas intenciones de Rubira, cabe preguntarse cuál es la presencia real del género en las nuevas ediciones de *Operación Triunfo*, así como observar qué papel juega en las actuaciones de los y las concursantes y qué discursos se elaboran alrededor de este. Otra cuestión que conviene tener en cuenta son los/as artistas y el jurado invitados (los primeros actúan, los segundos ejercen de jurado en la gala).

En la gala 0 de la edición de 2017, el concursante Cepeda ejecutó "Tú me obligaste" de Antonio José, y Cali y El Dandee, mientras que la declaración de intenciones sobre el reggaetón parece confirmarse con la actuación de Becky G en la siguiente gala, quien interpreta su canción "Mayores" con una letra modificada que desató una polémica feminista sobre la libre expresión del deseo (hetero)sexual de las artistas femeninas.[866] No obstante, la discusión sobre las significaciones del género llega en la gala 2, con el dueto de "Reggaeton Lento" de CNCO interpretado por Cepeda y José Antonio.[867]El jurado declaró que la actuación tenía fallos y centró sus críticas en el baile y la presencia sobre el escenario. Tanto Joe Pérez-Orive como Mónica Naranjo opinaron que ninguno de los dos concursantes se movía bien, siendo esta última la que dedicó más tiempo a su comentario.

Naranjo empieza su intervención admitiendo que el reggaetón no era de su agrado, pero que a pesar de ello reconocía que la base rítmica –a la que llama "atún con pan", para gracia de Pérez-Orive, Manuel Martos y parte del público– invitaba al baile de manera inequívoca, pues, según ella, "es imposible no moverte. Y estar, pues ya ni siquiera perreando, pero a lo mejor moviendo los piececicos, ¿no?". Seguidamente, la cantante comenzó a imitar al concursante en su actuación, mostrando una rigidez exagerada. "Es un reggaetón, nene" continúa, "¿y las caderas? ¿tú cómo haces el amor? Se mueven las

---

[865] Xabier Migelez, "'OT 2017' le declara la guerra al Instituto Vasco de la Mujer: 'Nos va el perreo'", *El Confidencial*, 23 de octubre de 2017, https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2017-10-23/ot2017-operacion-triunfo-polemica-reggaeton-perreo_1463680/.

[866] Para una discusión sobre la polémica generada por esta actuación véase el capítulo 6.

[867] Operación Triunfo Oficial, "OT GALA 2 ENTERA | RecordandOT | OT 2017", YouTube, 24 de abril de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=b7fMO__emvg&list=PLq7xpNewTaCPzlkAnzJT4d9b48x20k-36&index=6&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

caderas".[868] El público avaló las palabras de Naranjo con un fuerte ruido, mientras que la veterana artista realizaba un movimiento circular de caderas. La respuesta del concursante se centró, con tono arisco, en su arritmia y en su inexperiencia con el baile.

En este breve intercambio, que sobre todo fue recibido por la audiencia como un evento cómico,[869] se ponen sobre la mesa varias cuestiones asentadas en el imaginario social relacionadas con la conexión del baile con lo sexual, la masculinidad y el capital erótico. Al reprender Naranjo al concursante, la artista puso en duda no solo la capacidad de bailar de este, sino sus habilidades para "hacer el amor". Se establece así una relación de *conditio sine qua non* entre el perreo y el sexo, enfocado en las caderas, que, tal y como es enunciada, rebaja la masculinidad del concursante. Al mismo tiempo, Naranjo refuerza su capital erótico y su feminidad mostrando cómo se baila a la audiencia pues, a pesar de que el reggaetón no es una música de su agrado, sabe cómo hay que moverse. La respuesta de José Antonio también puede ser leída en términos de construcciones de género: al ser un hombre cisheterosexual, no le interesa el baile, algo socialmente relegado a lo femenino.

Los comentarios sobre la actuación de su compañero de dueto, Cepeda, estuvieron a cargo de Manuel Martos, quien tuvo un tono más comprensivo con el concursante –quizás por ser ambos hombres– al reconocer que el reggaetón "no es lo tuyo". Es más, frente a la actitud humillante que adopta Naranjo, Martos anima a Cepeda a "prestar más atención, más interés en las clases de baile, en las coreografías".[870] José Antonio fue nominado por el jurado, siendo expulsado del concurso por el voto del público en la siguiente gala. En la gala 4 el género estuvo presente en un comentario de Pérez-Orive a Alfred, en el que el miembro del jurado felicita al concursante por su actuación y su actitud hacia la música, pues este era estudiante de trombón, faceta que mostró en la academia. Haciendo un juego de palabras, Joe comentó a Alfred tras haber sido elegido favorito del público:

> Amas, respetas y cuidas la música. Tu cabeza, estoy seguro, que compone mientras duermes. Todos aquellos que en el pasado te han dicho raro ahora se están haciendo

[868] Ibid., 2:16:28-2:17:18.

[869] "Mónica Naranjo baila reggaeton y la red se llena de montajes", *EuropaFM*, 7 de noviembre de 2017, https://www.europafm.com/noticias/famosos/monica-naranjo-baila-reggaeton-red-llena-montajes_201711075a0205df0cf2018c1956f105.html.

[870] Operación Triunfo Oficial, "OT GALA 2 ENTERA", 2:21:00-2:21:16.

> muy pequeños e insignificantes, porque en tiempos de reggaeton tú tocas el trombón.[871]

El pareado se convirtió en una de las frases más célebres de la edición de 2017. No obstante, cabe apuntar que, aunque se tratase de un comentario positivo por parte del miembro del jurado más exigente, este no deja de emplear el reggaetón como algo opuesto a la pureza de la música. Así, este gesto entronca con el desinterés de Joe por el género y refuerza la idea de que no es música "de verdad".

El reggaetón no vuelve a aparecer hasta la gala 10, en la que Amaia, Miriam y Roi interpretan a trío "Robarte un beso" de Carlos Vives con Sebastián Yatra. En la siguiente gala Abraham Mateo actúa como artista invitado con "Loco enamorado", mientras que en la gala 12 el artista colombiano Sebastián Yatra ejecuta "Sutra" con la base variada. El género aparece por última vez en la gala 13, donde las y los concursantes compiten con canciones originales para la selección de la candidata a Eurovisión. Ana Guerra canta dos canciones con ritmo de *dembow*: "El remedio" en solitario y "Lo malo" junto a Aitana, que, debido a su adscripción feminista, comentaremos en el capítulo 6. Además, J Balvin actúa como artista invitado con "Machika" y "Mi gente", en un momento en el que el artista colombiano se estaba consagrando como uno de los máximos exponentes del género en su vertiente más pop.

2.3.3.2. *OT 2018*

En la segunda edición de *OT*, la primera canción de reggaetón interpretada es la de los dos primeros nominados, Sabela y Alfonso, que cantan "Échame la culpa". Este tema de Luis Fonsi y Demi Lovato es exigente a nivel vocal por sus constantes intervalos de segunda y cuarta, además de su velocidad y su estilo enérgico. Aunque los concursantes defendieron la canción de manera correcta según el jurado, se les criticó que su actuación no tuviese suficiente emoción, que hubiese imprecisiones y que transmitiesen una constante sensación de falta de seguridad. En los ensayos previos, Sabela admitió que no

[871] Paula Hergar, "Alfred, la nueva estrella de OT: 'Los que te llamaban 'raro' ahora se hacen pequeños'", Cadena Dial, 22 de noviembre de 2017, https://www.cadenadial.com/2017/alfred-la-nueva-estrella-de-ot-los-que-te-llamaban-raro-ahora-se-hacen-pequenos-117365.html.

se sentía demasiado cómoda con el tema, pues le obligaba a mostrarse sexy, algo que consideraba ajeno a su persona.[872]

Por su parte, a Alfonso se le criticó que la canción estaba muy a su favor pues era de su estilo –quizás una forma de mencionar indirectamente su origen venezolano–, por lo que las exigencias fueron mayores, "[m]ás en un género latino donde lo que se pide es que te levanten de la silla o hacer bailar a la gente".[873] La latinidad del concursante es leída por tanto de un modo esencialista, pues es encasillado como alguien al que se le exige mostrar continuamente una actitud animada, feliz y explosiva. La nominación de ambos culminó en la expulsión de Alfonso en la gala posterior, que tras *OT* inició su carrera en el reggaetón y la música urbana bajo el nombre de La Cruz, como veremos en el capítulo 4.

En esa misma gala, Famous y Damion interpretaron "Déjala que baile" de Melendi y Arkano, un tema que incluye secciones de *dembow* y que contiene un mensaje con cierto tono paternalista sobre la importancia de permitir que las mujeres bailen como quieran. En este caso, al ser una canción más suave, no se les criticó por su falta de movimiento (a diferencia de lo que había pasado en la edición anterior con Cepeda y José Antonio). El jurado, nuevamente Joe y Manuel, felicitaron a ambos por superar sus expectativas, pues confesaron que sentían que la canción no era del estilo de los participantes, pero que, a pesar de ello, la defendieron con "valentía".[874]

En la gala 4 actuó el artista Álvaro Soler junto a los concursantes con su tema "La cintura", mientras que en la gala 6 son Famous y María los que interpretan "1, 2, 3" de Sofía Reyes con Jason Derulo y De La Ghetto. Tras una actuación marcada, según el jurado, por mucha diversión, algunas desafinaciones y cierta falta de concentración, María es nominada y después salvada por sus compañeros. En la siguiente gala la *boy band* de reggaetón CNCO llevan al escenario sus temas "Llegaste tú" y "Reggaetón lento", esta última coreada con fuerza por el público. En esta gala, además, participó como jurado invitada Brisa Fenoy, conocida por escribir "Lo Malo". En la gala 8 actuaron Carlos Baute y Marta Sánchez con "Te sigo pensando", y David Bisbal y Greeicy con su

---

[872] "Vicky nos enseña la coreo ahora por la tarde. Y me dice que tengo que ser sexy, pero claro, yo de sexy tengo más bien poco". Sabela en Operación Triunfo Oficial, "GALA 1 COMPLETA (26 SEPTIEMBRE) | OT 2018", YouTube, 27 de diciembre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=K5xD6WOJYCk&list=PL-5TBWsJU-q8qxndPuFOw_qJc0JKfHbOu.

[873] Manu a Alfonso en ibid., 2:18:08-2:18:16.

[874] Joe a Famous en ibid.

tema “Perdón”, dos temas de reggaetón-pop en los que artistas españoles/as se unen a artistas latinos/as. “Perdón” es definido erróneamente como una “bachata” por el presentador Roberto Leal, aunque Greeicy aclara que para ella es más una rumba “completamente latina” que “tiene un toquecito de urbano” e invita a bailar. David Bisbal también celebra su carácter latino y la unión de culturas, pues dice que le recuerda a los inicios de su carrera.[875]

Por último, conviene detenerse en la gala para la selección de Eurovisión, en la que de las diez canciones presentadas tres poseen ritmo de *dembow*: “Se te nota” de Carlos Right, “Nadie se salva” de Miki Núñez y Natalia Lacunza, y “Muérdeme” de María Escarmiento. La primera está compuesta por los colombianos Morat y destaca su mezcla de balada pop rock con guitarra acústica y un ritmo de *dembow* suave. Al presentarse sobre el escenario con la guitarra, Carlos es felicitado por el jurado, quienes lo consideran “un músico integral” por tocar y cantar a la vez –aunque en principio solo la voz es en directo–.[876] “Nadie se salva” es una composición de María Peláe, Javier Garabatto y Nil Moliner que recuerda bastante al *moombahton* y que, según Pastora Soler, “tiene todos los elementos de una canción eurovisiva”.[877] También destacan la energía sobre el escenario, pues el baile es un elemento fundamental de la actuación.

No obstante, “Muérdeme” es el tema que más se acerca al reggaetón, una canción pegadiza y bailable según la artista. El escenario de “Muérdeme” se ambienta en un *parking*, sobre el que María y les bailarines ejecutan una coreografía sensual. La temática subraya el deseo femenino y la artista alterna entre el canto y secciones más rapeadas. Sus creadoras son Nuria Azzouzi, Rosa Martínez y Victoria Riba (las tres compositoras en Warner) y David Feito de la banda El sueño de morfeo. Según Feito, buscaban una “canción desenfadada, divertida, que fuera bailable” y, a pesar de que Azzouzi apunta

---

[875] “Y yo feliz, porque sobre todo eran las canciones que sonaban al principio de mi carrera, así que vuelva de nuevo esta rumba latina y fusionarla con tu país y con la cultura latina en general pues es maravilloso”. David Bisbal en Operación Triunfo Oficial, “GALA 8 COMPLETA (14 NOVIEMBRE) | OT 2018”, YouTube, 27 de diciembre de 2018, 2:05:08-2:05:19, https://www.youtube.com/watch?v=NFCZGrgrBNo&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[876] Operación Triunfo Oficial, “GALA EUROVISIÓN (20 ENERO) | OT 2018”, YouTube, 21 de enero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=Vl4TYa4GuVQ&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[877] Ibid., 1:13:08-1:13:12.

que "es un tema arriesgado porque entra dentro del latino, pero con ese toque étnico",[878] el tema quedó en segundo lugar en la clasificación.

También Doron Medalie, compositor israelí invitado como jurado, recalcaba que "es una canción que tiene todo: un *show*, la melodía. Esto es el ritmo de España, el ritmo nuevo de España",[879] una apreciación que nos puede llevar a reconsiderar cómo se percibe la conexión de lo español con el reggaetón desde la perspectiva de otras culturas. Además, la artista grecoalbanesa Eleni Foureira interpretó su tema de *moombahton* "Fuego", con el que se situó en segunda posición en el festival de Eurovisión de 2018, seguido de "Tómame", un *single* de reggaetón-pop que había lanzado recientemente en Sony Music Spain.[880] Foureira habla de su amor por España, presente en la letra de "Tómame" en la que hace referencia a Ibiza y combina partes en castellano con otras en inglés.

2.3.3.3. *OT 2020*

En la tercera edición de *OT* se percibe un acercamiento más integral al reggaetón, no solo porque la sintonía inicial del programa tiene ahora ritmo de *dembow*, sino también porque tanto el presentador como el jurado emplean términos habituales de la cultura del género, como chanteo o *flow*. En las primeras galas tiene también una presencia constante por las elecciones de los/as concursantes o de la academia. Es el caso de Adri, concursante originario de Ecuador, quien tras interpretar "Me rehúso" de Danny Ocean en la gala 0 es eliminado por sus desafinaciones. Pese a los errores en su actuación, Javier Llanos, el miembro del jurado que le hizo los comentarios, mantuvo un tono amable, destacando que se había diferenciado de sus compañeros por escoger

> un tema muy popular urbano, latino y que tiene una dificultad especial, que es hacer este chanteo a mitad de camino entre el rapeo y cantar, que si no se lleva de serie realmente es muy complicado hacerlo y ahí te has tirado al ruedo y has salido airoso.[881]

---

[878] Ibid., 1:23:30-1:23:53.

[879] Ibid., 1:21:58-1:22:06.

[880] Iñaki Lamúa, "Eleni Foureira lanza Tómame, su nuevo single en inglés y español", Eurovision Spain, 26 de octubre de 2018, https://eurovision-spain.com/eleni-foureira-lanza-tomame-su-nuevo-single-en-ingles-y-espanol/.

[881] Operación Triunfo Oficial, "GALA 0 COMPLETA (12 ENERO) | OT 2020", YouTube, 24 de junio de 2020, 1:30:23-1:30:39, https://youtu.be/8zKO8EcR1gI?si=yItl4cX96F3CS8eB.

Es más, en la gala 1 actúa como artista invitado Danny Ocean con este tema –según Roberto Leal, la canción más escuchada de la década en España– y con "Swing".

Pese a la eliminación de Adri, en la gala 1 la academia asigna a Eli, canaria, y a Jesús, andaluz, "Atrévete-te-te" de Calle 13, canción cuyo inicio fue coreado por los concursantes tras ser anunciada por la directora de la academia Noemí Galera en el reparto de temas,[882] demostrando la importancia que ha adquirido este tema para la generación milenial. Al presentar la canción, Roberto Leal aprovecha para mandar un saludo "a Puerto Rico y a todos los latinos que nos ven por el canal internacional". También comenta que la dificultad de la canción no reside en la dimensión melódica, sino en "entrar a tempo", a raíz de lo cual asegura a Eli que a ella le viene "como anillo al dedo, por lo del rap".[883] Este es uno de los primeros momentos en los que se comienza a construir la idea de que esta concursante, Eli, lleva dentro el *flow* por el interés que había mostrado hacia el rap en su presentación. No obstante, este dominio del rap será traducido como un supuesto gusto por el reggaetón con el que la concursante demuestra no sentirse del todo cómoda.

Ya en esta primera canción, a pesar de la buena realización a nivel vocal, Eli se declara algo reacia al hecho de tener que bailar. Conviene señalar que Eli no presenta un cuerpo femenino normativo y que, en general, sus gestos son más masculinos. La concursante podría encuadrarse en la identidad *butch*, ya que su amor hacia otras mujeres se expone en la gala 4, en la que invitan a su novia a subir al escenario. De este modo, gracias a la presencia de Eli en el programa se desarrollan actuaciones de reggaetón en las que, aunque sea de manera implícita, se muestra la atracción mujer-mujer. Así sucede en la interpretación de "Atrévete-te-te", donde Eli canta el verso "señorita intelectual" mientras lanza una mirada pícara a la bailarina que está sentada junto a ella. Los comentarios del jurado fueron muy alentadores, con Javier Llanos opinando que "parecía que veníais de Alto Trujillo en Puerto Rico, o recién sacados del Bronx. Habéis traído al plató energía, buen *flow*, garra".[884] En las valoraciones finales, Natalia Jiménez felicitó a Jesús porque no creía que pudiese hacer reggaetón, mientras que Portu se dirigió a Eli, expresando que

---

[882] Operación Triunfo Oficial, "GALA 1 COMPLETA (19 ENERO) | OT 2020", YouTube, 26 de junio de 2020, 42:50, https://www.youtube.com/watch?v=_BtSNc-ciUw&list=PL-5TBWsJU-q8hn95MveWTvvCgWkyGYTqG&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[883] Ibid., 40:45-41:03.

[884] Ibid., 53:34-53:46.

> hoy os ha tocado un bombón de canción, las cosas como son. Os ha tocado un número espectacular, fuegos artificiales, color [...] sabíamos que podías dar un poco más si nos acercábamos un poco a tu género, a rapear, a chantear, a soltar lo que tú tienes dentro. Ha sido una alegría verte hoy cantar este tema.[885]

De esta manera, se va afianzando la idea de que el género de Eli es el reggaetón. Portu continúa, ahora alabando la carrera de Calle 13, al decir "creo que el reggaetón como género tiene muchísimo que agradecerle a Calle 13 y a René (Residente), porque ponen un toque de clase, porque es una manera muy especial de escribir".[886] Es así como en un espacio *mainstream* como la televisión pública se refuerza la idea de Calle 13 como dúo canónico de la historia del reggaetón por su capacidad para elevarlo, algo que también veremos en el capítulo 8. La asociación de Eli con el reggaetón se repite en la gala 2, donde la canción que le asignan es el vallenato-reggaetón "Bonita" de Juanes con Sebastián Yatra, para interpretarla a dúo junto a su compañero Rafa –andaluz, como Jesús–.[887] En este caso, la canción generó mayores incomodidades a la concursante, a quien, tras sufrir una infección respiratoria, se le exigió cantar en una tesitura aguda en la que decía no estar a gusto, así como mostrarse más sensual en el baile y los gestos.[888]

Aunque la canción fue defendida dignamente por el dúo, el jurado decidió nominar a ambos bajo el pretexto de que les habían decepcionado. Así, Natalia comentaba a Eli:

> A mí la verdad que no me ha convencido y, Eli, tú estás como súper cómoda con este género porque es como lo tuyo y siento que como que no me convencíais aquí arriba. Esta es una cacho de canción con una puesta de escena increíble y siento que la gente estaba como 'ah, sí, qué padre, ¿no?'. Creo que os faltó un poco más de convicción en el escenario y creérosla.[889]

En los comentarios finales, Javier Llanos recalcó ciertas ideas esencialistas sobre la identidad de Eli, diciéndole que "tú llevas de serie fiesta, llevas de serie energía, deberías hoy haber liderado el dúo que habéis hecho".[890] Una vez nominados, Eli comentó que no

---

[885] Ibid., 2:19:52- 2:20:20.

[886] Ibid., 2:20:20-2:20:30.

[887] La selección de los artistas por su región parece responder a la adecuación de ciertos elementos fonéticos de los acentos latinos para no caer (tanto) en la imitación.

[888] Si bien *Operación Triunfo* se caracteriza por entrenar a sus concursantes para que exploren terrenos musicales más allá de sus zonas de confort, cabe preguntarse si este tipo de exigencias pueden ir en contra de la propia identidad de la persona.

[889] Operación Triunfo Oficial, "GALA 2 COMPLETA (26 ENERO) | OT 2020", YouTube, 30 de junio de 2020, 57:56-58:30, https://www.youtube.com/watch?v=8uvMPSIk5OQ.

[890] Ibid., 2:37:24-2:37:30.

se sentía a gusto con la percepción de que esa era su música, insistiendo en que "como que lo ponen como que es mi género y no es mi género, ¿sabes? Yo escribo rap, pero no hago vallenato, yo no canto vallenato".[891] Ese "yo no canto vallenato" se convierte en "yo no hago reggaetón" en los ensayos previos a la gala 3, en un momento en el que la concursante se lamenta de que no ha tenido oportunidad de mostrar su talento vocal.[892] Pese a que pudo interpretar una canción con la que se sentía cómoda –el tema pop con influencias *soul* "Mama do (Uh Oh, Uh Oh)" (2009) de Pixie Lott–, terminó siendo expulsada, al tiempo que el reggaetón prácticamente desapareció de las galas posteriores.

Algunas excepciones a esta ausencia fueron "Tusa" de Karol G y Nicki Minaj en la gala 7, interpretada por Anaju, quien, pese a ser la favorita del público, fue nominada por el jurado, y "R.I.P." de Sofia Reyes y Rita Ora, interpretada por Anaju, Nia y Samantha. La insistencia en que Anaju participe en estos temas puede deberse a su actuación (junto a Maialen) en la versión del grupo de *indie* Ginebras de "Con altura" de Rosalía y J Balvin. En especial, recibió felicitaciones de Javier Llanos, quien declaró que había sido "una actuación valiente, audaz de una canción transgresora de un icono de la música popular contemporánea como es Rosalía. Puro *power* pop (yo no creo que sea punki) versus reggaetón".[893] De nuevo, *Operación Triunfo* se convierte en un espacio para poner en valor las carreras de ciertas artistas aclamadas por la crítica, en este caso la de Rosalía.

También cabe comentar que durante la etapa de cuarentena derivada de la crisis sanitaria del Covid-19 los y las concursantes siguieron trabajando desde sus casas. En este punto se les pidió cantar varios temas de reggaetón para los "pases de micros" bajo el *hashtag* #quedotencasa, entre los que se encuentran "Con Calma", "Sin Pijama", "Me quedo", "El perdón" y "La Gozadera", aunque muchos de ellos son en realidad *mash-ups* de varios temas. Si bien las interpretaciones son variadas debido a los medios técnicos de cada concursante, destaca la parodia de Gérard de "La Gozadera", en la que cambia los países latinos de la letra por los nombres de profesores de la academia, además de imitar el

---

[891] Ibid., 2:45:59-2:46:08.

[892] "Es que no me he podido lucir una mierda, tío, con las canciones esas. Y me da coraje porque yo en el casting no canté ni reggaetón ni nada, porque yo no hago requetón (*sic*)". Triunfo Oficial, "GALA 3 COMPLETA (2 FEBRERO) | OT 2020", YouTube, 3 de julio de 2020, 10:32-10:44, https://www.youtube.com/watch?v=0NAMjCFfdvA.

[893] Operación Triunfo Oficial, "GALA 6 COMPLETA (23 FEBRERO) | OT 2020", YouTube, 14 de julio de 2020, 2:51:14-2:51:28, https://www.youtube.com/watch?v=9SyZHydDSVU.

acento cubano.[894] Por su parte, Nia, que también se encargó de versionar esta canción, lo hizo poniendo el foco en las Islas Canarias y dando un mensaje pan-latino/europeo al incluir imágenes de personas con banderas de distintas partes de América Latina y Europa.[895]

Mientras que en los 2000 el reggaetón fue una música prácticamente inexistente para *Operación Triunfo*, esto cambia en su re-edición a finales de los 2010. Así, el género deviene, dado su nuevo carácter *mainstream* y pop, una opción para las pruebas semanales de las/os concursantes, pues en casi todas las galas se incluye una canción latina. Esto se alimenta también de las actuaciones de artistas invitadas/os relacionadas/os con el género, así como de los debates desarrollados en torno a este. No obstante, no permanece en el programa ningún(a) concursante cuyo género predilecto sea el reggaetón, ni, por extensión, la música urbana –más allá de la fallida etiquetación de Eli–. Si bien algunas de las artistas de la edición de 2020 apostaron por el reggaetón al inicio de sus carreras musicales –caso de Samantha o incluso Nia–, en el siguiente apartado nos detendremos a analizar la producción de Ana Guerra, Lola Índigo y María Escarmiento, tanto por la importancia que adquiere el género en sus carreras como por los estilos diferenciados que cada artista desarrolla.

2.3.4. Reggaetón después de *OT*: Lola Índigo, Ana Guerra y María Escarmiento

Los géneros y estilos musicales por los que apuestan las nuevas generaciones de *Operación Triunfo* son considerablemente variados, desde propuestas más cercanas al *indie* (Amaia, Natalia Lacunza o Chica Sobresalto) a recorridos de diva pop como el de Aitana, quien pasa de un disco de pop-rock dosmilero a otro inspirado en la música electrónica de baile en el plazo de tres años. No obstante, dentro de este nuevo ecosistema hay algunas artistas que se decantan por la música urbana y el reggaetón, recibiendo una

[894] Operación Triunfo Oficial, "'LA GOZADERA' - GÈRARD | SÉPTIMO PASE DE MICROS | #QuedOTenCasa", YouTube, 8 de mayo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=7GapD2-JcpI&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[895] Operación Triunfo Oficial, "'LA GOZADERA' - NIA | SÉPTIMO PASE DE MICROS | #QuedOTenCasa", YouTube, 8 de mayo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=szZmjHNQ7sY&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

buena acogida por parte del público. Es el caso de Lola Índigo, Ana Guerra y María Escarmiento, de las que hablamos a continuación.[896]

2.3.4.1. Ana Guerra: hacer o no hacer reggaetón tras *Operación Triunfo*

Al inicio de su carrera, la artista de origen canario Ana Guerra apostó principalmente por temas de reggaetón pop y *moombahton*. Esto ya se venía anticipando en las canciones originales que le fueron asignadas durante su paso por la academia: "Lo malo" junto a Aitana y "El remedio" en solitario. A pesar de que en varios momentos la artista trató de distanciarse del género en sus declaraciones, aludiendo a que no era un estilo que la representase,[897] las primeras canciones que lanzó al mercado fueron también temas de reggaetón, las cuales terminaron configurando el grueso de su primer disco, *Reflexión* (2019).

En este se encuentran los *singles* "Ni la hora" junto a Juan Magán y "Bajito", en solitario. La primera está producida por Andrés Saavedra y Luis Salazar, con numerosos recursos del reggaetón pop de la segunda mitad de los 2010 como *plucks*, *samples* vocales melódicos, profusión de *ad libs*, *low pass filter* y un *beat* que recuerda al Rich Girl Riddim por el uso de *hi-hats*. En ella, Ana Guerra y Juan Magán intervienen con voces pop, e incluso en el último estribillo la artista canaria propone una variación melódica del mismo. El videoclip muestra a los artistas en un plató que emula distintas habitaciones de una casa, donde se refleja la ruptura de Ana Guerra con su interés romántico. Por su parte, "Bajito" es un trabajo de DalePlay, más minimalista, pero que emplea sonoridades similares, con un énfasis en los sonidos vocales *pitcheados*, un bajo sincopado y líneas de percusión con timbres de palmas y castañuelas muy ecualizados que acompañan la línea de *dembow* suave. En este caso, la artista ejecuta una coreografía junto a un elenco de bailarinas, vestida con distintos conjuntos de lencería, reforzando el mensaje sensual sin contenido explícito de la letra.

---

[896] También parece ser el caso de la ganadora de la edición de 2023, Naiara, con un primer *single* titulado "Enlokiá" producido por Kabasaki.

[897] Paula M. Gonzálvez, "Ana Guerra: la historia de la finalista de OT 2017 que prefiere no mirar atrás", *El Confidencial*, 29 de enero de 2018, https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2018-01-29/ana-guerra-ot2017-operacion-triunfo-eurovision-ana-war-pasado-secretos-finalista_1511402/.

Ana Guerra interpretó "Bajito" en la Gala 12 de *OT 2018*. Tras actuar, ante la pregunta de Roberto Leal sobre si creía que había encontrado su estilo y si esa era la música que quería hacer, la artista canaria respondió:

> Gracias a Dios puedo decir que siempre estoy haciendo lo que quiero hacer, pero como que no, tampoco es que me defina este tipo de música. Pruebo muchos estilos porque todavía me estoy descubriendo como artista y aquí probé un montón de estilos donde me sentía cómoda.[898]

No obstante, no es hasta su segundo disco cuando la artista consigue alejarse definitivamente del reggaetón, un movimiento que, según cuenta, contó con el apoyo de Universal:

> Tenía un disco hecho de diez canciones de reggaetón, urbano, *tropipop*... y en ese momento dije 'no, qué va' [...] Y cuando tuve una reunión con la compañía para presentarles el álbum que había hecho, el de reggaetón, y que lo escucharan, antes de que lo escucharan les dije que no lo iba a sacar [...] Y me dijeron 'vale [...] jamás te vamos a obligar a hacer ni a sacar nada con lo que no te sientas identificada'.[899]

También confesó que, en su opinión, "es difícil demostrar madurez musical y profundizar en las letras cantando reguetón […]".[900] De todas formas, el género se revela como un primer impulso significativo en su carrera, algo todavía más notable en el caso de Lola Índigo.

2.3.4.2. Lola Índigo: el triunfo del pop urbano y el baile

Uno de los indicios más evidentes del cambio de paradigma en el pop español ha sido el éxito de Lola Índigo. La artista concursó en *OT 2017*, siendo una de las primeras eliminadas de la edición por su falta de habilidades vocales en comparación con el resto de participantes. Sin embargo, el paso por el programa ya garantiza un contrato con Universal, algo que aprovechó para lanzar su primer *single*, "Ya no quiero ná" (2018),

---

[898] Operación Triunfo Oficial, "GALA 12 COMPLETA (12 DICIEMBRE) | OT 2018", YouTube, 27 de diciembre de 2018, 2:03:38-2:03:53, https://www.youtube.com/watch?v=OZZrRmPttH8&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[899] Animales Humanos Podcast, "Ana Guerra #117 | El éxito de OT2017, Su giro musical, Relación con Aitana, Boda con Víctor Elías", YouTube, 24 de octubre de 2023, 1:13:44-1:15:22, https://www.youtube.com/watch?v=mpEDth1sdYg&ab_channel=AnimalesHumanosPodcast.

[900] Ana del Barrio, "Ana Guerra: 'Tiré mi disco de reguetón a la basura, no me representaba'", *El Mundo*, 3 de mayo de 2023, https://www.elmundo.es/television/2023/05/02/644b93b9fdddfff7278b45d1.html.

con una base de funk carioca pegadiza y bailable.[901] Bajo el nombre artístico Lola Índigo (que, al menos en un primer momento, incluía también a sus cuatro bailarinas –Saydi Lubanzadio, Mónica Peña, Claudia Riera y Laura Ruiz–)[902] la artista granadina propulsó su carrera escogiendo diferentes ritmos de música urbana. Además, gracias a su formación como bailarina de danza urbana, la artista aprovecha sus habilidades para incluir coreografías atractivas en sus videoclips y actuaciones en directo, por lo que géneros de baile como el reggaetón tienen un peso considerable en su discografía.

Lola Índigo recuerda "que escuchaba reggaetón en el parque en el teléfono, como todo el mundo, mientras comía pipas con mis amigos", pero subraya que su infancia también estuvo marcada por el *R&B* y el pop de divas como Christina Aguilera y Britney Spears.[903] Su acercamiento al género se justifica de una manera natural por pertenecer a la generación milenial de principios de los noventa. Al mismo tiempo, los códigos estilísticos del reggaetón, que se caracterizan por un tratamiento de las voces con correctores de tono y la no necesidad de tener un estilo vocal pop favorecen también a la artista. Esto se nota especialmente en sus primeros *singles*, donde sus productores recurren al *moombahton* para aprovechar la estructura de *drops* instrumentales con vocales breves para dar espacio a las coreografías, como sucede en "Mujer Bruja" (2019) junto a Mala Rodríguez.

Esta canción también esconde otra estrategia importante en su carrera, esto es, realizar *featurings* con artistas reconocidas dentro de la escena urbana. Así, en este tema trabaja junto a la pionera del rap español Mala Rodríguez, algo que aporta legitimidad a la artista novel, marcada por su relación con el fenómeno *OT*. "Mujer Bruja" y "Ya no quiero ná" serán incluidos en *Akelarre* (2019), el álbum debut de la artista granadina, que según ella fue un disco con el que peleaba por encontrar un lugar, "de reggaetón muy comercial y

---

[901] La artista cuenta en su documental *Lola Índigo: La niña* que durante la gira de *OT* conoció al productor Bruno Valverde, quien le recomendó buscar su propio nicho, pues ya tenían "suficientes solistas femeninas". De este modo, explica que decidió centrar sus esfuerzos en crear "una canción de baile, una canción que reviente la discoteca", en definitiva, algo con lo que poder lucirse como bailarina. *Lola Índigo. La niña*, dirigido por Manu Montejo, Amazon Prime (Fremantle, GTS Entertainment, 2022), https://www.primevideo.com/detail/LOLA-INDIGO-LA-NI%C3%91A/0OS2BBWSIN7CR81AB6UG6KP922.

[902] María Lucena, "La relación de Lola Índigo con sus bailarinas: el vínculo que les une desde que se conocieron", *Cadena 100*, 6 de noviembre de 2022, https://www.cadena100.es/musica/noticias/relacion-lola-indigo-con-sus-bailarinas-vinculo-que-les-une-desde-que-conocieron-20221106_2381237.

[903] *Lola Índigo. La niña*, 00:17.

muy oscuro",[904] si bien incluye algún corte nuevo de reggaetón estilo colombiano, como "Inocente", producido por la dupla The Rude Boyz. Otra colaboración importante que la sigue acercando a la escena urbana es "Subliminal" junto al artista canario Maikel Delacalle. En 2020, publica *singles* como "Trendy" junto al español Rvfv, de estilo trapetón, y el reggaetón pop "Santería", con la mexicana Danna Paola y la chilena Denise Rosenthal.

Lo mismo ocurre en "Lola Bunny" (2021), donde colabora con Don Patricio, un rapero canario que se hizo famoso en el *mainstream* con su *hit* "Contando Lunares" (2019) junto al también canario Cruz Cafuné.[905] El elemento urbano se acentúa en un videoclip con escenas en una cancha de baloncesto –de hecho, la portada del *single* es una pelota rosa con el título–, donde Lola Índigo aprovecha para subirse a una canasta o bailar entre las rejas. Por su parte, Don Patricio se sitúa en una barbería junto a hombres de piel morena que le cortan el pelo y tiran billetes (concretamente dólares estadounidenses). El estribillo juega con los nombres de los personajes de Warner Bros Lola Bunny y Bugs Bunny –que a su vez recuerda a la fonética de "Bad Bunny"–, lo que aporta un tono nostálgico que recuerda a la infancia, como también sucede con su rítmica a semicorcheas en estilo rapeado. La letra supone una acumulación de versos de autoexaltación, muy en la línea de las narrativas de música urbana, con Lola Índigo declarando "no estoy pegá', yo soy el puto pegamento" –recordemos que el concepto de "pegarse" está muy arraigado estos años para designar el éxito, como vimos en el capítulo 1–.

La producción está a cargo del portugués Stego,[906] y se mueve entre el mambo en las estrofas y el *dembow* en los estribillos, ambos con presencia importante del *hi hat* cerrado. La textura incluye acordes de un órgano Hammond con efecto *rotary* a contratiempo (típico a su vez del reggae), con un *loop* grave (fig. 2.4.) que va pasando por sintetizadores *pluck* y *lead* y otro agudo más rítmico sobre la nota re, sirenas, efectos de ruido, un combo de osos *pitcheado* en agudo, así como una gran cantidad de *bubble lazers* y de *ad libs* que aportan naturalidad al conjunto.

---

[904] Ibid.

[905] Véase el capítulo 5.

[906] Aunque en los créditos de Spotify aparece como Stygo, el nombre que usa el productor es Stego. Este ejemplo demuestra una sinergia interesante que se da entre la industria española y la portuguesa. Leonor Marques Guedes, "Do sucesso local ao reconhecimento internacional: Stego já foi nomeado para um Grammy Latino", *Forbes Portugal*, 28 de junio de 2023, https://www.forbespt.com/do-sucesso-local-ao-reconhecimento-internacional-stego-ja-foi-nomeado-para-um-grammy-latino/.



Figura 2.4. Transcripción del *loop* de bajo de "Lola Bunny".

Las voces están tratadas con mucho esmero a nivel de mezcla, como escuchamos en el primer pre-estribillo, donde la voz de la artista aparece duplicada en octava superior, además de las frecuentes variaciones que se presentan gracias al uso de efectos de audio como el *low pass filter* inicial que da la sensación de que el sonido está sumergido. En general, lo que escuchamos es una canción de reggaetón, pero tratada con las técnicas de producción, mezcla y máster del pop, algo que resulta en un sonido más claro y pulido.

Las colaboraciones con artistas de música urbana latina son uno de los puntos fuertes de la internacionalización de la carrera de Lola Índigo. Algunas de las más destacadas que lanza en 2020 siguen siendo de reggaetón, caso de "4 besos" junto al puertorriqueño Rauw Alejandro y el colombiano Lalo Ebratt o "CALLE" junto a los puertorriqueños Guaynaa y Cauty. En "4 besos" apuestan por un reggaetón-pop suave producido por los colombianos Nabález, Mango y Agalma –este último, asentado en Los Ángeles–.[907] Con acordes de piano a contratiempo, emplean un silbido que funciona como *hook*, repitiendo la misma melodía que la del estribillo. Las líneas vocales son melódicas, con tarareos estilo *R&B*. Además, Lola Índigo referencia "One shot 2 shot" (2004) del rapero Eminem, pero cambiando el significado del término *shot* de disparo a chupito. El videoclip tiene una estética de cabaret lujoso, con la artista y sus bailarinas sobre el escenario realizando una coreografía con barras de *pole dance*, mientras que los artistas se encuentran entre el público.

Por su parte, "CALLE" es un acercamiento al reggaetón puertorriqueño más duro gracias a una base de *dembow* agresivo con los *snares* distorsionados y variaciones con *low pass filter*. El *loop* melódico de sintetizador está en modo menor, mientras que las voces son más rapeadas; incluso la de Lola Índigo, que es más melódica, introduce partes susurradas en el pre-estribillo. La letra también es algo más explícita incidiendo en el ambiente urbano –la calle–, al que Lola Índigo dice pertenecer –"yo soy de calle, pero visto de Chanel"–. No faltan las referencias al reggaetón clásico, como "La Gasolina" o a Héctor

[907] Nombre artístico de David Murillo. @davidmurillor, cuenta de Instagram, https://www.instagram.com/davidmurillor/.

El Father, y el videoclip también presenta ese ambiente nocturno callejero en el que Lola Índigo y sus bailarinas visten con prendas urbanas. Destrozos de televisores en una tienda con bates de béisbol, una pelea de baile urbano contra un grupo de personas vestidas como ninjas y un coche de policía completan la ambientación criminal. La canción termina con un *shout out* de Guaynaa celebrando el junte de "Puerto Rico y España", lo que refuerza la presencia de lo español en el *mainstream* urbano latino.

Ambos *singles* se incluyen en el segundo disco de Lola Índigo, *La niña* (2021), que comienza con la canción "La niña de la escuela" junto a Tini –artista argentina– y Belinda, artista mexicana nacida en Madrid. El tema es un reggaetón pop melódico que gira sobre los acordes de Sol♭M, La♭M, si♭m y fam (VI-VII-i-v). Los *plucks* a contratiempo se entrelazan con una base rítmica que oscila entre el *dembow* duro con *sub bass* y una variación del Rich Girl Riddim. Las voces son principalmente melódicas, con algunas secciones breves más rapeadas. Andy Clay, productor cubano y Luizs "The Dro1dz" Salazar,[908] nicaragüense, ambos residentes en Miami,[909] firman la pista.

En el videoclip, que adopta la misma estética que la portada del disco y la gira, recurren al color rosa y al imaginario pop adolescente de la era de los 2000, con posters de la revista *Bravo* o un televisor de tubo. La letra y el vídeo cuentan la historia del patito feo, muy común en las películas "para chicas" (*chick-flick movies*) de los noventa y los 2000, con los tópicos del *makeover* y su consiguiente *glow up*.[910] El ambiente escolar se convierte en un espacio donde las bailarinas de Lola Índigo realizan sus coreografías vestidas de colegialas. Por otro lado, se nos presenta la historia de una niña con gafas –el único elemento que la hace no-guapa en la narración–, que mira el videoclip de Lola Índigo, Tini y Belinda con admiración, decide empezar a bailar en su habitación y, hacia el final, actúa frente a sus compañeres en lo que recuerda a una actuación de fin de curso de primaria.[911]

---

[908] "Luis 'The Dro1dz' Salazar", Rebeleon, https://www.rebeleon.net/luis-salazar.

[909] "Andy Clay", Genius, https://genius.com/artists/Andy-clay.

[910] Mina Le, "we've outgrown the Ugly Duckling Transformation", YouTube, 16 de diciembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Aa4bR5ZO3dM&ab_channel=MinaLe.

[911] La pequeña bailarina es Aina, que se dio a conocer en el concurso televisivo de baile *The Dancer* de RTVE, en el que Lola Índigo participó como capitana. "Lola Índigo cumple su promesa de 'The Dancer' y Aina, su sueño", *RTVE*.es, 5 de julio de 2021, https://www.rtve.es/television/20210705/lola-indigo-aina-video-nina-escuela-tini-belinda-ahitana-angela/2120560.shtml.

Al mismo tiempo, el estribillo reza "soy aquella niña de la escuela / la que no te gustaba, ¿me recuerdas? / ahora que estoy buena, paso y dices / 'oh, nena', 'oh, nena'", transmitiendo ese proceso de superación personal a través de la mejora estética. Si tenemos en cuenta la historia de trastornos alimenticios de Lola Índigo, esta canción se inserta en su narrativa como una artista que lucha contra los estereotipos físicos sobre los cuerpos femeninos.[912] Al mismo tiempo, nos muestra un universo principalmente femenino, de chicas, contradiciendo la idea generalizada del reggaetón como un espacio eminentemente masculinizado. La colaboración con otras dos artistas femeninas que también se encuentran entre el pop y el pop urbano, así como la imagen del grupo de amigas que transmite junto a sus bailarinas subrayan también el discurso de sororidad, algo que aparece en otras canciones del disco como el tema de pop "Spice Girls".

En su tercer álbum, titulado *EL DRAGÓN* (2023), se incluyen colaboraciones con Quevedo, así como con las argentinas María Becerra y Emilia. "El tonto", junto al artista canario, fue una de las canciones más exitosas de 2023, situándose en el puesto once del *top* anual de Promusicae[913] y siendo el primer número uno de la artista.[914] En la letra, que trata la temática del despecho, Quevedo interpola el primer verso del estribillo de "La niña de la escuela". De la producción de reggaetón duro acelerado se encargan los españoles Tunvao y Rayito. En el álbum también participan Mauricio Rengifo y Andrés Torres a la producción, artífices de la estética sonora de "Despacito". Por lo tanto, vemos cómo Lola Índigo abraza las tendencias internacionales del reggaetón para posicionarse en el panorama latino, pero sobre todo en el español, acercándose también a la escena urbana. No obstante, es otra exconcursante de *OT*, María Escarmiento, quien realiza una aproximación a la escena de música urbana española que será leída como aún más orgánica.

2.3.4.3. María Escarmiento y la aproximación al *underground*

Tras su paso por *Operación Triunfo 2018*, María Escarmiento se convierte en una artista situada en los límites del *mainstream* y del *underground*, prestando especial atención al

---

[912] Andrea M. Rosa del Pino, "Lola Índigo, tras superar la anorexia: 'Ahora puedo contar lo que he aprendido'", *El Mundo*, 16 de mayo de 2022, https://www.elmundo.es/loc/famosos/2022/05/16/627e4c2cfc6c83c3318b4586.html.

[913] Promusicae, "Top 100 canciones anual 2023", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2023-n237/.

[914] *Lola Índigo. La niña*, Amazon Prime.

reggaetón en la primera etapa de su carrera como solista. La artista ha comentado en varias entrevistas que esta transición del concurso a la escena urbana fue un movimiento natural, pues ya tenía conexiones en la escena *indie* desde antes de participar en el programa.[915] De hecho, firma con el sello Primavera Labels, del festival Primavera Sound, una empresa relevante en la articulación de esta escena. Por tanto, no es de extrañar que el productor principal de su *ep* debut *Sintiéndolo mucho* (2020) fuese Merca Bae, uno de los exponentes del sonido urbano en su vertiente más experimental. Es más, hj darger recurre a algunos de sus temas con María Escarmiento para ejemplificar lo que esta autora considera una "estética disidente", legitimando a la artista en la esfera urbana, codificada como auténtica.[916]

A esta legitimación se suman, además, las colaboraciones con El Mini y Pedro Ladroga, dos artistas respetados de la escena. *Sintiéndolo Mucho* fue descrito por la crítica musical como un trabajo que se puede considerar de reggaetón, "pero desde un lado industrial y oscuro que hace que el disco en sí desprenda un halo de misterio muy interesante".[917] Este misticismo se percibe en la portada del álbum, donde María Escarmiento se presenta casi desnuda como si se estuviese tomando una foto con el móvil frente al espejo, tapándose la cara, con un collage de fondo formado por el mar y un astro (o una gran burbuja). La propia artista confiesa que en esa época escuchaba mucho el género,[918] cuyas bases de *dembow* resuenan en la mayoría de las canciones. La estética industrial, por su parte, emerge en el uso de sintetizadores *saw* ("La bomba"), sonidos de clave ("Chulo") o *plucks* y *bells* ("Ni tu cara"), todos ellos creando texturas en modo menor. Las letras también son algo crípticas, con tendencia a enfrentarse a un personaje masculino anónimo al que amenaza –"que si yo quiero te hundo" ("Chulo")– y a desarrollar un discurso hedonista sobre salir de fiesta con a sus amigas.

---

[915] Cabe señalar que María Escarmiento proviene de una familia de clase media-alta conectada con el mundo de la música popular española. Lorena G. Maldonado, "Bisexual, follonera y libre: María de OT, la hija 'punk' del autor de 'La puerta de Alcalá'", *El Español*, 20 de octubre de 2018, https://www.elespanol.com/cultura/musica/20181020/bisexual-follonera-maria-ot-autor-puerta-alcala/346716501_0.html.

[916] Véase el capítulo 3.

[917] Álvaro Tejada, "María Escarmiento: Sintiéndolo Mucho", *Mondosonoro*, 7 de julio de 2020, https://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/maria-escarmiento-sintiendolo-mucho/.

[918] Carla Cidón, "María Escarmiento: 'Tengo mucha confianza en lo que quiero hacer'", *Mondosonoro*, 15 de febrero de 2023, https://www.mondosonoro.com/entrevistas/maria-escarmiento/.

Además, en "Castigo" deja ver su amor hacia las mujeres –pues la artista se identifica como bisexual–, mientras que el videoclip de este mismo tema presenta una estética de club oscura, fragmentada, de estilo VHS e iluminada tan solo por luz verde. La artista, junto a un grupo de chicas, se colocan en la escena con actitud hierática, bailando solo en algunos momentos puntuales con movimientos muy poco marcados. Vocalmente, presenta un estilo con algo de aire, casi susurrado en algunas partes, con secciones melódicas y otras más habladas y, sobre todo, sin apenas uso perceptible de efectos como el autotune.

En "Dive", un *single* posterior de 2020, se une al artista Damien y al productor Mike Wit para un tema de inspiración algo más veraniega con un *dembow* agresivo, pero manteniendo la pose chulesca. También en "U" se suma a la artista Coco Champagne, esta vez con un videoclip grabado en yates. El *dembow* suave del tema se combina con bocinas y unas voces melódicas en el estribillo. Por otro lado, la artista sigue trabajando con productores de la escena especializados en reggaetón, como sucede en los *singles* de 2021 "Por la noche" y "Singstar", producidos por Kabasaki y Los del Control, respectivamente.

El último trabajo largo hasta la fecha en la que la artista se decanta por el reggaetón es *Diplomática* (2021), con tres temas producidos por Adrian Ayerbe y el restante, "Las veces que estoy sin ti", por Kabasaki. En su *single* principal, "Borracha", opta por una pista en modo mayor, con una base de *dembow* duro y un estribillo cantable. La artista cuenta que se trata de una canción

> que habla de cuando te gusta alguien y quieres salir a ver a esa persona, va a estar, no va a estar, te pones un poco pedo, estás muy contenta, todo está yendo bien o eso crees… Y no sabes mañana qué va a pasar.[919]

El videoclip muestra una escena de fiesta con karaoke, perreo y a la artista referenciando distintos vídeos musicales de los noventa y los dos mil. También "Comerte la boca" se construye sobre una base de *dembow* agresivo, con *samples* de una voz femenina que grita "duro". Las otras dos canciones tienen un tono más oscuro, abordando temáticas como el amor tóxico.

---

[919] Julia González, "Ya está aquí 'Diplomática', de María Escarmiento", *VEIN Magazine*, 19 de noviembre de 2021, https://vein.es/ya-esta-aqui-diplomatica-de-maria-escarmiento/.

Tras esta primera etapa más ligada al reggaetón y a la escena urbana, la artista se decanta por el *hyperpop* y la electrónica acelerada en trabajos posteriores. El reggaetón, como vemos, es un género al que se acercan distintas artistas femeninas que comienzan sus carreras en *Operación Triunfo*, un programa televisivo *mainstream* y entendido como pop. No obstante, también se trata de un género al que se aproximan artistas españolas que han alcanzado reconocimiento internacional por otras vías, como es el caso de Rosalía y Bad Gyal.

2.3.5. Dos divas catalanas del pop urbano: Rosalía y Bad Gyal

El *boom* de la música urbana española de los 2010 desembocó en la disolución de los límites entre esta categoría y el pop a finales de la década. Prueba de ello es la internacionalización de nombres como C Tangana o Nathy Peluso –artista argentina residente en España–, que se han posicionado como referentes de lo que se ha venido a llamar un nuevo pop, donde lo urbano trasluce en los géneros musicales a los que se aproximan, así como en ciertos discursos de autenticidad que desarrollan para sus personas musicales. En este contexto de internacionalización de artistas de pop urbano español pueden situarse las carreras de Bad Gyal y Rosalía, ambas de origen catalán y ligadas a la escena de música urbana de Barcelona en sus comienzos.

Para ellas, el reggaetón se convierte en un elemento fundamental de su salto al mercado latino, pues el género se encuentra en varios de sus mayores éxitos comerciales a nivel nacional e internacional. De este modo, el género supone un elemento clave de sus estrategias de *crossover* a la industria musical latina y de ahí, al mercado estadounidense y global. Por ello, conviene detenerse a estudiar la producción de reggaetón de ambas artistas, atendiendo también a los debates sobre apropiación cultural en los que se han visto envueltas, los cuales son similares a lo que planteaba Petra Rivera-Rideau en el caso de Enrique Iglesias.

2.3.5.1. El reggaetón en la producción de Bad Gyal, la reina del *dancehall* español

Aunque Bad Gyal se encuentra situada en una posición de visibilidad internacional menor que Rosalía, la artista ha logrado una proyección notable en el *mainstream* de la música urbana latina.[920] Con unos inicios ligados a la escena de música urbana española desde

[920] Mientras que Rosalía se sitúa en junio de 2024 con 24 millones de oyentes mensuales en Spotify, Bad Gyal acumula 12 millones [consultado el 11 de junio de 2024].

2016, la artista ha ido tejiendo su carrera acercándose a músicas como el *dancehall*, el trap, el reggaetón y, más recientemente, la música electrónica. Quizás el punto más interesante de su trayectoria, al menos para este estudio, sea esa conexión intensa con el *dancehall* jamaicano, lo que aporta un sello distintivo a sus temas de reggaetón.[921] De esta manera, la producción de Bad Gyal permite explorar las (re)conexiones entre el *dancehall* y el reggaetón en el contexto *mainstream* español y latino.

En primer lugar, debemos tener presente que el *dancehall* es uno de los pilares del desarrollo del reggaetón,[922] destacando la reutilización de *riddims* como Dem Bow o Hot This Year para la configuración rítmica del género. Pero su herencia no se reduce solo a la reutilización de ciertos patrones rítmicos por parte de los productores musicales, sino que varies artistas de reggaetón (y sus antecedentes como el *underground* o el *dancehall reggae* panameño) se han visto influenciades por las particularidades vocales de este género musical jamaicano, incluyendo estilos como el *toasting*, el *singjaying* o el *flip-tongue*. Al tiempo que el reggaetón ha ido mutando, también lo ha hecho el *dancehall*, el cual ha trascendido el contexto jamaicano para alcanzar el *mainstream* estadounidense con figuras de *dancehall* pop como Sean Paul en los 2000, así como *hits* de Rihanna, Justin Bieber o Diplo en los 2010 inspirados en este género musical.[923]

Es en este contexto donde conviene situar el interés de Bad Gyal por el *dancehall*, quien en numerosas entrevistas ha declarado su admiración por Sean Paul,[924] además de haber viajado a Jamaica para estudiar el baile junto a coreógrafos locales.[925] Del mismo modo que Rosalía ha sido criticada por apropiar el reggaetón y otras músicas, a Bad Gyal se le ha criticado la apropiación, como persona blanca europea, del *dancehall*, una música

---

[921] Esto, aunque quizás destaque más en el contexto español, no es exclusivo de la artista, pues en la escena urbana latina es más habitual incluir influencias del reggae o el *dancehall*, como sucede con artistas como Farruko, Rauw Alejandro, Ozuna o Danny Ocean.

[922] Esto es así, a pesar de que, como indica Marshall, el reconocimiento de la herencia del hip hop "contrasta marcadamente con la notoria ausencia de testimonios similares sobre la influencia de los artistas de *reggae* (jamaicanos)". "[S]tands in stark contrast to the conspicuous absence of any similar testimonials about the influence of (Jamaican) reggae artists". Marshall, "From música negra", 27.

[923] Sharine Taylor, "An Essential Guide to Dancehall", *Red Bull Music Academy*, 10 de julio de 2019, https://daily.redbullmusicacademy.com/2019/07/essential-guide-to-dancehall y J. Sigardo, "7 cosas que deberías saber sobre el dancehall", *Red Bull*, 1 de marzo de 2018, https://www.redbull.com/es-es/music-7-cosas-que-deberias-saber-sobre-el-dancehall.

[924] Billboard, "Bad Gyal Talks Her 'La Joia' Album, Working With Young Miko, Rauw Alejandro & More | Billboard News", YouTube, 27 de enero de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=n2Sa4otQv4Y.

[925] VICE en Español, "Bad Gyal en Jamaica", YouTube, 18 de octubre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=uZyzq-1VJFY&ab_channel=VICEenEspa%C3%B1ol.

cuyas raíces negras permanecen con fuerza en el imaginario anglo.[926] De todas formas, conviene señalar que Bad Gyal incide mucho en sus líricas en que procede de Barcelona y que es española –se autodenomina "la más pegá de España"–, distanciándose así de la posibilidad de ser etiquetada como una artista latina a causa de la indefinición. También ha comentado:

> Mis influencias vienen, sobre todo, de estilos como el *R&B*, que caló mucho en mí cuando era pequeña, y también del reggaeton y el *dancehall*. Este último estilo musical fue un descubrimiento muy personal con el que me siento muy identificada, tanto con el *oldschool* como con el *new dancehall*, que está sacando un sonido mucho más pachanguero y electrónico.[927]

Así, cuando empezó en la escena urbana, Bad Gyal se decantó sobre todo por el *dancehall*, como se aprecia en *Slow Wine Mixtape* (2016). Inicialmente, la prensa musical española la catalogó como artista de *dancehall*[928] lo que contribuyó a que el género fuese más conocido en la escena, pues anteriormente había estado más ligado al contexto del *reggae roots* y los *soundsystems*. Habrá que esperar hasta su segundo *ep*, *World Wide Angel* (2018), para encontrar algunas canciones que puedan clasificarse como fusiones de *dancehall* con reggaetón, destacando el tema "Tu moto", producido por D33J. Mientras que los versos y el estribillo presentan un ritmo de *dembow* duro con algunas variaciones, este se desvanece en las secciones intermedias, donde pasa a un 3+3+2 de *dancehall* deconstruido. A nivel tímbrico, se muestra una textura de sintetizadores atmosféricos que aportan una sensación melancólica, seña sónica de la artista junto a su uso expresivo y robótico del autotune. Es más, la *intro* de la *mixtape* también muestra una declaración de intenciones al mencionar el reggaetón en la letra: "llevo un fajo metido entre las dos / y lo gasto bailando el reggaetón".

Un año más tarde, el artista de flamenco urbano Omar Montes lanza junto a Bad Gyal "Alocao" (2019), que se puede considerar el primer tema de reggaetón puro en el que participa la artista. Se trata de una producción marcada por el estilo de Chus Santana, caracterizada por sus *plucks* y *bells*, punteos de guitarra, sus bombos potentes y

---

[926] Caitlin Donohue, "Bad Gyal Travels Beyond Dancehall on 'Worldwide Angel' Mixtape", *Remezcla*, 23 de febrero de 2018, https://remezcla.com/releases/music/bad-gyal-worldwide-angel-mixtape-review/.

[927] Anna Esparza, "Bad Gyal: De todo menos trap", *Metal Magazine*, 3 de enero de 2017, https://metalmagazine.eu/es/post/bad-gyal-de-todo-menos-trap.

[928] Ramón Fano, "Bad Gyal: la reina del dancehall en exclusiva para Neo2, fotos y entrevista", *Neo2 Magazine*, 22 de septiembre de 2018, https://www.neo2.com/bad-gyal-entrevista/.

progresiones de acordes pop. El videoclip ya muestra la estética del lujo que caracterizará a la artista, con prendas de diseñador, coches deportivos y un chalé con piscina en la Costa Brava, además de su sensualidad. En cuanto a la letra, cabe destacar el *outro*, en el que Bad Gyal interpola unos versos de "El efecto" (2019) de Rauw Alejandro y Chencho Corleone con variaciones leves en la melodía y el contenido. La aproximación de Bad Gyal al reggaetón fue bien recibida por el público, aunque parte de la crítica mostró sus dudas ante este viraje hacia el *mainstream* y el "reggaeton-pop-aflamencado".[929] Así, en el año en el que la artista firma con el sello estadounidense Interscope (perteneciente a Universal),[930] desde *Jenesaispop* opinan que "también hay que tener en cuenta el valor que puede tener que su nombre sea conocido entre un público nuevo, más *mainstream*, que podría suponer un ascenso en lo comercial".[931]

En cuanto al reggaetón, Bad Gyal ha citado como artistas favoritos a "Wisin y Yandel, Zion y Lennox, Plan B, Ñengo Flow, y Arcángel",[932] mostrándose conocedora de la vieja escuela y de la generación bisagra puertorriqueñas. Así, en algunos de sus *singles* posteriores –recogidos en *Warm Up* (2021)– se vuelve más evidente el acercamiento al reggaetón duro de la vieja escuela. Estas influencias se perciben en algunas de sus canciones producidas por El Guincho como "Aprendiendo el sexo" –donde el *dembow* se limita al estribillo–,[933] "Blin Blin" junto al puertorriqueño Juanka,[934] o "Pussy". En estos ejemplos, los *beats* se caracterizan por utilizar unos *drums* potentes y secos sobre patrones de *dembow* con ligeras modificaciones, así como por incluir *loops* melódicos minimalistas y *ad libs* que completan la textura. En los videoclips se incluyen escenas de baile, mientras que la artista explora la estética del *bling-bling* con cadenas de oro ("Blin

[929] Raúl Guillén, "Omar Montes y Bad Gyal, juntos en 'Alocao': ¿quién de los dos está dando un 'braguetazo' con este dueto?", *Jenesaispop*, 24 de octubre de 2019, https://jenesaispop.com/2019/10/24/374668/omar-montes-y-bad-gyal-juntos-en-alocao-quien-de-los-dos-esta-dando-un-braguetazo-con-este-dueto/.

[930] Madeleine Fernando, "Bad Gyal Signs With Interscope and Aftercluv: Exclusive", *Billboard*, 30 de abril de 2019, https://www.billboard.com/pro/bad-gyal-signs-with-interscope-and-aftercluv-exclusive/.

[931] Guillén, "Omar Montes y Bad Gyal".

[932] Donohue, "Bad Gyal Travels Beyond Dancehall".

[933] Producida en colaboración con rawsanches y Fakeguido.

[934] Producida en colaboración con star boy y Jasper Harris.

Blin"), incide en el consumo de marihuana o se muestra sexy con su pareja afrodescendiente a la manera de una *sextape* de los 2000.[935]

De todas formas, el ejemplo más claro de la nostalgia por la vieja escuela boricua quizás sea "Flow 2000", donde se subraya la inspiración en la década de los 2000 en el propio título. El videoclip muestra a la artista rodeada de lujo en una primera escena en la que un grupo de hombres –la mayoría de ascendencia afro–, le lavan los pies con champán y le prenden un porro. Tras mostrarle un collar con un gran zafiro, el vídeo nos traslada a la discoteca, donde la artista baila, rodeada de un grupo de amigas que encarnan la delgadez, los cánones de belleza y la representación racial de finales de los noventa y los 2000. La producción corre a cargo de El Guincho, Alecto y rawsanches y tiene un tinte nostálgico, construyéndose a partir de un *dembow* seco y un *loop* de dos acordes (sim y fa#m, algo desafinados) de piano con efecto *rotary*. Sobre estos se van añadiendo no solo la parte vocal principal de la artista, que desarrolla según avanza la canción, sino también una serie de *ad libs* y líneas de sintetizadores que completan la textura. Además, en el *outro* destaca la melodía de un *lead* con *glide* que repite una escala descendente, mientras que en el videoclip vemos a la artista salir de la discoteca y cubrirse la cara ante los *flashes* de los paparazzi.

Bad Gyal sigue sumando *singles* y colaboraciones, entre las que destaca "Chulo" (2023), a cuyo remix –titulado "Chulo pt. 2"– se añaden la dominicana Tokischa y la puertorriqueña Young Miko. Aquí apuestan por un estilo más agresivo, tanto en los *drums* como en el *delivery*, para crear un tema sexual y hedonista. Además, la colaboración con Tokischa y Young Miko –que, según cuenta la artista, se dio de forma natural–,[936] posiciona a Bad Gyal en un nivel similar al de sus compañeras, las cuales poseen reconocimiento dentro de la escena y entre la crítica. Este tema se incluye en su álbum debut *La joia* (2024), junto a otras canciones de reggaetón como el corte de menos de dos minutos "Sin carné", "Mi Lova" junto al boricua Myke Towers, su colaboración soñada junto al veterano Ñengo Flow "Bad Boy"[937] o la mezcla de brega funk y reggaetón en

---

[935] Íñigo González, "La Bad Gyal más íntima en 'Aprendiendo el Sexo'", *25 Gramos*, 3 de agosto de 2020, https://25gramos.com/la-bad-gyal-mas-intima-en-aprendiendo-el-sexo/.

[936] Fernando, "Bad Gyal Signs With Interscope".

[937] "Leila Cobo: 'Ahora hablemos de tus *collabs*, ¿por qué Ñengo Fow?'. Bad Gyal: 'Eso ha sido como un sueño, es uno de mis reggaetoneros favoritos, cuando estaba empezando le escuchaba *a full* y no pensaba que podría tener una canción con él. Estuve aquí en Miami en su casa grabando, nos trataron súper bien, como persona me pareció un tipo súper guay'". Billboard, "Bad Gyal Talks".

"Bota niña" a la que se sumó la brasileña Anitta.[938] Otro gesto de consagración en la música urbana latina es su colaboración con Ozuna en "Guay" (2024), en la que también optan por una base de reggaetón duro y unas melodías vocales memorables, propias de ambos artistas.

Más allá de su discografía, cabe comentar también el uso que la artista hace de su propio cuerpo. Habitualmente muestra una imagen (hiper)sensual en los videoclips y en sus actuaciones, tanto por los *looks* como por sus movimientos. Además, en varias de sus canciones declara su capital erótico –"soy buena en los *lyrics*, soy buena haciendo *hits*; soy buena en la cama, experta *riding the dick*" ("Slim Thick")–. Todo esto le permite construir una figura atractiva y que puede ser leída como empoderada,[939] si bien también le ha valido algunas polémicas. En este sentido, la artista considera que "[s]iempre que una mujer es un poco libre sexualmente o dice las cosas como quiere, va a haber gente a la que no le va a gustar. Ya no le doy importancia".[940] Así, Bad Gyal ha tenido que enfrentarse a que el videoclip de su tema "Pussy" fuese censurado por YouTube,[941] a los debates sobre el *naked dress* de Paco Rabanne que lució al recoger su premio Talento Joven Internacional de *La Vanguardia*, entregado por los reyes;[942] o a la polémica que desencadenó su decisión de no perrear con el puertorriqueño Rauw Alejandro en un concierto de este.[943]

De este modo, el caso de Bad Gyal se convierte en un ejemplo del poder de los cuerpos (normativos) femeninos en el *mainstream* español, así como de los intentos de control

---

[938] El Mundo, "Bad Gyal: 'Me flipa que a las cayetanas les encante mi música' | ENTREVISTA", YouTube, 27 de enero de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=bd7BZcW62Go.

[939] "En España, la mentalidad de los jóvenes de ahora es súper *open-mind* aceptar ese tipo de letras, no juzgarlo. También como otro tipo de feminismo. Si quiero llevar algo corto, llevo algo corto. Si quiero bailar así, bailo así porque me gusta, no porque me quiera llevar a todos los hombres que están en esta sale o quiera su atención". Billboard, "Bad Gyal Talks", 12:32-12:49.

[940] Nuala Phillips, "Bad Gyal: 'Chula soy, porque lo soy. Pero eso no quita que también pueda ser empática, sensible, cariñosa, risueña y seguir siendo chula igual'", *Vogue España*, 19 de marzo de 2024, https://www.vogue.es/articulos/bad-gyal-la-joia-disco-entrevista.

[941] Noemí Fernández, "Bad Gyal, sin pelos en la lengua sobre la polémica de Arcángel: 'Estoy harta de esta doble moral'", *LOS40*, 11 de marzo de 2021, https://los40.com/los40/2021/03/11/los40urban/1615478200_202042.html.

[942] "Bad Gyal recibe el premio Vanguardia 'Talento Joven Internacional'", *La Vanguardia*, 18 de septiembre de 2023, https://www.lavanguardia.com/vida/20230918/9229607/bad-gyal-premio-vanguardia-talento-joven-internacional.html.

[943] José Fajardo, "Mejor perrear sola que mal acompañada: las mujeres cambian las normas del reggaeton", *El Mundo*, 26 de diciembre de 2023, https://www.elmundo.es/cultura/musica/2023/12/26/6585bacee85ece3d7c8b4579.html.

sobre estos. Al mismo tiempo, la insistencia en el lujo y sus asociaciones con esferas de alta cultura como la alta costura no solo posicionan a Bad Gyal dentro del pop, sino que también contribuyen a cierta legitimación de la música urbana –y, por ende, del reggaetón– dentro de la sociedad española. A través de los diferentes ejemplos audiovisuales comentados, vemos cómo Bad Gyal integra el género (y, concretamente, el estilo de la vieja escuela) en un universo *chic* y exclusivo propio de las representaciones de opulencia y capital económico que caracterizan a la escena urbana latina *mainstream*. Otra artista que hace un uso significativo de su cuerpo, la moda y el lujo, aunque con matices distintos, es Rosalía.

2.3.5.2. Rosalía: de "Con Altura" a la experimentación de *MOTOMAMI*

Tras una primera etapa ligada al flamenco, Rosalía consolidó su *crossover* al mercado latino de música urbana junto al astro del reggaetón colombiano J Balvin en el *single* "Con Altura" (2019). Producido por El Guincho, este lanzamiento supuso el primer viraje estricto hacia el *mainstream* internacional por parte de una artista que había ido construyendo una legitimidad como cantaora de flamenco y dentro de la crítica *indie* especializada. La canción fue seleccionada por la revista estadounidense *Time* como una de las diez mejores del 2019,[944] teniendo además una gran acogida en España y varios países de América Latina. Este reconocimiento desde Estados Unidos queda reflejado también en críticas positivas de *Rolling Stone* o *Pitchfork* que se deshacen en halagos destacando la "experimentación transcultural",[945] su contribución a la diversidad de la música latina y los "tropos fanfarrones" de la letra.[946]

Para Rosalía, la canción es un homenaje al reggaetón clásico, pues decidió acercarse al género cuando se encontraba trabajando en Miami.[947] Además, "Con Altura" cuenta con un vídeo dentro de la serie "Diary of a song" de *The New York Times* donde varias de las

[944] Andrew R. Chow y Raisa Bruner, "The 10 Best Songs of 2019", *Time*, 28 de noviembre de 2019, https://time.com/5736115/best-songs-2019/.

[945] Suzy Exposito, "Rosalía and J Balvin Fly High in New Video for 'Con Altura' (feat. El Guincho)", *Rolling Stone*, 28 de marzo de 2019, https://www.rollingstone.com/music/music-latin/rosalia-and-j-balvin-fly-high-in-new-video-for-con-altura-feat-el-guincho-813635/.

[946] Philip Sherburne, "Rosalía and J Balvin Hit New Heights on 'Con Altura'", *Pitchfork*, 29 de marzo de 2019, https://pitchfork.com/reviews/tracks/rosalia-j-balvin-con-altura/.

[947] Exposito, "Rosalía and J Balvin".

personas que participaron en su creación cuentan la historia de esta.[948] En él, la artista habla del interés que le causaba la intersección entre el rapeo y la melodía de artistas como Daddy Yankee, lo cual, según dice, trata de recrear.[949] Es más, esta conexión con el reggaetón canonizado de vieja escuela se percibe también en el intento de incluir a Tego Calderón como colaborador –si bien quien participó finalmente fue J Balvin–.[950] Más allá de considerar el reggaetón como una música presente en su vida desde su preadolescencia,[951] Rosalía construye un discurso sobre la latinidad del flamenco y de lo español fundamentado en la idea del "cante de ida y vuelta" que ya reivindica desde la etapa de *El Mal Querer* (2018):

> En concreto, en España y Cataluña hay unas maneras de entender y de abordar el tema que son diferentes a las de Sudamérica, aunque yo siento que también somos latinos, es toda música latina, ¿sabes? Por ejemplo, en el flamenco hay un estilo que se llama 'de ida y vuelta' [...] que se debe a unas canciones españolas que viajaron a Latinoamérica, absorbieron influencias afrocaribeñas y regresaron a España […] Y cuando viajo a Latinoamérica siento que es una cultura muy familiar.[952]

Lejos de ser un caso aislado, "Con Altura" marca el inicio de una serie de colaboraciones de reggaetón junto a artistas latinos como Ozuna –"Yo x Ti, Tú x mí"–, Daddy Yankee, Sech, Farruko y J Balvin –en el remix de "Relación" (2020)–, o Wisin y Yandel –"Besos moja2" (2022)–, que benefician la integración de Rosalía en la escena latina internacional. Otra muestra clara de esta adhesión a la escena latina fue su relación romántica con Rauw Alejandro, que en lo artístico dejó el *ep RR* con los temas de reggaetón "Beso" y "Vampiros".

---

[948] The New York Times, "Como Rosalía y J Balvin Hicieron 'Con Altura' un Exito Global en Regaetton | Diary of a Song", YouTube, 8 de julio de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=iji_yL93pdI&t=16s&ab_channel=TheNewYorkTimes.

[949] "Recuerdo que dije que quería hacer una canción que tuviera ese aire clásico del reggaetón, como Daddy Yankee, que se siente como si estuvieran rapeando pero no rapeando porque tiene melodía, ¿sabes? Y eso me encanta". "I remember that I said that I wanted to do a song that has this classic reggaeton vibe, like Daddy Yankee, it feels like they are rapping but is not rapping because it has melody, you know? And I love that". Ibid., 0:50-1:07.

[950] Ibid.

[951] Joe Coscarelli, "Rosalía Reserves the Right to Transform", *The New York Times*, 17 de marzo de 2022, https://www.nytimes.com/2022/03/17/arts/music/rosalia-motomami.html.

[952] "Specifically in Spain and Catalonia, there are some special approaches and ways of understanding that are different from South America, even though I feel like we are also Latin; it's all Latin music, you know? For instance, in flamenco, there's a style called 'de ida y vuelta' […] named after Spanish songs that traveled to Latin America, absorbed Afro-Caribbean influences, and returned to Spain […] And when I travel to Latin America I feel like it's a very familiar culture". Sherburne, "Rosalía and J Balvin Hit".

Pero es en su tercer álbum de estudio, *MOTOMAMI* (2022), donde cristaliza la importancia del reggaetón en esta etapa de su carrera, pues el género está presente en la mitad de las canciones del álbum, pudiendo ser estas divididas en dos categorías: experimentales y clásicas. Entre los temas experimentales se encuentran "Saoko", con su mezcla de jazz –incluyendo un inesperado *break* de *free* jazz–, sonidos industriales y *dembow*; "Diablo", con sus voces *pitcheadas* en agudo y su *loops* de piano en modo frigio; y "Bizcochito", con su canturreo infantil y su melodía de feria. Por otro lado, "Candy", "La combi Versace" y "Chicken Teriyaki" tienen una aproximación más conservadora al género. En cuanto a la iconografía, cabe resaltar que en la portada la artista se muestra desnuda, con un casco de moto que, entre otras lecturas, puede llevarnos a pensar tanto en el erotismo como en la agresividad que caracterizan a esta cultura musical.

Igual que sucedió con su segundo álbum, *MOTOMAMI* ha inspirado numerosos análisis desde la prensa nacional e internacional, así como desde la divulgación musical. De esta última, destaca el trabajo del *youtuber* Jaime Altozano, quien analiza junto a la artista su obra. Entre los dos, extraen como elementos estructurales los *drums* agresivos en prácticamente todas las canciones, los filtros de frecuencias –por ejemplo, en "Candy"–, la voz desnuda, los *chops* –como la voz de Tokischa en "La Combi Versace"–, el collage y la producción minimalista.[953] Aunque son muchas las interpretaciones que se han formulado sobre este álbum, como la idea de la transformación o la búsqueda de una voz personal,[954] Rosalía también reivindica su carácter desenfadado, pues

> los otros proyectos tenían un tono muy solemne, […] no había cabida para el sentido del humor […] viniendo de ahí, ahora *MOTOMAMI*, que es una energía más liviana, más celebrativa, más de diversión, como más *playful*, como más de 'no me importa, lo hago sólo porque me apetece, porque lo estoy sintiendo como un impulso'.[955]

La práctica del collage se sitúa como una de las señas principales de este trabajo, un énfasis en la intertextualidad que ya se venía anticipando en los *singles* del periodo bisagra del *crossover*. En este punto, conviene examinar las referencias más explícitas que la artista hace al reggaetón clásico. "Saoko" es una alusión directa al tema de Wisin

---

[953] Jaime Altozano, "Análisis de MOTOMAMI 🦋 Entendiendo la transformación de ROSALÍA (con Rosalía)", YouTube, 7 de abril de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=8xGgFmoLRAE&ab_channel=JaimeAltozano.

[954] Coscarelli, "Rosalía Reserves the Right".

[955] Jaime Altozano, "Análisis de MOTOMAMI", 17:19-17:57.

y Daddy Yankee homónimo (2004), del cual Rosalía interpola los versos de respuesta "Saoko, papi, saoko" de la puertorriqueña Annelise.[956] La parte vocal femenina de esa misma canción se referencia también en "Bizcochito", aunque en este caso en negativo ("yo no soy ni voy a ser tu bizcochito"). Por otro lado, "Candy" es una alusión directa a la canción homónima de Plan B de 2014, que se menciona en la intro del tema. Es más, en la versión *MOTOMAMI+* se incluye un remix junto a Chencho Corleone, uno de los integrantes del dúo puertorriqueño y una de las figuras más legitimadas por les fans del reggaetón.

En lo que respecta a los elementos sonoros, frente al *dembow* más suave y filtrado de "Diablo", "Candy" y "La combi Versace", en las otras tres canciones la base es más agresiva y *old school*. Así, "Saoko" imita la estructura del *dembow* puertorriqueño con su *kick sub-bass* (aunque reduciendo el patrón de timbales), "Bizcochito" remite a un Rich Girl Riddim acelerado –de donde podría estar tomando además su acorde repetitivo para la mentada melodía de feria– y "Chicken Teriyaki" recuerda a la fuerza del Hot This Year Riddim sin los *hi-hats*. De esta última canción también cabe destacar el recurso del canto desafinado en la sección contrastante que funciona a modo de puente, que probablemente también emula el estilo vocal del *underground* puertorriqueño de los noventa.[957]

De este modo, la artista se muestra conocedora de los temas clásicos y los rasgos estilísticos más nicho, lo que le permite acumular un capital subcultural ligado a la legitimación del género en la escena de música urbana española. Al mismo tiempo, se trate o no de una canción de reggaetón, Rosalía emplea de manera constante recursos de diferenciación para construir su persona musical: desde las alusiones a Albinoni, Naomi [Campbell], Frank [Ocean], Vivienne [Westwood] o Haraka [Kiko] hasta la configuración de un universo lírico cargado de símbolos como las flores azules o el pelo azabache. Es más, Rosalía ha sido considerada incluso un genio en términos creativos e intelectuales, lo cual también contrasta con ciertos significados adscritos al reggaetón en la cultura popular (no hace falta mencionar aquí los sesgos clasistas que estos comportan).

O, siguiendo a Joseba Gabilondo, "[e]l signo definitivo de la apropiación es que su música aparece como elevada y distintiva de su objeto de apropiación" lo cual, según el autor, invalida las críticas por apropiación cultural. Esta lectura resulta crucial al examinar los

---

[956] "Saoko – Wisin", Genius, https://genius.com/Wisin-saoco-lyrics.

[957] Marshall, "From Música Negra".

procesos de significación del reggaetón en la cultura popular, en tanto que "el objeto apropiado […] se convierte simplemente en un origen 'malo, burdo o inferior' de una apropiación refinada que acaba transformándose en la 'referencia única y superior'".[958] De hecho, si la artista ya había sido blanco de críticas por su apropiación del flamenco (y, por tanto, de la identidad andaluza y/o romaní), tras el lanzamiento de *MOTOMAMI* (y su premiación a mejor álbum del año en los Grammy Latinos), se la tachó de apropiadora de la cultura y la identidad latinas.[959]

Como se demuestra repetidas veces a lo largo de esta investigación, el reggaetón es un género musical que se viene asimilando en España al menos desde principios de siglo. Ante estas acusaciones, Rosalía justificó en varias entrevistas que desde pequeña era consumidora de reggaetón, como desarrolla en su conversación con Joe Coscarelli. En ella, Rosalía reclama que las influencias musicales latinas de *MOTOMAMI* se debían tanto a que eran músicas que "bailaba con sus primas cuando era una adolescente" como a sus constantes viajes y cambios de contexto, siendo un álbum que grabó entre Puerto Rico, República Dominicana, Nueva York, Miami, Los Ángeles y Barcelona.[960] La artista argumenta además la importancia de citar sus influencias, pues dice que desde los trece años escuchaba a Don Omar, Ivy Queen, Lorna, Daddy Yankee, Zion & Lennox, recalcando que el reggaetón forma parte de su experiencia. Asimismo, hace énfasis en abordar estas músicas desde el respeto. De todas formas, en última instancia, aunque dice respetar las críticas, Rosalía pone por delante su creatividad y su intuición como artista.[961]

Por otro lado, críticos culturales como Joseba Gabilondo han indagado en las cuestiones estructurales geopolíticas y raciales de esta apropiación de la latinidad. Este autor usa el caso de Rosalía para ejemplificar "la restauración cultural y política del cuerpo

---

[958] Joseba Gabilondo, *España postimperial: Ideologías del imperio restaurativo* (Santander: La Vorágine, 2024), 138.

[959] "Acusan a Rosalía de 'apropiación cultural' por ganar los premios MTV en categoría 'latina'", *El Mundo*, 28 de agosto de 2019, https://www.elmundo.es/f5/comparte/2019/08/28/5d66b5a3fc6c83396c8b4608.html.

[960] Coscarelli, "Rosalía Reserves the Right".

[961] "Para mí, la creatividad no tiene que ver con eso, no se trata de apropiado o no apropiado, correcto o incorrecto. Va más allá de eso. ¿Suena libre o no? ¿Suena como si tuviera urgencia y surgiera de una necesidad o no? […] Entiendo que otras personas puedan verlo de otras maneras, pero como artista, así es como lo veo". "For me, creativity is not about that — it's not about proper or not proper, correct or incorrect. It's beyond that. Does it sound free or does it not sound free? Does it sound like it has urgency and it comes from need or not? [...] I understand that other people can see it in other ways, but as an artist, that's how I see it". Rosalía en ibid.

postimperial" español a través de la "práctica hegemónica de la apropiación de culturas subalternas y heterogéneas". Por tanto, Gabilondo se opone a leer el trabajo de Rosalía tan solo como "copia o remezcla" y reclama que procede de "una operación histórica y compleja".[962] En este sentido, el autor argumenta que desde Estados Unidos se está sacando provecho del "estatus blanco o blanco/europeo de la feminidad española"[963] (codificada como inalcanzable en términos sexuales)[964] de la artista para así contener la amenaza latente de lo que se entiende en el país como una invasión latina/latinoamericana y sus efectos en la cultura hegemónica blanca estadounidense.

De hecho, el autor invita a "contrastar su éxito con la falta de visibilidad de cualquier cantante latina o latinoamericana, especialmente negra o racialmente marcada" en el país y en el *mainstream* internacional.[965] En palabras de Gabilondo, la notoriedad de Rosalía en la escena de la música latina en general y del reggaetón en particular es una

> forma de representación hispánica que restablece, en el siglo XXI, una nueva versión del viejo orden racial imperial castellano en el que el sujeto peninsular se sitúa en la cúspide de la pirámide social y, correspondientemente, los grupos subalternos racializados latinos y latinoamericanos (indígenas, descendientes de esclavos…) se desplazan a la base.[966]

Como resultado, se podría argumentar que los debates sobre la latinidad de la artista se dan en el marco del "postimperialismo español en la globalización estadounidense",[967] en el que los sujetos que crean música con letras en español son leídos dentro de la categoría de música latina, independientemente de su origen nacional. Por ende, las reflexiones de Gabilondo, aunque envueltas en un marco discursivo y conceptual muy concreto, pueden ser útiles no solo para pensar el caso de Rosalía, sino para el de cualquier artista de origen español con suficiente impacto en la industria musical latina y estadounidense.

El análisis que se ha presentado hasta ahora de las carreras de distintas artistas, desde Enrique Iglesias a Lola Índigo, María Escarmiento, Bad Gyal o Rosalía, demuestra cómo se ha ido legitimando el reggaetón en la cultura popular española gracias a su inserción

---

[962] Gabilondo, *España postimperial*, 109.

[963] Ibid., 123.

[964] Ibid., 137.

[965] Ibid., 123.

[966] Ibid., 123-124.

[967] Ibid., 125.

en el pop y, por consiguiente, en el *mainstream*. También pone sobre la mesa los debates sobre la apropiación cultural del género, en especial cuando se trata de artistas que alcanzan el mercado latino estadounidense. No obstante, esto no quiere decir que no se sigan generando discursos estereotipados sobre la latinidad o la supuesta baja calidad musical del género en espacios mediáticos como la televisión. Por ello, en el siguiente apartado se presta atención a algunos eventos televisivos en los que se refuerzan estas visiones negativas del reggaetón, que conviven con los procesos de puesta en valor expuestos hasta ahora.

2.3.6. El reggaetón en los medios de comunicación, entre el debate y la parodia

Si bien el género fue objeto de discusión por parte de la opinión pública desde su asimilación en el país a principios de los 2000, es a mediados de los 2010 cuando más se intensifican los debates en torno a él. Las polémicas sobre el contenido machista de las letras y de los videoclips son tratadas en el capítulo 6, mientras que en este apartado nos centraremos en otros procesos de significación de esta música en torno a la estereotipación de lo latino y la idea de la baja cultura. Estos significados se despliegan notablemente en algunos programas televisivos de máxima audiencia, entre los que podemos destacar *El Hormiguero*. También se tienen en cuenta algunos discursos y declaraciones sobre el género de personas mediáticas, como el pianista James Rhodes o el periodista Víctor Lenore.

2.3.6.1. *El Hormiguero* y la naturalización del humor xenófobo

El Hormiguero es un programa de televisión español creado en 2006 que combina entrevistas con secciones de humor y de divulgación científica, emitido en Cuatro hasta 2011, momento en el que pasa a Antena 3. Con el tiempo, se ha convertido en uno de los programas de máxima audiencia de la televisión española, teniendo como invitados a personas famosas a nivel nacional e internacional, entre las que se encuentran artistas latinas/os como Daddy Yankee, Camilo, Tini, Ozuna, Sebastián Yatra, Lali Expósito, Emilia, María Becerra, Manuel Turizo, Karol G, Maluma, Rauw Alejandro, Nicky Jam, J Balvin o Becky G, entre otras/os.

En 2017, sin duda aprovechando el éxito de "Despacito", el programa presentó el *sketch* humorístico "El abuelo Melquiades te enseña cómo componer reggaeton en tan solo 30

segundos",[968] creado por el guionista Jordi Moltó. En él, el señor Melquíades, de noventa y dos años, muestra cuatro elementos básicos para componer reggaetón: el ritmo, la letra, el acento y el autotune. Si bien en la sección rítmica –donde toca unos acordes al piano a contratiempo– y en la del autotune se refiere más a una supuesta sencillez musical, las otras dos partes inciden en ciertas ideas sobre la simpleza de las letras, representada en una tabla (fig. 2.5.), y en la imitación del acento puertorriqueño.



Figura 2.5. "Cuadro reggaetón" del Abuelo Melquíades en El Hormiguero.

Seguidamente, se incluye un videoclip paródico en el que el señor Melquíades viste con elementos de la cultura urbana y del *bling-bling* de *atrezzo*, mientras realiza gestos como tirar billetes o hacer como si agarrase algo con las manos (imitando, quizás, a un león), un ademán cómico y sexual. Esto se completa con bailarinas disfrazadas de ancianas que se mueven y perrean de forma paródica asiendo andadores. Cargada de autotune opaco, la canción suma tópicos del género como los gemidos femeninos y el recurso de pregunta-respuesta con añadidos humorísticos relacionados con la vejez, como el tacataca, la faja o la ciudad de Benidorm. Sobre la creación del *sketch*, Jordi Moltó contaba a *BBC Mundo* que

> [u]na primera parte sería el tutorial con estereotipos del reggaetón: el ritmo, la letra, el autotune… Pero la clave está en que es dicho por un abuelo en un aparente centro

[968] Antena 3, "El abuelo Melquiades te enseña cómo componer reggaeton en tan solo 30 segundos - El Hormiguero 3.0", YouTube, 2 de junio de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=6iOlB0QLy84&t=63s&ab_channel=Antena3.

> de mayores. Lo más gracioso es que, en la mayoría de los casos, ellos no tienen idea de lo que es el reggaetón.[969]

El *sketch* tuvo una excelente acogida entre el público, siendo el señor Melquíades (rebautizado como Daddy Melquíades) invitado al programa al que asistió Daddy Yankee, a quien retó a un concurso de baile.[970] El éxito fue tal que fue presentado en Miami, en el *talk show Don Francisco te invita* de Miami TV.[971] En ese espacio, el señor Melquíades aprovechó para compartir que ese viaje se había convertido en su luna de miel junto a su mujer, con la que llevaba más de sesenta años de casados. Además, transmitió mensajes sobre la importancia de que las personas de la tercera edad se mantuviesen activas si sus cuerpos se lo permitían. En este clima de emocionalidad creado por las narrativas de superación personal y la ternura asociada a la vejez, los estereotipos fijados sobre el reggaetón y lo latino quedan más diluidos, más aún si se tiene en cuenta el buen recibimiento mostrado por una parte de la comunidad latina de Miami.

No obstante, este número cómico no deja de ser un ejemplo de cómo el humor construido a través de la imitación de los acentos latinos sigue reforzando narrativas esencialistas sobre estas identidades, que podrían considerarse incluso recursos humorísticos xenófobos. Así, conviene recurrir de nuevo al trabajo de Mundy y White sobre el humor, ya que

> [e]s lamentable que la lógica del humor como válvula de escape para la sociedad parezca compartir la lógica de la violencia racista contra las minorías en tiempos de agitación social. El factor clave es si se hace referencia a estereotipos étnicos y raciales de una manera que los refuerce o los debilite.[972]

Mientras que la parodia del reggaetón en televisión es una práctica que ya se ha analizado en el caso de "Baila el Chiki Chiki", lo interesante de *El Hormiguero* es que recurre con

---

[969] Lioman Lima, "Daddy Melquiades, el abuelo español del taca taca que enseña lo fácil que es escribir un reggaetón en 30 segundos", *BBC Mundo*, 5 de julio de 2017, https://www.bbc.com/mundo/noticias-40511865.

[970] Antena 3, "Daddy Yankee y Daddy Melquiades bailan juntos 'A mi me gusta el TACA TACA' - El Hormiguero 3.0", YouTube, 20 de junio de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=DuvREN9xqYc&t=3s&ab_channel=Antena3.

[971] Antena 3, "Así fue como Daddy Melquiades conquistó Miami - El Hormiguero 3.0", YouTube, 13 de septiembre de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=vpvc4u-VPos&ab_channel=Antena3.

[972] "It's unfortunate that the logic of humour being a safety valve for society appears to share the logic of racist violence against minorities in times of social unrest. The key factor is whether reference is made to ethnic and racial stereotypes in a way that reinforces them or undermines them". Mundy, *Laughing Matters*, 233.

cierta frecuencia a la imitación del acento latino cuando se habla del género, muchas veces de mano de las hormigas, Trancas y Barrancas, cuyo rol de marionetas puede contribuir a difuminar el elemento potencialmente ofensivo.[973] Esto, además, se combina con otros contenidos de índole más personal, como las entrevistas a Daddy Yankee y Ozuna en las que los artistas tienen la oportunidad de hablar en detalle sobre sus orígenes humildes,[974] así como participar en actividades de divulgación científica o juegos.[975]

Otra cuestión relacionada con el reggaetón que aparece en el programa es el perreo, sobre todo de la mano de invitadas mujeres. Así, en un episodio de 2014 en el que la actriz Macarena García se encontraba promocionando la película musical *La llamada*, el presentador, Pablo Motos, le pidió que le enseñase a bailar reggaetón con motivo de una escena del filme en la que la actriz baila.[976] En consecuencia, se generó una situación marcada por la sensación de vergüenza, en la que algunos compañeros del programa se mofaban de Pablo Motos por su falta de habilidad para bailar, lo cual no hace más que reforzar la idea del perreo masculino como algo cómico, como ya vimos en el caso de *Operación Triunfo*. En 2022, la presentadora y modelo Cristina Pedroche hizo su entrada en el programa bailando sensualmente "Mamiii" de Becky G y Karol G.[977] De nuevo, el presentador se unió a ella, perreando a unos treinta centímetros de distancia. También la artista María Becerra, invitada del programa ese mismo año, enseña a perrear al presentador, quien se muestra algo torpe al principio, pero finalmente logra hacer unos movimientos que le valen el aplauso del público y de sus compañeros.[978]

En estos cortes, el perreo se convierte, por un lado, en una muestra de la habilidad corporal y, en algunos casos, del capital erótico de las invitadas, así como en un elemento cómico

---

[973] Antena 3, "¿Frase de filósofo o de cantante de reggaeton? El juego de Trancas y Barrancas - El Hormiguero 3.0", YouTube, 27 de mayo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Jnhd9JPCl7c.

[974] Véase Antena 3, "Así comenzó Daddy Yankee en el mundo de la música - El Hormiguero 3.0", YouTube, 27 de junio de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=CUBXJehSm0Y y "Ozuna, de limpiar zapatos en la calle, a artista internacional - El Hormiguero", YouTube, 12 de mayo de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=tjCMepxUQyI.

[975] Véase Antena 3, "Daddy Yankee combina ciencia y música para crear la melodía más divertida - El Hormiguero 3.0", YouTube, 27 de junio de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=JlN8ByurBg4.

[976] Antena 3, "El reggaeton de Macarena García y Pablo Motos en El Hormiguero 3.0", YouTube, 14 de octubre de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=X3Oo8fDgf-4&ab_channel=Antena3.

[977] El Hormiguero, "Cristina Pedroche bailando en su entrada - El Hormiguero", YouTube, 3 de junio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=ugCHoIxZqd8&ab_channel=ElHormiguero.

[978] eltrece, "¡SIGUIÓ LOS PASOS DE LALI! María Becerra enseñó a perrear en la tv de Española", YouTube, 29 de septiembre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=j8OI-V49RmM.

con la participación de Pablo Motos. No obstante, no siempre han sido bien recibidas estas propuestas de baile, como demuestra la polémica que surgió cuando el presentador preguntó a las actrices españolas de la serie *Las chicas del cable* al inicio de su entrevista si sabían bailar reggaetón. Esta pregunta generó cierta incomodidad entre las invitadas, agravada por las declaraciones del presentador sobre que "ahora mismo las chicas se dividen entre las que saben perrear y las que no saben perrear".[979]

Por otro lado, en el programa también encontramos algún ejemplo en el que se opone el género a la religión,[980] así como a la música clásica. La sección "El Reggaeton y la Ópera unidos en un solo vídeo", emitida en 2019, comienza con una voz en *off* declarando que "el reggaetón es el nuevo orden mundial", mientras que presentan la ópera como una música que "goza de gran prestigio, pero es exclusiva y minoritaria".[981] A través de dos entrevistas a la soprano Ainhoa Arteta y los artistas Rvfv y Omar Montes –este último, colaborador habitual del programa ese año– en las que se plantean las mismas preguntas, *El Hormiguero* nos presenta una definición por oposición.

Por un lado, Ainhoa Arteta habla del gran esfuerzo que realiza diariamente debido a su profesión, su dominio de idiomas o el dinero que ha invertido en su formación, y declara que, en la música clásica, "uno no se hace rico con esto". Como contraparte, Omar Montes y Rvfv hablan del dinero que han conseguido con la música –"en la Línea de la Concepción, en un [concierto] privado, para unos gitanos fuertes, no sé si me dieron pa' mí y pa' Moncho, setenta, ochenta mil euros", cuenta Montes– y dejan entrever que la cultura del esfuerzo no es necesaria para crear la música que hacen.[982]

Tras una interpretación cruzada de la balada "Caruso" (1986) de Lucio Dalla (supuesto ejemplo de ópera) en estilo trap-aflamencado por parte de los artistas de música urbana y "Sin pijama" en estilo operístico de mano de la soprano, se produce el encuentro final entre los tres. Aquí, conversan sobre el canon, con Ainhoa Arteta declarando que está "convencida de que, si Mozart existiera ahora, posiblemente también compondría

---

[979] "Críticas a Pablo Motos por su entrevista a 'Las chicas del cable': ¿Sabéis bailar reguetón?", *20 Minutos*, 25 de abril de 2017, https://www.20minutos.es/television/criticas-pablo-motos-entrevista-chicas-cable-sabeis-bailar-regueton-297875/.

[980] El Hormiguero, "El Reguetón vs. La Religión - Experimento social - El Hormiguero", YouTube, 2 de febrero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=yMZXEeXZQHc.

[981] El Hormiguero, "El Reggaeton y la Ópera unidos en un solo vídeo - El Hormiguero", YouTube, 18 de septiembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=Cd87N30G5UM.

[982] Ibid., 2:33-2:48.

reggaetón, [...] porque era un tío muy transgresor en su tiempo".[983] Otro ejemplo de comparación de la música clásica y el reggaetón es el que nos dejó el pianista James Rhodes en un ciclo de charlas para el proyecto de BBVA emitido por TVE *Aprendemos Juntos 2030*.

2.3.6.2. James Rhodes y el canon musical

Dentro del *branded content* del banco BBVA *Aprendemos Juntos 2030* emitido por La 2 (TVE) en su sección "A mi yo adolescente", acudió como invitado a un episodio de 2021 el pianista británico nacionalizado español James Rhodes. En su intervención hizo unas preguntas que no tardaron en generar polémica en redes sociales.[984] El pianista, tras compartir su pasión por la música clásica, rogaba a los jóvenes

> explicarme, por favor, lo del reggaetón y Bad Bunny. Te lo juro, os lo juro, que no estoy diciendo que es una mierda, pero literalmente […] no entiendo la popularidad de este tipo de música. Si hay alguien que pueda explicarme, mira eso es porque es la puta hostia, te escucho con toda mi alma.[985]

La división entre el reggaetón y la música clásica queda reforzada por las declaraciones del pianista, una persona a la que se le presupone un gran capital cultural y musical, pero que se reconoce ajeno a uno de los géneros musicales más exitosos del momento. Además, Rhodes hace predicciones sobre el canon futuro, cuestionando que la música de Bad Bunny pueda llegar a ser escuchada dentro de dos siglos.[986]

Los jóvenes responden aludiendo al placer que les provoca el bailar en discotecas de reggaetón, y reclaman la importancia de comprender el contexto cultural. En este sentido, Aroa, de veintidós años, reivindica "que el reggaetón tiene un lenguaje increíble, una forma de expresarse, o sea una crudeza que es una pasada" y tacha de "carca" los comentarios de Rhodes. Por otro lado, otros participantes admiten que no les gusta el

---

[983] Ibid., 4:26-4:34. Mientras que Arteta construye un canon conformado por "Mozart, Beethoven, Freddie Mercury", Omar Montes va añadiendo a Falete y Niña Pastori –y como reacción Arteta incluye también a Camarón–.

[984] José Luis Señor, "Lluvia de zascas a James Rhodes por denigrar el reguetón en Televisión Española", *El Español*, 28 de noviembre de 2021, https://www.elespanol.com/social/20211128/lluvia-james-rhodes-denigrar-regueton-television-espanola/630187408_0.html.

[985] Aprendemos Juntos 2030, "El reguetón y el trap: la música sin prejuicios de la generación Z. A Mi Yo Adolescente. T2 Ep 8", YouTube, 25 de noviembre de 2021, 1:43-2:06, https://www.youtube.com/watch?v=RXXfdNpAcXQ&ab_channel=AprendemosJuntos2030.

[986] "¿Vamos a escuchar a Bad Bunny en dos siglos? Pues no, ni de coña, pero seguramente vamos a hablar de Beethoven y hay una razón para esto". Señor, "Lluvia de zascas".

género, pero reclaman la importancia de respetar los gustos ajenos. Es el caso de Martín, de veinte años, que aprovecha para poner en valor el trabajo de Calle 13, declarando que "hay reggaetón muy cutre, pero luego encuentras a gente como Calle 13, que yo no escucho, pero que he escuchado y que joe, es música […] Ahí veo una gran diferencia, creo que de calidad y cutrez".[987]

También resulta interesante que, ante una defensa de la necesidad de entender el contexto "barriobajero" del que proviene el reggaetón (según Kevin, de veintidós años), el moderador, Ángel Carmona (periodista musical), reclama "la fuerza de lo suburbial". En este punto, el periodista comienza a comparar el género con otros consagrados, ya sea la salsa, el punk o el *hip-hop*, a la manera de otras voces del ámbito cultural que han tratado de legitimar el reggaetón recalcando su genealogía ligada a las clases bajas.[988] A modo de síntesis, podemos constatar que la trascendencia del reggaetón en el *mainstream* a mediados de los 2010 conllevó no solo cambios estilísticos a nivel musical, sino también una mayor visibilidad en los medios de comunicación, que hicieron del género un objeto de burlas y/o de debate dentro de la cultura popular, en una constante re-negociación de sus significados adscritos.

2.4. Conclusiones del capítulo

A lo largo de este capítulo se ha reflexionado sobre qué lugar ocupa el reggaetón en el *mainstream* español, prestando especial atención a la producción del género por parte de artistas pop españoles, así como a los discursos presentes en la televisión y otros espacios mediáticos. En este sentido, hemos entendido el *mainstream* como una esfera de las músicas populares caracterizada tanto por su viabilidad comercial y su omnipresencia como por sus significaciones peyorativas en el imaginario popular. La televisión se entiende, por su parte, como un elemento sinérgico con respecto a la industria musical, lo cual es especialmente visible en *talent shows* como *Operación Triunfo*, aunque también trasciende a otros formatos como los *reality shows* o incluso los *talk shows*.

Durante los 2000 se identifica una presencia modesta del género, reducida a algunas incursiones por parte de figuras destacadas del pop español como Alejandro Sanz junto a Shakira, David Bustamante o David Bisbal, al que se unen Wisin y Yandel. En estas

[987] Aprendemos Juntos 2030, "El reguetón y el trap", 3:27-3:43.

[988] Véanse Lenore, "Reggaeton" y Ladrero, *El rumor de los suburbios*.

producciones encontramos una preferencia por el estilo aflamencado, así como por sonoridades más suaves y orgánicas, que en algunos casos entroncan con el concepto de músicas del mundo –como ya se percibe en el ejemplo de Roser–. Sin embargo, en la década siguiente cambia la percepción del género con la llegada de una nueva ola de reggaetón pop, en la que Enrique Iglesias, un artista español residente en Miami, tiene gran influencia.

Desde "Bailando" (2014), Iglesias desarrolla un estilo eficaz que repite en varias canciones que se vuelven *hits*. En ellas predominan sus colaboraciones con reggaetoneros puertorriqueños o cubanos, que aportan legitimidad a su entrada en el mercado de la música urbana latina, una estrategia criticada por autoras como Rivera-Rideau por sus implicaciones en el blanqueamiento del género. A mediados de la década también encontramos varios ejemplos de *reality songs*, canciones lanzadas por personajes mediáticos del mundo de los *reality shows* televisivos con gran índice de audiencia como *Gran Hermano* o *Mujeres y Hombres y Viceversa*. Estas propuestas, que presentan cierta variedad de estilos en su conjunto, son objeto de burla y duramente criticadas por ciertos comentaristas sociales como Auronplay por ser, desde su perspectiva, ejemplos de intrusismo laboral en la industria musical.

En comparación, el reggaetón se posiciona como un género musical relevante en la reedición del *talent show Operación Triunfo*, que pone el foco en el desarrollo del talento musical de sus concursantes. Pese a que desde el principio afirman que "en esta academia nos va el perreo", el programa se muestra bastante selectivo a la hora de incluir al género, priorizando canciones de reggaetón pop de la época, así como algunas ampliamente aceptadas por la crítica como "Atrévete-te" de Calle 13 o "Déjala que baile" por su contenido social. El concurso se convierte también en un espacio donde las/os artistas de música urbana latina pueden promocionar sus canciones más recientes. Sin embargo, el género parece más presente en las primeras galas del concurso, estando en varias ocasiones ligado a las expulsiones iniciales. Además, el programa presenta ciertas actitudes esencialistas hacia la música, en especial en su edición de 2020, donde, a pesar de ser aquella en la que tanto el presentador como el jurado se muestran más conocedores del género, asignan de manera unidireccional el gusto por el reggaetón a una concursante por extensión de su afición al rap.

Por otro lado, en el nuevo pop urbano se confirma también cierta tendencia a rescatar estéticas y sonoridades de la década de los 2000, en especial en el caso de las artistas más jóvenes. Esto se traduce en unas producciones que emulan el estilo puertorriqueño de la

vieja escuela, el cual se constituye como canon, al tiempo que legitima a artistas como Rosalía o Bad Gyal, las cuales se muestran conocedoras de la historia del género –y, en el caso de Rosalía, incluso ciertos recursos que se acercan más al *underground* boricua de los noventa–. Además, se produce también una legitimación del reggaetón a través de su asociación con imaginarios del lujo y la alta costura en el caso de Bad Gyal, o con las propuestas intertextuales que proyectan el capital cultural de Rosalía.

También conviene resaltar el hecho de que, frente a los *Latin lovers* encarnados por artistas españoles en los 2000, el que haya una mayoría de artistas femeninas creando reggaetón tras pasar por *Operación Triunfo* desde finales de los 2010 parece indicativo de las construcciones sobre pop y feminidad de estos años. Esto nos lleva a pensar en la configuración de una nueva categoría dentro de las propuestas por Fouce y Martínez en el caso del pop español derivado del concurso en los 2000, la de la diva de pop urbano, encarnada por artistas como Lola Índigo, –y, en menor medida Ana Guerra–, en cuya producción se muestran afines a las sonoridades contemporáneas del pop urbano latino.

Dicha categoría entronca a su vez con las dinámicas de la industria de la música latina *mainstream*, donde desde mediados de los 2010 somos testigos del ascenso de artistas femeninas con cuerpos normativos, entrenadas en el canto y en el baile, pero ligadas a ciertas narrativas de autenticidad de la música urbana (como puede ser el caso de Becky G o Karol G). Asimismo, cabe cuestionarse la disminución de artistas masculinos de reggaetón en este ámbito (que no en el *mainstream*), al menos en el caso español, lo que nos lleva a considerar si las construcciones de autenticidad se aplican de forma diferente según el género. Por supuesto, la escasa presencia en la esfera más *mainstream* de personas racializadas, migrantes y de identidades LGTBIQ+ también es otro aspecto sobre el que reflexionar, si bien las identidades bisexuales ganan espacio gracias a artistas como María Escarmiento o Lola Índigo.

En lo que respecta las parodias sobre el reggaetón, cabe destacar dos hitos en la cultura popular española: Rodolfo Chikilicuatre y el Abuelo Melquíades. El primero implicó la participación de España en el festival de Eurovisión de 2008 bajo la canción humorística "Baila el Chiki Chiki", nacida en el seno del *late night* televisivo *Buenafuente*. Marcado por una intensa burla no solo hacia el reggaetón sino hacia la industria musical y la sociedad española, la actuación combina elementos kitsch e infantilizados con la imitación de distintos acentos de países latinoamericanos. Esta imitación de acentos, que puede ser leída como un humor xenófobo, está presente también en espacios como *El Hormiguero* una década después. Dentro de este programa destaca el *sketch* humorístico

del Abuelo Melquíades, en este caso una parodia más centrada en el reggaetón en base a su nuevo *boom* tras el éxito de "Despacito" en 2017.

De este modo, puede concluirse que, dentro del *mainstream* español, el género ha sufrido una serie de procesos de resignificación que evidencian su blanqueamiento, su construcción como objeto de burla y, al mismo tiempo, su legitimación dentro de la industria musical del país. Otro tipo de procesos de legitimación conectados con el concepto de autenticidad son los que se dan en el contexto de la escena de música urbana, que constituyen el foco principal del siguiente capítulo.

3. PROCESOS DE (IN)AUTENTICACIÓN EN LAS ESCENAS DE *HIP-HOP* Y MÚSICA URBANA

Junto con el *reggae*, el *hip-hop* desempeñó un papel fundamental en la formación del reggaetón en el Puerto Rico de los años noventa.[989] Marshall explica que el término empleado para designar la música predecesora del reggaetón, *underground*, procedía del discurso del *hip-hop* estadounidense. No obstante, a diferencia del contexto neoyorquino, *underground* no implicaba solo una oposición discursiva al *mainstream* y una ligazón con la autenticidad de la calle, sino también una circulación fuera de los canales oficiales del mercado.[990] Durante la época del *underground* boricua, el *sampleo* de *breakbeats* de *hip-hop* era constante, los artistas rapeaban –muchas veces sobre temas sociales–, y poco a poco fueron adoptando una estética más cercana al rap que al reggae. Sin embargo, la comercialización del reggaetón a principios de los 2000 produjo una fuerte ruptura con la ideología anti-comercial del *hip-hop*, provocando que el reggaetón fuese formulado como un género inauténtico. Esto también impactó el contexto español, con la particularidad de que a este apenas había llegado el mentado *underground* puertorriqueño.

En cambio, en la década siguiente, con el devenir de la escena de música urbana española, una nueva generación de artistas abrazó el reggaetón, defendiéndolo y normalizando su presencia. Esto hizo que fuese resignificado como una música auténtica, al menos aquellos/as artistas y productores que fueron incluidos dentro del canon. Así, este capítulo plantea dos objetivos principales a través del estudio de estas dos escenas musicales consecutivas a partir del concepto de autenticidad. En primer lugar, se pretende observar cómo se deslegitima y se anula el valor del reggaetón dentro de la escena española de *hip-hop* de los 2000. Del mismo modo, un segundo objetivo es el de analizar las estrategias sonoras, corporales y discursivas que se emplearon para construir un reggaetón auténtico dentro de la escena de música urbana desde la década de 2010, algo que también implicó procesos más generales de legitimación del género.

---

[989] Como en el caso español el reggaetón no fue una música relevante en la escena *reggae*, este capítulo se centra únicamente en la escena del *hip-hop*.

[990] Marshall, "From Música Negra", 37-38.

3.1. La autenticidad, un concepto polisémico

A lo largo de esta tesis, a menudo se señalan y discuten cuestiones vinculadas al concepto de autenticidad. Si bien se trata de un término controvertido dentro de los estudios de música popular, consideramos que su empleo en esta investigación se encuentra justificado por su aplicación sobre un género musical dentro de un contexto histórico específico. De hecho, para Ana María Ochoa, la autenticidad supone uno de los "relatos que cargan con el sentido de nuestra existencia", así como "el valor de mayor importancia adscrito a la música popular en nuestros días".[991] La noción de autenticidad surge en el romanticismo decimonónico y es recuperada por el rock tras la posguerra, momento en el que se construye lo que Weinstein denomina "la mito-estructura del rock".[992] Esto implica que, a pesar de que desde diversos frentes se realizan críticas a la noción de autenticidad –algo que en principio debería contribuir a su paulatina deconstrucción–, "el mito se sostiene ya que continúa produciendo beneficios –'dinero, identidad y prestigio, o un estándar crítico común'– a múltiples agentes en el campo".[993]

Además, como advierte Anttonen, el que la autenticidad sea un constructo cultural y un fenómeno discursivo no invalida que pueda ser algo que las audiencias experimenten como natural.[994] Otra de las dificultades que entraña este concepto es que se trata de un "significante flotante", pues "su significado cambia dependiendo del contexto en el que se encuentra".[995] Es, en definitiva, un término polisémico que se manifiesta de distintas formas, lo que ha llevado a varios/as autores/as a proponer clasificaciones de sus tipologías. Para este trabajo, consideramos oportuna la clasificación de los discursos de autenticidad que ofrece Anttonen en su tesis doctoral sintetizando teorías previas: "1)

---

[991] Ana María Ochoa, "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música", *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 6 (2002), https://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica.

[992] Deena Weinstein, "Art Versus Commerce: Deconstructing a (Useful) Romantic Illusion", en *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*, ed. Karen Kelly y Evelyn McDonnell (Londres: Routledge, 1999), 57-69 citado en Salli Anttonen, "A feel for the real: discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies" (tesis doctoral, University of Eastern Finland, 2017), 28, http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-2557-2.

[993] "The myth is sustained as it continues to produce profits –'money, identity and prestige, or a common critical standard'– to multiple agents in the field". Deena Weinstein, "Art Versus Commerce", 67-68 en Salli Anttonen, "A feel for the real", 30.

[994] Salli Anttonen, "A feel for the real".

[995] "[F]loating signifier [...] Its meaning changes depending on the context in which it is involved". Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time* (Londres: Verso, 1990) en ibid., 27.

origen: comunidad o tradición, 2) posición del sujeto: individuo creativo, 3) posición del sujeto: oposición y 4) posición del sujeto: autoinvención".[996] A grandes rasgos, pueden definirse como sigue:

1. Origen: comunidad o tradición. La música se considera una expresión de los valores y experiencias de una comunidad y refleja una tradición cultural.
2. Posición del sujeto: individuo creativo. Se aprecia al artista como un genio creativo, que además transmite sus emociones y sentimientos de manera directa a la audiencia.
3. Posición del sujeto: oposición. "[E]l artista debe oponerse a la industria y mantenerse fiel a su independencia artística",[997] en una visión negativa de la industria musical y lo comercial.
4. Posición del sujeto: auto-invención. Por un lado, la artista reconoce la artificialidad que implica la creación de una persona musical; por otro, se valoran la "innovación, el desarrollo, el cambio" y la experimentación.[998]

Es más, cabe argumentar que la retroalimentación que se produce entre estas diferentes categorías ayuda a que las audiencias naturalicen estos discursos. Así, la producción de una artista a quien se le adscribe una genialidad creativa, que se opone a la industria musical, que se reinventa y que además crea una música enmarcada dentro de lo que se reconoce como una comunidad o tradición será estimada como más auténtica que la de otra que no reúne todos esos niveles de autenticación.[999] Por último, cabe recordar que lo que aquí interesa estudiar no es la autenticidad del reggaetón en sí, sino los procesos, estrategias y gestos de autenticación e inautenticación.[1000] Entender estos fenómenos se vuelve imprescindible para comprender los significados que se generan en la escena de música urbana de los 2010, pues durante la década anterior el género fue conceptualizado como inauténtico desde varios frentes, especialmente desde la escena del *hip-hop*.

---

[996] "[O]rigin: community or tradition, 2) subject position: creative individual, 3) subject position: opposition and 4) subject position: self-invention.". Anttonen, "A feel for the real", 5.

[997] "[T]he artist must oppose the music industry and stay true to their artistic independence". Ibid., 35.

[998] "Innovation, development, change and experiments". Ibid.

[999] Allan Moore, "Authenticity as Authentication", *Popular Music 21*, n.º 2 (2002): 209-23.

[1000] Anttonen, "A feel for the real", 32.

3.1.1. Las tensiones entre el *hip-hop* y el reggaetón

Para entender las dinámicas que se generan en la escena del *hip-hop* español durante los 2000 con relación al reggaetón, conviene apuntar algunas cuestiones estudiadas por otros autores en los contextos puertorriqueño, colombiano y cubano. En primer lugar, el trabajo de Rivera-Servera permite analizar las tensiones que emergen de la evaluación del reggaetón desde los preceptos del *hip-hop*.[1001] Este autor reflexiona sobre una entrada de blog publicada en 2008 donde se critica al reggaetón por su "apropiación violenta" y "no autorizada" de la estética del *hip-hop*.[1002] Así, observa una relación contradictoria entre ambas culturas: mientras que el género es despreciado por ser inauténtico desde los parámetros del *hip-hop*, los defensores del reggaetón generan "argumentos para la autenticidad del reggaetón a través de referencias tanto a las convenciones estéticas del *hip-hop* como la performance de identidades puertorriqueñas".[1003]

En cuanto al rechazo del género por parte de la comunidad del *hip-hop*, el autor entiende que se inserta en una coyuntura más amplia que niega la contribución de la comunidad diaspórica puertorriqueña al desarrollo de esta cultura musical.[1004] De este modo, las narrativas que enfatizan la afroamericanidad (estadounidense) del *hip-hop*, aunque son una medida para "proteger historias particulares y versiones de la creatividad negra en los Estados Unidos"[1005] desde donde se enfrentan a sus propias devaluaciones, también niegan la participación de otras comunidades. Estas visiones se oponen al reggaetón a partir de determinadas "imposiciones de parámetros estéticos", por la "ansiedad ante la comercialización" que hay dentro de la comunidad del rap. También se caricaturizan y desprecian las cualidades musicales del reggaetón, todo ello enunciado desde unas

---

[1001] Rivera-Servera, "Musical Trans(actions)".

[1002] El texto que Rivera-Servera analiza es Edward Sunez Rodríguez, "The Real Music: Time to Disassociate," *Lavoe Revolt Journal*, 2008, http://lavoerevolt.blogspot.com/2008/09/real-music-time-to-disassociate-and.html.

[1003] "Interestingly, arguments for reggaetón's authenticity have often been supported through references to both the aesthetic conventions of hip-hop and the performance of Puerto Rican identities". Rivera-Servera, "Musical Trans(actions)".

[1004] Esta crítica retoma ideas presentadas en los libros de Juan Flores, *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (New York: Columbia University Press, 2000) y Raquel Z. Rivera, *New York Ricans from the Hip-Hop Zone* (New York and London: Pallgrave MacMillan, 2003).

[1005] "[P]rotect particular histories and 'versions of Black creativity' in the United States". Michael Eric Dyson, *Know What I Mean?: Reflections on Hip Hop* (New York: Basic Civitas Books, 2007), 6 citado en Rivera-Servera, "Musical Trans(actions)".

construcciones de autenticidad que Rivera-Servera conecta con la "autoridad del experto".[1006]

La aversión hacia el reggaetón que muestran ciertos sectores de la comunidad del *hip-hop* no se limita a Estados Unidos o Puerto Rico,[1007] sino que se extiende a otros países hispanohablantes como Colombia o Cuba. Como apunta Dennis en su trabajo sobre el *hip-hop* afrocolombiano, debido a la popularización del reggaetón en el país los raperos se enfrentan al dilema de hacer reggaetón para triunfar, algo que muchos consideran

> 'venderse', pues se verían obligados a renunciar a sus principios artísticos y sociales. El *hip-hop* (normalmente llamado '*hip-hop* social') en Colombia está permeado por un discurso de protesta social y expresión cultural […], mientras que el reggaetón se practica y consume como una música de baile superficial que exalta estilos de vida *wanton* [excesivo] y que degrada a las mujeres.[1008]

Así, el constructo de autenticidad y las estrategias de inautenticación se presentan como elementos clave para entender tal rechazo. Dennis también sostiene que esto deriva de una oposición desde el "*hip-hop* real" hacia el "*hip-hop* comercial", algo que coincide con las observaciones de García-Medina sobre el contexto cubano. Así, este autor explica que en Cuba el reggaetón se ha vuelto sinónimo del capitalismo, por lo que "artistas famosos del *hip-hop* cubano [...] han criticado indirectamente el cubatón, declarando que es un género musical 'inconsciente' y 'corrosivo'".[1009] Por lo tanto, vemos cómo la noción de autenticidad funciona como un concepto polisémico que, aunque deriva de la ideología del rock, es dependiente del contexto específico en el que es aplicado. En este sentido, las construcciones de autenticidad que se dan en el marco de las escenas hispanohablantes del *hip-hop* generan tensiones con el reggaetón, algo que también ocurre en la escena española.

[1006] Rivera-Servera, "Musical Trans(actions)".

[1007] En Estados Unidos se llegó a hablar de las tensiones raciales entre personas latinas y afroestadounidenses, como apuntan en Marshall, Rivera y Pacini Hernandez, "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón". Para el contexto puertorriqueño pueden consultarse Joseph. Welmo E. Romero Joseph, "From Hip-Hop to Reggaeton: Is There Only a Step?", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 312-23.

[1008] "Hip-hop (often coined "hip-hop social") in Colombia is permeated by a discourse of social protest and cultural expression (explored in more detail below), while reguetón is practiced and consumed as superficial dance music with lyrics that exalt wanton lifestyles and denigrate women". Christopher Dennis, "The 'Afro-Colombianization' of Hip-Hop and Discourses on Authenticity", en *Postnational Musical Identities*, ed. Corona y Madrid, 189.

[1009] "Well-known Cuban hip hop artists […] have indirectly criticized cubatón, claiming it is an "unconscious" and "corrosive" genre of music". García-Medina, "Cubatón's Transnational Creolizations", 58.

3.2. El reggaetón en la escena del *hip-hop* de los 2000

Los procesos de inautenticación del reggaetón en el contexto español tuvieron un impacto considerable en la significación del reggaetón como una música ajena a esta cultura musical, algo que también afectó a los pocos proyectos de rap estatales que decidieron incluir el género en su propuesta musical. Un ejemplo claro de esto es la sección de cartas de los lectores recogidas en la revista *Hip Hop Nation*, mientras que la producción de reggaetón por parte de artistas de *hip-hop* español permite confirmar que también hubo una leve tendencia a la aceptación y la incorporación de esta música en sus paletas sónicas.

3.2.1. El género en las páginas de *Hip Hop Nation*

> ¿[P]or qué empeñarse en hablar de reggaeton en una revista que no se dedica para nada al reggaeton?[1010]

A pesar de ser una revista dedicada al *hip-hop*, a mediados de los 2000 el reggaetón se convierte en un elemento habitual de la revista especializada en rap *Hip Hop Nation*. Esto no se debe tanto a que el medio incluyese numerosas reseñas de álbumes o entrevistas a artistas de reggaetón –aunque sí entrevistaron a algunos exitosos y más cercanos al *hip-hop* como Daddy Yankee, Vico C, Tego Calderón y Calle 13–,[1011] sino a la constante polémica que se genera sobre esta música en la sección de "Cartas al director".

No obstante, el debate parece iniciarse en enero de 2005 con un artículo de opinión firmado por un actor reconocido de la escena, DJ Spy. El texto, si bien trata de reconocer el valor de este género musical, también infiere en sesgos de autenticidad, de género e incluso en cierto discurso xenófobo.[1012] El autor reconoce la genealogía del reggaetón en tanto que música que hunde sus raíces en el *dancehall* y el *hip-hop*, y señala su éxito en Estados Unidos. A nivel musical, considera que "si está bien construido, y digitalizado suena bastante bien", siendo su punto fuerte sus "buenas melodías", unidas a "su potente y 'machacona' caja". Sobre las letras critica que, en general, están llenas de "sandeces" y

---

[1010] Dobleache, "La misma cantinela", *Hip Hop Nation*, n.º 81, abril de 2007, 7.

[1011] Véase Gorka Abrisqueta, "Vico C. Pionero y a su aire", n.º 68, marzo de 2006, 56-58; "Tego Calderón. Energía y sazón" y "Tego Calderón. El enemi contraataca", n.º 90, enero de 2008, 14 y 30-32; Yosu Abrisqueta, "Daddy Yankee. Abriendo puertas al reggaeton y hip hop latino", n.º 69, abril de 2006, 30-31; y S. B., "Calle 13. El compromiso descarado", n.º 86, septiembre de 2007, 36-38, todos en *Hip Hop Nation*.

[1012] DJ Spy, "Perreando reggaeton", *Hip Hop Nation*, n.º 54, enero de 2005, 98.

que se centran en el "contenido sexual", pero seguidamente reconoce "su mensaje, al más puro estilo gangster real".

Para establecer una clasificación de los diferentes niveles de autenticidad según su adecuación a las "vivencias reales", compara el trabajo de Don Omar, quien "lejos de ser el nuevo Junior veraniego, muestra claros ejemplos de su vida como pandillero con un ritmo que hace bailar a todo el que le escucha" con Lorna, "una chica que hace menear el 'culito', pero que no aporta ningún tipo de mensaje". De ahí extrae un canon de lo que él considera el reggaetón válido, formado por "Daddy Yanquee (*sic*), Don Chezína (*sic*), Lito & Polaco, Ivy Queen, Héctor & Tito, Vico C […] entre otros" y encabezado por Tego Calderón. Si al menosprecio de las canciones de Lorna añadimos otras dos frases, podemos identificar un sesgo de género que tiende a concebir a la audiencia femenina como inferior. Así, más allá de su tono misógino, la frase que abre el texto esconde una diferenciación entre el consumo de reggaetón en la pista de baile y lo que podríamos entender como una escucha más atenta, que se centra en buscar su mensaje social.[1013]

De hecho, en otro párrafo relega a las consumidoras a centrarse únicamente en la parte musical,[1014] la cual anteriormente había situado por debajo de la citada actitud *gangsta*. De nuevo, el reggaetón es valorado desde la óptica del *hip-hop* en un proceso en el cual sólo merece la pena aquel que se acerca, en palabras de Rivera-Servera, a las convenciones estéticas del mismo. Por consiguiente, DJ Spy propone un consumo "moderado", siempre distinguiendo "el Reggee (*sic*) con mensaje del que sólo es basura" para que no desplace "a la música negra que siempre tanto nos ha gustado" y se convierta "en otra forma más de 'pachangueo', como el fenómeno OT". Los últimos párrafos del texto también están dedicados "a una buena parte de nuestros inmigrantes de origen sudamericano", a los que exige respeto y excusa en tono condescendiente comentando que "quizás sea porque acaban de llegar a España oyendo Reggaeton y no han escuchado mucho Rap aún".

[1013] "No, no se trata de encontrarse con alguna chica en el garito de moda y tratarla como una perra (aunque muchas de ellas sueñen con ello) sino de una forma de saborear el Reggaeton, en su salsa". Ibid.

[1014] "Pero el hecho de que este fenómeno esté desplazando en ventas a buena parte del mercado del Rap no está tanto en su lado musical (que para las féminas sí lo es) sino en su mensaje, al más puro estilo gangster real". Ibid. Resulta curioso cómo identifica el mensaje y no su componente bailable como motivo de su éxito comercial, probablemente una forma de poner en valor los preceptos del *hip-hop*. Además, cabe cuestionarse si, en efecto, el reggaetón desplazaba al rap de las ventas.

Tras esta primera incursión de la revista en la polémica, una carta al director en la edición de mayo de 2005 retoma el debate, cuestionando la relación entre *hip-hop* y reggaetón en un tono ambiguo.[1015] En noviembre de ese año, Francisco Javier Eson *a.k.a.*[1016] Dobleache, director de la revista durante estos años, firma un texto de opinión a modo de respuesta general. Se trata de una "editoreal (*sic*)" titulada "El último debate", que abre con la pregunta "¿Reggaeton sí, reggaeton no?".[1017] El motivo de Dobleache para escribir esta editorial parece evidente: el reggaetón se ha convertido en un tema de discusión recurrente en el panorama del *hip-hop* español y él pretende aportar su opinión como voz autorizada. El texto presenta ideas interesantes sobre la relación entre el *hip-hop* y el reggaetón, y sobre su consumo en el territorio español.

Dobleache defiende que "es un hecho" que el reggaetón es una "música hermana" del *hip-hop*, algo que se demuestra en su "árbol genealógico". Así, opina que el debate no se debe reducir a una cuestión de gustos, sino que existe una historia y una serie de cuestiones objetivas que pueden ayudar a redirigir la conversación. También explica que el reggaetón se está "reintroduciendo" en el país, lo que ayuda a plantear la posibilidad de que en algún punto de los noventa ya se estuviese consumiendo *underground* puertorriqueño en la escena del *hip-hop* español.[1018] De todas formas, Dobleache critica "el trato y la forma" con la que esta música se está comercializando en el país, para él su "verdadero cáncer".[1019] También reconoce que frente a este reggaetón comercial hay otro

---

[1015] Niño Anónimo, "Rap vs reggaeton… de nuevo", *Hip Hop Nation*, n.º 58, mayo de 2005, 7.

[1016] *A.k.a.* es un anglicismo empleado en la escena de música urbana, abreviatura de *also known as*, ("también conocide como), equivalente a "alias" en castellano.

[1017] "Editoreal > El último debate", *Hip Hop Nation*, n.º 64, noviembre de 2005, 3.

[1018] Esto se confirma también a través de las entrevistas con Jay Shem y El Meswy. Jay Shem recuerda que entre mediados y finales de los noventa, "con doce o trece años, patinábamos en un parque, con mis amigos [...] éramos un grupo importante de colegas [...] nos juntó mucho la música, […] escuchábamos mucho *hip-hop* americano, *hip-hop* español, reggaetón también bastante –de lo poco que había por entonces–. Estoy hablando de últimos de los noventa o a mediados de los noventa [...] [escuchábamos] grupos que ahora no suenan demasiado. Más conocido Tego Calderón, que todavía está en la actualidad activo. Pero escuchábamos Vico C, DJ Joe…". Jay Shem, entrevista por videollamada. Por su parte, El Meswy habla de cómo El Club de los Poetas Violentos conoció los discos de Ivy Queen: "En 1993-94 mi profesora, que era boricua, me envió desde Puerto Rico, el último CD de Ivy Queen. Y ese sí lo escuchamos y nos molaba bastante, pero hasta después del 2000 o por ahí yo no escuché nada grabado en España de reggaetón". Jose Magro *a.k.a.* El Meswy, entrevista por videollamada con la autora, 26 de octubre de 2023. Cabe puntualizar que Ivy Queen no lanza su primer álbum 1996, por lo que las fechas que indica El Meswy no son del todo exactas.

[1019] En este sentido, Doblehache identifica que el rechazo que sienten las personas de la escena del *hip-hop* hacia el reggaetón deriva de esas convenciones estéticas que tiene –a saber, su carácter sexual, su desempeño en la categoría de canción del verano y el beneficio económico que genera–.

tipo de reggaetón que, según él, puede ser valorado por aspectos más "atractivos", como la *tiraera*,[1020] que sí encaja dentro del marco autenticador del *hip-hop*. Por último, muestra preocupación por

> el hecho de que muchos os veáis atrapados en esas ideas prefabricadas/recopilatorios/cubatones que, tan inteligente y devastadoramente nos asedian por cielo, mar, tierra y aire mediáticos y decidáis salir a la calle a pedir la muerte en la hoguera a esa música pagana e impura (como si el rap fuese música de cámara…).[1021]

De esta manera, se produce una curiosa negociación entre las valoraciones negativas del reggaetón que hace parte de la comunidad del rap y la voz autorizada de Dobleache, quien no solo recurre a datos objetivos a la hora de pensarlo en relación con el *hip-hop*, sino que además señala y critica las causas por las que estos significados negativos están sedimentando. Tanto en este texto como en el "Vertedero de palabras" firmado por DJ Spy se pueden observar las ansiedades ante la comercialización, así como las construcciones de un reggaetón más auténtico acorde a las convenciones estéticas del *hip-hop* que apuntaba Rivera-Servera.

No obstante, pese a haber mostrado abiertamente su opinión sobre el tema, Dobleache se hubo de enfrentar a numerosas "Cartas al director" que pedían casi a gritos mantener activa la conversación. Al menos veinte cartas publicadas en esta sección entre 2005 y 2008 tratan este tema,[1022] en muchos casos desdeñando el género, en algunos, proponiendo una visión más conciliadora.[1023] La actitud de Dobleache ante estos mensajes es uniforme a lo largo del tiempo, pues en todas las respuestas deja claro la desidia que le causa este debate, llegando a señalar en el número cien de la revista que

---

[1020] Canción que funciona como una batalla lírica entre dos o más artistas, muy habitual en géneros como el rap, el reggaetón o el trap. Procede del concepto *diss track* del *hip-hop* y el término en sí viene de "tiradera", en tanto que "[b]urla con la que se mortifica a alguien". "Tiradera", *Diccionario de americanismos*, https://www.asale.org/damer/tiradera.

[1021] "Editoreal > El último debate", *Hip Hop Nation*.

[1022] Se han revisado los números de *Hip Hop Nation* entre enero de 2005 y diciembre de 2008, ambos inclusive.

[1023] Dieciséis de las veinte cartas tienen un tono negativo hacia el reggaetón de manera más o menos evidente, solo tres se mueven entre el tono neutro y el positivo. Véase 7MC PE7AS, "Reggaezzz…zzz…zzz…", n.º 77, diciembre de 2006, 9; Aday, "Reggaezzz…zzz…zzz", n.º 71, junio de 2006, 6; Gaviri (Aranda de Duero, Burgos), "La misma cantinela", n.º 81, abril de 2007, 7, todos en *Hip Hop Nation*.

están considerando catalogar el tema de "tabú".[1024] Las cartas de rechazo, por lo general, son directas en sus peticiones de que desde la revista "excluyan al reggaetón de sus páginas"[1025] así como en pedir la "muerte al reggaeton".[1026] El género es tachado en dos cartas de ser "pachanga",[1027] una música comercial que solo tiene interés económico,[1028] mientras que su presencia dentro de la escena del *hip-hop* se considera una "traición"[1029] a esta cultura, y a raíz de esto se exige "fidelidad" al medio.[1030] Es más, dos cartas escritas en un estilo más lírico –un rap y un relato poético– no se limitan a mostrar su decepción por el hecho de que en *Hip Hop Nation* se hablase en algún momento de reggaetón, sino que transmiten un desprecio y odio viscerales.[1031]

Las cartas no solo llegan desde España, sino también de países como Ecuador, Colombia, Venezuela o México. Un par de cartas de Ecuador muestran repulsión hacia el género, quizás en un intento de que el *hip-hop* latino no se relacione con él.[1032] Otra carta firmada por un lector colombiano comparte que "a nosotros nos duele la cultura que se ha construido desde hace tiempo y hacemos respetar lo nuestro. Por eso en Colombia los raperos decimos ¡no al reggaeton!",[1033] unas declaraciones que encajan perfectamente con lo que expone Dennis en su trabajo. También otro lector venezolano desarrolla pormenorizadamente las diferencias radicales que él observa entre el *hip-hop* y el reggaetón:

[1024] "Stop. hablar de reggaeton en Hip Hop Nation está tan trillado que aburre hasta en la imprenta donde hacemos la revista. Stop. De hecho estamos pensando convertirlo en tema tabú". Respuesta a El Mudo Historiador, "Zzz…zzz…zzz…", *Hip Hop Nation*, n.º 100, noviembre de 2008, 12.

[1025] Paul (Ecuador), "Reggaetonzzzz…zzz…", *Hip Hop Nation*, n.º 73, agosto de 2007, 6.

[1026] Verchiel G, "¿Así? No", *Hip Hop Nation*, n.º 71, junio de 2006, 7.

[1027] "[L]a gente entiende por música negra lo más pachanguero del mercado". Jonathan M., "Reggae… non!", *Hip Hop Nation*, n.º 66, enero de 2006, 6. Véase también Niño Anónimo, "Rap vs reggaeton… de nuevo".

[1028] Aday, "Reggaezzz…zzz…zzz".

[1029] Jonathan M., "Reggae… non!" y 7MC PE7AS, "Reggaezzz…zzz…zzz…".

[1030] "Segundo punto: menos mal que en esta revista no tocáis el reggaeton; me avergüenzo de la gente que va de súper raperos, y después los ves en las discotecas escuchando reggaeton y, como dicen ellos, 'perreando'. En fin, llamando putas a las mujeres". En este caso el remitente celebra, aunque equivocado, que en la revista no se hable de reggaetón. Java (Castelldefels), "Fascio hop, perreo y 'los otros'", *Hip Hop Nation*, n.º 76, noviembre de 2006, 9.

[1031] Véase Verchiel G, "¿Así? No" y 7MC PE7AS, "Reggaezzz…zzz…zzz…".

[1032] Paul, "Reggaetonzzzz…zzz…" y Erick (Quito, Ecuador), "Fieles a la entidad", *Hip Hop Nation*, n.º 74, septiembre de 2006, 6.

[1033] Daniel Cardona 'Flako D', "Por si quedaba alguna duda", *Hip Hop Nation*, n.º 79, febrero de 2007, 8.

> ¿Por qué entrelazan hip hop con reggaeton si son cosas contrarias? El hip hop (mi religión) busca el calor, conocimiento, unidad, sabiduría aunque no dé ningún centavo como fruto, mientras que el reggaeton busca lujuria, dinero fácil, fama putrefacta y la división entre los mismos miembros.[1034]

Hablando de lujuria, cabe señalar que en varias cartas se intuye cierta displicencia hacia el consumo de reggaetón por parte del público femenino,[1035] así como un marcado pánico moral. En ellas, distintos lectores –que firman siempre con nombres masculinos– reniegan del perreo por ser una forma de llamar "putas a las mujeres",[1036] expresan que el reggaetón las "prostituye"[1037] y califican al artista Daddy Yankee como "el más grande humillador, discriminador y extorsionador de mujeres".[1038] Incluso uno de los lectores comparte una anécdota que fácilmente podría clasificarse de *mansplaining*.[1039] En una revista que durante los años estudiados recogió anuncios de vídeos pornográficos para móviles en el anverso de sus contraportadas y que, por lo general, hizo caso omiso a las peticiones de lectoras que pedían más presencia femenina en sus páginas, resulta cuando menos sospechosa la extrema preocupación de algunos de sus lectores por la sexualización de las mujeres en un determinado género musical.

Como vemos, dentro de la escena del *hip-hop* el reggaetón genera desagrado no solo por su dimensión comercial, su contenido sexual y su dolorosa e inadmisible relación genealógica –esa violenta apropiación sin autorizar de la que habla Rivera-Servera–, sino también por su éxito entre el público femenino y su énfasis en lo corporal. Esto refleja una marcada concepción de la tradicional jerarquía dicotómica entre el cuerpo y lo femenino –considerados como inferiores–, y la mente y lo masculino, salpicado de pánico

---

[1034] Theresoem J. (México D. F.), "Historias para no dormir", *Hip Hop Nation*, n.º 79, febrero de 2007, 8.

[1035] "[…] y pasó que las niñitas del barrio sólo hablaban de Hector & El otro Putillo, y [el reggaetón] se cree mejor que el rap". 7MC PE7AS, "Reggaezzz…zzz…zzz…". "Sale el clásico gangsta, 'rapeando' sobre un ritmo que, realmente, nunca cambia, y el único mensaje que deja es: 'niñata, mueve tu culo para follarte'. Y siendo sincero, me carga, porque las madres prefieren estar escuchando 'niñata tienes tremendo culo'". Bler Under 44 Gómez Palacio (Durango, México), "Zzzzz… y alusiones", *Hip Hop Nation*, n.º 97, agosto de 2008, 6.

[1036] Java, "Fascio hop, perreo y 'los otros'.

[1037] El Mudo Historiador, "Zzz…zzz…zzz…".

[1038] Theresoem J., "Historias para no dormir".

[1039] "Hace unos días estaba en una cantina, pedí un poco de rap para mis tímpanos. Pusieron reggaetón y grité '¡quiten esa mamada materialista!', a lo que me contestó una mujer que estaba a mi lado. Me preguntó que por qué envidiaba el reggaetón. La contesté que, simplemente, quería escuchar buena música, no porquerías. Ella me contestó que más porquería era mi rap. Entonces le puse en un discman 'Al Final del Túnel', de Zénit. Le impactó y dijo: '¿por qué no aparecen en promos o en la tele, como Snoop Dogg o Eminem?'. La dije (*sic*) que, simplemente, ellos hacen lo que tienen que hacer y punto". Ibid.

moral. Este desprecio lleva a un proceso de inautenticación del reggaetón no solo por su exclusión de la escena, sino también por su construcción como contrario a la categoría de música negra, contribuyendo así al borrado de sus raíces afro tal y como denuncian autores como Marshall[1040] o Rivera-Rideau.[1041] La coyuntura de *Hip Hop Nation* muestra las particularidades del contexto del rap español, y su percepción de lo latino y la comunidad latina, así como la visión desde la comunidad del *hip-hop* de otros países de habla hispana. La misma suerte de críticas correrán ciertos raperos españoles que se decantaron por publicar alguna canción de reggaetón en esta primera década de los 2000.

3.2.2. Los riesgos de crear reggaetón desde el *hip-hop* español

A pesar de esta visión negativa identificada en la escena del *hip-hop*, algunos raperos se acercaron al reggaetón a principios de los 2000. Por un lado, está el caso de dos dúos canarios, Oneché y Pocos Locos, de los que hablamos en el capítulo 5 debido a la particular relación que hay entre esta región y el género. Por otro, raperos de la península como Haze y Doshermanos también publicaron algunos remixes y *singles* originales en los que nos vamos a detener aquí. Pero antes, hablaremos brevemente del remix de reggaetón "Mueve ese culo",[1042] en el que participó El Meswy, rapero español asentado en Estados Unidos y miembro del Club de los Poetas Violentos.

Al ser preguntado por esta canción en una entrevista, El Meswy reconoce que él no quería hacer reggaetón. De hecho, según cuenta, se trató prácticamente de una encerrona que tuvo lugar mientras preparaba el lanzamiento de su álbum en Estados Unidos:

> El Boy Wonder, que era el encargado de la supervisión de la producción de ese álbum en Nueva York […] A él se le ocurrió la magnífica idea de hacer un remix de una de las canciones de él con reggaetón. Nosotros no queríamos, pero la hizo, la coló y como participaban dos colegas míos […] Baby Psycho y su hermana, que era [Orquídea] Negra, y teníamos buena relación también… era un poco feo decirles, pues no, ya habían hecho la canción, habían grabado y todo... Entonces se quedó eso ahí en contra de mi voluntad, pero fue para el remix en los Estados Unidos. Había luego otro remix también, pero era con un *beat* de *reggae*, no era reggaetón.[1043]

[1040] Marshall, "From Música Negra".

[1041] Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón*.

[1042] La canción se incluyó en el álbum de 2018 *Mesinas* de El Meswy bajo el título "Mueve ese culo" y en la versión remix "Mueve ese culo - Culazo del verano remix".

[1043] El Meswy, entrevista por videollamada.

Pese a haber tenido un origen tan problemático, el tema resulta muy llamativo por tratarse de uno de los escasos ejemplos en los que se puede encontrar a un artista de origen español participando en un remix en el que todavía se intuye el estilo del *underground* puertorriqueño de los noventa. Este se caracteriza, siguiendo a Marshall, por "una serie de vocalistas [que recurren al] *flip-tongue* y al canto monótono [*sing-song*] los cuales interpretaban rimas arriesgadas sobre densos collages compuestos por *riddims* contemporáneos de *reggae* y *beats* de *hip-hop*".[1044] Así, el tema se mueve entre el rapeo acelerado de El Meswy, que a nivel rítmico recuerda al estilo *flip-tongue*, el *singjay* de Baby Psycho y el canto fuera de tono de Orquídea Negra, así como la alternancia de bases rítmicas que van desde el *dembow* al *boom bap* del *hip-hop* o el *riddim* básico de 3+3+2 del *dancehall*. La letra, entre el baile y la temática sexual, muestra a Orquídea Negra como un agente activo que dice "quiero mover mi cuerpo", mientras que El Meswy puntúa su contenido explícito con un mensaje de admiración hacia la mujer por su labor reproductiva.[1045]

3.2.2.1. Las fusiones de Doshermanos

Volviendo al contexto español, una reseña de 2005 habla de que en *La Mixtape: Versión no autorizada*, el dúo Doshermanos incluyeron "remezclas de temas ya conocidos […] en onda reggaeton de 'Calle', 'Fama' o 'Fiesta'".[1046] La distribución se hizo a través de internet y en fiestas, y actualmente parece que no es posible acceder a la descarga de la *mixtape* completa desde internet.[1047] En una entrevista promocional para *Hip Hop Nation*, Doshermanos respondieron algunas preguntas sobre la inclusión de estos remixes:

> HHN: Creo que el principal atractivo de este trabajo está en las revisiones en clave reggaeton, que ya os habrán granjeado más admiradores y detractores…
> DH: ¿Realmente crees que es el principal atractivo? Por norma general la comunidad hip hop de este país reniega del reggaeton. Sabemos que se nos tachará de comerciales pero, la verdad es que, en España, el que es realmente comercial es el que va de purista, que en realidad es lo que esta demostrado que vende. Así que quizás nos puede perjudicar en nuestra carrera musical, pero hacemos nuestra música libre. Escuchamos reggaeton desde que este género se llamaba *Underground* y

[1044] "[A] series of flip-tongue, sing-song vocalist performing risqué rhymes over dense collages made from contemporary reggae riddims and hip-hop beats". Marshall, "From Música Negra", 36.

[1045] "Sabéis que a la mujer respeto más que a una pistola / esa nos quita la vida y mujeres la vida la dan".

[1046] "Doshermanos", *Diario del Altoaragón*, 2 de diciembre de 2005, 41.

[1047] Agradezco a Gorka Abrisqueta de Doshermanos el haber compartido conmigo estos remixes que, efectivamente, contienen bases de *dembow*.

> siempre lo hemos visto vinculado al hip hop; es como el *dancehall* latino, y cualquiera que haya ido a EE.UU. tendrá otra visión del reggaeton diferente a la que están dando los medios en España.[1048]

Así, los raperos se apoyan en su conocimiento de la escena estadounidense y en la significación que tiene el reggaetón –y más concretamente su antecedente, el *underground*– en esta. De este modo, parece que se produce una distinción entre aquellos integrantes de la escena del rap que pasan por Estados Unidos y entran en contacto con la escena latina, y aquellos que se quedan en España.[1049] Esto también se refleja en el vídeo promocional que Doshermanos hicieron para su álbum *Nuestro Mundo* (2007) en el que aparecen figuras de la escena del *hip-hop* latino y el reggaetón –Julio Voltio, Calle 13, Daddy Yankee, Echo, Vico C, Ivy Queen, Rakim y Ken Y o Luny Tunes– que intervienen recomendando el disco, además de otros referentes del *hip-hop* de las escenas estadounidense o francesa.[1050] Además, la apuesta por el reggaetón iba enmarcada en una tendencia más general del dúo por explorar sonidos bailables:

> HHN: 'La mixtape…' recoge entre los temas de reggaeton y alguno más que incluye una orientación al sonido club… ¿Es esa la dirección de lo próximo de DH?
> DH: En parte, el nuevo trabajo de Doshermanos si tiene un sonido mucho más bailable, pero no nos encasillamos. Siempre hemos tenido temas de 'Fiesta', sentimentales, temas más 'hardcore' y un poco de todo. Para nosotros la música es como un diario de nuestras vidas y, al menos nuestras vidas, no son tan monótonas como para encasillarse en una dirección. Sí puedo decirte que Doshermanos es un grupo de hip hop y que, a pesar de que tengamos algunos temas de reggaeton, el 80 % o 90 % de nuestra música es hip hop, nos gusta el reggaeton, igual que el r&b o que el dancehall y lo incorporamos como un extra a nuestra música.[1051]

La idea de no encasillarse y probar distintos géneros por tener afinidades con ellos se opone aquí al purismo del rap. Esta narrativa será fundamental en la nueva escena urbana

---

[1048] "Doshermanos. Un prólogo a su mundo", *Hip Hop Nation*, n.º 70, mayo de 2006, 34.

[1049] El Meswy también habla de la convivencia entre el *hip-hop* en español y el reggaetón durante los primeros años de los 2000 en Nueva York, aunque esto también implicaba ciertos choques: "Muchas veces, pues en otros conciertos que nos invitaban, había artistas también de reggaetón. Y no es que nos llevásemos mal ni nada, simplemente compartíamos el mismo espacio, pero los protocolos eran bastante diferentes. Por ejemplo, muchos de estos artistas iban sin platos a los conciertos, nosotros hacíamos todo con DJ […] Íbamos a hacer el concierto y tenían ahí un CD *player*, un tocador de CDs. Entonces no podíamos hacer el concierto, el DJ está aquí con sus vinilos […] había algunas situaciones así un poco polémicas en ese sentido, pero generalmente compartíamos muchos espacios". El Meswy, entrevista por videollamada.

[1050] doshermanos, "DOSHERMANOS 'Nuestro Mundo' - Videoadelanto01 - DOS HERMANOS", YouTube, 22 de enero de 2007, https://www.youtube.com/watch?v=kcM0zpzRRcM.

[1051] "Doshermanos. Un prólogo a su mundo".

de los 2010, donde la mezcla se presentará como la norma y también como el ideal. Doshermanos se acercaron al reggaetón durante los 2000 en otras ocasiones, aunque algunos ejemplos no están disponibles en internet y hay que recurrir al formato físico para escucharlos.[1052] Es más, en una entrevista con Gorka Abrisqueta, uno de los integrantes del dúo, el rapero recuerda el hastío que les causó el haber incluido un par de canciones de reggaetón en su disco *Nuestro mundo*, una decisión que no solo hizo que la conversación en las entrevistas promocionales se centrase en este género musical sino que también les valió una gran cantidad de *haters* en la escena y derivó en la cancelación de varios acuerdos con medios y festivales.[1053] Esto, a su vez, provocó que el dúo renegase del género, motivo por el cual es difícil encontrar sus canciones de reggaetón en internet en la actualidad.[1054]

Según Abrisqueta, la antipatía que se generó hacia el reggaetón en la escena del *hip-hop* española se debía a la pátina comercial con la que fue difundido en el país, pues

> llega a España en esta escena tan hermética, tan cerrada, llega por arriba, llega por nuestros enemigos, por la multinacional, por los que pervierten la música, por los que solo buscan números y vender. Y en ese momento la gente no quiere ni vender ni dinero, quiere hacer su arte y quiere rapear con más *flow* y ser mejor que el de al lao. Te meten en la radio unas cosas, tú estás peleando por tu música y te meten una cosa en la radio porque tienen mucho dinero, se empieza a mover muchísimo dinero y por eso se cogió tanta animadversión al reggaeton de inicio, yo creo, y se tachó tan fuera de la cultura *hip-hop*, cuando yo lo veo de la mano totalmente.[1055]

[1052] Es el caso de "O.L.E.", un híbrido de reggaetón y pasodoble según indica una crítica del disco *Nuestro Mundo*. J. R. S., "Doshermanos, Nuestro mundo", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 9 de marzo de 2007, 116.

[1053] "Sacamos este videoclip de 'Raïggaeton' como primer *single* de nuestro segundo disco que es *Nuestro mundo*. Creo que eran dieciocho canciones […] dos eran de reggaetón, el resto era de rap y algunas tomas de rap clásico durísimo […] Nosotros en ese momento teníamos apalabradas portadas con varias revistas. […] teníamos apalabrados la mayoría de los festivales de España como para para entrar en los siguientes con el disco este de *Nuestro mundo* y sacamos el disco el *single* de 'Raïggaeton' con el videoclip en algunas televisiones, […] Y yo que sé cosas de la vida, 'oye, mira que la portada esta al final no va a poder ser porque ha pasado tal. […] No es que una que se cae, otra que se cae, festivales, […] se empieza a demorar todo, la gente empieza a criticar un montón, la gente empieza a criticar a Doshermanos muchísimo […] Bueno, empieza a ser muy fuerte la crítica y el espaldarazo que nos dio la industria". Gorka Abrisqueta Veuthey (Doshermanos), entrevista por videollamada con la autora,7 de marzo de 2024.

[1054] "Me cansé y mi hermano se cansó de pelear, de defender el género […] Estábamos solos y sin que nos dieran la espalda toda la escena, [pues] también teníamos nuestro respeto, lo seguimos teniendo y demás. […] Fue tal agotamiento y tal desgaste que un día […] tumbamos el tema, el videoclip lo quitamos de YouTube, lo pusimos en oculto. Y en ese momento Spotify no existía todavía, pero cuando llega Spotify, las versiones que subimos fueron sin reggaetón". Ibid. Por ejemplo, "O.L.E." es descartada de la versión de *Nuestro Mundo* subida a Spotify en 2015.

[1055] Ibid.

De hecho, al hablar de las fusiones del reggaetón con otros géneros musicales, Marshall rescata el tema "Raïggaeton" de Doshermanos, aunque admite que "parece que es poco más que un experimento de una sola canción".[1056] En ella, Doshermanos se unen a Farid, artista marroquí residente en España, que mezcla árabe y castellano en sus intervenciones,[1057] mientras que la pista combina el estilo puertorriqueño de los 2000 con una instrumentación y giros melódicos del *raï* y la música árabe tradicional. Así, sonoridades similares a las del *oud* o laúd árabe y descensos melódicos con apoyaturas en las cuerdas son algunos de los recursos con los que construyen esta propuesta de fusión.

El videoclip incluye escenas de chicas perreando vestidas con la estética de los 2000 con otras de bailarinas de danza oriental, las cuales también participan en las actuaciones en directo de la canción.[1058] Otra colaboración es el tema "Qué Pasa" (2007) en el que se unen a La Caution, dúo de raperos franceses de origen marroquí. La canción tiene secciones de *dembow* de estilo puertorriqueño –con los *riddims* Bam Bam y un *dembow* al que añaden redobles que recuerdan al *derbake*– y otras de *hip-hop*, con un *loop* de *lead saw* muy marcado. Como vemos, Doshermanos optan con cierta naturalidad por el reggaetón, interesándose por fusiones como el *raïggaeton*. No obstante, el rechazo que vivieron hizo mella en su carrera musical, algo que también afectó al artista sevillano Haze.

3.2.2.2. Haze y la cultura juvenil cani/choni

El ejemplo más visible de esa conexión entre el *hip-hop* español y el reggaetón, así como el más criticado, es el del rapero sevillano Haze. En la sección de cartas al director de *Hip Hop Nation* comentadas anteriormente, algunos lectores aprovechan para arremeter contra él por ser "un instrumento que han utilizado los de Universal para vender" y por

---

[1056] "[A]ppears to be little more than a one-song experiment". Marshall, "From Música Negra", 76.

[1057] "Él es un hermanito de vida, él hacía música un poco más tirando a un pop urbano, una cosa así. Y él es marroquí y cantaba también música *raï*, y para la idea que teníamos, el reggaeton y *raï* suena muy parecido, nos pareció desde el principio un concepto interesante. A mí me gusta mucho también el *raï*, lo he escuchado bastante, Cheb Khaled y cosas así, y en ese momento nos apeteció hacer esa mezcla". Gorka Abrisqueta (Doshermanos), entrevista por videollamada.

[1058] Hdirecto, "Farid Feat Dos Hermanos (Raiggeaton) (HHDirecto.Net)", YouTube, 5 de junio de 2007, https://www.youtube.com/watch?v=J7KdYH3nMVE&ab_channel=Hdirecto.

hacer reggaetón.[1059] Así, la relación de Haze con la escena de *hip-hop* parte de una situación complicada y excluyente, algo que el rapero denuncia en algunas entrevistas:

> HHN: A pesar de las ventas, la repercusión, los resultados... no te hemos visto en festivales de hip hop como Cultura Urbana, Viñarock, Zaragoza Ciudad, Urban Funke... ¿Qué problema tiene Haze con estos macroeventos o viceversa?
> H: (risas) Yo me siento un montón de marginado. La peña me ha tratado mal desde el principio. No sé si es que nunca he tenido confianza con nadie que esté metido en el cotarro. No conozco a nadie en BOA, Zona Bruta, no tengo confianza contigo, con nadie de los medios de Madrid, tío. Eso tiene que contar. Y el hecho de que haya hecho una colaboración con Andy y Lucas, con El Arrebato, que haya fusionado el flamenco en demasía según algunos, o que haya firmado con Universal, son varias cosas. Que me tenéis marginado, me quieren hacer sentir como un toyaco y no sé por qué. Llevo escuchando rap desde principio de los 90. He bailado break, he hecho graffiti. Desde el 94 tenía mis cosas hechas con un Casio PT-1. No lo entiendo, tío. Será que tengo dos cojones y si me gusta Andy Y Lucas, y si me apetece hacerme un tema con ellos me lo hago. ¡Y que le den a lo que piensen los demás![1060]

En otras ocasiones el artista menciona su incursión en el reggaetón como otra de las causas de su exclusión.[1061] Pero, más allá del impacto que el reggaetón pudiese causar en la percepción de Haze, también es interesante reflexionar sobre el peso que pudo tener que una figura como la suya, que ya despertaba recelo entre la comunidad del *hip-hop*, apostase por este género musical. A esto se suma el hecho de que Haze creó una fuerte identificación con la comunidad cani/choni de la zona de Sevilla:

> HHN: Yo añadiría que te has convertido en portavoz de los canis. Quizás también te deben que se les vea con cierta credibilidad…
> H: Aquí en Madrid la indumentaria tiene que ver más con los bakalas. Esas Nike de muelles, con cámara de aire, de pantalón estrechito, su sudadera Nike Cortez y su gorrita, su cordón de oro... ¿Qué por qué me escuchan? Muy sencillo: porque cuento historias reales de barrio con las que ellos se sienten identificados. Tú sabes que hay muchos raperos que cuentan historias en su disco que no son de calle o cuentan la historia de la calle bajo el prisma del hip hop, que no es lo mismo. Yo lo hago dentro de la calle como la vive un chaval que se mete en la delincuencia o la droga.[1062]

[1059] Quico H (Alicante), "Estereotipos y Haze", *Hip Hop Nation*, n.º 69, abril de 2006, 6. Véase también Clone (México), "A diestro y siniestro", *Hip Hop Nation*, n.º 83, junio de 2007, 10 y Quico H, "Flamenco-hop a debate", *Hip Hop Nation*, n.º 65, diciembre de 2005, 6.

[1060] Doblehache, "Haze. La fama cuesta" *Hip Hop Nation*, n.º 75, octubre de 2006, 33.

[1061] Esteban Linés, "El hip-hop positivo de Haze", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 2 de agosto de 2006, 33.

[1062] Doblehache, "Haze. La fama cuesta".

Las chonis y los canis son una categoría social de los años 2000 que, a grandes rasgos, se refiere a la juventud de clases bajas de modo estereotipado. Aunque son términos extendidos por todo el país, un reportaje de 2006 en Telecinco situaba su origen en el extrarradio de Sevilla. En este son definidos como "la nueva tribu urbana" caracterizada por "el chándal, anillos y cadenas de oro, coches tuneados y la música *hip-hop*".[1063] Lo cierto es que se desarrolla una gran variedad de términos para referirse a este grupo social, entre los que cabe destacar "poligonero/a", que referencia los polígonos del extrarradio como su espacio de ocio habitual.[1064]

Conviene señalar que, si bien en los últimos años se han reivindicado, en parte como precursores de la nueva escena de música urbana, son conceptos que en esa época adquirieron una connotación despectiva. Así, a pesar de esta revalorización, todavía no contamos con estudios en profundidad que analicen esta cultura juvenil,[1065] su desarrollo histórico y sus múltiples aristas. Hasta ahora, la mayor parte de las investigaciones publicadas sobre el tema recurren al trabajo de Owen Jones sobre los *chavs* y las *chavettes* inglesas y la "demonización de la clase obrera", aplicando directamente las reflexiones de este autor al caso español.[1066] Por ejemplo, Rosés y Polo explican que la cultura juvenil choni/cani adolece de un odio social que provoca la conformación de una serie de estereotipos que contribuyen a la idea de que son una "degeneración de la clase trabajadora".[1067]

[1063] Liquidsolidsolidus, "Los Canis – Explicación", YouTube, 6 de marzo de 2009, https://www.youtube.com/watch?v=9pMWwVTZgKQ [consultado el 7 de junio de 2019].

[1064] Manuela Villa, "De 'disco' en el polígono", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 27 de enero de 2006, 100-102.

[1065] En lugar de tribu urbana, empleamos el término "cultura juvenil" para referirnos a "aquellos grupos de jóvenes que han constituido una identidad generacional en determinado momento y contexto sociohistórico, y como parte de esa identidad implementan un estilo representativo, ciertas prácticas culturales, modas y bailes que los distingue como grupo […] suelen apropiarse de determinados espacios, […] que les permiten crear un territorio propio, una frontera con otros jóvenes y con el mundo adulto, generando al mismo tiempo una memoria colectiva del lugar". Martínez Noriega, "Identidad-es reggaetoneras", 175-176.

[1066] Owen Jones, *Chavs. La demonización de la clase obrera*, trad. Íñigo Jáuregui (Madrid: Capitán Swing, 2013). Véase Sílvia Rosés Castellsaguer y Magda Polo Pujadas, "El empoderamiento de la nueva choni: Estética y sociología de la moda", *RECERCA. Revista de Pensament i Anàlisi* 27, n.º 2 (2022): 1-29. Esto también se apunta en Ladrero, *El rumor de los suburbios*, 197.

[1067] Rosés Castellsaguer y Polo Pujadas, "El empoderamiento", 13. Esto a su vez estaría causado por unas políticas sociales derivadas del tatcherismo de los años ochenta, que ponen todo el peso sobre el individuo bajo la "creencia neoliberal de una pretendida meritocracia, que incentivaba a las clases bajas a luchar por ascender hasta las medias y responsabilizaba a cada individuo de su condición". Ibid., 13.

En el plano social, estos estereotipos se traducen en la tendencia a las familias disfuncionales, la marginación económica, el abandono escolar, la falta de aspiraciones laborales[1068] y, a veces, se les relaciona con actitudes violentas.[1069] En el plano estético, su estilo y gustos son percibidos como "excesivos", "horteras" y de mal gusto,[1070] lo que en el caso de las chonis también refuerza su sexualización y las prácticas de *slut-shaming*.[1071] En definitiva, estos estereotipos sociales y estéticos, sumados al odio, no hacen más que contribuir a la brecha que se establece entre clases y que beneficia lo que Moreno y Bernárdez llaman el bloqueo de la movilidad social.[1072]

La falta de profundización en las especificidades de la contraparte española ya ha sido criticada por estos/as autores/as, pues además contrasta con su frecuente presencia en los medios de comunicación, ya sea la televisión o las redes sociales.[1073] De hecho, "la choni se convirtió en la espectacularización de las diferencias sociales"[1074] en una extensa lista de programas de telerrealidad y a través de personajes estereotipados en series de televisión o películas.[1075] Por ejemplo, a mediados de los 2000, la película *Yo soy la Juani* (2006) del directo Bigas Luna se convirtió en una de las referencias audiovisuales de esta cultura juvenil.[1076] La banda sonora de este filme asocia la categoría choni/cani con diferentes géneros musicales, entre los que se encuentra el reggaetón en un remix de "Tu

---

[1068] Ibid.

[1069] Mariló García, "El rap sevillano canta a los canis", *La Revista 40*, n.º 10, julio-agosto de 2005, 40. Véase también Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruiz, "Transfeminidad Viral en la cultura red. Memes, Videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni", en *#NetNarcocultura. Estudios de Género y Juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo* (Barcelona: Instituto de la Comunicación, 2022), 169-82.

[1070] Rosés Castellsaguer y Polo Pujadas, "El empoderamiento", 15.

[1071] Cilia Willem, Núria Araüna y Iolanda Tortajada, "Chonis and Pijas: Slut-Shaming and Double Standards in Online Performances among Spanish Teens", *Sexualities* 22, n.º 4 (2019): 532-48.

[1072] Ignacio Moreno Segarra y Asunción Bernárdez Rodal, "How to be a choni. Tutorial videos, class and gender in Spain's economic recession", *Catalan journal of communication & cultural studies* 9, n.º 2 (2017): 268.

[1073] "Esta área específica de los Estudios Culturales ha sido descuidada hasta el punto de la ausencia de una definición clara de los estereotipos culturales relacionados con la clase baja joven, la choni femenina y el cani masculino". "This specific area of Cultural Studies has been neglected to the point of the absence of a clear definition of the cultural stereotypes related to the young undersclass, the feminine choni and the masculine cani". Moreno Segarra y Bernárdez Rodal, "How to be a choni", 266.

[1074] "[T]he choni became the spectacularization of the social diferences". Ibid.

[1075] Para la producción televisiva, véase ibid. y Cristina Barrial Berbén, "La legitimación de la desigualdad social: representaciones mediáticas de jóvenes de clase trabajadora en Callejeros y Hermano Mayor" (trabajo fin de grado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016).

[1076] *Yo soy la Juani*, dirigido por Bigas Luna, (Media Films, 2006).

Gatita" de JMP junto a H.O.M. y el tema "La potenzia pa' tu carro" de Haze.[1077] Sin embargo, no resulta acertado hacer un ejercicio de homología entre este género musical y esta cultura juvenil, pues parece que no hay demasiado acuerdo a la hora de adjudicar un gusto musical específico a la etiqueta choni/cani.

Así, mientras el reportaje de Telecinco de 2006 antes mencionado los/as relacionaba con el *hip-hop* –algo que también argumentan Olvera y Villaplana añadiendo el *techno*–,[1078] según *La revista 40* "les da igual escuchar a Estopa, El Canto, o los oldies de Azuquita, y si tienen que ir a la disco bakala de turno, van".[1079] En una línea similar, desde *Hip Hop Nation* se les atribuye el gusto por "Camela, Andy y Lucas, house y mákina".[1080] En cambio, según Moreno y Bernárdez existe una conexión estrecha de las chonis con el flamenco y el reggaetón, lo que hace que estas sean discriminadas a través de estereotipos étnicos por la conexión con las comunidades gitana y latina, respectivamente.[1081] Estas observaciones confluyen también en el trabajo de Valentín Ladrero, que habla de que

> la aristocracia cani, sin embargo, dirigía su mirada a los coches cromados con alerones y potentes equipos de sonido en donde el techno 'chicharra', el reggaetón y el flamenquito, más dosis medidas de rap peleón y trap de última hora competían con el ruido de las calles.[1082]

Esta asociación también se refuerza con el tema "La potenzia pa' tu carro" (2006) de Haze. Es más, el que un rapero considerado por su audiencia como un artista callejero produzca reggaetón contribuye a la recontextualización del género dentro de ese universo más asociado a las clases bajas y del cual es originario. De hecho, la intención de Haze se vuelve explícita en la letra al englobar en "ritmos duros de la calle" al "flamenco, *hip-hop* y reggaetón".

[1077] De todas formas, la presencia del género en *Yo soy la Juani* es ínfima; tan solo escuchamos un fragmento de una canción de reggaeton en el minuto 45:36, cuando la protagonista y su amiga escapan de una discoteca perseguidas por unos matones.

[1078] León Olvera y Villaplana Ruiz, "Transfeminidad Viral en la cultura red".

[1079] Javier Blánquez, "Complementos poligoneros", *La Revista 40*, n.º 23, octubre de 2006, 86.

[1080] García, "El rap sevillano canta a los canis".

[1081] Moreno Segarra y Bernárdez Rodal, "How to be a choni". Lo mismo señala un reportaje de sobre tribus urbanas en el que dicen: "Aseguran que les gusta la música flamenca, porque es lo que les corre por las venas, pero que también baila reggaetón y música latina". Amanda Salazar, "Tribus en la ciudad", *Sur* (Málaga), 16 de marzo de 2008, 16-17.

[1082] Ladrero, *El rumor de los suburbios*, 201.

La producción de este tema se acerca bastante al sonido épico y agresivo del reggaetón puertorriqueño de los 2000, con los elementos sónicos habituales del *dembow* duro, *strings*, melodías arpegiadas de sintetizadores *lead*, una base armónica que se mueve a distancia de semitono en un bajo potente, *crescendi* de *kick* y *samples* de armas de fuego. Cabe señalar el uso de *samples* de timbales de orquesta en la *intro*, que junto a las cuerdas y el discurso teñido de *reverb* transmite un carácter épico, así como el cambio a una base más cercana al *dancehall* en los pre-estribillos. La agresividad que se construye en el plano musical está presente también en los planos lírico y visual. La letra, en la que el rapero dice haber tratado de alejarse del machismo del reggaetón,[1083] gira en torno a la exaltación de su persona musical, su conexión con el barrio y con los canis, todo ello a través del campo semántico de la fuerza automovilística que caracteriza el título de la canción. De hecho, para Haze el mundo del *tuning* y la etiqueta choni/cani están conectados:

> HHN: […] ¿Crees que hay una clara conexión entre el hip hop y el mundo del tuning, al menos en España?
> H: Para mí, en Andalucía, la conexión con el tuning viene del mundo cani, la peña que escucha a Haze, hablando claro. Los canis, peña de barrio, peña a la que le gusta Camarón, Los Chichos, que le gusta el flamenco. Yo soy una referencia para esa gente, esos tuneros. Mi música se escucha en sus coches y a mí me gusta el mundo del tuning. Me encantan unas llantas potentes cromadas, las puertas de tijera...[1084]

Los coches tuneados están también presentes en el videoclip, trascendiendo al nivel sonoro gracias a *samples* de derrapes y acelerones. Sobre el *tuning*, Fajardo Calera et al. explican que se trata de una afición centrada en "modificar el vehículo tanto interior como exteriormente", exitosa a pesar del gasto monetario que requiere.[1085] De esta manera, entronca con la idea del consumo conspicuo, "excesivo" e "innecesario" que se atribuye a las clases bajas, identificada por Rosés y Polo dentro de la cultura del *hip-hop*.[1086] La

---

[1083] Francisco Flores, "'He vuelto a cantar con las ganas y la rabia que tenía al sacar la maqueta'", *Diario Málaga Costa del Sol*, 27 de junio de 2005, 31.

[1084] Doblehache, "Haze. La fama cuesta".

[1085] "La palabra 'tuning' procede del término anglosajón que significa: ajuste o puesta a punto de componentes mecánicos y/o electrónicos de un vehículo. Para un tunero: 'poner guapo' tu coche es añadirle: alerones, pinturas especiales, taloneras… Esta tendencia de modificar el vehículo tanto interior como exteriormente se ha convertido en una actividad popular en plena expansión y donde cada día, y a pesar de su coste, no para de crecer". María Isabel Fajardo Caldera et al., "La socialización a través de los iguales en la juventud: las tribus urbanas en Extremadura", *International Journal of Developmental and Educational Psychology INFAD Revista de Psicología* 2, nº1 (2010), 274.

[1086] Rosés Castellsaguer y Polo Pujadas, "El empoderamiento", 6.

relación entre el reggaetón y el *tuning* es compleja, pues, como sucede con la cultura juvenil choni/cani, resulta difícil adscribirle un gusto musical único. Por un lado, autoras como Llano Camacho consideran que esta relación se da por el uso de bajos potentes en las canciones de reggaetón "la única música que se escuchaba en sistemas de audio con gran bajo (de allí el auge de equipos de música especializados para escucharlo en los coches)".[1087] Por otro, está claro que, igual que sucede con el caso canario y *Reggaeton Magazine*,[1088] hubo un esfuerzo por relacionar ambos mundos, algo que recuerda el productor Mark Luva:

> Yo creo que es intentar forzarlo dentro de la estética del *hip-hop* y del reggaetón […] porque al final lo de *tuning*, […] mucha gente igual lo que escuchaba era esa música de post ruta del bakalao, por decirlo así. ¿Que luego habría gente que igual le molaba el reggaetón o igual le molaba el rap? Seguramente, pero yo creo que era una cuestión más de asimilación por la música que salía en las pelis de *A todo gas*, que salían Don Omar, Tego y demás […] Como la segunda de *A todo gas* estaba basada en Miami, igual se intentó hacer como una traslación.[1089]

Volviendo al videoclip, Haze y el resto de los hombres que lo acompañan muestran la vestimenta atribuida a los canis, esto es, ropa deportiva y cadenas de oro en el cuello. En el caso de las chicas, estas llevan ropa ajustada, con pantalones de tiro bajo, y perrean violentamente. La agresividad es un elemento constante en todo el videoclip, representada a través de movimientos bruscos de los participantes, la presencia de un bulldog o el movimiento agitado de la cámara. Estas exhibiciones de agresividad guardan relación con las estrategias de empoderamiento de comunidades marginales, algo que, como argumenta Domino Rudolph, también se da en el reggaetón, pues "los reggaetoneros usan el orgullo, el capital y la violencia para refutar su posición social subordinada", lo cual es posible que contribuya al empoderamiento de sus comunidades.[1090]

[1087] Llano Camacho, "La salsa en Barcelona", 82.

[1088] La revista incluía una sección dedicada al *tuning*. Véase, por ejemplo, "Street King", *Reggaeton Magazine*, nº5, julio de 2006, 66-68.

[1089] Markel Sainz de la Maza Munsuri *a.k.a.* Mark Luva, entrevista por videollamada con la autora, 9 de febrero de 2023. *A todo gas* es el título que recibió en el mercado español la saga *Fast and Furious*, comercializada en gran parte de Latinoamérica como *Rápidos y furiosos*.

[1090] "[R]eggaetoneros use pride, capital and violence to contest their subordinated social position". Domino Rudolph, "*Pidieron cacao*: Latinidad and Black Identity", 34.

Por último, se puede adelantar que la importancia de Haze trasciende el contexto de los 2000, pues es uno de los pocos raperos que artistas de la ola de música urbana de los 2010 como Yung Beef reconocen como precedentes del trap en España:

> Esta lista es muy estricta, es puro trap. Luego está la gente que es trap pero no hace trap, pueden hacer rap u otros estilos. La lista que yo he hecho es solo de trap, menos lo de Haze que no es pero sí es, ¿sabes? Es la esencia.[1091]

En este sentido, Haze supone un ejemplo tanto de autenticación fallida como de autenticación a posteriori. Hablamos de autenticación fallida porque, aunque él se muestra como artista auténtico que expresa el sentir de la calle –y por tanto, de su comunidad–, esto no es percibido así dentro de la escena del *hip-hop*, que son aquellos actores autorizados que tienen la potestad de legitimar a otros. Así, aunque algunos proyectos de rap estatales como Haze o Doshermanos se aproximan puntualmente al reggaetón, la inquina con la que el género es percibido en la escena del *hip-hop* español hace que estas decisiones musicales no sean bien recibidas. Pero esto cambia en la escena de música urbana de los 2010, donde es reivindicado por figuras como Yung Beef, lo que demuestra un proceso de cambio en cuanto a quién posee el poder para autenticar.

3.3. El reggaetón en la escena de música urbana desde los 2010

Si entendemos la escena de música urbana desarrollada desde principios de los 2010 como una continuación –y, a la vez, una ruptura– de la escena del *hip-hop* español,[1092] vemos cómo se produce un cambio de paradigma en la producción y percepción del reggaetón. A grandes rasgos, esta mutación se define por un aumento considerable en las propuestas de reggaetón dentro de la nueva escena y una aceptación mucho más generalizada por parte de crítica y público. A priori, las causas del cambio parecen ser principalmente generacionales: nos encontramos ante una nueva pléyade de artistas que han crecido con el reggaetón, lo que favorece una asimilación mucho más orgánica y alejada del choque cultural que pudo suponer para generaciones anteriores.[1093] Aunque en un primer

---

[1091] Alicia Álvarez Vaquero, "Yung Beef y C. Tangana nos ayudan a diferenciar el trap del no-trap", *Beatburguer*, 14 de junio de 2017, https://beatburguer.com/yung-beef-y-c-tangana-nos-ayudan-a-diferenciar-el-trap-del-no-trap/.

[1092] Algo que ya se apunta en Aleix Mateu, "Fórmulas para el próximo hombre", en *Making Flu$*, ed. Álvarez y Martínez, 21-53.

[1093] Además, desde mediados de la década, también se nota la influencia del auge del reggaetón en el *mainstream* nacional e internacional.

momento esta nueva escena fue englobada bajo la etiqueta de trap, lo cierto es que se trata de un periodo en el que destacan la variedad de aproximaciones a distintos géneros musicales que pueden englobarse bajo la categoría de música urbana.

Así, el reggaetón se integra como una opción más de la paleta urbana, constituida por un conjunto de géneros como el trap, el *hip-hop*, el *dancehall*, el *R&B*, el *dembow*, el *drill*, el mambo urbano o el *funk* favela, por citar tan solo algunos de los que se incluyen dentro de esta categoría por conectarse con la negritud, la calle y tener formas de producción comunes. Este cambio generacional también se traduce en una etapa de productores especializados, sobre todo si se compara con las producciones más esporádicas de los 2000. Si bien afecta a toda la escena, para el caso del reggaetón destacan nombres como Pipo Beatz, Los del Control, Beauty Brain, Kabasaki o Marvin Cruz. Lo mismo sucede con los medios de comunicación musicales, pues se crean espacios específicos para difundir la música urbana como *El Bloque* (al que seguiría la producción de RTVE *Mixtape*). Además, se establecen lazos estrechos con otras escenas de reggaetón más *underground* y neoperreo desarrolladas en Chile, México o Estados Unidos.

En los siguientes apartados exploraremos esta etapa señalando las principales propuestas de artistas y productores, así como su recepción y consumo. Debido a la importancia de la autenticación del reggaetón en la escena, este concepto es empleado como pilar vertebrador de la estructura. De este modo, consideramos que hubo cuatro procesos interconectados de autenticación: 1) su producción por parte de artistas "reales o auténticos", 2) la búsqueda de los sonidos del reggaetón de los 2000, 3) el baile y los cuerpos y 4) las estrategias de normalización y legitimación empleadas por medios como *El Bloque*.

3.3.1. De la ruptura de Kefta Boyz al mito fundacional de La Mafia del Amor

En 2013, Yung Beef y Khaled, de Kefta Boyz, se unieron a Kaydy Cain y al productor Steve Lean para formar Pxxr Gvng, proyecto musical centrado en el trap. Desde el principio, los medios subrayaron sus orígenes humildes y su carácter inter-étnico y, en líneas generales, son considerados representantes de una juventud de clase baja. Además, Pxxr Gvng rechazaban el rap y se acercan al trap, un género musical cuyo desarrollo en España se ha explicado a través del devenir de la crisis económica de 2008.[1094] Esta

[1094] Ernesto Castro, *El trap: filosofía millennial para la crisis en España* (Madrid: Errata Naturae, 2019).

posición social se conecta estrechamente con la idea del *realness* del *hip-hop*, una marca de autenticidad en tanto que expresan las vivencias de comunidades marginales, pues

> esta vida callejera se plasma en sus canciones: el orgullo de pertenecer y haber vivido en barrios pobres, la violencia de la calle, la búsqueda de dinero como fin último, las relaciones con *rachets* o *hoes* y la venta y consumo de drogas.[1095]

En un artículo de 2018 para *Vice* sobre la historia de la escena urbana española, el periodista musical Madjody apunta a 2013 "como el año decisivo en el cambio de paradigma del rap en España".[1096] De este modo, explica que, frente a la escena del rap español –caracterizada, entre otras cosas, por "menospreciar otros géneros considerados fáciles, chabacanos y menores (obviamente, nos referimos al reggaetón)"–, Kefta Boyz

> vinieron a ofrecer lo que a todas luces y a priori se podría considerar una aberración para cualquier rapero de esa época. Nos referimos a saturar las redes con tres, cuatro o incluso más temas por semana, inundados de Auto-Tune, reiterando casi de manera obsesiva que ellos no son raperos, mostrando su adoración por el dinero, alabando e incluso atreviéndose con el reggaetón, la salsa y demás géneros latinos tan denostados en ese momento. Su empeño casi enfermizo por hacer bailar al público en sus conciertos e incluso acabar siendo más gente encima que debajo del escenario, convirtió sus conciertos en fiestas. Esto produjo el hecho diferencial que en sus conciertos se empezaron a ver más mujeres que en los del resto de grupos.

Elementos como el reggaetón, la fiesta y una mayor presencia de público femenino representan algunos de los gestos de ruptura característicos de esta nueva generación, que va conformando lo que hoy se conoce como la escena de música urbana.

La idea de ruptura merece especial atención, ya que el hecho de renegar en gran medida de la escena anterior resulta coherente con la decisión de producir reggaetón, un género que hasta entonces era percibido como una traición a los códigos del *hip-hop*. En otras palabras, dado que el género se construye como un elemento opuesto al rap en los 2000, el acto de publicar canciones de reggaetón puede interpretarse como un movimiento lógico dentro de una nueva escena que rechaza las bases discursivas de la escena del *hip-hop* español. Así, Kefta Boyz y sus sucesivas metamorfosis autentican el género tanto por oposición a la escena del *hip-hop* como por la innovación que implica el propio proceso

---

[1095] Raúl Rey-Gayoso y Carlos Diz, "Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis", *AIBR, Revista de Antropologia Iberoamericana* 16, n.º 3 (2021), 595.

[1096] Madjody, "Del rap a la música urbana en España: Los años que cambiaron el juego", *Vice*, 24 de septiembre de 2018, https://www.vice.com/es/article/gynygm/del-rap-a-la-musica-urbana-en-espana-los-anos-que-cambiaron-el-juego.

de ruptura. Esto, a su vez, se corresponde con dos de las categorías de discursos de autenticidad identificadas por Anttonen en relación con la posición del sujeto: la oposición y la auto-invención.

Con este bagaje, en 2014 crean un proyecto paralelo dedicado al reggaetón y músicas latinas de baile, La Mafia del Amor. Según explican, se trata de un espacio para crear "una música para las niñas, para fiestas, pero con el mismo alma (*sic*)".[1097] Se ratifica así la concepción del reggaetón como una música pensada para el público femenino y conectada con el baile y fiestas, pero, al menos en el caso de La Mafia del Amor, no deja de tener el mismo espíritu que su proyecto de trap. En palabras de Khaled,

> era un proyecto que hicimos nosotros como pa' hace' reggaeton. Y era pues la época de cuando llevábamos un […] año o así... Y, vamos, de cachondeo así en la casa, tos fumaos, tío, dijimos: vamo' a hacer reggaetón. Porque la gente también no' exigía que... Estábamos con la movida del trap y to' el mundo estaba enganchado al trap, que quería trap, o la gente que estábamos nos funcionaba eso. Pero nosotros lo que nos gustaba era el reggaetón. E hicimos La Mafia del Amor, [...]. Hicimo' un canal, me acuerdo que era en plan 'vamo a separar la' cosas': Pxxr Gvng así pa' hacer trap y lo de La Mafia del Amor para darnos guayeteo, que es lo que nos gusta.[1098]

También Yung Beef comparte unas ideas similares en una entrevista con Héctor Elí:

> Yung Beef: Ahí el proyecto pues surgió porque siempre teníamos ganas de hacer reggaetón, porque nos gusta […] y a parte no sé, era como un chiste nuestro, pero nuestro objetivo era como dejar el trap, ¿sabes? Conseguir salir del trap y poder hacer reggaetón y música más bonita […] cambiar de vida. Que ya el trap nos ha perseguido, al final […] no lo conseguimos. Pero nuestro objetivo era como salir un poco de esa maldad y pues, por ejemplo, La Mafia es un proyecto que al final sí es sucio, *underground*, pero un poquito más comercial, más…
> Héctor Elí: ¿Más bailable?
> Yung Beef: Sí, a parte de bailable, otros colores, no tan oscuro.
> Héctor Elí: Que hablara de drogas y todo lo que sale en el trap…
> Yung Beef: Sí, eran otros temas, más de amor...[1099]

[1097] Vodafone yu, "yu Los chicos de #PXXRGVNG lo están petando", YouTube, 4 de septiembre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=NkpCX-b02LE&ab_channel=Vodafoneyu.

[1098] Anthonyby10, "ENTREVISTA a KHALED 'LA MAFIA DEL AMOR VUELVE EN MENOS DE 7 MESES'", YouTube, 12 de diciembre de 2021, 0:39-1:22, https://www.youtube.com/watch?v=j3ie3fUP7KY&ab_channel=Anthonyby10.

[1099] Héctor Elí, "YUNG BEEF le tira a Dios, habla de Bad Bunny, el beef con C. Tangana y la música de calle en España", YouTube, 21 de marzo de 2023, 21:32-22:24, https://www.youtube.com/watch?v=qTp8jvupMkM&ab_channel=H%C3%A9ctorEl%C3%AD.

Por un lado, vemos cómo el proyecto nace de manera espontánea como una broma entre amigos que toman decisiones mediadas por el consumo de sustancias y en función de sus gustos personales. Es más, el grupo ya se encontraba sumergido en un continuum de *beefs*, *haters*, memes y autoburla que ofrecía al público la posibilidad de no tomarlos demasiado en serio.[1100] Por otro lado, la decisión de crear un proyecto paralelo a Pxxr Gvng en otra cuenta de YouTube tampoco es baladí. Así, aunque en las declaraciones de ambos artistas hay una intención explícita de no limitarse al trap y no ceder a las expectativas de su audiencia, tampoco llegan a prescindir de este, manteniendo ambos proyectos de manera simultánea, pues "son tácticas empresariales. Divide y vencerás".[1101]

Es más, al oponerlo al trap, Yung Beef presenta el reggaetón como una música "más bonita", bailable, comercial, romántica y no tan oscura. La idea del cambio de vida, de "salir del trap", se convierte en un ideal aspiracional que resuena con el sueño americano. Sin embargo, en su narrativa esto no les hace perder honestidad, pues, según ellos, seguirán expresando sus experiencias personales a través del reggaetón:

> Yung Beef: Lo que una cosa nosotro' algún día dejaremo' de hacer trap [...] si Dios quiere, ojalá.
> Kaydy Cain: Reggaetón y salsa.
> Yung Beef: Haremos solo reggaetón, porque es lo que estaremos viviendo. Nosotros también vamo' a cantar lo que estemos viviendo.[1102]

Según los artistas, la vida que el reggaetón representa es aquella en la que la marginalidad queda atrás, y el ascenso socioeconómico abre paso a nuevas temáticas centradas en el hedonismo, la fiesta y el amor romántico. A pesar de sus vínculos con las clases bajas, en comparación con el trap, el reggaetón se presenta como un género más adecuado para

---

[1100] "Y es que antes cuando me preguntabas sobre el inicio de la escena prácticamente la crearon los memes. Estaban las cuentas todo el día sacando gilipolleces de Pxxr Gvng y tonterías de meme, meme, meme… (risas). Los memes son muy importantes. Encima a esa peña le sigue un puñado de gente, y fue una publicidad que flipas, más que ser contraproducente fue todo lo contrario. Una cosa que se supone que te hace mal porque te está humillando, te está dando más prestigio y más publicidad que si vendieras que eres el mejor. Al final la gente te ve ahí en internet y piensa: a ver quién es el tonto este… Los memes y la escena fueron de la mano". El Mini en María Rodríguez, "El Mini: La semilla de todo lo que conocemos", *Acero* 8, 22 de noviembre de 2022, https://acero.metalmagazine.eu/post/el-mini-la-semilla-de-todo-lo-que-conocemos. Así, el humor se convierte en un elemento fundamental de la escena a través de cuentas de memes en redes sociales. Véase Trap Game Edits, "Best of memes", en *Making Flu$*, ed. Álvarez y Martínez, 147.

[1101] Mexican Jihad, "La Mafia del Amor: facturando con rap y bailando reggaetón", *Vice*, 6 de septiembre de 2015, https://www.vice.com/es/article/la-mafia-del-amor-facturando-con-rap-y-bailando-reggaeton-584786a008999c02231c3614/.

[1102] Freim TV, "Documental Pxxr Gvng México 2015 | Freim | TDO", YouTube, 15 de octubre de 2015, 1:45-2:00, https://www.youtube.com/watch?v=2vc4Y0MKKX4&ab_channel=FreimTV.

reflejar posiciones sociales más acomodadas. De hecho, uno de los aspectos más destacados de La Mafia del Amor es su habilidad para combinar el éxito comercial con la autenticidad callejera que habían construido previamente con Pxxr Gvng y otros proyectos anteriores. Este éxito se consolida junto al dúo El Combo Perfecto gracias a "La disco resplandece" (2014), una canción que, a finales de 2023, acumulaba más de veintisiete millones de reproducciones en Spotify.

"La disco resplandece" es un tema que retoma el sonido agresivo y melódico puertorriqueño de principios de los 2010, definido por productores como Musicólogo y Menes, Los de La Nazza o Urba y Rome, voces cargadas de autotune, y letras románticas y sexuales como las de Jowell y Randy, Farruko o J Álvarez. *Pads* atmosféricos, acordes a contratiempo con *reverb*, sintetizadores *saw* (tanto arpegiados como *lead*) en modo unísono y con el parámetro de desafinación aplicado, un bajo con onda seno estilo 808, y un *dembow* duro sirven de base para unas intervenciones vocales de melodías pegadizas con autotune opaco (exceptuando la parte de Khaled).

En la letra, Yung Beef incorpora términos como "roneo" y "trambolikeo" –que será retomado en los anuncios de su fiesta Perreo69–, mientras que la estrofa de Kaydy Cain desafía los cánones de belleza femeninos en favor de la habilidad para perrear. De hecho, el videoclip sitúa a los artistas en una discoteca, ataviados con una estética entre *swagger* y *blinblinera*. También destacan las bailarinas haciendo *twerk* y perreando solas, entre ellas o a los artistas. Esta canción es un ejemplo de las sinergias que se producen entre la escena de música urbana, más *underground*, y las multinacionales, pues fue publicada en 2015 por Sony Music España e incluida en el recopilatorio veraniego del programa de telerrealidad *Mujeres y Hombres y Viceversa - Los Hits del Verano 2015*, también de Sony.

Medios como *Jenesaispop* predijeron el éxito de la canción, englobando a La Mafia del Amor en la etiqueta de reggaetón *indie* que se discute en el capítulo 8:

> Para regocijo de sus haters, la incontenible creatividad de PXXR GVNG también se ramifica hacia el indie-reggaeton (sic) con el alias La Mafia del Amor. Uno de sus últimos éxitos […] es este "La disco resplandece", perpetrada […] junto a unos El Combo Perfecto que han tomado posiciones como los mayores rompebragas para las

> swaggers. […] No os sorprendáis si de repente suena en el chiringuito más alternativo de tu playa.[1103]

A pesar de la premisa de que lo *indie* y lo alternativo se oponen a lo comercial, este texto autentica a La Mafia del Amor reafirmando sus posiciones como individuos creativos. En este sentido, se crea un espacio donde se valida el beneficio económico que logran ciertos artistas asociados al *underground*.

En cuanto a los *swaggers*, cabe apuntar que el término se refiere a una cultura juvenil de mediados de los 2010. Aunque algunas noticias los relacionan con el *hip-hop* y el reggaetón de manera amplia,[1104] los reportajes virales realizados por *PlayGround* especifican una escena de fiestas en Barcelona dedicadas principalmente al *dembow* dominicano.[1105] Incluso hay noticias que los relacionan directamente con Pxxr Gvng.[1106] Además, aunque algunos textos los asocian con la cultura juvenil cani,[1107] otros los diferencian, y destacan que "[a]unque el fenómeno es relativamente interclasista (más que el mundo cani), es obvia la influencia de la inmigración latina y, en este caso, la diferencia se vive sin ningún tipo de estigma".[1108]

Entre 2016 y 2017 La Mafia del Amor publica sus últimos trabajos largos, entre los que destacan *Pegao en YouTube* (2016) y *Reggaeton Antiguo* (2017). En el primero sobresalen las producciones de Pipo Beatz, quien apuesta por los *riddims* clásicos enunciados por El Chombo. En cambio, en *Reggaeton Antiguo* trabajan con el dúo de productores Los del Control. En este disco las canciones, aunque beben del estilo puertorriqueño, son bastante variadas, así como las letras, que van del *malianteo* al

---

[1103] Raúl Guillén, "Lo + Sabrosón 2015", *Jenesaispop*, 15 de julio de 2015, https://jenesaispop.com/2015/07/15/231737/lo-sabroson-2015/.

[1104] Víctor Vargas Llamas, "Swaggers: chicos de centro comercial", *El Periódico de Catalunya*, 23 de agosto de 2015, https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20150823/swaggers-chicos-de-centro-comercial-4450588.

[1105] PlayGround, "FAMEE Y POPUS: LA GRAN LOCURA SWAGGER", YouTube, 21 de noviembre de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=vFfxqFiFfjs&ab_channel=PlayGround.

[1106] "Está profundamente influido por el trap, una rama del hip-hop, y su grandilocuente puesta en escena callejera. También les atrae el reggaeton, el dembow y la facción más radical siente devoción por Pxxr Gvng, banda con temas tan transgresores como 'Tu coño es mi droga'". Vargas Llamas, "Swaggers".

[1107] "Las tribus urbanas de 2015 se dividen entre el 'dembow' y la vida sana", *El País*, 3 de julio de 2015, https://elpais.com/elpais/2015/06/29/masterdeperiodismo/1435568441_338457.html.

[1108] "Encara que el fenomen és relativament interclassista (més que el món cani), és òbvia la influència de la immigració llatina i, en aquest cas, la diferència es viu sense cap tipus d'estigma". Begoña Gómez Urzaiz, "Wi-fi gratis, 'selfies reggaeton: les claus de la nova tribu urbana 'swagger'", *El País*, 28 de noviembre de 2014, https://elpais.com/cat/2014/11/28/estilo/1417175963_237921.html.

romantiqueo. Hacia 2017 cada miembro comienza a enfocarse en su carrera en solitario, de tal modo que La Mafia del Amor termina convirtiéndose en una especie de grupo de culto cuyo *comeback* anhelan tanto el público como la industria musical. En estos términos habla Khaled cuando confiesa que el grupo "va a volver, más que na' por los fans, por la gente que lo pide, por la experiencia otra vez de juntarnos y que se vaya la nostalgia",[1109] promesa que se materializó en 2022 con el lanzamiento de "Si tú te vas (Remix)" junto a Omar Montes.

En la actualidad, los integrantes de La Mafia del Amor han sido elevados a una posición de precursores y figuras influyentes dentro de la escena. Autoras como Aïda Camprubí expresan que "los primeros en sacar la cara –¡y el orgullo!– por el reguetón propio fueron PXXR GVNG con su proyecto paralelo La Mafia del Amor".[1110] En palabras de la autora, la importancia de La Mafia del Amor radica principalmente en que

> ellos eran como un poco los abanderados de esta nueva ola que nos ha marcado musicalmente. El trap era guay, de *hustler*, pero el reguetón, aún dentro de ese ámbito, seguía estando denostado. […] Entonces fue guay que estos tipos tan machos, tan respetados por los machos, hicieran reggaetón, porque ayudaron a que mucha población macha aceptara el reggaeton y se permitiera disfrutarlo. Creo que por eso es crucial que ellos lo hicieran.[1111]

Como podemos observar, Camprubí se enfoca principalmente en el cambio de percepción del público masculino, ya que, según ella, el rechazo hacia el reggaetón dentro de la escena proviene de la misoginia con la que este género era percibido.[1112] De hecho, esto conecta directamente con las actitudes sexistas identificadas en las críticas al reggaetón en la escena del rap de los 2000 y con la ausencia del baile en los conciertos de rap de los que hablaba Madjody. Por otro lado, el productor musical bilbaíno Mark Luva admite que la importancia que se ha dado a La Mafia del Amor en esta narrativa fundacional se puede deber a que empezaron "a hacer reggaetón sin ningún tipo de prejuicio", lo cual influyó

[1109] El Mundo, "Khaled: 'Yo no he podido decir a mi madre que venga a un concierto' | ENTREVISTA", YouTube, 21 de octubre de 2022, 3:14-3:21, https://www.youtube.com/watch?v=ebn1og0YhFo&ab_channel=ElMundo.

[1110] Camprubí, "Y dime qué pasó", 225.

[1111] Aïda Camprubí, entrevista por videollamada con la autora, 12 de julio de 2021.

[1112] "Por ese gran estigma que hay hacia la feminidad –es música de mujeres, porque claro, es música para bailar–. ¿Y a quién le gusta estar bailando en la pista? A las 'mujeres' –entre comillas, siempre–. Pues el público de trap a lo mejor odiaba el reggaetón, ¿no? Porque les parecía música feminizada. Es una música feminizada de algún modo, aunque los artistas que la canten la masculinos. Y siempre hay un estigma en todo lo feminizado, lo sabemos absolutamente, la plumofobia, etcétera". Ibid.

en el público, pues "hubo gente a la que se le quitaron ciertos tabúes con el reggaetón, por lo menos públicamente".[1113] De hecho, el productor señala un *tweet* de Yung Beef como ejemplo de este proceso de "conversión de los *indies* al reggaetón" (fig. 3.1.).



Figura 3.1. *Tweet* de la cuenta oficial de Yung Beef.[1114]

De este modo, más que un proceso de mitificación de La Mafia del Amor, Mark Luva señala que, para el público *indie* que se acercaba a la escena urbana, el reggaetón fue percibido como una novedad. Esto naturalizó la idea de que La Mafia del Amor era una agrupación pionera en este ámbito:

> ¿Entonces, no sé, se ha mitificado? Se ha podido mitificar un poco, pero sobre todo es esta cosa de esta segunda ola del reggaetón que yo lo hablo también con él [Yung Beef] y que para la peña parece que el reggaetón ha nacido en 2017 y que antes 'Gasolina' y todo eso estaba súper demonizado… y, a ver, sonaba en todas las discotecas. Lo que pasa es que no estaban allí.[1115]

Por un lado, dentro de la escena de música urbana se abandona el desprecio hacia lo femenino; por otro, públicos con mayor capital cultural –los *indies* del *tweet* de Yung Beef– comienzan a interesarse por el reggaetón. Al mismo tiempo, según la opinión de Mark Luva, podría identificarse un proceso de revisionismo hacia ese pasado del género que adquiere relevancia en este contexto.[1116] De este modo, la acumulación de diversos factores genera un cambio de tendencia en el público, provocando que el conocimiento

---

[1113] Mark Luva, entrevista por videollamada.

[1114] @secoweedcodein, "Jesucristo convirtio el agua en vino yo el regeton en indie", X (Twitter), 22 de enero de 2022, https://x.com/secoweedcodein/status/690540376457900033?s=20.

[1115] Mark Luva, entrevista por videollamada.

[1116] "Al igual que yo con el reggaetón, o sea, la visión más profunda del género ya la he hecho a partir de 2016, de incluso ir atrás, explorar más cosas que no conocía y así, porque antes podía tener una visión muy de lo más *mainstream* que salía y que llegaba a discotecas […] igual había profundizado en Tego o en Don Omar, pero no de la manera que he hecho después. Y no se me caen los anillos por decirlo". Ibid.

sobre el reggaetón se convierta en un elemento que otorga capital cultural dentro de la escena. Sin embargo, el desconocimiento o la ignorancia deliberada de la producción de reggaetón en España anterior a La Mafia del Amor también contribuyó a consolidar un mito fundacional que invisibilizó los proyectos desarrollados durante la primera década de los 2000. Por tanto, al combinar las ideas de Camprubí y Mark Luva, se observa que no fue únicamente la propuesta musical de La Mafia del Amor la que resultó innovadora; también el público y la crítica desempeñaron un papel clave en la generación de un nuevo régimen de valor en torno al reggaetón.

La Mafia del Amor también adquiere reconocimiento en la escena de América Latina, pues en 2016 llevan a cabo giras por Argentina y México[1117] y colaboran con artistas y productores del otro lado del Atlántico. Por ejemplo, trabajan con Tomasa del Real (artista chilena que acuña el término neoperreo) en "Bonny N Clyde" (2016) y participan en diversos proyectos junto a la DJ y productora mexicana Rosa Pistola. De este modo, los artistas se integran en la escena transnacional *underground* de música urbana que se desarrolla en esos años, lo que refuerza su autenticidad. Es más, en el contexto mexicano, el reggaetón está conectado con distintas culturas juveniles, entre ellas la chaca, jóvenes de clases bajas que guardan cierta equivalencia con la cultura juvenil española cani/choni.[1118] Así, para parte del público mexicano, es posible que la propuesta de La Mafia del Amor, aunque identificada como española, se percibiera como más auténtica que la de otros artistas de España.[1119] De este modo, su autenticidad de origen como jóvenes de clases bajas puede haber contribuido a su legitimación como sujetos más válidos para crear reggaetón en el contexto internacional.

[1117] "Fiesta REGIA en Beatflow: PXXR GVNG", *Indie Hoy*, 20 de octubre de 2016, https://indiehoy.com/agenda/fiesta-regia-beatflow-pxxr-gvng/ y Freim TV, "Documental Pxxr Gvng México 2015".

[1118] "El nombre de identidad chaca o chaka, lo relacionan con el vocabulario coloquial de chacalón o chacal, que se puede emplear para referirse a personas o lugares marginados; principalmente los jóvenes de identidad chaca viven en el Estado de México, como Ecatepec, Naucalpan o Nezahualcóyotl". Martínez Noriega, "Identidad-es reggaetoneras", 177.

[1119] Por ejemplo, una participante del público en un evento de divulgación académica sobre el reggaetón en Ciudad de México marcaba una diferencia dentro del "arribismo de España" entre artistas como Rosalía, por su identidad europea y "con carrera", y otros como La Mafia del Amor, quienes, a pesar de ser "hombres", "europeos" y "heterosexuales", "tienen como otra propuesta", una reflexión que invita a reflexionar sobre los límites de la apropiación cultural. Museo Universitario de El Chopo, "Mesa 1. Crítica cultural. Prejuicios y discriminación contra el reggaetón", YouTube, 7 de junio de 2023, 1:21:00-1:21:50, https://www.youtube.com/watch?v=PZYL3JILrnk&list=PLy6dI46d2ruJTN5cNoKojFbHc-J_GY-xL&index=3&t=2620s&ab_channel=MuseoUniversitariodelChopo.

Como vemos, la producción de La Mafia del Amor, junto con su recepción entre público y crítica, fue determinante en la resignificación del reggaetón como una música válida dentro de la escena de música urbana española. Esto se produjo a partir de una combinación de circunstancias entre las que destacan su posición como artistas auténticos en los planos identificados por Anttonen (origen, creatividad, innovación y oposición) y su interés por un sonido más experimental e inspirado en el estilo puertorriqueño. Paralelamente, los artistas codifican el reggaetón en contraposición al trap como una música más hedonista y algo más desconectada de las clases bajas. Sin embargo, su posición como pioneros dentro de la escena invisibilizó gran parte de las propuestas de reggaetón de la década anterior, contribuyendo a la configuración de un canon propio dentro de la escena de música urbana. Más allá de La Mafia del Amor, cada uno de los artistas ha desarrollado su carrera en solitario prestando una atención especial al reggaetón, un aspecto que también conviene analizar.

3.3.1.1. Yung Beef *a.k.a.* Fernandito Kit Kat y el *Perreo de la muerte*

Yung Beef comenzó publicando canciones de reggaetón en 2012 en su cuenta de SoundCloud bajo el nombre de SECXKEFTVVXYZMETALGREYMON.[1120] Esto demuestra que el género le acompañó desde los inicios de su carrera musical, como recuerda años más tarde al decir que "realmente mi primer tema que yo grabé en mi vida es de reggaetón. Yo siempre he estao igual de interesao".[1121] Su primer trabajo largo en solitario de reggaetón es *Perreo de la muerte* (2015), curado por Rosa Pistola y donde el artista se presenta con el seudónimo de Fernandito Kit Kat. Este álbum es el primero de una serie de, por ahora, tres álbumes que comparten título y estética demoníaca. En una entrevista para *El Flowcast*, Yung Beef relata cómo Rosa Pistola y su estancia en México fueron claves para su creación:

> Después de venir a México, conocí a Rosa Pistola y ella me inspiró pa' hacer ese álbum […]. Fue como la productora de ese álbum porque ella me conectó con los productores […]. Me hizo ver todo lo que era el perreo de aquí, cómo se siente el

[1120] SECXKEFTVVXYZMETALGREYMON, perfil de Soundclound, https://soundcloud.com/secotime/tracks. En su ep *RIP SECX BXY 199X-1999 (2012)* se incluyen cuatro temas de reggaetón.

[1121] Héctor Elí, "YUNG BEEF le tira a Dios", 21:26-21:31.

> perreo mexa […] y ese álbum, pa' mí, está más relacionado con el perreo de México que con el perreo de Puerto Rico, por ejemplo.[1122]

La escena mexicana de reggaetón se revela como una influencia principal en este álbum.[1123] Así, Yung Beef desvincula su trabajo del reggaetón puertorriqueño, para acercarse a una escena más periférica dentro de la historia del género. En él, Yung Beef explora detenidamente uno de los imaginarios que marcan su carrera: lo diabólico. El diablo es entendido por el artista como algo que le protege, que representa la libertad y se conecta con la música, pues "la música es pagana, viene del demonio y yo trabajo en la música, represento a la música".[1124] Es más, se podría argumentar que las prácticas religiosas reggaetoneras de la cultura juvenil chaca identificadas por Martínez-Noriega, en particular los cultos a la Santa Muerte, podrían haber influido de alguna manera en esta propuesta estética de Yung Beef.[1125]

De este modo, su discurso conecta con la tradición de abrazar lo demoníaco recurrente en la historia del rock, así como el satanismo de géneros como el *black metal*. La muerte, la maldad, el infierno o lo satánico aparecen de forma recurrente en sus letras, portadas y *performances*, siempre con una fuerte carga sexual. Veamos, por ejemplo, la canción "Lusifel", que interpreta junto a Ms Nina, La Favi y El Mini, con una producción firmada por Faberoa. Se trata de un tema de carácter estático en modo menor, donde un *dembow* lento y suave a 88 bpm acompaña una textura marcada por un piano a contratiempo (instrumento que también marca un motivo descendente cargado de *reverb*), un órgano arpegiado y *bells*.

El uso del autotune es abundante en las voces de las/os cuatro artistas. Ms Nina aporta la respuesta en el estribillo de Yung Beef, ratificando "papi tú eres Lusifel", la voz de La Favi, duplicada a octava ascendente, se reserva los momentos más melódicos, mientras

---

[1122] Ibid., 33:05-33:27.

[1123] Para conocer más sobre reggaetón mexicano, se recomienda el visionado de la comunicación de Ariadna Estévez en Museo Universitario del Chopo, "Mesa 3. Movimiento perreológico: migraciones y apropiaciones locales", YouTube, 8 de junio de 2023, 34:00-47:30, https://www.youtube.com/watch?v=VrhnsVUmHrc. También resulta de interés VICE en Español, "Reggaetón | TrasEscena", YouTube, 24 de octubre de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=SF4ycXdMjUA&ab_channel=VICEenEspa%C3%B1ol.

[1124] Héctor Elí, "YUNG BEEF le tira a Dios", 37:21-37:27.

[1125] La Santa Muerte es una religión popular "que parte de una ideología o tradición católica, pero al mismo tiempo tiene influencias prehispánicas como el culto a los muertos o a la muerte". Martínez Noriega, "Identidad-es reggaetoneras", 187.

que El Mini dice estar poseído por "Satán, Baphomet, Belcebú". El videoclip intercala imágenes de los artistas con un filtro rojo con *gifs* extraídos de películas en los que se muestran escenas de flores marchitándose, mujeres desnudas o calaveras, creando un collage en línea con la práctica *amateur* del UMV *–user music video–*.[1126] El género sigue presente en las siguientes entregas de *Perreo de la muerte*, publicadas en 2019 y 2020, así como en otros trabajos como *Sonrisas* y *Lágrimas*, también de 2020. De todas formas, más allá del estilo de inspiración demoníaca de Yung Beef, el reggaetón también forma parte de las carreras de Kaydy Cain y Khaled en solitario.

3.3.1.2. El *romantiqueo* de Kaydy Cain

Tras la disolución de La Mafia del Amor en 2017, Kaydy Cain inicia una etapa en solitario en la que el reggaetón y los sonidos latinos ocupan un lugar predominante. Estos géneros se consolidan como el eje sonoro central de su prolífica carrera a raíz de ciertos cambios en su vida personal:

> Hubo un cambio en mi vida, que no solo lo hizo mi hija, lo hicieron varias cosas, cuando empecé a hacer más reggaetón y más música, voy a decir, es que no sé cómo llamarla, pero con buen alma (*sic*), feliz [...]. Pero fue también porque cambió un poco mi estado de ánimo. Luego las temáticas van a ser las mismas porque vengo de donde vengo, tengo las referencias que tengo, soy quien soy y me gusta lo que me gusta.[1127]

El artista atribuye su acercamiento al género tanto a su amor por la música como a su falta de prejuicios. Sin embargo, el hecho de haber crecido en el barrio multiétnico de Carabanchel también contribuye a justificar estas decisiones creativas:

> A mí me gusta la música, te lo vuelvo a decir. Y yo, gracias a Dios, me han educado con que lo que me guste, pues adelante. No me han educado con prejuicios para nada, ni en la música ni en otro tipo de cosas. [...] Todo lo que hago me ha venido de cerca. Tampoco es una cosa que yo he visto de lejos y quería ser así. Yo me he criado con

[1126] Véase Ana Sedeño Valdellós, "Producción social de videoclips: Fenómeno fandom y vídeo musical en crisis", *Revista Comunicación* 1, n.º 10 (2012): 1224-35, https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.93.

[1127] GQSpain, "24 horas con Kaydy Cain | GQ España", YouTube, 17 de agosto de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=SwxeMPX__NY&ab_channel=GQSpain.

> latinos, me he criado con negros, me he criado con moros... sabes yo he mamao todo tipo de música y de culturas.[1128]

De este modo, sus orígenes y su actitud contribuyen a normalizar el hecho de que publique canciones de reggaetón y música latina, evitando posibles críticas relacionadas con la apropiación cultural. Al mismo tiempo, en una entrevista en *VodafoneYu* es presentado como "el reggaetonero de España", sobrenombre que ya en 2017 resuena con su abundante producción de reggaetón. En esta entrevista, Kaydy Cain desdibuja los límites entre lo español y lo latino, pues considera que "nosotros somos europeos, pero somos de sangre caliente, ¿sabes? Somos más latinos que europeos, por lo menos de Madrid pa' abajo [...] somos africanos".[1129] Aunque estos comentarios encajan dentro del estilo distendido del programa, no dejan de funcionar como una estrategia para legitimar la producción de reggaetón española, o al menos la de ciertos artistas de la escena de música urbana.

Aunque el artista madrileño ya se había acercado al género en su *mixtape Los Papis Noel* de 2015, podría decirse que *Calle Amor* (2017) marca el inicio de su etapa más prolífica como reggaetonero. De nuevo, destacan en la producción Los Del Control, que no solo firman pistas de reggaetón duro, sino también canciones de salsa, bachata y secciones de merengue urbano, como se puede escuchar en "Como los maestros". Esta es una canción que ya destaca Aïda Camprubí en su investigación, pues le permite ejemplificar cómo "la nueva generación tiene presente a sus mentores en sus letras".[1130] Tego [Calderón], Don Omar, Romeo Santos, Omega, Héctor el Father, Wisin y Yandel, Luny Tunes o Noriega son algunos nombres por los que el artista muestra reconocimiento y respeto en la letra, lo que ayuda a establecer un canon de reggaetón antiguo dentro de la escena.

Por otro lado, aunque Kaydy Cain considera que carece de talento vocal,[1131] resulta interesante detenerse a analizar su propuesta, dotada de un tono meloso, suave y expresivo. Por ejemplo, en la *intro* de "La emperatriz", escuchamos una voz hiperreal en

---

[1128] SpanishMusicHiphop, "KAYDY CAIN (ENTREVISTA) 18/05/2018", YouTube, 18 de mayo de 2018, 4:57-5:38, https://www.youtube.com/watch?v=_QKCoqoyUkw&ab_channel=SpanishMusicHipHop.

[1129] Vodafoneyu, "Kaydy Cain nos presenta su nuevo disco #yuChanChan", YouTube, 6 de octubre de 2017, 11:02-11:12, https://www.youtube.com/watch?v=2O9AR785-s8&ab_channel=Vodafoneyu.

[1130] Camprubí, "Y dime qué pasó", 230.

[1131] Improvistas, "Improvistas #24 - Kaydy Cain - Entrevista Retrato", YouTube, 18 de enero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=kQrGFbpzzKA&ab_channel=Improvistas.

el sentido que Jordi Roquer emplea el término, pues se convierte en "un sonido absolutamente hiperreal en términos de proximidad",[1132] que, siguiendo a este autor, "es una de las deformaciones más aceptadas de la realidad sonora en las músicas populares". [1133] Se trata de un estilo que ya encontramos en otras propuestas de *romantiqueo*, aunque en el caso de Kaydy Cain también lo emplea en otro tipo de letras, como cuando en "Trátame" critica a quienes no le tuvieron en cuenta cuando no era famoso. Esta cercanía no se reduce a la voz del artista, sino que también se da en el uso de *samples* que recuerdan a notas de voz como el de la *intro* de "Baile intenso", donde la voz de una chica recuerda momentos eróticos. De hecho, en esta canción la voz del cantante está más cargada de autotune e incluso presenta algún motivo vocal fuera de tono, lo que refleja sus declaraciones sobre no saber cantar.

Calle Amor no es el único álbum que el artista lanza en 2017, sino que a este le acompañan la *mixtape Bad Boyz* junto a El Mini y otro largo titulado *El niño de tus ojos*. Este álbum cuenta con producciones de Pipo Beatz y Shean Beats, aunque en este caso resulta interesante detenerse en "Oohh Shit" producida por Fastah Selectah & Andry The Hitmaker, en la que entre cambios de *riddim* y sintetizadores *saw* a contratiempo Kaydy Cain emplea términos como "balacera", americanismo de "tiroteo".[1134] Esta inclusión de términos del *slang* hispanoamericano es una práctica habitual del artista, que va construyendo su persona musical a partir de códigos del reggaetón latinoamericano, en la línea del *Latin lover*. El género continúa presente en otros trabajos, como *Lo mejor de lo peor* (2019), *NBA* (2019) junto a Marco Italia o *El juguete de tu muñeca* (2021). Así, su aproximación al reggaetón es conspicua y se caracteriza por una mayor similitud con el estilo y las narrativas del reggaetón *mainstream* latinoamericano. En comparación, la producción de su compañero Khaled es menor, aunque también configura un acercamiento particular al género.

[1132] "[A]n absolutely hyperreal sound in terms of proximity". Jordi Roquer González, "Sound Hyperreality in Popular Music: On the Influence of Audio Production in our Sound Expectations", en *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*, ed. Enrique Encabo (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018), 26.

[1133] "[I]s one of the most accepted deformations of sound reality in popular music". Ibid., 25.

[1134] "Balacera", *Diccionario de americanismos*, https://dle.rae.es/balacera.

3.3.1.3. La esencia de Khaled

Paralelamente, Khaled, que ya en 2012 abría el tema "Keftawa" de Yung Beef,[1135] lanza entre 2017 y 2018 dos álbumes en los que el reggaetón comparte espacio con otros géneros, así como varios *singles*. En líneas generales, sus temas de reggaetón suelen abordar letras de amor romántico, a menudo desde el desamor. De hecho, el artista explica que se aleja del trap "porque ya no joseo [ríe] y porque el trap en España ahora mismo da laxe. No quiero que me metan en ese saco y me relacionen con la pila de corderitos que hay en él".[1136] En *KHALED* (2017), se une a El Mini en "Divertida", una canción producida por Shean Beats, quien recurre a un *dembow* puertorriqueño con timbales y el primer *kick* doblado por un *shaker*, sirenas, sintetizadores *saw lead* y un *loop* de *bells*. En línea con los discursos que encontrábamos en La Mafia del Amor, la letra se refiere a la falta de belleza normativa desde el humor con referencias de la generación milenial como la mención a distintos Pokémon, y, a pesar de cierto *bodyshaming*, reivindican la figura de la "chica fea".

En una entrevista sobre su siguiente trabajo, *Rouge* (2018), hj darger llama la atención sobre la *intro* desgarrada de quejíos autotuneados de Trapani –"maestro de la pena"–, en concreto su verso "esos hijo putas todavía no lo entienden que esta mierda no la hacemos para vender", donde se refuerza la oposición a lo considerado comercial.[1137] Algo similar sucede con la primera estrofa, cantada por Khaled en árabe, entendida por la autora como "la parte más sentida". De este modo, las críticas musicales afines a la escena abren un espacio para que la música de Khaled y otres artistas sea entendida como auténtica tanto por sus letras como por sus mezclas, ya que,

> [s]aben encontrar la pureza en el cruce de caminos, la esencia que queda al sintetizar la mezcla. El acierto de este disco es conseguir adaptar sonidos e ideas sin que retumbe como algo impostado. Si eres sincero se nota. Suenan compactos y frescos, porque al final son honestos con lo que nos muestran y no hay estrategia de marketing ni figuras pre-construidas de ídolos -vivos o muertos- que les estorben.

Además, hj darger aprovecha para conectar la música de Khaled con la calle al decir que "parece un disco pensado para sonar en las plazas, los móviles o en los coches más que

[1135] "Keftawa", Genius, https://genius.com/Yung-beef-keftawa-lyrics.

[1136] hj darger, "Khaled: 'Tutankamon no tenía Nike y era un chulo igual'", *El País*, 28 de marzo de 2018, https://elpais.com/elpais/2018/03/26/tentaciones/1522059439_540412.html.

[1137] Ibid.

en las salas". Para el propio Khaled, la relación de amistad con los productores del disco se convierte en una condición primordial para que "el disco sea un poco más auténtico".

En definitiva, el reggaetón se convierte en una opción musical destacada dentro de las carreras en solitario de los antiguos miembros de La Mafia del Amor. Aunque sus discursos siguen marcados por las construcciones de autenticidad, cada artista presenta una propuesta particular, como la estética demoníaca de Yung Beef, el acercamiento al reggaetón *mainstream* latinoamericano de Kaydy Cain o la narrativa romántica de Khaled. Además, la influencia del cuarteto es evidente en la creación de un sello discográfico independiente que permite articular otros proyectos dentro de la escena que también optan por el reggaetón.

3.3.2. La órbita de La Vendición

Hacia finales de 2015, Yung Beef funda La Vendición Records, lo que marca un punto de inflexión en la profesionalización de la escena urbana e impulsa la idea de comunidad. Como explica Alicia Álvarez, el individualismo que se atribuye a la escena choca con la multiplicación de *featurings* y la importancia de los colectivos o *crews*,[1138] que en el caso de La Vendición desemboca en la creación de un sello discográfico independiente.[1139] En torno a este se van gestando nuevas propuestas que continúan apostando por el reggaetón, avaladas ahora por la legitimidad de una discográfica que contribuye a articular la escena de música urbana. La plantilla de La Vendición es verdaderamente extensa, por lo que aquí solo tomaremos en consideración algunas/os de las/os artistas vinculadas/os a este sello que más han incidido en este género musical, como Ms Nina, Bea Pelea, Soto Asa y Yassir. De nuevo, se propone un examen de sus personas musicales, poniendo el foco en sus discursos sobre el reggaetón.

[1138] Alicia Álvarez, "Una moto, unas palmas, una corona de espinas", en *Making Flu$*, ed. Álvarez y Martínez, 306.

[1139] En su página web explican que "La vendicion es una empresa que utiliza un sistema de holocracia, se trata de una organización empresarial horizontal, sin superiores, formada en su mayoría por personas vinculadas a la música y otras artes urbanas". La Vendición, https://www.lavendicion.com/.

3.3.2.1. Ms Nina: de la escena de música urbana a Universal

Dentro de la narrativa de la novedad, Ms Nina es posicionada como "una de las primeras chicas que hace reggaetón en España".[1140] Aunque esta idea es discutible, sí es cierto que su propuesta musical se centra desde el principio en este género. Nacida en Córdoba (Argentina), pero emigrada a Motril (Granada) con su familia a los catorce años, Ms Nina recuerda haber desarrollado inquietudes artísticas como un mecanismo de refugio ante el acoso y la baja autoestima.[1141] En varias entrevistas comparte las dificultades de su experiencia como persona migrante, aunque agradece a sus padres el que buscasen "algo mejor".[1142] Según explica, su identidad y sus influencias se componen de una mezcla de su vida en España y en Argentina, aunque para ella pesan más su país de origen e internet:

> Una referencia que yo tenía de Argentina es la música y mucho de internet, pero porque el reggaeton que se escucha ahora viene de internet todo y como que nacimos de internet. Creo que tener las dos perspectivas de España y Argentina pues sí tienes más inspiración a todo lo que haces creativo, te inspira la gente, te inspira la fiesta, te inspira todo, pero me inspira más Argentina, porque soy de ahí, soy latina.[1143]

Ms Nina comienza su carrera musical impulsada por su amiga La Favi, y rápidamente adquiere el apelativo de "la reina del reguetón" en el país.[1144] De todas formas, su faceta como artista visual ya la había hecho conocida en la escena, forjando relación con los miembros de Pxxr Gvng. De hecho, desde su primera etapa demuestra control sobre los

---

[1140] Pablo Tocino, "Ms Nina: 'Estoy contenta de ser una de las primeras chicas de reggaetón en España'", *Jenesaispop*, 18 de noviembre de 2017, https://jenesaispop.com/2017/11/18/313655/ms-nina-estoy-contenta-una-las-primeras-chicas-reggaeton-espana/.

[1141] "Cuando terminé el instituto empecé a estudiar fotografía. Por aquella época tenía todavía las inseguridades de la adolescencia, me sentía fea, me trataban mal… así que me encerré en mi habitación con el ordenador. Comencé a diseñar imágenes, me abrí una cuenta de Tumblr, empecé a tener seguidores, ni tan siquiera enseñaba la cara y así nació Ms Nina". Nadia Leal y Ramón Fano, "Ms Nina de madrina del neoperreo a señora hippy", *Neo2*, 5 de diciembre de 2023, https://www.neo2.com/ms-nina-entrevista-historia-musica-urbana/.

[1142] "Claro, porque uno empieza de cero. Me fui a España con 14 años, empiezas de cero, dejas tu vida atrás, una nueva vida, unos nuevos amigos, integrarte… al principio yo odiaba a mis padres por haber dicho 'tenemos que irnos' pero hoy en día agradezco a mi papá haber dicho venga, voy a buscar algo mejor para mi familia, porque las cosas no estaban bien. A lo mejor si yo no hubiera venido a España yo no hubiera hecho música y a lo mejor yo tendría otra vida muy distinta, la verdad. Pues sí, es duro ser inmigrante pero a veces hay que pasar por eso para mejorar la vida. Pero es muy duro". Carolina Velasco, "Ms. Nina: 'Si me hubiera quedado en mi país tendría tres hijos o algo así'", *BeatBurguer*, 22 de enero de 2019, https://beatburguer.com/ms-nina-si-me-hubiera-quedado-en-mi-pais-tendria-tres-hijos-o-algo-asi/.

[1143] Ibid.

[1144] Christian Hernández, "Ms Nina, la reina del reguetón en España", *Diario de Avisos. El Periódico de Tenerife*, 11 de enero de 2018, https://diariodeavisos.elespanol.com/2018/01/ms-nina-la-reina-del-regueton-espana/.

elementos estéticos, como ejemplifica el videoclip de "Chupa Chupa" (2017), producido y dirigido por el DJ mexicano Chico Sonido, quien explica que buscaban la estética de "*Euro ratchet meets South American reggaeton queen*".[1145] Esta se caracteriza por el uso de colores flúor y vivos, prendas llamativas que combinan rejilla, cuero y pelo sintético, largas trenzas y grandes pendientes de aros, lo que puede recordar a la estética choni de los 2000, pero actualizada. Ms Nina y sus bailarinas hacen *twerk*, se liman las uñas y comen Chupa chups, en la calle, en un bar de ambientación tropical y en un plató con fondos de fuego, imágenes psicodélicas y coches tuneados.

Así, el universo visual de Ms Nina se convierte en un ejemplo de reapropiación de esos imaginarios que habían sido denostados durante la década anterior y que, siguiendo a Alicia Álvarez, suponen una "oda a lo vulgar, lo barriobajero, lo choni, lo quinqui, lo antiacadémico",[1146] adjetivos con los que también se ha significado el reggaetón en la cultura española.

Otro factor clave en el desarrollo de su carrera es la conexión con la escena del neoperreo. Aunque en ocasiones la artista ha cuestionado su vinculación con esta etiqueta,[1147] es cierto que desde Estados Unidos y América Latina su música ha sido enmarcada dentro de subgénero que se considera una vertiente más alternativa y *underground* del reggaetón desarrollada gracias a internet.[1148] En una noticia de *The Fader*, Ms Nina habla de la importancia de lo online para esta nueva generación de artistas, mientras que su propuesta es descrita como

> un perreo que de alguna manera logra ser contundente y lánguido al mismo tiempo, impulsado por ritmos enérgicos y su voz relajada. […]. Su música comparte un

[1145] "Muévelo como nunca con "Chupa Chupa", el nuevo video de Chico Sonido con MS Nina", *Vice*, 21 de enero de 2016, https://www.vice.com/es/article/muevelo-con-chupa-chupa-nuevo-video-chico-sonido-ms-nina/.

[1146] Álvarez, "Una moto", 282.

[1147] Víctor Mopez, "Ms Nina: 'No me gusta la etiqueta de reina del perreo'", *Los Replicantes*, 2 de abril de 2018, https://www.losreplicantes.com/articulos/ms-nina-entrevista-sabrosura-no-me-gusta-etiqueta-reina-reo-perreo/.

[1148] Leal y Fano, "Ms Nina de madrina del neperreo".

> espíritu similar al de su arte: provocadora, D.I.Y. y completamente arraigada en la era digital.[1149]

Sus giras por América Latina y Estados Unidos, así como sus colaboraciones con Tomasa del Real, contribuyen a que se inserte dentro de este tejido internacional desde donde recibe el apoyo de medios anglosajones como *The Fader* o *REMEZCLA*.[1150] De hecho, en 2016 Ms Nina participa en el evento Red Bull Music Presents: NeoPerreo en Los Ángeles, empresa que además fue clave para el desarrollo de este movimiento.[1151]

Tras varios *singles*, en 2019 lanzó su *mixtape* debut *Perreando por fuera, llorando por dentro*. Para este trabajo, Ms Nina colabora con varios productores de la escena de música urbana española y de la escena de neoperreo que, pese a sus diferencias, parecen apostar por ciertos *samples* como las sirenas, el *bubble lazer* y los combos de osos *pitcheados* en agudo. También juegan bastante con cambios de ritmos, como en "Coqueta" o en "Te Doy" mientras que el reggaetón de la vieja escuela se mantiene presente en citas como la intro de "Resaca" en la que escuchamos a lo lejos dos versos del estribillo de "Pam Pam" de Wisin y Yandel. De hecho, Ms Nina se plantea como una gran conocedora del género, como demuestra su faceta de DJ, que hasta ahora ha dado lugar a cinco *mixtapes* de la serie *Cocinando con La Nina*, participando en eventos como la Boiler Room celebrada en Madrid en 2022.[1152]

Además, como apuntábamos anteriormente, Ms Nina se define por su universo estético y narrativo. En palabras de la artista:

> Los videoclips no son muy pro porque me gusta un poco que sea trash, es un poco mi estilo. Los colores… me encantan los colores, yo soy de colores fuertes, va todo de la mano. No tengo una estética, pero tú entras a mi cuarto y ves todo lleno de

---

[1149] "[P]erreo that somehow manages to be hard-hitting and languid at the same time, driven by forceful beats and her laidback vocals. […]. Her music shares a similar spirit to the art — provocative and D.I.Y., and completely rooted in the digital era". Julyssa Lopez, "The who's who of neoperreo, reggaeton's freakiest offshoot", *Fader*, 23 de agosto de 2018, https://www.thefader.com/2018/08/23/neoperreo-interview-tomasa-del-real-ms-nina-rip-txny-chaboi-el-licenciado.

[1150] Caitlin Donohue, "The Neoperreo Movement Heads to LA for a Throwdown With Tomasa del Real, Ms Nina & More", *Remezcla*, 7 de agosto de 2018, https://remezcla.com/music/neoperreo-red-bull-tomasa-del-real-ms-nina/.

[1151] "Red Bull Music Presents: Neoperreo", Red Bull, https://www.redbull.com/us-en/events/red-bull-music-presents-neoperreo.

[1152] Boiler Room, "Ms Nina presents 'Cocinando Con La Nina' | Boiler Room x Ballantine's True Music: Madrid", YouTube, 27 de enero de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=evC90i_F-fw&t=108s&ab_channel=BoilerRoom.

> colores: colores fuertes, brillantes, flores, rosas…vírgenes por todos lados. Soy muy así yo.[1153]

Los colores vivos son un elemento representativo a nivel visual, mientras que la imaginería católica de las vírgenes o la inclusión de elementos de naturaleza tropical como flores, palmeras o frutas también se asocian con lo latino. Es más, desde la prensa se explican estas decisiones artísticas en base a su identidad latina, o al menos así lo expresa la periodista Daniela Calderón al decir que "[q]ueda claro que su identidad latina es la responsable de todo su imaginario".[1154] A esto se suma una sensualidad exuberante y una hipersexualización consciente de cuerpos femeninos en collages, fotos e ilustraciones que componen las portadas de sus trabajos. Por ejemplo, en la figura 3.2. se muestran tres portadas de sus primeros *singles* en solitario de 2017, que remiten a su estilo como *net artist*.

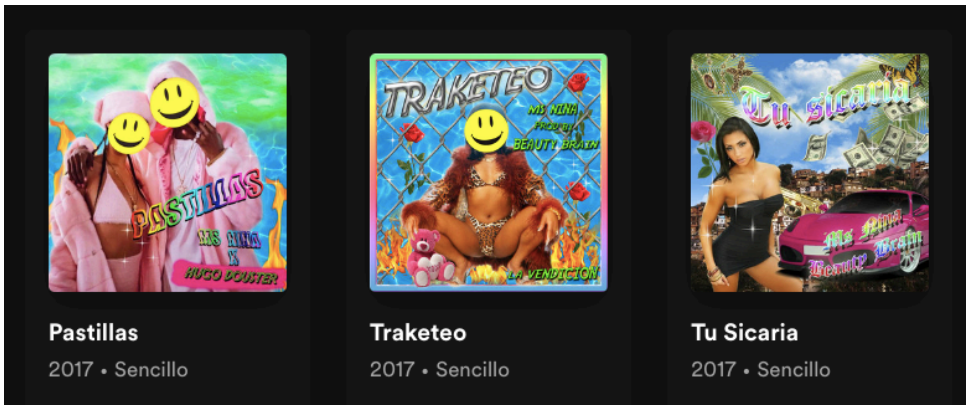


Figura 3.2. Captura de pantalla del perfil de Spotify de Ms Nina donde se muestran las portadas de "Pastillas", "Traketeo" y "Tu sicaria".

Este imaginario se mantiene en las portadas de sus trabajos más largos, si bien también se aprecia un cambio entre un estilo más acorde al neoperreo de *Llorando por fuera perreando por dentro* (2019), y *Sabrosura* (2021), donde las frutas son las protagonistas, con claras reminiscencias a la estética popularizada por Carmen Miranda y sus tocados tropicales (figuras 3.3. y 3.4.).[1155]

[1153] Daniela Calderón, "Ms Nina: 'El reggaetón es el nuevo pop'", *VEIN Magazine*, 5 de julio de 2019, https://vein.es/ms-nina-el-reggaeton-es-el-nuevo-pop/.

[1154] Ibid.

[1155] La comida también adquiere relevancia en su universo, ya sea en el título de su serie *Cocinando con La Nina* como en sus constantes referencias a la pizza o los aguacates. En "Salami" (2015) la artista canturrea "yo no voy a misa, yo prefiero pizza", mientras que "Aguacate Tour" fue el nombre de una de sus giras.



Figura 3.3. Portada de *Llorando por fuera perreando por dentro* (2019).



Figura 3.4. Portada de *Sabrosura* (2021).

Dicho cambio coincide con su incorporación a Universal Music Spain, tras su trayectoria como artista independiente. Esta nueva etapa con una multinacional trae consigo ciertas variaciones en su estilo musical. Por ejemplo, la voz de Ms Nina, nasal y arrastrada, recuerda más al estilo rapeado de reggaetoneras de los 2000 como Lorna que al estilo pop melódico de mediados de los 2010. Sin embargo, tras su firma con Universal, en una entrevista para *Fleekmag*, la artista explica que está aprendiendo a cantar, algo que se manifiesta en su voz más melódica en "Sensaciones" junto a Pablo Chill-E (2021), el *single* que está promocionando.[1156]A esto se añade el esfuerzo por "no decir palabrotas", con el objetivo de alcanzar difusión en las radios, como parte de un proceso de adaptación a las normas del *mainstream*.

De este modo, Ms Nina se posiciona no solo en la escena de música urbana y en la escena del neoperreo, sino que también logra trascender a la esfera *mainstream*. Para ello, la artista configura un imaginario estético y musical particular a través de elementos como el humor, los colores vivos, la comida y las referencias al reggaetón antiguo, que emergen de una mezcla entre su identidad argentina y las influencias del universo de internet.

[1156] Álvaro Moreno, "Ms Nina muestra el lado dulce del perreo", *Fleek Mag*, 22 de octubre de 2021, https://fleek.25gramos.com/entrevistas/ms-nina-muestra-el-lado-dulce-del-perreo/.

3.3.2.2. Bea Pelea y la amistad entre mujeres

Otra artista que traslada su gran conocimiento sobre el género a su obra es Bea Pelea.[1157] Su biografía, narrada en detalle en 2017 por Aïda Camprubí para *Vice* en "De tequilas con Bea Pelea", justifica su conexión con el reggaetón desde una edad temprana: aunque nace en Andalucía, durante su infancia vive en México y Guatemala, país donde recuerda haber descubierto "el reggaeton, por unos vecinos, cuando en España no había llegado todavía". Sus comienzos en la escena musical vienen de la mano de Ms Nina, "que en una de sus visitas a Barcelona animó a su grupo de amigas —todas artistazas de cuna y de corazón— a grabar una canción conjunta. De allí salió 'Papi dime aver' (2016)".[1158]

De hecho, pese a la primacía del amor romántico en sus canciones, la amistad es un tema que aparece de manera explícita en el trabajo de Bea Pelea, como sucede en "Mi mejor amiga" (2021), que canta junto a La Zowi, o "Cuando estamos juntas" (2022). El videoclip de esta última canción es un collage en el que se mezclan vídeos realizados con la cámara *selfie* del móvil con secuencias más clásicas, creando una ventana a la intimidad de la artista y sus amigas, a las que dedica la letra. Bea Pelea resignifica de esta manera el reggaetón, entendido habitualmente desde el prisma romántico, para dar espacio a los motivos del "grupo de amigas" y de la "mejor amiga".[1159]

De hecho, la amistad es un tema vertebrador en la cultura popular femenina, como ya observaba Angela McRobbie al apuntar algunos factores que componen estas relaciones, tanto en la vida real como en los productos culturales.[1160] Estos son la tranquilidad y el placer que emergen de las relaciones homosociales femeninas, la defensa de las amigas – "yo mato por ella, ella por mí te elimina / ella e' mi asesina, ella e' mi mejor amiga"– o

---

[1157] Nadia Leal, "Bea Pelea se va de gira en septiembre por México", *Neo2*, 24 de julio de 2019, https://www.neo2.com/bea-pelea-mexico-la-cangri/.

[1158] Aïda Camprubí, "De tequilas con Bea Pelea," *VICE*, 29 de diciembre de 2017, https://www.vice.com/es/article/ev5v4m/bea-pelea-hazmelo-otra-vez-entrevista.

[1159] Esto también sucede en producciones *mainstream*, como en la fiesta de lanzamiento del álbum *Mañana será bonito* (2023) de Karol G, en el que la colombiana se presenta rodeada de artistas femeninas influyentes del *mainstream* urbano, como Tini, Natti Natasha, Lele Pons, Bad Gyal o Lola Índigo. "Así fue el 'after party' que Karol G ofreció por el lanzamiento de su nuevo disco; Tini, Natti Natasha, Lele Pons y Lola Índigo entre las invitadas", *El Universo*, 25 de febrero de 2023, https://www.eluniverso.com/entretenimiento/gente/asi-fue-el-after-party-que-karol-g-ofrecio-por-el-lanzamiento-de-su-nuevo-disco-tini-natti-natasha-lele-pons-y-lola-indigo-entre-las-invitadas-nota/.

[1160] Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture: From "Jackie" to "Just Seventeen"*, (Basingstoke: Macmillan Press, 1991).

el estrechar lazos a través del baile.[1161] Así, el contacto de los cuerpos es constante en el videoclip de "Cuando estamos juntas", en una sucesión de perreos, cachetes, abrazos, caricias y besos que enfatizan esa expresión de cariño y confianza.

Ahora bien, las relaciones de amistad entre integrantes de la escena no solo dan lugar a *featurings*, sino también a otro tipo de proyectos conjuntos, como La Cangri, fiesta de reggaetón organizada por Bea Pelea y Aïda Camprubí.[1162] Es más, esta relación entre crítica musical y artista influye también en el afecto con el que Aïda Camprubí retrata a Bea Pelea, describiéndola como una artista "auténtica", que "es muy pura, tiene esencia y se ha mostrado muy natural desde el principio".[1163] Bea Pelea ha publicado un gran número de singles y dos trabajos largos, ambos bajo el título *Reggaeton Romántico*, publicados en 2018 y 2021. Trabaja asiduamente con productores como Los Del Control o Garzi, por lo que su música también se acerca al estilo puertorriqueño de los 2000.

3.3.2.3. Soto Asa y Yassir: la nueva generación

Si seguimos la división en dos generaciones que propone Alicia Álvarez –siendo 2017 el año de cambio–,[1164] encontramos artistas de la segunda generación como Soto Asa y Yassir que también se acercan al género en sus carreras.[1165] Dentro de la idea de artista que se opone a la industria musical, Soto Asa es presentado como "un músico que huye de etiquetas, que no da titulares morbosos y que no firma editoriales de moda, pero tiene una legión de seguidores que devoran cada lanzamiento que ve la luz con su sello".[1166] Aunque ya había publicado algunos temas de reggaetón, desde 2018 lanza con La Vendición varios en los que predomina este género. Entre ellos, destacan "Me gustaron tus nai" (2018) junto a Yung Beef o "Smartphone" (2020) junto a La Zowi.

[1161] Ibid. Aunque la investigación de McRobbie se centra en la cultura de los años setenta y ochenta, con sus propias particularidades, esta narrativa sobre la amistad femenina podría incluirse dentro de un cambio de paradigma audiovisual más reciente, como explican en The Take, "The Female Friendship Revolution Onscreen", YouTube, 14 de julio de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=8FR3B5s_JUI&ab_channel=TheTake.

[1162] Camprubí, entrevista por videollamada.

[1163] Camprubí, "De tequilas con Bea Pelea".

[1164] Álvarez, "Una moto", 279.

[1165] Soto Asa y Yassir comienzan a publicar en plataformas de *streaming* a partir de 2017 y 2018, respectivamente.

[1166] Luis M. Maínez, "Eres como eres dependiendo del lugar en el que te crías", *Mondosonoro*, 12 de marzo de 2021, https://www.mondosonoro.com/entrevistas/soto-asa/.

"Me gustaron tus Nai" introduce la escala japonesa Iwato (1-2b-4-5-6b), como se escucha en el sintetizador con *reverb* con el que inicia la canción. Además, las voces de los artistas se encuentran tratadas no solo con autotune robótico, sino también con un *flanger* y dobladas, marcando las frecuencias agudas, lo que contrasta con la base de *dembow* duro que se encuentra filtrada con un *low pass filter*, adquiriendo el tema un carácter casi onírico. La inspiración japonesa y *gamer* no se limita solo a la dimensión musical, sino que la portada del álbum que contiene la canción, *Down Music* (2018), también recuerda a las carátulas de los videojuegos de PlayStation.

De hecho, la crítica musical subraya su universo visual, que aúna la "estética *asian*",[1167] automovilística, *gamer*, psicodelia, *vaporwave* y logomanía. El gusto por los coches y el *tuning* remite a la estética de los 2000 que ya se había conectado con el reggaetón, mientras que los imaginarios japoneses del manga-anime junto a los videojuegos implican un nexo más reciente. De este modo, el artista explora tendencias visuales orientalistas influenciado por un componente generacional nostálgico que encuentra su contraparte en el *mainstream*, como puede verse en el trabajo de Tainy[1168] o Bad Bunny.[1169]

El artista combina el éxito comercial de estos temas[1170] con una actitud humilde. Así, en *RTVCE*, rodeado de su *crew* New Team, cierra la entrevista animando a

> que si cualquier chaval o chavala de Ceuta necesita cualquier… que yo no estoy, yo no soy 50 Cent ni tampoco puedo dar mucho. Pero si alguien necesita algún tipo de ayuda en el tema de la música y demás que contacte conmigo porque yo vengo de Ceuta y a todos los que vengan de Ceuta y necesiten ayuda, aquí nos tenéis.[1171]

Para el artista, el reggaetón es simplemente un género musical más y, aunque por ahora se mantiene en él, no descarta que en el futuro opte por otros estilos.[1172]

[1167] Ibid. Término empleado por el artista que parece hacer alusión a su gusto por emplear caracteres japoneses y coreanos y referencias al mundo del anime y del k-pop, como ocurre en el videoclip de 'Si Tú Kiere', que recupera elementos estéticos de la obra *Campeones: Oliver y Benji* (1981) de Yōichi Takahashi o en el videoclip de 'Fuette' que reutiliza videoclips de la banda de k-pop Girls Generation.

[1168] Esto se ve reflejado en la portada de su álbum *DATA* (2023).

[1169] Pensemos en su *single* "Yonaguni" (2021).

[1170] "Me gustaron tus nai" alcanza 21 millones de reproducciones en Spotify, mientras que "Smartphone" tiene más de 29 millones [consultado en diciembre de 2023].

[1171] Soto Asa, "Entrevista Soto Asa (+New Team) (RTVCE)", YouTube, 9 de agosto de 2019, 18:00-18:15, https://www.youtube.com/watch?v=09qnTqHLfMM&ab_channel=SotoAsa.

[1172] "Suena muy típico yo hago de todo, yo escucho de todo. Ahora mismo hago reggaetón, pero lo mismo dentro de dos meses hago bachata... pero sí, si quiere' una respuesta directa, reggaetón". Ibid., 2:18-2:35.

Por último, cabe mencionar a una de las voces más representativas de la segunda generación, Yassir, "uno de los grandes reivindicadores del reggaeton".[1173] Influenciado por el éxito y el sonido de Pxxr Gvng, Yassir creó conexiones con La Vendición y, más tarde, pasó a formar parte del sello de Kaydy Cain, Honey Money. La relación con el artista madrileño surge de la admiración como fan, pero a la larga ha dado lugar a gran número de colaboraciones, entre las que se incluyen *mixtapes* conjuntas,[1174] que Yassir considera como "un sueño, un *tick* en la lista".[1175] El artista se muestra como un admirador del reggaetón clásico, como refleja en su tema "Desde que nací" (2020), un homenaje al reggaetón de la vieja escuela que surge con la intención de

> hacer algo más sentimental, algo más mío, mío personal. Y decidí hacer ese tema porque era lo que más me gusta. Lo que más me gusta a mí es la música y el reggaetón. Y ahí hablo un poco de lo que es eso.[1176]

El tema, producido por Kabasaki, alterna de manera fluida entre el *dembow* y el trap, con abundancia de *sample*s de fuego y su característico combo de osos, pasando por el piano a contratiempo. El artista expresa que el reggaetón es una música que le ha acompañado desde pequeño, y en la que quería triunfar aprendiendo de "los creadores / de los que supieron darle al género un par de colores" y mostrando respeto por las escuelas puertorriqueñas –la vieja y la más nueva–. Esto se debe a que sus referentes son, principalmente, boricuas, como Plan B o Justin Quiles. De hecho, Yassir defiende en una entrevista que la dimensión comercial del reggaetón *mainstream* latino(americano) no invalida que este se haga desde el afecto:

> Yo veo que muchos reggaetoneros hacen música de corazón. Ellos viven en un sitio donde se hace reggaetón. Es como si aquí en España el flamenco se pegara mundialmente como ha hecho el reggaetón y hay gente que hace música, que hace flamenco porque es de aquí y es algo que realmente tú lo sientes, harías otra cosa si no. Y es súper comercial y tú a lo mejor desde fuera lo ves súper comercial y lo ves que realmente él está haciendo una cosa que no le gusta. Pero, si él vive en un sitio donde se ha creado ese género, ¿cómo puede ser que no le guste? Habrá gente que

---

[1173] Mario G. Sinde, "Yassir: 'Desde que salió Daddy Yankee se veía venir que el reggaetón sería mundialmente conocido'", *BeatBurguer*, 27 de junio de 2019, https://beatburguer.com/yassir-desde-que-salio-daddy-yankee-se-veia-venir-que-el-reggaeton-seria-mundialmente-conocido/.

[1174] Esto sucede en *All You Need is Love* (2023).

[1175] Urbana Madrid, "Entrevista con Yassir - De escuchar a Kaydy Cain a grabar con el", YouTube, 5 de noviembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=m0Rx2LqEx1M&ab_channel=URBANAMADRID.

[1176] Ibid., 8:37-8:51.

> haga cosas que no le gustan, pero yo creo que los puertorriqueños y latinos no. Yo creo que les gusta, ¿no? Habrá temas que no, habrá temas que ellos saben que es pa' hacer dinero. Pero el reggaetón en sí, que es lo que ellos principalmente sacan y es comercial, sí les gusta.[1177]

De esta manera, Yassir reivindica que el reggaetón *mainstream* pueda ser visto como una música potencialmente auténtica, en el sentido de que surge dentro de una comunidad o tradición, por lo que, aunque sea exitosa a nivel económico, no sólo estaría motivada por este tipo de beneficios.

En definitiva, la presencia de artistas estrechamente vinculadas/os al reggaetón en la órbita del sello independiente La Vendición contribuye a que el género se normalice en la escena de música urbana. Como vemos, cada propuesta presenta sus particularidades, lo que multiplica la variedad de estéticas y aproximaciones musicales. Esto, no obstante, no se reduce a la escena de música urbana, sino que, como veremos, también influye en la nueva escena de *hip-hop* español.

3.3.3. Hacer las paces con el rap

Fuera de esta órbita central de La Vendición se encuentran varios/as artistas de *hip-hop* que deciden acercarse al reggaetón desde mediados de los 2010. Es así como la división entre reggaetón y *hip-hop* no solo se desdibuja desde la música urbana, sino también desde la escena de rap español. Esto parece derivar en una relativa reconciliación de ambos universos musicales, al menos si se compara con el rechazo explícito de la década anterior. Desde raperos/as que se pasan completamente al reggaetón a otros/as que solo se acercan a este género en algunos temas, repasamos a continuación algunos de los casos más significativos, poniendo especial interés en sus discursos sobre el género: Jarfaiter, One Path, Mala Rodríguez y Natos y Waor.

Puede que uno de los ejemplos más tempranos de reggaetón desde el rap español de los 2010 sea Jarfaiter. El rapero, apodado como referente del "reggaeton quinqui" por Urbana Madrid,[1178] reclama que hace reggaetón desde que empezó su carrera musical. En efecto, en su álbum debut de 2012 ya se escucha un tema titulado "No tengo solución (Daddy

---

[1177] Flame Medusa, "YASSIR 'Empecé Mi Carrera Musical En Plena Pandemia' | Entrevista Flame Medusa", YouTube, 19 de noviembre de 2020, 29:08-29:52, https://www.youtube.com/watch?v=Caiy-h0SYkY&ab_channel=FlameMedusa.

[1178] URBANA MADRID, "JARFAITER – 'Reggaeton Quinqui'", YouTube, 8 de agosto de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=sHliGRPKgtU&ab_channel=URBANAMADRID.

Yonki Series)", coincidiendo con los lanzamientos tempranos en SoundCloud de Yung Beef. El grueso de su producción de reggaetón se acumula en tres *mixtapes* de la serie *Malianteo criminal*, cuyo primer volumen fue lanzado en 2015. Jarfaiter relaciona el reggaetón con los canis y la cultura de feria, y, de hecho, dedica varios temas del género a chicas chonis, como sucede en "Enamorao de una choni" (2021) o en "Poligonera" (2022). Esta última es una oda a las jóvenes de barrio, a las que describe como guerreras con "leopardo desde las bambas hasta la diadema", como las chicas que aparecen en el videoclip. Además, la canción culmina en una coda *hardcore*, aunando el gusto por el flamenquito –"tocando las palmas escuchando al Canelita"–, el reggaetón, el *hip-hop* y la electrónica, de un modo similar a lo que hacía Haze a mediados de los 2000.

Más allá de los temas que se centran en la temática romántica/sexual, también presenta otros con letras callejeras, como en "No me los compares" (2018). Ante la pregunta de si le han tachado de vendido por hacer reggaetón, el rapero expone en una entrevista para Urbana Madrid que, en efecto, ha recibido ese tipo de críticas. Sin embargo, cuestiona el beneficio económico que ha obtenido haciendo este género, apuntando que

> la gente me dice que me vendo [...] y se supone que es un género más comercial, y que no es mi sonido y tal [...] Para mí no es venderme porque realmente la música con la que más genero, la música que más escucha mis fans, el grueso de fans lo que esperan de mí es rap bombo-caja y ese tipo que hago yo siempre. Entonces, si yo realmente lo hiciera para ganar más dinero, o por venderme o lo que fuera tendría que hacer eso que es lo que el público espera de mí y lo que quiere. En cambio, si yo hago una música que ya sé que a mucha gente [...] no le gusta, que ya sé que me van a criticar, lo estoy haciendo porque a mí me gusta y porque hago lo que quiero, no por vender más.[1179]

De esta forma, Jarfaiter reformula las codificaciones del reggaetón como música comercial, apuntando que, al menos en su caso, las expectativas de su audiencia hacen que su producción de rap sea más consumida (y, por tanto, más rentable en términos económicos) que sus canciones de reggaetón.

En el caso de One Path, exponente del *R&B* y el rap pop, el acercamiento al reggaetón se concentra principalmente en su álbum *Sin plomo* (2019). El trabajo tuvo un buen

[1179] Ibid., 6:12-6:59. Esto se confirma si echamos un vistazo al número de reproducciones en Spotify. Al comparar, por ejemplo, las escuchas de dos álbumes de 2015, *Antihéroe* y *Malianteo Criminal*, vemos cómo algunas canciones del primero exceden el millón de reproducciones, llegando la más escuchada a casi seis millones. En cambio, los temas de *Malianteo Criminal* se encuentran entre las diez mil y las cien mil escuchas [consultado en diciembre de 2023].

recibimiento por parte de la crítica, mientras que para el artista supuso un cambio en su estilo que le permitió experimentar con los sonidos que escuchaba durante su infancia en las ferias del pueblo:

> Es curioso porque ahora hay como un movimiento de reivindicación del reggaetón y mucha gente defendiéndolo y demás. Pero esto, en su momento, cuando yo era chaval, era al contrario: toda la gente lo denostaba, 'no es música', 'la gente que le gusta el reggaetón está en bandas'. Y yo, cuando estaba en el instituto, tenía 12 o 13 años cuando empezó a sonar en España, y yo lo escuchaba y claro, sin tener acceso a internet, ni nada... pues me llamaba la atención, pero todo lo que escuchaba eran cosas malas y decía pero joder ¿por qué? Si esto es la bomba.[1180]

Para la promoción de *Sin Plomo*, One Path elabora una estrategia de marketing entre la admiración y la ironía memética alrededor de la figura de Daddy Yankee. Así, reivindica su álbum *Barrio Fino* en varias entrevistas,[1181] dedica una entrevista para *Jenesaispop* completa a hablar de él[1182] y publica en su cuenta de Instagram una serie de *stories* dominicales tituladas "Lecturas del Padre Yankee", en las que lee versos de canciones de reggaetón de la primera ola con una actitud severa imitando un sermón clerical.[1183] En cuanto a *Sin Plomo*, One Path admite que, aunque toma como influencia estética el reggaetón antiguo, en el disco presenta un sonido más cercano al reggaetón *mainstream* contemporáneo, en especial el estilo de J Balvin.[1184]

Las primeras aportaciones al reggaetón de una de las raperas más veteranas del país, Mala Rodríguez, también llegan a finales de la década. Reivindicada como la madrina de la nueva escena de música urbana por su apoyo a Pxxr Gvng,[1185] La Mala muestra una

---

[1180] Vodafone yu, "One Path: 'Las letras de Daddy Yankee son ley' #yuEstoyMuyAGusto", YouTube, 18 de marzo de 2019, 6:15-6:50, https://www.youtube.com/watch?v=2ILcmpPdCuw&ab_channel=Vodafoneyu.

[1181] Aleix Mateu, "'Si necesitas reggaetón, dale', poniendo gasolina con One Path ⛽", *BeatBurguer*, 18 de mayo de 2018, https://beatburguer.com/one-path-gasolina-entrevista-reggaeton/.

[1182] "Meister of the Week: One Path reivindica a 'nuestro señor y salvador, el Padre Yankee'", *Jenesaispop*, 4 de septiembre de 2018, https://jenesaispop.com/2018/09/04/340153/meister-of-the-week-one-path-reivindica-senor-salvador-padre-yankee/.

[1183] @onepathjb, "Lecturas del padre Yankee", Instagram (historias destacadas), https://www.instagram.com/stories/highlights/17886015799195273/?hl=es [consultado en diciembre de 2023, enlace roto].

[1184] "Estoy muy enganchado a la música de J Balvin. Creo que puedo decir que es mi artista favorito en este momento. En general escucho mucha música de listas de éxitos y muy poca música *underground* respecto a como solía hacer". One Path en Mateu, "Si necesitas reggaetón, dale".

[1185] David Saavedra, "Mala Rodríguez: 'He creado escuela'", *Red Bull*, 11 de junio de 2020, https://www.redbull.com/es-es/music-mala-rodriguez-he-creado-escuela.

actitud abierta hacia la música,[1186] y, en lo que respecta al reggaetón, una admiración que choca con los discursos de otros exponentes del rap:

> El reggaetón es un género que ha impactado en el planeta Tierra. Cuando estuve en Japón, en 2005, estaba sonando 'La gasolina'. Yo decía: 'Vamos, está sonando música en español aquí en esta discoteca toa llena de japoneses', no me lo podía creer. ¿Tu sabes lo que es eso? ¿Que un japonés escuche música en castellano? Yo creo que hoy en día gracias al reggaetón muchísima gente escucha música en español. El inglés ha sido siempre el idioma dominante y el español se ha empezado a hacer un hueco, es increíble.[1187]

En una entrevista con el puertorriqueño Chente Ydrach, La Mala justifica tanto sus primeras incursiones en el *hip-hop* puertorriqueño junto a Calle 13 y Tego Calderón como sus acercamientos más recientes al género, destacando la naturalidad que le confiere haber crecido en Sevilla, donde

> [a] las niñas les gusta mucho bailar […], incluso en esa época, en el río lo que se ponía era reggaetón […]. Por eso a lo mejor a mí se me hizo más rico trabajar con Calle 13 cuando todavía no les entraba en la cabeza a la gente de España. Era como es reggaetón, el reggaetón es malo, el reggaetón ningunea a la mujer... mogollón de cosas ridículas, ¿no? Porque entiendo que eso pasa con muchísimos géneros, no es que el reggaetón sea el culpable de todos los males de la tierra.[1188]

En el mismo vídeo, Chente la felicita por su *single* "Sombrilla", que considera "un reggaetón bien cabrón". Antes de este *single*, que vio la luz en 2023, la artista ya se había aproximado al género en fusiones como el *moombahton* "Mujer bruja" (2018) junto a Lola Índigo o algunos temas de su álbum *MALA* (2020).

[1186] Pablo Serrano, "Mala Rodríguez: 'Siempre me ha gustado dejarme llevar por la música, yo rapeo donde sea'", *Alicante Plaza*, 11 de octubre de 2017, https://alicanteplaza.es/noticia1577.

[1187] Constanza Troncoso M., "Mala Rodríguez: 'El reggaetón impactó al planeta Tierra, gracias a él muchísima gente escucha música en español'", *Emol*, 8 de noviembre de 2017, https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2017/11/08/882504/Mala-Rodriguez-El-reggaeton-es-un-genero-que-ha-impactado-al-planeta-Tierra-gracias-a-el-muchisima-gente-escucha-musica-en-espanol.html.

[1188] Chente Ydrach, "MALA RODRÍGUEZ habla de ser pionera del género en España, colabs con Tego, Calle 13, Vico C y más", YouTube, 17 de junio de 2023, 8:11-9:05, https://www.youtube.com/watch?v=itg5Hop-9VY.

Por último, Natos y Waor también se decantan por el reggaetón, aunque sólo en unos pocos temas a partir de 2020. Más allá de un *tweet* de 2013 en el que usan el género como un recurso para tirar *beef*,[1189] en una entrevista de 2018 anticipan que

> [p]ara mí, rap, trap, r&b, reggaetón… son la misma mierda, podemos hacer canciones guapas en cualquier ritmo. Hay que acabar con las etiquetas. Ya suficiente libertad nos quitan por otros lados como para quitártela a ti mismo a la hora de escuchar música. La gente sería más feliz sin esas barreras mentales.[1190]

De esta manera, su proyecto se aleja de las concepciones más conservadoras del rap de generaciones anteriores y se alinea con la premisa de diversidad de la escena de música urbana. Su tema de reggaetón más destacado es "Fuego, fuego" (2021), recogido en *Hijos de la ruina vol. III*, una serie de álbumes que crean junto al artista Recycled J. En la letra se posicionan como raperos al reclamar "yo le meto bien cabrón en un ritmo de reggaetón, / pero si vienes al bolo verás pogos, no gogós", versos que destacan en una crítica de *Everlong Magazine*.[1191] De hecho, lejos de ser percibido como una traición a su audiencia, el tema es aplaudido reiteradamente en los comentarios del vídeo de YouTube, que insisten en que el trío es capaz de hacer buen rap sobre un *beat* de reggaetón.[1192] Como vemos, frente al rechazo de la escena de *hip-hop* de los 2000, desde mediados de los 2010 se va aceptando la presencia del género en la discografía de artistas de rap. Este cambio de paradigma se da en parte gracias a la adopción de una perspectiva más amplia, aunque la asimilación del género dentro de la etiqueta de música urbana también es un factor relevante.

3.3.4. Productores especializados, entre la experimentación y el reggaetón de la mata

Más allá de los/as artistas, los productores también adquieren un papel relevante en la escena urbana. En este sentido, el cambio generacional se traduce en una etapa de

---

[1189] @NatosyWaor, "Hacemos reggaeton y sigue siendo más rap que tu rap", X (Twitter), 6 de mayo de 2013, https://twitter.com/natosywaor/status/331380720771661824.

[1190] Alfonso Gil, "Natos y Waor: 'Para mí, rap, trap, r&b, reggaetón… son la misma mierda'", *Mondosonoro*, 5 de febrero de 2018, https://www.mondosonoro.com/entrevistas/natos-y-waor-entrevista/.

[1191] Iván Díaz, "Hijos de la Ruina – 'Vol. 3' (2021)", *Everlong Magazine*, 22 de abril de 2021, https://everlongmagazine.com/hijos-de-la-ruina-vol-3-2021/.

[1192] @roberthfigueroa5587, "Chicos de rap con base de reggaeton, No pasa nada. Otra joyita para la colección 🔥💯", comentario en Natos y Waor, "Natos, Waor, Recycled J - FUEGO, FUEGO (Letra) [Hijos de la Ruina Vol. 3]", YouTube, 13 de abril de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=Ec9DYba7UBQ&ab_channel=NatosyWaor.

productores especializados, sobre todo si se compara con las producciones más esporádicas de la década anterior. En el caso del reggaetón destacan nombres como Pipo Beatz, Los del Control, Beauty Brain, Kabasaki o Marvin Cruz, además de otros más experimentales como Merca Bae, Mark Luva o Highkili. Aunque cada uno trabaja en un sonido propio, al observar sus propuestas se encuentran dos tendencias estilísticas comunes que además son reivindicadas por ellos mismos y por la crítica musical: la experimentación y la búsqueda del sonido de la vieja escuela puertorriqueña. Ambas refuerzan los procesos de autenticación según lo expuesto por Anttonen, ya sea por la innovación o por la inserción en una tradición.

Así, el sonido de la escena urbana se configura en torno a la idea de experimentación, en consonancia con el ethos DIY y opuesto al *mainstream* que la caracteriza. Esto es algo que la crítica cultural hj darger destaca en su capítulo dedicado a las sonoridades de la escena de música urbana en *Making Flu$*, donde habla de productores "etiquetados como experimentales, [que] en su mayoría trabajan hoy con artistas urbanas sin sacrificar o adaptar en exceso sus producciones al *mainstream*".[1193] Este capítulo permite analizar la narrativa de lo experimental y de la creatividad,[1194] así como las oposiciones desde el *underground* al *mainstream*; cómo los productores se piensan a sí mismos y su música, y cómo hj darger los piensa y los reivindica frente a una esfera comercial que consideran homogeneizadora. En general, hj darger describe un estilo musical que recuerda a la "oscuridad, lo demoníaco, la potencia".[1195] En este texto, Merca Bae comparte su estrategia de "utilizar lo *mainstream* como reservorio de una estética disidente".[1196] De este modo, expresa que

> [e]l trabajo junto a María [Escarmiento] es una de las vías de exploración para llevar el underground al mainstream, en gestos de resistencia [...] En el tema de 'Chulo', por ejemplo, la estructura y los sonidos no tienen sentido para el mainstream o para una major. [...]. Underground para mí lleva implícito vanguardia y resistencia hacia el mainstream.

[1193] hjdarger, "El archivo está dañado o no puede abrirse", en *Making Flu$*, ed. Álvarez y Martínez, 255.

[1194] En estos términos se expresa Yung Beef cuando recuerda su trabajo junto a Steve Lean: "Nuestras influencias, nos generaba ideas loquísimas [...] nos llamaban locos. [...] Pensamos en aportar algo fresco. Pasábamos horas y horas trasteando en YouTube". Ibid., 250.

[1195] Ibid., 253.

[1196] Ibid., 261.

hj darger también opone la escena *underground* de música urbana con la etiqueta *urban*, que según ella esconde el peligro de la homogenización. Su advertencia se transforma en una reivindicación de lo urbano como algo que puede ser abrazado a través de la escucha atenta:

> Al oyente medio se le ha dibujado este género de nuevo urbano como descanso, frescura, consumo rápido, escapismo, novedad o refugio de las complejidades de otras posibles músicas como el rock, el jazz o la electrónica experimental [... que son] música por sí misma, mientras que los sonidos urbanos basta con bailarlos, disfrutarlos con el cuerpo, como música de calle que son. Y una mierda.[1197]

Por otro lado, la emulación del sonido de la vieja escuela puertorriqueña también se halla en los inicios de la escena. En 2012, Eseig Saint Laurent de Kefta Boyz firma varias producciones de reggaetón en el *ep* de Yung Beef *RIP SECX BXY 199X-1999*. Ya en ellas predomina el estilo de reggaetón *old school*, con bases que despliegan los cinco *riddims* señalados por El Chombo y sintetizadores *saw*. Al mismo tiempo, Yung Beef se muestra muy consciente de la producción del *mainstream* puertorriqueño contemporáneo al escoger la pista de "Camuflaje" (2011) de Alexis y Fido como base para su canción "ENAMORAO DE UNA CLIENTA". Estas influencias de los puertorriqueños de vieja escuela en el sonido de la escena urbana son expuestas por MTHBTS, quien explica que

> [l]os que estábamos involucrados en la industria musical empezamos a conocer el reguetón gracias a artistas como Tony Touch, Mix Master Mike o los inicios de Arcángel y De La Guetto, que venían del hip hop y luego se abrieron a otros estilos [...]. En la radio solo se ponían versiones clean, es una de las razones por las que no sonaba el reguetón de los inicios […].[1198]

La reivindicación del "reguetón de los inicios" en oposición a las versiones "*clean*" que suenan en las radios parece surgir de una actitud nostálgica hacia unos referentes negados en la década de los 2000. Esto explicaría la visión de Mark Luva sobre la producción en la escena, pues el productor percibe que, en lugar de innovar o buscar un sonido "propio", "están como asentándose en ese género de 'reggaetón viejo' [...] sobre todo veo el intentar como buscar esa autenticidad de sonar al reggaetón de los dos miles".[1199] La nostalgia emerge aquí como una mezcla de descontento con el presente y reconstrucción (idealizada) del pasado, en la que cobra importancia la memoria sensorial y a través de la

---

[1197] Ibid., 263-264.

[1198] En Camprubí, "Y dime qué pasó", 226.

[1199] Mark Luva, entrevista por videollamada.

cual se construyen identidades.[1200] Esta actitud también se entreve en las reivindicaciones del género de periodistas que pertenecen a la generación milenial, como Luis Maínez:

> Ese es el problema de los críticos con el reggaeton: nunca lo han escuchado en una discoteca a las 4 de la mañana con 20 años, ni mientras te das tu primer beso en un parque y suena en las mesas de los chavales del fondo, ni cuando estás en la ducha antes de salir de pary.[1201]

Mientras que en la escena latina *mainstream* tienen lugar debates sobre la muerte del reggaetón de la mata, con figuras como El Chombo lamentándose ante la pérdida de la esencia y la pureza,[1202] en la escena de música urbana española se reconstruye el sonido puertorriqueño como epítome de lo auténtico. La puertorriqueñidad del reggaetón, de hecho, constituye uno de sus elementos de autenticidad, según expone Rivera-Servera, concretamente en la representación de la puertorriqueñidad, "ya sea mediante referencias explícitas en las letras o a través de la cita de géneros musicales 'locales'".[1203]

En el terreno sónico, lo puertorriqueño en el reggaetón se construye a través de la configuración de un patrón que Marshall denomina "el *dembow* local de Puerto Rico". Este, como se muestra en la tabla 0.1., "contiene un bombo tonalmente rico que acentúa los pulsos 1 y 3, sobre un bombo más 'seco' que marca cada pulso del compás.",[1204] así como una figuración característica de los timbales de salsa. Ese *tonally rich bass drum* también es destacado por Kabasaki como un elemento consustancial a la creación de un reggaetón "puro". En una entrevista con Original Ganga, quien comenta que "aquí [en España] ha costado mucho que suene buen reggaetón", el productor andaluz explica que

> para hacer una base simple, un 'túm taca tucutá, túm tacatá', po' se necesitan dos bombos, un 'túm' y otro normal: 'túm-tú-túm-tú'. Pues aquí, en España, hasta hace poco era todo el día 'túm-taca túm-taca' y era como 'tío, ¡que ese bombo no es!'

[1200] Sandra Garrido y Jane W. Davidson, *Music, Nostalgia and Memory. Historical and Psychological* Perspectives, (Palgrave Macmillan, 2019).

[1201] Maínez, Luis M., "La evolución del reggaeton en España: 15 años de los barrios a la radio", *The Medizine*, 4 de mayo de 2019, https://themedizine.com/p/la-evolucion-del-reggaeton-en-espana-15-anos-de-los-barrios-a-la-radio. El periodista nació en 1994.

[1202] El Chombo, "El Chombo presenta: El Fin del Reggaeton".

[1203] "[I]n both explicit references in lyrics and in its citation of 'local' musical genres". Rivera-Servera, "Musical Trans(actions)".

[1204] "Puerto Rico's localized Dembow [...] a tonally rich bass drum, accenting beats 1 and 3 atop an underlying, 'dryer' kick drum which marks each beat of every bar". Marshall, "From Música Negra", 39.

> ¿Sabes? Que no sabía hacer la base. Pero claro, si lo decía alguien era como un poco de *hate*, un poco de tío no te metas aquí.[1205]

Al mismo tiempo, Kabasakaki admite que, sobre todo en los inicios, su sonido estuvo condicionado por el uso de librerías "de 2007-2008 […] de hecho, 'Tu sicaria' es la biblioteca esa entera, en plan, no tenía más. Ya, pues obviamente, pues te pones a refrescar y sacas bibliotecas nuevas, y eso, pero la sigo usando".[1206] De hecho, los *loops* principales de "Tu Sicaria" –un *lead* agudo aflautado y un *pluck* desafinado– provienen del tema "Dem Bow" de Andy Boy feat. Dj Blass.[1207] La textura se completa con un combo de osos en los estribillos, *crescendi de kicks*, *samples* de armas de fuego –tanto sonidos de carga como casquillos cayendo y disparos–, y los acordes del *riddim* A Who Seh Me Dun.

Como vemos, los productores de la escena de música urbana que crean reggaetón lo hacen desde una óptica particular que prioriza la estética DIY a través de sonidos más experimentales. En este sentido, contribuyen a configurar un estilo de reggaetón más auténtico en oposición al *mainstream* español y latinoamericano de la época. Además, recuperan desde la nostalgia el sonido puertorriqueño de los años 2000, valiéndose de ciertos recursos como la reutilización de los *riddims* clásicos y las librerías de los 2000, lo que refuerza el canon del reggaetón antiguo que se construye en la escena. Además del elemento sónico, la autenticidad del reggaetón también se afianza a través de los cuerpos y el baile en determinadas fiestas organizadas dentro de la escena de música urbana.

3.3.5. Las fiestas de la escena urbana: de Perreo 69 a la Boiler Room

Las fiestas son otro componente imperante en la escena de música urbana desde sus inicios, en un ambiente que Alicia Álvarez caracteriza de "más carga sexual, más baile, más descaro, más libertad".[1208] En *Making Flu$* se mencionan algunos antecedentes en la escena del *hip-hop* de Barcelona de los 2000, como las fiestas de R.I.C.O., donde

---

[1205] EL OG, "'Calle 13 me demandó con 18 años'// Kaydy, La Mala, Reggaetón Tutorial, Salida Beauty... KABASAKI OG", YouTube, 10 de noviembre de 2022, 6:29-7:04, https://www.youtube.com/watch?v=8jIDlMBhwck&ab_channel=ELOG.

[1206] Ibid., 6:13-6:28.

[1207] "Ms Nina's track 'Tu Sicaria' samples 'Dem Bow' by Andy Boy featuring DJ Blass", Who Sampled, https://www.whosampled.com/sample/830389/Ms-Nina-Tu-Sicaria-Andy-Boy-Dj-Blass-Dem-Bow/.

[1208] Álvarez, "Una moto, unas palmas", 267.

predomina el baile, el *R&B* y la "esencia reggaetonera de Dilema".[1209] También hablan de las fiestas Desparrame, de Kigo y Delorean, pues el primero tenía muchos CDs y vinilos de reggaetón, y en el *mix* de su primera fiesta incluyeron un tema de El General.[1210] Más allá de estos ejemplos esporádicos, en el cambio de década señalan que "parte del colectivo Kefta Boyz organizaron raves de reguetón en cuevas del Sacromonte",[1211] lo que permite confirmar que el género ocupaba una posición significativa en las fiestas del grupo. Esta relevancia se materializa durante la etapa de La Mafia del Amor en la fiesta Perreo 69.

Perreo 69 es considerada como un hito dentro de la escena. Anunciada con el subtítulo de "PERREO, TRAMBOLIKEO, LOS AUTENTICOS 90", fue una fiesta organizada por La Vendición en varios puntos de España y América Latina entre mediados y finales de los 2010.[1212] Indagar en ella nos permite entender mejor la estética que caracteriza a La Mafia del Amor, ya sean sus referentes musicales o la dimensión corporal, así como el impacto que tuvo dentro de la escena urbana. La primera fiesta se celebró en diciembre de 2015 y fue cubierta en detalle por medios como *Vice* y *Beatburguer*. Iago Fernández firma para el primero una reseña cargada de detalle: desde la difusión a través de *Facebook* al ambiente o el estilo del público que acudió al tipo de baile. El periodista describe una afluencia caracterizada por un "*continuum* de chándales, zapatillas vistosas y olor a porro", así como la actuación de DJ Sweetflow, conocido como "el rey de los swaggers". También destaca el baile, en especial hacia final de la noche:

> Cualquiera que tuviese ganas de subir al escenario a marcarse unos bailes podía hacerlo sin que nadie le dijese nada, el reservado se convirtió en otra parte más de la pista, la gente cada vez tenía menos vergüenza a la hora de meterse mano en medio de la sala, nosotros nos llevamos algún que otro culetazo e incluso nos animamos a marcarnos un par de bailecitos y los tíos que no habían conseguido nadie con quien perrear se lo pasaban bien a su rollo en la parte de atrás, dándole la razón a esa la ley no escrita de las discotecas que dice que 'cuando un hombre heterosexual es incapaz

[1209] Mateu, "Fórmulas para el próximo hombre", 39. Dilema es un rapero de origen dominicano que se asienta en Barcelona en los 2000, decantándose por otros géneros como el R&B. "Dilema", Versos Perfectos, http://versosperfectos.com/autores/dilema.

[1210] Álvarez, "Una moto, unas palmas", 290.

[1211] Quique Ramos, "La culpa la tiene el dinero", en *Making Flu$*, ed. Álvarez y Martínez, 156.

[1212] Perreo 69 Party, página de Facebook, https://www.facebook.com/Perreo69/?locale=es_ES.

> de relacionarse con mujeres en una discoteca, tiende a comportamientos homoeróticos'. Sin lugar a dudas, 'Perreo 69' cumplió las expectativas.[1213]

La libertad descrita a la hora de ocupar espacios por parte del público –el escenario, los reservados– coinciden con la narrativa horizontalidad que pretende transmitir La Vendición. Además, apuntes como este desestabilizan la concepción del perreo como una práctica exclusiva del binarismo hombre-mujer y nos invitan a pensar en otras corporalidades, estén más o menos aceptadas en el imaginario social. Resulta interesante analizar los cuerpos representados en dos de los vídeos *afterparty* de este primer evento. Por un lado, desde *Beatburguer* preparan un visual corto, en el que tienen casi el mismo peso los cuerpos masculinos como los femeninos.[1214] Vemos imágenes de parejas de baile hombre-mujer sobre las que una tercera persona derrama alcohol y varios momentos en los que son hombres los que mueven la pelvis de manera sensual, destacando el bailarín del final del clip que baja lentamente agarrándose a una barra de *pole dance* (fig. 3.6.).

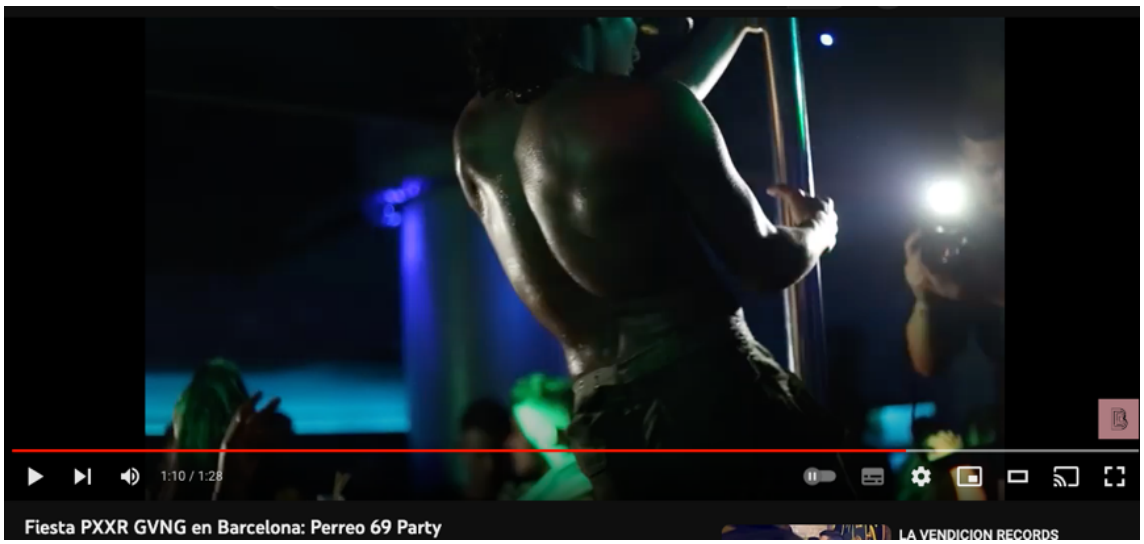


Figura 3.5. Fotograma del vídeo "Fiesta Pxxr Gvng en Barcelona: Perrep 69 Party" de *Beatburguer*.[1215]

En cambio, en el vídeo oficial del canal de Los Santos (aka Pxxr Gvng), aunque es más largo, no se da tanto espacio al perreo masculino en solitario, pues los chicos aparecen bailando sobre todo de torso para arriba. De todas formas, sí que vemos parejas que

[1213] Iago Fernández, "Así fue el primer fiestón de Perreo 69 en Madrid", *VICE*, 8 de febrero de 2016, https://www.vice.com/es/article/exwq9a/perreo-69-madrid-0802.

[1214] *Beatburguer*, "Fiesta PXXR GVNG en Barcelona: Perreo 69 Party", YouTube, 14 de diciembre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=Moj-X70JiYg&ab_channel=Beatburguer.

[1215] Extraído de ibid.

desafían el perreo normativo y también presenciamos escenas acrobáticas que recuerdan a las narradas por las crónicas de las fiestas de reggaetón de los primeros años 2000 (ver fig. 3.7). Esto coincide con algunas declaraciones de Yung Beef sobre la fiesta, pues, según el artista "el concepto es hacer algo de barrio, informal, no de alto *standing*. Muchas fiestas se han querido llevar a lo exclusivo. Aquí se puede ir como se quiera y con quien se quiera".[1216]

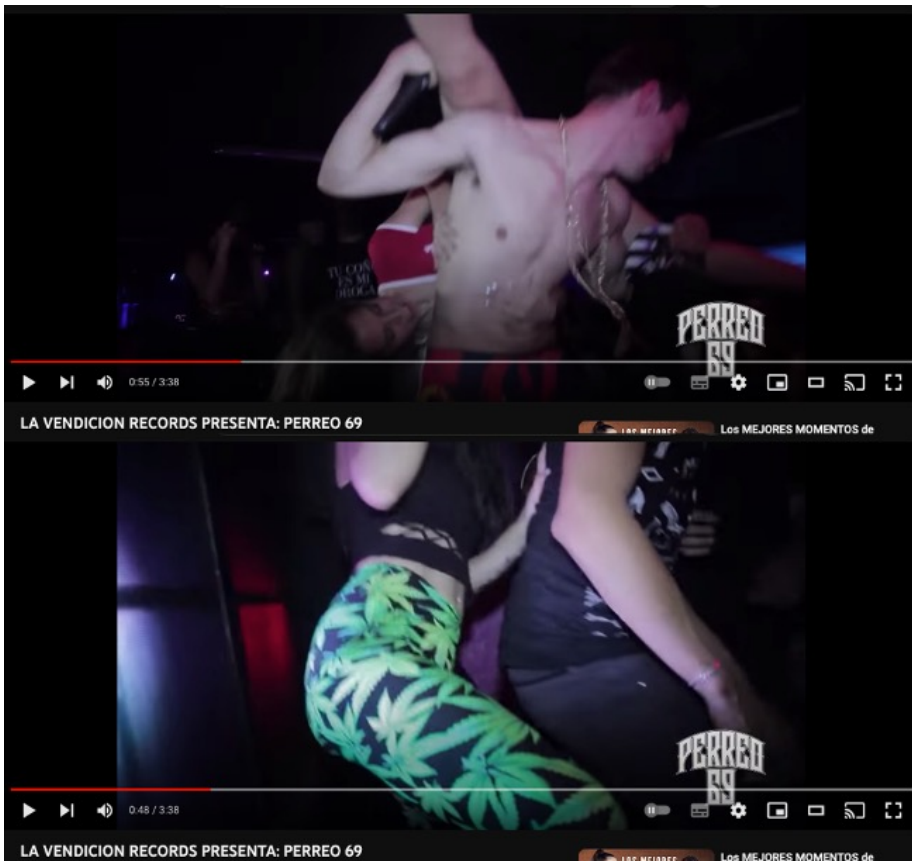


Figura 3.6. Fotogramas del vídeo "LA VENDICION RECORDS PRESENTA: PERREO 69" de LOS SANTOS.[1217]

En la etapa de consolidación de la escena a partir de 2016, se produce otro fenómeno que favorece la legitimación de estas fiestas en las que suena reggaetón: el apoyo de la plataforma internacional Boiler Room. Surgida en Londres en 2011,[1218] Boiler Room se

[1216] Alberto G. Palomo, "Madrid: nueva capital del perreo", *El País*, 5 de febrero de 2016, https://elpais.com/elpais/2016/02/03/tentaciones/1454518977_306533.html.

[1217] Extraído de LOS SANTOS, "LA VENDICION RECORDS PRESENTA: PERREO 69", YouTube, 24 de diciembre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=g6ASbtAJsF8.

[1218] Guillaume Heuguet, "When Club Culture Goes Online: The Case of Boiler Room", trad. Luis-Manuel Garcia, *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 8, n.º 1 (2016): 4.

ha convertido en un espacio de referencia para la difusión de la llamada "cultura de club", que Sarah Thornton describe como un tipo de subculturas juveniles asociadas a la música de baile y el club, en las que entran en juego "culturas de gusto", que "adoptan sus propias jerarquías de lo que es auténtico y legítimo en la cultura popular –una comprensión encarnada de lo que puede hacer a alguien 'a la última'".[1219] Dentro de estas dinámicas, Boiler Room también se presenta "como participante en la 'autenticidad' de una cultura de especialistas".[1220] Como señala Heuguet, a través de la práctica dual que mezcla el directo con la retransmisión *online*, se construye como un medio "auténtico", empleando distintas estrategias para evocar sensaciones de intimidad y familiaridad, así como ciertas actitudes crípticas que les permiten adquirir una posición *underground* –a pesar de ser una plataforma completamente abierta a toda persona con acceso a internet–.

En el caso del reggaetón en la escena de música urbana, nos interesa su inclusión en Boiler Room por dos motivos. Por un lado, se trata de un medio extranjero que presenta como cultura local –y, por tanto, auténtica– una parte de la escena de música urbana. Por otro, su estrecha conexión con la música electrónica y la cultura de club dan una vuelta de tuerca al rechazo histórico de la escena de música electrónica al reggaetón, pues, como vimos en el capítulo 1, era considerado una amenaza.[1221] En lugar de replicar estas actitudes o relegar el reggaetón al ostracismo, Boiler Room lanzan en 2019 con el apoyo de la marca de bebidas alcohólicas Ballantines el documental "Spanish Perreo: Madrid's Reggaeton Explosion | Boiler Room x Ballantine's True Music". La descripción del vídeo presenta el reggaetón como un género poco reconocido en el país que, "tras de años de ser menospreciado por la industria musical y los medios de comunicación *mainstream*", ha sido revalorizado gracias al desarrollo de la "escena independiente madrileña",

[1219] "[T]aste cultures […] embrace their own hierarchies of what is authentic and legitimate in popular culture –embodied understanding of which can make one 'hip'". Thornton, *Club Cultures*, 15.

[1220] "[A]s a participant in the 'authenticity' of a specialist culture". Heuguet, "When Club Culture Goes Online", 6.

[1221] Alicia Álvarez también denuncia los gestos de aversión de "algunos sectores puristas del techno y del house [que] veían en el reguetón y en la escena emergente de club una nueva amenaza", tachando al género de machista aunque, como señala irónicamente, "sus clubes no lo eran y sus listas de reproducción cien por cien hombres cis tampoco". Álvarez, "Una moto, unas palmas", 289.

definida como "DIY por necesidad".[1222] Además, en el documental se habla de reggaetón y perreo como términos intercambiables, traduciendo este último por *twerking*.

Tanto la descripción como los subtítulos del vídeo están en inglés, lo que presupone una audiencia internacional propia de internet. El documental abre con la frase "el perreo en Madrid es parte de la cultura", mientras se intercalan imágenes de cuerpos femeninos perreando en una discoteca, sonriendo y disfrutando, así como DJs y artistas femeninas sobre el escenario. Tras una infografía en la que explican brevemente la historia del género y sus orígenes en el Caribe, el documental pasa a mostrar imágenes de barrios de Madrid intercaladas con intervenciones de las artistas. Entre ellas, Bea Pelea expresa que "nadie escuchaba reggaetón porque era como 'uff reggaetón, qué horror'",[1223] aludiendo así al menosprecio del género en el país, una aversión que según Flaca tiene que ver con que su asociación a las clases bajas.

Seguidamente, vemos imágenes de videoclips de Ms Nina y a esta misma grabando en el estudio. Ms Nina también presenta a Andrea Vandall como una de las primeras DJs que conoció al llegar a Madrid. Esta, de hecho, habla de las fiestas Chachá como "las primeras que empezamos a traer un poco la música urbana", explicando que antes sólo había diferentes estilos de música electrónica. Otra de las fiestas que presentan es Valle Eléctrico, un proyecto con el que sus creadores pretenden dar una nueva visión de la música electrónica, "crear una escena" y apoyar a artistas locales, como Virgen María, Luna Ki o Chica. En este punto entran las integrantes de Chica –Flaca, Rocío y Albal–, reivindicando a Ivy Queen como pionera del género en su programa de radio.

El colectivo Chica señala el machismo de la escena nocturna, explicando que se plantea como un proyecto que impulse el talento femenino "en las cabinas". Flaca también habla del *whitepassing* y recuerda: "Cuando empecé a pinchar reggaetón antiguo pensé 'me van a matar, me van a tirar tomates'… ¡y todo el mundo se sabía las canciones! Y todo el mundo las cantaba y las bailaba".[1224] El vídeo concluye con una sección en la que se abordan los efectos del éxito y la comercialización del género, aunque Bea Pelea reclama que "los que seamos más puros sí que nos intentaremos queda más *underground* por

---

[1222] "[A]fter years of being looked down upon by the music industry and mainstream media […] Madrid's independent music scene […] DIY out of necessity". Boiler Room, "Spanish Perreo: Madrid's Reggaeton Explosion | Boiler Room x Ballantine's True Music", YouTube, 29 de mayo de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=7udEerBajgU&ab_channel=BoilerRoom.

[1223] Ibid., 1:06-1:10.

[1224] Ibid., 10:01-10:12.

conservarlo".[1225] En definitiva, el documental presenta la escena madrileña como eminentemente femenina, dando espacio a que las artistas y DJs denuncien el machismo en los espacios de ocio nocturno. De este modo, la escena se dibuja como una mezcla entre el barrio y lo *chic*; DIY, pero que también se apoya en marcas como Ballantines para salir adelante.

Frente al discurso reivindicativo del vídeo, en la sección de comentarios se desarrollan varios debates. Por un lado, se discute si el reggaetón acapara o no realmente la escena nocturna española, con usuaries que reclaman que "la noche de Madrid estaba y está gobernada por los clubs de Raggaeton", lo que deja poco espacio a la electrónica.[1226] Por otro, hay comentarios que muestran su decepción hacia Boiler Room por dar espacio a estas propuestas musicales, mientras que otros celebran que se tenga en cuenta esta escena en un espacio "*underground*-ish" como esta plataforma.[1227] También se reflejan opiniones de personas de Puerto Rico que se mofan del perreo en España por ser "poca cosa",[1228] o que directamente hacen una crítica a la apropiación cultural del género en el país.[1229] Por último, se cuestiona la nueva cualidad *edgy* del reggaetón y se señala que, a pesar de su discurso de "venir de abajo", hay personas en el vídeo que son "hijos de padres ricos".[1230]

Lo cierto es que, pese a su conexión con la calle y las clases bajas, a finales de los 2010 el reggaetón y la escena urbana se van construyendo como algo *cool* –pensemos en la participación de artistas internacionales del género en el Primavera Sound 2019, festival *indie* por excelencia en el país–. Así lo señalan también desde *Vanity Fair*:

[1225] Ibid., 11:24-11:30.

[1226] @TheWildFunk1, comentario de YouTube en ibid.

[1227] @ZeroTehShadowz, "I'm glad that a conversation about reggaeton's role as electronic music is being opened in an arguably underground-ish space like Boiler Room", comentario de YouTube en ibid.

[1228] @punkmiza "llegan a ver los perreos en la plazita acá en PR se le quitan las ganas de cantar", comentario de YouTube en ibid.

[1229] @tupacamaruhernandezlopez7689, "El reggaetón y dembow es latinoamericano, no se quieran apropiar algo que lleva años, décadas, jamás se va a comparar el perreo español, al perreo caribeño, colombiano, mexicano, donde todavía tenemos gran herencia africana, y los principales géneros musicales latinoamericanos siguen manteniendo esta esencia, la salsa, bachata, cumbia, dembow, son ritmos afrocaribeños, y siempre los serán", comentario de YouTube en ibid.

[1230] @gonzalo9210, "pls este video no tiene ningún sentido. Lo que queréis decir es que escuchar regaetton ahora es edgy, pero en madrid siempre se ha escuchado. Me hace gracia tb ver a los más pijos de madrid diciendo que han tenido dificultades cuando básicamente es la peña que más bookean en españa lol", comentario de YouTube en ibid.

> El *indie* de antaño ya no es una apuesta segura, porque ahora las marcas apuestan por personajes que garanticen buena música, buena estética y ante todo, diversión. El *indie* ya no funciona tanto, la electrónica gusta a una minoría y el reggaeton es lo que prima en la actualidad. Las marcas han tenido que asumirlo y abrazarlo … Que se lo digan a Beyoncé, sin ir más lejos.[1231]

El artículo habla de cómo "pijos y traperos perre[a]n cada noche" gracias a la nueva figura de la DJ *influencer*, poniendo el ejemplo de Andrea Vandall.[1232] Describen los clubs reinventados como espacios heterogéneos "donde los personajes más *posh* del panorama rompen la pista junto a reguetoneros, adeptos al trap o nuevos referentes de la moda patria", y afirman que "en estas fiestas todo el mundo perrea". Chachá The Club es una de las fiestas que destacan dentro de esta nueva tendencia, desde donde también subrayan esta variedad de público y actitud inclusiva.[1233]

La cuestión que parece emerger aquí, más allá de la construcción de lo *cool*, es el concepto de turismo de clase, usado sobre todo para explicar fenómenos como el éxito del trap o el *revival* de lo quinqui a partir de mediados de los 2010. Esta idea alude a cómo "lo que antes se despreciaba como signo de pobreza y marginalidad se había convertido en un objeto deseable para las clases altas y en un símbolo de estatus".[1234] No obstante, la codificación del reggaetón como una música de clases bajas es un fenómeno complejo: aunque fuera reivindicado por la escena de música urbana de los 2010 y se haya asociado a las clases bajas en distintas etapas históricas, no deja de ser un género musical "menos callejero" que otros como el rap o el trap –pensemos en el valor de ascensión social que le dan Pxxr Gvng–. Lo que queda claro es que, gracias a la aceptación de la música urbana

---

[1231] Marita Alonso, "Así han logrado los DJs que pijos y traperos perreen cada noche", *Vanity Fair*, 12 de octubre de 2017, https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/d-js-pijos-traperos-fiestas/26658.

[1232] "Experta en twerking -ha ido de gira junto a Diplo y Major Lazer a golpe de perreo- y creadora del Chá Chá Club junto a Laura Vandall y Edgar Candel Kerri, es una de las Dj´s más demandadas por las firmas de moda. Referente del *dance hall* (*sic*) y experta en llevar al perreo desde el espectro más canalla hasta las noches más *cool*, su nombre es uno de los más codiciados para dar ritmo a cualquier evento". Ibid.

[1233] "'Puedes venir como quieras vestido y bailar como te dé la gana sin que nadie te mire. Hay de todo. Hay gente muy conocida y completamente desconocida; gente que lleva ropa carísima y gente que se ha gastado tres euros en una tienda de segunda mano'. Entre sus habituales, actrices como Úrsula Corberó, Greta Fernández o Anna Castillo, los chicos de Élite y La Casa de Papel, artistas como Filip Custic, Claudia Mate y Lorena Prain, diseñadores como Palomo, ManéMané o María Ke Fisherman. 'Somos la fiesta urbana más influyente del país. Actualmente, no existe en España ningún otro evento urbano semanal con una influencia semejante'". Custodio Pastor, "Ganas de jarana", *El País*, 16 de febrero de 2019, https://elpais.com/ccaa/2019/02/15/madrid/1550244296_196311.html.

[1234] Layla Martínez, "Glorificar lo quinqui para que nada cambie", *El Salto*, 7 de abril de 2019, https://www.elsaltodiario.com/culturas/glorificar-quinqui-nada-cambie.

en círculos más *cool* de la juventud de clases pudientes, esto también revierte, por ende, en los significados sociales del reggaetón.

Los procesos de autenticación del reggaetón en los espacios de ocio nocturno ligados a la música urbana se producen en varios frentes, desde una aproximación más abierta al baile –donde encontramos una predominancia del *twerk* y de movimientos corporales que requieren mayor destreza– hasta un reconocimiento por parte de plataformas como Boiler Room asociadas a la cultura de club. Esto, a su vez, se acompaña de un consumo interclasista en el que el reggaetón y la música urbana, lejos de ser relegados a una audiencia de clase baja, pasan a formar parte también de eventos a los que acuden personas influyentes del mundo de la moda o el cine, recalcando su carácter *cool*. Un último engranaje de la escena de música urbana que contribuye a legitimar el reggaetón son los medios de comunicación, entre los que destaca el caso de *El Bloque*.

3.3.6. *El Bloque*, un medio para legitimar la escena urbana

La aceptación del reggaetón por parte de artistas y productores se retroalimenta con el trabajo de unos medios de comunicación que entre mediados y finales de los 2010 naturalizan la presencia del género en la escena e incluso la legitiman. A diferencia de la tolerancia mostrada en revistas como *Hip Hop Nation* en la década de los 2000 –teñida, sin embargo, por el constante desprecio de una parte de su público– varios medios de la nueva escena aceptan el género y lo reivindican como una música válida. El foco de esta nueva visión parece desarrollarse en torno al colectivo de periodismo musical *El Bloque*, extendiéndose por otros portales como *Beatburguer*, los extintos *TiuMag* y *Vice España* o, en menor medida, *Fleekmag*.[1235] Para ello, recurren a diferentes estrategias, como son la creación de discursos para justificar el valor musical y cultural del reggaetón, o la difusión de conocimiento sobre sus orígenes. Es así como dentro de algunos medios de la escena de música urbana se comienza a generar capital cultural sobre el género.

[1235] Si revisamos las biografías de les autores de *Making Flu$*, vemos como la mayoría han trabajado y/o colaborado con estos espacios de prensa musical, así como con empresas como el festival Primavera Sound o salas de conciertos como Apolo. Álvarez y Martínez, *Making Flu$*, 11-12.

En *Noisey*,[1236] Nicolás Prado firmaba en 2016 un artículo que lleva por título "¿Por qué el reggaetón",[1237] en el que habla del *boom* del género a nivel global y cómo se está convirtiendo en algo *cool*, aunque en España, según él, está "pasando más desapercibido". El texto mezcla la crítica hacia el *indie* español y la prensa musical especializada con la promoción del "reggaetón de la nueva década [que] ha venido a salvarnos a todos". Prado defiende el género, sobre el cual reconoce que "no era considerado 'música' ni se le podía atribuir ningún tipo de relevancia, dignidad o mérito", porque, según él, supone "una 'ruptura' con el modelo anglo-céntrico de interpretación y producción cultural". Este argumento, que equivale al que plantea Víctor Lenore años atrás en su crítica a la esfera hípster y anglófila,[1238] le sirve para reivindicar proyectos como el del dominicano Fuego o La Mafia del Amor "(aquí incluyo afiliados y afluentes como Fernandito KitKat, El Mini, Ms Nina y Tomasa del Real)", así como el colectivo mexicano NAAFI, cuya serie *Pirata* es

> un ejemplo perfecto, donde deshacen y reconstruyen éxitos de Plan B, Tinashe, Beyoncé, Ciara o Ñengo Flow. Crean una música de antro siguiente_nivel, donde reconoces de forma inconfundible la letra de "Fanática Sensual" de Plan B pero la ponen al ritmo de una producción de Drippin', un pavo noruego que lo mismo remixea a Lotic que produce a Sicko Mobb.[1239]

Si bien el texto pone en valor el género, se refiere al reggaetón con el término "ragatanga" y se centra en rescatar únicamente aquello que se considera *underground*, por lo que no deja de presentar ciertos sesgos derivados de la crítica más tradicional que se señalan en el capítulo 8. En cambio, desde *Beatburguer* hablan del reggaetón como una música con historia,[1240] con referentes a los/as que hay que admirar y conocer,[1241] a la manera de muchos/as artistas y productores que hemos presentado en las páginas anteriores. Además, se da voz en entrevistas tanto a los actores de la escena actual –principalmente

---

[1236] *Noisey* era el blog musical de *Vice*. Lo interesante (y a la vez complejo) de *Vice* es que es un medio internacional, con ediciones en varios países de habla hispana, por lo que la búsqueda de artículos editados en España es más complicada.

[1237] Nicolás Prados, "¿Por qué el reggaetón?", *Vice*, 15 de enero de 2016, https://www.vice.com/es/article/xd9w4n/por-que-el-reggaeton.

[1238] Lenore, "Reggaeton".

[1239] Prados, "¿Por qué el reggaetón?".

[1240] Ofèlia Carbonell, "Reggaeton para gente con prisa, parte 1", *BeatBurguer*, 4 de marzo de 2020, https://beatburguer.com/reggaeton-para-gente-con-prisa-parte-1/.

[1241] "8 hits para entender el reggaeton clásico, según La Eterna", *BeatBurguer*, 21 de mayo de 2019, https://beatburguer.com/8-hits-para-entender-el-reggaeton-clasico-segun-la-eterna/.

a la más alternativa/*underground*– [1242] como a los/as pioneros/as y se comparten polémicas sobre el género.[1243]

El caso de *El Bloque* es un ejemplo paradigmático por funcionar como núcleo para la escena, por lo que nos detendremos en su análisis, prestando atención a la presencia del reggaetón en sus programas, así como al trato que recibe. El género aparece, aunque de manera tangencial, desde el primer episodio de la primera temporada, emitido en marzo de 2018. En él, el productor alicantino Fakeguido comparte su pasión por la música de baile, comenta brevemente que, como "hijo del posmodernismo y de la basura [de internet]", se ha acostumbrado a escuchar diferentes géneros y reconoce que "que algo requiera más tiempo de hacerse o más complejidad no quiere decir que sea mejor" y que "cada género tiene música buena y música mala".[1244] En los siguientes episodios de la temporada entrevistan a figuras como Rosa Pistola,[1245] La Favi y Soto Asa,[1246] Bea Pelea y Tomasa del Real,[1247] o Flaca.[1248]

[1242] Ofèlia Carbonell, "El no-tan-neo-perreo en perspectiva: ¿cómo se diferencia aún hoy del reggaetón?", *BeatBurguer*, 26 de noviembre de 2019, https://beatburguer.com/el-no-tan-neo-perreo-en-perspectiva-como-se-diferencia-aun-hoy-del-reggaeton/.

[1243]Ofèlia Carbonell, "El reggaetón es cultura (a pesar de Maluma)", *BeatBurguer*, 30 de septiembre de 2019, https://beatburguer.com/el-reggaeton-es-cultura-a-pesar-de-maluma/. Sin embargo, parece haber un cambio de tendencia en el último año, pues Jonathan Gutiérrez publica en 2023 un artículo de opinión titulado "A Ibiza ya no le gusta el reggaetón", en el que tacha al género de "estilo básico y primitivo". El artículo celebra que en Ibiza, "templo de la electrónica", se esté prescindiendo del género, pues, según explica, a los clubs "no les da beneficios". Jonathan Gutiérrez, "A Ibiza ya no le gusta el reggaetón", *BeatBurguer*, 28 de marzo de 2023, https://beatburguer.com/a-ibiza-ya-no-le-gusta-el-reggaeton/.

[1244] El Bloque, "El Bloque 01 - Yung Beef ft. Silvia Cruz, Fakeguido y Cecilio G.", YouTube, 22 de marzo de 2018, 22:47-22:51 y 21:26-21:57, https://www.youtube.com/watch?v=zwryCgWWNMc&list=PLX3gU_C9bqbEVD6hBmirvo0HMzayvAu_c&index=9&ab_channel=ElBloque.

[1245] El Bloque, "El Bloque 04 - Pedro LaDroga ft. Cariatydes, Maikel Delacalle, King Doudou, Rosa Pistola, $kyhook", YouTube, 1 de agosto de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=uA7NJX46dvU&list=PLX3gU_C9bqbEVD6hBmirvo0HMzayvAu_c&index=5.

[1246] El Bloque, "El Bloque 05 - La Zowi ft Sticky M.A, Royce Rolo, Albany, Soto Asa, La Favi", YouTube, 15 de octubre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=OmCFcJe7mw8&list=PLX3gU_C9bqbEVD6hBmirvo0HMzayvAu_c&index=4.

[1247] El Bloque, "El Bloque 06 - Dellafuente ft. Bea Pelea, Niwen P, Flaccosucio, Pepe:Vizio, Tomasa del R, Antonio N", YouTube, 5 de noviembre de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=2YSY80tNuHQ&list=PLX3gU_C9bqbEVD6hBmirvo0HMzayvAu_c&index=3.

[1248] El Bloque, "El Bloque 08 - Cecilio G. ft. Flaca, Mark Luva, Aleesha & Kaixo", YouTube, 7 de enero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=8Gu0JS-UCCM&list=PLX3gU_C9bqbEVD6hBmirvo0HMzayvAu_c&index=1.

En la intervención de Flaca, de hecho, mientras la ex-DJ habla de los motivos del éxito del género, incluyen una captura de pantalla del artículo que *Remezcla* dedicó a la muerte del reggaetón.[1249] Este recurso, lejos de ser una cita inocente, se convierte en una sutil demostración de que desde *El Bloque* conocen la plataforma de referencia en la difusión de la cultura latina-estadounidense de la generación milenial. Además, la sintonía de la segunda temporada del programa, emitida en 2019, es un tema de corte experimental de Alizzz con intervención vocal de La Zowi que presenta un ritmo de *dembow* con variaciones –a la manera del productor catalán– y un *loop* de piano muy desafinado.

Ms Nina es la invitada de la entrevista principal en el primer episodio de esta segunda temporada, el cual cierra La Dani.[1250] Aunque en los capítulos sucesivos siguen apareciendo personalidades relacionadas con el reggaetón como One Path[1251] o Lennis Rodríguez,[1252] sin duda destaca el número siete. Este es el primer episodio monográfico sobre un género musical que realiza el programa y está dedicado al reggaetón. La descripción del vídeo dice así:

> En este 7º programa de la segunda temporada de #ElBloque, tenemos como protagonista al versátil artista estadounidense de origen dominicano #Fuego. Este capítulo además, lo dedicamos de manera exclusiva al género más global de la actualidad, el #Reggaeton. Desde los orígenes a los márgenes y sus nuevos caminos. Para ello, contaremos con figuras de actualidad como #BeckyG o #LaGoonyChonga, a uno de los dúos referentes en la producción del reggaeton como #LosdelControl, artistas que han hecho de la experimentación su sello como #KelmanDuran y #Clara así como personalidades indispensables que ya forman parte de la historia de este

[1249] Cepeda, "Tu Pum Pum: Why Did the Media Declare".

[1250] El Bloque, "El Bloque 02x01 Ms Nina ft. Awwz, Akasha, El Yiyo y El Tete & La Dani", YouTube, 5 de marzo de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=r8gd1l95iMs&list=PLX3gU_C9bqbGWotvg2OF1Z9kB-RwvgrJZ&index=2&ab_channel=ElBloque.

[1251] El Bloque, "EL BLOQUE 02x02 - Recycled J ft María Simun, Dedroz, One Path, Selecta", YouTube, 15 de abril de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=u7cOdg7FsGQ&list=PLX3gU_C9bqbGWotvg2OF1Z9kB-RwvgrJZ&index=2&pp=iAQB.

[1252] El Bloque, "EL BLOQUE 02X09 Afrojuice ft Lennis Rodríguez, Cráneo & Sr.Guayaba, Moonkey, Shainny y Carmen Bumpin", YouTube, 8 de enero de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=AI9J6VN7rxs&list=PLX3gU_C9bqbGWotvg2OF1Z9kB-RwvgrJZ&index=9&pp=iAQB.

> joven género tanto en nuestro país #Knarias como en el mundo #Playero y #Japanese.[1253]

Se trata de un trabajo que trata de abarcar las distintas ramificaciones del género. De este modo, aunque los actores principales son de escenas *underground*, cuentan con una referente del *mainstream* como Becky G –seguramente aprovechando su colaboración más alternativa con C Tangana y Alizzz, "Booty" (2018)–. También supone un gesto importante rescatar a las K-Narias como pioneras del género en el país, pues esto ayuda a desbancar la narrativa de que fueron las artistas de la nueva ola de música urbana –ya sea La Mafia del Amor o Ms Nina– las iniciadoras. Esto se completa con otros dos protagonistas históricos: DJ Playero y Japanese, que comparten los relatos fundacionales del reggaetón en Puerto Rico y Panamá rememorando sus vivencias –es más, en su intervención, Japanese pone sobre la mesa las rencillas históricas que hay entre ambas escenas–.[1254]

Como es habitual en el programa, este séptimo capítulo también da voz a los productores, concretamente a Los Del Control. Los artistas muestran el proyecto en FL Studio de "Algo como tú" (2019) de Kaydy Cain y hablan de su rápida creación (fig. 3.8.). Explican que "es un proyecto muy sencillo, de siete pistas contando con los *dembow*s", algo que, según ellos, es lo habitual ahora, como hacen J Balvin o Nicky Jam. Sin embargo, reclaman la importancia del minimalismo y de la dimensión tímbrica pues "la cosa es mezclar los buenos sonidos […] que sean clave y que realmente peguen con lo que vamos a hacer", así como "unos buenos acordes".[1255]

[1253] El Bloque, "El Bloque 2x07 Fuego, Becky G, Japanese, Playero, LDC, Goony Chonga, Clara, Knarias, Kelman Duran", YouTube, 1 de octubre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=P6SEcFdxQnI&ab_channel=ElBloque.

[1254] Aunque Playero no habla de Panamá, Japanese sí alude a Puerto Rico, reclamando que el origen del reggaeton está en el continente y no en la isla: "Cada país tiene su historia, pero nosotros empezamos esto. ¿Y cómo te vas a dar cuenta que el reggaetón salió en Panamá? Porque tú [dice mientras señala fuera de cámara] bailabas 'El gato volador', pero no tenía nombre […] existía *Los Cuentos de la Cripta*, pero no teníamos nombre, como reggaetón". Ibid., 30:54-31:06.

[1255] Ibid., 40:25-40:59.

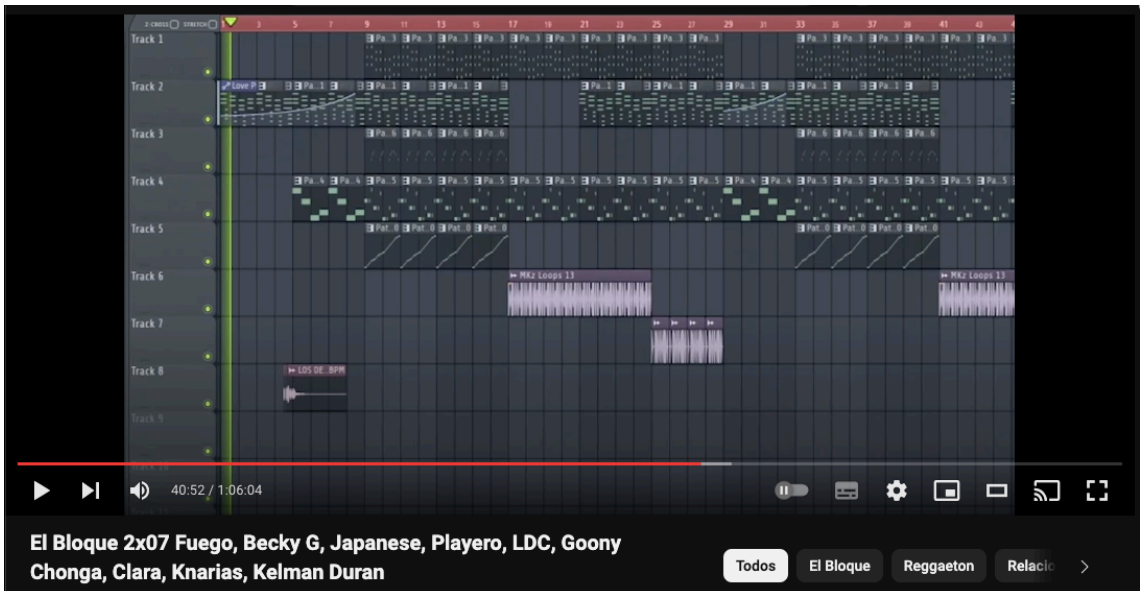


Figura 3.7. Fotograma del vídeo "El Bloque 2x07" que muestra el proyecto de FL Studio de "Algo como tú" de Los Del Control.[1256]

Los productores también se sinceran al recordar sus inicios en la electrónica. En este sentido, admiten que, aunque en el pasado el género no era de su agrado, decidieron empezar a producir esta música por una cuestión económica.[1257] Otra figura musical que aparece representada es la del/la DJ, con Clara! y Kelman Duran. La primera agradece feliz que al fin la estén teniendo en cuenta en España y habla de su proyecto de recuperación de las mujeres reggaetoneras.[1258] Kelman Duran comparte también un discurso consciente y discute las problemáticas en torno a la apropiación cultural. Mientras critica los peligros de las prácticas culturales descontextualizadas y la imitación

[1256] Extraído de ibid.

[1257] Adri Gil: "Si yo te digo que yo empecé haciendo *house*, *deep house*, *tech house*... y realmente, luego me di cuenta de lo que funcionaba en la pista era otro tipo de música. El *boom* del electrolatino, con artistas como Juan Magán, por ejemplo, nos dio muchas ideas. Empezamos a hacer remixes de mambo, él por un lado, yo por otro [...] ya empezamos un poco en el mundo del latino: salsa, bachata, reggaetón... y yo, por ejemplo, era muy reacio a hacer reggaetón, yo venía del rap cerrao y no quería ver el reggaetón ni en pintura... y él [Borja Jiménez] bueno, más o menos […]. Lo fundamental de un productor es que se sepa adaptar al mercado que hay. Si yo hubiera seguido haciendo *house*, por ejemplo, hoy no estaríamos aquí hablando. Ahora está viniendo la nueva escuela de esta gente latina y todo lo que está sonando aquí en España, incluso hay gente de fuera, alemanes, franceses, polacos que está haciendo reggaetón". Ibid., 42:35-43:50.

[1258] Clara! es una dj, artista y productora gallega asentada en Bélgica que ha participado en eventos como la Boiler Room de Madrid de 2019. Loreta Neira Ocampo, "Clara! centra el reggaetón en el deseo femenino", *Indie Hoy*, 14 de diciembre de 2023, https://indiehoy.com/descubrir/clara-centra-el-reggaeton-en-el-deseo-femenino/. De su conexión con el reggaetón sobresale su serie de mixtapes *Reggaetoneras*.

de acentos, se muestran collages de *Google Maps* sobre los que se superponen *tweets* que reprueban la apropiación del reggaetón por parte de artistas españoles/as (fig. 3.9.)



Figura 3.8. Fotograma del vídeo "El Bloque 2x07" en el que se muestra un collage con un *tweet* y el mapa de algunas islas del Caribe.[1259]

Otra revalorización significativa del género tiene lugar en *Making Flu$*, libro publicado en 2021 por el colectivo de *El Bloque*. El reggaetón es el único género musical al que se dedica un capítulo completo, firmado por Aïda Camprubí. Además de proponer una historia del género en España, centrándose particularmente en la escena urbana, Camprubí emplea una serie de estrategias para legitimarlo. El texto lleva por título un verso de "Traketeo" (2017) de Ms Nina: "Y dime qué pasó, el ritmo se prendió", decorado con unos gráficos de fuego. Camprubí inicia el capítulo explicando que el reggaetón es "una etiqueta machacada hasta la saciedad desde el juicio clasista y racista de prensa y público",[1260] y propone referirse a él como "El Género".[1261] En estas páginas la periodista, además de reprender el machismo institucionalizado y el blanqueamiento (reconociendo también su herencia afro), elabora varios argumentos de legitimación del reggaetón.

Por un lado, apoyándose en el trabajo de Anna Kopecká, reconoce valor en "la referencialidad oral y sonora a maestros y coetáneos" pues "es tan constante que se

[1259] Extraído de El Bloque, "El Bloque 2x07".

[1260] Camprubí, "Y dime qué pasó", 213.

[1261] También puntualiza que, "a pesar de que algunos artistas lo han querido bautizar como El Movimiento" –y así hacen también desde *Remezcla*–, ella considera que se trata del "más mediático en lo musical". Ibid., 219.

convierte en un elemento estético crucial para entender esta música y cuán importante es la pertenencia a esta gran familia interconectada por el género".[1262] De este modo, alimenta un discurso en el que la validez intrínseca del reggaetón tiene que ver con su acumulación de referencias, lo que implica un conocimiento profundo de esta cultura musical. Por otro, reclama la dimensión corporal, exponiendo que "el reguetón es el lenguaje del placer, un ritmo sincopado como el que propulsa nuestros líquidos intravenosos, con graves que nos magnetizan hasta el piso y con letras que tratan del sudor, la cola que une nuestros cuerpos". Camprubí cierra el capítulo aludiendo a la potencialidad del reggaetón de ser "antirracista, anticolonial, anticlasista y feminista, anárquico en el mejor sentido de la palabra",[1263] dejando claro que esa es una tarea que nos concierne a todes.

En definitiva, los medios de comunicación ligados a la escena urbana jugaron un papel crucial en la legitimación del reggaetón como una música válida e integrada en la escena. Para ello, programas como *El Bloque* reservan espacios para a dar a conocer una parte de su historia, contemplando también la existencia de ciertas polémicas en torno a la apropiación cultura. Esto se solidifica en el capítulo de Aïda Camprubí, donde la periodista destaca la intertextualidad y la dimensión corporal como elementos imprescindibles a la hora de proponer evaluaciones sobre el género.

3.4. Conclusiones del capítulo

En este capítulo hemos observado los procesos de autenticación e inautenticación del reggaetón en dos escenas relacionadas entre sí: la escena del *hip-hop* español de los 2000 y la escena de música urbana, desarrollada desde principios de la década de los 2010. En la primera, la comunidad del *hip-hop* alberga un debate intenso alrededor del reggaetón, una música que apenas suena dentro de la escena, pero cuya existencia y conexión con el *hip-hop* causa una serie de ansiedades que provocan actitudes de rechazo. Por ello, se llevan a cabo diversas estrategias de inautenticación, a través de las cuales el reggaetón se configura como un género comercial, machista, dañino para el *hip-hop* y de poca calidad. Así, dentro del marco de referencia de esta escena, se configura la lógica de que

[1262] Kopecká, "Feminism within Reggaeton Music" en ibid., 231.

[1263] Camprubí, "Y dime qué pasó", 242.

si el *hip-hop* es auténtico y el reggaetón es lo opuesto al *hip-hop*, entonces el reggaetón es inauténtico.

Además, en la escena del *hip-hop*, al reggaetón se le niega ser música negra, algo que parece que recupera en la escena de música urbana. Los raperos que deciden hacer reggaetón en los 2000 llegan a él o bien por una traslación de la visión del género en Estados Unidos, o bien por considerarse artistas de la calle, como sucede con Haze y su conexión con la cultura juvenil choni/cani. En cambio, en la escena de música urbana encontramos una producción prolífica de reggaetón, lo que repercute en una gran variedad de propuestas, entre las cuáles el público puede elegir e identificarse. En ella se construye un canon paralelo de reggaetón auténtico, opuesto al reggaetón *mainstream* contemporáneo, lo que ratifica la necesidad de la construcción de un *mainstream* para que se configure un *underground* como oposición. Sin embargo, en la escena de música urbana se percibe una diferencia entre las/os artistas que reivindican abiertamente el reggaetón y aquellas/os que dicen hacer este género musical porque es una opción más. Así, podemos argumentar que estas dos vertientes benefician la inserción del género en el imaginario urbano, ya sea a través de la vindicación o de la normalización.

También encontramos una gran variedad de propuestas de artistas femeninas, que, al convertirse en referentes, contribuyen a la feminización del género, en un contexto en el que el baile se revaloriza. Asimismo, se crea un espacio en el que es posible valorar el género (o, mejor dicho, una parte de él), habiendo un acuerdo entre artistas, medios y público sobre su importancia musical y cultural. De este modo, medios de referencia en la escena como *El Bloque* también son responsables de esta legitimación del género a través de episodios temáticos o incluso en publicaciones de alta divulgación, como el libro *Making Flu$*.

4. DE LA MIGRACIÓN LATINOAMERICANA A LA LATINIZACIÓN DE LO ESPAÑOL

Desde su éxito comercial e internacionalización a principios de los 2000, el reggaetón se ha codificado como música latina, apelando a las identidades latinoamericanas tanto en sus países de origen como en la diáspora. Bajo este imaginario, el género entra en España con un énfasis en la estética tropical, como ya se ha señalado en el caso de los recopilatorios veraniegos analizados en el primer capítulo. Aquí, en cambio, interesa observar cómo se articula la latinidad a través del reggaetón en el contexto español, desde una perspectiva múltiple que contemple su consumo y su producción. Esto nos lleva a estudiar tanto las significaciones de la latinidad en el ocio nocturno español como la creación de esta música por parte personas latinoamericanas migrantes, así como sus discursos. Adicionalmente, se tendrá en cuenta la articulación de personas musicales latinizadas en determinados proyectos de reggaetón españoles. Tras una sección introductoria que recorre la genealogía del concepto de latinidad y su conexión con la música, se prestará atención al impacto de los flujos migratorios de Latinoamérica a España en el siglo XXI.

4.1. Reggaetón e identidad latina

La latinidad se ha construido como uno de los vectores identitarios inherentes del reggaetón. Desde el cambio de siglo, aquella negritud que rastrean Rivera-Rideau o Marshall en sus investigaciones es desplazada por la construcción del género como un producto pan-latino, de modo que se naturaliza y se aprehende como tal.[1264] Este apartado busca ofrecer una panorámica de las conceptualizaciones de lo latino y sus entrelazamientos con el reggaetón. Hablar de latinidad implica enfrentarse a una categoría compleja y variante, que depende no sólo de la época en la que es enunciada, sino también del contexto de las comunidades y prácticas culturales a las que se adscribe. De este modo, es conveniente trazar una genealogía del concepto, tanto de sus implicaciones generales como de su conexión con lo musical.

[1264] Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón* y Marshall, "From Música Negra".

4.1.1. Algunos apuntes sobre la latinidad

Como sostiene Solis Miranda, "'latino' es un concepto polifónico y dinámico que lleva consigo una serie de voces que han buscado dotarlo de significados según el momento histórico en el que se sitúen y los intereses en juego".[1265] Esta autora propone usar el plural, pensando las latinidades como "los procesos continuados de representaciones, fieles o no, que construyen la idea de un sistema cultural vinculado a lo latino como identidad etnoracial".[1266] Así, no es lo mismo hablar de una identidad latina en el caso de las personas migrantes que en el caso de aquellas que residen en América Latina, como tampoco lo es hablar de la categoría de música latina configurada desde la industria musical. Sin embargo, todas estas concepciones convergen y, a la vez, chocan entre ellas, complicando la propia etiqueta de lo latino. Solis Miranda recurre a varias voces para trazar la genealogía de este concepto, entre las cuales se encuentra *La idea de América Latina* de Walter Mignolo, quien adopta una perspectiva decolonial.[1267]

De acuerdo con Mignolo, entender lo latino desde lo latinoamericano conlleva examinar la construcción de la idea de América Latina. Por un lado, América se entiende como una invención resultante del proyecto colonizador de la modernidad europea iniciado a finales siglo XV. Sobre esta se configura la idea de lo latino(americano) a mediados del siglo XIX a raíz de las independencias de los antiguos territorios colonizados por España y Portugal. Así, Mignolo defiende que América Latina no es un territorio geográfico, sino "el proyecto político de las élites criollo-mestizas", para las cuales el modelo francés se convirtió en la principal referencia para sus proyectos nacionales. No obstante, este proceso también implicaría una colonización interna de lo indígena y lo negro.[1268] De todas formas, durante el siglo XX se resignifica el concepto de América Latina, tanto por

---

[1265] Solis Miranda, "Aquí nos encontramos, ahí nos imaginan", 65.

[1266] Ibid., 15. Para el uso de la categoría etnoraza la autora se inspira en el trabajo de Arlene Dávila, *Latinos INC. The Marketing and Making of a People* (Londres, University of California Press, 2001).

[1267] Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba (Barcelona: Editorial Gedisa, 2007).

[1268] "La 'latinidad', identidad reivindicada por los franceses y adoptada por las élites criollas, en última instancia, funcionó como un concepto que las ubicó por debajo de los angloamericanos y borró o degradó la identidad de los indios y los sudamericanos de origen africano". Ibid., 20.

el auge de la solidaridad latinoamericana –plasmada en el pensamiento de Josep Martí[1269] o José Vasconcelos– [1270] como por los efectos del imperialismo estadounidense, especialmente desde la Guerra Fría, que pretendía "salvar a los países latinoamericanos de la amenaza 'roja'".[1271] Además, desde los años setenta, como señala Julio Ogas basándose en Larraín Ibáñez, se repiensa la identidad latinoamericana a través de las ideas de la revolución, el indigenismo, el hispanismo y, más adelante, el ecologismo.[1272]

Es en estas últimas décadas del siglo XX cuando lo latinoamericano pasa a construirse como un ente mestizo, supranacional y tercermundista.[1273] En cuanto al momento actual, Mignolo expresa que América Latina es entendida desde el Norte global como una "tienda de oportunidades", esto es, "una fuente de mano de obra barata, con abundantes recursos naturales y destinos turísticos exóticos con hermosas playas caribeñas, una región que da la bienvenida a viajeros, inversores y explotadores".[1274] Según Solis Miranda, estos son "lugares comunes de referencia a la región como arena de extracción y consumo", los cuales "continúan vigentes y enmarcan las posibilidades de imaginar al otro latino y su lugar en el mundo".[1275]

Como adelantamos en el capítulo 1, esta percepción y construcción de lo latino como la otredad viene condicionada por los procesos de tropicalización identificados por Aparicio y Chávez Silverman, pues, aunque las asociaciones con lo tropical tengan su origen en el área caribeña, se han llegado a extender por toda la región.[1276] Esta tropicalización tiene su impacto en la cultura popular y los medios de comunicación, desde donde la latinidad

---

[1269] A finales del siglo XIX José Martí, intelectual y político cubano, habla de "nuestra América" animando a la unión de los pueblos de América Latina frente al imperialismo estadounidense. José Martí, *Nuestra América*, (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005) en Francisco Javier Calvo del Olmo, "De América Latina a la Latinidad Americana: zona franca o encrucijada lingüística", *Revista Sures*, n.º 3 (2014), https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/134/140.

[1270] Pensador mexicano ideador de "la raza cósmica" desde un pensamiento evolucionista e hibridador, propone un escenario futuro en el que las "cuatro razas" se unen en una quinta, la cual se encuentra en América Latina tras la colonización y el mestizaje. José Vasconcelos, *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana: Argentina y Brasil*, (Madrid: Espasa Calpe, 1948).

[1271] Solis Miranda, "Aquí nos encontramos", 13.

[1272] Jorge Larraín Ibáñez, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996) en Julio Ogas Jofre, "Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop", *Musiker*, n.º 20 (2013), 283.

[1273] Calvo del Olmo, "De América Latina", 2.

[1274] Mignolo, *La idea de América Latina*, 118.

[1275] Solis Miranda, "Aquí nos encontramos", 13. Énfasis en el original.

[1276] Aparicio y Chávez-Silverman, "Introduction".

ha sido codificada a partir de una serie de "tópicos representacionales" que Juan Carlos Poveda Viera resume como "lo festivo, tropical, colorido, caluroso, intenso, exótico, salvaje, exuberante, sensual y erótico".[1277] No obstante, volviendo a Aparicio y Chávez-Silverman, estos estereotipos no anulan la potencialidad de las auto-representaciones, ya que desde la perspectiva poscolonial que adoptan las autoras la tropicalización también puede ser una "herramienta que pone en primer plano la agencia cultural transformadora del sujeto subalterno".[1278]

Para estudiar estos procesos se ha prestado gran atención a las migraciones desde países latinoamericanos a Estados Unidos. Según señala Solis Miranda, dichos desplazamientos contribuyeron al "crecimiento de enclaves de poblaciones latinas", en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. En este punto,

> [e]l reconocimiento de la marginalidad compartida por estas comunidades en el territorio estadounidense, les llevó a articularse bajo el término latinoamericanos como estrategia para lograr su reconocimiento y poder convertirse en sujetos de derecho en medio de la diáspora. Lo latino dejó de referir al modelo francés para ser una identidad dinámica construida colectivamente en función de reivindicaciones históricas y, aún más, humanas.[1279]

La latinidad de las personas migrantes se hace más intensa, pues los rasgos comunes favorecen la unión y la solidaridad. En palabras de Juan Flórez, "es siempre a través de sus ópticas nacionales particulares que los latinos tienden a visualizar una América Latina general o un 'nosotros' latino".[1280] Habiéndose convertido en la minoría étnica más numerosa del país, son vistos como un grupo de consumo y, por tanto, un nicho de mercado muy atractivo. Sin embargo, como reseña Arlene Dávila en su libro *Latinos INC*, no llegan a recibir una visibilidad real en términos económicos y de representación.[1281]

[1277] Juan Carlos Poveda Viera, *Hello Friends, Cantemos. La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodienses durante la política del Buen vecino (1933-1945)*, (Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023), 14. Según el autor, estos estereotipos se generan en el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

[1278] "[T]ool that foregrounds the transformative cultural agency of the subaltern subject". Aparicio y Chávez-Silverman, "Introduction", 2.

[1279] Solis Miranda, "Aquí nos encontramos", 13.

[1280] Juan Flores, "The Latino Imaginary: Dimensions of Community and Identity", en *Tropicalizations*, ed. Aparicio y Chávez-Silverman, 188.

[1281] Dávila, *Latinos INC*.

Al mismo tiempo, se han desarrollado ámbitos académicos específicos, destacando los *Latino Studies* dentro de los estudios culturales. Además, desde la academia latino-estadounidense se ha ido implementando en los últimos años el uso del término latinx. Como explica Guidotti-Hernández, se trata de un gesto que, más allá del lenguaje inclusivo en términos de género, puede ser leído como una marca de la generación milenial que pretende trascender "las limitaciones de género, raciales, de clase y regionales que ven emanar de las formaciones etnonacionalistas de la generación de los *baby boomers*".[1282] Su importancia sobrepasa el plano académico, llegando a espacios como las revistas musicales –caso de *Remezcla* o *Pitchfork*–, que con esta etiqueta pretenden apelar a un público joven.

4.1.2. La música latina

En cuanto a la música, son varias las autoras que señalan el peso de estas comunidades latino-estadounidenses tanto en la configuración de la categoría de música latina como al explicar el éxito alcanzado por el reggaetón. Si bien a principios del siglo XX la música latina era distribuida bajo la categoría de "música étnica", a partir de 1980 se va definiendo como una etiqueta independiente dentro de la industria musical estadounidense debido al crecimiento de las poblaciones latinas en el país, así como a la visión de las audiencias latinoamericanas como potencial grupo de consumo. De este modo, Negus apunta que

> la música latina se está produciendo cada vez más desde dos construcciones corporativas: la cultura latina imaginada como un 'nicho de mercado' dentro de los Estados Unidos, y la cultura latina construida como un mercado regional dentro de una economía denominada 'global'.[1283]

Por supuesto, aportar una definición operativa de la música latina es tan complejo como definir la latinidad. En primer lugar, Deborah Pacini Hernandez habla de cómo los estadounidenses de habla inglesa emplean el término

---

[1282] "[G]ender, racial, class, and regional constraints they see emanating from boomer generation ethnonationalist formations". Nicole M. Guidotti-Hernández, "Affective Communities and Millennial Desires: Latinx, or Why My Computer Won't Recognize Latina/o", *Cultural Dynamics* 29 n.º 3 (2017): 141-159 en Lourdes Torres, "Latinx?", *Latino Studies* 16, n.º 3 (2018): 284, https://doi.org/10.1177/0921374017727853.

[1283] "Latin music is increasingly occurring across and within two corporate constructions: Latin culture imagined as a 'niche market' within the United States, and Latin culture constructed as a regional market within a so-called 'global' economy". Negus, *Music Genres*, 136.

> como una expresión abarcadora para describir toda la música popular en lengua española y portuguesa, independientemente del género musical o de dónde y por quién se produce y consume; incluidas las músicas de España (y, al menos en teoría, si no en la práctica, también de Portugal).[1284]

De hecho, esta definición coincide con las características de aquellas obras musicales que pueden participar en las premiaciones de los Latin Grammy. Esto se debe a que la Academia solo establece un criterio lingüístico en al menos el "51 % o más de contenido lírico en español o portugués", si bien también aceptan otras lenguas iberoamericanas aprobadas por "los respectivos comités".[1285] Esto, a su vez, desencadena un conflicto con aquellas personas de ascendencia latinoamericana de habla inglesa, pues, como señala Rivera-Rideau, "este movimiento reproduce la noción de que la música latina auténtica proviene de América Latina, marginando así a las personas que no hablan español y a los/as latinos/as de Estados Unidos".[1286] Estas delimitaciones en torno a cuestiones lingüísticas dejan de lado una definición que tenga en cuenta los géneros musicales. No obstante, en la industria musical y en la vida cotidiana el término de música latina también se usa para englobar la música tropical, el pop latino, el rock latino, distintos géneros de música popular mexicana[1287] y, más recientemente, todos los géneros musicales considerados dentro de las etiquetas de *hurban*, *Latin urban* o música urbana latina, en las que se incluye el reggaetón.[1288]

[1284] "[A]s a catch-all phrase to describe all Spanish and Portuguese-language popular music regardless of genre, or where and by whom it is produced and consumed – including musics from Spain (and, at least in principle if not in practice, from Portugal as well)". Deborah Pacini Hernández, "The Name Game: Locating Latinas/Os, Latins, and Latin Americans in the US Popular Music Landscape", en *A Companion to Latina/o Studies*, ed. Juan Flores y Renato Rosaldo (Malden: Blackwell Publishing, 2007), 50.

[1285] "[L]as canciones sometidas para competir como grabación del año deberán contener cuando menos el 51% o más de contenido lírico en español o portugués; o en lenguas, dialectos o expresiones idiomáticas reconocidas en Iberoamérica y aceptado por los comités respectivos, por votación mayoritaria". "Definiciones de Categorías del Latin GRAMMY", La Academia Latina de la Grabación, https://www.latingrammy.com/premiacion/definiciones-de-categorias-del-latin-grammy.

[1286] "[T]his move reproduces the notion that authentic Latin music comes from Latin America, thus marginalizing non-Spanish speakers and US Latinos". María Elena Cepeda, *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*, (Nueva York: New York University Press, 2010), 50 citado en Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 474.

[1287] Según lo que se propone en Negus, *Music Genres*, 134-135.

[1288] Rivera-Rideau explica que el término *hurban* (*Hispanic* + *urban*) no llegó a funcionar y terminó siendo sustituido por el de *Latin Urban*, para el cual "los Latin Grammys desempeñaron un papel fundamental en su establecimiento como una categoría viable y comercializable en el mainstream latino". "[T]he Latin Grammys played a critical role in establishing [it] as a viable, marketable category in the Latin mainstream". Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 474.

Otro de los ejes que afectan a la idea de música latina, más allá de lo latinoamericano y la cuestión del idioma, es la noción de lo tropical. La música tropical funciona como una sub-categoría de la música latina, aunque su peso fue tal en la escena neoyorquina de músicos latinoamericanos de los años cincuenta que "los estilos del Caribe español se convirtieron en sinónimo de los ritmos 'calientes' que caracterizaron la música latina en el imaginario popular".[1289] Según Negus, la música tropical –etiqueta en la que se engloban músicas de baile de origen latinoamericano como la salsa, la bachata, el merengue o la cumbia–, posee unas connotaciones relacionadas con el exotismo cuando es percibida desde el tropicalismo que identifican Aparicio y Chávez-Silverman. Esto hace que se asocie "con imágenes de playas idílicas, palmeras y mujeres en bikini", así como con "un sentido compartido de una identidad musical caribeña que atraviesa divisiones lingüísticas, geográficas, políticas y económicas; una orgullosa afirmación de 'nuestra música tropical'",[1290] reapareciendo así la tensión entre los estereotipos y la afirmación identitaria.

Un último factor sobre el que se constituye la música latina, en línea con los imaginarios sobre la identidad latina, es el hibridismo o mestizaje. En el contexto latinoamericano, los géneros musicales híbridos

> como el son cubano, el merengue dominicano y la cumbia colombiana se han convertido en símbolos muy celebrados de la identidad nacional precisamente porque son percibidos como expresión del resultado (literal y figurativamente) armonioso de la mezcla racial y cultural (a pesar de las persistentes jerarquías sociales organizadas racialmente).[1291]

En este sentido, Pacini Hernandez analiza cómo estos conceptos operan dentro del imaginario (latino)estadounidense, marcados inevitablemente por ideas racistas y procesos de blanqueamiento. Muchas músicas latinas, desde la salsa a la cumbia o el

---

[1289] "Spanish Caribbean styles became synonymous with the 'hot' rhythmic sounds that indexed Latin music in the popular imagination". Pacini Hernández, "The Name Game", 50.

[1290] "[W]ith images of idyllic beaches, palm trees and bikini— clad women", a la vez que con "a shared sense of Caribbean musical identity across linguistic, geographical, political and economic divisions—a proud affirmation of 'our tropical music'". Negus, *Music Genres*, 134.

[1291] "[S]uch as Cuban son, Dominican merengue, and Colombian cumbia, have become much celebrated symbols of national identity precisely because they are perceived as expressing the (literally and figuratively) harmonious outcome of racial and cultural blending (notwithstanding persistent racially organized social hierarchies)". Esta valorización se da en detrimento de aquellas músicas de orígenes afro o indígena, que, igual que estas poblaciones, no adquieren la misma visibilidad. Pacini Hernandez, *Oye Como Va!*, 11.

reggaetón, se han formulado como géneros musicales híbridos, conectados con procesos sociales, como la globalización económica o el mencionado aumento de la migración, que enfatizan la hibridación de las identidades latinas.[1292]

4.1.3. La latinidad del reggaetón

Al carácter híbrido del reggaetón "se le atribuye el mérito de mejorar su atractivo para los jóvenes latinos en todo el hemisferio".[1293] Esta concepción varía entre el reconocimiento de una rica historia transnacional y el énfasis en "un aporte generalizado como 'tropical' a menudo entendido como un sabor 'latino' esencializado".[1294] La latinización del género se corresponde con el momento de su comercialización en Estados Unidos a principios de los 2000, proceso en el que fueron determinantes las producciones del dúo Luny Tunes, quienes "evocando los riffs de piano distintivos de la salsa y el merengue" y los punteos característicos de la guitarra de bachata consiguieron dar a su música un aire tropical y una proyección pan-latina.[1295]

Autores como Marshall, Cepeda y Kattari identifican elementos musicales, estéticos y líricos que afianzaron esta latinización. Marshall toma como ejemplo los temas "Oye mi canto" y "Reggaeton Latino",[1296] que

> en lugar de [recurrir a] significantes sonoros, […] se vinculan a imágenes icónicas del 'orgullo latino' a través de sus vídeos, empleando imágenes granuladas de figuras políticas, artistas y atletas en 'Reggaeton Latino' y mujeres de piel (clara) morena en bikini bailando bajo banderas enormes en 'Oye Mi Canto'.[1297]

[1292] Ibid., 11.

[1293] "[H]as been credited with enhancing its appeal to young Latinos throughout the hemisphere". Pacini Hernandez, "Dominicans in the Mix", 149.

[1294] "[B]roadly 'tropical' input often glossed as an essentialized 'Latin' sabor". Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, "Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 5.

[1295] "[B]y invoking the distinctive piano riffs of salsa and merengue". Marshall, "From Música Negra", 56-57.

[1296] "Oye mi canto" (2004) es un tema de N.O.R.E. con Nina Sky, Gem Star, Big Mato y Daddy Yankee; "Reggaetón Latino (Chosen Few Remix)" (2005) es una canción de Don Omar con Fat Joe, N.O.R.E. y LDA.

[1297] "Instead of sonic signifiers, the songs attach themselves to iconic images of 'Latin pride' via their videos, employing grainy footage of political figures, artists, and athletes in 'Reggaeton Latino' and (light) brown-skinned, bikini-clad women dancing under giant flags in 'Oye Mi Canto'". Marshall, "From Música Negra", 59.

"Reggaeton Latino" también es estudiado por María Elena Cepeda como un producto en el que se muestra la pertenencia a la identidad latina a través de las alusiones a la familia y la revolución, así como la representación de sujetos "elegidos" (*chosen few*) "singulares, masculinos, heterosexuales, hispanohablantes".[1298] Por otro lado, resulta relevante la lectura que hace Cepeda de la inclusión de España en la letra de esta canción, que, aunque propone una lectura más amplia de la raza cósmica de José Vasconcelos, no deja de ser problemática por su tendencia hacia la blanquitud.[1299] De hecho, la inclusión o exclusión de España en las letanías de naciones latinas o latinoamericanas será un tema de debate a lo largo del siglo XXI.[1300]

Kattari también observa al público latino-estadounidense y argumenta que, igual que la salsa, el reggaetón empleó la hibridación "para conectar de manera estratégica con un mercado pan-latino joven en los Estados Unidos apelando a una variedad de sonidos y estilos latinoamericanos".[1301] La autora explica que las letras generan esta identificación al tratar temas que preocupan a estas audiencias, como son el barrio y la solidaridad pan-latina explícita, los cuáles les permiten sentirse orgulloses de sus identidades latinas. Es más, al analizar el evento Invasión del Reggaetón que tuvo lugar en Los Ángeles en 2005, la autora destaca la gran variedad de nacionalidades de las personas del público,[1302] que "vestían ropa cosida con la bandera nacional de su país o usaban pintura corporal para

---

[1298] "[S]ingular, male, heterosexual, Spanish-speaking". Cepeda, "Media and the Musical ImagiNation", 564.

[1299] "Si bien podría decirse que es más inclusiva que la mayoría de las conceptualizaciones contemporáneas populares de la 'raza cósmica' latina dada su inclusión de la España europea, la invocación de Orquídea Negra de una 'raza cósmica' latina singular, al igual que el contenido del vídeo en sí, hace referencia a las mismas nociones prescriptivas de pertenencia que la teoría original de José Vasconcelos, ampliamente citada (aunque rotundamente criticada), de un mestizaje latinoamericano arraigado en un movimiento gradual hacia la blanquitud". "While arguably more inclusive than most popular contemporary conceptualizations of the Latino 'cosmic race' given its inclusion of European Spain, Orquídea Negra's invocation of a singular Latino 'cosmic race', much like the video's content itself, references the same prescriptive notions of belonging as José Vasconcelos' widely cited (though roundly critiqued) original theory of a Latin American mestizaje rooted in a gradual movement towards whiteness". Ibid.

[1300] En la década de los 2010 esta pan-latinidad reaparece en "La Gozadera" de Gente de Zona y Marc Anthony. Héctor Llanos Martínez, "Resolvemos qué confirmó Miami y por qué España no está en 'La Gozadera'", *Verne*, 19 de marzo de 2016, https://verne.elpais.com/verne/2016/03/19/articulo/1458375858_525851.html.

[1301] "[T]o strategically connect with a pan-Latino youth market in the United States by appealing to a variety of Latin American sounds and styles". Kattari, "Building Pan-Latino Unity", 119.

[1302] Concretamente, identifica personas de México, Puerto Rico, Honduras, El Salvador, Colombia, Cuba, República Dominicana y Venezuela. Ibid., 105.

mostrar el orgullo por su país de origen latinoamericano al decorarse con sus colores y símbolos nacionales".[1303]

Por otro lado, Solis Miranda se centra en estudiar cómo se negocia la identidad latina a través del reggaetón. Para ello, realiza una comparativa de los elementos discursivos contenidos en las letras de canciones anteriores y posteriores al éxito comercial de los 2000, tomando como punto de inflexión el año 2004.[1304] Según expone en sus conclusiones, el reggaetón se convierte, entre otras cosas, en un vehículo para trasladar saberes de la experiencia latina "que promueven el placer como estilo de vida", así como un producto que remite "a la cultura de origen y apañ[a] nostalgias a la distancia".[1305]

Pero la latinidad no se limita solo a lo latinoamericano ni todo lo que se enmarca dentro de América Latina se adscribe a ella.[1306] Mignolo habla brevemente de la latinidad de Europa del Sur, "una identidad transnacional que unía a los países del sur que se consideraban herederos directos del Imperio Romano, caracterizados por un *ethos* latino codificado en el latín y en las lenguas romances (francés, italiano, español y portugués, las fundamentales)".[1307] Esta idea, que se ha mantenido presente en el imaginario cultural,[1308] provoca tensiones de enunciación cuando se busca enlazar el sur de Europa con lo latinoamericano.

De hecho, las críticas por apropiación cultural que han recibido algunas artistas españolas por hacer reggaetón se rebaten en ocasiones al proponer una idea de latinidad abarcadora que integra Europa y América Latina, algo que desde la industria musical ha sido aprovechado con éxito para los capitales europeos –pensemos, sin ir más lejos, en la

---

[1303] "[W]ore clothes stitched together from their country's national flag or used body paint to display pride in their particular Latin American country of origin by decorating themselves with their national colours and symbols". Ibid.

[1304] Su principal carencia es considerar temas que a nivel musical no encajan dentro del género.

[1305] Solis Miranda, "Aquí nos encontramos", 65.

[1306] Esto se desarrolla en el tercer capítulo del libro de Mignolo, en donde habla de varios grupos subalternos, como los pueblos afroandinos, afrocaribeños, indígenas o las comunidades latino-estadounidenses que se enuncian desde posiciones epistemológicas que exceden o directamente no encajan dentro de la idea de lo latinoamericano. Mignolo, *La idea de América Latina*.

[1307] Ibid., 95.

[1308] Basta con consultar las acepciones que el diccionario de la RAE ofrece sobre "latinidad" o "latino", en las que prima esta idea de "*Latinitas*" como "el universo cultural que emanó del latín tanto del latín clásico –lengua que concentró, en épocas sucesivas y de manera complementaria, poder político, cultural, religioso y económico– como del llamado latín vulgar, del que derivan las lenguas romances o neolatinas". Calvo del Olmo, "De América Latina", 7. Véase "latinidad", *Diccionario de la lengua española*, https://dle.rae.es/latinidad?m=form [consultado el 18 de enero de 2024].

celebración de la ceremonia de los Latin Grammy en Sevilla en 2023–.[1309] Al mismo tiempo, esto entronca con el empleo del término "*Latin*", ya en desuso, pero relativamente reciente, para referirse en Estados Unidos "a cualquier persona de ascendencia latinoamericana, española o italiana", algo que Deborah Pacini Hernández ejemplifica con el caso de los *Latin lovers* de Hollywood.[1310] Ahora bien, en palabras de Rivera-Rideau,

> este debate demuestra que el lugar de los/as españoles/as dentro de la latinidad está disputado precisamente porque, como europeos, se enfrentan a problemas diferentes con relación a la inmigración y la discriminación racial en comparación con los/as inmigrantes latinoamericanos/as y sus descendientes en los Estados Unidos, en parte debido a la racialización de los/as españoles/as como blancos/as.[1311]

También cabe preguntarse qué lugar ocupa la música española dentro de la etiqueta de música latina si tenemos en cuenta la vaga demarcación idiomática que se presenta desde las instituciones de la industria musical: ¿qué pasa cuando una categoría musical (música latina) que se asocia con una identidad étnico-racial (identidad latina) incluye a músiques que no entran dentro de esa identidad (p. ej. de origen español), pero que sí entran dentro de otras acepciones de la palabra que designa esa identidad (por ejemplo, lo español entendido como latino en la acepción de aquellas culturas que proceden del latín o lo español entendido desde Estados Unidos como latino por hablar en castellano)?

Este interrogante no deja de ser un punto fundamental de los debates actuales sobre música e identidad de los que participan lo español y lo latino. De todas formas, el foco principal de este capítulo está dedicado a la comunidad latinoamericana asentada en España, sobre la cuál conviene hacer algunas consideraciones teniendo en cuenta las características particulares de sus procesos migratorios.

[1309] Reyes Rocha, "El impacto económico de los Grammy Latinos en Sevilla y la mejor campaña turística para la ciudad", *El Diario de Sevilla*, 17 de noviembre de 2023, https://www.diariodesevilla.es/sevilla/impacto-economico-Grammy-Latinos-Sevilla-turismo-video_0_1849015990.html.

[1310] "[T]o anybody of Latin American, Spanish, or Italian descent". Pacini Hernández, "The Name Game", 49.

[1311] "[T]his debate demonstrates that the place of Spaniards within Latinidad is disputed precisely because, as Europeans, they face distinct issues related to immigration and racial discrimination compared with Latin American immigrants and their descendants in the United States, in part due to Spaniards' racialization as White". Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias", 470.

4.2. La comunidad latinoamericana en España en el siglo XXI: flujos migratorios y proximidad cultural

En España, el reggaetón se vuelve un elemento cultural que contribuye a la etnogénesis de la identidad latina, un concepto propuesto por el antropólogo Carles Feixa que tiene que ver con la "creación de nuevas fronteras identitarias, fruto de la vivencia de una serie de condiciones sociales y jurídicas (que comparten con otros jóvenes latinoamericanos como ellos)".[1312] Feixa subraya el carácter "situacional" de estas identidades, "pues la conciencia de ser latino no existía en el lugar de origen, sino que se (re)produce al llegar aquí" y "se basa en un juego de miradas entre los de aquí y los de allá".[1313] Para abordar la importancia del reggaetón en la configuración de las identidades de las personas migrantes de origen latinoamericano en España, se propone una división en dos etapas: la década de los 2000 y el periodo de los 2010 en adelante. Esta división se justifica por dos motivos.

Por un lado, se percibe una mayor presencia de los discursos de las personas de origen latinoamericano en la esfera social durante la segunda etapa delimitada, mientras que la primera se caracteriza, salvo excepciones, por una mayor invisibilización y estereotipación. De este modo, se corrobora que las poblaciones migrantes "pocas veces son los protagonistas de la información, y si es así, las limitaciones de los espacios informativos fomentan el discurso estereotipado".[1314] Esta situación, sin embargo, se revierte a partir de mediados de los 2010 gracias al auge de las redes sociales como nuevos espacios de difusión y comunicación de causas feministas, antirracistas, etc., en las que también participan personas migrantes latinoamericanas.

Por otro, se observan cambios en las tendencias migratorias desde América Latina a España durante el siglo XXI. Así, entre finales de los noventa y principios de los 2000 tuvo lugar un crecimiento considerable de la entrada de personas de origen latinoamericano en el país, un proceso denominado como la "latinoamericanización de la

---

[1312] Feixa, "Jóvenes Latinos: espacio público y cultura urbana", 11.

[1313] Ibid., 12.

[1314] Patricia González Aldea, "Espacios de participación radiofónica e inmigración. El caso rumano", *Revista Latina de Comunicación Social*, 65 (2010): 45-60, https://doi.org/10.4185/RLCS-2010-882-045-060 en María Teresa Santos Díez y Jesús Ángel Pérez Dasilva, "La radio latina en España. Medio de integración", *Perfiles Latinoamericanos* 24, n.º 48 (2016), 142, https://doi.org/10.18504/pl2448-006-2016.

inmigración".[1315] Sin embargo, a raíz de la crisis económica de 2008, las entradas al país disminuyeron, al tiempo que ascendían las salidas de retorno.[1316] Estos cambios en los flujos migratorios se deben a cuestiones político-económicas que también afectan a los discursos que se generan sobre la población de origen latinoamericano. En este sentido, la investigación de Padilla y Cuberos examina cómo durante finales de los noventa y los primeros 2000 las

> tecnologías de gobierno […] construyen al inmigrante latinoamericano como un otro 'compatible' con la población autóctona, en base a una supuesta proximidad cultural o de hermandad (pueblos hermanos) forjada a través de la historia colonial y postcolonial compartida. De esta forma, el inmigrante latinoamericano queda incorporado al imaginario de la sociedad receptora mediante una doble oposición que lo hace diferente y reconocible.[1317]

El sujeto latinoamericano se convirtió en esta época de bonanza económica –en la que se precisaba mano de obra– en un "extranjero singular" y "preferido", frente a comunidades migrantes de otras partes del mundo (como las comunidades magrebíes, asiáticas o subsaharianas) que por comparación se convierten en ejemplos de colectivos "inintegrables".[1318] Además, la idea de que lo latinoamericano se incorpora al imaginario español desde la tensión reconocimiento-diferencia puede extenderse a las prácticas culturales codificadas como latinas o al mismo concepto de latinidad. Sin embargo, estos procesos no implicaron una aceptación completa de lo latino, sino más bien una suerte de simplificación de sus culturas a partir de una "presión activa que recorta y amolda de manera interesada la cultura del otro".[1319] Por lo tanto, aplicando una perspectiva decolonial, Padilla y Cubero proponen entender cómo la "vieja metrópolis" (España) construye al "sujeto colonizado" gracias a su posición de creadora del "imaginario colonial que ideó su dominación".[1320]

[1315] Raquel Martínez Buján y Montse Golías Pérez, "La latinoamericanización de la inmigración en España", *Cuadernos Geográficos* 36, n.º 1 (2005): 51-64.

[1316] Jenniffer Thiers-Quintana y Fernando Gil-Alonso, "Dinámicas residenciales de la inmigración latinoamericana en las metrópolis de Barcelona y Madrid: cambios de tendencias durante la expansión, la crisis y la poscrisis", *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 66, n.º 1 (2020): 57-82, https://doi.org/10.5565/rev/dag.584.

[1317] Padilla y Francisco Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano", 193.

[1318] Padilla y Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano", 196.

[1319] Ibid., 198.

[1320] Ibid., 200.

Dicha relación jerárquica emerge en distintos puntos, como la progresiva suspensión de privilegios en cuanto a exención de visados de diferentes países latinoamericanos según se va formando la "idea de un exceso de inmigración entre colectivos concretos". Así, y frente a políticas como la primera Ley de Extranjería (1985), que beneficiaba la integración legal de las personas de origen latinoamericano, Padilla y Cubero observan (en 2016, momento de su estudio) que cada vez las estrategias políticas y los discursos son menos receptivos hacia las personas migrantes. Incluso se identifica "en la población autóctona una cierta sensación de decepción con los inmigrados latinoamericanos".[1321] Este progresivo rechazo se solidifica en la crisis de 2008, cuando se abandonan aquellos discursos de compatibilidad cultural y se empieza a construir a la inmigración como un problema que "contribuye a agravar […] el desempleo, la pobreza y la precariedad".[1322] Es más, este cambio discursivo expuesto por Padilla y Cubero ayuda a explicar también las transformaciones en la significación del reggaetón en la sociedad española.

Dicha situación se revierte hacia 2014, momento en el que vuelve a darse un "saldo positivo".[1323] No obstante, autores como Domínguez et al. cuestionan el impacto real de dicha crisis en la migración de Latinoamérica a España, pues consideran que se trata de un fenómeno estructural en el que la crisis supuso un "condicionante coyuntural".[1324] Por tanto, aunque se produce una variación en los flujos migratorios en la época de la crisis, esto no llega a suponer una disminución significativa de la presencia demográfica de la comunidad latinoamericana, ya que distintos estudios coinciden en que la población nacida en América Latina se mantiene superior a los dos millones de personas entre 2012 y 2015.[1325] La recuperación tras el cambio de década también es notable, pues los últimos datos del INE (Instituto Nacional de Estadística) contabilizan en 2022 una cifra superior

---

[1321] David Cook-Martín y Anahi Viladrich, "Imagined homecomings. The problem with similarity among ethnic return migrants in Spain", en *Diasporic homecomings: ethnic return migration in comparative perspective*, ed. Takeyuki Tsuda (Stanford: Stanford University Press, 2009), 133-158 en ibid., 205.

[1322] Padilla y Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano", 205.

[1323] Ibid.

[1324] Josefina Domínguez-Mujica et al., "El sistema migratorio de Latinoamérica-España: ¿Ha sido la crisis económica un paréntesis?", *Cuadernos Geográficos* 59, n.º 3 (2020): 37-57, https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v59i3.9223.

[1325] Concretamente, Padilla y Cuberos hacen recuento de 2.457.690 personas en 2012, mientras que Bayona et al indican 2.204.806 personas en 2018. Véase Padilla y Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano", 190; Jordi Bayona-i-Carrasco, Isabel Pujadas Rúbies y Rosalía Avila Tàpies, "Europa como nuevo destino de las migraciones latinoamericanas y caribeñas", *Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* 23, n.º 1.242 (2018), 12, https://doi.org/10.1344/b3w.0.2018.26492.

a los tres millones de personas residentes en España nacidas en América Central, el Caribe y América del Sur.[1326] Comprender los cambios en los flujos migratorios, así como las modificaciones discursivas sobre y hacia lo latinoamericano resulta indispensable para entender las significaciones del reggaetón con relación a la migración latinoamericana en España.

4.3. Identidades latinoamericanas y españolas en locales de música latina en los 2000

En el contexto español, son varias las noticias de mediados de los 2000 que describen el reggaetón como una música de origen caribeño que se ha expandido por América Latina y las comunidades latinas de Estados Unidos, llegando al país con ese identificativo.[1327] Se habla de cómo el género invade las discotecas españolas, y se establece cierto paralelismo entre su éxito y el aumento de la población de origen latinoamericano. Así, durante la primera década del siglo, el reggaetón es pensado como una música que habría entrado en el país, en parte, debido a este incremento de los flujos migratorios desde América Latina.[1328] Masterson-Algar ya propone esta idea al expresar que "España es, de hecho, uno de los principales consumidores de reggaetón fuera del continente americano, lo que sin duda tiene mucho que ver con la demografía".[1329]

Aunque en algunos textos el reggaetón es descrito como una música que consume la juventud sin especificar su nacionalidad o etno-raza,[1330] lo cierto es que en varios casos la prensa retrata a su audiencia principal como jóvenes latinoamericanos/as que han llegado a España y que, por su identidad latina, tienden a consumir esta música de manera más natural. El tono de los textos es variado y, si bien se publican algunas columnas de

---

[1326] La cifra exacta son 3.268.053 personas, 2.619.667 corresponden a América del Sur y 648.386 al Caribe y América Central. "Población (españoles/extranjeros) por País de Nacimiento, sexo y año", INE, https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/l0/&file=01006.px [consultado en marzo de 2024].

[1327] Calderón, "Reggaeton, el ritmo latino que invade las discotecas españolas"; Luis Troquel, "El reggaeton se impone en España y conquista EEUU", *El Periódico de Catalunya* (Diari. Ed. en català. Ed. impresa), 1 de mayo de 2005, 80. Es significativo el uso de términos como "invasión" y "conquista", los cuales también se emplean en el contexto estadounidense. Véase Kattari, "Building Pan-Latino Unity", 105.

[1328] Lenore, 2013.

[1329] "Spain is indeed one of the main consumers of reggaetón music outside of the Americas, which undoubtedly has everything to do with demographics". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 136.

[1330] "Con mucha marcha", *El Diario montañés,* 28 de marzo de 2005, 12; José María Ruilópez, "Arte y provocación", *La Nueva España de Gijón*, 23 de febrero de 2005, 11.

opinión en las que las personas firmantes hacen comentarios xenófobos,[1331] la mayoría no incurre en discursos de odio. En cuanto a los textos sobre reggaetón y su consumo por parte de la población de origen latinoamericano, estos se pueden dividir en dos grandes bloques, que denominaremos de integración y de segregación.

Por un lado, algunas fuentes hemerográficas recogen un escenario en el que personas latinoamericanas y españolas se mezclan en las discotecas, generándose cierta fascinación por lo latino. Esto entronca con una construcción del inmigrante latinoamericano como aquel preferible, favorito y más cercano culturalmente a lo español identificada por Padilla y Cuberos en los discursos de principios de los 2000. Por otro, se habla de algunas escenas locales en las que se concentra una audiencia principalmente latinoamericana, concretamente en los Bajos de AZCA (Madrid) y en la Zona Hermética (Sabadell). Las fuentes revelan que se produce una paulatina segregación de las audiencias, lo que nuevamente coincide con la tendencia al abandono de aquellos discursos de proximidad cultural en favor de otros cada vez más reduccionistas de la población latinoamericana como "innecesaria" y simple mano de obra a partir de la crisis de 2008.[1332] Asimismo, e independientemente del contexto en el que expongan las noticias, se insinúa que la población latinoamericana es la que trae el género al contexto español.[1333]

Además, varias noticias e investigaciones de los 2000 indagan en la relación entre los adolescentes de origen latinoamericano y el reggaetón. Esto se demuestra a partir de declaraciones de jóvenes emigrades que hablan de sus gustos personales y su conexión con la música, pero también se construye como un estereotipo para facilitar la identificación de las bandas latinas. Por consiguiente, en el imaginario colectivo permea cierta relación tripartita entre las adolescencias latinoamericanas, el reggaetón y las bandas latinas que conviene examinar y discutir.

[1331] "Ahora se ha puesto de moda eso del reggaeton o perreá, que no es otra cosa que canciones 'sudaconas' con estribillos interminables". Octavio Barriales, "Chirivirivi poropon pon", *La Crónica de León*, 28 de enero de 2005, 6; "la décima parte de nuestro censo que, cuando se ponen vacilones antes de encender las hogueras, se marcan reggaeton o la cumbia, según del cono que sean". Raúl del Pozo, "La catana", *El Mundo del siglo veintiuno*, 25 de enero de 2007, 5.

[1332] Padilla y Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano".

[1333] Sergio del Molino, "Los latinos se traen el Caribe a Aragón", *Heraldo de Aragón*, 5 de mayo de 2005, 89-91.

4.3.1. Escenas de integración y capital sexual en el ocio nocturno español

Sobre los textos que describen contextos de integración,[1334] cabe destacar el tono positivo con el que abordan la escena de ocio nocturno de reggaetón, pues celebran la mezcla entre personas latinoamericanas y españolas. La primera noticia localizada en esta investigación que menciona el género indica que

> la noche inaugural el local se llenó hasta lo alto de una parroquia colorista en la que se mezclaban ecuatorianos, dominicanos, cubanos, colombianos y catalanes, unidos por el sabor de la salsa, el reguetón, el merengue, la bachata y el vallenato.[1335]

Esta cita se corresponde con una descripción del Palacio de la Salsa en Barcelona, lo que también sugiere que el reggaetón ya se encontraba sonando en locales catalanes de música latina en las últimas semanas de la primavera del 2002. También en un reportaje sobre ocio latino en Zaragoza se explica que

> [l]os numerosos inmigrantes latinoamericanos no sólo traen de sus países ganas de trabajar y sueños de futuro; sus maletas transportan también sus ritmos, sus sabores y su colorista forma de vivir el ocio. Los locales que han abierto en las ciudades aragonesas, que en principio estaban destinados a enjugar las nostalgias y las morriñas de los compatriotas, poco a poco se han llenado de público nativo, ávido de conocer otro mundo sin necesidad de viajar a él.[1336]

El tono de este fragmento, aunque está lleno de tópicos, es empático con la experiencia migrante, ejemplificando el imaginario que imperaba a principios de los 2000 sobre las actitudes acogedoras hacia las personas latinoamericanas de las que hablan Padilla y Cuberos. De modo similar, Miguel Casaubon, DJ de la discoteca madrileña Casablanca, describe un escenario casi utópico en el que "los chavales no tienen prejuicios. Inmigrantes y españoles van a los mismos colegios, comparten música y se relacionan".[1337] Conviene apuntar que, aunque Casaubon haga referencia a la infancia y

---

[1334] Los reportajes comentados en este apartado son Isidre Estévez, "Escola de calor", *El Periódico de Catalunya* (Diari. Ed. en català. Ed. impresa), 14 de junio de 2002, 87; Juanjo Robledo, "España 'perrea'", *El País* (Madrid Ed. Impresa), 18 de febrero de 2005, 113-117; Sergio del Molino, "Los latinos se traen el Caribe a Aragón", *Heraldo de Aragón*, 5 de mayo de 2005, 89-91 y Cristina Serrato, "Fiebre reggaeton", *El Mundo del siglo veintiuno*, 13 de agosto de 2005, 123-130. Como vemos, excepto el primero, los reportajes datan de 2005, año en el que los discursos sobre el reggaetón adquieren un tono más positivo.

[1335] "La nit inaugural el local es va omplir fins a dalt d'una parròquia colorista en què es barrejaven equatorians, dominicans, cubans, colombians i catalans, units pel sabor de la salsa, el reguetón, el merengue, la bachata i el vallenato". Estévez, "Escola de calor".

[1336] Molino, "Los latinos se traen el Caribe a Aragón", 90.

[1337] Robledo, "España 'perrea'", 114.

la adolescencia al hablar de colegios, las personas participantes de la escena que se presentan son, en su gran mayoría, mayores de edad, en un rango comprendido entre los dieciocho y los treinta años.

La idea de la mezcla de culturas cobra un cariz más intenso cuando se añade la dimensión sexual del reggaetón y el perreo. Así, la periodista Cristina Serrato recoge algunos comentarios de sus interlocutores de la escena madrileña:

> Sin embargo, esta música ha hecho algo loable: unir culturas. 'Las españolas vienen aquí para perrear bien con buenos machos latinos. Nosotros también vamos a sus discotecas. Es un baile que permite que nos mezclemos', comenta Anthony, DJ de Fuego Fuego.[1338]

Aunque se trata de una clara reminiscencia del mestizaje racial que caracterizó los discursos coloniales españoles en América,[1339] podría decirse que Anthony juega a darles la vuelta; desde su perspectiva, ya no es lo español lo que mejora lo indígena a través del blanqueamiento, sino que lo latino es lo que puede enriquecer lo español. De hecho, en los reportajes, algunas personas de origen latinoamericano hablan de la "liberación sexual"[1340] de la sociedad española a través del reggaetón y hacen guiños a la posibilidad de aumentar la natalidad en el país.[1341] En estos discursos se enfatizan estereotipos racistas y sexistas, pero estos también se reapropian como signos de orgullo, algo similar a las estrategias de auto-tropicalización que analizan Aparicio y Chávez-Silverman. La narrativa de integración incluye estrategias de diferenciación entre personas españolas y latinoamericanas, concretamente en lo relativo al cuerpo y la destreza para el baile (pensados, por supuesto, desde la cisheteronorma). Los/as latinoamericanos/as provocan

---

[1338] Serrato, "Fiebre reggaeton", 130.

[1339] Sobre la narrativa colonial del mestizaje véase Wade Peter, *Race and Sex in Latin America* (Pluto Press, 2009).

[1340] "En España gusta porque es un modo de liberación sexual. Aquí la gente se toca poco, y es una excusa para bailar más pegadito". Cherry (cantante colombiana), en Serrato, "Fiebre reggaeton", 130.

[1341] "El reggaeton te pone. Bailas haciendo el amor. En la República Dominicana aumentaron los embarazos. Habrá que poner más en España a ver si crece la natalidad". DJ Gregory en Robledo, "España 'perrea'", 115.

fascinación por su habilidad al perrear, mientras que a los/as españoles/as se les excusa su poca soltura por su identidad no-latina:[1342]

> En general, el modo de bailar de los españoles y de los latinos difiere bastante. Los herederos del reggaeton simulan un coito en la pista y sandunguean todos con todas. Los españoles se limitan a moverse de un modo sensual y a lanzar miradas a su pareja, a la que en raras ocasiones cambian. 'Algunos son bien charros (ridículos), pero la mayoría tiene buen ritmo. Las chicas perrean mejor', dice Yilman, una dominicana que parece no tener huesos cuando se mueve.[1343]

Aunque los textos reconocen el empleo de tópicos, también citan a personas latinoamericanas que los alimentan. Por ejemplo, el periodista Sergio del Molino habla de cómo el baile es una pasión "que el tópico atribuye a los latinos". Si bien admite que "[e]s una generalización probablemente injusta", señala que tiene "su dosis de verdad". Esto lo ejemplifica con las declaraciones de Erika, de origen ecuatoriano, que afirma que ella y sus amigas "lo lleva[n] en la sangre".[1344] Es así como se reproducen construcciones de una "autenticidad latinoamericana"[1345] a través del baile pues, según explica Masterson-Algar, "en medio de estas contradicciones, el reggaetón actúa como una demarcación cultural que divide lo latinoamericano de lo español".[1346] No obstante, los límites de estas diferencias se desdibujan ante declaraciones como la de Erik, un joven

---

[1342] Cabe señalar que estas diferencias de destreza al bailar entre personas españolas y latinas se han ido difuminando con el tiempo. Por ejemplo, en una entrevista con el artista cubano Clase-A, este comenta que "los españoles y las españolas andan fuera de liga en tema de baile […] en todos los lugares hay muchísimas escuelas de baile latino, de perreo, de *twerking*, de salsa, de mambo, de merengue... Y ya no te distingo una española de una cubana, es difícil. Una española que baile bien, una cubana que baile bien […] y no te sé distinguir. De hecho, la mayoría de mis bailarinas [...] han sido españolas". Freddie Rives (Clase-A), entrevista por videollamada con la autora, 2 de abril de 2024.

[1343] Serrato, "Fiebre reggaeton", 130.

[1344] "'Lo llevamos en la sangre. Nos encanta, es así como nos divertimos desde siempre', grita, sin dejar de moverse, Erika, una joven ecuatoriana de unos 30 años que perrea por las noches con sus dos amigas, Daniela e Ingrid. Las tres llevan, respectivamente, cinco, cuatro y tres años en Zaragoza. Con un punto de despreocupación, porque la última regularización masiva del Gobierno les ha aclarado muchos horizontes, se entregan al baile con una soltura que los aragoneses envidian". Molino, "Los latinos se traen el Caribe a Aragón", 90.

[1345] "Las formas en que se consumía y se interpretaba el reggaetón se convirtieron a menudo en una medida de la 'autenticidad' latinoamericana. El acuerdo general era que los españoles no podían bailar reggaetón correctamente (ciertamente en mi caso), ni 'sentir' su ritmo, porque es 'netamente latino'". "[T]he ways in which reggaetón was consumed and performed often became a measure of Latin American 'authenticity'. The general agreement was that Spaniards could not dance reggaetón properly (certainly in my case), nor 'feel' its *beat*, because it is 'netamente Latino'". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 134.

[1346] "[E]mbedded in these contradictions, reggaetón acts as a cultural demarcation dividing Latinamericanness from Spanishness". Ibid., 135.

dominicano que opina que "los españoles no son nada fríos, tienen marcha, calentura".[1347] Estos atributos relativos al calor y la energía parecen obedecer a la supuesta proximidad cultural que favorece el acercamiento desde lo español a lo latino.

De todas formas, estas diferencias en el nivel de destreza al bailar también se corresponden con algunas observaciones que hace Fairley al estudiar la escena de reggaetón cubano, pues "[p]ocos yumas [extranjeros] bailan regetón (*sic*) con eficacia, pues los movimientos del regetón son bastante difíciles para los no-latinos, ya que requieren de mucho aprendizaje de gestos corporales que, para muchos cubanos, comienza en el primer año de vida".[1348] Esto nos lleva a introducir el concepto de capital sexual o erótico en el sentido que lo utiliza Fragell siguiendo a Hakim, es decir, como algo que "no se refiere exclusivamente a la experiencia sexual, a las habilidades o al número de parejas sexuales de una persona, sino también a la belleza, atractivo sexual, habilidades sociales, energía y simpatía, auto-representación y personalidad".[1349] En su estudio sobre La Habana, esta autora revela ciertas prácticas en las que algunas mujeres cubanas acumulan capital sexual a través del perreo. Es más, Fragell propone que dicho capital sexual es susceptible de convertirse en otras formas de capital, ya sea social, cultural o económico.

Esta idea de capital sexual también aparece reflejada en la entradilla del reportaje de Cristina Serrato, que inicia con la advertencia de "abstenerse recatadas".[1350] Es decir, la ausencia o la falta de suficiente capital sexual también se presenta, si no como algo negativo, sí como algo que puede excluir de esta escena a ciertas personas. Serrato describe un escenario en el que sobresale el componente erótico:

> 'Es aquí donde se baila reggaeton?', pregunto. 'Baja y verás con lo que te encuentras, ¡mamita!', me sugiere un espectacular mulato escondido tras unas enormes gafas de cristales ahumados. […]. Bajo. Cada peldaño me introduce, más y más, en la

---

[1347] Robledo, "España 'perrea'", 114.

[1348] "[F]ew yumas [extranjeros] dance regeton effectively since regeton moves are quite difficult for non-Latinos, as they require a lot of learning of body movements that for many Cubans begin within the first year of life". Jan Fairley, "How to Make Love with your Clothes On: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 281.

[1349] "[D]oes not refer exclusively to sexual experience, skills or an individual's number of sexual partners, but also to beauty, sexual attractiveness, social skills, energy and likability, self-representation and personality". Catherine Hakim, *Honey Money: the power of erotic capital*, (Londres: Allen Lane, 2010), 12-16 en Anne Danielsen Fragell, "Using the body: An ethnographic study of sexual capital in Havana, Cuba" (trabajo fin de máster, University of Oslo, 2020), 1, http://urn.nb.no/URN:NBN:no-87049.

[1350] Serrato, "Fiebre reggaeton", 123.

> nebulosa de un local cuyo único perfume es el del cuerpo humano. En la sala, charlan grupos de jóvenes latinos, de las más diversas edades. *Ya tu mirada con la mía tan saciándose, tu piel rozando con mi piel y sofocándose*... No han sonado ni cinco notas cuando, como si de un embrujo se tratase, todos corren a la pista y comienzan a bailar. Cuerpos pegados y empapados en sudor trazan una serie de eróticos movimientos que más que a una danza recuerdan a una práctica de corte sexual.[1351]

En otros momentos el texto resalta el carácter "lascivo" de los chicos de origen latinoamericano que interactúan con la periodista. Los estereotipos del amante latino de sangre caliente y de la mujer latina exuberante se repiten constantemente. Al mismo tiempo, algunas declaraciones de participantes españolas de la escena muestran cierta envidia hacia las habilidades corporales de las participantes latinas. Es el caso de Patricia, una joven madrileña que se lamenta comentando "[m]ira cómo mueve la cintura. Las latinas tienen algo que nosotras no".[1352] Otros comentarios, en cambio, muestran rechazo ante estas prácticas corporales, como el de Luna, que reconoce "yo no soy capaz de bailar así, me daría vergüenza. Además, es muy machista". Como vemos, los discursos sobre el capital sexual se complican según la persona que emite su valoración, pudiendo ser el reggaetón y el perreo codificados como eróticos o sexistas. Además, las narrativas de las escenas de integración refuerzan (pero, a la vez, reconstruyen) ciertos mitos sobre el mestizaje derivados del imaginario colonial.

4.3.2. Escenas de segregación en Madrid y Sabadell

En paralelo a estas narrativas que aplauden la mezcla cultural en los locales de ocio nocturno, se van desplegando discursos que subrayan la existencia de escenarios de segregación a los que solo accede el público latinoamericano. De este modo, como apunta Masterson-Algar,

> este crecimiento en popularidad corre paralelo a la construcción del género como 'música migrante' relegada a 'espacios migrantes' y, particularmente, a las discotecas latinas. Como tal, la historia del reguetón en España está atravesada por

[1351] Ibid., 126.

[1352] Robledo, "España 'perrea'", 115.

> cuestiones de raza y género, y generalmente se percibe como una expresión de la juventud 'migrante'.[1353]

Mientras el discurso de integración desaparece, el de la segregación va cobrando más y más presencia en las páginas de los periódicos de tirada nacional y local. Así lo ejemplifica un reportaje de diciembre de 2005 titulado "Cada uno en su gueto".[1354] En él, describen este cambio con un tono alarmista al decir que

> [l]a primera generación de emigrantes ha tratado de integrar su música con la española. Pero ahora cada comunidad busca sus refugios. Latinos y africanos tienen sus propios lugares de ocio tal y como ocurrió en Francia antes de que ardiera París.[1355]

El análisis de este segundo tipo de configuración de audiencias alrededor del reggaetón se centra en dos escenas principales de ocio nocturno latinoamericano: los Bajos de AZCA y la Zona Hermética, así como en conciertos y festivales de reggaetón y música latina. Esta selección no pretende ignorar la existencia de otras escenas más allá de Madrid o Sabadell,[1356] sino acotar el estudio a aquellas de las que se dispone más documentación debido a la importancia que les otorgó la prensa. Además, la escena de los Bajos de AZCA ha sido estudiada en detalle por Masterson-Algar, por lo que su investigación funciona como punto de referencia para entender dicha escena.[1357] El argumento principal de su estudio, que se centra en las experiencias de las personas migrantes de origen ecuatoriano, es que

> [e]n Madrid, entre 1998 y 2008, los imaginarios de la migración y del reggaetón convergieron en las discotecas latinas situadas bajo la monumental arquitectura de AZCA. Como resultado, las definiciones de reggaetón se entrelazaron con ideas

---

[1353] "[T]his growth in popularity runs parallel to the genre's construction as 'migrant music' relegated to 'migrant sites' and, particularly, to *discotecas latinas*. As such, the history of reggaetón in Spain is raced and gendered, and generally perceived as an expression of 'migrant' youth'". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 136.

[1354] José Manuel Gómez, "Cada uno en su gueto", *Tiempo (Madrid. 1982)*, 5 de diciembre de 2005, 78-83.

[1355] Ibid., 78.

[1356] Por ejemplo, la DJ venezolana La Eterna habla de los garitos latinos del Orzán (A Coruña). Véase Camprubí, "Y dime qué pasó", 224.

[1357] Igualmente, las noticias cotejadas en nuestra investigación confirman el trabajo de Masterson-Algar sobre la criminalización del ocio nocturno latinoamericano en los Bajos de AZCA. Véase S. Hidalgo, B. Lucas, "Azca se convierte en el mayor centro de ocio nocturno para latinos de toda Europa", *El País* (Madrid Ed. Impresa), 21 de marzo de 2005, 61; L. Boullosa, "Macroreyerta en Orense", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 14 de marzo de 2008, 39; A. Castellón, "Blindaje en los bajos de Azca", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 31 de agosto de 2009, 40 y Moncho Lapuente, "Los bajos fondos", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 2 de septiembre de 2009, 62.

> sobre los espacios de ocio de los migrantes, considerados propensos al exceso sexual y la violencia, convirtiéndose en la banda sonora de los discursos locales y nacionales en torno a la migración.[1358]

La criminalización de la población latinoamericana es una constante en la prensa de la época, pues "Los 'Bajos de AZCA' (también conocidos como 'Bajos de Orense') han aparecido en el imaginario público como una amenaza a la integridad de AZCA y, por extensión, a la imagen 'pública' de la ciudad".[1359] Masterson-Algar reseña cómo entre los 2000 y mediados de los 2010 se presentan iniciativas para erradicar las discotecas latinas, consideradas focos delictivos, que derivan de las ansiedades producidas por la ocupación del espacio público por parte de "migrantes 'peligrosos/as' [que] producen un ocio 'peligroso'".[1360]

Para Masterson-Algar, estas codificaciones de la población latinoamericana migrante como peligrosa se hacen eco del racismo cultural tal y como lo teoriza Paul Gilroy, quien expone que en Europa este se ha convertido en una cuestión de "sentido común" al "ser más cercano al nacionalismo cultural y más lejano de bio-lógicas de cualquier tipo".[1361] Aquí se evidencia el abandono de los discursos de proximidad cultural según Padilla y Cuberos, pues Masterson-Algar llama la atención sobre las estrategias discursivas de la prensa y las autoridades policiales, que emplean términos relativos al peligro, la oscuridad o el ruido para construir una narrativa en la que las discotecas latinas de los Bajos de AZCA son lugares que las personas "respetables" deberían evitar.[1362] De este modo, la deconstrucción que hace de estos discursos pone sobre la mesa los prejuicios que se configuran en torno a la población latinoamericana y sus prácticas de ocio nocturno.

[1358] "In Madrid, between 1998 and 2008, the imaginaries of migration and of reggaetón converged in the *discotecas latinas* located under AZCA's monumental architecture. As a result, definitions of reggaetón entwined with ideas of migrants' leisure spaces prone to sexual excess and violence acted as the soundtrack for local and national discourses surrounding migration". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 138.

[1359] "[T]he 'Bajos de AZCA' (also known as 'Bajos de Orense') have featured in the public imagination as a threat to the integrity of AZCA, and by extension, to the city's 'public' image". Ibid., 145.

[1360] "'[D]angerous' migrants [who] produce 'dangerous' leisure". Ibid., 147.

[1361] "[C]loser to cultural nationalism and more remote from bio-logic of any kind". Paul Gilroy, "Migrancy, culture, and a new map of Europe", en *Blackening Europe. The African American Presence*, ed. Heike Raphael-Hernández (Londres: Routledge, 2004), xiii citado en ibid.

[1362] Son pocas las noticias en las que el tono hacia las personas latinoamericanas que residen o frecuentan la zona de AZCA es amable. Véase Carlos Marcos, "República Bachata", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 13 de agosto de 2008, 72 y Víctor Lenore, "Los niños bien también perrean", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 30 de julio de 2006, 79.

Pero, más allá del análisis de la prensa, el componente etnográfico de la investigación de Masterson-Algar revela prácticas que también quedan ocultas por estas narrativas oficiales sobre las personas migrantes en los Bajos de AZCA. De este modo, observa cómo estos espacios y el reggaetón no solo "han sido empleados para legitimar estereotipos sobre los cuerpos migrantes", sino que también considera las posibilidades que les ofrecen para "(re)construir sus cuerpos cada fin de semana".[1363] La autora toma en consideración a un grupo de amigas de origen ecuatoriano, adultas –entre los treinta y los cuarenta años– y madres en su mayoría, una muestra que le permite deshacer estereotipos sobre una población migrante y consumidora de reggaetón caracterizada como eminente masculina y joven. Según la autora, para las participantes, el bailar reggaetón en esa escena funciona "como una memoria de la interacción social y del deseo de sentirse en 'casa' a través de una experiencia compartida de la nostalgia: su círculo de amigas".[1364]

Masterson-Algar también señala que la idea del círculo de amigas tiene un sentido literal en el espacio de baile, pues

> aunque el reggaetón se enmarca como una forma musical heterosexual y juvenil concebida para ser bailada en pareja, la imagen predominante en las discotecas latinas era la de grandes grupos de mujeres de mediana edad dispuestas en círculo y bailando una variedad de bailes al ritmo del reggaetón.[1365]

De hecho, las participantes, lejos de comportarse como consumidoras pasivas, expresan su desagrado hacia las letras, las cuales consideran que degradan a la mujer. De hecho, explican que solo se fijan en el ritmo y en el baile –incluso dicen que no les gusta

---

[1363] "[H]ave been employed to legitimate stereotypes about migrants' bodies […] (re)construct their bodies every weekend". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 151.

[1364] "[A]s a memory of social interaction, and the desire to feel at 'home' through a shared experience of nostalgia—their 'círculo de amigas'". Ibid., 157. La nostalgia también aparece en las declaraciones de Karol, una adolescente colombiana de catorce años que, según la prensa, mantiene los lazos con su país de origen escuchando "reggaeton, la salsa, la bachata y el vallenato" en su habitación "y tiene la canción 'Gasolina' a todo volumen y en su móvil". Mónica Artigas y Magda Bandera, "Nuestra segunda generación", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 27 de noviembre de 2005, 222.

[1365] "[W]hile reggaetón is framed as a heterosexual and youthful music form conceived to be danced in pairs, the prevalent image at the discotecas latinas was of large group of middle-aged women arranged in a circle and dancing a variety of dances to the rhythms of reggaetón.". Masterson-Algar, "Second Stop, Nuevos Ministerios", 157-158. Esto también se corresponde con mi propia experiencia en discotecas y locales de ocio nocturno (aunque no discotecas latinas) en las que suena reggaetón. Lejos de un emparejamiento sobre la pista de baile entre chicos y chicas, lo más habitual es que los grupos de amigues (sean del género que sean) se distribuyan en círculos para bailar.

"escucharlo", solo bailarlo–.[1366] Tampoco se declaran fans de ningún artista, sino que consumen esta música solo en esos espacios.[1367] El proceso de arreglarse y "ponerse linda[s]" es otro elemento indisociable de su experiencia en las discotecas, que para la mayoría no se traduce en un recuerdo de su país de origen, sino en algo que allí no podrían hacer por no tener suficiente autonomía.[1368]

Masterson-Algar también identifica una especie de inercia entre las participantes en la elección de los Bajos de AZCA como lugar para pasar las noches de los fines de semana,[1369] mientras que el atractivo fundamental del reggaetón, según ellas, es su capacidad para hacerlas sentirse contentas.[1370] En este sentido, Masterson-Algar defiende que se produce un doble juego en el que, por un lado, "[e]l bajo aprecio por el reguetón como una forma casi musical de calidad cuestionable y letras mediocres, cuando no vulgares, está entrelazado con las descripciones de aquellos asociados con el género, principalmente los migrantes latinoamericanos",[1371] mientras que, por otro, en los espacios de socialización que genera esta música emergen elementos afectivos relacionados con la nostalgia y/o la amistad, gracias a una serie de prácticas corporales que exceden la dimensión (hetero)sexual a la que normalmente es asociado el baile de este género musical.

De todas formas, frente a la narrativa criminalizadora que va sedimentando en Madrid, en Barcelona la comunidad latina se mantiene como un grupo más aceptado. La cobertura mediática parece ser mayor y más neutra (al menos en las fuentes periodísticas que se han podido consultar), como demuestra la sección del *Diari de Sabadell* "La Marxa del Vallès", en la que el periodista Xavier Rosell reseña con frecuencia la actividad de salas

---

[1366] Ibid., 164.

[1367] "Yo en sí no tengo un grupo favorito porque en realidad lo escucho solamente en las discotecas pero no me he interesado en saber qué grupo interpreta tal o cual canción". Citado en ibid., 158.

[1368] "Si estuviese allá [en Ecuador] no saldría a bailar igual que en Madrid porque allá no tenía la libertad que tengo aquí. Mi marido decía que es baile de putas". Citado en ibid., 161.

[1369] "Era terrible eso, era terrible. Y era como quien dice, como obligado que todo el mundo tenía que ir debajo de AZCA. ¡Y es que íbamos todos!". Citado en ibid., 153.

[1370] "Bailo porque es una forma de llenarme de alegría, de sentirme viva". Citado en ibid., 160.

[1371] "[T]he low regard for reggaetón as a quasi-musical form of questionable quality and mediocre, if not vulgar, lyrics is entwined with the descriptions of those associated with the genre, mainly, Latin American migrants". Ibid., 137.

como El Manisero,[1372] Salsa con Coco,[1373] El Dorado,[1374] Bora Bora,[1375] entre otras; la mayoría de ellas situadas durante los 2000 en la Zona Hermética (fig. 4.1.).

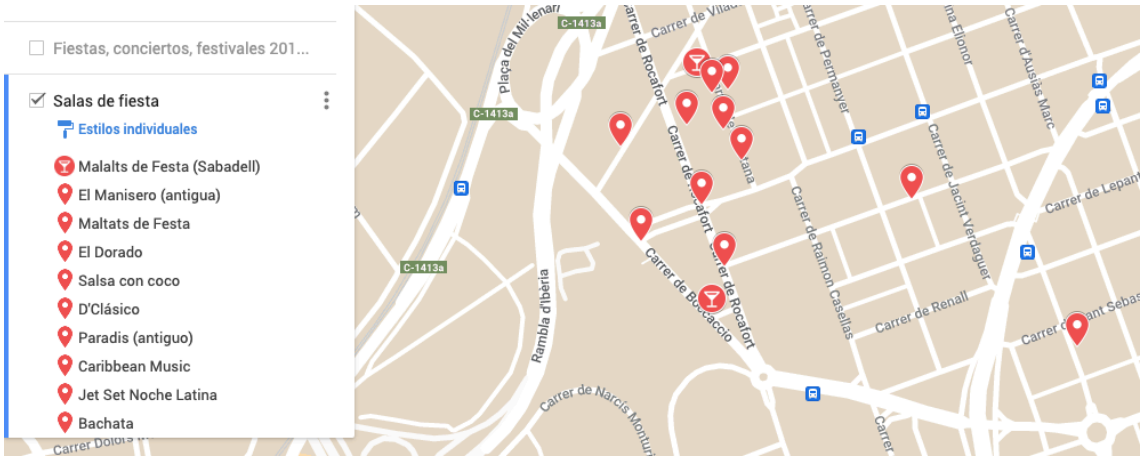


Figura 4.1. Captura de pantalla de Cartografía, Zona Hermética de Sabadell según datos de la prensa de la época.[1376]

Este ejemplo localizado en Sabadell se puede explicar como resultado de la concentración de población latinoamericana en ciertas regiones del país,[1377] sin que por ello el periodista proponga una visión negativa de esta segregación, que también se va dando de forma progresiva. Como explica en 2004 al repasar la historia de El Manisero, inaugurado en Sabadell en 1994:

> En su primer lustro de vida, la clientela de 'El Manisero' estaba formada mayoritariamente por público local, pero la cosa cambió con el auge de la

---

[1372] Xavier Rosell, "Ritmo caliente en 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 12 de junio de 2003, 53; Xavier Rosell, "Fiesta playera en 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 10 de julio de 2003, 49 y X. Rosell, "'El Manisero' celebra su décimo año de hegemonía latina en la Z. H.", *Diari de Sabadell*, 5 de noviembre de 2004, 27.

[1373] X. R., "Esta noche se inaugura la discoteca de música latina 'Salsa con coco'", *Diari de Sabadell*, 11 de julio de 2003, 35 y Xavier Rosell, "Sabor a 'Salsa con coco'", *Diari de Sabadell*, 17 de julio de 2003, 49.

[1374] Xavier Rosell, "'El Dorado' estrena zona de baño", *Diari de Sabadell*, 30 de junio de 2005, 42 y Xavier Rosell, "Domingos marchosos en 'El Dorado'", *Diari de Sabadell*, 21 de julio de 2005, 42.

[1375] Xavier Rosell, "El prometedor dúo rapero Latino Way actúa en 'Bora Bora", *Diari de Sabadell*, 6 de mayo de 2004, 50 y J. Nieto, "Las Carpas 'Bora Bora' ya están aquí", *Diari de Sabadell*, 26 de mayo de 2005, 44.

[1376] Obtenido de Arias Salvado, "Cartografía del reggaetón en España".

[1377] En el año 2005, la población nacida en países del continente americano en la provincia de Barcelona supera las 300 000 personas, siendo la segunda provincia con mayor concentración de migrantes americanos por debajo de la Comunidad Autónoma de Madrid, con más de 470 000. En cambio, el resto de las provincias no alcanzan las 100 000 personas. "Población por provincias, País de Nacimiento, Español/Extranjero, Sexo y Año" > 2005, INE, https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/l0/&file=03006.px#_tabs-mapa.

> inmigración latinoamericana […] Con el nuevo milenio, la colonia dominicana, colombiana, ecuatoriana y cubana que reside en Sabadell y alrededores ha hecho de este local su punto de cita, sobre todo los sábados por la noche, lo que ha mermado el número de clientes de nuestra ciudad.[1378]

En lugar de narrar crímenes, como sucede en el caso madrileño, las noticias de Sabadell informan sobre la apertura de nuevos locales y la celebración de eventos y conciertos. El tono con el que Xavier Rosell trata al colectivo latino es positivo no solo en los textos en los que presenta a "inmigrantes emprendedores" que trabajan duro por sacar adelante sus negocios,[1379] sino también en aquellas partes que dedica a hablar de los locales de música latina.

Asimismo, hay una preocupación por representar a las distintas nacionalidades, pues el periodista habla de cómo algunos locales están "dirigidos a núcleos migratorios concretos, como el 'Caribbean music', donde convergen dominicanos y ecuatorianos, muchos de ellos locos por el reguetón".[1380] En cuanto a este género musical, según la prensa, se encuentra integrado dentro de la propuesta musical de los locales de música latina,[1381] si bien según avanzan los años se perciben algunos gestos de diferenciación y queda relegado a un papel más secundario respecto a los géneros tropicales.[1382] Por ejemplo, sobre El Manisero, Rosell pasa de comentar que en 2004 "[s]uena lo mejor del son, la bachata, el vallenato, el reguetón, el merengue… Como en cualquier salsoteca antillana"[1383] a decir en 2009 que sus DJs apuestan "tanto por la salsa, el merengue y la bachata –los ritmos propios de este local– como por el reguetón y el *house*, con el fin de

---

[1378] Rosell, "'El Manisero' celebra su décimo año de hegemonía latina en la Z. H.".

[1379] X. Rosell, "La mayoría de los negocios se han instalado en los barrios", *Diari de Sabadell*, 15 de diciembre de 2006, 3.

[1380] X. R., "Los ritmos caribeños se imponen en bares y locales nocturnos", *Diari de Sabadell*, 12 de octubre de 2006, 3. Así, parece que el reggaetón se conecta más con unas nacionalidades que otras. Por los comentarios de Rosell, se puede intuir que está más presente en locales frecuentados por personas de países de la zona del Caribe como República Dominicana, mientras que no es tan característico de otros del área andina o del sur del continente. Véase X. Rosell, "Zacarías Ferreira actuará esta noche en la sala latina 'Bachata'", *Diari de Sabadell*, 22 de marzo de 2008, 25.

[1381] Esto es similar a lo que se muestra en Llano Camacho, "La salsa en Barcelona". En general, el reggaetón no es percibido como una amenaza al ecosistema musical latino –solo en un local de *hip-hop* se muestra cierto rechazo–. X. Rosell, "'Urban Music', local con 'flow'" *Diari de Sabadell*, 25 de octubre de 2007, 42.

[1382] Por ejemplo, en la discoteca Paradís, "predomina la cumbia, el merengue y la salsa, pero también hay lugar para el reguetón y el house". Xavier Rosell, "'Paradís' se instala en 'La Diosa'", *Diari de Sabadell*, 2 de octubre de 2008, 38.

[1383] Rosell, "'El Manisero' celebra su décimo año de hegemonía latina en la Z. H.".

satisfacer el amplio abanico de gustos musicales con sabor latino".[1384] Por otro lado, parece que hacia finales de los 2000 el reggaetón comparte cada vez más espacio con el *dembow* dominicano, como sugieren algunas sesiones en El Manisero de DJ Emboow.[1385]

La prensa también dedica atención a los conciertos de artistas de reggaetón, como Tego Calderón, Julio Voltio, Zion y Lennox o Latino Way.[1386] En una de las actuaciones de Julio Voltio en El Manisero, se confirma la práctica de enumerar a distintas nacionalidades de América Latina, en consonancia con lo que apunta Kim Kattari en el contexto estadounidense. Así, ante la pregunta del referente puertorriqueño de "¿dónde están la gente de Ecuador, la gente de República Dominicana […] los cubanos, colombianos, Perú, boricuas…", una parte de la audiencia grita, hasta que Julio Voltio brama "oye, ¿dónde carajo están los latinos?", momento en el que el público forma un gran alboroto.[1387]

Como vemos, los discursos de las escenas de segregación son bastante dispares. Mientras que en el caso de los Bajos de AZCA la prensa subraya los sucesos delictivos y adopta un tono alarmista ante la concentración de personas de origen latinoamericano en los locales de ocio nocturno, el tono de periodistas como Xavier Rosell, que cubren la escena de la Zona Hermética de Sabadell, es mucho más neutro, informativo e incluso empático. Estos dos ejemplos demuestran lo diferente que puede llegar a ser la percepción de un fenómeno similar (aunque, por supuesto, cada contexto queda determinado por su propia casuística), mientras que trabajos etnográficos como los de Masterson-Algar se revelan fundamentales para conocer otras aristas de estos fenómenos, como la dimensión afectiva de la música en las experiencias migrantes. Dentro del colectivo migrante, hay otro grupo

---

[1384] Xavier Rosell, "Los sábados en 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 23 de abril de 2009, 46.

[1385] kamaleonika19, "*MANISERO DE LA SALSA* IGNAGURACION NUEVA TEMPORADA 2009/10", YouTube, 4 de octubre de 2009, https://www.youtube.com/watch?v=a3WmIDUgVIA&list=PL7c7y65ARUHDaOwNyTsOA5H0YSGWpKdvk&index=4&ab_channel=kamaleonika19.

[1386] Xavier Rosell, "Tego Calderón triunfó en Sabadell", *Diari de Sabadell*, 26 de noviembre de 2009, 25; X. Rosell, "Julio Voltio actuó en 'El Manisero'", *Diari de Sabadell*, 25 de junio de 2009, 39; Rosell, "Los sábados de 'El Manisero'" y Pamela Navarrete, "El dúo Latino Way regresa al Mojito Bar de Parc Vallès", *Diari de Terrassa*, 17 de septiembre de 2004, 26.

[1387] kamaleonika19, "Julio Voltio *MANISERO DE LA SALSA*", YouTube, 21 de junio de 2009, 1:48-2:22, https://www.youtube.com/watch?v=XHefvG523lc&list=PL7c7y65ARUHDaOwNyTsOA5H0YSGWpKdvk&index=7&ab_channel=kamaleonika19.

que la prensa relaciona con el reggaetón, a veces fomentando también ciertos discursos criminalizadores.

4.3.3. Adolescencias migrantes y estereotipos de las bandas latinas

La conexión del reggaetón con la juventud se enfatiza en algunas noticias sobre adolescentes latinoamericanos/as en España. Aunque por edad no son los participantes principales de las escenas de ocio nocturno ya comentadas –más allá de las discotecas *light* o su entrada ilegal como menores de edad en discotecas para adultos–, el anhelo de la fiesta comunitaria también es identificado por Feixa entre la juventud migrante adolescente. El investigador habla de

> la evocación de una fiesta más intensa y cotidiana; el volumen de la música es un tema reiterado: si allí el sonido de la cumbia, el reggaeton y la bachata forma parte de la vida diaria, al llegar aquí la primera decepción es la discusión con el vecino por poner la música demasiado alta, lo que de nuevo refuerza el papel de los espacios públicos como refugios de la vida comunitaria perdida.[1388]

El diagnóstico de Feixa es el de una adolescencia marcada por situaciones desconcertantes y estresantes a nivel familiar y de amistades. En los grupos de discusión de su trabajo con jóvenes latines en la zona de Cataluña se confirma que tienen un gusto tan variado como el de "sus coetáneos catalanes", aunque el *hip-hop* y el reggaetón se remarcan como factores diferenciadores. El estudio describe el reggaetón como una música nueva "para nosotros [españoles/catalanes] pero tradicional para ellos [latinos] […] difundida desde hace décadas en América Central y del Sur".[1389] También señalan que

> al llegar aquí se convierte en un símbolo de la cultura juvenil y pasa a estar de moda en la sociedad de acogida (gracias a inteligentes campañas de marketing que utilizan las melodías de los teléfonos móviles y el atractivo de la transgresión sexual).

Asimismo, destaca que es una música que les ayuda a diferenciarse tanto de sus progenitores como de les adolescentes de origen español.[1390] Para ejemplificar esto, se

---

[1388] Carles Feixa, "Jóvenes latinos", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 22 de enero de 2006, 28.

[1389] Feixa, "Jóvenes Latinos: espacio público y cultura urbana", 13.

[1390] Ibid., 14. No obstante, otro estudio sobre bandas latinas realizado en Guadalajara por encargo de la concejalía de Bienestar social apunta que el reggaetón "les identifica como grupo, a pesar de que a muchos de ellos no les gustaba cuando vivían en sus países de origen". "'No existen bandas de inmigrantes en Guadalajara'", *Nueva Alcarria*, 7 de mayo de 2007, 6.

recoge una cita extensa de un adolescente de origen ecuatoriano entrevistado que comparte su afición por el género:

> A mí siempre lo que me ha gustado es el reggaeton, porque *el reggaeton te da a entender que seas de la raza que seas siempre está mezclado* porque es tanto para negros como para blancos el reggaeton. Cuando yo estaba en el grupo de los Ñetas también escuchábamos reggaeton y nos vestíamos de ancho y eso. Reggaeton, salsa, merengue, cumbia... *Nosotros los sudamericanos bailamos de todo*. A mi incluso una vez, cuando recién llegué aquí, en el colegio querían sacar un grupo de salsa. Y me hicieron bailar una vez y se ve que como nosotros, los sudamericanos, *llevamos el ritmo en la sangre*, me puse a bailar y dijeron que sí, que les enseñe (*sic*) y yo no quería porque me daba vergüenza. [...]. Cuando yo vine yo escuchaba reggaeton y nadie sabía, pero yo tenía amigos que cuando lo escuchaban me decían que les dejé los Cd's y ellos se los grababan en el ordenador. (Yankee, Ecuador, 16).[1391]

Sin embargo, frente a estas caracterizaciones más empáticas de los procesos de migración, la juventud latinoamericana fue criminalizada en el contexto español al relacionarla con las bandas latinas, agrupaciones de personas jóvenes de origen latinoamericano (pero también español) que pueden estar relacionadas con la actividad delictiva. Sobre la cobertura periodística de las bandas latinas, la investigación dirigida por Carles Feixa identifica el efecto de la prensa en la creación de un estigma, ya que

> [l]os medios han contribuido a crear en este caso un retrato general de la juventud latinoamericana cuyos contornos, directa o indirectamente, han estado relacionados con hechos de carácter criminal.[1392]

Del mismo modo que sucedía en el caso de los Bajos de AZCA, los problemas se convierten en generalidades y el discurso en la prensa se polariza. Por un lado, están voces como la de Víctor Lenore, quien muestra una visión más amable de les adolescentes latines:

> El pasado agosto di una vuelta por los bajos de Azca y encontré el arquetipo: quinceañeros sudamericanos atrincherados en su pose de 'malote'. Luego hablas con ellos dos minutos y descubres que son un encanto. Mataban las tardes montando unos concursos de baile muy cerca del porno con ropa.[1393]

[1391] Cursiva en el original. Feixa, "Jóvenes Latinos: espacio público y cultura urbana", 14.

[1392] Ibid., 16.

[1393] Lenore, "Los niños bien también perrean". Así, la dicotomía entre las habilidades para el baile reaparece en la narración de Lenore, tamizada quizás por cierta romantización de la pobreza.

Por otro lado, se publican varias noticias que dan instrucciones para identificar a miembros de las bandas latinas por su ocupación del espacio público, su aspecto físico y la música que consumen. Es el caso de un texto firmado por María José Ros, en la zona de Valencia, que describe una afición "enfermiza" por el "hip hop y el reggaetón".[1394] Más grave es, si acaso, el titular que reza "Navajas a ritmo de 'reggaeton'" de Julia Urgel,[1395] que habla de los Latin King y los Ñetas. El texto comienza retratando a un hipotético joven llamado Néstor al que le gusta esta música y que, por circunstancias de la vida, podría terminar perteneciendo a una banda. El resto del reportaje aporta datos sobre las acciones de violencia de estos grupos y no vuelve a hacer alusión al reggaetón, pero la conexión entre esta música y grupos violentos queda establecida. Otra noticia, ya de 2009, configura una relación entre ciertas bandas asociadas a República Dominicana y el reggaetón.[1396]

Sin embargo, un reportaje anterior que incluye declaraciones de miembros de estas bandas expone que las chicas que pertenecen a estos grupos –y sobre las que los integrantes masculinos ejercen un fuerte control– no bailan reggaeton, pues "'es indecente', afirman ellos".[1397] Este comentario desestabiliza las representaciones de homología que dan los medios, ya que en el resto de los textos no recurren a las voces de los miembros de las bandas. Es más, la investigadora y ex-Latin Queen Mariah Oliver tampoco considera, desde su experiencia, que el reggaetón tuviera "una relevancia dentro del grupo que no tuviese fuera". Según recuerda, aunque no dejaba de ser la música "que se escuchaba en los países de origen de los jóvenes que formaban parte de estos grupos", también "era la música de moda y poco a poco lo fue siendo también en las discotecas latinas en España".[1398] En definitiva, Oliver considera que era una música que escuchaban "tanto

---

[1394] María José Ros, "Las nuevas bandas juveniles", *Levante de Castellón. El Mercantil valenciano*, 20 de noviembre de 2005, 50. La misma idea se repite en otras noticias. Véase N. García y Á. Jurado, "Un centenar de jóvenes protagoniza una pelea en el Parc de Nostra Llar", *Diario de Sabadell*, 14 de junio de 2006, 4 y Marta Matute, "Alcorcón reabre el debate sobre la xenofobia", *Cinco días* (Madrid), 23 de enero de 2007, 50.

[1395] Julia Urgel, "Navajas a ritmo del 'reggaeton'", *Época* (Madrid), 17 de febrero de 2006, 48-50.

[1396] "Las discotecas donde antes bailaban cumbia pasaron a manos de dominicanos, y se impuso la bachata y el reggaetón". Juan Diego Quesada, "La calle es nuestra", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 11 de octubre de 2009, 85-87.

[1397] E. M. de P., "Las chicas de la banda no deben fumar, beber ni bailar", *La Vanguardia (Barcelona)*, 16 de mayo de 2005, 58.

[1398] Mariah Oliver, conversación por mensaje directo en Twitter (X), 24 de febrero de 2024.

miembros de los grupos como jóvenes que no formaban parte de los grupos" y que, en el fondo, "cada persona tenía sus gustos individuales".[1399]

La escasa presencia de reggaetón en el trabajo discográfico *Latin kings, ñetas y otros jóvenes de Barcelona…Unidos por el Flow* (2008) también nos hace cuestionarnos el protagonismo del género en las estrategias de legalización y des-criminalización de las bandas.[1400] El álbum se promocionó como un trabajo de "16 temas de hip hop y reggaeton",[1401] lo que parecería indicar que ambos géneros musicales tienen una presencia similar. Sin embargo, el *hip-hop* parece una música más adecuada para presentar un mensaje reivindicativo y social, mientras que la presencia del reggaetón y otras músicas es anecdótica.[1402] Por tanto, ni las referencias académicas ni la prensa de la época o las producciones discográficas son concluyentes a la hora de considerar el reggaetón como un elemento determinante dentro de las bandas latinas.

No obstante, la triangulación que se establece entre el reggaetón, les adolescentes de origen latinoamericano y la existencia de las bandas latinas –la cual incurre en significados de peligro y criminalidad– ha permeado el imaginario colectivo popular hasta la actualidad. Sin ir más lejos, el libro de Pablito Wilson publicado en 2022 recuerda estos estereotipos al expresar que "para entender cómo el reggaetón y la bachata (primero) y el trap (después) tuvieron tanta acogida entre los jóvenes latinoamericanos y no latinoamericanos en España una de las primeras pistas la encontraremos en la emergencia

---

[1399] Estos "iban desde cumbia, salsa o bachata hasta rock, y en las fiestas o reuniones podía escucharse variedad de música, salsa, bachata, cumbia, pop, reggaeton, rap, *hip-hop*…". Ibid.

[1400] David Caminal, "Los Latin Kings se entonan con un disco de hip hop", *Córdoba* (Córdoba), 15 de septiembre de 2006, 67. Sobre otro disco anterior titulado *The Royal Life en estado primitivo* (s.f.), en el que participa César Andrade *a.k.a.* King Manaba, el comunicador social de Fedelatina Carlos Piegari habla de la importancia de la música como elemento integrador y de formación social: "[R]ealizamos un análisis durante muchas sesiones, de las instancias necesarias para que él se formara como productor discográfico. Hablábamos sobre derechos de autor, realización artística, montaje de conciertos, contratos, previsiones legales, de toda la gestión y el esfuerzo que implica el trabajo musical antes de subir a un escenario o editar un CD. La labor que se hizo con los Latin Kings fue seria y objetiva". César Andrade y Carles Feixa, *El Rey: diario de un Latin King*, (Barcelona: Ned Ediciones, 2020), 201-202.

[1401] "Ñetas y latin kings graban juntos un disco de hip hop", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 18 de octubre de 2008, 82. Así lo recoge también la tesis de Llano Camacho: "Vale destacar que, en Barcelona, el rap o hip hop en español y el reggaetón han servido de base para el proyecto musical *Unidos por el flow* (Antunes 2008), el cual ha permitido que los Latin Kings y los Ñetas, junto a jóvenes de diferentes barrios de Barcelona se unan para mostrar su realidad". Llano Camacho, "La salsa en Barcelona", 84.

[1402] "Me Lo Como Frito" es una tiraera que alterna el *beat* de rap con el de *dembow*. "Torre de Babel" utiliza un *beat* sincopado más cercano al *dancehall* y emula el *loop* melódico característico de 'Pa' que retocen" de Tego Calderón.

de las 'bandas latinas'".[1403] Según expone, "el reggaetón también pasaría de ser un visitante 'ilegal' (estigmatizado y vinculado a la delincuencia) a convertirse en un fenómeno musical con documentación española en curso". Dejando de lado que las ideas de Wilson ignoran muchos otros procesos contemporáneos e incluso anteriores en los que el género se fue asentando tanto en el *mainstream* español como en escenas locales, cabe preguntarse si esta narrativa no contribuye a reforzar la misma estigmatización que pretende criticar.

Más allá de la necesaria discusión sobre el consumo musical en las bandas latinas y su criminalización, se hace evidente que el reggaetón se convierte para la juventud latinoamericana en lo que Soto y Feixa denominan "signos diacríticos", pues "se trata de manifestaciones que se identifican claramente con sus países de origen".[1404] De todas formas, la contemporaneidad de la oleada migratoria y de la expansión internacional del reggaetón animan a mostrar cierta cautela ante las experiencias de las personas migrantes consumidoras del género, en especial si comparamos los testimonios de distintos grupos etarios –por ejemplo, las distintas experiencias entre adolescentes y las mujeres adultas estudiadas por Masterson-Algar–. Lo que sí parece quedar demostrado es que el reggaetón favorece lo que Carles Feixa denomina etnogénesis de la identidad latina, pues se convierte en un elemento más para la construcción de dicha identidad si tenemos en cuenta los preceptos de Rice sobre cómo "las identidades siempre se construyen a partir de los recursos culturales disponibles en un momento determinado".[1405]

4.4. Producir reggaetón desde la experiencia latina migrante en los 2000

Las identidades latinoamericanas no se expresan sólo a través del consumo de este género musical, sino también a través de su producción. A mediados de los 2000, la industria musical española comienza a apostar por la creación de proyectos de reggaetón autóctonos liderados por personas de origen latinoamericano. Entre 2004 y 2006 se configuran no solo nuevas agrupaciones, como Latino Way o Santa Fe, sino también sellos discográficos como Music Hit Factory. A estos se suman artistas que ya contaban

---

[1403] Wilson, *Reggaetón: una revolución latina*, 324.

[1404] Joana Soto Merola y Carles Feixa, "Comunicar la identidad. El proceso de autorepresentación del colectivo migrado femenino. Una aproximación des de la Antropología Visual" (Congreso Internacional de Comunicación y Género, Universidad de Sevilla, 2012), 1445.

[1405] "[T]hat identities are always constructed from the cultural resources available at any given moment". Rice, "Reflections on Music and Identity", 146.

con una trayectoria en el mercado español y que deciden apostar por el reggaetón, entre los que destaca King África. Estos nuevos proyectos de reggaetón no solo se publican en discos originales, sino que sus canciones también contribuyen a engrosar el contenido de la abrumadora cantidad de discos recopilatorios estudiados en el capítulo 1.

Así, se percibe un claro interés por parte de las discográficas de responder a la demanda creciente de producciones de reggaetón latinoamericano que acompañó al *boom* comercial de estos años. De este modo, se recurre a diferentes estrategias de captación de talento, como los concursos, los castings o el reclutamiento de artistas de otros países pues, salvo excepciones, muchos ya cuentan con experiencia en el ámbito musical y provienen de otras agrupaciones. Por tanto, en este apartado interesa indagar en las estrategias de (auto)tropicalización de los/as artistas latinoamericanos/as, así como en la influencia de sus propuestas en la significación del género como un producto latino.

4.4.1. Las versiones de Latino Way

Lo primero que destaca en la producción de reggaetón autóctono es que hay cierta intención de blanqueamiento del género, pues tanto artistas como productores comparten la opinión de que, para triunfar entre el público español, es necesario crear un reggaetón "a la europea, más light, para que la gente de entrada lo entienda".[1406] Con estas palabras se presenta el dúo Latino Way en 2004, compuesto por Henry Méndez y Daniel Mesías, procedentes de República Dominicana y Ecuador, respectivamente. Según las fuentes de la época, Daniel Mesías había pertenecido con anterioridad a diferentes grupos de *hip-hop* y *reggae* que "le allanaron el camino hacia el reggaetón".[1407] De hecho, tras vivir en Canadá y reubicarse en Suecia "es llamado para hacer parte del grupo Latino Way, acepta y se desplaza a Barcelona".[1408] Por su parte, Henry Méndez, quien tiene una trayectoria como "bailarín, animador de discotecas y campeón de fitness",[1409] lleva desde joven afincado en España junto a su familia.[1410]

La elección del nombre del dúo acentúa intencionalmente su latinidad y quizás el empleo del término "*way*" también sea un recurso *spanglish* que para el público juvenil de la

---

[1406] Navarrete, "El dúo Latino Way".

[1407] Ibid.

[1408] "Music Hit Factory", *Reggaeton Magazine*, n.º 5, julio de 2006, 26.

[1409] Navarrete, "El dúo Latino Way".

[1410] "Henry Méndez", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Henry_M%C3%A9ndez.

época podía remitir a la afamada telenovela argentina Rebelde Way. Se promocionan como "los introductores del estilo en España" y reconocen la falta de semejanza entre las escenas española y latinoamericana, ya que

> [a]parte de las diferencias en cuanto a jerga y contenidos, el ritmo en Latinoamérica es 'más sensual', y aquí es 'más cañero, más de discoteca'. Las bases 'las hemos variado y acelerado, combinando un poco la cultura latina con la europea'.[1411]

El dúo firma con la discográfica Filmax Music, fundada en L'Hospitalet en 2003, y trabaja con los productores catalanes Gustavo Sandoval y Sergio Pérez.[1412] Latino Way fueron asiduos de la escena de locales de música latina de Sabadell y Terrassa, como demuestran sus actuaciones en Bora Bora,[1413] El Dorado[1414] o Mojito Bar, donde también graban su primer videoclip[1415] –es más, en alguna ocasión son presentados como "vallesanos" sin que se haga mención a su origen migrante–.[1416] Sin embargo, su actividad no se reduce a esta comarca, sino que en el verano de 2004 actuaron en ciudades de toda la geografía española a través de giras junto a Cadena Dial y Los 40 Principales.[1417]

Sigue Bailando es el único álbum de Latino Way, publicado en 2004,[1418] en el que se incluyen un tema homónimo, "Felina" y "Yo soy tu maestro", entre otros que aparecen recogidos en la prensa de la época.[1419] Lo que no se explicita es que al menos estos tres

---

[1411] Navarrete, "El dúo Latino Way".

[1412] Rosell, "El prometedor dúo rapero Latino Way actúa en 'Bora Bora'".

[1413] Ibid.

[1414] X. R., "Latino Way presenta su reguetón en 'El Dorado'", *Diari de Sabadell*, 24 de junio de 2005, 23.

[1415] Pamela Navarrete, "El dúo Latino Way" y K. M., "Mojito Bar celebra con una fiesta su sexto aniversario", *Diari de Terrassa*, 17 de noviembre de 2005, 25.

[1416] Navarrete, "Las Carpas Music Court de Parc Vallès arrancan con buen pie".

[1417] "[E]n Parc Vallès han ofrecido una de las actuaciones promocionales, organizadas por la emisora radiofónica 40 Principales, que les han llevado por escenarios de todo el país. Con esta gira y con la de Cadena Dial, en la que también han participado, Latino Way ha actuado ante aficionados de Barcelona, Tarragona, Murcia, Alicante, Granada, Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife, Bilbao, A Coruña o Valencia". Navarrete, "El dúo Latino Way".

[1418] Así aparece en la prensa de los 2000 y en la plataforma Discogs. No obstante, en Spotify el título cambia por *Suelta Reggaeton!*, así como la imagen de la portada y el año de publicación, 2005 en este caso. Tampoco la lista de canciones se mantiene idéntica, sufriendo una variación en el orden y la composición. El dúo se separa a principios de 2005 según Daniel Mesías. Véase "El Cuervo", *Reggaeton Magazine*, n.º 2, diciembre de 2005, 53.

[1419] "Sobre el escenario van a rapear algunos de los temas que componen su álbum, como los trepidantes 'Mami' y 'Felina', y los más tranquilos 'Me tienes que olvidar y 'Sigue bailando', que da título al CD […]". Rosell, "El prometedor dúo rapero Latino Way actúa en 'Bora Bora'".

temas son versiones de canciones previas de otros artistas de reggaetón y *reggae* en español. "Felina" encaja en la tipología de "versión de reduplicación" de Mosser,[1420] pues en la versión de Latino Way tratan de asemejarse a la voz nasal y aguda de Tito El Bambino. La base se mantiene prácticamente igual, si bien se aprecia que los *samples* utilizados no son los mismos que en la producción original de Luny Tunes. En cambio, "Sigue bailando" y "Yo soy tu maestro" sí presentan modificaciones que las adaptan al reggaetón, siendo ejemplos de "versiones interpretativas" en las que se aumenta el tempo. Las canciones originales son de reggae panameño –de El Bandido la primera y El Roockie la segunda–, lo que quizás explica esa mención a la "aceleración" de las bases que hace Latino Way en la prensa.[1421]

Por otro lado, el videoclip de "Yo soy tu maestro" exprime los tópicos de la fragmentación de los cuerpos femeninos jóvenes perreando en un ambiente oscuro de discoteca junto a secuencias de *breakdance* y la actuación de los artistas sobre el escenario. Llama la atención la modelo protagonista, la única que mira fijamente a la cámara y cuya blanquitud contrasta con los cuerpos morenos de Henry Méndez y Daniel Mesías. En esta canción la base cambia por completo, algo que ya anticipa la percusión de congas y bongos de la introducción. No solo añaden un ritmo de *dembow* que no procede de ningún *riddim* clásico, sino que también incluyen una textura de guitarra eléctrica, tanto a contratiempo como en arpegios. De los sintetizadores solo mantienen los que van a contratiempo con *delay*, pues prescinden del *lead* aflautado y de los efectos de burbuja del tema original.

Latino Way también imitan la persona vocal de El Bandido, caracterizada en este caso por una cadencia melódica y pausada, lo que demuestra su versatilidad al enfrentarse a los diferentes registros que requiere cada canción versionada. Las voces son más afinadas y suaves que en "Felina", como también sucede en "Sigue bailando", cuya aproximación recuerda a las producciones pop de principios de los 2000. Un *dembow* suave marcado por un *cymbal* en el primer pulso cada dieciséis compases se acompaña de una línea de bajo arpegiada, *bells* y *pads* que marcan una armonía luminosa en modo mayor sobre los acordes de ReM-LaM-sim-Sol, mientras que los marcadores sonoros del *reggae* desaparecen. En los tres ejemplos comentados, las letras son románticas y sensuales de acuerdo con el tópico del *Latin lovers*, algo que mantienen a lo largo de todo el disco,

[1420] Mosser, "'Cover Songs'".

[1421] Navarrete, "El dúo Latino Way protagoniza".

cumpliéndose por consiguiente la intención de hacer un reggaetón "más *light*", en el sentido de "menos explícito".[1422]

4.4.2. King África, el rey del verano

Si Latino Way son un ejemplo de una latinidad explorada a través del tópico del *Latin lover*, King África exprime una (auto)tropicalización extrema que resuena con prácticas cercanas a la parodia racial. Alan Duffy, procedente de Argentina, se ha convertido bajo este nombre en un artista reconocido dentro del fenómeno de la canción del verano gracias a sus versiones de canciones de otros artistas –por ejemplo, su versión de "La bomba" de la banda boliviana Azul Azul–.[1423] Según explica, el nombre de King África fue una idea de los productores, "porque como empezamos haciendo música tribal y tipo africana y un rap todo mezclado se les ocurrió decir, esto es como de África. Y por qué no ser el rey de las pistas […]".[1424] El trabajo de King África, centrado alrededor de la versión de canciones a las que añade su particular voz que recuerda a un dibujo animado,[1425] remite a la ideología de la *world music* investigada por Taylor, en la que "las músicas no occidentales son una especie de recurso natural que está disponible para ser tomado",[1426] junto al correspondiente beneficio económico que reporta.

En 2004 publica un álbum titulado *Reggaeton Mix*, y aunque prefiere distanciarse de este género y categorizar su música como "pachanga", recuerda el buen recibimiento que tuvo en Puerto Rico:

> P: Ahora el reggaeton tiene una importante presencia en el panorama musical. ¿Siente que usted con su música abrió la puerta en el Estado a los ritmos más latinos?

[1422] Ibid.

[1423] Conviene aclarar que King África es un proyecto surgido en Argentina dentro del sello Oid Mortales Records (*sic*). Alan Duffy entra en el proyecto como sustituto del primer solista, el rapero Martin Laacré. De todas formas, parece que no llegaron a acuerdos con respecto al nombre de la marca King África y ambos la mantienen en España y Argentina. Diego Mancusi, "King Africa: la fama de los 90, la pelea 'a muerte' con DJ Deró y el anonimato como guardia de seguridad", *La Nación*, 23 de abril de 2020, https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/king-africa-fama-90-pelea-a-muerte-nid2357099/.

[1424] Canal Sur, "La Semana Más Larga 97 - 03 - Entrevista con King África", YouTube, 31 de mayo de 2012, 3:14-3:25, https://www.youtube.com/watch?v=1cwXaHTXn1s&ab_channel=CanalSurMedia.

[1425] La voz de Alan Duffy combina eficazmente "la voz mixta, con *twang*, con inclinación de tiroides" con "un moviendo adecuado y libre de laringe con cambio de acento [que] hace que […] suene a Mickey Mouse". Sonia Jiménez Carrillo (profesora de canto), conversación por mensaje directo en Instagram, 10 de febrero de 2024.

[1426] "[N]on-Western musics are a kind of natural resource that is available for the taking". Timothy Taylor, *Music and Capitalism. A History of the Present* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 99.

> R: En 2001 fui a Puerto Rico y allí me encontré con Nicky Jump (*sic*), Don Omar... Y me dijeron que para ellos era todo un referente. Cuando ellos aún empezaban me lo dijeron y eso me llenó el alma. Eso no quiere decir, ni mucho menos que sea el Padre del Reggaetón ni mucho menos. Yo mezclo muchos ritmos en mi música, hago cumbia, mambo, pop, dance...[1427]

Reggaeton Mix es un trabajo conformado por versiones a ritmo de *dembow* de canciones de distintos géneros musicales. Fue producido en Buenos Aires y lanzado en España por O'Clock Records. En la portada del disco, King África se presenta como una bola de discoteca humana, con la piel plateada, una túnica de lentejuelas, unos auriculares recubiertos de brillantes, *bling-bling* y sus gafas de sol estilo mosca. Esta misma estética la recupera en el videoclip de "Golosa", una versión de la canción del dúo mexicano Impacto MC. Acompañado de dos bailarinas con pelucas afro, el artista baila y desfila por la calle, donde vemos a gente comiendo fruta, pues la letra retoma lugares comunes sobre la comida y la gordura. Wilfred y La Ganga, SNAP! o C+C Music Factory junto a El General son otros proyectos musicales cuyas canciones son versionadas a ritmo de reggaetón en este álbum.

Aquí, el reggaetón se resignifica como una música divertida, humorística y casi paródica, pensada como música para el verano y para todos los públicos. Hay que apuntar que estas ideas de diversión se construyen a partir de materiales "latinos" o "africanos" descontextualizados, por lo que no queda de más invitar a la reflexión sobre por qué la otredad es consumida como sinónimo de fiesta. "Lo otro" es el elemento que Steingress identifica como aquello que caracteriza a la fiesta, ya que

> son vivencias colectivas de modelos de comportamiento transgresivo, un proceso en el cual la sociedad, la cultura y el individuo socializado son remitidos al 'estado natural' donde predominan la corporalidad, la sensualidad y las pasiones sobre el orden social y las normas.[1428]

Si tenemos en cuenta que desde el pensamiento occidental se tiende a concebir otras culturas –ya sea las de América Latina o las de África– como "premodernas", más cercanas a la naturaleza y al cuerpo,[1429] se puede entender el interés que suscitan sus representaciones para acompañar los eventos festivos. De acuerdo con lo expuesto, la

---

[1427] Miguel A. Pardo, "King África: 'Soy un privilegiado por conectar con la gente'", *Deia*, 25 de febrero de 2023, https://www.deia.eus/bizkaia/2023/02/25/king-africa-privilegiado-conectar-gente-6495618.html.

[1428] Steingress, "El caos creativo", 64.

[1429] Wade, *Race and Sex in Latin America*.

discografía de King África y su participación habitual en bodas de toda la geografía española se convierte en un ejemplo de la atracción por lo exótico que define la fiesta.[1430]

4.4.3. Music Hit Factory, la discográfica del reggaetón de los 2000

Music Hit Factory es un sello discográfico fundado en 2006 en Barcelona que en sus inicios respaldó a artistas de origen latinoamericano enfocados en el reggaetón y la música urbana. En un publi-reportaje recogido en *Reggaeton Magazine* se presentan como "una gran familia", destacando que "cada canción que producen se convierte rápidamente en éxito".[1431] Detrás de esta discográfica se encuentra un equipo conformado por hombres españoles y colombianos,[1432] de modo que se percibe una intención de contar con personas de origen latinoamericano más allá de la interpretación. Ahora bien, sus funciones se centran en la labor creativa, pues los músicos colombianos Diego Vanegas y Andrés Alcaraz[1433] son presentados como productor y compositor/*webmaster*, respectivamente, mientras que las funciones de *managing*, *A&R* y dirección son realizadas por David López e Iñaki Monsalve. También se posiciona como productor Isaac Luque, propietario de Vista Music, que tiene una carrera como artista. Music Hit Factory se integra así en el tejido de discográficas de música comercial de la escena catalana de los 2000 a la que pertenecen Vale Music, la editorial Clippers o Metropol Records, de las que hablamos en el primer capítulo.

La plantilla de Music Hit Factory en 2006 estaba conformada por la artista dominicana JMP, los dominicanos H.O.M. y Ruido, el ex-integrante de Latino Way Daniel Mesías (ahora conocido como El Cuervo), así como por Tammy e Isaak (nombre artístico de Isaac Luque), que son de origen español. El catalán Isaak se unió a H.O.M. y Lizza para lanzar "Báilenlo" (2005), un tema que se promocionó en *Reggaeton Magazaine* como

---

[1430] El artista actuó en la boda de la *influencer* Lucía Pombo. Aldo Ruiz, "No te pierdas la cara de asombro de Lucía Pombo al ser sorprendida por King África en la fiesta de su boda", *¡HOLA!*, 26 de junio de 2022, https://www.hola.com/actualidad/20220626212547/lucia-pombo-boda-cara-asombro-sorprendida-por-king-africa/.

[1431] "Music Hit Factory", *Reggaeton Magazine*, n.º 5, julio de 2006, 24.

[1432] "David López (A&R), Iñaki Monsalve (mánager), Isaac Luque y Diego Vanegas (productores), Andrés Alcaraz (compositor y webmaster)". Ibid., 25.

[1433] Marina Arias Salvado y Elena de Sus, "Tu gatita, historias detrás de un 'reggaetón viejito'", *CTXT*, 19 de junio de 2020, https://ctxt.es/es/20200601/Culturas/32578/Marina-Arias-Salvado-Elena-de-sus-musica-2000-JMP-Lorna-Papi-chulo-Daddy-Yankee-Don-Omar.htm.

"uno de los grandes del reggaeton MADE IN SPAIN",[1434] publicado por Vista Music e incluido en *Caribe 2005*.

La letra de "Báilenlo" supone una acumulación de términos del reggaetón de los primeros dos mil que se difundían en los diccionarios de reggaetón de la época: *flow*, gatas, perrear, frontear, bellako, anormales, *dembow*, tiraera, corillo, *hangear*, *blinblineo*, acicalá, sandungueo… En cuanto al videoclip, recurren a un grupo de bailarinas de piel blanca que perrean de forma agresiva, así como a la estética automovilística, pues las escenas se desarrollan en un taller mecánico, un callejón donde están aparcados varios coches deportivos y en el interior de una limusina. H.O.M. e Isaak llevan el habitual atuendo rapero, mientras que Lizza luce un estilo muy similar al de Lorna en el videoclip de "Papi Chulo". La canción fue incluida en varios recopilatorios veraniegos, además de formar parte de la banda sonora de *Torrente 3*.

Pero el origen de Music Hit Factory estuvo ligado al éxito de la canción "Tu Gatita", compuesta por Diego Vanegas y Andrés Alcaraz, quienes también aparecen como productores en los créditos del CD.[1435] En palabras del segundo, "'queríamos hacer un reggaetón divertido, nada de corazones rotos, nada trascendental', […] pero interpretado por una mujer 'para que fuera un poco más amigable para el público español'".[1436] De este modo, se reproduce la necesidad de adaptar el género a lo que se entiende que es el gusto español, partiendo de la concepción de que lo femenino es más suave, menos agresivo que lo masculino. De todas formas, para la producción se inspiraron en el estilo *mainstream* puertorriqueño de esos años, en el sonido de canciones como "Gasolina" y "Dale Don Dale". Al ser preguntado por si se considera un especialista en reggaetón, Alcaraz admite que

> [n]o, somos músicos, en general, solo que es el género que está funcionando y en el que hay trabajo. Nosotros en realidad somos súper rockeros y […] lo que hacemos es rock, pero [de] lo que hay trabajo es reguetón. Pero nos encanta. Por eso igual

---

[1434] *Reggaeton Magazine*, n.º 2, diciembre de 2005, 11.

[1435] "01. TU GATITA (FEAT. H.O.M) / (A. Alcaraz - D. Vanegas D. López - T. Peret) Vista Music S.L. - Ediciones Musicales Clippers / Producido por: Diego Vanegas para Music Hit Factory / Arreglos y Programación: Diego Vanegas Y Andrés Alcaraz / Guitarra Acústica y Eléctrica: Diego Vanegas Coros: Andrés Alcaraz / Ingeniero de Grabación y Mezcla: Diego Vanegas / Asistente de Ingenieros: Andrés Alcaraz / Grabado en CuartoEstudio (Barcelona) / Mezclado en Vista Music SL". JMP, *Tu gatita*, libreto (Vale Music, 2006).

[1436] Arias Salvado y de Sus, "Tu gatita, historias".

> somos latinos, entonces hemos crecido siempre escuchando música latina, solo que en realidad lo que nos gusta y en lo que estamos especializados es en rock.[1437]

Los productores se consideran rockeros, si bien el reggaetón y la música urbana son los géneros que funcionan a nivel laboral, motivo por el que decidieron reorientar su trabajo. Es más, el factor de la identidad latina también entra en juego, pues para Alcaraz el haber crecido con música latina y reggaetón refuerza su conexión con este tipo de géneros musicales. El músico colombiano también responde a las críticas que pudieron recibir en su momento por parte de otros colegas músicos por empezar a hacer reggaetón "con todo lo que había estudiado de música", las cuales se mitigaron una vez obtuvieron beneficios económicos gracias a la gran difusión de la canción a través de los politonos de móvil y su inclusión en diferentes recopilatorios como *El disco de Reggaeton* de Vale Music. El éxito de "Tu gatita" marcó un antes y un después en la vida de Alcaraz, Vanegas, JMP y H.O.M., quien colabora en la canción:

> Tampoco estamos forrados, pero en ese momento pues para nosotros, teniendo en cuenta que éramos dos colombianos aquí que trabajábamos [en] un bar y que tocábamos en bares […] fue un cambio de vida bastante bueno. Para ella también fue muy bien, pues lógicamente al ser la intérprete y con tantos conciertos que hizo y le fue bastante bien. No se ganaba el dinero que se gana ahora, porque ahora es absurdo lo que se gana por cuando tú pegas una canción, no es la misma época, pero digamos que hay que ser agradecidos, fue bien para la época del momento y sobre todo las circunstancias de vida que teníamos nosotros como inmigrantes en ese momento.[1438]

El acceso a profesiones creativas conlleva una dificultad considerable que suele aumentar por las condiciones socioeconómicas, por sesgos de género y por otros tipos de discriminación.[1439] Según los entrevistados, la situación de JMP, quien había llegado a España desde República Dominicana junto a su familia con dieciséis años, no era muy buena.[1440] H.O.M., por su parte, contaba con una carrera artística iniciada en Santo

---

[1437] Andrés Alcaraz, entrevista telefónica con la autora y Elena de Sus Gobantes, 21 de febrero de 2020.

[1438] Ibid.

[1439] Orian Brook, Andrew Miles y Mark Taylor, "Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s", *Sociology* 57, n.º 4 (2022).

[1440] "'[E]ra muy humilde, muy pobre. Vivía con su madre y un hermano. La madre trabajaba, ella estudiaba y luego se iba al parque a improvisar', cuenta H.O.M., la voz masculina del tema". Arias Salvado y de Sus, "Tu gatita, historias".

Domingo, pero al migrar a España también sufrió las consecuencias del tener que volver a empezar.

H.O.M. rememora cómo "descubrió" a JMP en un parque de Barcelona donde ella improvisaba, mientras que Alcaraz recuerda que recibieron una maqueta suya que les animó a invitarla a su estudio en Barcelona, Cuarto Estudio.[1441] En *Reggaeton Magazine* aparece un anuncio del resultado de un concurso de maquetas organizado por la revista con el logo de Music Hit Factory en el que JMP figura como ganadora y animan al público a que "estén atentos a lo que será su primer *single* 'Tu Gatita'",[1442] si bien Alcaraz admite que no recuerda nada sobre un concurso de talentos.[1443] La carrera de JMP fue intensa y corta, de unos dos años de duración, e implicó numerosos conciertos por toda la península,[1444] además de la publicación de un álbum por parte de Vale Music, *Tu Gatita* (2006).

Una reseña del álbum en *El Diari de Sabadell* presenta a JMP como "la gran embajadora del reggaetón en su corriente más melódica".[1445] Efectivamente, en "Tu Gatita" la sección de JMP es más cantada, dando lugar así al componente "pegadizo" que Alcaraz atribuye a la canción, mientras que el rap queda reservado a H.O.M. La artista es descrita por Alcaraz como una cantante talentosa y carismática, y en efecto, tanto en las fotos promocionales como en el videoclip muestra una persona musical de actitud fuerte, que mira desafiante a la cámara y se mueve con la sensualidad brusca del perreo de los 2000. De este modo, su *performance* confluye con la de Ivy Queen, K-Narias, Glory y otras representantes femeninas del reggaetón de esos años.

Otra canción que destaca en el álbum de JMP es "República latinoamericana", en la que también participan H.O.M., El Cuervo y Ruido!. En ella prima el merengue dominicano,

---

[1441] 4estudio, http://www.4emusic.es/.

[1442] "Tu gatita", *Reggaeton Magazine*, n.º 2, diciembre de 2005, 55.

[1443] Alcaraz, entrevista telefónica.

[1444] Los entrevistados apuntaron causas diversas, desde los problemas derivados de la exposición o discusiones con el equipo de la compañía discográfica a un posible embarazo. De todas formas, parece que el de JMP es un caso más entre de las mujeres que se dedican a la música cuya historia es borrada (más ejemplos como este aparecen a lo largo del capítulo y de esta tesis). Aunque sin duda se pueden deber a decisiones personales, se percibe cierto patrón que, desde una óptica feminista, invita a estar atentas, más aún teniendo en cuenta el acoso y la discriminación que sufren las mujeres en la industria musical. La investigación de Félix Jiméndez sobre Glory y su invisibilización en la escena de reggaetón puertorriqueño apunta también en esta dirección. Félix Jiménez, "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words a Minute", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 229-251.

[1445] "El reggaeton melódico", *Diari de Sabadell*, 2 de noviembre de 2006, 23.

al que se añade una base de *dembow* en el puente y los estribillos, además de intervenciones rapeadas de los artistas masculinos –"JMP merengueando, con un poquito de reggaetón", dice la letra–. En comparación con "Oye mi canto" o "Reggaeton Latino", que también abordan la temática de solidaridad panlatina, "República latinoamericana" apuesta por un sonido más tropical al poner el merengue en primer plano. También conviene señalar el contenido social de la letra, que más allá del orgullo latino se refiere a las adversidades que sufre la comunidad migrante, quienes son "hijos de la misma madre / fruto de la misma tierra / hermanos de la misma sangre cansados del hambre y la guerra", cantan a coro.[1446] Por otro lado, la canción y el videoclip inciden en la alegría y la actitud positiva –"a pesar de lo malo hay tantas cosas buenas", canta JMP–, cumpliendo el tópico de que las personas latinoamericanas poseen una personalidad cálida y espontánea.[1447]

En la *intro* de "República latinoamericana" escuchamos a JMP cantando a capela una melodía de corte tradicional cuya letra se refiere al país de origen. Seguidamente se añaden la tambora y la güira que marcan el patrón de merengue de dos tiempos, junto a los *riffs* de piano y los motivos melódicos del charango. En el estribillo estos elementos se combinan con los metales y diferentes *ad libs* de los artistas que aportan un ambiente festivo y desenfadado, culminando en una sección donde todas las voces cantan al unísono "bulla, bulla pa' arriba". Esta idea de fiesta se refleja en el videoclip, en el que, según H.O.M., "todo el que se sentía latinoamericano tuvo cita ahí", incluyendo a personas de Argentina, Venezuela, Chile, Brasil, República Dominicana, Colombia y España.[1448] El videoclip remite a la escena playera de "Oye mi canto" en la que ondean banderas de distintos países latinoamericanos bajo las que se sitúan mujeres en bañador, entre ellas la propia JMP. En otras partes, la artista, vestida con una camisa blanca y portando un hibisco rojo –el cual forma parte del traje nacional de República Dominicana–, baila sola en la orilla del mar y en la calle. De esta manera, en la canción se reapropian elementos simbólicos de tropicalización que ayudan a configurar lo que

[1446] Ruido! rapea "algunos nos hemos marchado buscando la mejor fortuna / mano a mano contra el destino / seguimos luchando", subrayando que estos procesos surgen de la necesidad de buscar un futuro mejor para las personas migrantes y sus familias.

[1447] Laurie Kay Sommers, "Inventing 'Latinismo': The Creation of 'Hispanic' Panethnicity in the United States", *The Journal of American Folklore* 104, n.º 41 (1991): 32-53.

[1448] Heiler Ogando Medina *a.k.a.* H.O.M., entrevista telefónica con la autora y Elena de Sus Gobantes, 14 de febrero de 2020.

Juan Flores llama un "nosotres latino" cuya conexión nace de la pertenencia a un país de América Latina.[1449]

Otro lanzamiento interesante dentro de Music Hit Factory es el disco recopilatorio *Reggaeton Factory* (2006) en el que encontramos los rasgos identificados por Marshall dentro del estilo de reggaeton *mainstream* puertorriqueño de los 2000 definido por Luny Tunes. Por un lado, escuchamos elementos heredados del *techno* de finales de los noventa como "sintetizadores futuristas, cuerdas cinematográficas, efectos ampulosos y (especialmente justo antes de un *drop*), crescendo de bombos, redobles de caja y *splash cymbal*",[1450] notables en "Terremoto" o en "Toma Cachorra", ambas de El Cuervo. Por otro, tienen presencia sonoridades tropicales, como sucede en "Estamos pegando" de Elementos, donde el estilo electrónico antes mencionado se combina con percusiones latinas como congas y cencerro, además de los habituales *riffs* de piano.

Otra cuestión imprescindible para entender el impacto de Luny Tunes en el desarrollo comercial del reggaetón es el uso de progresiones armónicas de entre dos y cuatro acordes que, siguiendo a Marshall, enfatizan el elemento afectivo del estilo de canto *crooner*, "estilo American Idol", que busca atraer a un público adolescente.[1451] Este estilo vocal más melódico es evidente en la canción que abre el álbum, "Your Sandunguero" de Caliche, donde la aproximación pop se refleja también en el uso de instrumentos como la guitarra y efectos tomados del *hip-hop* como el *rewind* y el *scratch*. Además, "Esperándote" de H.O.M. es el ejemplo que más se acerca a la producción pop de los 2000, pues se caracteriza por emplear armonías en modo mayor, además de *pads* y sintetizadores brillantes que subrayan las frecuencias más agudas y la cortinilla, muy característica de las baladas románticas.

Por último, la orientación rockera de los productores emerge en el solo de guitarra eléctrica del *outro* de "A Sandunguial" de Ruido! y El Cuervo. Por tanto, podemos constatar que el reggaetón puertorriqueño se consolida como el modelo a seguir para los productores de Music Hit Factory, tanto en su vertiente más agresiva como en su tendencia tropical, así como por el estilo vocal más melódico. La orientación pop está

[1449] Juan Flores, "The Latino Imaginary".

[1450] "[F]uturistic synths, cinematic strings, bombastictic effects, and (especially just before a 'big' downbeat) crescendoing kick drums, snare rolls, and cymbal splashes". Marshall, "From Música Negra", 52. Aquí el autor se refiere a los trabajos de finales de los noventa de DJ Playero, DJ Nelson y DJ Blass.

[1451] Ibid., 56.

presente también en la agrupación Santa Fe, que integra el reggaetón en su propuesta reminiscente de las *boy bands*.

4.4.4. Santa Fe, la *boy band* de *Latin lovers*

El grupo Santa Fe estuvo conformado por los artistas cubanos Ariel –compositor y fundador–, Yoel, Leo y Ray, todos ellos residentes en Madrid.[1452] Firman con Vale Music en 2005, año en el que publican el *single* "Esto es pa ti" que, además de formar parte de un álbum homónimo, se incluye en recopilatorios como *Caribe 2005*. Es más, Santa Fe concursaron con esta canción en el programa *Misión Eurovisión* de 2007, lo que demuestra el enfoque *mainstream* de la banda.[1453] En "Esto es pa ti" un *dembow* suave queda camuflado por una textura de *strings*, *riffs* de guitarra eléctrica –que sobresale en el *break* que hace en el estribillo donde se queda a solo con la voz–, una guitarra acústica a contratiempo, y congas y bongos que se van superponiendo para acompañar unas voces masculinas dulces, afinadas y melódicas. Así, más que una canción de reggaetón se trata de una producción pop-rock que integra el patrón rítmico del género y alguna sección más rapeada cuya letra alude a ciertos códigos del perreo.[1454]

El videoclip de la canción, situado en un taller de coches deportivos, incluye a los cuatro integrantes de la banda junto a cuatro bailarinas delgadas –pero con pechos y trasero voluminosos– y tonificadas de piel blanca con el cuerpo mojado. Ellas, con monos de mecánico convertidos en pantalones de tiro bajo que dejan asomar el tanga y *tops* deportivos, realizan una coreografía y mueven las caderas sobre los vehículos. Esta incluye pasos marcados y sencillos de tronco superior y brazos, mientras que en el mencionado *break* de guitarra eléctrica añaden un movimiento de pelvis frontal. Ellos realizan la misma coreografía marcada, con una estética deportiva, pero que tampoco llega al estilo del *bling-bling*. La sección instrumental de sonoridad orientalizante que funciona como puente de la canción se acompaña de imágenes de las bailarinas en un

---

[1452] Anteriormente, Ariel, Yoel y Leo formaron parte de Cambio Latino en Cuba, agrupación con la que tuvieron éxito en el país, para luego ser fichados por EMI España en 1998 destacando con la canción de *hip-hop* tropical "El baile del ocho" (1999). "Santa Fe", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Santa_Fe_(banda).

[1453] M. Barroso, "El grupo cubano Santa Fe será uno de los atractivos del Gran Merengazo '08", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 8 de agosto de 2008, 58.

[1454] Por ejemplo: "si eres tan loca / te aconsejo mami que muevas la popa / sabes tu muy bien lo que me alborota / recuerda que estamos en la pista y no pasa na' porque estamos en ropa".

plató, moviéndose sensualmente en bikini y minishorts, que luego son acompañadas por los artistas en el perreo.

Como se puede apreciar a partir de este análisis, Santa Fe funciona como una *boy band*, un conjunto musical que se define en los años noventa, caracterizado por sus convenciones performativas –"en especial el uso altamente coreografiado del baile"–,[1455] así como por un estilo vocal armónico y al unísono.[1456] La audiencia ideal de las *boy bands* se compone de chicas adolescentes, mientras que su estrecha conexión con la industria les imprime unos significados de inautenticidad.[1457] No obstante, Ariel marca la diferencia entre Santa Fe y otros intérpretes de reggaetón, pues ellos hacen "música en directo […] y alternamos baladas con ritmos más bailables".[1458] El grupo explota intensamente el tópico del *Latin lover* en su música, la cual se define por mezclar distintos géneros de música latina con pop de los 2000, *R&B*, pop-rock y *hip-hop*. Así, aunque algunas de sus canciones más conocidas tienden al reggaetón, este es solo una opción más dentro de la paleta de sonidos latinos que añaden a su propuesta.

Sin embargo, en la prensa de la época se subraya su conexión con el reggaetón, al menos desde *El Diario de Sabadell*, que reseña su disco *Fruto prohibido* (2006), reeditado en 2007. El texto, que lleva por título "Reggaetón made in Spain", explica que el grupo "afirman que su escuela es la calle",[1459] una idea que pretende negociar la autenticidad del *hip-hop* en el marco de una *boy band* presente no solo en su estética, sino también en su música. Así, en "Dale", la canción que más se asemeja al reggaetón puertorriqueño de los 2000 sin por ello prescindir de las voces melódicas, interpolan un motivo melódico muy parecido al *loop* de "Pa que retocen" de Tego Calderón, lo que se puede entender como un guiño a ese elemento más urbano.

[1455] "[E]specially the highly choreographed use of dance". Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, 2ª ed. (Londres: Routledge, 2005), 30.

[1456] David Machin, *Analysing popular music* (Los Ángeles: Sage, 2010), 117.

[1457] "El discurso que rodea a las bandas de chicos refleja el del pop adolescente y orientado a las listas de éxitos en general, especialmente su percibida falta de autenticidad vista como un reflejo del poder de la industria musical para mercantilizar a dichos artistas y sus audiencias". "The discourse surrounding boy bands mirrors that of teen and chart-oriented pop more generally, especially their perceived lack of authenticity, seen as reflecting the power of the music industry to commodify such performers and their audiences". Shuker, *Popular Music*, 30.

[1458] Barroso, "El grupo cubano Santa Fe será uno de los atractivos del Gran Merengazo '08".

[1459] "Reguetón made in Spain", *Diari de Sabadell*, 18 de julio de 2006, 43.

Además de participar en festivales de todo el país incluyendo localidades como Cambados (Pontevedra), Consuegra (Toledo) o Guía de Isora (Tenerife),[1460] Santa Fe actúa en programas de televisión como *Noche Sensacional*. Sus directos en este programa televisivo mezclan momentos de *breakdance* con despliegues de un cuerpo de baile de estilo tropical competitivo.[1461] Al igual que en sus videoclips, los artistas adoptan la pose del chico entre romántico y malote, realizando coreografías marcadas, pero sin la misma carga sensual, seguramente por tratarse de un programa para todos los públicos. En definitiva, Santa Fe presentan un proyecto donde la figura del *Latin lover* se articula en una *boy band* y en el que el reggaetón es una opción dentro de los géneros de música latina que incorporan a su trabajo. Su acercamiento al pop puede ser leído como un proceso de blanqueamiento del género, que se hace más digerible para una audiencia española de todas las edades, si bien la sexualización de cuerpos masculinos y femeninos está presente en los videoclips.

En líneas generales, vemos cómo algunas personas (en su gran mayoría hombres) latinas residentes en España durante los 2000 deciden crear proyectos musicales relacionados con el reggaetón. La variedad de propuestas es notable, en especial si tenemos en cuenta que varios artistas veteranos deciden apostar por el género a través de versiones, como sucede en el caso de Latino Way o King África, mientras que Santa Fe se caracterizan por un repertorio original donde mezclan diferentes estilos musicales dentro de su enfoque como *boy band*. Al mismo tiempo, el ejemplo de Music Hit Factory sobresale en la industria musical española por la relevancia que adquieren dos compositores y productores colombianos en este proyecto discográfico, así como por el lanzamiento del tema "Tu gatita" de JMP y H.O.M., que se ha convertido en un clásico del reggaetón de los 2000. De todas formas, no solo las personas de origen latinoamericano emplean signos de la latinidad en sus propuestas musicales, sino que estos elementos también son apropiados por artistas de origen español.

[1460] Estos fueron el Festival Latino do Salnés, el I Festival Latino Independiente y el Gran Merengazo 08'. Véase "El reggaeton tiene en Cambados su propio festival con tres grupos", *El Progreso* (Lugo), 29 de julio de 2005, 64; C. Sánchez, "Consuegra acoge el I Festival Latino Internacional Independiente", *La Tribuna de Toledo*, 6 de julio de 2005, 20; Barroso, "El grupo cubano Santa Fe será uno de los atractivos del Gran Merengazo '08".

[1461] YouMoreTV - Espectáculo, "SANTA FÉ '24 HORAS'", YouTube, 7 de enero de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=ayRruljwX30&ab_channel=YouMoreTv-Espect%C3%A1culo.

4.5. Los Guajiros del Puerto y las apropiaciones de la latinidad

En la misma escena catalana en la que participaban Latino Way y los/as artistas de Music Hit Factory, Marcos Rodríguez y Juan Magán desarrollan el proyecto Los Guajiros del Puerto, que según su biografía en Last.fm "fueron, son y serán el grupo revelación y el número uno en Europa de Reggaeton".[1462] Otro elemento que se subraya es su carácter "pluricultural", ya que el texto da cuenta no solo de los orígenes andaluces de los dos músicos asentados por aquel entonces en Barcelona, sino también de su paso por diferentes países alrededor del mundo.[1463] Los Guajiros del Puerto trabajaron en el sello Metropol Records, publicando su álbum debut *Loco Amor* (2005) dentro de la sucursal Sombra Records.

Con algunos temas de reggaetón romántico que se convirtieron en canciones conocidas en los 2000, Los Guajiros del Puerto suponen uno de los primeros ejemplos de apropiación explícita de una estética latina por parte de artistas españoles que hacen reggaetón.[1464] El mismo nombre del dúo, que incluye el término guajiro, remite a las poblaciones campesinas dentro de la cultura cubana,[1465] si bien este también posee otras acepciones relacionadas con la comunidad indígena wayú.[1466] La elección de esta palabra también podría relacionarse con su uso dentro de la tradición de la música latina, desde el son-guajira "Guantanamera" al pop latino de finales de los noventa, ejemplificado en el tema "Guajira" (1996) de Chayanne.

[1462] "Los Guajiros del Puerto", LastFm, https://www.last.fm/es/music/Los+Guajiros+del+Puerto/+wiki [consultado el 15 de febrero de 2024].

[1463] "Raíces del sur de España, puesto que las familias de ambos proceden de Andalucía, con una mezcla pluricultural debido a los años de viajes y aprendizajes en sus actuaciones en otros lugares del mundo como Marruecos, Singapore (*sic*), Dubái, o Filipinas como ejemplos de países árabes u orientales y multitud de ciudades americanas así como casi todo el continente europeo a modo de ejemplo de influencias occidentales". Ibid.

[1464] La línea entre la latinización de identidades españolas en artistas de reggaetón es difusa, pues podría argumentarse que el simple hecho de que produzcan reggaetón puede interpretarse como una apropiación de una práctica musical latina. De todas formas, cada caso presenta sus particularidades y hay artistas que se acercan mucho más a las estéticas de lo latino que otros, por lo que la selección de algunos ejemplos más evidentes puede ser útil para desentrañar estos procesos.

[1465] Juan Carlos Rodríguez Cruz, Luiz Bezerra Neto y Carlos Antonio Córdova Martínez, "Origen y evolución del término guajiro", *Revista Exitus* 7, n.º 3 (2017): 427-40, https://doi.org/10.24065/2237-9460.2017v7n3id362.

[1466] "Guajiro, pueblo amerindio de la familia lingüística arawak que habita en el departamento de La Guajira en Colombia y en el estado de Zulia en Venezuela. Se autodenominan wayúu, siendo alijuna los blancos y kusina los demás indígenas". "Guajiro", Edured, https://www.ecured.cu/Guajiro.

Sea cual fuese la inspiración de los artistas, el haber escogido un término procedente de la zona caribeña y tan cargada de significaciones relacionadas con lo indígena o lo popular cubano implica una intención de envolver sus personas musicales dentro de lo latino. Por su parte, lo portuario queda representado en el videoclip de "Bomba", en el que la ambientación de discoteca habitual en el imaginario del reggaetón comparte espacio con escenas de pescadores en el muelle y pescaderas en la lonja, lo que puede ser una estrategia para mostrar la cercanía a la gente de la calle, de un modo similar a lo que se recrea en otros videoclips de reggaetón que representan al caserío.[1467] Magán y Rodríguez también adoptan un acento que imita el habla de algunos países caribeños en sus intervenciones vocales a través de ciertas variaciones fonéticas como la pronunciación de la /-s/ aspirada como [h], el uso del seseo, o el acorte de palabras. Esto se completa con la utilización de un vocabulario de términos latinos y tropicalizados, algo que se puede observar en la primera estrofa de la canción: "toda' la' chica' que le' guhte bailar / el ritmo vacilón q'ehte verano va a sonar / pónganse en la pihta, no pierdan de vihta / la rumba bien sabrosa que te vamo' a enseña'".

Frente a esta vertiente más fiestera, Los Guajiros del Puerto también exploran un reggaetón de corte romántico en canciones como "Enamorados", en la que se presenta una historia de amor dramática: una pareja heterosexual enamorada decide casarse, sin ella saber que a él le queda poco tiempo de vida. Este recurso narrativo es relativamente habitual en canciones de reggaetón romántico de esos años, en cuyas letras se nos presentan personajes y hay cierto desarrollo de una historia, normalmente con un giro dramático inesperado, probablemente heredado de la tradición de la bachata.[1468] De este modo, muchas canciones de grupos como Aventura se caracterizan por narrar historias de amor dramáticas, como ocurre en "Obsesión" o en su acercamiento al reggaetón en "Ella y yo" junto a Don Omar.[1469]

Volviendo a "Enamorados" de Los Guajiros del Puerto, encontramos también un fuerte componente religioso, no solo en la mención de una boda "en la Iglesia de Santa María",

---

[1467] Dinzey-Flores, "De la disco al caserío".

[1468] Deborah Pacini Hernandez, "Urban Bachata and Dominican Racial Identity in New York", *Cahiers d'études africaines*, n.º 216 (2014): 1027-1054, https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.17927.

[1469] En "Ella y yo", Romeo Santos, vocalista de la banda, y Don Omar interpretan a dos amigos que se encuentran para hablar de sus desencuentros amoroso. El primero está casado con una mujer la cual cree que le está engañando; el segundo admite que está viviendo un romance con una mujer que está casada. En el clímax musical del *outro*, certeramente construido, Don Omar confiesa a Romeo "salí con tu mujer", lo que funciona como *plot twist* de la historia.

sino también en el estribillo, que alude al cielo y a San Pedro, a quien la voz poética pretende robarle "la llave que alberga tu querer / pa' cuando yo a ti te vuelva a ver / y tengamos una habitasión pa' hacer / lo que no hisimos en la luna 'e miel".[1470] El espacio escogido para el videoclip, el hotel Meliá Tamarindo de Gran Canaria, refuerza aún más la tropicalización de su propuesta. Vestidos con la estética rapera de las gorras Yankee y las poleras de béisbol, Marcos y Juan cantan en distintos espacios del hotel, ya sea en medio de la piscina, en una zona verde con sombrillas de paja, en el jacuzzi o en el coche a la entrada del edificio.

La melodía vocal de la *intro* de esta canción recuerda a la de "Pobre Diabla" de Don Omar, debido al uso de intervalos de segunda y tercera, además de la figuración rítmica de tresillo, si bien la primera está en modo mayor y la segunda en modo menor. La guitarra acompaña en arpegios a corcheas, para luego acelerarse con el punteo característico de la bachata, siendo acompañada por metales y sintetizador *saw* de bajo. El ritmo de *dembow* es bastante similar al de la producción puertorriqueña con cierta imitación del patrón de timbales, con secciones más agresivas y otras más suaves, además de *crash*, redobles y el uso del *shaker* marcando cada pulso. Las voces melosas y melódicas se conjugan con una sección de rap tras el segundo estribillo, donde incluyen una marca de agua en la que gritan "gua-ji-ros" a ritmo de negra, de una forma bastante similar al "Dad-dy-Yan-kee" del artista puertorriqueño que puede escucharse en "Gasolina".[1471] Conocer el proyecto de Los Guajiros del Puerto nos permite estudiar ejemplos musicales de apropiación lingüística y estética de la latinidad, demostrando cómo puede ser una estrategia de mercantilización de estos rasgos identitarios.

4.6. Artistas de reggaetón de origen latinoamericano desde los 2010

En comparación con los artistas de los 2000, la mayoría de los/as artistas que inician sus carreras en los 2010 llevan desde su infancia o adolescencia residiendo en España, por lo que a menudo mencionan su herencia cultural compartida, pero sin ignorar las dificultades de la experiencia migrante. El reggaetón forma parte de sus propuestas y de sus recuerdos

[1470] La letra alude incluso al suicidio al decir: "me encontré con una vieja amiga, que me contó que pronto tú vendrías, aquel dolor tú no resistirías, de pena el mundo abandonarías".

[1471] En otros temas como "Amor prohibido" junto a C Jota también recurren a gestos vocales de los referentes puertorriqueños; el grito de "Magán" con *delay* de la intro resuena con el "Don" de Don Omar que se escucha en el *outro* de "Dale Don Dale". Pablito Wilson confirma la admiración que Juan Magán siente por el artista puertorriqueño, "uno de sus ídolos". Wilson, *Reggaetón: una revolución latina*, 333.

musicales, pero parece que en la mayoría de los casos la decisión de crear este tipo de música se justifica más por sus gustos personales que por sus identidades latinas. De todas formas, a menudo recurren a diferentes símbolos que se asocian históricamente con lo latino, como lo tropical, la sexualidad, el humor, la comida o la religión católica.

Con el desarrollo de la escena del electrolatino a principios del 2010,[1472] surgen nuevos nombres, como el dúo cubano Clase-A o el artista dominicano DCS, quien comenzó trabajando con Juan Magán. Desde la segunda mitad de los 2010, se desarrollan nuevos proyectos musicales ligados al género, coincidiendo tanto con la segunda ola de reggaetón como con el desarrollo de la escena de música urbana. Se trata de una época prolífica en la que aparecen nuevos nombres de origen latinoamericano como Ms Nina (de quien ya hablamos en el capítulo 3), Lennis Rodríguez o La Cruz, ampliándose además la presencia latina en el panorama musical en cuestiones de género y sexualidad. En este sentido, es necesario indagar en sus proyectos musicales, para entender cómo la latinidad migrante se configura a través del reggaetón en el contexto español más reciente.

4.6.1. El cubatón de Clase-A

Clase-A fue un dúo de reggaetón formado por los músicos de origen cubano Ricardo Enrique Estévez López *a.k.a.* Ricky Guay y Freddie Rives "El Pinareño", aunque en la actualidad es este último quien mantiene el proyecto en solitario.[1473] Freddie Rives llegó a España hacia 2005, con diecisiete años, viviendo entre Madrid, Tenerife y Andalucía, y formando parte de varios proyectos musicales.[1474] El artista explica que emigró porque "cuando tú vives en Cuba tienes que salir, da igual pa' donde sea. Cuba es un país que tiene muchas necesidades" y eligió España como destino por ser nieto de un español, lo

---

[1472] En el disco recopilatorio *Electrolatino: el origen* (Sony, 2013), curado por el músico español nacionalizado dominicano Juan Magán, confluyen el reggaetón, el mambo urbano y la EDM bajo el denominador común de letras en español y la utilización del autotune expresivo. Así, a principios de los 2010 el electrolatino se presenta como un nuevo género musical, contribuyendo a una renovación de la escena musical latina operada desde Latinoamérica, España y Estados Unidos. En la escena española, además Juan Magán, destacan varios artistas de origen latinoamericano, como Henry Méndez, BKB o DCS, aunque también serán relevantes artistas de la escena canaria como Dasoul y Danny Romero e incluso encontraremos este género musical en los trabajos tempranos de Nyno Vargas o Maka (véanse los capítulos 5 y 7).

[1473] Nacho Serrano, "¿Quién es Clase-A, el reguetonero del videoclip con el narco 'El Castaña'?", *ABC*, 15 de octubre de 2018, https://www.abc.es/cultura/musica/abci-quien-clase-a-reguetonero-videoclip-narco-castana-201810151337_noticia.html. Probablemente el dúo se separa hacia 2018, momento en el que publican su última canción juntos según Spotify.

[1474] Freddie Rives (Clase-A), entrevista por videollamada.

que, siguiendo las leyes de inmigración, le reportaba más beneficios.[1475] Similar a lo que sucedió con otras agrupaciones cubanas como Pandilla X,[1476] que también se asientan en España en estas fechas, se observa una tendencia de los músicos cubanos a emigrar en busca de nuevas oportunidades.

El dúo Clase-A se consolidó en 2009 y su primer álbum, *Soy de la calle*, data de 2011. En este primer trabajo destaca el cubatón como género musical principal, el cual se caracteriza por una mezcla de reggaetón con elementos del son cubano, la salsa o la rumba cubana. Los *riffs* de piano, la persistencia de la clave y la exuberancia de los metales se combinan con elementos del reggaetón *old school* puertorriqueño, como puede apreciarse en "Soy de la calle" o "Estoy pa clavarte",[1477] ambos producidos por Dr. López según mencionan en el *outro*.[1478] De hecho, fue este productor cubano quien apoyó a Freddie en sus inicios musicales en España, lo que demuestra la importancia de las redes entre personas de una misma nacionalidad:

> Dr. López es la persona que me mete a mí completamente en la música. Se puede decir que para mí es un maestro, que viene desde un grupo que se llamaba Los Faraones, por eso yo digo lo de Dr. López El Faraón […] Yo los veía en Cuba en la televisión y cuando llego a España lo conozco en persona y luego se convierte en el productor de mi primer disco, entonces ya tú imagínate. Ese fue un sueño hecho realidad, trabajar con él y que seamos amigos a día de hoy.[1479]

Sobre su estilo musical, Freddie comenta que, si bien le gustaría llegar a un público amplio, su "punto de partida es siempre desde lo latino porque evidentemente soy latino, soy cubano, caribeño de corazón y de nacimiento y parto desde ahí".[1480] También agrega

---

[1475] CLASEAMUSIC, "Clase-A - Entrevista (VOY A SEGUIR SIENDO YO)", YouTube, 15 de agosto de 2019, 2:02-2:18, https://www.youtube.com/watch?v=ACKdus5lAX8&ab_channel=Clase-A%7CCLASEAMUSIC.

[1476] Otra agrupación cubana radicada en España en esos años es Pandilla X, con quienes Clase-A colaboran en varios temas, lo que demuestra que el cubatón tuvo cierta relevancia en la escena española de esos años. De Pandilla X, que publican el álbum *Los Bandoleros de Cuba Vol. 1* en 2011, cabe reseñar la canción "Messenger", pues en su letra hablan del amor virtual a través de estos servicios de mensajería instantáneo, así como de MySpace, plataformas que fueron relevantes para la juventud de estos años.

[1477] En este caso, la letra juega con el doble sentido sexual, habitual del reggaetón cubano, al decir "estoy pa' clavarte / pa' clavarte el diente", donde la referencia a la penetración queda desmentida por la idea del mordisco.

[1478] También gracias a la letra podemos saber que el disco fue lanzado por Invencible Records, que según su página de Facebook es la discográfica del artista de reggaetón canario Guille El Invencible.

[1479] Freddie Rives (Clase-A), entrevista por videollamada.

[1480] CLASEAMUSIC, "Clase-A – Entrevista".

que entre sus influencias se encuentra "la alegría de Gente de Zona, que me caracteriza a mí también". En ese sentido, al preguntarle sobre qué es el reggaetón para él, Freddie explica que

> unos lo odian, otros lo aman… para mí depende de cómo tengas el día y depende de cómo seas tú como persona. Si eres una persona de las que van por la vida molestas por todo, te va a molestar seguro. Pero si eres una persona con el espectro abierto, que tiene ganas de divertirse, de pasárselo bien, de no pararle a las cosas negativas de la vida, tú vas a bailar reggaetón y te lo vas a pasar de lujo, súper bien. Y a mí me encanta sacar sonrisas, así que el reggaetón para mí es eso, alegría.[1481]

A partir de 2013, comienzan a publicar con el sello Roster Music, fundado en 2011 por Ricardo Campoy tras el cierre de Vale Music. Aquí lanzan algunos temas de electrolatino con ritmo de merengue urbano, si bien en sus siguientes álbumes –*A toda mi gente* (2014) y *Sin miedo* (2015), autoeditados– se enfocan en el reggaetón de estilo *old school* puertorriqueño. En ellos es significativo el uso del autotune expresivo, aunque también cabe destacar la canción "Voy a mí", que rítmicamente se acerca al *mode-up* sanandresano popularizado por J Balvin a mediados de los 2010.[1482]

A finales de los 2010, Clase-A pasa a ser un proyecto en solitario y se asienta en Marbella. De esta etapa más reciente destaca su colaboración con King África y el actor cubano Raude Raúl en la canción de cumbiatón "LA COLITA" (2022), también producida por Dr. López. Por último, cabe señalar que Clase-A se haría conocido para el público general por mostrar en el videoclip de su tema "Candela" al narcotraficante español "El Castaña", lo que lleva al periodista Nacho Serrano a preguntarse si

> ¿[s]e trata de la primera relación explícita entre el reguetón y el narcotráfico, al estilo de los narcocorridos en México? ¿Estamos ante el altanero nacimiento de un gangsta-reguetón, o un narco-tón?". [1483]

No obstante, al tratarse de un caso aislado sobre el cual el artista y su equipo tomaron medidas –pues ya no está disponible dicho videoclip–, es difícil determinar que exista dicha relación en el contexto español. Lo que sí queda claro al observar la carrera de Clase-A es que existen proyectos que, aunque no hayan tenido especial visibilidad en la prensa (musical o generalista), sí participan de una escena ligada a las discotecas y los

---

[1481] Freddie Rives (Clase-A), entrevista por videollamada.

[1482] Ranocchiari, "Reggaetón, dancehall, mode-up".

[1483] Serrano, "¿Quién es Clase-A".

festivales de reggaetón y electrolatino de la zona de la Costa del Sol de la que forman parte numerosos artistas y productores de origen latinoamericano. Otro artista latinoamericano que destaca en estos primeros años de los 2010 es DCS, de quien hablaremos a continuación.

4.6.2. DCS, autotune y Melodyne incorporados

DCS (Darlyn Cuevas) es un artista dominicano de ascendencia afro que llegó con su familia a España con ocho años. Según cuenta, en esa época perdió su acento, pero al regresar a República Dominicana por un mes a los trece años, recuperó su acento y su *flow*.[1484] Comenzó su carrera musical con quince años, trabajando con Juan Magán en su éxito de electrolatino "Angelito sin alas" (2012), publicado por Music Hit Factory. Además de artista, DCS es compositor y durante varios años estuvo trabajando para compañías multinacionales como Sony Music y Universal, aunque en la actualidad es un artista independiente.[1485] Cuenta haber crecido escuchando "bachata, reggaetón, salsa", pues, aunque vivía en España, estaba rodeado de su familia dominicana. Es un artista que destaca por su técnica vocal, algo que los entrevistadores del programa dominicano Nuevo Gobierno le señalan con humor al preguntarle que a qué edad le instalaron el autotune y el Melodyne.

De entre sus temas de reggaetón, destaca por su éxito comercial "Vuelve" junto la cantante mexicana Paulina Rubio y Juan Magán, que se encuentra en el álbum *The King Is Back (#LatinIBIZAte)* (2015) de este último.[1486] La canción mezcla el reggaetón pop que se estaba desarrollando en Colombia en esos años con elementos épicos del electrolatino como la *reverb* en las voces del estribillo. Los *plucks* a contratiempo marcan el estilo acompasado, con un *dembow* duro con *kick bass* y voces melódicas. También se añaden a la producción rasgueos de guitarra (probablemente sintetizada) y palmas.

[1484] El Taller de Contenido, "Entrevista A Darlyn DCS - El Dominicano Que Le A Compuesto A Juan Magán Y A Paulina Rubio!!!", YouTube, 28 de julio de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=wUFABq1g1A0&ab_channel=NUEVOGOBIERNO.

[1485] "Lo que pasa es que yo estaba con multinacionales [...] yo comencé muy joven, entonces yo siempre me dejaba como guiar de todo lo que me decían [...] yo recuerdo que yo insistía mucho, tengo que salir, sáquenme fuera, sáquenme a RD, Ecuador, a Colombia, yo necesito salir de aquí de España. Entonces es complicado trabajar con una multinacional porque hay muchísimos más artistas, tienes que estar encima de ellos [...] Hasta que yo decidí coger yo el mando de mi carrera". Ibid., 6:20-6:58.

[1486] En marzo de 2024 la canción cuenta con más de 87 millones de reproducciones en Spotify.

En la misma línea se sitúa una canción que compuso titulada "El Capo" (2016), en la que también participan el dúo colombiano Cali y El Dandee. Con un estilo muy cercano al reggaetón colombiano de mediados de los 2010, se trata de una canción de reggaetón melódico y pop. El *dembow* es más suave, cuenta con *fillers* y hace cambios a 3+3+2 de *snare* en los que se acerca más al *dancehall*, mientras que la parte melódica de la base se sostiene por un *pluck* a contratiempo y un *loop* de marimba. Las voces melódicas de los tres artistas intercalan partes rapeadas con otras más cantadas, con un tratamiento de autotune más transparente y un *outro* melismático. El videoclip muestra a los artistas en un plató, con estilo de ropa más sencillo y tres bailarinas en *bodies* de lencería que representan el lujo y la promiscuidad que, según la letra, los artistas rechazan, oponiéndose a las narrativas del reggaetón clásico.

También destaca la nueva versión de "Bailando" del artista de reggae panameño Jimmy Bad Boy, una canción producida por El Chombo que fue publicada originalmente en España en el álbum *Bailando* (2004), editado por Filmax Music. En esta "versión interpretativa" titulada "Bailando (Remix)" (2018) DCS incluye nuevos versos, si bien la pista imita a la original.[1487] De este modo, los artistas recuperan una canción de *reggae* panameño, que en este caso se caracteriza por los motivos de guitarra acústica, el acordeón y unas cadencias vocales más cercanas al *reggae*, aunque en esta ocasión optan por añadir un autotune expresivo acorde a las producciones contemporáneas. Asimismo, las bases rítmicas de la canción base y ciertos instrumentos como la flauta travesera son sustituidos en la nueva versión. Así, DCS se posiciona como artista, productor y compositor en la escena de electrolatino, destacando por su voz melódica, un rasgo que también caracteriza a su compatriota Lennis Rodríguez.

4.6.3. La buena vibra de Lennis Rodríguez

Lennis Rodríguez es una artista dominicano-española de ascendencia afro que llegó al país en 2005, con once años. Es madre soltera y se ha convertido en una referencia dentro de la música urbana latina en España. En varias entrevistas reafirma su relación con España, pues defiende que su música

> sale de España aunque yo sea dominicana, yo me crie aquí, hago música aquí y pertenezco al movimiento de música de España. Así que apoyen a sus artistas, no

[1487] Es más, este remix está publicado por MG Records Spain, un sello establecido en Madrid que lleva a artistas panameños/as como Lorna, Jimmy Bad Boy o El Mago. MG Records Spain, https://mgrecords.es/.

> solo a mí […] España tiene que crear su propio movimiento si ustedes quieren que lo que se canta en las canciones sea lo que ustedes viven y no lo que viven en otros lados.[1488]

Ella misma presenta su "esencia" como "un *mix*, soy dominicana y también española y soy mujer".[1489] Considera que su parte europea aflora al tener "una mente más abierta" y poder dedicarse a la música, algo que piensa que es más difícil para las mujeres en República Dominicana.[1490] Al mismo tiempo, defiende que aporta

> a la escena española la mezcla, la cultura que yo tengo es como una fusión real. Soy en viva prueba la fusión real entre ambos mundos. La música latina cada día está rompiendo más en España y creo que los latinos que ya venimos de aquí podemos darle ese toque completo.[1491]

Su visión de la identidad latina es conciliadora y expansiva, ya que considera que "latinos somos todos, todos los que venimos del latín", al tiempo que insiste en el carácter multicultural de España.[1492] Así, la actitud de Lennis concuerda con los imaginarios identificados por Hernández y Alcoceba en cuanto a las relaciones sociales de adolescentes latinoamericanos residentes en España.[1493] Estos autores subrayan un "panlatinoamericanismo no excluyente" a partir del cual las personas jóvenes migrantes no se juntan por afinidad nacional, sino con otros latinoamericanos sea del país que sean, pero no por ello rechazan el fraguar relaciones con jóvenes de otras nacionalidades, ya sean migrantes o españoles, con cierto grado de interés por conocer otras culturas. También observan una visión cosmopolita entre los/as jóvenes encuestados/as, lo que

---

[1488] GRIMEY TV, "LENNIS RODRÍGUEZ: Ser madre soltera joven y cómo limpiarse con uñas de gel | GRIMEY TV - 9 nov 2022", YouTube, 9 de noviembre de 2022, 39:24-39:47, https://www.youtube.com/watch?v=6_E4tZ2KaOc&ab_channel=GRIMEYTV.

[1489] OneHitsTV, "LENNIS RODRIGUEZ cuenta la realidad de la Música Urbana en España", YouTube, 7 de enero de 2022, 3:57-4:00, https://www.youtube.com/watch?v=YsyITAvG6D4&ab_channel=OnehitsTV.

[1490] El Bloque, "EL BLOQUE 02X09", 11:55-12:24.

[1491] Ibid., 11:16-11:40.

[1492] Ibid., 15:06-15:29.

[1493] Coral Hernández Fernández y José Antonio Alcoceba Hernando, "Socialización virtual, multiculturalidad y riesgos de los adolescentes latinoamericanos en España", *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 13, n.º 2 (2015): 116-41, https://doi.org/10.7195/ri14.v13i2.787.

permite hablar de una tendencia naturalizada hacia la integración frente a los estereotipos del agrupamiento gregario.[1494]

De todas formas, a pesar de esta actitud cosmopolita, la artista pone el límite en la idea del respeto, pues reniega de aquellos que "que opinan sobre estilos que no entienden. Si usted no lo entiende y usted es un recién llegado, respeto. Y primero empápese de muchas cosas, porque nosotros hemos crecido y nos hemos criado en esto".[1495] Lennis Rodríguez cuenta con formación clásica, pues estudió violín y piano en el Conservatorio de Valladolid, y señala que algunas de sus referentes musicales son Rihanna y Amy Winehouse, algo que se refleja en su estilo vocal. Su propuesta musical se sustenta en lo que ella llama "buena vibra", por lo que le gustan "el *R&B*, el reggaeton, el *afrobeat*… todo lo que te suba la vibra, y el ánimo". La alegría, el disfrute o la energía son fundamentales no solo en su música, sino también en sus directos, que cataloga de "parys", y sobre los que advierte

> no vayan a oírme cantar bonito […] A mis parys se va a gozar. Como buena dominicana, la parte mía dominicana ahí sale bien […] la gente se tiene que ir como '*wow*, qué duro, qué bien me lo pasé'.[1496]

Esta naturalidad se reconoce también en su tendencia a cantar a capela en la mayoría de las entrevistas, así como en los dos vídeos del *making of* de su álbum *Colores* (2021), en los que trata de mostrar lo que hay detrás de su creación en República Dominicana.[1497]

La artista comienza a publicar música en 2017, concretamente el tema "Vamos pa' la calle" que se puede clasificar como *moombahton* por los recursos de *build-up* y *drop*, una canción de temática positiva sobre salir a bailar porque "el verano llegó", como también se refleja en el colorido videoclip grabado entre Valencia y Madrid, en el que mezclan el *twerk* con las palmas, las cuales también están presentes en la base musical, producida por Big Criss y Draco, y Víctor R-Suag. Este estilo se mantiene en "Bailamos al mismo song", que fue el himno del festival RBF 2017 –del cual se muestran imágenes en el videoclip–, producido por Víctor Magán y Javier Declara, aunque en este caso tiende más

---

[1494] En especial, aquellos que dieron lugar al pánico moral hacia las bandas latinas. El estudio fue realizado con adolescentes a través de grupos focales durante el periodo 2012-2014. Ibid.

[1495] El Bloque, "EL BLOQUE 02X09", 13:30-13:42.

[1496] OneHitsTV, "LENNIS RODRIGUEZ", 15:24-15:44.

[1497] Lennis Rodriguez, "Lennis Rodriguez - Colores - Cómo se hizo - Capítulo 1", YouTube, 30 de enero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=i-EzUVoV91o&ab_channel=LennisRodriguez.

al reggaetón pop mezclado con algo de música electrónica, donde se pueden escuchar motivos de guitarra flamenca, *plucks* a 3+3+2 y metales en los últimos estribillos, así como mucha *reverb* tanto en la base como en la voz. La letra llama a la hermandad de las personas que disfrutan del reggaetón, sin importar su "raza o color":

> [a]llí había gente de todos lados / había españoles, venezolanos / había cubanos y colombianos / gente del mundo, todos hermanos […] somos latinos a todos nos gusta este reggaetón […] raza o color es lo mismo y mismo corazón / bailamos al mismo *song*.

Así, la canción refuerza el discurso de Lennis sobre la unión entre personas de origen español y latinoamericano que también reproduce en sus entrevistas. El *moombahton* seguirá presente en sus trabajos posteriores –como ocurre en "Orgullo" (2017) junto a artista DCS y "Sigue ahí" (2019)–, mientras que otro estilo que también es representativo del reggaetón *mainstream* de esta época va adquiriendo importancia en la definición de su sonido: el trapetón. Así sucede en "Dime que" (2018) junto a Yei y Dey o en "Gamers" (2019), donde también se acerca al *dancehall*. En esta última, los *plucks*, los *samples* vocales, la progresión de dos acordes en modo menor (sim y fa#m) y el *high pass filter* automatizado que se sustentan en una base de *dembow* suave que cambia al trap son representativos de este estilo más minimalista y nostálgico.

El trapetón en una vertiente más pop se mantiene en su primer gran éxito, "Te sale",[1498] lanzado en 2019 con la producción de Victor R Suag y Bruno Valverde. El videoclip recupera el estilo lleno de color, iniciando también la etapa en la que Lennis va cambiando el color de su pelo –azul aguamarina en la portada y con pelucas rosas en el videoclip–. Grabado en diferentes localizaciones del extrarradio madrileño, entre las que destaca una cancha de baloncesto desde la que se ven las Cuatro Torres, Lennis realiza una coreografía junto a sus bailarines de apariencia multirracial. Los arpegios agudos de una kalimba contrastan con un marcado bajo de 808 que se entrelaza con *samples* vocales, acompañando el estilo melódico de Lennis que por momentos se acerca a la voz rasgada de Amy Winehouse –en especial cuando canta en el pre-estribillo "hoy yo me pongo bonita"–. Podría decirse que este será uno de los estilos definitorios de la producción de Lennis en solitario hasta el lanzamiento de su primer álbum, *Colores*, en 2021.

[1498] En marzo de 2024 la canción acumula más de 22 millones de reproducciones en Spotify.

En *Colores* encontramos su primer "perreo", según explica la artista, el cual la hace sonrojarse porque considera que la letra es "un poco fuerte".[1499] Se trata de "Andalucía", producida por Franyer Beatz, HACHE, PitukeyWey, Heo Luih y la misma Lennis Rodriguez, en la que apuestan por la mezcla de distintos tipos de *shakers* con un *dembow* duro. En ella Lennis sustituye su voz melódica por un estilo más rapeado sobre un *loop* de marimba y adornado con una textura de *ad libs*. En la portada de estética barroca que combina tonos rosados y dorados, Lennis Rodríguez se encuentra comiendo un plátano, enmarcada por abanicos, manos, cadenas, claveles y rosas. La canción cuenta con un *lyric video* animado en el que una mujer pasea por una Andalucía representada por los arcos de la mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada o la Giralda de Sevilla.[1500] Con una letra que transmite un tono empoderante en el terreno sexual, este tema representa a una mujer latinoamericana y racializada apropiándose de un espacio urbano y nocturno que además funciona como símbolo de lo español.

Lennis también se acerca al reggaetón pop en colaboración con otros artistas. Ejemplo de ello es el tema publicado junto a Maikel Delacalle "Un secreto" (2021), con el amparo de Universal, en el que un *dembow* duro de estilo puertorriqueño acompaña las voces melódicas de ambos cantantes, sobre los acordes de un piano ecualizado cargado de *delay* que luego pasan a la guitarra acústica. El amor y las relaciones sexuales son la temática principal de la canción, mientras que el videoclip adopta la estética de inspiración asiática del espacio donde se ha grabado, la sala madrileña Uñas Chung Lee, donde predomina el neón. Los neones y fluorescentes son una constante en los videoclips de los últimos años de la década de 2010, que parecen seguir la estela de trabajos visuales de la esfera *mainstream* latina como se percibe en diferentes proyectos del director Marlon P,[1501] y que en el caso de Lennis Rodríguez se repite en videoclips como "Pegao" junto a Yeieme (2021), un reggaetón duro en el que los artistas lanzan varias referencias intertextuales a "Despacito", Tego Calderón o Jhay Cortez.

[1499] Lennis Rodriguez, "Lennis Rodriguez- El álbum Colores - Cómo se hizo Andalucía - Capítulo 2", YouTube, 19 de febrero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=LEBvuDiWBKs&t=20s&ab_channel=LennisRodriguez.

[1500] En diciembre de 2024 el *lyric video* ya no se encuentra disponible en YouTube.

[1501] Véanse, por ejemplo, los videoclips de "China" (2019) de Anuel AA, Daddy Yankee, Karol G, J Balvin y Ozuna; "Adictiva" (2018) de Daddy Yankee y Anuel AA o "Soltera (Remix)" (2019) de Lunay, Daddy Yankee y Bad Bunny.

Mientras que en sus *eps* de 2022 *Punto y aparte* - *Serendipia* el reggaetón no tiene presencia, la artista recupera este sonido en *Metamorfa* publicado a finales del año, además de adentrarse en los sonidos del *dembow* dominicano. Para este trabajo, Lennis sigue contando con uno de sus productores de confianza, Victor R-Swag, al que se une Bk Music. Además de "UN BAILECITO" donde colabora con la artista puertorriqueña Chesca, destacan "Infierno" y "Modo avión", dos temas de reggaetón duro que tratan sobre superar el desamor, el primero cargado de expresiones propias de la República Dominicana, mientras que el segundo hace varias referencias al reggaetón antiguo.

Son canciones en las que Lennis pone a prueba su habilidad para rapear y su *flow* –en "Infierno" llega a rapear a seisillos de semicorchea–, con unas barras que son alabadas por Grimey.[1502] Además, en el videoclip de "Infierno" la artista se acompaña de un grupo de amigas, todas ellas de ascendencia afro, lo que demuestra su trabajo en República Dominicana y su implicación en mostrar imaginarios donde tienen presencia mujeres racializadas. Como vemos, Lennis Rodríguez se caracteriza por adoptar una mirada conciliadora entre lo español y lo latino, resaltando lo que le ofrece España como artista mujer cisheterosexual, algo que también será un punto importante en la carrera del artista venezolano La Cruz por su identidad sexual disidente.

4.6.4. El reggaetón homoerótico de La Cruz

Uno de los proyectos musicales más recientes iniciados en el contexto español es La Cruz, nombre artístico del exconcursante de *Operación Triunfo* de origen venezolano Alfonso La Cruz. Nacido en Caracas y criado en la ciudad costera de La Guaira, se traslada a Madrid en 2015, con veinte años, tras haber teloneado en su adolescencia a artistas como R.K.M. & Ken-Y, y Reykon en su país natal. Sobre sus inicios, explica al medio *El colombiano* que

> yo comencé a cantar a los 12 años. Siempre me ha encantado el urbano, pero el género ha trascendido, antes del urbano y el electro-mambo, estaban Don Omar, Daddy Yankee, todos los duros del reguetón, pero no era tan fácil hacerlo. Hice varios temas de electro-mambo que era como un merengue y como tenía un buen sonido, buen productor, recuerdo que mi mamá le presentó al gobernador mi

[1502] GRIMEY TV, "LENNIS RODRÍGUEZ".

> proyecto musical, entonces yo era el niño de la localidad que cantaba y enloquecía a los niños y niñas.[1503]

Como se puede intuir, el electro-mambo se trata de un equivalente de lo que en el contexto español se conoce como electrolatino, cuyo desarrollo se da en la misma época en la que el joven comenzó su carrera en Venezuela. La Cruz es un artista abiertamente homosexual y hace de ello su marca personal, siendo presentado por la prensa española bajo el apelativo del rey del "reggayton".[1504] También se popularizó en TikTok su frase "me dijeron que no podía dedicarle un reggaetón a otro jevo", que funciona como su biografía en su perfil de Spotify. Al hablar sobre las posibilidades de mostrar su sexualidad, La Cruz confiesa ante Paola Emanuet de *El Confidencial* que "una representante importante de América Latina que le puso la condición de construir su música de forma neutral", algo que se negó a aceptar. En la entrevista también admite que "[h]ubiese sido imposible hacer este tipo de música en Venezuela" y reconoce que

> España está en un punto bastante adelantado en comparación a otros países, por ejemplo yo viajo a Latinoamérica y en Venezuela seguimos flaqueando con los derechos del colectivo LGBT y es una cosa horrorosa lo que se vive allí.

Así, para el artista, el contexto español se presenta como un espacio más amable en el que desarrollar su carrera sin ocultar su identidad sexual. Tras darse a conocer en el programa televisivo *Operación Triunfo 2018*, La Cruz inició su carrera musical de manera independiente. De su breve paso por *OT* cabe comentar su versión de "Échame la culpa" junto con Sabela, como vimos en el capítulo 2. Sobre su temprana expulsión del concurso, considera que "[a]demás de ser una persona carismática y alegre, también podría haber aportado un valor cultural bastante bueno". Aquí el artista pone sobre la mesa las posibilidades de enriquecer el programa ofreciendo un abanico más amplio de identidades étnico-raciales. Por otro lado, a la hora de escoger qué tipo de música crear, considera

---

[1503] Juan Alcaraz, "La Cruz: el primer reguetonero gay que le canta a los hombres", *El Colombiano*, 25 de mayo de 2023, https://www.elcolombiano.com/cultura/la-cruz-cantante-de-regueton-gay-HO21494366.

[1504] Sobre esta etiqueta, La Cruz considera que "[a]poyo el término, pero lo que no me gustaría es que mi música solamente se encasille para el público o el colectivo LGBT. Creo que estamos en un buen punto de la industria donde cada quien hace lo que quiere, canta lo que quiere y la gente lo disfruta en todos los sentidos". Paola Emanuet, "La Cruz, el rey del 'reggayton': 'En Venezuela mi música es imposible'", *El Confidencial*, 19 de agosto de 2023, https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-08-19/la-cruz-reggayton-venezuela_3718018/.

que “la que más le identifica” es “la mezcla de sonidos latinos con ritmos más urbanos”.[1505]

Después de lanzar algunos *singles*, La Cruz publica en 2022 su álbum *Hawaira*, cuyo título remite a sus orígenes musicales en Venezuela:

> El nombre no tenía ni puta idea qué ponerle (risas). Esa es la realidad. ¿Cómo defino esta parte de mi vida y le pongo nombre a esta temporada? Entonces me identifiqué más por los ritmos que por otra cosa y dije, ‘mira yo soy de La Guaira, siempre la llamé Hawaira’, cuando estaba con mis amigos en Caracas me decían ‘¿qué hacemos el fin de semana?’, y yo les decía vamos a Hawaira.[1506]

El artista trabaja desde 2021 con el productor Gio, de origen ecuatoriano y que reside en Madrid, cuyo sonido se caracteriza por “jugar con los ambientes y los *drums*, para que cuando los escuches en el coche o en la disco te peguen en el pecho”.[1507] De esta manera, el estilo de reggaetón que caracteriza a La Cruz se asemeja bastante al de otros artistas del urbano latino *mainstream* internacional, como Feid o Mora, un estilo *lo-fi* característico de principios de los 2020. Este se define por la búsqueda de sonidos ambientales, atmósferas que pueden aportar cierto carácter nostálgico, pero mezclados con un *dembow* potente, como señalaba Gio. Así se escucha en canciones de 2022 de La Cruz como “La Ducati”, que también añade un piano con mucha *reverb*, o “Quítate la ropa”, que además de *pads* incluye una textura de *bells*, *chops* vocales melódicos, un bajo que abre el filtro y un sintetizador con función rítmica.

Por otro lado, destaca un tratamiento vocal que resalta la voz melódica de La Cruz, entrenada en la balada como se observa en sus actuaciones en *Operación Triunfo*, pero que al apostar por el género urbano también se da al rapeo y al chanteo. A través de la mezcla, la voz del artista se sitúa en el centro, con mucha presencia y un autotune muy

---

[1505] Marina Velasco, “Alfonso La Cruz: ‘Es un orgullo ser un pequeño representante de la música latina’”, *La Voz Cultural*, 6 de agosto de 2019, https://www.lavozcultural.com/alfonso-la-cruz-es-un-orgullo-ser-un-pequeno-representante-de-la-musica-latina/.

[1506] Emanuet, “La Cruz, el rey del ‘reggayton’”.

[1507] El productor también habla de su mezcla intercultural, pues considera que aporta “[e]l venir de Ecuador y crecer en España ha hecho que yo pueda unir dos mundos, dos culturas que son mi mejor seña de identidad”. Esther Gallego Cremades, “GIO: El productor que fusiona sonidos latinos y europeos”, *MOCCA*, 25 de enero de 2023, https://moccamagazine.es/2023/01/25/gio-el-productor-que-fusiona-sonidos-latinos-y-europeos/.

suave para aportar cierto brillo, en especial en los agudos.[1508] Además, la duplicación de las voces y las armonías vocales se convierten en recursos habituales de estas producciones, situando a La Cruz en una sonoridad muy similar a la del reggaetón *mainstream* de principios de los 2020.

En general, el reggaetón sigue siendo una música que los/as artistas de origen latinoamericano que residen en España escogen para desarrollar sus carreras musicales desde principios de los 2010, mostrando cierta continuidad con la década anterior. A nivel estilístico siguen mirando a los estilos del reggaetón *mainstream* contemporáneo, como el cubatón, la vieja escuela puertorriqueña, el reggaetón colombiano, el *moombahton*, el trapetón o el estilo *lo-fi* de principios de los 2020. También encontramos una diversificación en los registros vocales, con una tendencia al canto de estilo pop o *R&B*, mientras que las/os artistas exploran ciertos tópicos de la latinidad a través de procesos de autotropicalización que les permiten situarse en la escena musical. De todas formas, más allá de la creación musical, varias personas de origen latinoamericano asentadas en España y relacionadas con el reggaetón también han adquirido cierta visibilidad gracias a sus discursos.

4.7. Los discursos reivindicativos de Flaca, La Eterna y Víctor Sánchez

Coincidiendo con el éxito del reggaetón y la música latina desde el *boom* de "Despacito", una parte de la comunidad latinoamericana empieza a poder ocupar ciertos lugares desde los que enunciar sus críticas hacia la xenofobia, los prejuicios, la apropiación cultural o la hipocresía de la sociedad española hacia lo latino. El acceso a internet y el uso de las redes sociales permiten configurar espacios alternativos desde los que transmitir estas ideas. Además, articular un discurso reivindicativo también tiene un carácter de afirmación identitaria. Aunque el reggaetón es una música que, en general, no posee un mensaje social explícito por su tendencia a funcionar como música de fiesta y baile, algunes participantes de la escena sí elaboran un discurso crítico, no tanto en su propuesta musical sino en las oportunidades que les brindan las entrevistas para medios y las redes sociales.

[1508] Así lo explican en Freema Beats, "👉Cómo MEZCLAR VOCES de REGGAETON🔥*sonar estilo FEID🔮 [Tutorial COMPLETO]", YouTube, 24 de agosto de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=dmWXiY2YwnI&ab_channel=FreemaBeats.

Esta visibilización de las discriminaciones cobra peso entre las participantes de la escena de música urbana del país. El discurso de Sofía Conti, quien ejerció durante una década como DJ bajo el nombre de Flaca, está marcado por la reivindicación de distintos colectivos subalternos: las mujeres, las personas queer, migrantes o racializadas son mencionadas frecuentemente en sus entrevistas. Argentina de nacimiento, emigró con once años a San Sebastián y llegó a convertirse en una de las referentes de la escena de clubs pinchando reggaetón y música urbana.[1509] Formó parte del colectivo CHICA, un proyecto que busca dar espacio a las minorías dentro del ocio nocturno y cuya conexión con el reggaetón se analiza en el capítulo 3. Al entrevistarla junto a Elena de Sus para la revista *Contexto*, Flaca nos hablaba de sus logros (entre los que se encuentra pinchar en el Primavera Sound y en Boiler Room o sacar el proyecto de CHICA adelante juntos a sus compañeras), pero, al mismo tiempo, se mostraba muy crítica con la industria y las estructuras de poder:

> P: Ya puede haber reggaetón en el Primavera Sound.
> R: Claro, es que es una locura eso. Es la hostia. También es peligroso, por el blanqueamiento y la apropiación cultural. Yo sé que si he tenido éxito es porque tengo *whitepassing* [apariencia de blanca]. ¿Por qué hay artistas de éxito en España que hacen reggaetón, *dancehall* y flamenco pero ninguno es latino ni gitano? Eso es un problemón, es un drama de la hostia. De repente todo el mundo quiere ser latino. La gente quiere nuestra música y nuestras cositas guays, pero no quiere entender nuestros problemas.
> Yo también soy una apropiadora cultural, porque pincho reggaetón y soy de Argentina. El reggaetón es negro y viene de Centroamérica. Pero yo no me disfrazo, ni hablo con un acento que no es el mío. Hay ciertos límites en la puta vida.[1510]

Al preguntarle por qué se etiquetaba como apropiadora cultural siendo ella de origen latinoamericano, Flaca puntualizaba:

> Sí, a ver, yo pincho reggaetón porque es lo que siempre he escuchado en mi casa. Pero tengo mucha cautela con eso. ¿Dónde coño están los dominicanos de Usera que ponen reggaetón en los bares? Todos los artistas latinos de éxito son blancos. El único negro es Ozuna. Hay un blanqueamiento del reggaetón, como de todos los géneros.

[1509] Esta cuestión es relevante, porque Flaca y otras DJ (muchas de ellas mujeres), no acceden a la escena de ocio nocturno de música comercial, sino a lo que se entiende como "escena de club", más ligada a la música electrónica y que tiene un cariz más alternativo frente a la primera.

[1510] Marina Arias Salvado y Elena de Sus, "La Flaca: de Buenos Aires a Madrid para reventar la pista", *CTXT*, 20 de noviembre de 2019, https://ctxt.es/es/20191120/Culturas/29640/Marina-Arias-Salvado-Elena-de-Sus-Sof%C3%ADa-Conti-Flaca-DJ-reggaeton-trap.htm.

Como vemos, el discurso de Flaca está muy marcado por los debates sobre apropiación cultural que estaban aconteciendo en esos años, así como por la defensa de las raíces afro del reggaetón. Por otro lado, es cauta a la hora de celebrar el éxito que lo latino y la música latina había alcanzado en 2019. Otra entrevista que concedió a *S Moda*, en la que se define como "sudaca, de clase baja y migrante" llevaba por título una frase lapidaria de la ex-DJ: "A la gente le gusta el reguetón, pero no los latinos".[1511] Flaca se muestra reacia a ese consumo y apropiación de la latinidad que no tiene en cuenta procesos como la migración, el desarraigo, la falta de recursos o los problemas institucionales para tratar de legalizar su estancia en el país.[1512] Por ello, sentencia la hipocresía de la resignificación de la latinidad en la cultura popular, pues "antes de ayer significaba ser un sudaca de mierda sin papeles".

Esta es una cuestión sobre la que también profundiza en el episodio "Todos quieren ser latinos" de Bam Bam Radio de La Casa Encendida junto La Eterna, DJ de origen venezolano radicada en A Coruña. El punto de partida de su conversación es un vídeo de "una tía que yo conozco, que es española de España, nacida en territorio español y criada en territorio español, por así decirlo, hablando con acento latino", que, según Flaca, le causó gran desagrado.[1513] A partir de aquí, las dos discuten las problemáticas que derivan de la fetichización y la sexualización de los cuerpos de las personas latinas a través de la idea de que son "más fogosas". De esta manera, identifican el tópico del/la *Latin lover* como un estereotipo que La Eterna desmiente exponiendo "que todos los latinos sean supercalientes, súper de perreo… O sea, no, no es verdad". Además, desaprueban el hecho de que lo latino se haya convertido en un accesorio, una moda que no tiene en cuenta las vivencias de la propia comunidad, como expresa Flaca:

[1511] Carlos Megía, "Dj Flaca: 'A la gente le gusta el reguetón, pero no los latinos'", *S Moda*, 16 de julio de 2023, https://elpais.com/smoda/placeres/dj-flaca-a-la-gente-le-gusta-el-regueton-pero-no-los-latinos.html.

[1512] "¿Y qué siente cuando ve a los *cayetanos* bailando reguetón? Ver a un *cayetano* perreando como un loco es una fantasía. Me parece maravilloso que todo el mundo disfrute de los elementos culturales, pero que luego, por favor, no digan que los migrantes se vuelvan a su país". Ibid.

[1513] Flaca y La Eterna, "Bam Bam. Chica for Chica. Podcast #24: 'Todos quieren ser latinos'", *La Casa Encendida Radio*, SoundCloud, 5 de octubre de 2020, 16:03-16:17, https://soundcloud.com/lacasaencendida/bam-bam-chica-for-chica-podcast-24-flaca-la-eterna-todos-quieren-ser-latinos.

> Claro, es que al final es eso como está de moda, lo guay, el acento, todo lo exterior, pero lo que realmente es ser latino. ¿Te has visto ese meme de estoy deprimido o es que soy latinoamericano? […] En plan *bro*, el *struggle* es real.[1514]

Otra cuestión que tratan es la experiencia migrante y las fracturas que provoca en la identidad propia. Según Flaca y La Eterna, la latinidad no se reduce solo a una identificación con algo estático, sino que es algo que plantea interrogantes, sobre todo si es vivida desde la migración. Por un lado, reconocen que, al haber nacido y pasado sus infancias en Argentina y Venezuela, respectivamente, la conexión con las culturas de sus países de origen es fuerte, pues "realmente lo primero que aprendes es lo que es lo que viste allí", dice La Eterna. Pero también reconocen cierto distanciamiento provocado por su proceso migratorio, pues "al final llevamos tanto tiempo fuera, por así decirlo, […] o sea, como que te pone en duda tu propia identidad",[1515] explica Flaca. Esta también tiene en cuenta las tensiones que encierra el propio concepto de latinidad, lo que todavía dificulta más el proceso de situarse en el mundo:

> Ahora hay toda una conversación en cuanto a la latinidad y tal, como que dicen que el término de latino es un término […] que reduce e invisibiliza a las comunidades afros e indígenas y tal, y están como haciendo toda una campaña para dejar de decir latino. Yo entonces […] no sabría […] cómo posicionarme a mí misma en el mundo porque, o sea, yo, vasca no soy, porque no he nacido aquí, pero me he criado aquí y estoy emocionalmente como atada a este sitio y a […] sus costumbres también, a su buen tomate con bonito, tú sabes, esas cosas. Pero eso, no soy vasca, […] nací en Argentina, pero me fui con once años. Y no sé, es como que estamos en ese limbo...[1516]

La Eterna también comparte este sentimiento de desarraigo, acentuado por los condicionantes sociales y económicos que le llevaron a migrar:

> Aunque yo lleve quince años aquí, mi cultura es la que está allí. O sea, yo me siento venezolana, no me siento para nada ni gallega ni española, aunque siento como mucho aprecio por el sitio en el estoy, porque realmente vivo mucho mejor de lo que estaba ahí. Me he criado aquí, tengo amigos aquí, […] todo está aquí. ¿Pero por qué

[1514] Ibid., 23:31-23:51.

[1515] Ibid., 24:38-24:52.

[1516] Ibid., 24:56-25:58. Flaca también revisa la posición de lo argentino dentro de la latinidad al decir que "Argentina es un país bastante racista porque llegaron los colonizadores y las olas migratorias, y como ya empezaron a ser más blancos, se creen la puta hostia, pero somos la misma puta hormiga sudaca trabajadora en el mundo, o sea, pero por ser un poco más blanco se creen lo más". Ibid., 32:21-32:40.

> no voy [a ser] latina por eso? [...] Yo seguiría viviendo allí, tú seguirías viviendo allí. A mí me encanta, pero no puedo.[1517]

El racismo institucional, la discriminación por poseer cierto fenotipo, el *bullying* sufrido a causa del acento o la exclusión educativa al estudiar en comunidades autónomas con lenguas cooficiales son otros de los temas que discuten. También se muestran orgullosas al reconocer la presencia de artistas latinos en las ceremonias de los Grammy e insisten en la importancia de que haya referentes para las nuevas generaciones.

En cuanto a la música, muestran recelo ante el éxito de artistas de música urbana españoles que "están como en esa onda de ser latinos", ante lo que La Eterna opina que "no tienes por qué hacerte el latino, […] puedes cantar con palabras españolas, puedes hacer lo que te dé la gana, puedes hacer reggaetón, puedes hacer rap, trap, lo que quieras sin intentar ser un latino".[1518] Al mismo tiempo, critican la falta de visibilidad de las artistas latinas de reggaetón que residen en España y la ausencia de apoyo (traducido normalmente en colaboraciones) de artistas españoles que se decantan por géneros como el reggaetón o el *dancehall*:

> Yo creo que esa gente [...] no entran como en el mundillo este ¿sabes? Es como que no son aceptados, porque realmente lo que buscan es como un chico que se haga pasar por latino o una chica que pueda parecer latina y española a la vez. […] Porque si no, tampoco te puedes hacer conocida en este mundo.[1519]

Por otro lado, conviene detenerse en el vídeo "La mentira del reggaeton en España", publicado a finales de 2020 por el periodista y promotor musical colombiano residente en España Víctor Sánchez en su canal *El Poder de tu música*.[1520] Este vídeo arremete contra un artículo publicado en la web de *Red Bull Music* sobre el éxito de la música latina, para el cual el periodista David Saavedra cuenta con voces acreditadas como expertas.[1521] Sánchez desconfía de este apelativo debido a la hipocresía sobre la cual considera que está cimentado, pues recuerda que varios de los citados especialistas "le despreciaron" las

---

[1517] Ibid., 26:40-27:04.

[1518] Ibid., 35:15-35:39.

[1519] Ibid., 57:12-57:39.

[1520] VICSARI, "LA MENTIRA DEL REGGAETON EN ESPAÑA TIENE UN NOMBRE", YouTube, 7 de noviembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=pd_1ufEvmog&ab_channel=VICSARI.

[1521] David Saavedra, "¿Está viviendo la música latina su mejor momento histórico?", *Red Bull*, 5 de noviembre de 2020, https://www.redbull.com/es-es/music-musica-latina-mejor-momento-historico.

promociones de artistas como J Balvin o Karol G en sus medios de comunicación uno o dos años antes.[1522]

Más que hacer de esto una afrenta profesional, Sánchez critica la "discriminación musical" sufrida y, aunque admite que no quiere hablar de "racismo y xenofobia", reconoce que "yo siento a veces que los periodistas de estos medios tradicionales o los que manejan la parte cultural creen que nosotros no nos merecemos salir en sus páginas".[1523] Así, su comunicado trasluce una realidad de la industria y la prensa musical española: se trata de un espacio todavía dominado por hombres blancos de origen español y en gran medida cerrado a otros colectivos menos privilegiados. De este modo, se observa cómo todavía prevalece la idea de que, en el caso del colectivo latinoamericano, han de crear sus propios medios de comunicación, no solo "con el fin de sentirse identificados",[1524] sino para combatir la exclusión sufrida.

Además de las actitudes discriminatorias, otro punto clave en el discurso de Víctor Sánchez es el del desconocimiento de la música latina por parte del periodismo y la industria musical españolas, una cuestión que examinaremos en el capítulo 8. El periodista colombiano condena la hipocresía y la ignorancia al señalar que España es "un país que confundió, que confunde la bachata con el vallenato, la salsa con el chachachá. Aquí mucha gente no sabe a veces identificar los ritmos musicales. Al reguetón le llaman trap, al trap le llaman reguetón".[1525] Esta es una cuestión que desarrolla en una entrevista para el medio digital colombiano *Las 2 Orillas*, en la que identifica un problema generalizado de "desprecio" al reggaetón desde los medios de comunicación –prensa y emisoras de radio– hasta las propias discográficas, pues "[s]i tú vas a una discográfica

---

[1522] "[C]uando sacó 'Pineapple', que vino de promoción en España, todo el mundo me decía Karol G, ¿quién es esa? Nosotros no queremos... yo no sé esa chica quién es. No, no, no nos interesa. Entre ellos, el jefe de Cultura de *El Mundo* […] Recuerdo yo que la primera gira promocional que me contrata Universal Music con J Balvin. A mí me tocaba suplicarle a esos medios de comunicación 'por favor', recuerdo que [no le] llamaban 'Jey' Balvin, sino 'Jota' Balvin. Y a mí me decían, 'No, no nos interesa, no sabemos quién es ese señor'. 'Jota' Balvin. Y ahora se llama 'Jey' Balvin. Ahora sí, ya saben cómo se llama, ahora saben cómo pronunciarlo. Y lo despreciaron". VICSARI, "LA MENTIRA DEL REGGAETON", 3:03-3:18 y 6:04-6:38.

[1523] Ibid., 7:56-8:12.

[1524] Santos Díez y Pérez Dasilva, "La radio latina en España", 141.

[1525] VICSARI, "LA MENTIRA DEL REGGAETON", 9:11-9:30.

casi todos te dirán que no les gusta el reguetón y es triste que esas empresas no haya personas especializadas en el género".[1526]

En resumen, vemos cómo desde finales de los 2010 algunas voces relacionadas con el reggaetón y la música latina que pertenecen a la comunidad latinoamericana migrante en España comienzan a cobrar presencia a través de sus discursos reivindicativos. Estos comentarios surgen en un clima musical donde la latinidad ha adquirido una presencia relevante en el *mainstream*, un proceso que, sin embargo, ha estado favorecido por fenómenos como el blanqueamiento. De este modo, personas con experiencia en la industria musical como Flaca, La Eterna o Víctor Sánchez ponen sobre la mesa una serie de cuestiones entre las que destacan el racismo, la xenofobia, la dureza de la experiencia migrante o las dinámicas de apropiación cultural que siguen afectando a las identidades latinoamericanas en el contexto español.

4.8. Conclusiones del capítulo

Como se ha señalado a lo largo del capítulo, en el contexto español se naturaliza la idea de que el reggaetón es música latina. El aumento de los flujos migratorios de América Latina a España contribuye a la asimilación del género en el país, de manera similar a lo que sucede en Estados Unidos. Esto permite que el reggaetón pase a formar parte de ciertas escenas de ocio nocturno de música latina durante la primera década de los 2000. En cuanto al público, se observan dos tendencias. Por un lado, la de integración, en la que se mezcla el público español con personas de origen latinoamericano y donde se subrayan las diferencias en la habilidad para perrear de unes y otres. Además, las connotaciones sexuales del género, así como la pervivencia de un imaginario postcolonial racista, contribuyen a que se desarrolle una narrativa en la que las personas migrantes de origen latinoamericano "mejoran" la sociedad española gracias a un supuesto capital sexual encarnado a través del baile.

Por otro lado, escenas como los Bajos de AZCA y la Zona Hermética muestran ejemplos de una tendencia a la segregación de las audiencias del ocio nocturno, consolidándose según avanza la década a causa del desgaste de los discursos sobre la proximidad cultural entre personas latinoamericanas y españolas. Así, los reportajes que celebran la mezcla de culturas a través del reggaetón de mediados de los 2000 son sustituidos por un tono

[1526] Nadia Leal, "La mentira del reguetón en España tiene un nombre", *Las2orillas*, 7 de diciembre de 2020, https://www.las2orillas.co/la-mentira-del-regueton-en-espana-tiene-un-nombre/.

más alarmista que, en especial en la escena madrileña, se centra en describir sucesos criminales, si bien, como ya ha estudiado Masterson-Algar, no deja de ser una escena importante para la vida cotidiana de muchos colectivos, como las mujeres ecuatorianas adultas con las que la investigadora trabaja.

En cuanto a los/as artistas, una de las diferencias claras entre artistas de origen latinoamericano de los 2000 y de los 2010 es el tiempo que llevan residiendo en el país. Aunque la mayoría se inician en la música a edades similares, más o menos en su juventud, las/os artistas de los 2000, por lo general, llevaban menos tiempo en el país, pues pertenecen al *boom* migratorio de principios del milenio. Esto podría explicar cierta deficiencia de apoyos, debido en parte al menor grado de integración y a la dificultad para crear redes en la industria musical. En cambio, las/os artistas que triunfan en la década de los 2010, pese a ser también personas migradas, llevan en España desde su pubertad. Esto, unido a una escena más favorable y abierta al género (y, en general, una escena más sólida), puede haber contribuido a unas carreras más estables.

En lo que se refiere a las nacionalidades más presentes, cabe destacar la preponderancia de República Dominicana, de donde proceden artistas como Henry Méndez, JMP, H.O.M., DCS o Lennis Rodríguez. Si bien es una nacionalidad que no se sitúa entre las más abundantes en el país durante los 2000,[1527] sí que se trata de una comunidad más cercana al origen del reggaetón. Esta importancia no radica tan solo en la cercanía geográfica de República Dominicana y Puerto Rico, sino también en que la comunidad dominicana migrante en la nación boricua fue, como defiende Pacini Hernandez, clave para el desarrollo del género.[1528] Otras nacionalidades que destacan entre artistas y DJs son la cubana, con Santa Fe y Clase-A como ejemplos, además de la argentina y la venezolana. En ambos casos, sin embargo, parecen justificarse por tendencias migratorias más recientes. Por otro lado, se identifica una apropiación de códigos, estéticas e imaginarios latinos por parte de artistas españoles que realizan reggaetón, ejemplificados a través del caso de Los Guajiros del Puerto.

[1527] En 2007 la población de República Dominicana supone un 4,0 % del total de la población migrante latinoamericana en España, por detrás de Ecuador (25,7 %), Colombia (16,1 %), Bolivia (12,2 %), Argentina (11,5 %), Perú (6,5 %) y Brasil (5,7 %). Rafael Muñoz de Bustillo y José Ignacio Antón, "De la España que emigra a la España que acoge: contexto, dimensión y características de la inmigración latinoamericana en España", *América Latina Hoy* 55 (2010): 21, https://doi.org/10.14201/alh.7261.

[1528] Hernandez, "Dominicans in the Mix".

En definitiva, la latinidad personificada a través del reggaetón en la escena española se relaciona con lo sexual, el tópico del *Latin lover*, el color, la alegría, el sabor, el baile, lo tropical, el catolicismo, el verano o la fiesta, pero también con la reivindicación social, las dificultades de la experiencia migrante o la solidaridad pan-latina –incluyendo, a veces, lo español–. De hecho, la mayor parte de estos tópicos coinciden con los elementos identificados por autoras como Solis Miranda o Kay-Sommers en sus estudios sobre la latinidad.[1529] De este modo, el reggaetón muestra procesos de (auto)tropicalización que caracterizan a la población migrante, así como a los artistas españoles que se acercan a lo latino. De todas formas, algunos de estos elementos no son exclusivos de un imaginario latinoamericano, sino que también se encuentran en ciertas construcciones de lo español. Por tanto, se corrobora la tensión existente entre ambas identidades según exponen Padilla y Cuberos, donde lo latinoamericano leído desde España se asimila "mediante una doble oposición que lo hace diferente y reconocible".[1530]

[1529] Solis Miranda, "Aquí nos encontramos"; Kay-Sommers, "Inventing 'Latinismo'".

[1530] Padilla y Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano", 193.

5. LAS ESCENAS DE REGGAETÓN EN LAS ISLAS CANARIAS

En las narrativas más extendidas sobre la historia del reggaetón en España, las Islas Canarias se sitúan como una región privilegiada en el proceso de asimilación de esta música. Así lo apunta Víctor Lenore en su reportaje de 2013 al considerar Canarias como una de las "vías de entrada"[1531] o Aïda Camprubí al explicar que "el reggaetón entró en nuestro país a través del archipiélago canario: su clima cálido y sociocultural era el nexo perfecto con el Caribe y sus diásporas, un enclave más cercano a la costa africana que a la península".[1532] También Thais Rivero Pérez reclama esa conexión de la población canaria con América Latina, ya que

> [l]as Islas Canarias siempre han supuesto un punto de conexión clave entre España y las Américas. Ya no solo por su posición geográfica estratégica sino por las migraciones de canarios desde el siglo XVIII hasta los años sesenta del siglo XX, con el fin de buscar un futuro mejor y salvar a las familias canarias del hambre y las necesidades que se estaban viviendo en esta comunidad autónoma (La emigración a América, s.f.).[1533]

En este sentido, Rivero Pérez considera que Canarias deviene un territorio influenciado por la música latinoamericana –donde se sitúa el reggaetón– debido a la herencia musical "no solo de los inmigrantes de América Latina, sino de las propias familias canarias que retornaron a las islas a finales del siglo XX o a principios del siglo XXI". Esta idea ha sido desarrollada por Koszla-Szymańska, quien resalta cómo diferentes géneros de música latina –como la bachata, la salsa, el merengue o el reggaetón– han pasado a formar parte de la identidad canaria a raíz de esta migración bidireccional.[1534] Por tanto, se puede argumentar, en línea con el resto de las autoras, que los lazos con América Latina han contribuido a que el reggaetón haya sido asimilado con más fuerza en la región. Esto se evidencia no solo en la omnipresencia del género en las islas desde principios de los 2000 o en que artistas de origen canario como K-Narias, Ptazeta o Quevedo hayan adquirido una visibilidad internacional, sino también en la configuración de lo que se podría denominar como una serie de escenas de reggaetón en Canarias.

[1531] Lenore, "Reggaeton".

[1532] Camprubí, "Y dime qué pasó", 214.

[1533] Rivero Pérez, "Filosofía y reggaetón", 17.

[1534] Małgorzata Koszla-Szymańska, "Aportes mutuos entre la cultura de las Islas Canarias y América Latina en los campos del folklore, religión e idioma", *Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula* 58, n.º 1 (2018): 65-79.

Por tanto, en este capítulo se pretende observar, bajo el concepto de escena, el desarrollo del género en el archipiélago, examinando tanto su consumo como su producción. Para ello, se delimitan tres etapas: la primera ocupa la década de los 2000, la segunda abarca hasta finales de los 2010 y la tercera se expande hasta los primeros años de los 2020. Esta división permite también tener en cuenta las sucesivas generaciones de artistas y productores, que, a su vez, se encuentran inmersas/os en distintas escenas: la escena de *hip-hop* y reggaetón de los 2000, la escena de electrolatino de los 2010 y la proyección de la escena de música urbana canaria al *mainstream* español desde los últimos años de la década.

5.1. Reflexiones en torno al concepto de escena en las músicas populares

A la hora de pensar sobre el género en el contexto canario, el concepto de escena se revela como uno de los más útiles, tanto por la cantidad y diversidad de fuentes como por la producción continuada de reggaetón en esta región.[1535] Estudiar la música popular desde las escenas permite poner el foco en su dimensión espacial, así como en sus redes, agentes y mediaciones. El concepto de escena se ha ido definiendo desde los años noventa, en parte como movimiento para superar la teoría subcultural.[1536] Se trata de un término dinámico y flexible, teorizado por autores como Will Straw, Barry Shank, Andy Bennett y Richard A. Peterson o Julio Mendívil, entre otres. Si bien esta maleabilidad ha derivado en cierta indefinición, en esta investigación entendemos las escenas musicales en línea con lo que propone Will Straw, esto es, "ese espacio cultural en el que coexisten una serie de prácticas musicales, interactuando entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación y de acuerdo con trayectorias muy diversas de cambio y enriquecimiento mutuo".[1537]

[1535] Conviene apuntar que ya existe un trabajo que aborda el fenómeno del trap y la música urbana en Canarias desde la perspectiva de las escenas culturales. Véase Marta Concepción Mederos, "'Men, tú no te criaste en Achinech'. La escena trap de Canarias" (trabajo fin de grado, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2018).

[1536] Josep Pedro, Ruth Piquer y Fernán Del Val, "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas", *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 12 (2018): 63-88, https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf.

[1537] "[T]hat cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization". Will Straw, "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", *Cultural Studies* 5, n.º 3 (1991), 373.

Si bien esta es una definición discutida por varies autores –incluido el propio Straw–,[1538] consideramos que contiene los puntos clave para comprender el fenómeno que se produce en las Islas Canarias, pues pone de relieve tanto el espacio –sin determinar si se trata de un espacio urbano– como los procesos de intercambio entre prácticas musicales. Estas prácticas son llevadas a cabo por determinados agentes y en base a estructuras que contribuyen a la creación de redes, aspectos que Straw incluye en textos posteriores.[1539] Pese a que hay autores como Shelemay que han criticado el concepto de escena porque "supone un riesgo al negar aspectos culturales e históricos",[1540] siguiendo a Georgina Born, podemos considerar que

> [l]a noción de escena es importante como un intento de ir más allá de la idea de que la música (y la cultura) articulan únicamente formaciones identitarias preexistentes. Más bien, está claro que la música puede convertirse en un vehículo principal de identificación colectiva, incluso si esta está atravesada por otros vectores de identidad (raza, clase, etnicidad, género, sexualidad).[1541]

A grandes rasgos, se parte de la base de que la escena canaria está articulada alrededor de un género musical (el reggaetón), si bien esta delimitación no ignora que son varios los géneros musicales e incluso las escenas que interactúan entre sí. En este sentido, en el ejemplo canario se evidencia cómo a principios de los 2000 el reggaetón se inserta en las escenas del *hip-hop* y de la música latina (esta última ligada también a las orquestas de verbena), mientras que desde mediados de los 2010 tendrá una clara vinculación con la escena de música urbana, habiendo conectado con el electrolatino en un periodo intermedio anterior.

[1538] Will Straw, "Cultural Scenes", *Loisir et Société / Society and Leisure* 27, n.º 2 (2004): 411-22, https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657.

[1539] Así lo resumen Pedro, Piquer y del Val: "a) un lugar en el que la gente se encuentra habitualmente, b) los tránsitos de esa gente hacia ese lugar de reunión, u otros, c) las calles y los recorridos en los que estos movimientos tienen lugar, d) todos los espacios y actividades que rodean y nutren una preferencia cultural particular, e) el fenómeno cultural, más grande y disperso geográficamente, del que este movimiento es un ejemplo local, f) las redes de actividades microeconómicas que permiten la sociabilidad y ligan esta escena a la ciudad". Will Straw, "Scenes and Sensibilities", *E-Compós* 6 (2006), 6 citado en Pedro, Piquer y del Val, "Repensar las escenas musicales", 71.

[1540] "[R]isks neglecting cultural and historical aspects". Kay Kaufman Shelemay, "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music", *Journal of the American Musicological Society* 64, n.º 2 (2011), 363.

[1541] "[T]he notion of scene is important as an attempt to move beyond the idea that music (and culture) articulate only pre-existing identity formations. Rather, it is clear that music can become a primary vehicle of collective identification – even if this is traversed by other vectors of identity (race, class, ethnicity, gender, sexuality". Born, "Music and the materialization of identities", 382.

Bennett y Peterson también advierten sobre la importancia que pueden llegar a tener las industrias culturales en las escenas musicales, ya que, a pesar de que "las escenas a menudo son vistas como ensamblajes informales", aquellas "que florecen pasan a formar parte de la industria musical".[1542] En el caso canario observamos estas dinámicas impulsadas por la industria pues encontramos, por un lado, el apoyo institucional de ayuntamientos y cabildos, y, por otro, el énfasis de empresarios de las islas que apuestan por el género. Así, intereses comerciales e institucionales se entremezclan con una escena de personas aficionadas al reggaetón. Esto contribuye a crear un circuito transnacional entre países del Caribe como Panamá y Puerto Rico y el archipiélago canario, lo cual beneficia una rápida expansión del género en este territorio. Es más, como se argumentará a lo largo del capítulo, Canarias se convierte en un enclave estratégico para la internacionalización de artistas latinos/as de reggaetón.

Por otro lado, Bennett y Peterson han teorizado una clasificación de los tipos de escenas según su carácter local, translocal o virtual. Las escenas locales se conciben como aquellas "concentradas alrededor de un enfoque geográfico específico", las translocales como "escenas locales ampliamente dispersas que se comunican regularmente en torno a una forma distintiva de música y estilo de vida", mientras que las virtuales "se han multiplicado utilizando Internet para comunicarse entre sí".[1543] No obstante, la escena de reggaetón canaria supone un ejemplo de la intersección de los tres planos propuestos por estos autores, pues, tal y como ya se demuestra en su libro colectivo de 2004, "las escenas musicales existen de manera simultánea en estados locales, translocales y virtuales".[1544]

De este modo, aunque la escena canaria tiene por definición un carácter local y/o regional limitado al archipiélago, las conexiones con la escena peninsular, así como con las escenas puertorriqueña y de otros países de América Latina son imprescindibles para entender el impacto del reggaetón en las islas, lo que nos lleva a situarla en un plano

---

[1542] "Scenes are often regarded as informal assemblages [...] that flourish become imbedded in a music industry". Andy Bennett y Richard A. Peterson, *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004), 4.

[1543] "[C]lustered around a specific geographic focus [..] widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive form of music and lifestyle […] have proliferated by using the Internet to communicate with each other". Andy Bennett e Ian Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory* (Londres: Palgrave Macmillan, 2016), 6 y 10.

[1544] "[M]usic scenes simultaneously exist in local, trans-local and virtual states". Bennett y Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, 92. Esta es una cuestión que también se apunta en Pedro, Piquer y del Val, "Repensar las escenas musicales contemporáneas".

translocal. Del mismo modo, la importancia de la dimensión *online*, estudiada aquí a través de la web canaryreggaeton.com, muestra el importante papel que juega lo virtual en la conformación de una escena durante los 2000. Esta web también funciona como un ejemplo de lo que Pedro, Piquer y del Val consideran "participantes comprometidos", es decir, aquellas personas que

> tienden a desarrollar una variedad de iniciativas y proyectos de documentación, divulgación y producción, que pueden incluir la grabación audiovisual y/o discográfica, la realización de programas de radio, la publicación de revistas, textos y páginas web, la producción de conciertos y conferencias, etc. Todo ello contribuye a generar una red de interacciones comunicativas y espacios compartidos de participación y diálogo, que favorecen el encuentro en torno a la experiencia musical.[1545]

El vaciado de esta web y de la prensa canaria también permite dar cuenta de la historia de esta escena, siguiendo las recomendaciones de estos autores sobre la necesidad de tener presente la dimensión diacrónica de las escenas y el peso de la memoria. Así, resulta habitual que personas que pertenecen generaciones más jóvenes expresen que en las islas el reggaetón lleva consumiéndose mucho tiempo, más que en la península, lo que facilita el proceso de identificación. De todas formas, también se observa una selección de aquellas historias que se quieren tomar como propias, como sucede con K-Narias, que, pese a ser pioneras del género en el país, apenas son reconocidas por los agentes que participan en la escena urbana, salvo excepciones.[1546]

La importancia de la memoria también se subraya en el libro *Popular Music Scenes and Cultural Memory* de Andy Bennett e Ian Rogers. Aquí, los autores introducen conceptos como el de "geografía emocional", que, siguiendo a Davidson y Bondi, describen como "un enfoque que intenta captar las cualidades más intangibles y emotivas del apego personal y colectivo de los individuos al espacio y al lugar, incluyendo los fuertes vínculos locales que a menudo lo sustentan y conforman".[1547] Esto permite subrayar la dimensión afectiva de las escenas –que funciona como una cuarta categoría de

---

[1545] Pedro, Piquer y del Val, "Repensar las escenas musicales contemporáneas", 74.

[1546] El trabajo de *El Bloque* y de Aïda Camprubí por incluir a K-Narias en la genealogía de la escena urbana choca con lo que describen algunos de los participantes a los que entrevistan.

[1547] "[A]n approach that attempts to capture the more intangible and emotive qualities of individuals' personal and collective attachment to space and place, including the strong local ties that often underpin and inform this". Bennett y Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, 54-55 en base a lo expuesto en Joyce Davidson y Liz Bondi, eds., *Emotional Geographies* (Aldershot: Ashgate, 2007).

clasificación dentro de la división local/translocal/virtual–, ya teorizada por Bennett en 2013, la cual está

> sustentada por una conciencia, por parte de individuos aislados, de que muchos otros están [...] dando un significado similar a lo que están escuchando, leyendo y viendo, basado en sus recuerdos generacionales compartidos y la experiencia cultural de esa música.[1548]

Destacar lo afectivo también permite incidir en lo local, pues da pie a observar "cómo [las escenas] están conectadas para convertirse en medios importantes para la articulación de la localidad y la identidad local".[1549] Esto resulta especialmente notorio en el contexto canario, donde la identidad regional aparece reivindicada a menudo en los proyectos artísticos ligados al reggaetón –aun sin ser algo exclusivo del género–, como pueden ser el nombre artístico de K-Narias o la *intro* –obra de Cruz Cafuné– del disco de Quevedo, *DONDE QUIERO ESTAR* (2023). En ciertas ocasiones, esta identificación con lo canario también lleva a un distanciamiento respecto a lo español, lo que a su vez puede ser un gesto de aproximación a lo latino. Como veremos a lo largo del capítulo, la producción de reggaetón desde Canarias está cargada de símbolos y gestos que enfatizan esta conexión identitaria con el archipiélago y con la experiencia isleña.

5.2. El reggaetón de los 2000 en Canarias

Según recoge Aïda Camprubí, DJ Darío fue y es un actor destacado en la escena canaria, pues a principios de los 2000 pinchaba *hip-hop*, *dancehall* y salsa, incorporando posteriormente reggaetón por recomendación de un amigo boricua. También fue DJ residente en Súper 7 Radio, donde empezó a pinchar reggaetón en su programa *90 minutos con DJ Dario*, que luego se trasladó a Radio Mega Latina:

> Tuve tan buena acogida –recuerda Dario– que se invita a Daddy Yankee, Eddie Dee y Tito El Bambino a tocar durante los carnavales, frente a un público multitudinario, en la misma tesitura donde en otras ocasiones han actuado Celia Cruz u Oscar D'León. Vuelven a Puerto Rico diciendo que las fiestas en Europa son una locura y

[1548] "[U]nderpinned by a knowingness on the part of isolated individuals that many others are [...] making a similar sort of sense out of what they are hearing, reading and watching, based upon their shared generational memories and cultural experience of that music". Andy Bennett, *Music, Style and Aging: Growing Old Disgracefully?* (Philadelphia: Temple University Press, 2013), 60.

[1549] "[H]ow […] are linked to and become important mediums for the articulation of locality and local identity". Bennett y Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, 55.

> generan interés en el resto de los artistas, bautizando a Tenerife como el Puerto Rico de Europa.[1550]

En este apartado, dedicado a las escenas de reggaetón en Canarias durante los 2000, observaremos los procesos de consumo y producción del género en las Islas. Para ello, se presta atención a la organización de conciertos y otros eventos relacionados con el reggaetón, impulsados por las instituciones y la empresa privada, la creación de una plataforma virtual para las personas aficionadas al género, el rechazo por una parte de la escena musical canaria y la producción local, que proviene tanto de la escena del *hip-hop* como de la influencia de la escena puertorriqueña.

5.2.1. Conciertos y festivales de reggaetón en las islas a través de la prensa

La actividad de música en vivo relacionada con el reggaetón registrada en la prensa canaria muestra que las islas –en especial Tenerife y Gran Canaria– comenzaron a acoger conciertos de artistas latinos/as de reggaetón desde noviembre de 2003, con la actuación de Lorna como cabeza de cartel en el Festival Meren-Dance de Guía (Gran Canaria).[1551] Así, vemos que el reggaetón se va insertando en eventos dedicados a la música latina que llevan tiempo celebrándose en el archipiélago. A finales de año, Don Omar se encuentra presentando su disco *The Last Don* (2003) en Canarias y anuncia dos fechas de conciertos para enero de 2004 en Tenerife y Gran Canaria.[1552] En la rueda de prensa, el artista comparte que "Canarias es una plaza sumamente importante para mí. Mi meta siempre fue exponer mi talento fuera de mi país".[1553]

De hecho, la prensa indica que, en dos meses, el artista ha vendido 30 000 copias de su álbum solo en la comunidad autónoma.[1554] Otra noticia que informa de los conciertos de Don Omar señala que en varias cadenas de televisión se están programando videoclips de

---

[1550] Camprubí, "Y dime qué pasó", 216.

[1551] "Pasión salsera en Guía", *Canarias 7*, 21 de noviembre de 2003, 46. En otra noticia se habla de la música de Lorna como "rap descaradote". Véase D. F., "A bailar", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 21 de noviembre de 2003, 128.

[1552] S. N., "El rapero Don Omar actuará en Tenerife el 24 de enero", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 17 de diciembre de 2003, 81.

[1553] Ibid. En 2005, a Don Omar ya se le considera un precursor de esta entrada del género en Canarias, mientras que las islas son descritas como la "base para su posterior conquista del resto del continente europeo". Erick Canino, "Luny Tunes saca a sus críos de paseo", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 18 de febrero de 2005, 107.

[1554] Alberto Pacheco, "Alternativa caribeña", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 23 de enero de 2004, 94.

las canciones su álbum,[1555] lo que "le ha permitido contar con un gran número de seguidores en las Islas que hasta ahora solo tuvieron una breve ocasión para verlo recientemente en un concierto con muchos otros artistas".[1556] Es más, en un reportaje sobre el género de la revista *Interviú*, señalan al productor (promotor) Carlos Zerolo como principal artífice de esta promoción de Don Omar. Según informan, "[e]n 2002 importó a Canarias los primeros temas que ya eran éxito en Puerto Rico. 'Trajimos por primera vez a Don Omar a Canarias, luego a la Península...'".[1557] Zerolo también estuvo involucrado en la creación del festival Reggaetuning y del dúo K-Narias.

En agosto de 2004 actúan One Ché y Miguel Sáez en El Merengazo de Tenerife.[1558] Sobre el artista gaditano y su disco *Mi flow* (2004) explican que trae "el cada vez más popular estilo del *reggaeton*",[1559] aunque, como veremos, en el proyecto de *hip-hop* de One Ché también se acercan al género. Además, el reggaetón está presente en fiestas, como las de Tacoronte (Tenerife) en septiembre,[1560] mientras el primer festival de reggaetón del que hay constancia se celebra en diciembre bajo el nombre de I Festival Reggaetuning.[1561] Este se definió como "una fusión del género musical reggaeton y del arte de personalizar automóviles, tuning"[1562] y en él participaron artistas como Papi Sánchez,[1563] Mala

---

[1555] La polémica sobre la censura de los videoclips en la cadena Telecinco se aborda en detenimiento en el capítulo 6. Los periodistas Neketán y Alonso recogen que "los productores [...] utilizaron la franja de desconexión con Canarias que hace Tele 5 para publicidad y los precios asequibles de la cadena para impulsar su campaña de promoción". J. A. Neketán y M. Alonso, "El 'reggaeton' también es una cuestión de mujeres", *Canarias 7*, 1 de mayo de 2005, 56.

[1556] "El ritmo urbano caribeño", *Canarias 7*, 23 de enero de 2004, 48. Esto indicaría además la celebración de conciertos anteriores que no se han registrado en el vaciado de prensa.

[1557] Alonso, "A perrear que son dos días", 56.

[1558] "Gilberto Santa Rosa participa hoy en 'El Gran Merengazo' de Tenerife", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 12 de agosto de 2004, 69.

[1559] Ibid.

[1560] "Las fiestas de Tacoronte, mucho más tranquilas este año", *La Gaceta de Canarias*, 22 de septiembre de 2004, 41.

[1561] "La primera edición del 'Reggaetuning' promete ser todo un éxito de público", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 7 de diciembre de 2004, 54. En 2005, Carlos Zerolo explica: "'Llevamos varias ediciones del Reggaetuning Festival en Canarias, y por primera vez lo vamos a celebrar en la Península', afirma. Ya tienen 15 fechas firmadas en agosto y más de 500 coches inscritos". Alonso, "A perrear que son dos días", 56.

[1562] "La primera edición del 'Reggaetuning' promete ser todo un éxito de público".

[1563] Este rapero dominicano sería conocido en las islas por su tema de merengue *dance* "Enamórame" (2004). "Ya ruge el Reggaetuning 2004", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 11 de diciembre de 2004, 68.

Rodríguez, Tha Locos,[1564] "varios intérpretes del recopilatorio Kilates",[1565] Don Omar como cabeza de cartel[1566] y los productores Luny Tunes con "Lo Mas Flow Family".[1567] El evento, dirigido por Producciones Oye, estuvo patrocinado por "la Viceconsejería de Cultura y la Dirección General de Juventud del Gobierno de Canarias, el Cabildo Insular de Tenerife, el Ayuntamiento de Santa Cruz y un grupo de entidades privadas",[1568] lo que demuestra el apoyo institucional del que gozó el género a mediados de los 2000 por su nexo con la juventud. Una crónica de la primera noche del festival recoge que el evento tuvo una afluencia de más de seis mil personas y recalca la afición que existía en Canarias por el género, así como el papel de la región en su expansión por Europa.[1569]

En febrero de 2005 se anuncia la celebración de un Festival de Reggaetón dentro del programa del carnaval de Tenerife, con actuaciones de Tito El Bambino, Eddie Dee, Luny Tunes,[1570] Tha' Locos y "3DJs nacionales".[1571] Según el concejal de Fiestas José Carlos Acha, "la fiesta ha evolucionado muchísimo y la sociedad solicita otras cosas como el *reggaeton* que reunió en la plaza de España a casi 15.000 críos".[1572] Héctor y Tito también actúan esos días en La Frontera (El Hierro) ante casi dos mil quinientas personas,[1573] con

---

[1564] Antes conocidos como Pocos Locos.

[1565] Véase "La primera edición del 'Reggaetuning' promete ser todo un éxito de público" y "Ya ruge el Reggaetuning 2004", 68-69.

[1566] El artista boricua también actuó en esas fechas en la discoteca Wilson de Las Palmas de Gran Canaria, en "el marco de La Noche de la Salsa". "Don Omar, en concierto, mañana en la discoteca Wilson", *Canarias 7*, 11 de diciembre de 2004, 83.

[1567] *Mas Flow* es el título del álbum debut del dúo Luny Tunes junto a Noriega, el cual funciona a modo de disco de productor, participando en cada canción un artista diferente. Véase "Mas flow", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Mas_flow. En una de las noticas sobre el festival indican que el grupo Lo Más Flow Family estaba compuesto por "Luny Tunes, integrado por David Luciano 'Babyranks', Joan Ortiz, Luis O'Neill Laureano, José A. Díaz 'Álex', José A. Ribera Wibal y Josás de la Cruz 'Nelly'", entre otros. Véase "Ya ruge el Reggaetuning 2004", 68.

[1568] "La primera edición del 'Reggaetuning' promete ser todo un éxito de público".

[1569] "La incorporación al mercado europeo de este contagioso estilo musical fue a través de Canarias, donde cuenta con numerosos seguidores, que anoche no se quisieron perder la ocasión de ver y oír a sus ídolos en 'vivo y en directo'". "Ya ruge el Reggaetuning 2004", 68.

[1570] Actuaron "el dúo Wibal y Álex, junto a Baby Ranks, Coffie y Dragón". Canino, "Luny Tunes saca a sus críos de paseo". Además, el grupo estuvo promocionando en las islas su trabajo *La trayectoria* (2004), donde aprovecharon para contar la historia del género desde las épocas del *reggae* panameño y del *underground*. N. G., "Luny Tunes acerca los ritmos del reggaetón al Archipiélago", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 16 de febrero de 2005, 73.

[1571] "Sábado de Piñata", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 1 de febrero de 2005, 24.

[1572] Mesa, "Acha: 'Aunque chillen'", *La Gaceta de Canarias*, 18 de febrero de 2005, 12.

[1573] "7 Islas. La actualidad diaria de los municipios canarios", *Canarias 7*, 10 de febrero de 2005, 12.

"la colaboración de la Consejería de Juventud y Servicios Sociales del Gobierno de Canarias", institución que también subvenciona parcialmente el evento.[1574] Por su parte, el carnaval de Las Palmas de Gran Canaria incluyó reggaetón en su programación, en este caso con "*DJ Mayox & Company* y los DJ's *Canary Reggaeton*", un evento dirigido a "[l]os más jóvenes".[1575] Estos mismos DJs actuaron en la Disco Paladium (San Francisco Javier de Arucas), dentro de la "Gran fiesta *Reggaeton Party*".[1576]

Además, en el local El Vacilón de La Habana (LPDGC) actuó el artista panameño El Barbero,[1577] mientras que el documental de Héctor Herrera *One Dollar, el precio de la vida* –en cuya banda sonora participa dicho artista– se estrenaba en "los [cines] Monopol".[1578] En la primavera de 2005, Daddy Yankee estuvo promocionando su álbum *Barrio Fino* en Gran Canaria. Al ser preguntado por el éxito del género en las islas, el artista comenta: "He escuchado que en Canarias hay mucha rumba, igual que en los países latinos. Es una isla como la nuestra, Puerto Rico, llena de rumba, y de otros géneros como la salsa o el merengue",[1579] reconociendo la conexión cultural y musical de Canarias y América Latina a través de la música latina.

Otro local donde se celebran varios eventos de reggaetón es la discoteca del Holiday World,[1580] donde actuó Nicky Jam.[1581] Al año siguiente, el artista colombiano Baby Killer

---

[1574] "El ritmo del reggaeton llegará a La Frontera con Los Bambinos Héctor y Tito", *La Gaceta de Canarias*, 1 de febrero de 2005, 39.

[1575] "Baile de carnaval con Límite Joven, Aguacate y Furia Joven, mañana sábado en el Club Metropol", *Canarias 7*, 4 de febrero de 2005, 67.

[1576] "El Combo Dominicano, hoy viernes, y Furia Joven, el sábado, en la disco Paladium", *Canarias 7*, 18 de febrero de 2005, 76. También se indica que "las Gatas Sandungueras de Paladium te enseñarán el lado más sexy del reggaeton". "Festival de Reggaeton, hoy, y mañana seis orquestas, en la Paladium de Arucas", *Canarias 7*, 4 de marzo de 2005, 68.

[1577] Este artista panameño se dio a conocer en las islas a través del videoclip de su tema "Si la vieran bailar" (2004). Erick Canino, "En defensa del género", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 17 de junio de 2005, 106.

[1578] "Agenda 25 febrero al 3 marzo", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 25 de febrero de 2005, 98. *One Dollar, el precio de la vida* (2001) es un documental que aborda el auge del narcotráfico y la criminalidad en Panamá a principios de los 2000. "'One dollar' documenta el precio de la muerte para los niños de Panamá", *Canarias 7*, 20 de abril 2005, https://www.canarias7.es/hemeroteca/one_dollar_documenta_el_precio_de_la_muerte_para_los_ninos_de_panama-YTCSN735.

[1579] Alberto García Saleh, "'El reggaeton es una música revolucionaria que habla por sí misma", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 5 de abril de 2005, 26.

[1580] Se anuncia una fiesta de reggaetón con "los Djs F. Glez, Dj Mayox". "Música en vivo de la A a la Z", *Canarias 7*, 26 de mayo de 2005, 42.

[1581] "Música en vivo de la A a la Z", *Canarias 7*, 23 de junio de 2005, 42.

participa en una "noche de discoteca móvil" en el distrito Ofra-Costa Sur (Santa Cruz de Tenerife).[1582] Ya en julio de 2007, Don Omar ofrece conciertos en Infecar (LPDGC)[1583] y en La Laguna (Tenerife), de los cuales quedan reseñas que hablan de una asistencia de más ocho mil personas y de cinco mil personas, respectivamente, confirmando que ambos conciertos fueron un éxito.[1584] En agosto de ese año se celebra además el Gomeraurban Party 07, un festival de música urbana donde se incluye el reggaetón.[1585] Pero el acontecimiento del año fueron los conciertos de Tego Calderón, pues, según Aïda Camprubí, aun es recordado dentro de la escena de música urbana canaria.[1586]

El periodista Job Ledesma explica que "[a] Calderón se le considera uno de los artistas más personales dentro del reguetón [...] quizás de lo mejor que ha surgido" en el género. También señala que ofrecerá un concierto en Tenerife en junio, así como de otras fechas en "Madrid, Barcelona y Lanzarote".[1587] Otra noticia de agosto anuncia que en septiembre, dentro de su gira española, actuará en Arucas[1588] y en La Laguna, contando con K-Narias como teloneras.[1589] En la misma línea que otros reggaetoneros, Calderón cuenta en una entrevista en septiembre: "yo he oído hablar tanto de Canarias que ya me siento como en casa. Creo que son unas islas muy especiales, un lugar donde puedo lograr una conexión bonita con el público".[1590] En 2008, el dúo Calle 13 anuncian conciertos en

---

[1582] "Cultura/comunicación - Pop, reggaeton y hip hop esta noche para los jóvenes del distrito de Ofra", *La Gaceta de Canarias*, 20 de mayo de 2006, 38.

[1583] En este caso, el concierto estaba dirigido por Rolo Producciones y Essensial Group, con el patrocinio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. "Don Omar, en Infecar", *Canarias 7*, 12 de julio de 2007, 50.

[1584] M. Barroso, "Un rey llamado Don Omar", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 2 de agosto de 2007, 65; "Don Omar se hizo de rogar ante un público expectante ayer en La Laguna", *La Opinión de Tenerife*, 2 de agosto de 2007, 32.

[1585] "'Gomeraurban Party '07' llenará San Sebastián de música alternativa", *La Gaceta de Canarias*, 31 de agosto de 2007, 31.

[1586] De hecho, Camprubí relata la anécdota (o rumor) de que Tego Calderón exclamó "¡Viva Cuba!" en "el escenario principal del pabellón Tonono de Arucas en Gran Canaria ante un público atónito". Camprubí, "Y dime qué pasó", 214.

[1587] Job Ledesma, "Tego Calderón visita por fin Tenerife para dar un concierto", *La Opinión de Tenerife*, 21 de marzo de 2007, 26.

[1588] Este estaba "organizado por la productora Mixturas Music con la colaboración de la concejalía de Festejos del Ayuntamiento de Arucas". P. V. S., "A la venta las entradas para el concierto de Tego Calderón", *Canarias 7*, 31 de agosto de 2007, 19.

[1589] "Tego Calderón, en Arucas", *Canarias 7*, 7 de agosto de 2007, 34.

[1590] A. Jurado, "'En Canarias yo me siento como en casa'", *Canarias 7*, 14 de septiembre de 2007, 40.

junio en las islas de Tenerife y Lanzarote,[1591] siendo calificados por Job Ledesma de "revolucionarios del reguetón".[1592] De este modo, tanto en el caso de Calle 13 como en el de Tego Calderón se confirma que la actitud positiva por parte de la crítica musical (quienes, como veremos en el capítulo 8, les dan un trato de favor) permea también en las opiniones de la prensa canaria. Otros artistas latinos que dieron conciertos a finales de la década fueron el venezolano-canario Guille El Invencible[1593] y Yeisiey, también de Venezuela y residente en España.[1594]

Como vemos, durante la primera década del siglo, el reggaetón en directo cobra peso en la vida musical de las islas a través del apoyo de instituciones públicas y entidades privadas. Para los/as artistas latinos/as, el archipiélago se convierte en una parada destacada para internacionalizar sus proyectos musicales, mientras que ciertas voces canarias se enorgullecen de ser el punto de entrada del género en España. También se evidencia cómo el reggaetón se inserta a través de espacios consolidados alrededor de la música latina, ya sean festivales como El Gran Merengazo[1595] o locales de música latina. De este modo, se produce una articulación de la escena local canaria como parte de la escena transnacional latinoamericana. Asimismo, la escena del reggaetón de Canarias también se configura gracias a espacios virtuales, entre los que destaca canaryreggaeton.com.

5.2.2. La dimensión virtual de la escena a través de canaryreggaeton.com

Más allá de la prensa, la página web canaryreggaeton.con es un rico testimonio de cómo se configuró la escena de reggaetón en las islas.[1596] La web fue creada de diciembre de

---

[1591] Almudena Cruz, "Océano de sonidos", *La Opinión de Tenerife*, 16 de junio de 2008, 59.

[1592] Job Ledesma, "Calle 13 se estrenará en Canarias el próximo junio", *La Opinión de Tenerife*, 15 de febrero de 2008, 68.

[1593] Guille El Invencible actuó en las fiestas de La Candelaria y las fiestas del Cristo (Tenerife). "Un batido de ritmos con sones latinos", *La Opinión de Tenerife*, 21 de mayo de 2009, 49.

[1594] La noticia sobre Yeisey no indica ningún evento en concreto. "Yeisiey llega pisando fuerte", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 14 de agosto de 2009, 61.

[1595] Este festival dedicado al merengue y la música latina se inició a principios de la década de los noventa en el archipiélago. Véase Tota, "El Merengue y la Salsa en las Islas Canarias", Tropicana, 6 de junio de 2003, https://www.tropicanafm.com/2003/el-merengue-y-la-salsa-en-las-islas-canarias-154055-167161.html.

[1596] Una parte de la web, ya desaparecida, es accesible gracias al recurso Wayback Machine de The Internet Archive. Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://canaryreggaeton.com/ > 14 de septiembre de 2004 > 10:46:47. Disponible en https://web.archive.org/web/20040914104647/http://canaryreggaeton.com/.

2003 en Las Palmas de Gran Canaria anunciándose como "la primera de España",[1597] aunque en la plataforma Wayback Machine no queda constancia de su actividad hasta septiembre de 2004.[1598] Ya desde su título y su imagen de portada conectan la región con el reggaetón.[1599] Así, a partir de 2006, la imagen de cabecera combina la estética brillante del *bling-bling* con el mapa de las islas (fig. 5.1.).



Figura 5.1. Imagen de cabecera de la web canaryreggaeton.com.[1600]

Fue una plataforma con mucho contenido, llegando a anunciarse en la revista *Reggaeton Magazine*.[1601] Según Guille Vega, su creador, la web nació porque "estaba pegando el Papi Chulo y Don Omar […] Nos encontramos a Lorna allí en una discoteca, [nos] hicimos fotos con ella y decidimos colgar esas fotos en una página web".[1602] La web incluía información detallada sobre conciertos de artistas de reggaetón nacionales e internacionales, así como sobre festivales y fiestas en discotecas canarias y

[1597] "01/Diciembre/2003. Nace una nueva web de ReGGAETON (la primera en España) donde la música está empezando a escucharse, en radios, discotecas, en los coches de la gente, incluso en televisión, y nace como una nueva sección de www.SiMbOSoUnD.com. La web de la que estamos hablando, (como no) es www.CaNaRyReGGAETON.tk [Viva EL REGGAETON!]". Ibid.

[1598] El *webmaster* era Guille Vega y sus colaboradores Eduardo Cartes (DJ Cartes Jean) y DJ MaJoX. "Nosotros", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 23 de octubre de 2004 > 00:51:19 > Nosotros. Disponible en https://web.archive.org/web/20041016053737fw_/http://www.simbosound.com/reggaeton/nosotros.html.

[1599] También incluía una sección de presentación subrayando el carácter regional, que informa sobre la situación geográfica y las características culturales del archipiélago. Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 23 de octubre de 2004 > 00:51:19 > CaNaRy ReGGaEToN "La Web Del ReGGaEToN Que Llega A Canarias". Disponible en https://web.archive.org/web/20041023005119/http://www.canaryreggaeton.com/index2.html.

[1600] Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 4 de enero de 2006 > 03:41:57. Disponible en https://web.archive.org/web/20060104034157/http://www.canaryreggaeton.com/index2.html.

[1601] "Canary Reggaeton" (publicidad), *Reggaeton Magazine*, n.º 2, diciembre de 2005, 49.

[1602] CanaryReggaeton, "Reportaje Reggaeton En TVCanaria", YouTube, 23 de octubre de 2006, 5:15-5:24, https://www.youtube.com/watch?v=aU2-VK3Di38&ab_channel=CanaryReggaeton.

peninsulares.[1603] Además, compartía noticias de medios españoles, puertorriqueños y dominicanos referidas al reggaetón, informando sobre las últimas novedades en las carreras de los/as artistas, las polémicas e incluso las discusiones acerca del desarrollo del género.[1604]

También cumplió un papel fundamental a la hora de divulgar conocimiento sobre el género y la cultura puertorriqueña, pues, desde 2004, alberga distintas secciones con diccionarios de términos boricuas, apartados donde se explica la historia del reggaetón y vídeos de perreo. En 2005 añadieron secciones de letras –titulado "Lyricas"–,[1605] biografías de artistas y de "Nuevos talentos". En este último incluyeron varios nombres de artistas canarios como K-Narias, Tha' Locos o Estilo Libre, pero también de artistas de Perú como Mc Jam o Panamá como la solista Keribel.[1606] De este modo, la web se convierte en una herramienta para generar capital subcultural sobre el reggaetón.

Por otro lado, su apoyo a la difusión musical del género fue muy intenso, pues colgaban enlaces para descargar canciones y vídeos, subían los remixes de reggaeton de DJ Cartes Jean y DJ Majox e informaban sobre los discos en venta en España, explicando también cuáles eran las mejores opciones de compra *online*. De hecho, en 2006 abrieron un nuevo apartado de CDs y DVDs de la tienda *online* radicada en Nueva York Isla Musical,[1607]

[1603] Por mencionar algunos, los conciertos de Miguel Sáez, 3DVoz, Don Omar y Nicky Jam, además de los festivales Reggaeton Music Festival 2004 y Reggaetuning o las fiestas en discotecas como Gran Caribe (en Vecindario, Gran Canaria).

[1604] Por ejemplo, una noticia de *Primera hora* recogida en la web presenta el testimonio de Nicky Jam sobre el perreo como evolución del "culeo". Así, "[e]l 'culeo' es un baile que se pegó por realizarse sin pareja, ya que la persona movía su trasero de frente hacia atrás de manera rápida. El 'perreo', sin embargo, se hace pegando el cuerpo con otro, ejerciendo diferentes movimientos y rozando de frente a la otra persona, de lado o nalgas con nalgas". EL "PERREO" UNA EVOLUCIÓN DEL "CULEO", *Revista Digital PRIMERA HORA*, 18 de noviembre de 2003; Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://canaryreggaeton.com/ > 14 de septiembre de 2004 > 10:46:47 > Noticias del reggaeton en el mundo entero. Disponible en https://web.archive.org/web/20040914104647/http://canaryreggaeton.com/.

[1605] "Lyricas", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 25 de noviembre de 2005 > 10:19:07 > "Si No Carga Pulsa Aquí Para Entrar En La Web" > Lyricas. Disponible en https://web.archive.org/web/20051125101907/http:/www.canaryreggaeton.com/index2.html.

[1606] "Nuevos Talentos", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/ > 7 de julio de 2005 > 00:40:34 > "Si No Carga Pulsa Aquí Para Entrar En La Web" > Nuevos Talentos. Disponible en https://web.archive.org/web/20050707004034/http://www.canaryreggaeton.com/.

[1607] "Tienda de CD's y DVD's reggaeton", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 4 de enero de 2006 > 03:41:57 > Tienda de CD's y DVD's reggaeton. Disponible en https://web.archive.org/web/20060104034157/http://www.canaryreggaeton.com/index2.html.

autodenominada “la capital mundial de la música latina”.[1608] Así, la web facilitaba la circulación de discos de reggaetón a pesar de que estos no se editasen en España, expandiendo considerablemente la oferta con álbumes de DJs y productores clásicos como The Noise, DJ Blass, Luny Tunes o DJ Blaster, así como recopilatorios de sellos como White Lion o Flow Music.

Hacia 2005 también se sumó una “Radio Online 24h”[1609] y en 2006 la web contaba con una sintonía particular de la mano de Felito El Caballote,[1610] una canción donde el artista radicado en Estados Unidos declara “desde Canary Reggaeton para España y el mundo entero”.[1611] La web, con su carácter interactivo, también incluye *samples* de *kick* y *snare* que con el paso del cursor suenan, de modo que la persona que navega por la página de inicio puede jugar a completar el ritmo de dicha melodía.

También dedicaron una sección a los tonos de móvil (polifónicos y monofónicos), que se anunciaban bajo la frase “¿Te gusta el Reggaeton? ¿Eres un fanático de este tipo de música? ¡¡Demuéstralo poniéndolo en tu móvil!!”.[1612] Las canciones se promocionaban incluyendo en qué programa de televisión se emitían –normalmente en *Crónicas Marcianas* o en *Gran Hermano*–, probablemente para facilitar su reconocimiento.[1613] Asimismo, cabe apuntar que crearon un canal en YouTube para subir videoclips de artistas como Foncho, Boris SOS, Estilo Libre o Lorna y otros vídeos sobre el género, como los reportajes de la TV Canaria.[1614]

[1608] Cabe señalar que la web en 2006 todavía contaba con la categoría “Rap & Reggae en Español / Reggaeton”. *Isla Musical*; archivado en Wayback Machine > http://www.islamusical.com/index.html?c=117 > 9 de mayo de 2006 > 16:07:31. Disponible en https://web.archive.org/web/20060509160731/http://www.islamusical.com/index.html?c=117.

[1609] “Radio Online 24h”, Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 30 de noviembre de 2005 > 22:59:51 > Radio Online 24h. Disponible en https://web.archive.org/web/20051130225951/http:/www.canaryreggaeton.com/index2.html.

[1610] Felito El Caballote, SoundCloud, https://soundcloud.com/felitopb.

[1611] Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://canaryreggaeton.com/ > 2 de febrero de 2006 > 02:26:20. Disponible en https://web.archive.org/web/20060202022620/http://canaryreggaeton.com/.

[1612] Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 13 de febrero de 2005 > 08:59:13. Disponible en https://web.archive.org/web/20050213085913/http://www.simbosound.com/reggaeton/index2.html.

[1613] Una captura de febrero de 2005 recoge canciones de Daddy Yankee, Don Omar, Héctor y Tito, La Factoría, Ivy Queen, Tego Calderón y Nicky Jam. Ibid.

[1614] CanaryReggaeton, canal de YouTube, https://www.youtube.com/@CanaryReggaeton/videos.

La web contaba con un foro y un espacio para mensajes, por lo que probablemente cumplió un papel destacado en la creación de una comunidad alrededor del gusto por el reggaetón. Sus creadores invitaban a realizar encuestas "para mejorar esta web día a día con tus sugerencias, quedando la página al gusto de los visitantes", con preguntas relativas al uso de la página, así como a las preferencias musicales en apartados sobre artistas y canciones favoritas.[1615] Otra sección estaba dedicada a las fotos de conciertos y fiestas, siendo un espacio para compartir recuerdos de estos eventos y las fotos con los/as artistas.

Además, cabe destacar que los creadores y colaboradores del sitio web participaban activamente en la escena canaria, pues ofrecían sus servicios como organizadores de fiestas de reggaetón a las discotecas de la región, así como a alguna sala peninsular.[1616] Por ejemplo, el 2 de diciembre de 2005 celebraron el segundo aniversario de la plataforma –y el cumpleaños de DJ Majox– con una fiesta en Palacio Latino (LPDGC) que incluía

> [a]ctuaciones EN VIVO de "Los Mosqueteros Family" (FDVOZ Producciones) [Foncho "3DVOZ", Estilo Libre, Darey, Mimi, Havana] Y Recién Llegado de PANAMA, el Artista RUDY RANKS (Hermano de Aldo Ranks) traído por el prestigioso Productor de Panamá DJ Megabyte.[1617]

Por lo tanto, el rastreo digital de canaryreggaeton.com permite confirmar la idea de Pedro, Piquer y del Val sobre la importancia de los "participantes comprometidos", quienes a través de sus labores contribuyen a la articulación de una escena musical. En definitiva, la intensa actividad de esta web demuestra cómo la asimilación y apropiación del

---

[1615] "Encuesta", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 16 de junio de 2006 > 12:05:54 > Encuesta. Disponible en https://web.archive.org/web/20060616120545fw_/http://www.canariasreggaeton.com/encuestareggaeton.html.

[1616] El equipo de Canary Reggaeton se presentan como "[l]os DJ's que más saben de reggaeton en Canarias" y dicen ofrecer "las mejores canciones reggaeton desde Latinoamérica". "Fiestas Reggaeton", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canaryreggaeton.com/index2.html > 13 de febrero de 2005 > 08:59:13> ¿Tienes Una Discoteca En Canarias? Pulsa aquí para Organizar una Fiesta Reggaeton. Disponible en https://web.archive.org/web/20050130085515/http://fiestas.canaryreggaeton.com/.

[1617] Adicionalmente, el anuncio indica que la revista *Reggaeton Magazine* y otros patrocinadores repartirían regalos con cada consumición. "¡¡YA HAN PASADO 2 AÑOS DESDE QUE SE INICIO EL PROYECTO CANARYREGGAETON.com!!", Canary Reggaeton; archivado en Wayback Machine > http://www.canariasreggaeton.com/fiestaaniversario2Dic.html > 31 de diciembre de 2005 > 03:46:23. Disponible en https://web.archive.org/web/20051231034623/http://www.canariasreggaeton.com/fiestaaniversario2Dic.html.

reggaeton en las Islas Canarias estuvo fuertemente influenciada por un colectivo de personas aficionadas al género.

5.2.3. El género como amenaza a la identidad canaria y a la escena del rock

Frente a esta aceptación del género en Canarias por parte del público e instituciones públicas y privadas, un sector de la población empezó a denunciar la falta de apoyos que estaba recibiendo la cultura canaria, apuntando al reggaetón como causa de esta situación. Así, encontramos textos periodísticos que, en lugar de celebrar que el archipiélago se hubiese convertido en la puerta de entrada del reggaetón a Europa, lamentan que "parece haber sido elegido como banco de pruebas de la miseria cultural que algunos nos quieren imponer".[1618] Esto se empieza a notar tras los anuncios de la celebración del Festival Reggaetuning a finales de 2004, cuando, según la prensa

> sectores musicales de Tenerife y asociaciones canarias de la Música criticaron [...] la gestión de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno canario por su 'falta de voluntad' para articular el circuito regional y por su ineficacia para arropar a los creadores insulares.[1619]

Músicos canarios como Luis Morera (cantante del grupo Taburiente, exponente de la Nueva Canción Canaria) expresaron su descontento ante lo que se tachó de "grave crisis musical promovida por la invasión de los Don Omar, los ritmos bachata y su promoción en televisión".[1620] De este modo, el reggaetón se señala como el culpable de la deficitaria financiación para proyectos musicales isleños. Un par de semanas después, Morera y su compañero Miguel Pérez hablan en una rueda de prensa de presentación de su disco sobre "la pobreza cultural que se vive en las islas, con jóvenes contaminados por estilos como el reggaetón", una situación que, a su juicio, podría convertir la identidad canaria "en un souvenir".[1621] De este modo, reivindican su nuevo álbum como "'la puesta a punto' de una generación de jóvenes que está contaminados por la falta de una cultura básica sobre la identidad canaria". Para Morera,

---

[1618] Ángel Suárez, "Enfermedad 'reggaetón'", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 15 de mayo de 2005, 107.

[1619] Jorge Balbás, "Músicos de Tenerife critican a Xerach por la 'falta de voluntad' para crear un circuito regional", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 1 de diciembre de 2004, 61.

[1620] Ibid.

[1621] "Taburiente reclama dinero para la música popular", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 15 de diciembre de 2004, 108.

> [l]o canario está desapareciendo a pasos agigantados y hay un momento crítico para la gestión cultural, sólo falta poner la radio y te encuentras a niños de 13 o 14 años absorbidos por el reggatón (*sic*) y es muy triste ver a 200.000 personas bailando merengue incluso en carnavales, que cada vez tienen menos de canarios.

El cantante sentenció que "hay hambre de canariedad", criticando las políticas culturales del Gobierno canario y comunicó una serie de iniciativas para reactivar la música popular canaria. Esta ansiedad ante la pérdida de la identidad canaria también queda plasmada en críticas que oponen el reggaetón a la música latina canonizada. Así lo refleja José A. Neketán en la introducción de su crítica a un concierto de Marc Anthony en 2005:

> Canarias exportaba antes al resto del Estado el sonido de la Fania All Stars, Rubén Blades, Willie Colón, Ray Barretto, Tito Puente, Papo Luca, Van Van, Celia Cruz y otras grandes formaciones. Las Islas eran una extensión de los escenarios latinoamericanos. El nombre del archipiélago se manejaba en la otra orilla de manera natural y los intérpretes pedían incluirnos en sus grandes giras. Pertenecíamos a un circuito de grandes artistas. Hoy somos el trampolín del reggaetón y de productos maquillados que se la juegan todo en el primer disco.[1622]

Las palabras del periodista reflejan una actitud nostálgica, amable con el pasado y pesimista con el presente, donde además se subraya el lazo entre Canarias y América Latina.[1623] El rechazo también surge desde la escena del rock. Por ejemplo, Jorge Soriano, guitarrista del grupo The Mistake, habla de que

> [s]umida en la tempestad reggaeton y los bailes caribeños a los que nos someten los poderes públicos, los medios de comunicación y los grupos empresariales faltos de imaginación y reticentes a apuestas arriesgadas, naufraga nuestra escena del rock en Canarias.[1624]

[1622] José A. Neketán, "¡Ahora sí!", *Canarias 7*, 26 de febrero de 2005, 74.

[1623] El periodista usa el mismo recurso en otra noticia donde anuncia la participación de Carlinhos Brown en el Festival de Jazz de Canarias al abrir con la frase "[a]ún hay mucha música que escuchar entre atracones de reggaeton y melodías salidas de academias catódicas". José A. Neketán, "Los que vienen a dar la nota", *Canarias 7*, 7 de abril de 2005, 46.

[1624] "La escena según… Jorge Soriano", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 6 de mayo de 2005, 106.

Existen más testimonios de esta oposición al reggaetón por parte de integrantes de grupos de rock, *indie* o pop-rock en el contexto canario.[1625] Esta actitud de algunos músicos de rock esconde no solo la asignación de un culpable de su mala situación en términos de apoyo institucional y económico, sino que también plasma una preocupación más general que viene abordando esta cultura de género desde al menos los años setenta, época en la que deja de estar asociada con la juventud.[1626] Así, este descontento ante el éxito cosechado por el reggaetón y otras músicas caribeñas en las islas bien puede leerse como un síntoma más del envejecimiento de las audiencias del rock.[1627]

Además, encontramos voces que niegan que el reggaetón pueda ser considerado canario, de nuevo entrando en debates sobre música e identidades,[1628] especialmente en el caso de las celebraciones tradicionales como el carnaval o las romerías.[1629] Esto también fue tema de discusión en la televisión, como sucede en un episodio de 2008 del programa *Cuando el río suena...* de TvC donde se habló de "la influencia de las modas que llegan de fuera en la población de las Islas".[1630] Ya en 2010, las reivindicaciones de músicos como Luis Morera continúan a través de la creación de "colectivos culturales", ante lo que este ya denomina una "identidad perdida".[1631] Más allá de las preocupaciones identitarias, el rechazo del reggaetón puede leerse como un ejemplo de las "relaciones de competencia

---

[1625] Otros músicos como David Pérez Georgiu de Orange Blues Band denuncia que "[e]n Tenerife cada vez hay menos sitios donde tocar". Sol Rincón Borobia, "'Me encantaría vivir de la música'", *La Opinión de Tenerife*, 27 de enero de 2005, 88. Otro grupo de pop-rock de las islas que considera que "es difícil reeducar al público canario por el daño que han hecho el merengue y el reggaeton" es Miniatura. Isa González en Diego F. Hernández, "Miniatura se hace mayor", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 20 de enero de 2006, 95. El rechazo al reggaetón desde el rock también se observa en artista peninsulares como Dani Martín, que en 2016 protagonizó una polémica en Twitter al publicar "Si la vida me diera solo dos últimas oportunidades y esas fueran hacer una canción *reggaetonera* de estas de moda, o morir, elegiría MORIR". Patricia Peiró, "La credibilidad ya no es una lucha para mí", *El País* (Ed. Andalucía), 28 de septiembre de 2016, 30.

[1626] Pensemos, por ejemplo, en el movimiento "*Disco Sucks*" en Chicago en 1979.

[1627] Andy Bennett y Jodie Taylor, "Popular music and the aesthetics of ageing", *Popular Music* 31, n.º 2 (2012): 231-43, https://doi.org/10.1017/S0261143012000013.

[1628] Véase, por ejemplo, la entrevista a Alberto Delgado Prieto (viceconsejero de cultura del Gobierno de Canarias). David Fuentefría, "'El dinero público es sagrado y sé que todos lo van a entender'", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 29 de septiembre de 2007, 35.

[1629] Saro Díaz, "'Esto puede tener algo de pueblo chiquitito pero cosmopolita'", *La Opinión de Tenerife*, 4 de mayo de 2008, 38.

[1630] "'Cuando el río suena…' analiza las tendencias en el vestuario", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 26 de febrero de 2008, 67.

[1631] Manolo Pérez, "Nace Sumarte para la difusión del patrimonio y la cultura canaria", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 30 de noviembre de 2010, 57.

entre unas escenas y otras".[1632] No obstante, para otras personas de las islas, el reggaetón se convertirá en una vía para expresar su identidad regional y crear proyectos musicales.

5.2.4. Primeras producciones de reggaetón isleño: la escena de *hip-hop*

Las primeras canciones de reggaetón publicadas por artistas o agrupaciones canarias de las que queda constancia fueron creadas desde proyectos de *hip-hop* y/o *R&B* que decidieron explorar el género tras su *boom* en las islas. Entre estos, cabe destacar a los dúos de rap Pocos Locos y Oneché, así como al trío de *R&B* 3Dvoz y a Foncho, componente de esta última agrupación que siguió su carrera en solitario. Pocos Locos (Boricua y Nato) son el primer proyecto musical español que publica una canción de reggaetón. El dúo de raperos incluye dentro de su álbum *La vida* (2003) el corte "Loco's reggaeton", que interpretan junto a Tya, una rapera que interviene en inglés, al igual que Boricua, quien también se encarga de la producción.[1633] Esto les permite situarse a la vanguardia en una entrevista concedida a Job Ledesma para *La Opinión de Tenerife*, donde afirman haberse "anticipado a la moda del reguetón":

> B. El disco anterior estaba grabado antes de que saliera la promoción de Don Omar, y llevaba una semana editado cuando salió el vídeo de Dale, Don dale.
> N. Hacíamos reguetón antes incluso.
> B. A mí siempre me ha gustado, pero la gente aquí me decía: 'No, eso del reguetón aquí no creo que funcione'. ¿No creo que funcione? Agárrate, papá. Cómo no va a funcionar esto. Pero no es que funcione, sino que a mí me gusta, me gusta la idea del reguetón. Don Omar lo que canta son rollos de pastel. Están haciendo un reguetón para vender [...] pero aprovechas ese meneo para decir lo que quieres.[1634]

De hecho, insisten en que "nosotros rapeamos sobre el reguetón", marcando su posición como raperos. El tema incorpora algunas referencias del reggaetón de la época como "al garete" y "papi chulo", además de jugar hacia el final con el verso "reggae-reggae ¿*what*? reggae-reggaetón". En la letra se combina la jactancia con el elemento humorístico, subrayando las ideas de la fiesta y la sensualidad. La base rítmica alterna entre el *boom bap* y el *dembow*, este último construido con un *snare* con los armónicos principales acentuados por una EQ de campana, lo que hace que suene como percusión afinada, así

[1632] Pedro, Piquer y del Val, "Repensar las escenas musicales contemporáneas", 80.

[1633] Libreto del disco *La vida* (Vaso Music, 2003). El disco no está disponible en internet. Boricua, como su nombre indica, nació en Puerto Rico.

[1634] Job Ledesma, "'Somos mezcla de conciencia y fiesta'", *La Opinión de Tenerife*, 11 de noviembre de 2004, 45.

como una línea acelerada de *hi hats* cerrados. En este sentido, Boricua (luego Boro Loco) describe su reggaetón como "más fuerte, con cajas duras marcadas, más de hip hop".[1635] Las partes melódicas se componen de *samples* de trompetas y un bajo a negras que se mueve a distancia de semitono y, en cuanto a los efectos, destaca la presencia de un *scratch* sampleado y paneado hacia la derecha.[1636]

Por otro lado, en una entrevista de septiembre de 2004, el dúo de raperos Oneché[1637] señalan que en su disco *La cruzada del cobarde* se acercaron al reggaetón "porque estaba pegando y porque es cercano al *dance hall* (*sic*) jamaicano".[1638] El tema al que hacen referencia es "Más fuerte que nunca", una canción acelerada de corte orientalista, pues

> [d]e todas formas, es un *reguetón* particular, es una idea del productor [Eddy Méndez], que no quería hacer el típico *reguetón*, sino que hizo un *reguetón* árabe, que en la maqueta lo llamábamos *arabic reguetón*. Lo metimos y quedó con fuerza.[1639]

Se trata de un reggaetón acelerado, precedido de una *intro* con un gong inicial, congas y bongos. La base rítmica copia el patrón del *dembow*, sobre la que se añaden sintetizadores *lead* que imitan los dibujos melódicos de los punteos de guitarra de bachata, mientras que la sección melódica vocal canta al estilo nasal de los soneros en el verso "pasan los años y sigo aquí [...]". Un instrumento de sonoridad similar a la del sitar y una *reverb* tan amplia que emborrona la base son otros elementos de la producción, sobre la que se construye un rap que habla de la superación personal e invita a la fiesta.

Más allá de los proyectos de *hip-hop* de Pocos Locos y Oneché, el trío de pop y *R&B* 3Dvoz se aproximan al reggaetón en su disco homónimo, editado por EMI en 2004 y "producido por el francés Niko Noki (responsable de grupos como Orishas)". Es un álbum compuesto de temas pop "fusionados con flamenco, reggae, baladas y otros estilos latinos

---

[1635] Ibid.

[1636] Ha de señalarse que Pocos Locos cambiaron el nombre de su proyecto por Tha' Locos en 2004, y, según cuentan, en su disco *Grandes Ligas* (2004) incluyeron "más reguetón", aunque se diferencian apuntando que "[l]os temas de reguetón son más fuertes, no es el reguetón de Don Omar, tanto pastel. Tiene un rollo más rapeado". Ibid. No obstante, no ha sido posible localizar este trabajo.

[1637] "[L]éase *one*, en inglés, y che, o sea, *uanché*". Job Ledesma, "'En las letras decimos lo que hay, pero siempre con respeto'", *La Opinión de Tenerife*, 10 de septiembre de 2004, 38. Nótese el gesto de identificación con lo canario a través del término "guanche". Oneché pertenecían al grupo Soul Sanet, ya disuelto en 2004.

[1638] Ibid. De hecho, el tema "Alma Rebelde" es un *dancehall*, lo que ejemplifica las conexiones con ciertas esferas del *hip-hop* en esta época.

[1639] Ibid.

con los que intentan llegar a un sonido menos rapero y más accesible para todo tipo de público". Además, los artistas hablan de que el trabajo se enmarca en "una tendencia *urban music* basado en el *hip hop* o el *R&B*".[1640] *3DVoz* incluye tres canciones de reggaetón: "Gatas pa arriba perros pa abajo", "Déjate notar - Mad Perreo Mix" (un remix de J. C. Moreno) y "Dinamita".

"Gatas pa arriba perros pa abajo" combina un *dembow* que no reutiliza los *riddims* originales y donde la caja tiene también un tono más definido, similar a como sucedía en "Loco's reggaetón", mientras que el *kick* está doblado por un *shaker* y otros *shakers* suenan a semicorcheas. La canción acumula elementos de la música latina, como un tumbao en el bajo y en el piano, así como melodías de flauta y contrapuntos de cuerda frotada. En el pre-estribillo el *dembow* desaparece para dejar paso a un cencerro que marca el pulso, mientras que las cuerdas pasan al pizzicato (que ya usaban en la *intro*). Estos elementos acentúan el carácter latino de la canción, reforzado también por la orientación melódica de las voces en los estribillos y en los post-estribillos –donde hacen un juego de pregunta-respuesta–, aunque los versos son más rapeados. La letra desarrolla la metáfora de las gatas y los perros, incluyendo ladridos, así como referencias a "Gasolina".

El remix "Déjate notar - Mad Perreo Mix" comienza con una enumeración susurrada de nombres femeninos en un tono sensual. La seducción es el tema central de la canción, donde los artistas adoptan la postura del *Latin lover*. Dos de las voces son melódicas, mientras que la tercera es más rapeada, al estilo jamaicano. En esta ocasión optan por unos sonidos un poco más electrónicos, con sintetizadores arpegiados bastante suaves, *bubble lazer* y *strings*, aunque también añaden una guitarra acústica a contratiempo. El *dembow* es algo más duro y próximo al estilo puertorriqueño, con redobles de caja y un *kick bass* cada cuatro compases. Por último, "Dinamita" incluye el habitual *phone sex sample* femenino en los estribillos, no acreditado. Esta canción tiene un estilo más rapeado y, aunque sigue sin presentar el sampleo de un *riddim* original, es la que más se acerca al patrón boricua, incluyendo motivos de timbales. La textura se completa con *strings*, *bass*, un piano arpegiado sobre los acordes de lam-rem-MiM-rem y melodías agudas de xilófono. La letra enumera una serie de nacionalidades y celebra la sensualidad

[1640] Nana García, "3DVOZ se lanza al mercado nacional con un nuevo disco", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 22 de diciembre de 2004, 85.

de las mujeres, independientemente de su país de origen, un tópico bastante común ligado a las narrativas de solidaridad pan-latina.

A finales de 2006, Foncho, uno de los integrantes de 3Dvoz, comienza su carrera en solitario con su disco *Chambea*,[1641] donde el artista se anuncia como "savia nueva para el 'reggaeton'".[1642] Foncho señala que es una autoproducción creada en su estudio casero FDVoz Producciones con la colaboración de otros productores como DJ Nak[1643] y artistas como Estilo Libre. Cuando le preguntan en una entrevista por el éxito del reggaetón en Canarias, Foncho explica:

> Pienso que es el ambiente latino que hay en estas islas. Cada vez hay más gente latinoamericana y creo que es por eso. Aquí hay mucho dominicano y mucho ecuatoriano. De hecho, yo tengo en la zona del sur un club de fans de ecuatorianos. También es verdad que nuestra relación con Latinoamérica es muy grande y el sol y el calor juegan a favor.[1644]

Además, reconoce que sus padres son aficionados a la salsa, lo que implica cierta transferencia intergeneracional del gusto por la música latina. En esta entrevista también le preguntan si "¿el reggaeton es tan caliente como ustedes lo pintan o todo eso es mucho de boquilla y luego no se liga nada?", a lo que Foncho contesta explicando que su reggaetón "es para divertirse". Seguidamente, aprovecha para posicionarse en contra del machismo expresando que tiene "un tema que se llama *Maltratadas* sobre las mujeres vejadas y está dedicada a una amiga que lo padeció. [...] Intento transmitir algo diferente, alejado de la imagen machista que ofrece el reggaeton y que personalmente detesto". También recalca que esas actitudes son más propias de los artistas "de Puerto Rico o Miami. Quien hace esta música en España trata temas más románticos". Esta es una actitud habitual de algunos/as artistas españoles/as de la época, que, ante las polémicas

---

[1641] "De boca en boca", *Canarias 7*, 30 de diciembre de 2006, 128.

[1642] M. Alonso, "Foncho, la savia nueva para el 'reggaeton'", *Canarias 7*, 31 de diciembre de 2006, 55.

[1643] R. Díaz, "Vivir el sueño americano", *Canarias 7*, 27 de enero de 2007, 138. DJ Nak, también conocido como Nak Casanova, es un productor puertorriqueño asentado en Estados Unidos que creó junto a otros compañeros de Gorian Studios la plataforma pistasonline.com en 2007, "un portal en internet donde puedes pagar pistas" que contaba con productores "de Puerto rico, de Nueva York, España, muchas partes del mundo hasta Francia. Vamos a tener gente haciendo diferentes géneros: dancehall, hip hop, reggaetón –obviamente–, R&B". Nak Casiano, "PISTASONLINE.COM DESCARGA EL FLOW", YouTube, 25 de junio de 2007, 0:45-1:28, https://www.youtube.com/watch?v=wq3BajNvy1s&t=18s&ab_channel=NakCasiano.

[1644] M. F. A., "'Detesto el 'reggaeton' machista'", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 7 de enero de 2007, 50.

sobre el machismo en el género, tratan de alejar su música de estas valoraciones remarcando las discrepancias culturales entre lo español y lo latino.

Por otro lado, el artista describe *Chambea* como un disco de "reggaetón latino [...] un álbum 'divertido, fresco y variado' en el que se combinan ritmos como la salsa, la cumbia o el pop".[1645] Además, habla de la buena acogida que está teniendo álbum en las islas y de la intención de promocionarlo en Estados Unidos durante la primavera de 2007. Tras escuchar los veinte temas que componen *Chambea*, vemos que los dos estilos más recurrentes son el reggaetón de la vieja escuela y el salsatón –reggaetón con toques de salsa–, notable en el uso de tumbaos de piano y acompañamiento de metales.[1646] Además, llama la atención la fusión de reggaetón con *swing* en el tema "Si tú me lo pides" con Gara Guerra, que incorpora piano, punteos de guitarra estilo funk y un órgano Hammond. Foncho apuesta por un estilo vocal melódico acorde a su faceta más pop y *R&B*, y también explora letras no tan habituales en el género, como la muerte de un ser querido en "Por Que" o la violencia de género en "Maltratada", canción ya mencionada.

Junto a Foncho encontramos al dúo Estilo Libre, presentes en "Chambea", un tema que cuenta con un videoclip prototípico del género que muestra una fiesta en un chalé con piscina, una playa, coches deportivos, a los artistas con *bling-bling* y un grupo de mujeres jóvenes vestidas con ropa sexy. Este dúo formado por Victor Acosta & RaggaMimo publicó el disco *Los Forasteros* (2007) con Vicmin Records, que grabaron en el estudio de Foncho, a quien reconocen como "el que más nos inspira y el que más está apostando por nosotros".[1647] El disco cuenta con productores como JC Moreno, DJ Nak y Niko Noki, los dos últimos conectados con Foncho. No ha sido posible localizar el trabajo completo, pero la reseña del disco incluye la lista de canciones[1648] y algunos de los temas están subidos a YouTube. El estilo de los temas que se conservan es de la vieja escuela puertorriqueña.[1649] En los videoclips, los dos artistas, junto a Foncho, sobresalen por sus

---

[1645] M. Rodríguez, "Reggaetón made in Canarias", *El Correo de Andalucía*, 15 de junio de 2007, 44.

[1646] Algunas canciones que entran en esta categoría son "De Canarias Pa Puerto Rico" con DJ Nak, "Báilalo pegao", "Mírame", "Golosa" con Twinyi, "Mujer latina" o "Como le gusta" con Alberto Gv y La Mecanica.

[1647] "Estilo Libre. Los Forasteros", *Canarias 7*, 4 de octubre de 2007, 48.

[1648] Estas son "Intro-Los Forasteros, Pura Candela, Morir de amor, Bailándolo, Elegancia Pura, Niña Mala, Hay que rica, Llorando, Se suelta el pelo, Lento, Que culpa tengo yo, Lo baila bien duro, Dile, Inmigración, Por qué olvidarla y una versión deluxe de Chambea". Ibid.

[1649] "Estilo Libre feat. Foncho – Se Suela El Pelo (ShowPicture), https://www.youtube.com/watch?v=h3c-ZKiG1kY&ab_channel=CanaryReggaeton; "Estilo Libre – Pura Candela (Version 1), https://www.youtube.com/watch?v=Em9grW2n2sM&ab_channel=CanaryReggaeton;.

cuerpos musculados, que muestran en fotos promocionales con las camisas abiertas o sin camiseta, lo cual denota una mayor sexualización del cuerpo masculino respecto a otros artistas de la época.

Como vemos, el reggaetón fue cobrando fuerza desde 2003 en la escena de *hip-hop* y *R&B* de las islas, ganando presencia en la discografía de agrupaciones como Pocos Locos, Oneché, 3Dvoz, Foncho y Estilo libre, que, por lo general, se decantan por seguir la corriente puertorriqueña, aunque con algunas modificaciones. De todas formas, más allá de estos proyectos, conviene detenerse a estudiar el caso de K-Narias, a quienes podemos considerar como las pioneras del reggaetón en el país.

5.2.5. "K-Narias soy, traigo salsa con reggaetón": K-Narias en los 2000

En 2006, *El Heraldo de Soria* presentaba a K-Narias como "las primeras españolas en hacer reggaetón".[1650] Casi dos décadas después, son ensalzadas por Aïda Camprubí como "la primera banda de reggaeton nacida" en el país.[1651] Pese a existir proyectos anteriores que incorporaron el reggaetón tanto en las islas como en la península, lo cierto es que sí se podría considerar a las K-Narias como el primer dúo musical novel creado específicamente alrededor del género, así como el que mayor impacto internacional alcanzó en la primera década del siglo. Tras señalar los rasgos principales de sus personas musicales, pasaremos a analizar su carrera y su producción.

5.2.5.1. Las personas musicales de Gara y Loida: barrio, canariedad y feminismo

De la extensa carrera musical de K-Narias, que en 2024 abarca casi dos décadas, pueden extraerse una serie de elementos vertebradores de sus personas musicales. Así, en la propuesta artística de las gemelas tinerfeñas se entrecruzan las narrativas del barrio, la canariedad –y, por extensión, cierta latinidad– y el empoderamiento femenino. En retrospectiva, las gemelas Gara y Loida comparten con Camprubí algunas reflexiones sobre sus inicios:

> Lo bueno del reguetón es que se vio que había personas en los barrios que tenían un talento increíble –cuenta Gara–, y que pudieran salir de allí gracias a la música para

[1650] "K-Narias, el primer grupo de reggaeton español", *Heraldo de Soria*, 14 de febrero de 2006, 44.

[1651] Camprubí, "Y dime qué pasó", 216.

> nosotras fue una inspiración. Veníamos de Añaza, que es una zona con mala fama, y muchos promotores intentaron reducirnos los cachés [...].[1652]

Estas declaraciones no son nuevas, sino que las artistas llevaban reclamando desde el inicio de su carrera unos orígenes humildes en el barrio de Añaza en Santa Cruz de Tenerife.[1653] Esta identificación y orgullo quedan patentes cuando expresan que "[e]n el barrio nos han visto actuar y bailar desde que éramos niñas, ahora es una pasada porque no podemos ni pasear y nos piden autógrafos pero estamos orgullosas de que en el barrio se nos aprecie tanto".[1654] También aparecen en una noticia de 2006 con su grupo de amigas, "las mismas [...] de siempre".[1655] Más allá de la identificación con el barrio, las gemelas insisten en la importancia de mostrar su identidad canaria en su música:

> Teniendo en cuenta los orígenes del reggaetón –ritmo basado en la mezcla de rap y reggae en español que en los últimos años ha evolucionado a partir de la fusión con otros estilos–, las gemelas esperan aportar un sabor canario a su música. 'Ante todo queremos darles a nuestras canciones un toque canario, aunque sea reggaetón. Por ello estamos trabajando para que el público nos identifique como canarias a través del léxico empleado'.[1656]

Por otro lado, la trayectoria de K-Narias se encuentra marcada por una constante defensa de la figura de la mujer. Ya en su primer disco declaraban que su propuesta musical, aunque era principalmente reggaetón, no era machista, expresando que "no hay nada

---

[1652] Ibid. "En los albores del siglo XXI, las afirmaciones clasistas sobre Añaza abundaban —aún hoy lo hacen—. En una entrevista de 2019 para *El Día*, las hermanas Hernández Rubio cuentan que en un principio les resultaba conflictivo hablar de su procedencia: "[…] nos catalogaban como quinquis solo por proceder de allí, pero es un barrio humilde del que han salido muchos artistas", explica Gara [...] "En su momento no llegamos a renegar del barrio, pero tuvimos que dejar de decir de dónde éramos por los problemas que nos ocasionaba, incluso siendo disco de oro y número uno en ventas en Canarias durante diez años, hasta que dijimos no y que el que quiera querernos que lo haga sabiendo de dónde somos, de Añaza, con orgullo", continúa. Andrea Abreu, "K-Narias: Las Pioneras del Reggaetón Isleño," *Mujeres Canarias*, 22 de junio de 2021, https://mujerescanarias.com/k-narias-las-pioneras-del-reggaeton-isleno/.

[1653] J. A. N., "K-Narias: 'La gente nos dio la espalda por hacer reggaetón'", *Canarias 7*, 26 de diciembre de 2005, 26. La humildad también se recalca en declaraciones sobre que la música les ayudó a "no caer en las drogas o la delincuencia". Nana García, "K-Narias: 'Gracias a la música no hemos caído en la delincuencia'", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 17 de diciembre de 2006, 62.

[1654] José David Santos, "El reggaeton vino para quedarse", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 24 de diciembre de 2005, 103.

[1655] "Alguna nos suele acompañar a las firmas de discos y otra, incluso, es presidenta de nuestro club de fans". Marisol Barroso, "Triunfan y son K-Narias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 24 de marzo de 2006, 69.

[1656] N. G., "K-narias: 'Siempre aspiras a llegar a lo más alto'", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma). 17 de mayo de 2005, 81.

ofensivo ni para hombres ni para mujeres, es amor y desamor".[1657] Diferentes acciones llevadas a cabo por las artistas, como sus visitas a centros penitenciarios de mujeres o su participación en campañas contra la violencia de género han sido ya apuntadas por autoras como Camprubí y Kopecká para ejemplificar su postura feminista.[1658] En etapas posteriores de su carrera, las hermanas Hernández siguen abordando cuestiones como la denuncia de las prácticas de sumisión química o la violencia obstétrica, experiencias que ellas mismas han padecido.[1659] Tras esta reflexión sobre las personas musicales de las hermanas Gara y Loida Hernández Rubio, pasemos a estudiar el desarrollo de su carrera musical ligada al reggaetón.

5.2.5.2. Los comienzos: "Oye mi canto", *40 entre las 2* (2005) y el primer concierto

El debut de K-Narias se anunció en la prensa de la región en abril de 2005.[1660] A principios del mes siguiente las gemelas ocupaban una página entera del periódico *Canarias 7* bajo el titular "El 'reggaeton' también es una cuestión de mujeres".[1661] Esta noticia contrapone su debut inminente con la censura de los videoclips de reggaetón programados en Telecinco. Así, el destacado de la noticia recoge que "dos jóvenes canarias tratan de hacerse hueco en un mercado censurado", acentuando la polémica. El texto también incluye reseñas biográficas de varios reggaetoneros puertorriqueños y un diccionario de términos del género. En sucesivas noticias se señala que las artistas están grabando su primer álbum, *40 entre las 2*, en Puerto Rico y hablan del lanzamiento de su *single* "Oye mi canto", lo que demuestra la promoción temprana del proyecto para generar expectación.[1662]

La prensa canaria también recoge la biografía de las gemelas, quienes comenzaron a tomar clases de danza de niñas y llevaban trabajando como bailarinas y coristas en

---

[1657] "Entrevista a K-Narias", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 11 de diciembre de 2005, 39.

[1658] Véase Camprubí, "Y dime qué pasó" y Kopecká, "Feminism within Reggaeton Music".

[1659] En 2023, Loida Hernández comparte su experiencia tras "ser sometida químicamente y violada después cuando tenía 19 años". "Capítulo 1: Sumisión química y alcohol", *Somos insumisas* (podcast), RNE, 1 de junio de 2023, https://www.rtve.es/play/audios/somos-insumisas/somos-insumisas-capitulo-1-sumision-quimica-alcohol/6899792/. Gara Hernández, por su parte, denunciaba tras dar a luz a su bebé que los procedimientos en el centro sanitario donde tuvo lugar el parto pusieron en peligro su vida y la de su hijo. Gara Hernández, 13 de octubre de 2022, "Cambio de protocolos en el paritorio", Change.org, https://www.change.org/p/cambiar-protocolos-en-paritorio?redirect_reason=guest_user.

[1660] "Reggaeton canario", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 8 de abril de 2005, 106.

[1661] Neketán y Alonso, "El 'reggaeton' también es una cuestión de mujeres".

[1662] "K-narias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 13 de mayo de 2005, 106.

orquestas de verbena y para otros artistas desde su adolescencia.[1663] De hecho, fue en el festival Reggaetuning donde varios productores –entre ellos "el productor de Don Omar, Eliel Mario Rivera"–[1664] las "invitaron a hacer una prueba en Madrid", que desembocó en la grabación de una *cover* de "Oye mi canto" (2005) junto al artista panameño Barbero.[1665] La canción base, del rapero afrolatino-estadounidense N.O.R.E. junto a Nina Sky, Gem Star, Big Mato y Daddy Yankee, tuvo bastante éxito en Estados Unidos y, como vimos en el capítulo 4, se convirtió en un símbolo de la pan-latinidad del reggaetón. La motivación comercial y promocional de esta versión es evidente y no se encuentra demasiado alejada de las versiones que copaban los álbumes recopilatorios estudiados en el capítulo 1, si bien en este caso las artistas que hacen la versión sí se harían conocidas para la audiencia.

En líneas generales, esta versión emula la canción base, aunque también presenta algunos cambios, por lo que puede clasificarse como una interpretación leve si seguimos la propuesta de Mosser.[1666] La letra es prácticamente la misma, aunque añaden algunas alusiones a les artistas de la versión, como hace Barbero al decir "¡Las K-Narias!" en la *intro*, a lo que una de las gemelas responde entonando "¡Barbero!". Las menciones de los/as artistas originales a veces se mantienen, aunque otras cambian por las de las artistas de la versión u otras expresiones. Así, en el verso "Esto e' un mofongo, un chimi con N.O.R.E. *on it*" el rapero panameño cambia "N.O.R.E." por su nombre artístico, igual que en siguientes alusiones donde cambia "el N.O.R.E." por "mis panas".[1667] De esta manera, al incluir sus nombres en la letra, Barbero y K-Narias negocian el estar reinterpretando una canción de un género musical derivado del *hip-hop*, donde el escribir las propias letras es uno de los pilares para configurar una persona musical auténtica.

[1663] N. G., "K-narias: 'Siempre aspiras a llegar a lo más alto'".

[1664] Irene Bienes, "'Las K-narias demostramos que no todo el reggaeton es machista'", *La Opinión de Tenerife*, 30 de diciembre de 2005, 80.

[1665] "Este primer *single* se ha incluido en el proyecto discográfico *Reggaetuning* (Multitrack) [...]". N. G., "K-narias: 'Siempre aspiras a llegar a lo más alto'". K-Narias y Barbero actuaron en el programa "Magacín aquí y ahora" del canal valenciano LP TeVA. "Magazín aquí y ahora", *Las Provincias* (Ed. Valencia. Ed. impresa). 27 de junio de 2005, 50.

[1666] Mosser, "'Cover Songs'".

[1667] Expresión boricua que significa "mis amigos". También es posible que en algunos de los cambios se mencione a "Zerolo", el productor ejecutivo/mánager de las artistas, aunque debido a la baja calidad del audio es difícil de confirmar.

La letra se reparte manteniendo el género de las personas que intervienen en la original, pues las cantantes femeninas (las también gemelas Nina Sky en la canción base y K-Narias en la versión) se encargan del estribillo melódico, mientras que la parte rapeada es interpretada por Barbero. Así, la versión refuerza los roles de género de la música derivada del *hip-hop*, donde el canto se asocia con lo femenino y el rapeo con la masculinidad, incluso en la estrofa original de Big Mato, más melódica e inspirada en el *dancehall*, y ahora interpretada por una de las gemelas. De este modo, si retomamos las teorías de López-Cano, esta versión con la que K-Narias se presentan en la escena de reggaetón sirve "para validar las competencias en determinado estilo o género del versionador".[1668]

La instrumentación también sufre algunos cambios, pues en lugar de reutilizar la misma pista se realiza una copia, de manera que el *dembow* del primer estribillo es sustituido por una base de *boom bap* y también cambia la tímbrica de los *samples* utilizados. No obstante, el videoclip sufre las modificaciones más significativas. Lejos quedaron el plató inicial con las paredes de la bandera de Puerto Rico con Nina Sky bailando salsa, la playa con las banderas de países latinoamericanos y mujeres en bikini, así como la escena de la fiesta nocturna. El nuevo escenario es un desguace donde las gemelas, manchadas de grasa, bailan con shorts y camisetas y "pescan" con una grúa a Barbero, quien lleva un atuendo que recuerda al estilo *steam punk*.

En diciembre de 2005 una entrevista anuncia que K-Narias "[s]on número uno de venta de discos en las Islas" con su recién publicado álbum debut *40 entre las 2*.[1669] Aquí se señala que "[s]on las primeras mujeres en hacer reggaeton y en firmar con una discográfica como Universal". En otra noticia, el periodista Job Ledesma comparte que se está hablando de ellas en medios puertorriqueños como *Primera Hora* "con titulares como: 'Gemelas españolas revolucionan con el reggaeton boricua'".[1670] Pese a esta considerable cobertura en prensa, las gemelas declaran en varias ocasiones que "en un principio tuvimos muchos problemas de censura solo por cantar reggaeton, ni siquiera

[1668] López-Cano, *Música dispersa*, 44.

[1669] Alberto García Saleh, "'Las bases del reggaeton son ahora más 'lights', hablan de amor y se mezcla con merengue'", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 11 de diciembre de 2005, 50.

[1670] Job Ledesma, "K-Narias presentará su disco con un recital en el pabellón de Los Majuelos", *La Opinión de Tenerife*, 16 de febrero de 2006, 29.

escuchaban la letra, simplemente nos decían en todos los medios de comunicación que reggaeton no".[1671]

Otras críticas con las que lidiaron en sus inicios fueron "las acusaciones de montaje y de que solo son producto", tal y como expone y desmiente Ledesma al preguntarles "por su presunta condición de reguetoneras prefabricadas".[1672] Ante esto, las artistas insisten en su autenticidad, subrayando que

> [h]ay tres temas del disco compuestos por nosotras y los temas que nos escribían siempre eran siguiendo nuestras directrices. Durante toda la grabación dimos siempre nuestra opinión, incluso a veces tuvimos que imponer nuestro punto de vista sobre el de los productores.

También comentan que se opusieron a hacer un disco "más comercial. Nosotros (*sic*) queríamos que las letras hablaran de otras cosas, no de lo típico del reggaetón". Aquí se vuelven a poner de manifiesto ciertas concepciones sobre lo que se necesita para ser una artista de reggaetón auténtica, donde prima la capacidad de escribir las propias letras, mientras que otras habilidades como el canto o el baile –disciplinas en las que, recordemos, las gemelas ya eran profesionales antes de debutar– quedan relegadas a un segundo plano.

40 entre las 2 es un álbum grabado entre Puerto Rico y Colombia[1673] con algunos de los productores más destacados de la época como Luny Tunes, Master Chris y Noriega. Otro factor que aporta legitimidad a este primer proyecto son las colaboraciones con artistas como Nicky Jam, Julio Voltio o Don Chezina. La mitad de las canciones son reggaetones de estilo puertorriqueño de la vieja escuela, con *dembow*s agresivos, progresiones armónicas de dos acordes a distancia de semitono ascendente, *crescendi* de *kicks*, sintetizadores *saw*, *strings* épicos y combos de osos, como ocurre en "Yo soy tu hombre" junto a Nicky Jam, "Despierta" con Don Chezina, "Tú te entregas a mí" producida por Luny Tunes o "Quiero que bailen" con Pedro Prez.

En este último tema, construido sobre los acordes de rem y M♭M (v y VI grados en la tonalidad de Sol m), escuchamos también las disonancias intencionales entre base y voz en el estribillo cantado por K-Narias (ya presentado al inicio de la canción), con choques

---

[1671] Bienes, "'Las K-narias demostramos que no todo el reggaeton es machista'".

[1672] Job Ledesma, "K-Narias, a la conquista", *La Opinión de Tenerife*, 19 de febrero de 2006, 47.

[1673] J. A. N., "K-Narias: 'La gente nos dio la espalda por hacer reggaetón'".

de segunda menor entre las notas mi b en los sintetizadores y mi natural en la voz de las gemelas, sobre un acorde de Mi♭M que añade aún más tensión al formar una 4ª aumentada al incluir la nota si b (fig. 5.2.).



Figura 5.2. Transcripción parcial de la parte vocal de K-Narias (clave de Sol) y la línea de sintetizadores (clave de Fa) de los compases 4 al 8 de "Quiero que bailen".

En otras canciones, K-Narias exploran estilos como el bachatón –"En este infierno" junto a Julio Voltio–, la mezcla de reggaetón y *hip-hop* con tumbaos de piano y efecto telefónico en "Ya llegó el Reggaetón" con Don Chezina o incluso la balada en "Necesito decirte algo". Pero la mezcla más destacada es la que encontramos en "No te vistas que no vas", un tema en solitario producido por Master Chris que combina recursos de la música latina como trompetas brillantes, tumbaos de piano y percusiones de salsa con un estilo vocal melódico y un *dembow* duro. La *intro* sobresale por su contrapunto en los metales (fig. 5.3.), que aporta un carácter solemne completado por timbales de orquesta.



Figura 5.3. Transcripción parcial de los primeros cuatro compases de "No te vistas que no vas".

Kopecká analiza la letra y el videoclip de "No te vistas que no vas" desde una perspectiva feminista, señalando que las artistas muestran sus cuerpos sexualizados y una imagen de mujeres seguras de sí mismas para expresar el empoderamiento femenino, por lo que la autora critica su aspecto normativo y su enfoque post-feminista.[1674] El videoclip, según indican en el canal oficial, fue grabado en el Bronx, y muestra una historia de celos y control de un hombre hacia su expareja vista desde los ojos de un niño y de K-Narias, que cuidan mientras tanto del pequeño –todos los participantes, excepto las gemelas, son personas racializadas–. De esta forma, el videoclip refleja la letra de la canción, que habla de la superación de una relación tóxica. También cabe destacar que incorporan una coreografía con pasos de *hip-hop* y de salsa, así como el uso de varios platós en los que

[1674] Ver Kopecká, "Feminism within reggaeton", 47-49.

cambian de ropa. La canción es recordada con nostalgia por su audiencia, como se observa en los comentarios de YouTube.[1675]

En abril de 2006, K-Narias presentaron este primer disco en un concierto titulado "K-Narias y Amigos"[1676] en el Pabellón Santiago Martín de los Majuelos (San Cristóbal de La Laguna, Tenerife).[1677] Una noticia de *El Diario de Avisos* recogía la intención de las artistas de "reivindicar, después de un paréntesis de confusión y de persecución, dignificar y demostrar que este género es una base musical muy pegadiza y bailable que ya forma parte de la cultura juvenil del momento".[1678] La cobertura en prensa de la organización del evento fue considerable, con textos que detallaban los medios técnicos del evento, los puestos de venta de entradas y su precio (quince euros), el apoyo institucional, la colaboración de entidades privadas y la participación de artistas invitados como Julio Voltio, Nicky Jam, Pedro Prez y Don Chezina.[1679]

El concierto fue grabado y publicado en el DVD complementario del disco *Hombres con pañales* (2006),[1680] convirtiéndose en un testimonio privilegiado para el estudio de este tipo de eventos en directo de la década de los 2000.[1681] El vídeo del concierto comienza con una introducción de carácter épico que muestra imágenes de K-Narias, sus muñecas, a sus fans, la bandera de las islas, firmas de discos, fragmentos del rodaje del videoclip

---

[1675] @israelsanchez7360**, "**Me acuerdo de esta canción sonando en la habitación de mis hermanos a todo volumen, debería tener unos 5 o 6 años... El tiempo vuela señores" (ca. 2023) y @133ROXXY**, "**QUE RECUERDOS CON ESTA CANCION.....AWW EXTRAÑO ESOS TIEMPOS DE DESMA EN EL ANTRO CON MIS AMIGAS DE LA ESCUELA!!!!" (ca. 2012) **c**omentarios en k-narias, "NO TE VISTAS QUE NO VAS canal oficial: www.youtube.com/knariasoficial", YouTube, 11 de septiembre de 2010, https://www.youtube.com/watch?v=M2xw_0biAaQ&ab_channel=k-narias.

[1676] Marisol Barroso, "Triunfan y son K-Narias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 24 de marzo de 2006, 69.

[1677] N. G., "Las K-Narias quieren dignificar el reggaeton con un concierto", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 18 de marzo de 2006, 81.

[1678] Ibid.

[1679] Véase "Gara, Loida y amigos", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 7 de abril de 2006, 94-95 y "El reggaeton llegó para quedarse", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 8 de abril de 2006, 68-69. El espectáculo fue "dirigido y producido por Oye y Rider Producciones y patrocinado por la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife […] y la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de La Laguna". "Las K-Narias: 'somos chicas de barrio con un mensaje para los jóvenes'", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 8 de abril de 2006, 76.

[1680] "K-Narias – Hombres con pañales", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/14697331-K-narias-Hombres-Con-Pa%C3%B1ales.

[1681] Desde 2010 se encuentra disponible en el canal oficial de K-Narias en YouTube. K-NARIAS 'the first concert live' in Tenerife, YouTube, 8 de noviembre de 2010, https://www.youtube.com/watch?v=1eOgjYZvjhE&ab_channel=k-narias.

de “No te vistas que no vas”, a las gemelas sosteniendo su certificación de Disco de oro, etc.

El espectáculo comienza con “Ya llegó el reggaetón”, donde aparecen acompañadas por bailarines de *hip-hop* y de dos DJs. Las artistas van vestidas con pantalones vaqueros cortos, camisetas de tirantes de lentejuelas y zapatos de tacón y lucen su habitual trenzado, maquillaje cargado, pendientes de aro grandes y tatuajes corporales con purpurina. Cantan, animan al público y combinan gestos más agresivos con movimientos sensuales. A esta canción le sigue “Quiero que bailen”, donde se sube al escenario Pedro Prez, quien durante el estribillo les hace el coro y se muestra muy enérgico, animando al público a subir las manos y chocando las caderas de lado con las gemelas. Cuando la cámara apunta al DJ de la izquierda se le ve lanzando *samples* de *drums* con un *pad*, como por ejemplo en los *crescendi* de *kicks*. En el *outro*, el artista puertorriqueño grita “¿dónde están las mujeres solteras?” a lo que K-Narias responden “¿y los hombres solteros?”.

Tras un cambio de vestuario a un estilo de inspiración militar, K-Narias interpretan “Manos arriba”, cuyo estribillo dice “a toda Europa le fascina / el reggaetón se hizo para que cambien la rutina”. Las gemelas despliegan una actitud más imponente, mientras que la cámara enfoca con frecuencia sus cinturas, que contonean al ritmo de la música. La actitud agresiva continúa en la siguiente canción, “Despierta”, donde se suma Don Chezina y las K-Narias portan unas ametralladoras de *atrezzo*. Entre movimientos de cadera, rodean al artista boricua por delante y por detrás, aunque sin contacto.

Pero el momento más significativo es el que se da al final de la canción, donde las gemelas realizan una *performance* en la que fingen abrir fuego contra sus bailarines –quienes se acercan en actitud agresiva y lanzando patadas–, mientras gritan “y esto, pa’ que aprendan, pa’ que sepan que a las mujeres se respetan”.[1682] Pese a lo llamativo que pueda parecer, esta representación encaja en las *perfomances* habituales del género por parte de artistas boricuas en Estados Unidos durante esos años.[1683] De este modo, el

[1682] Ibid., 14:00.

[1683] Una crónica del festival Block Party celebrado en Nueva York en 2006 –y en el que también participaron K-Narias– informa de que “[e]l extenso concierto, que contó con las actuaciones de DJ como The Morning Jumpoff y DJ Kazzanova, entre otros, no escapó de la tradicional representación de violencia. El primer suceso fue un vídeo de Alexis y Fido que presenta una pelea de perros que finaliza con la transformación de los ganadores en los intérpretes. El otro se suscitó durante la participación de Wisin y Yandel, cuando al sonido de unos disparos los bailarines se lanzan al suelo como si se tratara de un tiroteo”. Miriam Fernández, “Extensa noche de reggaetón en NY”. *El Nuevo Día* (San Juan, Puerto Rico), 24 de septiembre de 2006.

empoderamiento femenino que defienden las gemelas aparece aquí a través de la violencia performática, que en este caso recuerda más a las acciones de autodefensa, así como a las narrativas de venganza femenina en el cine.[1684]

La letra de "Despierta", por su parte, resulta bastante ambigua, pues, aunque algunos versos dibujan la temática de las mujeres empoderadas que no temen a nadie –"estas, estas tienen sangre de sicarias / estas, estas dos son unas mercenarias / estas, llevan tiempo controlando el área / desde Puerto Rico a España, las K-Narias", canta Don Chezina en la segunda estrofa–, otros versos parecen aludir a un peligro inminente, que en algunos casos son las mismas K-Narias, pero en otros se refieren a algo que acecha a otras mujeres. Sea cual sea el o los significados de la letra, lo que queda claro es que alude a actitudes violentas y que genera un ambiente de riesgo, pero también de poder.

Después de esta escena impactante y tras otro cambio de vestuario, el vídeo nos muestra la siguiente canción, la balada "Necesito decirte algo", interpretada por las gemelas sentadas en taburetes y acompañadas de un guitarrista, aunque también una de ellas toca la guitarra acústica. Continúan con "Tú te entregas a mí" recuperando el estilo sensual y el espectáculo llega al intermedio con una coreografía de los bailarines, que imitan una batalla de *breakdance* mientras suena una instrumental de reggaetón. Otro cambio de vestuario presenta a las gemelas con un chándal de boxeo blanco que lleva los colores de la bandera de Canarias y sus iniciales en la cintura, cantando "Beso Volado". Dos bailarines, que siguen con la estética de *hip-hop*, realizan pasos de salsa junto a las gemelas, quienes se ponen de cuclillas a la vez que gritan "hasta abajo".

Seguidamente, el puertorriqueño Julio Voltio sube al escenario para cantar "En este infierno". La cámara enfoca a la fila delantera de la audiencia, ocupada por un grupo de chicas jóvenes que visten una camiseta negra y gorras que ponen "K-Narias", las cuales interpretan concentradas la canción. En el fondo, cuatro bailarines musculados y con el pecho al descubierto bailan y realizan flexiones. En el *outro* de la canción, Julio Voltio rapea "perreo, mami, perreo" escoltado por las gemelas. A continuación, el vídeo nos muestra a las artistas en el camerino mientras les quitan las trenzas, dejando un pelo rizado, y se cambian a unos conjuntos de dorado metalizado. El público corea "¡otra, otra!" cuando ellas vuelven al escenario, acompañadas de sus bailarines con camisetas que ponen K-N. Se lanza confeti y humo durante la esperada "No te vistas que no vas",

[1684] "¿Qué hacemos con los violadores", *Ciberlocutorio* (podcast), Spotify, 15 de mayo de 2023, https://open.spotify.com/episode/3wOmuZUN4rGuXd2UFqoiEu?si=53974e2bf2d344a7.

en la que intercalan versos originales Pedro Prez, Don Chezina y Julio Voltio entre los estribillos de K-Narias. El vídeo termina con una de las gemelas declarando "gracias, Tenerife, los amamos de corazón. Intentaremos dejar el nombre de Canarias bien alto".

El concierto recibió reseñas mixtas, desde algunas que recogían testimonios de la emoción sentida por personas del público –entre las que se encontraba un grupo del barrio de Añaza que decía haber crecido con las gemelas–[1685] a otras que informaban de que el aforo no se llenó.[1686] De todas formas, en general las críticas fueron positivas y hablaron de "un estreno de lujo"[1687] y "un espectáculo de muchos kilates".[1688] Más comedido se mostró el periodista Job Ledesma, quien valoró a K-Narias como "una propuesta de renovación bastante fuerte", si bien detectó durante el concierto "una suerte de quiero y no puedo de unas artistas a las que les quedan lecciones por aprender".[1689]

Sobre los músicos invitados, el periodista apuntaba que "[e]ste apoyo mostraba a dónde deben aspirar las K-Narias, a la presencia escénica y el *flow* de artistas como Don Chezina o Julio Voltio, que con dos gritos y un golpe de cintura tiraban abajo el pabellón". Así, Ledesma acusa la inexperiencia de las artistas, al tiempo que reconoce lo ambicioso de su propuesta. Tras este concierto de presentación y algunas actuaciones en las islas,[1690] K-Narias comenzaron su gira por la península y Estados Unidos con el apoyo de Canarias Crea, una iniciativa de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de la región.[1691] A esto le seguirá la publicación durante 2006 de su segundo álbum, *Hombres con pañales*.

5.2.5.3. La gira estadounidense y *Hombres con pañales* (2006)

En otoño de 2006, K-Narias estuvieron de gira por Estados Unidos. Durante este periodo actuaron en un festival de reggaetón celebrado en el Madison Square Garden neoyorkino,

---

[1685] R. A. "Un espectáculo de muchos kilates, con K de K-Narias", *La Gaceta de Canarias*, 9 de abril de 2006, 39.

[1686] "La entrega de las K-Narias arrolla con un aforo menor del que se esperaba", *La Opinión de Tenerife*, 9 de abril de 2006, 27.

[1687] R. A. "Un espectáculo de muchos kilates, con K de K-Narias".

[1688] "La entrega de las K-Narias arrolla con un aforo menor del que se esperaba".

[1689] Job Ledesma, "K-Narias", *La Opinión de Tenerife*, 10 de abril de 2006, 15.

[1690] A. M., "Las K-narias presentan su trabajo '40 entre las 2' en el concierto Arona Joven de Buzanada", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 9 de junio de 2006, 18.

[1691] La noticia indica paradas en Madrid, Barcelona, Valencia, Málaga, Bilbao, Nueva York, Los Ángeles y San Antonio de Texas. "Las K-Narias comienzan su gira por la Península y Estados Unidos", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 22 de julio de 2006, 62.

así como en la mansión Playboy.[1692] Del primer evento, bautizado como Block Party y organizado por la emisora radiofónica La Kalle, da cuenta el medio boricua *El Nuevo Día*, que recoge una asistencia de más de veinte mil personas.[1693] La noticia informa de un nutrido cartel compuesto por algunos de los nombres más relevantes del reggaetón latinoamericano[1694] y destaca a K-Narias al decir que "[l]a sorpresa de la noche fue el debut de K-Narias, mellizas de Islas Canarias que lucieron muy bellas en el escenario y salieron airosas de los problemas que hubo con el sonido".

La entrada en el mercado estadounidense llevó aparejado un acuerdo con el productor de música latina Ralph Mercado.[1695] En octubre de ese año recibieron uno de los Premios *La Opinión*[1696] y a finales de mes contaron con una entrevista en la revista *Hola*.[1697] En noviembre, el periódico *Canarias 7* les dedica otra entrevista de cuatro páginas con motivo de la publicación de *Hombres con pañales*, su segundo álbum, bajo el titular "Manhattan a sus pies".[1698] Aquí, recalcan su origen de "chicas de barrio" y reconocen que "[l]a calle nos ha enseñado mucho. Gracias a estar todo el día soñando con la música no caímos en la droga, ni en la delincuencia, además de la buena educación e influencia de nuestros padres".[1699] También desvelan el origen de su nombre artístico:

> Teníamos el disco, la promoción, menos el nombre. Barajamos llamamos Las gemelas o Las Twins. Todo el mundo se refería a nosotras como 'las chicas canarias que hacen reggaeton'. Y así surgió. Es el nombre de las islas que queremos y lo

---

[1692] "K-Narias: disco de oro, nuevo álbum y conciertos en EE. UU.", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 13 de septiembre de 2006, 73.

[1693] Fernández, "Extensa noche de reggaetón en NY".

[1694] "El público, en su mayoría jóvenes, disfruto de una oferta artística que incluyó a destacadas figuras del reggaetón como Calle 13, Voltio, K-Narias, Tito 'El Bambino', Alexis y Fido, Zion, Héctor 'El Father', Rakim y Ken-Y, Don Omar, Tego Calderón y el dúo Wisin y Yandel". Ibid.

[1695] José A. Neketán, "Las K-Narias conquistan el Madison Square Garden", *Canarias 7*, 26 de noviembre de 2006, 49.

[1696] "Premios La Opinión 2006", *La Opinión de Tenerife*, 10 de octubre de 2006, 27.

[1697] Miquel Temprano, "El dúo español las K-NARIAS triunfa en Estados Unidos", *Hola* (Barcelona), 25 de octubre de 2006, 135. La entrevista informa de un acuerdo de distribución con la discográfica estadounidense U.B.O., acrónimo de Urban Box Office, que se encargaba de la distribución de trabajos de artistas como Don Omar, N.O.R.E. o Rakim y Ken-Y, así como la serie *Chosen Few - El Documental*. "Urban Box Office", Discogs, https://www.discogs.com/es/label/757421-Urban-Box-Office-Inc?page=1.

[1698] Pardellas, "Manhattan a sus pies", 150-154.

[1699] Ibid., 150.

> llevaremos con orgullo por todo el mundo. La K nos acerca a la cultura de los mensajes de móviles.[1700]

Su segundo álbum "se trata de un homenaje a las mujeres que han sufrido y sufren por culpa de los hombres [...] que no las respetan".[1701] El disco fue número uno en ventas en las islas, aunque consiguiendo unos números totales menores que el primero.[1702] *Hombres con pañales* es un trabajo que refuerza el sonido latino de K-Narias, probablemente con la intención de seguir la estela del éxito de "No te vistas que no vas", de la cual incluyen una versión en portugués, otra versión de salsa y la original remasterizada como "*bonus track*". Las letras de las canciones de reggaetón son de despecho y de superación del desamor en la primera parte, y, tras una balada de ruptura, las de la segunda mitad se centran más en el deseo sexual. De aquí, cabe destacar dentro de su discurso empoderante "Dicen lo que les conviene", donde K-Narias se sitúan como artistas mujeres cis en el mundo del reggaetón, reclamando mayor presencia femenina en este y criticando el tono imperativo de las letras del reggaetón cantado por hombres.[1703]

En lo que respecta a la conexión con la latinidad, sobresale la canción "Salsa con reggaetón" interpretada junto a Pedro Prez y primer *single* del disco, sobre el que Gara afirmaba ante la prensa que "es un tema que presiento que va a pegar mucho en Carnavales y que lo cantarán y bailarán desde las niñas pequeñas hasta sus abuelas".[1704] La fusión de salsa y reggaetón se muestra también como un elemento atractivo, pues las artistas consideran que "hoy en día muchos artistas están haciendo fusiones para abarcar más mercados y nosotras queremos llegar a todos".[1705] La canción alterna entre estribillos

---

[1700] Ibid., 152.

[1701] Ibid. De todas formas, otras noticias promocionales aclaran que "puede ser tanto para el sexo masculino como para el femenino". Cristina Álvarez, "De K-Narias al mundo", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 16 de diciembre de 2006, 68.

[1702] Raquel Arteaga, "'Hombres con pañales', el nuevo disco de K-Narias, ya es número uno en las Islas", *La Gaceta de Canarias*, 16 de diciembre de 2006, 39.

[1703] Algunos fragmentos de la letra dicen: "pero el reggaetón que viene / oye te conviene / lo dominan las mujeres [...] Silencio, ha llegado el momento / hoy las mujeres reclamamos lo que es nuestro / ten en cuenta que se destapa el tabú / si te duermes te aseguro que lo hago mejor que tú. / Chambonéame, coquetéame, guáyame, actívame, rózame, bailotéame, los hombres lo que saben es decirte [...] ¡Mujeres, llegó nuestro turno!".

[1704] Arteaga, "'Hombres con pañales', el nuevo disco de K-Narias, ya es número uno en las Islas".

[1705] García, "K-Narias: 'Gracias a la música no hemos caído en la delincuencia'". Esta mezcla, también llamada salsatón, ya había aparecido en trabajos como el álbum *Salsatón: Salsa Con Reggaeton* (2006) del salsero Andy Montáñez. "Salsa con reggaetón devuelve a Andy Montañez", *Diario Libre*, 16 de marzo de 2006, https://www.diariolibre.com/revista/salsa-con-reggaetn-devuelve-a-andy-montaez-MTDL90934.

con ritmo de clave de son de 2-3 (fig. 5.4.) que queda marcada claramente por las palmas que entran en el noveno compás. De esta *intro* también cabe mencionar la referencia al inicio de "Yo quiero bailar" (2003) de Ivy Queen cuando Pedro Prez dice "agarren a su pareja", así como los *samples* de aclamaciones del público y los *ad libs* de los artistas.

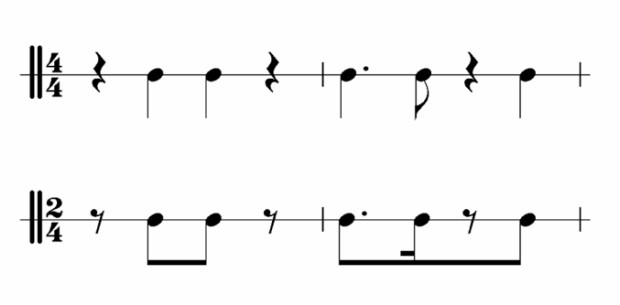


Figura 5.4. Clave de son 2-3.[1706]

En la *intro*, que se encuentra en la tonalidad de fa m, el piano (doblado por el bajo –que también realiza fraseos–), presenta la melodía que luego cantarán K-Narias en el estribillo con el verso "K-Narias soy, traigo salsa con reggaetón". Esta cambia a una cuarta descendente manteniendo la misma rítmica y variando el dibujo melódico, momento en el que la canción pasa al relativo mayor (Lab M) para luego volver a fa m. En las estrofas la base de salsa es sustituida por un *dembow* agresivo y el rap de Pedro Prez y K-Narias. El acompañamiento del piano y el bajo se completa con el de los metales, los cuales se convierten en una seña del productor Master Chris y del estilo de K-Narias. La música latina se refuerza como algo propio de la identidad canaria, tal y como juegan en la letra del estribillo al cantar "K-narias soy, traigo salsa con reggaetón".

Aunque parece que la canción no cuenta con videoclip oficial, sí quedan disponibles algunas actuaciones que hicieron en un par de programas de la Televisión Canaria.[1707] Las coreografías que en ellas se presentan son una mezcla intencionada de pasos de salsa con movimientos de pecho y pelvis asociados al perreo. Además, al comienzo de su actuación en el programa *Noche Sensacional*, las gemelas animan al público a dar palmas al ritmo de la clave de son de 2-3 –si bien el público termina dando palmas a pulso–,

[1706] Obtenido de "Clave (ritmo)", Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Clave_(ritmo)#/media/Archivo:2-3_Son_Clave.png.

[1707] Actuaron en el programa *La Gala* de Televisión de Canarias y en *Noche Sensacional*. Véase Candelero73, "K-narias - Salsa con Reggaeton", YouTube, 30 de julio de 2008, https://www.youtube.com/watch?v=9lT5xerpJeE&ab_channel=Candelero73 y YouMoreTV Espectáculos, "K-NARIAS – 'SALSA CON REGGAETON'", YouTube, 12 de agosto de 2013, https://www.youtube.com/watch?v=D3T3x9XWVoY&ab_channel=YouMoreTv-Espect%C3%A1culo.

incluyendo un elenco de parejas de baile tropical y dos bailarines de *hip-hop*. Por último, cabe señalar que la canción fue utilizada por el partido político Coalición Canaria en su campaña electoral de 2007, como discute Job Ledesma en su columna de opinión "Agostado".[1708]

K-Narias comenzaron su gira de *Hombres con pañales* en marzo de 2007 con un único concierto en las islas. La gira continuó por México, donde estuvieron promocionando una versión "adaptada a los gustos populares locales" de su éxito "No te vistas que no vas" en la emisora Exa FM.[1709] Cabe señalar además que los lanzamientos discográficos de sus trabajos anteriores que llevaron a cabo en países como Colombia y México son diferentes de los discos editados en España.[1710] También participaron en varios eventos en la península[1711] y en agosto de 2007 anunciaban la grabación del videoclip de la balada pop "Un pedacito de Navidad" junto al cantautor y guitarrista puertorriqueño José Feliciano, marcando el inicio de una nueva etapa "en el género del pop, dejando a un lado el género de reggaetón que tantos éxitos les ha dado" y con la intención de lanzar un nuevo disco titulado *K-N*.[1712]

Según la prensa, este tercer álbum, que se compone principalmente de grabaciones en directo y funciona como "disco puente",[1713] "contiene cuatro temas nuevos, entre los que se incluirá el himno de Canarias con base de reggaetón e instrumentos canarios como

---

[1708] Job Ledesma, "Ya tú sabes", *La Opinión de Tenerife*, 12 de mayo de 2007, 10. Por otro lado, hay indicios de que, debido al apoyo institucional del que gozaron durante su carrera, se las asociase a Coalición Canaria, el principal partido nacionalista de las islas, de tendencia centroderechista. Por ejemplo, una noticia expresa que "[s]i Coalición Canaria baila con los ritmos del reguetón de las K-Narias, los colectivos sociales lo hacen con estrofas de los raperos de El Veneno". D. M., "El rap de El Veneno contra 'los canallas'", *La Opinión de Tenerife*, 15 de abril de 2007, 9.

[1709] "A la conquista de México", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 11 de abril de 2007, 68.

[1710] "En Colombia acaba de editarse su primer trabajo, 40 entre las dos, con la foto del segundo, Hombres con pañales, el título del primero y temas de los dos. En México sale el Hombres con pañales con temas del primer disco pero la foto del segundo. 'Se nos acercaba gente en Colombia que nos decía: A mí me gusta mucho el tema dos del disco. Y nosotras sonreíamos sin tener ni idea de qué temas es', explica Loida, cara alargada, piercing en la frente y más callada que su hermana Gara, cara redondeada, piercing en el labio inferior y algo más parlanchina". J. L., "El himno de Canarias, pero en reguetón", *La Opinión de Tenerife*, 25 de noviembre de 2007, 68.

[1711] "Las K-Narias actúan hoy en la Gran Vía para el programa de TVR 'No Va Más'", *La Rioja* (Logroño. 1981), 24 de mayo de 2007, 83 y "Lugo se va de fiesta", *El Progreso* (Lugo), 6 de julio de 2007, 37.

[1712] "KN del reggaeton al pop", *Canarias 7*, 8 de septiembre de 2007, 131.

[1713] J. L., "El himno de Canarias, pero en reguetón".

chácaras y tambores, para lo que han contado con la colaboración de Benito Cabrera".[1714] Respecto a esta versión del himno canario, el periodista Job Ledesma comenta en su columna de opinión:

> Si estuviéramos en los niveles de trinque de Cataluña, País Vasco o Madrid, ahora habría un cirio gordo montado con un temita como el vídeo de las K-Narias, vestidas de algo así como de guanches Bershka, con sus trencitas características (que no se diga), revisando el himno de Canarias a golpe de reguetón. Lo pueden ver, cómo no, en el YouTube de todos los santos.[1715]

El periodista continúa:

> Maticemos primero. La adaptación del arrorró con letra de Benito Cabrera sobado bajo un almendro no es en plan dale que dale mueve el culo y perrea con el himno de Canarias. En realidad, es un reguetón calmado con timples, chácaras y demás parafernalia, mientras que las gemelas se deslizan por diversos paisajes volcánicos ataviadas con su fantasía guanche 2007.

La estética primitivista que encarnan K-Narias en el videoclip se acentúa con representaciones que recuerdan a imaginarios populares atribuidos a prácticas prehistóricas, quizás en un intento de reflejar la conexión con la naturaleza. Es más, el paisaje natural de las islas es el único que se muestra, dejando de lado el paisaje urbano o los signos de turistificación. K-Narias abren y cierran la canción con declaraciones de amor y respeto hacia su tierra, para luego cantar el himno de la comunidad autónoma sobre una base de *dembow* y percusiones de la música tradicional canaria, en un gesto explícito de hibridar el reggaetón con la identidad isleña.[1716] Según Carlos Zerolo, mánager de las artistas en esa época, "[l]a idea era grabar una versión para que los niños y la gente joven conocieran el himno, porque nadie sabe siquiera que existe".[1717] No obstante, como recoge Job Ledesma, la versión fue objeto de polémica.[1718]

[1714] M. Barroso, "A la venta lo nuevo de K-Narias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 9 de octubre de 2007, 64. La noticia también informa de compromisos en Colombia –incluida una actuación en la cárcel de mujeres de Bogotá–, Venezuela y Panamá, participando en el evento benéfico El Teletón. Véase "Las K-Narias continúan su periplo triunfal por Latinoamérica", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 16 de diciembre de 2007, 67.

[1715] Job Ledesma, "No te vistas de maga", *La Opinión de Tenerife*, 23 de noviembre de 2007, 16.

[1716] Este ejemplo podría encajar en los procesos de folklorización teorizados por Josep Martí. Josep Martí, *El Folklorismo: Uso y Abuso de La Tradición* (Barcelona: Ronsel, 1996).

[1717] J. L., "El himno de Canarias, pero en reguetón".

[1718] Job Ledesma, "Corrección", *La Opinión de Tenerife*, 28 de noviembre de 2007, 16.

En 2008, las gemelas fueron premiadas dentro de la categoría "Revelación 2008" por la Asociación de Críticos de Espectáculos (ACE) de Nueva York,[1719] así como con el premio "Cantantes revelación juvenil" de la revista *Fama*, también en Estados Unidos.[1720] Entre este año y el siguiente lanzaron el disco de canciones infantiles *Cuando seas grande lo entenderás*, que surgió a partir de una colaboración en el programa infantil *Chikito Club* de TVC.[1721] Así, hacia finales de la década de los 2000, K-Narias se alejan aun más del reggaetón, una tendencia que mantendrán a principios de la década siguiente.

En líneas generales, K-Narias suponen un ejemplo paradigmático en la producción de reggaetón autóctono por su proyección en el mercado estadounidense y latinoamericano, así como en el panorama isleño. A nivel musical, su propuesta se caracteriza por el sonido de la vieja escuela puertorriqueña gracias a la posibilidad de trabajar con productores y artistas boricuas, aunque también otorgan importancia a la música tropical a través de la fusión, lo que se convierte en un rasgo diferenciador de su estilo. Al mismo tiempo, las artistas aprovechan para reclamar su identidad cultural, así como para posicionarse como artistas femeninas en la esfera del reggaetón. La cobertura mediática en la prensa del archipiélago y las cifras de ventas de álbumes dan cuenta también del renombre cosechado por el dúo durante la primera década del siglo. Además, el éxito de K-Narias y otros fenómenos musicales infantiles fueron inspiración para proyectos de reggaetón infantil a mediados de los 2000.

5.2.6. El reggaetón infantil de Las Bambinas Canarias y Sara Sofía

La concepción del reggaetón como un género musical juvenil parece haber tenido en las Islas Canarias un mayor peso pues, como hemos visto, la prensa habitualmente asocia el género con la juventud. Pero esta música también se difunde entre un sector aún más joven de la población. Así, artistas como K-Narias fueron desde el comienzo de su carrera

[1719] "La prensa neoyorkina premia a las K-Narias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 23 de febrero de 2008, 67.

[1720] "La revista norteamericana Fama premia a K-Narias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 11 de septiembre de 2008, 62.

[1721] M. Barroso, "Gara y Loida, las K-Narias: 'hacemos reggaeton con mensajes positivos'", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 9 de agosto de 2008, 60.

populares entre el público infantil,[1722] en lo que recuerda a los álbumes recopilatorios *Reggaeton Niños* de los que habla Wayne Marshall.[1723] Esto se refleja, además, en la creación de proyectos de reggaetón infantil como Las Bambinas Canarias, así como la inclusión del género en la producción de artistas adolescentes como Sara Sofía.

Las Bambinas Canarias fue una agrupación musical infantil formada originalmente por cuatro niñas de entre seis y ocho años,[1724] aunque pronto se redujo a dos integrantes.[1725] Las pequeñas asistían a clases de baile y una de las madres tuvo la idea de formar el proyecto, pues "[e]l reggaetón es su pasión" y eran grandes admiradoras de K-Narias.[1726] Comenzaron trabajando con la orquesta de verbena Armonía Show, pues uno de sus miembros era el compositor de los temas. Su primer *single* llevaba por título "Quiero que bailes"[1727] y el enfoque del proyecto conectaba las clases de baile y canto con un componente lúdico.[1728] En junio de 2007, las Bambinas Canarias (ya como dúo) lanzan su disco *Bambireggaeton*, compuesto, escrito y producido por Sindo García. Son varios los vídeos de la canción homónima que pueden ser encontrados en el canal oficial de YouTube del dúo, tanto del videoclip oficial como de actuaciones en colegios y programas de televisión.[1729]

Por su parte, la cantante franco-canaria[1730] Sara Sofía tenía catorce años cuando publicó su segundo disco *Dame un beso* (Multitrack, 2008) tras darse a conocer en el programa

---

[1722] Un reportaje sobre el género en Canarias habla de "padres alarmados" que muestran la preocupación de Luisa González, quien expresa "mi hijo tiene doce años y no escucha otra música que no sea reggaetón, imita la forma de vestir de los artistas que ve en la tele y todo lo relacionado con ellos [...]". Jessica Wilhelm, "'Reggaetón' el ritmo de la discordia en Canarias", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 15 de mayo de 2005, 107.

[1723] Marshall, "From Música Negra ", 61. Para el autor, este reggaetón dirigido a un público infantil es muestra del nuevo estatus *mainstream* del género a mediados de los 2000.

[1724] R. F., "Reggaeton en miniatura", *Canarias 7*, 14 de mayo de 2006, 227.

[1725] A finales de septiembre de 2006, una noticia presenta a un nuevo dúo conocido como Las Chicas del Flow formado por Lucía y Samira. En ella se indica que a las niñas les gusta el reggaetón porque "es lo que mueve el cuerpo", mientras que sus madres "las desmarcan del tono machista que conlleva el reggaetón y explican que las letras las adapta a su edad Javi, de *Maquinaria Band*". "Reinas infantiles del ritmo", *Canarias 7*, 30 de septiembre de 2006, 162.

[1726] "El boom del reggaetón ha llegado y ellas quieren llegar al público infantil". R. F., "Reggaeton en miniatura".

[1727] No ha sido posible localizar esta canción.

[1728] R. F., "Reggaeton en miniatura".

[1729] Bambinas Canarias, canal de YouTube, https://www.youtube.com/@BambinasCanarias/videos.

[1730] José D. Méndez, "'Espero reeditar aquí el éxito que logré en las pistas de baile francesas'", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 19 de septiembre de 2010, 59.

televisivo *Lluvia de estrellas* de Antena 3 imitando a Celia Cruz.[1731] En este trabajo encontramos algunas canciones con ritmo de *dembow*, como el salsatón "Todo mi canto", donde interpola la melodía del coro de "El cantante" (1978) de Héctor Lavoe, pero cambiando la letra por "yo te dedico todo mi canto" en el estribillo. Otra referencia a la salsa clásica que se presenta en esta canción es la de "Soy rumbero" (1973) de Willie Rosario en la sección del soneo.

Por otro lado, el tema "Samba de deus" presenta una fusión donde una base suave de *dembow* se entremezcla con un estilo cercano a la samba-canción, mientras que la voz de Sara Sofía aparece envuelta por un efecto de *flanger*. Además, el disco incluye una canción mucho más prototípica de reggaetón, "Bien Pillao", que imita el *loop* de sintetizadores de "Dale Don Dale" de Don Omar.[1732] Ejemplos como el de Sara Sofía o las Bambinas Canarias tratan de construir un reggaetón apto para el público infantil incidiendo en el elemento bailable, lúdico y divertido de este género musical. Estos, a su vez, se insertan en una tendencia más general de proyectos musicales infantiles, en línea con el fenómeno de *Euro Junior* entre el 2003 y el 2006, de donde saldrían artistas que fueron número uno en ventas como María Isabel.

El reggaetón en Canarias durante los años 2000 se consolidó como un fenómeno cultural clave, transformando la escena musical de la región y posicionando al archipiélago como una puerta de entrada del género en Europa. Este proceso estuvo marcado por el auge de festivales y conciertos, así como el desarrollo de proyectos locales como Tha Locos, K-Narias, Foncho o incluso propuestas infantiles como las Bambinas Canarias. Además, la escena de reggaetón se articuló gracias una activa comunidad de fans de la que queda rastro en la web canaryreggaeton.com. El éxito del género, sin embargo, generó tensiones culturales, siendo señalado como una amenaza a la identidad musical canaria debido a su creciente popularidad entre las nuevas generaciones. Dicha popularidad se intensifica aún más en la década siguiente, gracias a las escenas del electrolatino y la música urbana.

5.3. El reggaetón canario de los 2010

[1731] M. Barroso, "Una joven promesa que busca consolidarse en la música", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 22 de marzo de 2008, 53.

[1732] En las tres canciones participa una voz masculina no identificada que se encarga de las partes más rapeadas.

Los primeros años de la segunda década del siglo están marcados por una disminución de la presencia del reggaetón en todo el país. En el contexto canario, esta tendencia se observa en el abandono del género por parte de proyectos musicales como K-Narias y la desaparición de otros nombres dentro de la escena. De todas formas, es muy probable que se mantuviese en la cotidianeidad de las islas, dejando de ser percibido como una novedad, pero sin resultar tampoco una amenaza. Al mismo tiempo, como se señala en el capítulo 4, otras músicas asociadas a la fiesta como el merengue urbano y el electrolatino van ganando terreno, conviviendo con el reggaetón en los mismos espacios de ocio nocturno y festividades locales.

Es aquí donde, hacia mediados de la década, empiezan a ganar visibilidad algunos artistas canarios que se posicionan en la escena peninsular del electrolatino siguiendo la estela del artista catalán Juan Magán. En estos años, las K-Narias también retoman el reggaetón del que se habían alejado a finales de la década anterior. Además, a finales de la década nos encontramos con el emerger de la escena de música urbana canaria, con proyectos musicales que recuperan el peso del *hip-hop* y el *R&B*, incluyendo también el reggaetón.

5.3.1. La carrera de K-Narias desde los 2010

Desde 2008, K-Narias se fueron distanciando del reggaetón para explorar otros géneros musicales como el pop y la música tropical, algo apreciable en su álbum *Yes We Are* (2013). Respecto a este cambio, explican:

> [H]emos decidido dejar atrás el género del reggaeton con el que empezamos y ahora nos gusta más hacer fusiones tropicales latinas con bases de dance o house para discoteca y sin olvidarnos de las baladas que sabemos que a nuestros seguidores les encantan. Nos gusta hacer música para todas las edades y para todos los gustos.[1733]

Habrá que esperar hasta 2014 para que el dúo vuelva a apostar por el género, concretamente en colaboración junto al artista y productor sevillano Dr. Bellido en "La conocí bailando",[1734] una fusión de merengue y bachata con secciones de *dembow* que retoma también los motivos en los metales que se convirtieron en la seña de identidad de las gemelas. En esta canción, K-Narias intervienen en la construcción de la pregunta-

[1733] Albert Domènech, "K-Narias: 'Hemos demostrado que no todo el reggaetón es machista'," *La Vanguardia*, 20 de enero de 2011, https://www.lavanguardia.com/musica/20110120/54104324826/k-narias-hemos-demostrado-que-no-todo-el-reggaeton-es-machista.html.

[1734] "Dr Bellido", Jamboo, https://www.jamboo.es/member/dr-bellido/.

respuesta del estribillo junto a Dr. Bellido, que funciona como un diálogo de ruptura y desamor. Un año después publican "Traicionero" (2015), un reggaetón pop marcadamente inspirado por el estilo de canciones como "El Perdón" de Nicky Jam y Enrique Iglesias. Esta tendencia se mantiene en su siguiente *single*, "Díselo" junto a Miguel Sáez.

En 2017, K-Narias recuperan un sonido más cercano al estilo puertorriqueño agresivo, así como su discurso de empoderamiento femenino en "Mujeres", creado junto a Miguel Sáez y lanzado con M2Music.[1735] Con un autotune opaco notable, las gemelas invitan en su letra a las "mujeres a bailar dembow". El videoclip, que empieza con un mensaje de las gemelas declarando "mujer, quiérete, ámate tal y como eres", refleja cierta diversidad de cuerpos a través del elenco de bailarinas. Las escenas de baile en un edificio en ruinas se combinan con otras en las que se muestran situaciones de violencia de género y acoso laboral, siendo K-Narias las que intervienen para resolverlas. Así, la prensa promocionó el *single* como "una canción que representa la fuerza, la lucha y el poder femenino, reivindicando así la importancia del género en la sociedad".[1736] De todas formas, los mensajes del vídeo y de la letra no son coincidentes, pues mientras que en el primero se presenta un imaginario feminista, la segunda acumula tópicos sobre el baile y la sensualidad heterosexual.

Sobre su retorno al reggaetón, las artistas aclaran que estaban "muy ilusionadas porque regresamos a esta nueva era con el reguetón que es nuestro estilo musical y eso nos transmite mucha fuerza".[1737] De este modo, siguen optando por el género en el *single* "Tu indiferencia" (2018), producida por Master Chris, que publicitaron en el programa de Univisión *Despierta América*, donde explican al público estadounidense de habla hispana la importancia del reggaetón en España y, más concretamente, en Canarias:

> P: ¿Cómo llega a Tenerife el reggaetón, porque no se ve como que es parte del Caribe?

[1735] No obstante, en los créditos de Spotify no se menciona a la persona a cargo de la producción y en la composición están K-Narias, Miguel Ángel González García y Raúl Madroñal Marina.

[1736] Francisco José Fajardo, "Las K-Narias luchan por el papel de la mujer," *Canarias7*, 28 de marzo de 2017, https://www.canarias7.es/hemeroteca/las_k-narias_luchan_por_el_papel_de_la_mujer-JDCSN459404.

[1737] Ibid.

> R: Claro, la gente piensa que en España y Europa tocamos siempre las palmas con el flamenco, pero también hay ritmos latinos y bueno nosotras como somos caribeñas, porque las Islas Canarias es el Caribe de Europa, por así decirlo...[1738]

La entrevista continúa con las gemelas rememorando sus encuentros con Don Omar, Tego Calderón, José Feliciano o Gloria Estefan, de los que se muestran fotos en pantalla.

El dúo sigue trabajando con Master Chris en "Las que mandan" (2018) –en la línea del estilo más reggae de temas como "Dura" de Daddy Yankee–, mientras que en "Tu novio y el mío" (2019) interpolan versos del estribillo de "La conocí bailando" y recuperan las trompetas de "No te vistas que no vas" de mano del productor Juan Manuel Leal. El reggaetón sigue siendo un género presente en *singles* de principios de los 2020 como "Tu cucu" (2021), que versiona "Mueve Tu Cucu" (1997) de Joaquín Missiego.

Como vemos, el distanciamiento y la vuelta al reggaetón de K-Narias coincide con unas dinámicas generales de la industria musical de esos años, en los que incluso artistas como Don Omar o Daddy Yankee apuestan por otros géneros musicales como el electrolatino o el mambo urbano.[1739] Asimismo, su vuelta al género demuestra los cambios en estas tendencias con el nuevo auge a mediados de los 2010, con un discurso que sigue marcado por las narrativas del empoderamiento femenino y la canariedad. Lo mismo sucede con otros artistas canarios noveles que empiezan sus carreras musicales en la escena del electrolatino.

5.3.2. El reggaetón en la escena de electrolatino: Danny Romero, Dasoul y Xriz

Según la década de los 2010 se acerca a su meridiano, vamos encontrando nuevas propuestas musicales surgidas en las islas –pero desarrolladas en la península– que incorporan el reggaetón a su paleta sonora, como sucede con Danny Romero, Dasoul y Xriz. Además de su origen canario y su identidad de género, tanto Danny Romero como Xriz han trabajado con discográficas multinacionales, mientras que Dasoul fue parte de la discográfica independiente Roster Music, asociada a la música comercial. Los tres artistas tuvieron conexión con Juan Magán y se insertan en la escena del electrolatino nacional, desarrollando sus carreras en la península en ciudades como Madrid y Barcelona. Han colaborado entre ellos en varias ocasiones, siendo un ejemplo destacado

---

[1738] k-narias, "K-Narias en 'Despierta América'", YouTube, 5 de marzo de 2018, 1:33-1:52, https://www.youtube.com/watch?v=rFh2EK5JJS8&t=104s.

[1739] Lenore, "Reggaeton".

de las sinergias que se pueden dar entre músicos que pertenecen a una escena más amplia que la escena canaria regional.

Danny Romero es un artista, DJ y productor de Gran Canaria que empezó interesándose por la música electrónica,[1740] como demuestra su remix *house* de "Campanera" (1959) de Joselito, y contó con el apoyo de Juan Magán en sus inicios. Su carrera musical despega en 2012 con el tema de *dance* "Agáchate", en donde opta por un ritmo similar al *dembow*, pero que acentúa los pulsos dos y cuatro en lugar del uno y el tres propio del reggaetón. La canción emplea un autotune expresivo, *chops* vocales procesados, efectos de *reverse*, así como un *sample* de saxofón y efectos de ruido con los que construye *build-ups* y *drops*.

Tras los éxitos de "Agáchate" y "Motívate" (2013) publicó "Cosas Locas", más cercano al reggaetón con tintes de electrolatino. "Cosas locas" (2014) es un tema más romántico con un *dembow* marcado que incluso simula el patrón de timbales puertorriqueño (aunque mantienen los acentos en los pulsos dos y cuatro) y presenta menos efectos en la voz, que varía entre el tono melódico en los estribillos y el rap en las estrofas. Los sintetizadores *saw*, los *pads* secuenciados rítmicamente y varios sonidos de teclado sintetizados como el piano o el órgano completan la textura con una presencia notable de la *reverb*. De hecho, el artista recuerda el éxito de esta canción en Puerto Rico, mientras que otras se posicionaron en otros países de América Latina.[1741]

Sobre su acercamiento al reggaetón, el artista hace referencia a su experiencia creciendo en Canarias y a la proximidad cultural del archipiélago con América Latina incluso en cuestiones de índole climática. Al ser preguntado por las posibles críticas por apropiación cultural por "ser español y hacer reggaetón", explica:

> Yo pienso que lo principal es que vengo de las Islas Canarias y tenemos un clima que te incita a hacer más música de baile. La playa y todo eso que tenemos ahí es muy similar a lo tropical. Además, desde que tenía dos años escucho merengue, bachata, salsa, mambo... Todo eso ha sonado siempre en las orquestas de los barrios y de los pueblos. El reguetón desde que yo era pequeño ya estaba sonando en las calles de mi pueblo. Es difícil que me vaya a otros géneros, porque es lo que he

[1740] Tamara Garco, "Danny Romero, sobre su éxito: 'Si Juan Magán no me hubiese dado la mano, la cosa hubiese sido muy distinta'", *Bekia*, 2 de julio de 2019, https://www.bekia.es/musica/noticias/danny-romero-exito-juan-magan-hubiese-dado-mano-distinta/.

[1741] Leticia Romero, "Danny Romero: 'Hacer letras machistas es alimentar una cosa que necesitamos extinguir'", *RTVE Playz*, 22 de julio de 2021, https://www.rtve.es/playz/20210722/danny-romero-hacer-letras-machistas-alimentar-algo-necesitamos-extinguir/2135900.shtml.

> mamado, igual que la electrónica. El tema Dj y el tema latino estaban hay latentes. Entonces, lo que hice fue fusionar las dos cosas. No solo hago reguetón. Uso muchos de sus sonidos, pero no me considero reguetonero como tal. Son las raíces con las que me he criado. Mis hermanos y yo hemos escuchado música latina desde la infancia, también música de cantautor. Pero sí es cierto que las fiestas de Canarias son todas con música latina. Por eso yo siempre he querido hacer música que sea bailable.[1742]

Así, la memoria de las fiestas y la cotidianeidad emergen en el discurso del artista, quien, aunque no se posiciona como reggaetonero, sí reconoce cierta naturalidad al optar por hacer canciones del género debido a su carácter bailable. La presencia constante de la música latina en su infancia genera una conexión emocional que justifica su identificación con estas culturas musicales, a pesar de la distancia geográfica.

De todas formas, el electrolatino sigue presente en su colaboración con el colombiano Maluma, "Bandida" (2015), si bien en "Darte +" (2015) junto a José de Rico opta ya por un reggaetón lento más clásico, reutilizando el inicio del *sample* de sitar de "Mundian To Bach Ke" (1998) del músico británico-indio Panjabi MC, lo que aporta reminiscencias del banghra(tón).[1743] Otro tema de ese año, "Punto Final" junto a los colombianos Saga y Sonyc, se acerca bastante al estilo pop colombiano mediante una progresión de acordes interpretada por un sintetizador con *delay*, un piano a contratiempo y una guitarra acústica, mientras que a nivel vocal combina un estribillo melódico y el rapeo de inspiración jamaicana. En 2018 el artista grancanario se une al veterano dúo boricua Jowell y Randy para lanzar "Kamasutra", que recupera el *dembow* duro y sus letras explícitas a nivel sexual. El autotune expresivo recuerda al de principios de los 2010, si bien los *loops* de kalimba a 3+3+2 son más propios de finales de la década.

Por su parte, Dasoul es un artista y productor de Gran Canaria que empezó su carrera en 2013 en la escena del electrolatino con el tema "De lao a lao", publicado por la discográfica independiente de *dance* Roster Music, radicada en Barcelona y fundada por Ricardo Campoy (antiguo director de Vale Music). El éxito de este primer *single* fue superado por "Él no te da" (2014), que logró el décimo puesto del top de canciones de 2015 de Promusicae, siendo el segundo artista español de la lista, por debajo de Enrique

---

[1742] Ibid.

[1743] "Mundian to Bach Ke by Panjabi MC", WhoSampled, https://www.whosampled.com/Panjabi-MC/Mundian-to-Bach-Ke/. Agradezco a Ugo Fellone su ayuda para identificar este *sample*. La canción ha sido ampliamente reutilizada durante el siglo XXI en remixes, programas de baile, videojuegos y películas occidentales e hindúes, convirtiéndose además en un meme de internet.

Iglesias y con una certificación de doble platino.[1744] "Él no te da" también llegó al número uno de la lista de *Los 40*, que lo describen como

> un temazo que nos hace perder la cabeza, las caderas y todo lo que se ponga por delante. El canario posee la fórmula perfecta para que nos dejemos llevar en las pistas de baile, sin prejuicios y con mucho morbo. Nadie se resiste al sonido latino del artista, que engancha a la primera escucha [...] el ADN de Él no te da tiene de todo: bases urbanas, ritmazo latino y ese toque dance que lo convierten en un hitazo *moombahton*, género que el cantante lidera en España.[1745]

Este tema combina el patrón rítmico del reggaetón con *build-ups* y *drops* instrumentales propios de la EDM, un *hook* que pasa de los *strings* al uso de un *sample* con sonido nasal en una tesitura aguda y efectos de ruido tratados con un *side-chain*. Así, es un tema que juega con los contrastes de densidad de la música electrónica, pensados para la discoteca y el baile.[1746] Los estribillos se componen de una estructura de pregunta-respuesta entre Dasoul y un coro masculino, donde el artista trata de seducir a una mujer para ser su amante. El videoclip muestra planos del artista y de un grupo de bailarinas de *twerk* en un plató, recalcando el imaginario sensual.

Tras este éxito, Dasoul se va consolidando en la escena del electrolatino con su primer álbum *Si me porto mal* (2015) donde priman las bases de *dance*, merengue y *dembow*. En su siguiente *single*, "Vuela corazón" (2016), apuesta por un reggaetón pop de corte romántico, con acompañamientos de guitarra eléctrica, motivos melódicos de *steel pan* y *pads* a 3+3+2. No obstante, es en la versión de los productores colombianos Sky y Mosty donde se hace más notoria la base de *dembow*. Además, la canción cuenta con un remix con el dúo puertorriqueño Alexis y Fido lanzada en 2017, año en el que también publica "Kung Fu" (2017) con el artista venezolano Nacho y con el dominicano Alcover en la composición. Publicada por Roster Music en colaboración con Universal Music Spain, "Kung Fu" es un tema melódico que alterna entre los ritmos de 3+3+2 del *dancehall* y el *dembow* suave sobre una estructura con *build-ups* y *drops* instrumentales. Esta canción

---

[1744] En estos años equivalía a 80 000 unidades. Promusicae, "Top 100 canciones anual 2015".

[1745] "Dasoul calienta el Nº 1 de Los 40", *Los 40*, 4 de julio de 2015, https://los40.com/los40/2015/07/03/del40al1/1435904873_262928.html.

[1746] Ragnhild Torvanger Solberg, "'Waiting for the Bass to Drop': Correlations Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-up and Drop Sections of Electronic Dance Music", *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 6, n.º 1 (2014): 61-82.

también alcanzó la certificación de doble platino en el año 2017, aunque en esta ocasión quedó por debajo del puesto treinta.[1747]

Pese al éxito que estaba cosechando a nivel nacional e internacional, acumulando colaboraciones con artistas destacados de la escena latina, Dasoul realizó un parón de varios años debido a un conflicto de intereses con su compañía discográfica.[1748] Las declaraciones que hizo el artista al reincorporarse en 2020 son un ejemplo de los ritmos frenéticos de la industria musical y de lo que implica desaparecer durante tres años, lo que, para él, desembocó en una crisis de identidad artística.[1749] Esta búsqueda de una nueva identidad, según explica en *Ac Radio Show*, pasaba por cambiar su *flow* o estilo vocal:

> O sea en cuanto a música no estoy haciendo música tan diferente, sino en cuanto a mí, en cuanto a mi propuesta artística. Estoy modificando el *flow*, ahora lo que son las canciones y las cadencias son más susurraítas, no tan pronunciao, uno ya no pronuncia tanto cuando canta, antes sí […] Ahora es más tiraíto. Entonces, parece que no, pero a uno se le van esos detalles y no suenas actual cuando se te escapan esos pequeños detalles.[1750]

La entrevista continúa con una pregunta sobre el auge de la nueva generación canaria y la posición del artista con relación a esta. De esta manera, se percibe cierta desconexión entre generaciones de artistas dependiendo de la escena a la que pertenecen, donde los artistas más ligados al electrolatino como Dasoul, Danny Romero o Xriz quedan desplazados por algunos de los artistas de la escena de música urbana canaria.

Por último, el tinerfeño Xriz también inició su carrera musical en internet subiendo canciones pop a YouTube hacia 2012, aunque pronto se decantó por el electrolatino con temas como "Me enamoré" y "Oye niña", los cuales se convirtieron en éxitos en las plataformas. Trabajó dentro del sello We Love Asere de Juan Magán, así como con La

---

[1747] Promusicae, "Top 100 canciones anual 2017", https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2017-n165/.

[1748] Al retomar su carrera en 2020, Dasoul se sincera en una serie de vídeos, así como en numerosas entrevistas en podcast sobre lo sucedido. Véase Dasoul, "01. Verdad - Dasoul: Tres años después", YouTube, 30 de noviembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Eb69fHi4LFk&t=12s.

[1749] "Lo que más me ha costado ha sido encontrar mi nueva identidad artística dentro de cómo se está moviendo el panorama y lo rápida que va la música, lo rápido que se desarrollan los géneros. Yo cuando paré estaba pegado el medio *moombahton*, o sea como el pop-reggaetón y ahora nadie hace eso, ¿sabes? nadie hace pop-reggaetón, nadie hace ningún estilo de esos". Ac Radio Show, "Dasoul Habla Por Primera Vez Sobre lo Que Sucedió Durante su Carrera Musical!", YouTube, 11 de junio de 2023, 7:37-8:00, https://www.youtube.com/watch?v=8qTON6pD8ng.

[1750] Ibid., 8:50-9:21.

Liga Music/Clever Music,[1751] y para mediados de la década contaba con un gran número de seguidores en redes sociales y había sido nominado en la categoría de artista revelación de los premios *40 Principales*, configurándose un considerable fenómeno fan alrededor de su música.[1752] Su álbum debut *Adicción* (2015) fue lanzado por Warner, donde se mantuvo hasta 2020, aunque con ciertos problemas porque "[t]enía un equipo que no sabía trabajar la música que estaba haciendo en ese momento, eran buenos pero no para lo que yo estaba haciendo".[1753]

El disco es una mezcla de electrolatino, bachata, merengue, balada, con "Eres mía" y "El momento" como canciones de reggaetón. Mientras que "El momento" se inspira en los sonidos más agresivos de los sintetizadores *saw* y el *dembow* duro con elementos del *dance*, "Eres Mía" es más cercano al estilo melódico colombiano, aunque con un autotune expresivo potente. Esta canción cuenta además con dos remixes: uno junto a Dasoul y otro junto al dúo italiano Benji y Fede. En esta misma línea se presentan "Mi corazón" con Buxxi y "Si no estás" junto al mexicano MC Davo, ambas del 2016, con un marcado acompañamiento de guitarras y palmas.[1754] Así, el estilo de Xriz durante estos años se puede categorizar como reggaetón pop, probablemente influido por los éxitos de Enrique Iglesias. De hecho, el artista estuvo trabajando en su música durante esa época entre Miami, Nueva York y Colombia.[1755]

Xriz, Dasoul y Danny Romero colaboran en "Quién se va primero" (2017), que mantiene el estilo de reggaetón pop colombiano con ciertos elementos épicos a través de la *reverb* y los sintetizadores *saw*, además del *dembow* duro. También Xriz y Dasoul trabajan juntos en "Eres mía (feat. Dasoul)" (2015), mientras que Dasoul y Danny Romero se reúnen en

---

[1751] "Quién es XRIZ?", XRIZLAND (blog), https://xrizland.blogspot.com/p/quien-es-xriz_23.html.

[1752] "Xriz", Deep Delay Management, https://deepdelaymanagement.com/artistas/xriz/.

[1753] La época de negociaciones para deshacer su contrato con la discográfica fue una de las peores para el cantante: "Lo pasé fatal. Tenía una visión y unos conocimientos que si hubiera tenido el apoyo de la compañía podríamos haber llegado muy lejos. No querían que evolucionara porque habían invertido mucho dinero con otro artista, por eso me metieron en su nevera e intentaron que muriera musicalmente para ensalzar al artista en el que habían invertido y recuperar el dinero". Alejandra Rubio, "Xriz: 'Si hubiera tenido el apoyo de mi discográfica podría haber llegado muy lejos'", *ABC*, 1 de septiembre de 2023, https://www.abc.es/gente/cristian-rodriguez-xriz-apoyo-discografica-haber-llegado-20230901170427-nt.html.

[1754] La canción cuenta con un remix junto al boricua Dynnell, donde se presenta una nueva pista con sintetizadores a contratiempo que acentúan el swing del estilo colombiano.

[1755] MI TRAMPOLÍN, "Entrevista 12 + 1 Xriz 'Si me preguntan si soy Español digo; ¡no, Canario!' www.mitrampolin.com", YouTube, 13 de octubre de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=J2RpeuB4W00&ab_channel=MITRAMPOL%C3%8DN.

"Un Clásico" (2021), que recupera el estilo del reggaetón de los 2000. Al hablar de esta canción, Dasoul expone su capital (sub)cultural sobre el reggaetón antiguo, donde la nostalgia por la vieja escuela puertorriqueña emerge desde la memoria:

> Venía esa ola de que el reggaetón se estaba desvirtuando, que si el reggaetón murió [...]. Entonces, con esto nosotros también demostramos un poco que no somos ese tipo de artistas que nos subimos a la ola y listo, sino que tenemos un bagaje y tenemos un baúl en el que podemos sacar cualquier recurso artístico […] una canción [...] que te haga tener esa nostalgia y volver a esos años del reggaetón dorado, de 'Pobre diabla', de ese disco de *Mas Flow 2*, de Los Benjamins [Luny Tunes y Tainy], *King of Kings*...[1756]

El análisis de las carreras de los artistas canarios Danny Romero, Dasoul y Xriz nos permite constatar que la escena de electrolatino dio paso a la recuperación del reggaetón a mediados de los 2010. Así, estos intérpretes logran posicionarse en la escena *mainstream* nacional e internacional a través de colaboraciones con artistas del panorama latinoamericano. Su estilo musical va siguiendo las corrientes estilísticas de la época, desde el *moombahton* al reggaetón pop colombiano o la recuperación del sonido puertorriqueño. Asimismo, en el discurso de los artistas encontramos marcadores de la proximidad cultural con América Latina y la música latina, así como la identificación con el reggaetón antiguo, lo que confirma la influencia de la escena canaria de reggaetón de la primera década del siglo en las experiencias vitales de las nuevas generaciones. Otro proyecto canario que logra un impacto notable en esta época es el dúo Adexe y Nau, quienes se decantan por un sonido más pop.

5.3.3. El reggaetón pop de Adexe y Nau

Los hermanos tinerfeños Adexe y Nau comenzaron su carrera musical en 2015 siendo muy jóvenes[1757] y, según su biografía en *La Higuera*, llegaron a convertirse en "el mayor fenómeno musical español de la era digital".[1758] Empezaron subiendo *covers* de canciones de reggaetón pop a YouTube como "Si tú no estás" de Nicky Jam, "Por fin te encontré"

[1756] PreParty Urban Hits, "ENTREVISTA DANNY ROMERO & DASOUL: 'Necesitamos ponernos a trabajar con artistas de Canarias'", YouTube, 8 de mayo de 2021, 7:14-8:06, https://www.youtube.com/watch?v=JC6KeDJ8qhQ.

[1757] Adexe, el más pequeño, empezó haciendo música con siete años. Posteriormente se unió su hermano y podríamos situar su debut hacia 2015, cuando tendrían unos diez y trece años, respectivamente.

[1758] "Adexe & Nau: Biografía", LaHiguera.net, https://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/adexe_%26_nau/biografia.php.

de Cali y El Dandee ft. Juan Magán y Sebastián Yatra, "El perdón" de Enrique Iglesias y Nicky Jam o "Tu libertad" de Wisin ft. Prince Royce. Todas estas versiones cuentan con videoclips en los que aparece el dúo, casi siempre representando una historia de (des)amor con una niña que actúa de interés romántico y rondan los cien o doscientos millones de reproducciones en la plataforma.[1759] En 2016 firman con la empresa de *management* 33 Producciones, sita en Madrid, y comienzan a trabajar con los productores Iván Troyano y Lupión en canciones originales.[1760] Ese mismo año fueron imagen de una de las dos portadas alternativas de la revista para adolescentes *Bravo* (fig. 5.5.), lo que confirma el fenómeno fan que se estaba configurando alrededor del dúo.



Figura 5.5. Portada de la revista *Bravo* con Adexe y Nau.[1761]

[1759] La *cover* de "El perdón" cuenta con doscientos millones, la de "Por fin te encontré" supera los ciento cincuenta millones, mientras que "Tu libertad" se aproxima a los cien millones [datos del 8 de agosto de 2024]. También tuvo cierto impacto en su difusión la vídeo reacción de burla que les dedicó el *youtuber* Auronplay. AuronPlay, "LOS NIÑOS LIGONES", YouTube, 23 de marzo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=CBMwDfAvip0.

[1760] "Adexe & Nau: Biografía", LaHiguera.net.

[1761] Obtenido de Adexe Y Nau, "Somos una de las 2 portadas alternativas", Facebook, 6 de noviembre de 2016, https://www.facebook.com/adexeynau/photos/1333994443311759.

En 2017, Adexe y Nau lanzan su álbum debut con Sony Latin Music,[1762] *Tú y yo*, conformado casi al completo por canciones de reggaetón pop y que fue número uno en las listas de ventas de España.[1763] El reparto de roles entre los hermanos es claro en esta producción: Adexe, con una voz blanca y entrenada en el pop, se encarga de las partes melódicas, mientras que Nau interviene en las secciones rapeadas. Las letras son de temática romántica sin contenido sexual, en la línea de las canciones que versionaron al inicio de su carrera, así como de las narrativas de las *boy bands* del pop. De esta manera, se caracterizan por mostrar un amor heterosexual puro e intenso, obsesivo en muchos casos, en el que se retrata a la chica amada como alguien que brilla por su belleza natural. Lo mismo sucede con las producciones, que recurren a los mismos elementos que las canciones de reggaetón pop y de reggaetón colombiano de la época. Las bases rítmicas beben del Dem Bow y otros *riddims* clásicos, con un sonido potente, pero siempre pulido para mantener su estética pop.

Así, en temas como "Navegando" o "Nunca llorarás" hay una profusión de acompañamiento de guitarra acústica, progresiones de acordes pop, uso de palmas y sintetizadores *pluck* a 3+3+2, además de sintetizadores *saw*. La influencia del reggaetón colombiano se aprecia en "Sólo Amigos", donde se escucha el *swing* aplicado al *dembow* y los sintetizadores a contratiempo que remiten al *mode-up* sanandresano.[1764] También hay uso de sonidos más habituales del pop romántico de los 2000, como las cortinillas de la *intro* de "Podemos ser felices". Las voces están tratadas con una aproximación pop, con *reverbs* marcadas, duplicaciones y un ligero autotune opaco en contadas ocasiones, como en la intro de "Navegando".

En 2018 lanzan *Binomio perfecto*, un *ep* que abren con una colaboración con los venezolanos Mau y Ricky, donde mantienen el mismo estilo que presentaban en su primer álbum. También destaca la canción "Dame sabor" por su énfasis en la latinidad, en cuya composición participaron, junto al equipo habitual, Rosa Martínez y Nuria Azzouzi. En 2019 publican *Indiscutibles*, que incluye temas del anterior y otros nuevos, con colaboraciones con Abraham Mateo, Izan Llunas y el dúo argentino MYA. La proyección

---

[1762] "Adexe y Nau firman su primer contrato discográfico con Sony Music Latin", *HiVocal*, https://hivocal.com/adexe-nau-firman-sony-music-latin.

[1763] Promusicae, "Top 100 Álbumes", semana 37 (8 al 14 de septiembre de 2017), https://www.promusicae.es/descarga-semanal/albumes_37_08-septiembre-2017-a-14-septiembre-2017-n3508/.

[1764] Arias Salvado, "Rasgos estilísticos".

de Adexe y Nau a nivel nacional e internacional demuestra el éxito de proyectos de reggaetón pop canarios dirigidos a un público adolescente. De todas formas, frente a estas tendencias más *mainstream* y apoyadas por compañías multinacionales, en el archipiélago también se va desarrollando una escena de música urbana en la que, poco a poco, el reggaetón va ganando espacio.

5.3.4. La escena de música urbana canaria

A finales de los 2010, el reggaetón está completamente imbricado en la escena de música urbana canaria,[1765] donde convive con propuestas de rap, *R&B*, trap y otros géneros musicales. Concepción Mederos analiza el desarrollo de la escena de trap en Tenerife, identificando como elementos temáticos recurrentes "la insularidad, el dinero y el lujo, y el fanfarroneo", así como "canciones con temática romántica".[1766] La autora explica que tanto el colectivo BNMP como el artista Bejo se caracterizan por su "uso constante de referencias a la insularidad y a la cultura canaria [...] En este sentido la escena trap canaria tiene su propio *slang*". Además,

> [l]a identidad transnacional, sincrética y diaspórica de las Islas Canarias se dejar ver también en su escena trap. Encontramos múltiples relaciones entre las islas, Cuba y Venezuela y estas se reflejan en el vocabulario utilizado y los símbolos a los que se hace referencia.[1767]

En cuanto a la estética, describe una escena caracterizada por la mezcla de la estética tradicional del *hip-hop* con la idea de "frescura", la cual también conecta a las islas con América Latina. De este modo,

> los traperos recurren a símbolos caribeños, mezclados y combinados con los propios, para reivindicar su insularidad. Se trata de una aplicación directa a la escena trap del imaginario colonial de las Islas Canarias: un entorno paradisíaco, lleno de abundancia, con parajes tropicales.[1768]

Las estéticas que examina la autora se consolidan en dos narrativas identitarias que conviven dentro de la escena de música urbana: "por un lado, Canarias como paraíso tropical; por otro lado, un estilo de vida gangster", las cuales se muestran en los

---

[1765] Para profundizar sobre la música urbana en el contexto canario y sus significaciones identitarias, véase Fernández Pérez, "'De Canarias para el mundo'".

[1766] Ibid., 17.

[1767] Ibid., 21.

[1768] Ibid., 25.

videoclips.[1769] Asimismo, considera que "la escena canaria bebe directamente de las corrientes más comerciales del reggaetón de América Latina", tomando como principal referente al puertorriqueño Bad Bunny.[1770]

Esta vibrante escena aparece retratada en el episodio seis de la segunda temporada del programa de *El Bloque*, donde hablan de Canarias como un "territorio que ha sido y sigue siendo crucial para la consolidación de la música urbana en España" y en el que entrevistan en las islas a artistas como Maikel Delacalle, Cruz Cafuné o Sofi de la Torre.[1771] La narrativa del episodio insiste en la conexión con el barrio, como hace Maikel Delacalle al ser entrevistado en una plaza rodeado de su gente. En el discurso de los/as artistas y productores entrevistados hay otros dos aspectos recurrentes: la canariedad y la proximidad con América Latina.

Lo canario se enfatiza a través de la realización del episodio, donde el territorio isleño aparece retratado en imágenes costumbristas del mar, la playa o incluso las calles y los volcanes a través de Google Maps. Además, Sofi de la Torre compara la identidad canaria con el orgullo que pueden sentir los músicos al pertenecer a un estado de Estados Unidos,[1772] mientras que Delacalle habla de una escena potente, de la que "solo se conoce la mitad". Otra cuestión que se subraya es la de la multiculturalidad, como propone este artista, quien también reivindica cierto catolicismo cultural:

> Aquí en mi barrio todo el mundo es de diferentes tierras, todos nos aceptamos, todos nos queremos y a mí eso me lo han enseñado. Yo creo que en pocas partes de España se pide la bendición antes de salir de casa, yo la pido y eso me lo enseñó mi gente latina. Es diferente, aquí todos somos españoles, canarios, latinos.[1773]

[1769] Ibid., 28.

[1770] Ibid., 34.

[1771] El Bloque, "El Bloque 02x06 Maikel Delacalle ft. Cruz Cafuné, Sofi de la Torre, Highkili, Eva Ruiz & Bejo", YouTube, 2 de septiembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=k52FQrA9y9U&list=PLX3gU_C9bqbGWotvg2OF1Z9kB-RwvgrJZ&index=7.

[1772] "Yo viniendo de las islas noto eso que sí, a la hora de conocer gente que está en la industria y tal son mucho con orgullo de ser de aquí. Bueno en Estados Unidos existe eso un poco entre estados [...] yo qué sé, tienes a Machine Gun Kelly que es de Cleveland y como todo el estado con él. Pues yo creo que en Canarias más o menos la misma cosa". Ibid., 13:20-13:41.

[1773] Ibid., 18:58-19:15.

Por otro lado, hay voces, como la de Highkili, que apuestan por una interpretación de la relación entre lo canario y lo latino de corte decolonial, algo que le lleva a hablar de un "complejo de inferioridad" respecto a la península:

> Una de las cosas por las que creo que mucha gente de aquí no da el salto o no pega como debería es porque hay un complejo de inferioridad muy grande. Yo personalmente lo veo al ser colonia de España, como creo que lo tenía Puerto Rico en la época al ser colonia de Estados Unidos, realmente. No vamos a comparar Puerto Rico con Canarias, es una isla mucho más grande, se hace un circuito, aquí no se puede hacer un circuito así, pero muchas de las cosas por las que la gente de aquí no se pega es porque yo creo que no llegan a creer en ellos mismos.[1774]

Más allá de estas reflexiones sobre la autoestima de los artistas isleños, este acercamiento a lo latino continúa siendo uno de los temas recurrentes para legitimar las propuestas de reggaetón de Maikel Delacalle y Highkili, cuya producción desgranaremos en los siguientes apartados.

5.3.4.1. Maikel Delacalle y la escena urbana latina

El artista tinerfeño Maikel Delacalle comenzó su carrera tras su paso por un centro de menores en su adolescencia, gracias al apoyo de DJ Darío, su actual mánager.[1775] Tras publicar algunas *covers* de canciones de raperos afroestadounidenses como Ty Dolla $ign,[1776] en 2017 pasó a firmar un contrato con Universal y, desde entonces, ha sumado éxitos y colaboraciones con artistas de la escena latina.[1777] Aunque inicialmente se centró en géneros como el *R&B* y el *dancehall*, se fue acercando al reggaetón, como se percibe en su tema "Llegué yo" (2016), que se mueve entre este y el *dancehall*. Durante su entrevista en el episodio de *El Bloque*, Maikel Delacalle declara que Canarias es "lo más

---

[1774] Ibid., 30:34-31:01.

[1775] "Un día me escribe en Instagram 'qué buena música', y luego me pregunta que qué necesitaba, que veía que tenía talento', cuenta. 'Me dio dinero sin conocerme, siendo yo un chaval de uno de los barrios más conflictivos de la isla, y me dijo que hiciese música con él. En dos días ya tenía dos canciones y dos videoclips. Empezamos a trabajar de tú a tú y así hasta hoy en día, que es mi hermano". Cristina Luis, "Maikel Delacalle: 'Los que me ponían las esposas me decían que no tenía que estar encerrado'", *El Mundo*, 17 de mayo de 2019, https://www.elmundo.es/cultura/musica/2019/03/29/5c9cb25dfdddff80bc8b4604.html.

[1776] Es el caso de "Or Nah" (2015) de Ty Dolla $ign feat. The Weeknd, Wiz Khalifa y DJ Mustard. Otra *cover* en español de este tema es la que presentó en esos años el artista boricua Anuel AA.

[1777] "¿Quién es Maikel Delacalle? La biografía del artista que lo está rompiendo", *El Zocco*, 20 de octubre de 2018, https://elzocco.com/musica/quien-es-maikel-delacalle-la-biografia-del-artista-que-lo-esta-rompiendo/.

latino que hay en España", algo que le aporta legitimidad como artista que se aproxima al reggaetón:

> Pero ¿cómo no voy a hacer un 'Replay' con Sky, que es el papá de eso? Entonces empecé por ahí. Recuerdo que un poco más atrás hice con DJ Blass también 'Llegué yo' que ya sigue siendo un poco más *dancehall*, un poco más latino, y es que ahora es mi sonido preferido, porque sigue siendo *R&B*, pero con esas mezclas más latinas.[1778]

"Replay", que alcanzó la certificación de disco de oro en España y puestos elevados en las listas de varios países de América Latina,[1779] es un tema donde el productor colombiano presenta un *dembow* suave sobre el que Delacalle presenta su característico enfoque vocal melódico. En su primer *ep*, *Calle y Fe* (2018), el artista canario también incluye el tema de reggaetón de estilo colombiano "De antes" con *loops* de marimba filtrados por un *LP filter* producido por Alejandro Ramírez Suárez. En "DM" (2019), donde el *dembow* es más marcado, se una a Lyanno con los productores The Rude Boyz, asentando esa conexión con Colombia y Puerto Rico, como también sucede en su colaboración junto a Eladio Carrión en "Si Tú Me Quisieras" (2019).

En general, a finales de los 2010, Delacalle apuesta por un estilo donde predominan un registro vocal de *R&B*, aunque también incluye secciones rapeadas, y sonoridades más suaves y tropicales cercanas al estilo colombiano de esos años. Pasando a la década de los veinte, las bases se vuelven más agresivas en sus trabajos con el productor Chus Santana, como se percibe en "Bala Perdía" (2021) junto a Shainny, o con el productor boricua Eliel en "Se va pero vuelve" (2021), que recuerda al bachatón de los 2000. Al mismo tiempo, Delacalle sigue sumando colaboraciones con artistas nacionales como Mala Rodríguez, Rvfv o Lérica, así como nombres internacionales como Guaynaa o Justin Quiles, posicionándose como un artista canario relevante en la escena latina. En cambio, Highkili destaca en la escena de música urbana por su enfoque más experimental.

[1778] El Bloque, "El Bloque 02x06", 18:16-18:47.

[1779] "Maikel Delacalle, el artista tinerfeño que triunfa en Spotify", *Eslang*, 11 de diciembre de 2018, https://web.archive.org/web/20190406235103/https://www.eslang.es/cultura-digital/maikel-delacalle-el-artista-tinerfeno-que-triunfa-en-spotify_20181211-n.html.

5.3.4.2. La experimentación de Highkili

De los artistas presentados en el capítulo de *El Bloque*, Highkili es el más próximo al *underground*. Sobre la predominancia del reggaetón en las islas, el artista y productor grancanario residente en Barcelona aclara que

> aquí siempre ha sido algo muy *mainstream*, quiero decir, en todas las discotecas de toda la vida te van a poner reggaetón. Sí que es verdad que se escucha también en mucha gente joven, […] pero sí que hay una parte que ha renegado de eso. Y esa parte resulta que ahora también lo está cogiendo de nuevo. Porque es como que entró una ola en la época y ahora está volviendo a entrar más fuerte. Y no pueden decir que no, se quedan atrás si dicen que no.[1780]

Rastreando sus orígenes musicales, en el SoundCloud de Highkili encontramos remixes de mediados de los 2010 de canciones de Don Omar o Cosculluela.[1781] De todas formas, no es hasta su *mixtape Diamáte Surnomá* (ca. 2018-2019) cuando se escucha algún tema de reggaetón, como "Me atraca" con Lilfanvito y producido por Astroboi. Entre *bells*, sintetizadores *saw* y un *dembow* lento, el artista canario canta cargado de autotune (y en una tonalidad distinta a la de la base) "reggaetuning pa' to el clubbing y un dancing perreón". Es a partir de 2019 cuando el reggaetón se incrementa en su obra junto al productor Don Peligro. Entre los dos construyen una sonoridad más experimental, combinando el reggaetón con otros géneros musicales. Según Highkili,

> podría haber explotado si por ejemplo hubiese hecho más canciones con la fórmula de Roce o Powah (nota del redactor: temas más reguetoneros, [...]), numerosas agencias querían que entrase en su roster en ese momento, pero todas tenían en común lo mismo, me insistían en mantener la línea de esos temas que mencioné, eso me hubiese dado una posición un poco más arriba pero me hubiese negado a mí mismo, y no me gusta tener que rendirle cuentas a nadie ni hacerlo todo igual.[1782]

Así, la actitud de Highkili denota una intención de conservar su libertad artística –y por tanto su autenticidad como artista *underground*–, para lo cual resulta necesario mantener la variedad. Repasando su discografía, encontramos una mezcla de temas de reggaetón minimalistas e inspirados en la sonoridad del *underground* puertorriqueño, como "Don Peligro" (2019) y "Powah" (2021) junto a Cruz Cafuné, así como otros más cercanos al

[1780] El Bloque, "El Bloque 02x06", 30:10-

[1781] Kiki, perfil de SoundCloud, https://soundcloud.com/hi-ki-hellokili.

[1782] Job Ledesma, "Highkili, cuando llegas él se va", *El Día*, 16 de septiembre de 2023, https://www.eldia.es/cultura/2023/09/16/highkili-llegas-92157914.html.

neoperreo como "Oldie como Goldie" (2020) o "Roce" (2021). Aïda Camprubí también identifica una predominancia del género en su álbum *Fusta* (2020), el cual define como una "mezcla de perreo que parte caderas y prejuicios".[1783] La voz de Highkili es muy versátil, moviéndose entre una entonación más grave y secciones más nasales y agudas.

En *Fusta*, las referencias a la vieja escuela puertorriqueña son un elemento recurrente, como sucede en la *intro* de "Loquera", donde menciona "Bandida" (2004) de Zion y Lennox o "Angelito vuela" (2006) de Don Omar en un rap a capella entre sonidos de látigo, si bien también samplea "Helicóptero" (2021) de Farruko, mucho más reciente. La intertextualidad continúa en "Interludio peligroso", que comienza con un audio con *chorus* y ralentizado de una voz masculina hablando en una variante colombiana del español. El tema es una instrumental que interpola la melodía vocal femenina de la *intro* de "Rompe" (2005) de Daddy Yankee –que realiza la progresión de "Hit The Road Jack" (1960) de Ray Charles–, pero por medio de un *sample* vocal acelerado y *chopeado*.

El artista grancanario sigue decantándose por el reggaetón en su *ep Highkili Airlines* (2021), en el que se jacta de que su sonido emula de manera eficaz el de la vieja escuela por la importancia del género en Canarias.[1784] Esta *mixtape* de cinco temas incluye dos de *dembow* dominicano –"Blokeo" y "Bakoka"– y tres canciones de reggaetón, cada una producida por un nombre distinto de la escena del neoperreo como King Doudou, Greg, Merca Bae, Kid Cala y, por supuesto, Don Peligro. De este modo, Highkili se posiciona como una figura más *underground* en la escena de música urbana de Canarias, aportando una aproximación más experimental a su música y, por consiguiente, a sus temas de reggaetón.

A través del análisis de la producción de reggaetón de Maikel Delacalle y Highkili se confirma la presencia del reggaetón en la escena urbana de Canarias previa a la década de 2020. Además, los discursos sobre la identidad canaria y su conexión con lo latino siguen presentes en las declaraciones de algunos artistas, así como la relevancia del barrio como espacio de identificación. De todas formas, el reggaetón cobrará todavía mayor protagonismo con el cambio de década, llegando a trascender a la esfera *mainstream*.

[1783] Camprubí, "Y dime qué pasó", 218.

[1784] "¿Highki, por qué usted me suena como de antes? / Linda, te lo explico, es que Canarias está alante" en "Highkili Airlines".

5.4. La generación de 2020 y su trascendencia al *mainstream*

Desde finales de los 2010 se ha ido intensificando tanto la producción como el consumo de reggaetón en las islas. En 2022, una noticia publicada en *El Diario de Canarias* bajo el título "La quinta de Quevedo: quién es quién en la fábrica de música urbana canaria" presenta a algunos de los artistas incluidos en el episodio de *El Bloque* junto a Ptazeta y Quevedo. No obstante, en la última frase también se menciona a "Abhir Hathi, El IMA, La Pantera, Pimp Flaco o Juseph, entre otros".[1785] Más allá de la mención errónea al barcelonés Pimp Flaco, el texto reconoce la existencia no solo de los artistas más célebres, sino de otros que, aunque gozan de "una fama algo más contenida que el resto, […] probablemente [estén] agazapados a la espera de dar con el siguiente 'hit' de la música española". Esto refuerza la idea de que en las islas hay una escena conformada por una serie de artistas y productores interesados en la música urbana. De hecho, la mayoría de estos/as artistas comienzan en la escena de las batallas de gallos, lo que conecta sus inicios con el *hip-hop* y el rap. Así, en los siguientes apartados nos detendremos a explorar la producción de aquellos/as que más se han acercado al reggaetón.

5.4.1. Ptazeta o el camino al éxito desde TikTok

Tras comenzar su andadura musical subiendo vídeos a Instagram en 2019, la artista de Arucas (Las Palmas) Ptazeta irrumpió en el contexto pandémico liderando *trends* de TikTok con su *single* de *dancehall* "Mami", al que le siguieron otros sencillos de trap, rap o reggaetón –como "Nena no me llores"–. De todas formas, es en 2021 cuando la artista se posiciona en las listas de éxitos con su tema "Trakata" en colaboración con la artista colombiana Fariana[1786] y con el apoyo de Sony Music Spain;[1787] su audio oficial en la misma plataforma cuenta actualmente con más de seiscientos mil vídeos.[1788] Trabajos posteriores como su sesión con Bizarrap (volumen 45) ese mismo año, otras

[1785] Cristina Magdaleno y Sara Lorenzo, "La quinta de Quevedo: quién es quién en la fábrica de música urbana canaria", *Diario de Canarias*, 27 de agosto de 2022, https://www.diariodecanarias.es/noticia/la-quinta-de-quevedo-qui%C3%A9n-es-qui%C3%A9n-en-la-f%C3%A1brica-de-m%C3%BAsica-urbana-canaria.

[1786] Antes conocida como Farina.

[1787] "PtaZeta lanza 'Trakatá' con Farina", Sony Music España, 12 de marzo de 2021, https://www.sonymusic.es/actualidad/ptazeta-lanza-trakata-con-farina/.

[1788] "Trakatá. FARIANA&Ptazeta", TikTok, https://www.tiktok.com/music/Trakat%C3%A1-6940050491921401858?lang=es [consultado el 16 de julio de 2024].

colaboraciones con artistas nacionales y latinoamericanas, y dos álbumes han situado a la artista en el panorama de la música urbana latina.

Ptazeta se considera, ante todo, rapera (de hecho, participaba en batallas de gallos antes de iniciar su carrera).[1789] La incursión en distintos géneros musicales se justifica por su interés en explorar sonidos de la mano de su productor de confianza, Juacko. De todas formas, en varias entrevistas se confirma que el reggaetón es una música que lleva presente en su vida desde su niñez, como cuando la periodista Melisa Parada Borda le pregunta por la música que sonaba en las islas en esa época:

> Mi madre es que siempre ha sido también de reggaetón rollo Don Omar, Tito el Bambino, Vico C… No somos tantas personas como en España pero de lo que consumimos, yo creo que es más bien reggaetón y no somos tan poperos como en la península.[1790]

Esta declaración es significativa porque demuestra un consumo de reggaetón que ya viene transmitido de madre a hija (Ptazeta nace en 1998) en un gesto de traspaso generacional.[1791] Además, entre los referentes musicales que recuerda se encuentran artistas como Lorna e Ivy Queen, además del rapero español Foyone y varios artistas de *hip-hop* estadounidense.[1792] Por otro lado, Ptazeta se identifica como lesbiana, de modo que ha sido reconocida en varios medios como una referente del colectivo LGTBIQ+ en la escena urbana,[1793] además de participar en festivales lésbicos como el Fulanita Fest de Fuengirola.[1794]

[1789] Agustín Gómez Cascales, "Ptazeta: '¿Cómo me va a molestar que digan que soy una artista lesbiana si es verdad?'", *Shangay*, 23 de febrero de 2022, https://shangay.com/2022/02/23/ptazeta-lesbiana-rapera-party-casa-bizarrap-entrevista/.

[1790] Melisa Parada Borda, "Ptazeta: El vuelo de la canaria", *Rolling Stone en Español*, 9 de abril de 2023, https://es.rollingstone.com/ptazeta-el-vuelo-de-la-canaria/.

[1791] En otra entrevista Ptazeta recuerda cantar con su prima canciones de Don Omar en el *discman* cuando eran niñas. LaCajadMúsica TV, "PTAZETA, del ÉXITO en TIK TOK con MAMI a TRAKATA : 'Pruebo ESTILOS NUEVOS para ENCONTRARME'| TRAKATA", YouTube, 22 de abril de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=R5zcYl3QDHA.

[1792] Gómez Cascales, "Ptazeta: '¿Cómo me va a molestar?'".

[1793] Véase Griselda Flores, "Latin Pride 2022: Ptazeta on Being a Queer Woman in Urban Music", *Billboard*, 1 de junio de 2022, https://www.billboard.com/music/latin/latin-pride-2022-ptazeta-interview-1235086342/ y Carolina Montes, "Día de la Visibilidad Lésbica: estas son algunas de las cantantes que se han declarado lesbianas", *LOS40*, 26 de abril de 2022, https://los40.com/los40/2022/04/26/musica/1650976847_519160.html.

[1794] Zuleima González, "Ptazeta: 'Estoy deseando que algún día me den un Grammy para no ir a recogerlo'", *Público*, 23 de febrero de 2022, https://www.publico.es/uwu/cultura/ptazeta-estoy-deseando-que-algun-dia-me-den-un-grammy-para-no-ir-a-recogerlo/.

Asimismo, y de manera similar a otras/os artistas de la región, es clara en sus gestos de identificación con Canarias. En varias ocasiones en las que se le pregunta por la escena del archipiélago, la rapera celebra el reconocimiento que están obteniendo a nivel internacional.[1795] Además, reconoce que

> [n]osotros los canarios, a veces nos hemos sentido un poco excluidos de España como país. No es mi caso, porque yo vengo de nuevas, pero eso está cambiando y nunca es tarde cuando la dicha es buena. Ahora voy a Puerto Rico o a Las Vegas, digo que soy de Canarias y ya la gente capta muy rápido dónde está el sitio. Eso también contenta, porque nosotros sobrevivimos prácticamente del turismo y que haya una escena musical que nos ayude a darnos a conocer sería espectacular.[1796]

De esta manera, marca cierta distancia entre lo español y lo canario, diferenciándolos, como también se refleja en sus declaraciones para el medio bonaerense *Indie Hoy*:

> España siempre nos desprestigió. Antes se marcaba mucho la diferencia, ahora todo el mundo está mirando hacia Canarias. Es raro que tú le preguntes a un canario de dónde es y te diga español, te va a decir canario, porque sentimos nuestra tierra. Es diferente España que Canarias, aunque parezcan lo mismo.[1797]

Estos gestos de alejamiento de lo español en favor de lo canario refuerzan la narrativa de una identidad regional diferenciada que puede encontrarse más cercana culturalmente a otras zonas geográficas, como Latinoamérica y, por consiguiente, a prácticas musicales consideradas latinas, como el reggaetón. Podría hablarse, incluso, de una autotropicalización de lo canario para así acercarse a lo latino.[1798]

En cuanto a su producción artística, Ptazeta destaca por su versatilidad para moverse entre el rapeo estricto y el enfoque más melódico. Así, mientras que en "Mami" presentaba un registro más cantado, en su *single* "Trakatá" se decanta por un estilo más rapeado, con frecuentes inflexiones de tono descendentes, así como por una fonética marcada y unas

---

[1795] "Es increíble. Quevedo, Juseph, La Pantera, Joacko y yo junto a otros artistas estamos demostrando que hemos tenido talento siempre, aunque se esté viendo ahora". Juampa Barbero, "Ptazeta: 'La vida no se acaba si el mundo no comparte tu música'", *Indie Hoy*, 16 de enero de 2023, https://indiehoy.com/entrevistas/ptazeta-la-vida-no-se-acaba-si-el-mundo-no-comparte-tu-musica/.

[1796] González, "Ptazeta: 'Estoy deseando".

[1797] Barbero, "Ptazeta: 'La vida no se acaba".

[1798] Flores, "The Latino Imaginary".

respiraciones sonoras con intención rítmica, como escuchamos en la sección del *trend* de TikTok (tabla 5.1.).[1799]

1	x	y	z	**2**	x	y	z	**3**	x	y	z	**4**	x	y	z
												Tra	ka	tá	lo
MMM				**TRA**			ca	**LIEN**		te		**QUIE-**	ro	que	lo
MUE-	van	las	chi-	ca'	in-	de-	pen-	**DIEN-**		tes		Vuel-		ta	
BUM			(R)	**JÁ**		(R)	de	**FREN-**		te	(R)	ma'	yo	te i-	ma-
gi-	no en	vein-	te	po-	ses	di-	fe-	ren-		tes					

Tabla 5.1. Transcripción de los cinco primeros versos del *trend* (tercera estrofa) de "Trakatá", interpretada por Ptazeta siguiendo el modelo de Adams.

En esta canción, Juacko apuesta por una base minimalista que pone en el centro las voces de Ptazeta y Fariana. Así, tan solo escuchamos un bajo 808 de onda seno, más un *loop* de trompeta, mientras que en el minuto 2:04 este mismo instrumento paneado de derecha a izquierda. La base es de *dembow* con algunas variaciones, recurriendo en los finales de sección a figuraciones atresilladas en el *snare* y muchos *ad libs* que completan la textura a nivel rítmico. En el videoclip ambas artistas se presentan con grupos de amigas, las cuales también son bailarinas que realizan una coreografía de baile urbano en un plató. En cuanto al *trend*, este incorpora movimientos de pecho y pies, así como pasos de baile que conectan con el *twerk*.[1800]

Otras colaboraciones destacadas de Ptazeta con nombres internacionales son "Mujerón" (2022) junto a Villano Antillano y "Quieres" (2022) con Emilia y Aitana. Mientras que "Quieres" es un tema de reggaetón pop producido por Andrés Torres, Mauricio Rengifo y Juacko, "Mujerón" presenta un estilo más duro que combina partes de *boom bap* con otras de *dembow*. La conexión con Argentina se afianza gracias a trabajos junto a L-Gante o Lucho RK, lo que demuestra la estrecha relación entre las dos escenas. De todas formas, el de Ptazeta no es un caso aislado, sino que una nutrida y nueva generación de artistas canarios que inician su carrera alrededor de 2020 también ha logrado un impacto considerable en el *mainstream* español, como ejemplifica la extensa colaboración "Cayó la noche Remix".

[1799] Transcripción siguiendo el método propuesto por Kyle Adams "On the Metrical", aplicado al rap en español en Fellone, "Mi estilo es todos los estilos". En este caso, las respiraciones se han marcado con "(R)".

[1800] TikTok COLOR, "Trakatá - TikTok Recopilación ☁️💥", YouTube, 19 de julio de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=JiPqMCao-Ss&t=25s.

5.4.2. “Cayó la noche Remix” (2022): el junte de dos generaciones

Calificada por Ignasi Fortuny como el “‘nuevo himno’ de Canarias”, el remix de la canción “Cayó la noche” es un perfecto ejemplo de las sinergias que se producen entre dos generaciones de artistas de la escena urbana isleña.[1801] La canción original, producida por el canario BDP Music, fue publicada por el artista La Pantera en 2021 junto a Juseph y Quevedo, los tres procedentes de Las Palmas de Gran Canaria. Un año después, lanzaron un remix al que se unieron Cruz Cafuné, Bejo, El IMA y Abhir Hathi. Según recoge la noticia, a mediados de julio de ese año la canción ya cosechaba más de “150 millones de reproducciones en Spotify”. En efecto, si revisamos la lista de Promusicae del Top Canciones de 2022, “Cayó la noche Remix” se sitúa en el puesto número ocho, siendo la segunda de producción española por debajo del merengue urbano “Despechá” de Rosalía y acumulando cuatro discos de platino.[1802] En palabras de El Ima:

> ‘Cayó la noche’ marcó un antes y después en la música urbana de las Islas. A raíz de ahí, todo el mundo fuera sabe el movimiento y el recorrido que ha tenido esa canción y lo que ha hecho con algunos artistas de las Islas. Le ha abierto muchas puertas a los que están empezando a salir ahora mismo. Para nosotros, para todos, es un orgullo enorme que esa canción sea, por así decirlo, como un himno para Canarias.[1803]

Por tanto, este remix es considerado por los artistas de la canción original como un punto de inflexión hacia el éxito, siguiendo la retórica del *self-made man*, que, según Kimmel, se trata de un “modelo de virilidad, cuya identidad deriva por completo de las actividades del hombre en las esferas públicas, medido por la riqueza y *status* acumulados, por su movilidad geográfica y social”.[1804] De todas formas, frente a la individualidad que caracteriza a estos discursos, los artistas recalcan el compañerismo, pues, como expresa Juseph “[l]o que más orgullo me da es que todo me haya pasado con mis colegas, y que nos lo hemos construido desde cero”, así como el apoyo entre artistas más asentados y otros noveles. La web de Los 40 describe la canción como “un tema adictivo que no

---

[1801] Ignasi Fortuny, “‘Cayó la noche remix’: el milagro del ‘nuevo himno’ de Canarias”, *El Periódico de España*, 14 de julio de 2022, https://www.epe.es/es/cultura/20220714/espana-canarias-cayo-noche-remix-milagro-14076979.

[1802] Promusicae, “Top 100 canciones anual 2022”, https://www.promusicae.es/descarga-anual/top-100-canciones-2022-n235/.

[1803] Almudena Cruz, “‘Me enorgullece que la gente que no creía en mi música ahora la tenga en su tienda’”, *El Día*, 24 de diciembre de 2023, https://www.eldia.es/cultura/2023/12/24/enorgullece-gente-creia-musica-tienda-96222665.html.

[1804] Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History* (Nueva York: The Free Press, 1997), 16-17 citado en Thillet, “La representación de la marginalidad”, 25.

podrás quitarte de la cabeza. Con un *beat* que parece sacado de otro mundo y una letra divertida".[1805] Es un remix de ocho minutos, una duración que, según los artistas, se aleja del marco más comercial de las radios:

> 'Salió bien por eso, lo hicimos natural, sin buscarlo. La gente está pensando últimamente en hacer un tema de dos minutos y medio o tres para que suene en la radio. Pues nosotros hicimos el tema que queríamos hacer y que estuviera la gente que queríamos. Y así, natural, se pegó', expone La Pantera.[1806]

La extensión no se aleja demasiado de lo que pueden durar remixes largos habituales de finales de la década pasada en la escena urbana puertorriqueña más ligada al trap, como los casi siete minutos de "Te Boté (Remix)" (2018) o los casi ocho de "105 F Remix" (2019).[1807] Además, de modo similar a "Te boté", estaríamos hablando de una canción original de artistas menos conocidos a los que en el remix se suman nombres más consolidados a modo de apoyo. Por tanto, en este caso el grupo de artistas canarios parece estar repitiendo una estrategia eficaz dentro de la música urbana latina, a la cual aportan una narrativa de autenticidad a través del énfasis en el compañerismo entre hombres.[1808] Esta homosocialidad y camaradería se naturalizan en las declaraciones de los artistas, como Juseph, quien expresa:

> Yo creo que eso marca totalmente la diferencia y también creo que es una de las razones por las cuales sale tanta gente de Canarias. Porque, al menos en mi grupo de amigos, nos apoyamos los unos a los otros, tenemos visiones distintas que nos hacemos ver, si alguno necesita alguna mano con algo lo ayudamos… Hay cero ego y todo es para sumar. [...] Si yo veo un colega triunfar me llena de orgullo y me gustaría verlos a todos donde se merecen estar, porque los veo trabajar conmigo y sé

[1805] C. Martínez y A. Palao, "Quién es quién en 'Cayó La Noche Remix': la revolución musical canaria del momento", *LOS40*, 3 de febrero de 2022, https://los40.com/los40/2022/02/03/los40urban/1643903507_233304.html.

[1806] Fortuny, "'Cayó la noche remix'".

[1807] "Te Boté" es una canción original de KEVVO, Chencho Corleone y Farruko, mientras que en el remix se unieron Arcángel, Myke Towers, Darell, Ñengo Flow & Brytiago. La canción cuenta con otro remix, "Te Boté II" (2018) en la que participan otros artistas. "105 F" fue lanzada por Casper Mágico, Nio García y Darell, a quienes se sumaron Nicky Jam, Bad Bunny y Ozuna en el remix.

[1808] Sobre la escasez de artistas femeninas de música urbana en la escena canaria, Concepción Mederos recoge testimonios de dos (t)raperas de las islas –Neta y Blon D.– que denuncian que a "las mujeres les ha costado mucho hacerse con un lugar en la escena trap de Canarias y el espacio que ocupan es aún muy reducido". Concretamente, Neta comparte con la autora actitudes de lesbofobia, mientras que Blon D. expresa "si le pido una colabo a un tío, no actúa igual que si se la pidiese otro tío, porque tú tienes tetas y tienes culo", señalando que la situación es todavía peor que en la península. Concepción Mederos, "'Men, tú no te criaste en Achinech'".

> lo que se lo curran y sé lo en serio que se lo toman. Sé que están ahí porque se lo merecen.[1809]

Las referencias a la práctica del remix en el reggaetón y la música urbana latina quedan patentes con la interpolación de la frase melódica "this is the motherfucking remix", que se cita al inicio de canciones como "PORFA remix" (2020).[1810] Otro de los marcadores sonoros característicos del reggaetón de esta época es la combinación de texturas atmosféricas con una base de *dembow* agresiva. En la *intro* escuchamos la progresión armónica fam-dom-sibm en un piano con *chorus* y *reverb* mezclado con *pads*. La mayoría de las intervenciones vocales tienen un comienzo anacrúsico, como sucede con la línea melódica inicial de Juseph. Este artista de raíces afrocolombianas asentado en Gran Canaria comenzó su carrera en 2020 durante la pandemia lanzando temas de trap, aunque pronto fue acercándose a un reggaetón de estilo duro. Él mismo cuenta entre sus referencias a raperos estadounidenses, así como a "Tego Calderón, Don Omar o Daddy Yankee, me he criado escuchándolo[s]".[1811] Su característico tono vocal grave lo conecta con otros artistas como Sech o Quevedo, mientras que sus inicios también se encuentran en el *freestyle*.[1812]

A los versos melódicos iniciales de Juseph les sigue el rap de La Pantera, donde ya introducen el *dembow* a través de un *LP filter*. La Pantera es un artista de Gran Canaria que comenzó su carrera musical en 2020, aunque durante su adolescencia fue un habitual de las batallas de gallos. Su voz sobresale por el tono más rasgado y susurrado. Además, la prensa ha destacado la versatilidad de su *delivery*. El artista dice tener

> mucha influencia de Puerto Rico porque crecí escuchando la música de allá, por eso en mis letras tengo bastantes expresiones que usan ellos. También, tengo amigos latinos y, quieras o no, eso me influye a la hora de usar sus palabras.[1813]

[1809] Paula Díaz, "Entrevista con Juseph: 'En mi grupo de amigos hay cero ego, todo es para sumar'", *Los40*, 27 de febrero de 2024, https://los40.com/2024/02/27/entrevista-con-juseph-en-mi-grupo-de-amigos-hay-cero-ego-todo-es-para-sumar/.

[1810] "PORFA remix" es un tema de Feid y Justin Quiles junto a J Balvin, Maluma y Sech. Esta frase melódica es una variación de "This is the remix", popularizado por el artista panameño Sech en la *intro* del remix de su canción "Otro trago" (2019).

[1811] Nia Aish, "Hablamos con Juseph sobre su último trabajo, sueños y futuro", *The Medizine*, 16 de enero de 2024, https://themedizine.com/p/juseph-entrevista.

[1812] Díaz, "Entrevista con Juseph".

[1813] Carlos Hernández Díaz, "La Pantera: 'Creo que lo más importante en la vida es la lealtad y no dejar nunca de ser quien eres'", *elDiario.es*, 26 de octubre de 2023, https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/pantera-creo-importante-vida-lealtad-no_1_10632231.html.

Seguidamente, Quevedo enlace con el estribillo de "Cayó la noche", que se estructura en una forma a-a'-b-b', donde la parte a se caracteriza por figuraciones de semicorcheas, mientras que b presenta tresillos de corcheas que aportan variación rítmica. En este punto también introducen un sonido aflautado, con poco ataque y algo de vibrato. En el videoclip, durante el verso "ella se viene y rápido se va", Quevedo imita el bateo de béisbol, a la manera de artistas como Daddy Yankee.[1814] Tras el estribillo llega el turno del rap burlón de Bejo, artista tinerfeño del colectivo Locoplaya. Seguidamente retoma La Pantera su parte, ahora con un cambio de base inspirado en el *riddim* Hot This Year y con *samples* de sintetizador del *riddim* Bam Bam. Además, se prescinde de los *pads* atmosféricos, que reaparecen tras ocho compases para introducir la sección melódica del rapero de Gran Canarias de ascendencia india Abhir Hathi.[1815]

El rapero alude al "malianteo" y a Anuel AA, y cambia su propuesta melódica cada cuatro compases, con estilo vocal más cercano al *R&B*. Seguidamente Quevedo retoma el estribillo, para luego dar paso a Cruz Cafuné, rapero tinerfeño exmiembro del colectivo BNMP.[1816] En su intervención menciona los prefijos "922" y "928", recupera las alusiones al béisbol y cierra con una referencia a "El día de mi suerte" (1973) de Héctor Lavoe y Willie Colón. Su *flow* se mueve entre el rapeo atresillado y la subdivisión binaria, con rimas consonantes enriquecidas con recursos como encabalgamientos y aliteraciones (tabla 5.2.).

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z
												ME HI-	so un		a-
MA-	rre		con	E-	sa		nal-	GO-	ta			no ha-	se		fal-
SE-	te y		le	SU-	be		la	NO-	ta			tan-	ga e-		qui'
E	se		le a-	PRIE-	ta		la	TO-	ta			NO	quie-		re un
BO-	bo		que	FU-	me		ca-	CHIM-	ba en		el	SO-	ta		

[1814] Veáse, por ejemplo, el videoclip de "Soltera Remix" de Lunay, Bad Bunny y Daddy Yankee, (1:21-1:25), momento en el que el pionero boricua canta "batea pa' quinientos, siempre botan la bola". Aunque el béisbol no es un deporte muy asentado en España, cabe mencionar que en las Islas Canarias se concentra la afición. "Canarias es la comunidad con más clubes federados de béisbol y sófbol", *Iusport*, 5 de diciembre de 2023, https://iusport.com/archive/107813/canarias-es-la-comunidad-con-mas-clubes-federados-de-beisbol-y-softbol.

[1815] El reggaetón en la discografía de Abhir es escaso, apareciendo en un par de colaboraciones como "Keonda" (2022) con Saiko y "Propones" (2020) con Mayo, pues el artista se decanta principalmente por el rap y el *R&B*.

[1816] Si bien Cruz Cafuné no publica muchas canciones de reggaetón, se muestra conocedor de la vieja escuela, pues incluye referencias en temas como "Coquito la pieza" (2018) –que termina con el inicio de "Gasolina" (2004) de "Daddy Yankee"– o "Cangrinaje" (2023) –donde cita el estribillo de "Yo no soy tu marido" (2003) de Nicky Jam–.

	si	no	jan-	GUE-	o	con		U-			no	en	el	cu			
U			no	FU-		man-	do	DE		ca-	mi-	no		pa'l		Ba-	
TÁN			pa-	RA-	mo en	lo os-		CU-			ro en-	TRE	ri-	sa y			
HU-			mo	PO-		de-	mos	NO-		tar	la	com-		pli-		ci-	
DAD				ma-		mi	lo-	GRAS		que	me a	so-		re			

Tabla 5.2. Transcripción de los diez primeros versos de la estrofa de Cruz Cafuné en "Cayó la noche" siguiendo el modelo de Adams.

Seguidamente, con la frase "Isaak [el productor BDP Music], de vuelta al perreo" Juseph despliega su inventiva lírica en su intervención rapeada, que comienza "no estudia en las Encinas, pero, papi, ella es la élite", haciendo alusión a la serie española de Netflix, además de mencionar a las Kardashian y al videoclip de "Wrecking Ball" de Miley Cyrus en su verso "carita de Kendall, el culo de Kylie, con una actitud arrolladora como Miley", iconos de la cultura pop milenial que hacen de puente con la generación Z.[1817] Nótese también el juego rítmico que realiza en el momento en el que la base pasa a un patrón de 3+3+2 de *dancehall* sobre las palabras "practiques" y "la pared", donde recurre a una figuración de semicorchea con puntillo - fusa - corchea. Juseph cierra esta sección con una cita de "Mi casa" (2017) del propio Cruz Cafuné.

Tras esto llega el turno de El IMA, que inicia su verso melódico teñido de un leve vibrato con una clara referencia al clásico de reggaetón puertorriqueño "Soy una gárgola" de Randy, canción producida por Álex Gárgolas dentro de su álbum de productor *Gargolas 5: The Next Generation* (2006).[1818] Los *snares* se mantienen a 3+3+2 sin bombo, el cual entra en la siguiente estrofa. La parte vocal incorpora también el estribillo, pero con variaciones melódico-rítmicas y con su particular tono nasal. El Ima es un artista tinerfeño conectado con la música latina desde pequeño, pues su padre, de origen dominicano, lideró la orquesta de merengue Maquinaria Band. Fue corista de Maikel Delacalle,

[1817] Las alusiones a estas *celebrities* debido a la belleza normativa de sus cuerpos también son habituales en cortes de reggaetón latinoamericano, como "LOCATION" (2021) de Karol G, Anuel AA y J Balvin ("me gusta tu cuerpito de Kylie") o "QUÉ PRETENDES" (2019) de Bad Bunny y J Balvin ("pero tú no ere' una Kardashian"), que a su vez miran al *hip-hop* estadounidense.

[1818] Esto se aprecia claramente en *Gargoleo*, un *ep* cuyas canciones están "basadas en el reggaeton de 2011 y 2012, cuando se empezaron a utilizar los sonidos más galácticos y sintéticos". El propio concepto de la gárgola "surgió a partir de la canción de Cayó la noche. A la gente le gustó mucho la parte que tenía yo en la que decía 'Yo soy una gárgola'", un término habitual de la cultura del reggaetón que hace referencia, según el artista, a "salir de noche, salir de fiesta y estar muchas horas". Cruz, "'Me enorgullece que la gente".

pasando a formar parte de la plataforma Tropicanarian fundada por DJ Darío y en 2020 inició su carrera en solitario. Sus influencias musicales son amplias y variadas:

> Me he criado con diferentes estilos de música. Yo vengo de la salsa. Vengo del merengue, de la bachata y de la cumbia. De la mano de mi padre, estuve mucho tiempo en la orquesta formándome con esa música. Pero a pesar de eso, desde siempre me ha gustado mucho investigar. Mis hermanos también me enseñaron lo que era el reggaeton. Me enseñaron el rap y otros estilos musicales.[1819]

Hacia el final de la canción y a modo de (falso) *outro*, La Pantera lanza un discurso con la narrativa del *self-made man*:

> Céntrate en mejorar, cabrón, y busca un bien común (*eh, eh, EL IMA*). Encuentra tu equipo, baby, despunta, que lo diferente es lo que brilla. Hace un año soñábamos en una habitación sin luz y míranos ahora.

No obstante, la canción no termina ahí, sino que Quevedo vuelve a intervenir, con material musical nuevo y con un cambio de base rítmica al *house*, que en el videoclip es cantada por el resto de sus compañeros con entusiasmo, lo que de refuerza las ideas del apoyo colectivo y la fiesta. Como hemos visto, esta unión se refleja no solo en la combinación de artistas emergentes y veteranos, sino también en la diversidad étnico-racial de los participantes. De todas formas, se ha de señalar que la diversidad de género y sexual no adquieren representación, lo que refuerza las dinámicas de homosocialidad masculina en la música urbana. Así, "Cayó la noche Remix" se presenta como un hito en la escena canaria por su éxito comercial. Con una estructura extensa que retoma los remixes de trap y reggaetón de la escena urbana latina, la canción fusiona influencias del reggaetón clásico con texturas atmosféricas, así como con narrativas de esfuerzo y autenticidad que también seguirán presentes en los trabajos posteriores de Quevedo.

5.4.3. Quevedo y su álbum *Donde quiero estar* (2023)

De todos los nombres que se han presentado hasta ahora, quizás el de Quevedo sea el más destacado en cuanto a éxito comercial. Nacido en Madrid, su familia se traslada a Brasil hasta que cumple cinco años, momento en el que se instalan en Las Palmas de Gran Canaria. Como sus otros compañeros de generación –Juseph y La Pantera–, Quevedo también comienza en la escena del *freestyle*, iniciando su carrera musical en 2020 con el

[1819] Almudena Cruz, "'Puede que tanto talento tenga que ver con Tenerife y la forma de criarnos'", *El Día*, 23 de mayo de 2021, https://www.eldia.es/dominical/2021/05/23/talento-tenga-ver-tenerife-forma-52147252.html.

single de *boom bap lo fi* "Planteamiento erróneo". Al año siguiente llega su primer tema con *dembow*, "Cógelo suave" junto a La Pantera y O2 TBB, concretamente un trapetón producido por Linton y BDP Music, y con una portada que emplea los colores de la bandera de canarias (figura 5.6.).



Figura 5.6. Portada de "Cógelo suave" (2021) de Quevedo, La Pantera y O2 TBB.

En "No me olvido" (2021) junto a Juseph continúa con un estilo similar, aunque tras la publicación de "Universitaria" (2021) se afianza en el estilo de reggaetón de los 2020 junto a su productor Linton. Gran Canaria ocupa un lugar privilegiado en el imaginario visual y lírico de Quevedo, como se aprecia en el videoclip de esta canción, grabado en blanco y negro en la plaza circular del centro comercial Plaza Playa del Inglés, donde se concentraban los locales de ocio nocturno.[1820]

Dentro de las colaboraciones con artistas internacionales, destaca "Si quieren frontear" (2022) junto al artista argentino Duki y al puertorriqueño De La Ghetto. El tema, producido por Slow Mike y Yesan, combina secciones de *boom bap* con otras de *dembow* duro y lento (a 82 BPM). El estribillo funciona en los dos ritmos, mientras que en las estrofas los artistas aprovechan para mostrar sus habilidades, en línea con el tono jactancioso de la letra.[1821] De hecho, Quevedo aprovecha para presumir de que "desde que salí ser canario está cabrón", para luego adentrarse en *flow* atresillado heredero del

[1820] Se podría además hacer un apunte sobre el carácter nostálgico de este espacio, que lleva cerrado desde 2021. Gaumet Florido, "Nuevo retraso en la apertura del Plaza en Playa del Inglés: le falta el plan integral de emergencias", *Canarias7*, 24 de junio de 2023, https://www.canarias7.es/canarias/gran-canaria/nuevo-retraso-apertura-plaza-playa-ingles-falta-20230624182050-nt.html.

[1821] "Presumir, vanagloriarse", término de Puerto Rico. Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), "Frontear", *Diccionario de americanismos*, https://www.asale.org/damer/frontear.

trap en la estrofa. La pista incluye un combo de osos a contratiempo, así como melodías de cuerdas y un coro de estilo Mellotron que aportan un tono épico. El videoclip está inspirado en la estética del lejano oeste y la figura del forajido.

Tras ir publicando varios *singles*, en 2023 lanza su álbum debut *Donde Quiero Estar*, cuyo título, según el artista, hace referencia al

> tema de conversación que yo tengo conmigo mismo, cosas de la isla, lo guay que es vivir en la isla, lo a gusto que estoy en la isla, las pocas oportunidades que hay en la isla y que debería haber más. Se debería poder hacer música profesional desde la isla, pero es jodido. Creo que ya está pasando algo en las islas a nivel música. Cada vez hay más gente que se lo toma en serio y cada vez hay más herramientas para hacer música profesional, que antes no había tanto, ni estudios, ni productores, ni directores creativos... Siento un poco que el peso de eso, yo y otros artistas canarios, sé que también están súper comprometidos con eso. Yo ojalá, no solo el disco, sino que mi carrera suponga un cambio allí. No creo que el disco en sí, pero lo que estamos haciendo poco a poco en un futuro se notará.[1822]

Así, el título combina el componente geográfico con el personal, dos factores que se enfatizan en el podcast *Ahora Qué*, que muestra a Quevedo en el estudio junto a sus amigos y compañeros, pero también hace una caracterización de la isla de Gran Canaria a través de imágenes grabadas con dron del mar, las playas, las azoteas y los *skate parks*, configurando un imaginario isleño y urbano. De hecho, la representación del territorio en los videoclips de las canciones del álbum es un factor que la prensa de la isla destaca las noticias promocionales del disco:

> El barrio capitalino de San Cristóbal, el Mirador de las Torres, el entorno del barranco de Guayadeque, así como el restaurante 'El Centro de Guayadeque' y sus alrededores, la costa sureña de San Bartolomé de Tirajana (Pasito Blanco), las Dunas de Maspalomas o las callejuelas de El Roque, en Moya, son algunos de los rincones de la isla redonda escogidos por el artista para mostrar este álbum tan 'especial' que pretende 'contar la isla a través de Pedro y Pedro a través de la isla', según el propio artista.[1823]

[1822] Ahora Qué – Un podcast con Quevedo, "Ep. 1 – 2021, sembrar (VÍDEO)", Spotify, 2 de febrero de 2023, 5:29-6:23, https://open.spotify.com/episode/2w8K3beIvlAjP1nU8CssaK?si=1faf1ed0f5c14d49.

[1823] Carolina Alemán, "Quevedo recorre Gran Canaria al ritmo de 'Donde quiero estar', su primer álbum", *Canarias7*, 20 de enero de 2023, https://www.canarias7.es/cultura/musica/quevedo-presume-gran-20230120023745-nt.html.

Es más, otra noticia incluye un mapa interactivo, indicando el lugar donde se grabó cada uno de los videoclips.[1824] También en las letras se refleja esta identificación con la región, pues no es baladí que su colaboración con el artista puertorriqueño Myke Towers lleve por título "Playa del Inglés" o que mencione de manera continua "la isla" en varias de las canciones. Como conocedor del género, tampoco faltan las referencias a clásicos del reggaetón como Daddy Yankee,[1825] Don Omar[1826], Jowell y Randy o Plan B.[1827] Los *sampleos* también son considerables, como los *samples* de "perreando" y "ay papi" de la voz femenina del *outro* de "Wanda".

La generación de artistas canarios/as que comienzan sus carreras musicales en el 2020 se caracteriza por cierto continuismo de la escena de música urbana de la década pasada, pero con una mayor proyección *mainstream* e internacional. La mayoría proceden de la escena del *freestyle*, pero durante la pandemia deciden empezar a publicar música, decantándose por géneros como el *dancehall*, el trap o el reggaetón. A nivel musical, su estilo se sitúa en las tendencias contemporáneas, como el trapetón o el estilo atmosférico de los 2020. La identidad canaria y el apego al territorio isleño se convierten en uno de los elementos principales de esta escena, con un discurso de camaradería y apoyo mutuo que busca no solo el éxito musical, sino también una repercusión positiva en la región.

5.5. Conclusiones del capítulo

El desarrollo del reggaetón en las Islas Canarias adquiere una relevancia especial dentro del contexto español por la intensidad con la que es asimilado desde principios de los 2000. Las islas son caracterizadas como el puerto de entrada del reggaetón en España y Europa con unas narrativas muy similares en cada una de las décadas estudiadas. La región encarna las aspiraciones de internacionalización de los/as artistas latinos/as en los 2000, a la vez que los/as artistas canarios/as son legitimados/as a través de estrategias de identificación con la latinidad en detrimento de lo español. De este modo, la canariedad

---

[1824] Sara Toj y Juanma Mendoza, "Gran Canaria, el lugar donde Quevedo quiere estar", *Canarias7*, 3 de febrero de 2023, https://www.canarias7.es/cultura/musica/gran-canaria-lugar-20230204195321-nt.html.

[1825] El verso del estribillo "Que tú estás dura como Yankee dice" en "Yankee", hace referencia a "Dura" (2018).

[1826] "Dile que bailando te conocí, cuéntale" comienza la letra de "Lisboa", aunque variando la melodía original de "Dile" (2003).

[1827] También en "Yankee" el artista canario canta "fumando una nota loca, como Randy / Llegamos al teteo escuchando 'Candy' / Y no la de Rosalía, la de Chencho y Maldy", aludiendo al artista boricua Randy "Nota loca" y a las canciones "Candy" (2014) de Plan B y "Candy" (2022) de Rosalía.

se tropicaliza por sus conexiones culturales y migratorias con América Latina, convirtiendo a las/os artistas de la región en sujetos más afines al circuito latino.

Es más, el género es apropiado en el archipiélago, en el sentido de que se convierte en un elemento más para expresar la identidad juvenil canaria –a pesar del rechazo que generó entre ciertos sectores de la población–, contribuyendo a la configuración de las geografías emocionales teorizadas por Davidson et al.[1828] Así se demuestra tanto en ejemplos tempranos de producción del género en las islas, como el caso de K-Narias o Foncho, que se definen por su cercanía a lo latino, como en artistas más recientes, desde Danny Romero a Ptazeta. Dentro de la escena de música urbana, como ya identificaba Concepción Mederos, encontramos una mezcla de un imaginario tropicalizado, hedonista y fresco con elementos discursivos de las culturas de género del *hip-hop* y el trap.

Por otro lado, estudiar el fenómeno del reggaetón en este territorio desde la perspectiva de las escenas sirve para dar peso a los diferentes agentes, circuitos y prácticas que se dan en los planos local, trans-local y virtual. De esta manera, a lo largo del capítulo se ha observado desde una escena centrada principalmente en el género en los 2000, desarrollada tanto a nivel físico como virtual y alimentada por un estrecho contacto con las escenas boricua y panameña, hasta la escena de música urbana en la que se inserta el reggaetón a finales de los 2010, pasando por la escena nacional del electrolatino a mediados de esa misma década. Además, las escenas de los 2010 en adelante presentan una estrecha interacción con las escenas de diferentes países latinoamericanos, ya sea Colombia en el caso de artistas como Maikel Delacalle, sea Argentina si hablamos de otros como Quevedo.

Estas redes entre artistas y productores de ambos lados del Atlántico ofrecen una pauta para observar los cambios en las relaciones translocales a lo largo de estas dos décadas: mientras que Puerto Rico y Estados Unidos –y, en menor, medida Panamá– fueron focos imprescindibles para el desarrollo y la legitimación de artistas de reggaetón en los 2000, hacia finales de los 2010 parece que otros lugares como Argentina van cobrando relevancia. Otro punto sobre el que cabe reflexionar son las (des)conexiones entre distintas escenas y generaciones a lo largo del tiempo, lo cual genera preguntas sobre la memoria cultural dentro de estas: ¿qué artistas son tomados/as como referentes por las nuevas generaciones? ¿cuáles son olvidadas/os? En términos generales, dentro de las

[1828] Davidson y Bondi, *Emotional Geographies*.

generaciones más recientes –aquella llamada "la quinta de Quevedo"– se intuye una preferencia por la escena de música urbana, así como por artistas masculinos del reggaetón de la vieja escuela puertorriqueña, mientras que fenómenos como K-Narias, pese a su éxito en los 2000, no son tenidas en cuenta.[1829]

Esto también invita a reflexionar sobre la cuestión de género en la producción de las islas, pues hay una marcada masculinización que no parece justificarse por una falta de referentes. Igualmente, se reconoce una tendencia a la diversidad racial y de orígenes entre los componentes de la escena urbana, en teoría alimentada por la situación multicultural que se vive en las islas. Por último, conviene reconocer que, a pesar de que durante todo el capítulo se ha hablado de las Islas Canarias en general, señalando en los momentos necesarios la isla o el municipio concreto al que se hace referencia, las islas de Gran Canaria y Tenerife sobresalen sobre el resto en acogida de eventos y, más aún, en el origen de los artistas de la región, una centralidad que se explica principalmente por su superioridad demográfica y por contener las capitales de provincia.[1830]

[1829] Ello puede llevarnos a plantear que existen diferentes maneras de hacer reggaetón, unas más aceptadas que otras desde diferentes escenas. Cabe preguntarse si K-Narias o los artistas de la escena de electrolatino como Dasoul son vistos como más cercanos al pachangueo y, por tanto, infravalorados, mientras que los artistas de la escena de música urbana crean un reggaetón que es percibido como más auténtico.

[1830] Según datos del INE, en diciembre de 2023 Gran Canaria y Tenerife se acercan cada una al millón de habitantes, mientras que el resto de las islas se mueven entre los cien mil y los diez mil. Boletín Oficial del Estado, "Real Decreto 1085/2023, de 5 de diciembre, por el que se declaran oficiales las cifras de población resultantes de la revisión del Padrón municipal referidas al 1 de enero de 2023", n.º 306, 23 de diciembre de 2023, 171068-70, https://www.boe.es/boe/dias/2023/12/23/pdfs/BOE-A-2023-26163.pdf.

6. DISCURSOS Y PRÁCTICAS FEMINISTAS E IDENTIDADES LGTBIQ+

Me suelen preguntar '¿el reggaetón es feminista?'. No. La feminista soy yo.[1831]

En el contexto español, el reggaetón es objeto de intensos debates por su (de)codificación como música sexista, hasta tal punto que la centralidad de estas discusiones ha desplazado otros aspectos sociales, económicos y culturales.[1832] Al mismo tiempo, esta situación ha contribuido a crear y reactivar espacios de reflexión feminista dentro de la cultura popular desde los que señalar el machismo sistémico. La conversación no se limita a la vida cotidiana o a los medios de comunicación, sino que también encontramos actitudes reivindicativas en la producción de numerosas artistas, así como en la apropiación de este género en diferentes espacios feministas e inclusivos. Además, a lo largo de los años se han ido acumulando propuestas de artistas del colectivo LGTBIQ+ que favorecen la desestabilización de los modelos cishetero normativos que rigen la cultura popular española.

Por tanto, en este capítulo nos interesa observar las dinámicas de producción, mediación y recepción para entender de qué manera se emplea el reggaetón para proyectar ideales feministas, así como para articular identidades disidentes en materia de género y sexualidad. De este modo, tras presentar algunos conceptos que pueden ser útiles para estudiar con perspectiva crítica los procesos de significación del reggaetón como música machista, así como algunas investigaciones que abordan la producción feminista de este género musical, examinaremos dos cuestiones principales con relación al reggaetón: los debates en los medios de comunicación y su uso como "práctica de apropiación política feminista"[1833] y LGTBIQ+.

[1831] @flacabangbang, "¿El reggaetón es feminista?", YouTube Shorts, 3 de marzo de 2023, https://www.youtube.com/shorts/uOYQlTwE1uk [consultado el 26 de marzo de 2025].

[1832] La cantidad de noticias clasificadas en la base de datos también da una muestra aproximada de esta prevalencia: "Feminismo" 59, "Machismo" 107, "Industria musical" 21, "Comunidad latina" 58. Sirva de ejemplo también mi propia experiencia, pues, a lo largo de estos años, al decir que investigo sobre reggaetón muchas veces se ha supuesto que dicho trabajo lidia únicamente con cuestiones de género.

[1833] En el contexto chileno, Amaro et al. estudian cómo el reggaetón es resignificado a través de "estrategias feministas de apropiación y desapropiación" siguiendo la propuesta teórica de Shugart. Véase Helene A. Shugart, "Counterhegemonic Acts: Appropriation as a Feminist Rhetorical Strategy", *Quarterly Journal of Speech*, n.º 83 (1997): 210-229 citado en Amaro et al., "Reggaetón y academia".

6.1. Conceptos para el estudio de las polémicas y la producción feminista y queer

Dado lo profundamente arraigada que está en nuestra sociedad la idea de que el reggaetón es machista, reflexionar críticamente sobre este calificativo se presenta como una tarea, cuanto menos, compleja. Para ello, se tienen en cuenta dos factores que pueden ayudar a matizar el debate: los conceptos de pánico moral y sexualización, y el desarrollo de acciones feministas para combatir el machismo desde las políticas públicas. Nuestro punto de partida es que las críticas al reggaetón en los medios de comunicación españoles, más allá de surgir o no de motivaciones feministas, encarnan un nuevo ejemplo de lo que se conoce como "pánico moral", algo que ya argumenta Laura Viñuela en su estudio de las polémicas sobre el género.[1834] En este sentido, se entiende que "la preocupación social" que ha generado "ha sido exagerada en gran medida, y que la amenaza a la armonía social percibida no es en ningún caso tan ominosa como se ha transmitido".[1835]

Muchas investigaciones han recurrido a este concepto desde la época de los estudios subculturales para explicar cómo diferentes géneros musicales y otras formas de cultura popular han sido caracterizadas por los medios de comunicación como la causa de distintos problemas y preocupaciones sociales. En 1980, Stanley Cohen explica que los periodos de pánico moral implican que "una condición, episodio, persona o grupo de personas emerge para ser definido como una amenaza a los valores e intereses sociales".[1836] El pánico moral se construye a través de una visión estereotipada desde los medios de comunicación, la participación de personalidades relevantes en el debate y de "expertos socialmente acreditados [que] pronuncian sus diagnósticos y soluciones".[1837] Estos elementos aparecen de forma recurrente en las críticas al reggaetón, ya no solo desde la perspectiva de género, sino a partir de una interminable sucesión de apreciaciones negativas que van de la falta de calidad a su origen extranjero o su

---

[1834] Viñuela Suárez, "Si no puedo bailar". Otras autoras han aplicado anteriormente esta lectura a las críticas que recibe el reggaetón en contextos como Puerto Rico o México. Véase Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón* y Viera Alcazar, "Feminismo, juventud y reggaeton".

[1835] "The social concern generated by them was greatly exaggerated, and the perceived threat to social harmony was by no means as ominous as many regarded it". Roy Shuker, *Understanding Popular Music*, 2ª (Nueva York: Routledge, 2001), 217.

[1836] "A condition, episode, person or group of persons emerges to become defined as a threat to societal values and interests [...] socially accredited experts pronounce their diagnoses and solutions". Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*, (Oxford: Robertson, 1980), 9 en ibid., 218-219.

[1837] "[S]ocially accredited experts pronounce their diagnoses and solutions". Cohen, *Folk Devils and Moral Panics*, (Oxford: Robertson), 9 en Shuker, *Understanding Popular Music*, 218-219.

adscripción a determinadas clases sociales. Además, a partir de la década de 2010 y con el desarrollo de las redes sociales los debates se extienden y aceleran.

Por otro lado, las críticas desde la perspectiva de género se alimentan principalmente de la idea de "sexualización", un concepto desarrollado por el feminismo de los años ochenta y que ha sido estudiado por Duschinsky en tanto que proceso que "contamina la subjetividad sexual y los valores de la juventud, fomentando la auto-explotación y la re-incrustación de las formas patriarcales de poder en base al género".[1838] El argumento principal de esta autora es el peligro que puede suponer la "coalición discursiva" entre estos discursos promovidos desde ciertos sectores feministas y las narrativas moralistas de la derecha, que en último término exigen la regulación de la sexualidad femenina.[1839] Al examinar su uso en Estados Unidos y Reino Unido, advierte sesgos racistas y clasistas en sus enunciaciones.

Un problema similar es el que se encuentra Elena Herrera Quintana al estudiar la recepción de Beyoncé en medios estadounidenses y españoles. Basándose en las teorías de decodificación de Stuart Hall,[1840] Herrera Quintana sostiene que son "las miradas las que, diciendo que ella se objetualiza, objetualizan a Beyoncé y la reducen peyorativamente a un cuerpo semidesnudo, asumiendo como algo negativo que haya un desempeño erótico sexual",[1841] ya que también entran en juego "políticas sexuales de respetabilidad" que se encuentran "enraizadas en las dinámicas racistas y sexistas coloniales".[1842] Volviendo al caso del reggaetón, es evidente que la tensión entre la mirada masculina cisheterosexual y su sexualización del cuerpo femenino frente a la afirmación de las mujeres como seres sexuales que exploran el placer sin ser culpadas por ello se vuelve aquí una constante difícil de desenredar, más aún si admitimos que hay cuestiones de raza y clase en juego.

[1838] "Contaminating the sexual subjectivity and values of young people, encouraging self-exploitation and the re-embedding of patriarchal forms of gendered power", Robbie Duschinsky, "The Emergence of Sexualization as a Social Problem: 1981–2010", *Social Politics* 20, n.º 1 (2013): 142, https://doi.org/10.1093/sp/jxs016.

[1839] Ibid., 149.

[1840] Stuart Hall, "Codificación y decodificación en el discurso televisivo", *CIC (Cuadernos de Comunicación e Información)* 9 (2004): 210-236 en Elena Herrera Quintana, *Beyoncé en la intersección: pop, raza, género y clase* (Dos Bigotes, 2022), 147.

[1841] Herrera Quintana, *Beyoncé en la intersección*, 147.

[1842] Ibid., 107.

De todas formas, el pánico moral hacia la sexualización como práctica sexista leída en el reggaetón no surge en un vacío, sino que está imbricado en la preocupación creciente de la sociedad española por el machismo en todos sus niveles. Si trazamos la historia reciente de la importancia que se da a la violencia de género en los medios de comunicación, vemos que se trata de algo que, aunque comienza en la Transición, no se considera un problema social hasta finales de los noventa.[1843] Al mismo tiempo, se observa una creciente preocupación institucional, ya que

> [c]on la creación en 1983 del Instituto de la Mujer y la acción del movimiento feminista, comenzó un proceso de sensibilización social y de presión para que la violencia contra las mujeres entrara en la agenda política española (Valiente, 2006). Además, las organizaciones de mujeres y la investigación científica hicieron aflorar las dimensiones de la violencia y las trasladaron al debate público.[1844]

El peso político que se le dio a finales de los noventa y principios de los 2000 desemboca en la creación de diversos organismos y en la aprobación de la Ley de 2004 contra la Violencia de Género, que contempla no solo la penalización, sino también la prevención al proponer "medidas dirigidas a modificar la estructura patriarcal de la sociedad, como son las de educación, sensibilización, prevención y contra la publicidad discriminatoria".[1845] El fomento de medidas de prevención permite explicar distintas acciones llevadas a cabo desde aquellas instituciones y organizaciones feministas que identifican el reggaetón como una forma de violencia simbólica contra las mujeres.[1846] Como veremos, el pánico moral es el fenómeno sobre el que se construye la alerta constante hacia el reggaetón, que, como señala Laura Viñuela, genera una falacia de la causalidad en la que esta música se convierte en la culpable del machismo y sus crímenes dentro de la sociedad española.[1847]

[1843] Parece que hay un consenso general al señalar el asesinato de Ana Orantes en 1997 como el desencadenante del cambio de visión, en el que la violencia de género pasó de ser un "problema privado" a un "verdadero 'problema social'". Daniel Varona y Norman Gabarrón, "El tratamiento mediático de la violencia de género en España (2000-2012): *agenda setting* y *agenda building*", *InDret. Revista del análisis del derecho*, n.º 2 (2015), 8-9.

[1844] Celia Valiente, El feminismo de Estado en España: el Instituto de la Mujer (1983-2003) (Valencia: Institut d'Estudis Universitaris de la Dona, 2006); Inma Pastor-Gosálbez et al., "La violencia de género en España: un análisis quince años después de la Ley 1/2004", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 174 (2021): 110, https://doi.org/10.5477/cis/reis.174.109.

[1845] Inma Pastor-Gosálbez et al., "La violencia de género en España", 112.

[1846] Carballo Villagra, "Reggaeton e identidad masculina".

[1847] Viñuela Suárez, "Si no puedo bailar".

En cuanto a la producción feminista, en el caso del reggaetón se ha dado gran importancia al estudio de la carrera de la artista puertorriqueña Ivy Queen, quien en sus letras y entrevistas combate con ahínco la misoginia y el falocentrismo de la escena.[1848] Siguiendo a Báez, Ivy Queen se identifica como feminista y sus letras siguen el modelo identificado por Tricia Rose en el caso de las raperas afroestadounidenses al tratar cuestiones de género:

> 1) [R]aps que desafían la dominación de los hombres sobre las mujeres en el terreno sexual; 2) raps que a través de su postura autoritaria ponen a prueba a los hombres como representantes del *hip-hop* y 3) raps que tratan de manera explícita sobre la identidad femenina y celebran el poder físico y sexual de las mujeres.[1849]

Sin embargo, los ejemplos que analizamos en este capítulo se sitúan de manera explícita en el discurso feminista, en línea con los análisis propuestos por Araüna et al, quienes hablan de la creación de un movimiento de reggaetón feminista en el contexto español.[1850] Para ello, estas autoras estudian las definiciones de feminidad, la representación de las relaciones sexuales y las referencias al feminismo y la equidad de género en los proyectos de Tremenda Jauría, Ms Nina y en la canción "Lo malo" de Aitana y Ana Guerra. Estos ejemplos también serán abordados a lo largo de este capítulo, aunque se prestará atención a la dimensión musical, la recepción de la audiencia y los contextos específicos en los que se desarrollan. Asimismo, cabe resaltar la investigación de Mercedes Liska sobre la reapropiación de los bailes sexualizados como el *twerk* o el perreo desde los feminismos. En este sentido, la autora identifica una resignificación de estas prácticas erotizadas, que, en la producción de ciertas artistas como Chocolate Remix o Miss Bolivia pasan a simbolizar la lucha feminista.[1851]

[1848] Báez, "'En mi imperio'".

[1849] Tricia Rose, "Never Trust a Big Butt and a Smile", en *Feminist Television Criticism: A Reader*, ed. Charlotte Brunsdon, Julia D'Acci y Lynn Spigel (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1997), 307 citada en ibid., 70.

[1850] Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, "Feminist Reggaeton in Spain".

[1851] Liska, *Mi culo es mío*.

Por otro lado, nos interesa observar cómo el reggaetón es empleado por artistas que forman parte del colectivo LGTBIQ+,[1852] lo que provoca una desestabilización de la concepción de este género musical como un producto cisheteronormativo. Para ello, partimos del supuesto de Jodie Taylor de que "no hay ningún estilo o género que no contenga elementos de queeridad".[1853] En el caso del reggaetón, su rasgo más "queerificable" es el peso que tiene la sexualidad en su baile, su contenido lírico y sus estéticas asociadas. En este punto resultan de especial relevancia las transgresiones realizadas en el plano lírico, corporal y vocal.

De este modo, las identidades queer se expresan en las letras al presentar géneros y sexualidades no normativas, pero también a través de voces y cuerpos que trascienden la norma. Esto permite indagar en la "construcción aural del género en la sociedad",[1854] especialmente en cómo diferentes tecnologías como el *vocoder* o el autotune permiten explorar voces que rompen con el binarismo de género, ya que el timbre vocal es un "artefacto de la identidad" que se revela a través de la *performance*.[1855] Así, existen varios ejemplos de artistas trans que recurren a estas técnicas para desmantelar creativamente las "nociones acústicas percibidas en relación con el concepto de género binarizado".[1856]

Poner el foco en el análisis de la producción permite explorar la re-significación del reggaetón como música feminista o queer, un fenómeno que también tiene lugar en el territorio español. Por otra parte, estudiar sus significaciones como una música machista o feminista conlleva considerar unas premisas teóricas sobre el marco sociocultural en el que se dan estos procesos. Así, conceptos como el pánico moral o la sexualización sirven

---

[1852] Siguiendo a Jodie Taylor, en nuestro estudio trataremos de evitar proponer "versiones queer excesivamente simplificadas de formas por lo demás 'hetero' pre-existentes: simplemente situar lo queer como una interjección o episodio en grupos culturales por lo demás heterocéntricos". "[O]verly simplified queer versions of pre-existing, otherwise 'straight' forms: merely placing the queer as an interjection or episode in otherwise heterocentric subcultural groups". Jodie Taylor, *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making* (Berna: Peter Land, 2012), 50.

[1853] "[T]here is no style or genre that does not contain elements of queerness". Ibid, 49.

[1854] "[A]ural construction of gender in society". Christine Bauer y Johanna Devaney, "Constructing gender in audio: exploring how the curation of the voice in music and speech influences our conception of gender identity.", en *Mediale Stimmentwürfe: perspectives of media voice designs*, ed. Marcus Erbe, Aycha Riffi y Wolfgang Zielinski (Düsseldorf-Múnich: Koaped, 2022).

[1855] "Artefact of identity". Nina Eidsheim, "Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre", *Trans: Revista Transcultural de música*, n.º 13 (2009), https://www.sibetrans.com/trans/articulo/57/synthesizing-race-towardsan-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre.

[1856] "[P]erceived acostic notions related to the binarized concept of gender". Bauer y Devaney, "Constructing gender in audio", 93.

como base para examinar los discursos de la prensa española, que parecen emerger en el archipiélago canario a mediados de los 2000.

6.2. Los 2000: la emergencia del pánico moral y la posibilidad de un reggaetón feminista y queer

Si los primeros reportajes que encontramos sobre reggaetón apenas abordan la cuestión de género (véanse capítulos 1 y 4), esto contrasta con los discursos que se empiezan a elaborar desde Canarias y algunos lugares de la península. Así, la identificación del reggaetón como una música sexista comienza a permear la sociedad canaria, en un movimiento que tratará de minimizar la presencia de este género musical en los medios de comunicación, alcanzando el ámbito institucional y político. Por otro lado, durante la primera década del siglo se producen los primeros acercamientos al feminismo desde el reggaetón con K-Narias, así como la primera enunciación de lo que podríamos considerar un reggaetón queer creado en el país.

6.2.1. Polémicas de Canarias a la Península: el papel de la prensa y las instituciones

Las primeras críticas encontradas en prensa que señalan el machismo en las canciones de reggaetón datan de 2005 y se trasladan al contexto canario en el que el género fue asimilado antes y con mayor intensidad en comparación con otras regiones. La cadena de televisión Telecinco programaba por aquel entonces videoclips de reggaetón en los cortes publicitarios, lo que provocó protestas desde el Instituto Canario de la Mujer, que presentó una queja formal solicitando su retirada, ya que ofrecían "una imagen denigrante de las mujeres".[1857] La carta de denuncia señala que "tanto las letras de las canciones como el propio vídeo reggaeton son ofensivas contra la dignidad de la mujer, la colocan en situación de mero objeto sexual, fomentando, en algunos casos, la violencia de género" e incluye fragmentos de las líricas para ilustrar estas afirmaciones.[1858]

[1857] P. Valerón, "Queja formal ante Telecinco por los vídeos 'reggaeton'", *La Gaceta*, 18 de abril de 2005, 8. La denuncia se presentó ante el Observatorio de Publicidad Sexista y en ella también participaron el Partido Verde Canario y Alternativa Popular Canaria. "Los Verdes denuncian por machistas los vídeos de 'reggaeton' de Tele 5", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 16 de abril de 2005, 66 y ACN, "Alternativa Popular critica que Canarias sea el 'banco de pruebas' del reggaeton", *La Opinión de Tenerife*, 23 de abril de 2005, 76.

[1858] Valerón, "Queja formal ante Telecinco".

Además, desde algunos partidos políticos mostraron su preocupación por el consumo infantil y juvenil de estos productos, bajo la premisa de que podría tener efectos "nefastos" en su formación,[1859] y también se incluyeron declaraciones de expertos que señalaban a esta música y las telenovelas como causantes del aumento de casos de violencia de género entre la población joven.[1860] Como vemos, esta denuncia inicial del machismo en el reggaetón supone una clara reacción de pánico moral al construir una relación cerrada de causa-efecto entre un problema social acuciante –el machismo y la violencia de género–[1861] y el consumo de reggaetón y de otros productos latinos como las telenovelas.

La polémica tuvo bastante presencia en la prensa canaria de la época y fue cuestionada en varios artículos de opinión por el periodista Job Ledesma, quien, si bien muestra una actitud de menosprecio ante el feminismo institucional –especialmente por sus mofas hacia el Instituto de la Mujer–, plantea ciertos interrogantes que tratan de matizar la controversia de los vídeos.[1862] Así, el periodista se pregunta si no hay una confusión entre lo explícito y lo ofensivo, atribuyendo las críticas a una excesiva corrección política. También señala el carácter cíclico del pánico moral al recordar que géneros como "el swing, el rock and roll, el *beat* y el punk" se criticaron "con los mismos argumentos" y apunta cómo las letras de los Rolling Stones son otros ejemplos de machismo en la música.

Ledesma finaliza su texto exponiendo que hay otros productos culturales, prácticas sociales y costumbres religiosas más nocivas que no se denuncian. Lo interesante de esta crítica es que estos mismos argumentos serán lugares comunes en futuras defensas del reggaetón, algo que demuestra no tanto lo novedoso de sus ideas, sino más bien lo paralizado que puede llegar a estar este debate en la actualidad. La situación se saldó con

---

[1859] ACN, "Alternativa Popular critica".

[1860] Aníbal Ramírez León, "Un agente especial vigilará los malos tratos a las mujeres ante el aumento de casos entre los jóvenes", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 18 de junio de 2005, 24.

[1861] Es más, según Varona y Gabarrón, 2004 es el año en el que más noticias sobre violencia de género se recogen, a la vez que la preocupación social por estas cuestiones es mayor dentro de la etapa 2000-2012 estudiada por estos autores. Así, se puede argumentar que ese auge mediático de 2004, aunque decrece en los años siguientes, pudo dejar un poso de influencia en la opinión pública. Varona y Norman Gabarrón, "El tratamiento mediático", 18.

[1862] Job Ledesma, "Reggae-tonting", *La Opinión de Tenerife*. 24 de abril de 2005, 12. Aquí, Ledesma desacredita al organismo al tacharlo de "Instituto Sin Nada Que Hacer", "sin Trabajo" y "Aburrido".

la retirada de los videoclips,[1863] aunque en 2006 la prensa seguía aludiendo a las denuncias, que ahora se extendían a "la música latina",[1864] lo que contribuyó a mantener el pánico moral presente.

En el territorio peninsular aparecen también en 2005 denuncias similares en la prensa. Bajo el titular "Canciones que matan", el *ABC* de Sevilla publica una noticia que conecta el número de mujeres asesinadas en ese año con un verso de "El látigo" de Toby Toon, en una llamada al pánico moral:

> 'Si se porta mal dále (*sic*) con el látigo: a ella le gusta'. Cinco mujeres muertas en lo que va de años en Andalucía y 30 en España. Y en el cassette del coche o en la discoteca suena el 'Reggaeton' que aconseja la paliza. Y lo peor es que no es un estribillo suelto, sino que esta música de moda en España, importada del Caribe, ha traído, junto con sus sones y sus bailes de refregón, una manera de entender a la mujer que deja pequeña a Sara Montiel cuando decía 'si me pegas me da igual, es natural: es mi hombre'. Volvemos a los cincuenta: al macho, macho y la mujer sumisa.[1865]

La noticia recoge la denuncia de esta canción –la cual, advierten, se encuentra en *El disco de reggaeton*– ante el Observatorio del Instituto Andaluz de la Mujer, desde donde responden que analizarán el caso y que llamarán la atención de las compañías discográficas, "para que no distribuyan canciones con mensajes que puedan crear ideas de violencia hacia la mujer entre los jóvenes". Así como el texto del *ABC* trasluce racismo cultural, también lo hace un artículo de opinión que aborda esta polémica, en el que la autora, tras reconocer su aversión hacia "esa música que nos viene de Latinoamérica", relaciona el reggaetón con "las bandas callejeras de origen sudamericano", reforzando la estereotipación de la comunidad latina.[1866]

En los años siguientes, el reggaetón aparece mencionado en noticias sobre talleres que abordan el lenguaje sexista y valores de igualdad de género.[1867] Por otro lado, cabe

---

[1863] "Tele 5 retira de su emisión los vídeos de reggaeton denunciados por machistas", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 28 de abril de 2005, 70.

[1864] "El Observatorio Canario de la Publicidad recibe 2.108 denuncias", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 25 de febrero de 2006, 36.

[1865] A. F. C., "Canciones que matan", *ABC* (Sevilla. Ed. impresa), 5 de julio de 2005, 35.

[1866] Mar Esquembre, "Reggaeton, no gracias", *Información* (Alicante), 17 de julio de 2005, 30.

[1867] V. M. S., "Eva de la Peña: 'Nos hemos criado dentro de una sociedad patriarcal'", *Heraldo de Soria*, 22 de noviembre de 2006, 10 y Luz Cappa, "Respuestas coordinadas, responsables y eficientes", *Canarias 7*, 25 de noviembre de 2006, 48.

mencionar las críticas de raperas como Shuga y Ariana Puello,[1868] lo que demuestra el rechazo al género desde la escena del rap y la necesidad de estas artistas de desligarse de este sonido y sus narrativas.[1869] Así, no es raro que los proyectos de reggaetón que se enuncian como feministas sean escasos durante la década de los 2000, sobresaliendo el ejemplo de K-Narias.

6.2.2. La propuesta feminista de K-Narias

Frente al pánico moral desatado en el archipiélago canario a principios de los 2000, las artistas K-Narias se promocionan en la prensa de las islas como el ejemplo de que puede existir reggaetón que no es machista.[1870] Como ya vimos en el capítulo 5, K-Narias es un dúo de reggaetoneras que se identifican como feministas, llevando a cabo distintas acciones a lo largo de su carrera que van desde sus *performance*s a colaboraciones institucionales. De hecho, las gemelas participaron en campañas de concienciación del colectivo juvenil sobre el sexismo[1871] y lanzaron el tema "Contra la violencia de género", en el que versionan su canción "No te vistas que no vas" con una nueva letra.[1872] La investigadora Anna Kopecká analiza estas dos canciones dentro del marco del postfeminismo, pues considera que el empoderamiento de K-Narias "radica en la celebración de sus cuerpos" a través de representaciones visuales en las que "las mujeres son psicológicamente fuertes y capaces de terminar relaciones dañinas con hombres".[1873]

En el caso de "No te vistas que no vas", Kopecká discute la letra de infidelidad masculina y su "doble estándar", que desencadena en los celos del hombre que siente al ver a su ex-novia con otra persona. Por su parte, "Contra la violencia de género" se presenta como una llamada a la "responsabilidad de toda la gente en la lucha contra la violencia de

---

[1868] Silvia Blanco, "Diez euros contra Blancanueves", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 10 de octubre de 2007, 45 y Lino Portella, "El 'perreo' es machista", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 2 de junio de 2008, 50.

[1869] Para profundizar en la asimilación y el rechazo del reggaetón dentro de la escena del rap de los 2000 véase el capítulo 3.

[1870] Bienes, "'Las K-Narias demostramos que no todo el reggaeton es machista'".

[1871] "Asuntos sociales utiliza la música para prevenir la violencia sexista", *El Día* (Santa Cruz de Tenerife. Ed. impresa), 18 de julio de 2006, 29. Comparada con otras noticias comentadas, esta sí que incluye información relevante para las mujeres víctimas de violencia, como el teléfono de emergencias y los centros de acogida inmediata repartidos entre Lanzarote, Gran Canaria y Tenerife.

[1872] La canción fue retransmitida en televisión por la Consejería de Empleo y Asuntos Sociales del Gobierno de Canarias.

[1873] "[L]ies in the celebration of their bodies [...] women are psychologically strong and they are able to end a harmful relationship with men". Kopecká, "Feminism within Reggaeton Music", 46.

género".[1874] La investigadora también reconoce el activismo de estas artistas en prisiones de mujeres y campañas en centros educativos, aunque subraya que su propuesta, pese a presentar "mujeres fuertes y seguras de sí mismas" no deja de tener un carácter postfeminista al celebrar "los cuerpos (sexualizados) de las mujeres" y no desafiar "las relaciones heteronormativas".[1875]

El análisis de Kopecká es acertado, pero conviene recordar el contexto canario de la época para entender el papel de las artistas en la posible resignificación del reggaetón. Como comentábamos en el anterior apartado, el género había adquirido el apelativo de machista a partir de una polémica que llegó al Instituto Canario de la Mujer. Del mismo modo, la inclusión de reggaetón en una campaña autonómica de concienciación ante la violencia de género resulta relevante, pues muestra una vuelta de tuerca a su percepción desde el ámbito institucional: frente a su codificación como música peligrosa, el reggaetón puede ser una herramienta para reclamar la igualdad.[1876] Por ello, es importante establecer una distinción entre las dos canciones, pues ni sus mensajes exponen las mismas problemáticas ni han tenido la misma repercusión.

"No te vistas que no vas" es uno de los mayores éxitos de K-Narias, que actualmente sigue sonando en discotecas, mientras que "Contra la violencia de género" ha tenido menos impacto al tratarse de una iniciativa de un gobierno autonómico, pero contiene una letra mucho más directa, que llama a la movilización social y que termina con el eslogan "En la lucha contra la violencia de género, todos somos responsables". En la prensa de la época, K-Narias hablan de la buena acogida que tuvo esta nueva versión en las islas, expresando su orgullo al ver que "algunas chicas y mujeres que han sido maltratadas nos paran por la calle llorando, se nos abrazan y nos dan las gracias por lanzar un mensaje claro a la juventud".[1877]

Así, en lugar de promover la censura y el pánico moral, las instituciones canarias reapropian el reggaetón para tratar de concienciar a la juventud contra el maltrato a través de unas artistas que se presentan como el ejemplo de "reggaetón feminista" de la

---

[1874] "[...] responsibility of all people in the struggle against gender violence". Ibid., 48.

[1875] "[...] strong, self-confident women [...] women's (sexualized) bodies [...] challenge[s] the hetero-normative relations.". Ibid., 49.

[1876] Se trató de una iniciativa impulsada por Marisa Zamora, por aquel entonces la consejera de Empleo y Asuntos Sociales del Gobierno de Canarias. También se indica que el vídeo "ha inundado las televisiones durante los últimos meses". Pardellas, "Manhattan a sus pies", 154.

[1877] Ibid.

época.[1878] La década de los 2000 también nos ha dejado una aproximación desde las identidades queer al reggaetón gracias a otro dúo artístico, Leopardo no viaja.

6.2.3. Leopardo no viaja y su "reggaetón travesti"

El primer ejemplo de reggaetón queer que encontramos en el contexto español es el de Leopardo No Viaja, un autodenominado dúo de "reggaeton travesti"[1879] formado por Topacio Fresh y Andy La Moore, argentinas afincadas en España que trabajaron como bailarinas de Alaska en su gira de 2007.[1880] El proyecto surge a raíz de esta colaboración, mientras que su interés por el reggaetón y las sonoridades latinas se debe a que, según ellas, llevan "el ritmo latino pegado en el cuerpo".[1881] Su trabajo, recogido en un breve *ep* de tres canciones de título homónimo editado por Warner Music Spain en 2007, está cargado de humor, así como sus presentaciones en vivo en las que buscan "que la gente baile sin prejuicios y hacer música de fiesta".[1882]

De esos tres cortes, solo "El butanero" puede ser catalogado como reggaetón, mientras que "Sorpresa sorpresa" reúne varios tópicos de la canción del verano de los 2000. Es más, el dúo asocia el reggaetón con la estética vulgar, hortera y chabacana que se había ido construyendo alrededor del tópico de la canción del verano desde finales de los noventa y principios de los 2000 –"un sonido caribeño, tropical y cachondo de lo más cutre"–.[1883] De este modo, el género pasa a formar parte del imaginario estético camp de Leopardo no viaja, quienes en calidad de "agencias sociales queer" que diría Taylor, "se vuelven visibles a través de la representación paródica de lo que es percibido como la

---

[1878] En 2011 continúan con el mismo discurso, véase Albert Domenech, "K-Narias: Hemos demostrado que no todo el reggaeton es machista", *La Vanguardia*, 20 de enero de 2011, https://www.lavanguardia.com/musica/20110120/54104324826/k-narias-hemos-demostrado-que-no-todo-el-reggaeton-es-machista.html.

[1879] Toni Esteve, "Leopardo no viaja. Cóctel explosivo", *Las Provincias* (Ed. Valencia. Ed. impresa), 28 de junio de 2007, 82-83. En esta misma entrevista explican que "el reggaeton habla de una conciencia y un estado social y en nuestro caso es el estado travesti".

[1880] Saavedra, "La semana fantástica" y Marc Llorente, "Fangoria mete caña", *Información* (Alicante), 17 de agosto de 2007, 45.

[1881] Esteve, "Leopardo no viaja. Cóctel explosivo".

[1882] Ibid.

[1883] Llorente, "Fangoria mete caña". Es más, tras la entrevista de *Las Provincias* se incluye una lista de "precursores" de este estilo que desde La Movida acuñaron "nuevos términos como el 'petardeo', el 'cutrelux' o 'chochipop'". Esteve, "Leopardo no viaja. Cóctel explosivo".

norma, lo legítimo o lo original",[1884] en tanto que provocan una desestabilización del reggaetón como una práctica musical cisgénero, heterosexual y masculina.

"El butanero" presenta una pista que aúna elementos característicos del reggaetón puertorriqueño de la época: crescendo de bombos, percusiones paneadas, alternancia entre bases, *samples* de sirenas, efecto teléfono al inicio y sintetizadores *lead* melódicos que completan la textura.[1885] Además, en el estribillo las voces femeninas de las cantantes se turnan con una voz masculina, quizás en una reintepretación de los *phone sex samples* del reggaetón *mainstream* de esos años. De hecho, esta voz masculina funciona como una reafirmación por contraste de las voces femeninas de Leopardo no viaja. Estas se caracterizan por un tono suave, algo agudo, sexy, susurrado en algunos casos, y con inflexiones en la entonación (fig. 6.1.).[1886]

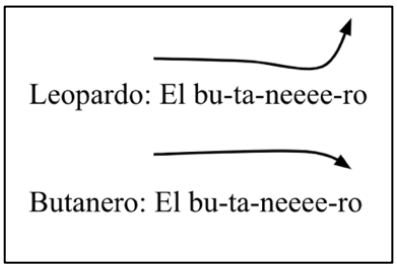


Figura 6.1. Comparativa de la inflexión que Leopardo no viaja y el Butanero realizan en los estribillos.

Cabe destacar que se trata de un tipo de persona vocal[1887] casi inexistente en el reggaetón de la época, pues las voces cisgénero tanto femeninas como masculinas presentan un estilo mucho más agresivo en su ejecución. Esto refuerza las ideas de Eidscheim de que

> el timbre vocal no es el sonido no-mediado de un cuerpo esencial. Al contrario, tanto el cuerpo como el timbre está configurados por prácticas de entrenamiento

[1884] "[Q]ueer social agencies [...] become visible through parodic representation of what is perceived to be the norm, legitimate or original". Taylor, *Playing it Queer*, 75-76.

[1885] En Spotify aparece Mario Vaquerizo acreditado como productor, mientras que en Discogs esto corresponde a Dirk Diggler. "Leopardo No Viaja – Leopardo No Viaja", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/1481322-Leopardo-No-Viaja-Leopardo-No-Viaja.

[1886] Estos "descriptores estéticos" se basan en el modelo de análisis propuesto por Tagg para analizar la "persona vocal". Véase Tagg, *Music's Meanings*, 346.

[1887] Ibid.

> conscientes e inconscientes que funcionan como repositorios para actitudes culturales hacia el género, la clase, la raza y la sexualidad.[1888]

La letra presenta un componente sexual y humorístico, donde el objeto de deseo es "el butanero", mientras que las artistas se enuncian como "las bombonas". La canción cuenta con un videoclip en el que el dúo aparece en varios escenarios con atuendos sexys tales como trajes de sirvientas y vestidos ajustados con estampado de leopardo. Es en esta dimensión visual, junto a la dimensión vocal antes comentada, donde lo drag se hace más evidente y con ello, se enfatiza su potencial transgresor.[1889]

Leopardo no viaja pueden ser consideradas como el primer ejemplo de reggaetón queer hecho en España y también como un caso aislado en esta primera década. Lo mismo sucede con K-Narias, el único caso visible de un proyecto de reggaetón enunciado como feminista, desarrollado a partir de las polémicas sobre el género en el contexto canario, así como por las respuestas institucionales contra la violencia de género. No obstante, estas discusiones se incrementan y problematizan durante la década siguiente, cuando también encontramos una mayor cantidad de propuestas de reggaetón feminista y/o queer.

6.3. La década de los 2010: entre la apropiación queer y feminista y la censura

Desde principios de los 2010 el debate sobre la significación del reggaetón en cuestiones de género se intensifica. Mientras que en la década anterior se percibe cierta unanimidad desde posturas feministas a la hora de considerar el reggaetón como música machista, con el cambio de década surgen algunas voces que ponen en entredicho estas ideas, diversificando la conversación desde una perspectiva que trata de identificar los sesgos del pánico moral. Sin embargo, estas propuestas no se afianzan como posiciones hegemónicas, sino que se encuentran en constante tensión con las construcciones ya asentadas sobre el género. Además, en este marco se van desarrollando propuestas musicales de temática feminista y de activismo queer que van ganando visibilidad en medio del debate, tanto desde escenas más alternativas como dentro del *mainstream*.

[1888] "Vocal timbre is not the unmediated sound of an essential body. Instead, both body and timbre are shaped by unconscious and conscious training practices that function as repositories for cultural attitudes toward gender, class, race, and sexuality.". Eidsheim, "Synthesizing Race".

[1889] "Como tal, lo drag puede ser leído como una forma de comentario social, específicamente como un marcador queer teatral del falso reclamo de la heterosexualidad de la autenticidad de género y como una forma de performar imaginarios del yo y de lo social". "As such, drag can be read as a form of social commentary, specifically a queer theatrical marker of heterosexuality's false claim to gender authenticity and a way to perform queer imaginings of the self and the social." Taylor, *Playing it Queer*, 91.

Estas acciones rebaten la idea de que el reggaetón es inherentemente machista, pero también son posicionadas como alternativas o excepciones a la norma desde los medios de comunicación.

6.3.1. La defensa del reggaetón desde el feminismo y la persistencia de las polémicas

En 2012, Nahomi Galindo Malvé publica un artículo que supone una aproximación inicial al reggaetón desde el feminismo pro-sexualidad y que tiene en cuenta los trabajos de Raquel Z. Rivera y otras autoras sobre el contexto puertorriqueño para profundizar en el debate. Sin negar la presencia de letras misóginas, Galindo destaca "la participación de la mujer en el deseo sexual […] como coprotagonista" y reclama su agencia a la hora de "seleccionar qué bailan, qué discos consumen y qué cantan".[1890] Para ello, toma como ejemplo a Ivy Queen, así como letras de reggaetoneros en las que identifica "la celebración de la libertad y la sexualidad de las mujeres". La autora también examina las construcciones sociales heteronormadas sobre el perreo pues, "[a]unque el baile puede ser en grupo o entre parejas del mismo sexo, la visibilidad del perreo en los medios masivos de comunicación se presenta mayormente de forma heteronormativa". De este modo, tras una década de consumo del género en el territorio español, la perspectiva de Galindo resalta la necesidad de proponer interpretaciones que tengan en cuenta a la audiencia femenina como sujeto activo para combatir el pánico moral.

A este texto le sigue el conocido artículo de June Fernández "Si no puedo perrear, no es mi revolución".[1891] Este fue publicado inicialmente en 2013 en su blog *Mari Kazetari* y re-editado en *Píkara Magazine* en 2019 con una nota aclaratoria inicial en la que la autora recomienda otras voces y reconoce sus sesgos eurocéntricos –especialmente las

[1890] Nahomi Galindo Malavé, "Perreo, reggaetón y la libertad de las mujeres", *Periódico Diagonal*, 5 de octubre de 2012, accesible en yoSkAn, "de Reggaetón", *A las barricadas* (foro), 28 de julio de 2013, http://www.alasbarricadas.org/forums/viewtopic.php?t=56216. No se ha encontrado la fuente original impresa o digital, pero tomamos como válida esta copia incluida en un foro anarquista porque tanto Víctor Lenore como June Fernández mencionan dicho artículo en sus textos de 2013.

[1891] Es texto no solo ha sido una cita recurrente en artículos periodísticos, sino que tanto Laura Viñuela como Sílvia Martínez le otorgan una relevancia especial en sus trabajos sobre reggaetón y feminismo en España; Viñuela lo convierte en parte del título y Martínez se sirve de sus reflexiones sobre el perreo para explicar su potencial empoderante. Viñuela Suárez, "Si no puedo bailar" y Martínez, "A vueltas con el reggaeton".

dinámicas de apropiación cultural, fetichización e hipersexualización–.[1892] En el texto original de 2013, Fernández reflexiona desde un feminismo del placer sobre su gusto por el reggaetón a partir de experiencias personales vividas en Cuba.[1893] Lo más destacable de su planteamiento es la defensa de que feminismo y reggaetón son compatibles, una lectura que desarticula la ecuación causal de que el reggaetón provoca el machismo. Al incluir esta música como parte de su identidad feminista, la provocación que plantea es doble:

> Para la gente con resistencias antifeministas, cuestiona el estereotipo de que las feministas vivimos amargadas, de que somos unas 'malfolladas' que no sabemos disfrutar de la vida y nos lo tomamos todo a la tremenda. Para muchas feministas, que una de las suyas disfrute restregando voluntariamente su culo contra el paquete del maromo de turno, puede generar un cortocircuito interesante.

El texto continúa con una celebración de la mujer cubana de clase baja y la conexión con su cuerpo a través del baile, comparándolo con el contexto bilbaíno, donde, según Fernández, se tiende menos al contacto físico. Al hablar del perreo, destaca que este se sustenta en el consentimiento y explica que en Cuba se comprenden los límites entre el baile y las relaciones sexuales.[1894] Además, combate la idea de que el reggaetón es machista poniendo el foco en el placer femenino y desmiente la premisa de que "la mujer se mueve para darle placer al hombre". De hecho, reconoce el perreo como uno "de los bailes caribeños que más margen de maniobra ofrece a las mujeres", algo que corrobora a través de su experiencia personal.

La autora también re-evalúa el contenido lírico, el más vapuleado con el adjetivo machista. Para ello, habla del disfrute que le provoca el recuerdo de cantar junto a sus amigues versos con contenido explícito, lo que les permite llevar a cabo una reapropiación de las letras y reafirmarse "como seres sexuales".[1895] Por último, habla de reivindicar el

---

[1892] June Fernández, "Si no puedo perrear, no es mi revolución", *Píkara Magazine*, 10 de julio de 2019, https://www.pikaramagazine.com/2019/07/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/#:~:text=En%20mi%20perfil%20de%20Twitter,sobra%20conocida%20en%20mi%20entorno, originalmente publicado en *Mari Kazetari*, 24 de julio de 2013, http://gentedigital.es/comunidad/june/2013/07/24/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/. El texto no se conserva en el blog original, pero sí se pueden ver los más de ciento cuarenta comentarios que inspiró.

[1893] Martínez, "A vueltas con el reggaeton".

[1894] "Es un baile con carga erótica, como tantos otros la tienen en el Caribe. "¿Pero y no te empalmas cuando bailas reguetón?", es una pregunta habitual de un vasco a un cubano. A muchos les parece una ofensa. "Sería una falta de respeto; se me para cuando se me tiene que parar, esto es baile"." Ibid.

[1895] "Qué bien lo pasábamos por el Malecón gritando: "Mi jevita es una fiera, mi jevita es como un gato, como quiera que la tire ella siempre cae en cuatro. ¡Agua!"." Ibid.

perreo queer "en el que los roles y los géneros sean intercambiables", recomienda a Chocolate Remix,[1896] y cuenta que ha participado en encuentros feministas y lésbicos en los que disfrutaron perreando "Atrévete" de Calle 13 y en los que han "fantaseado con organizar talleres de reguetón queer". De hecho, estos talleres de reggaetón queer a los que hace alusión se convertirán años más tarde en realidades,[1897] o al menos en proyectos, como fue el caso del taller de reggaetón feminista planteado por el Colectivo Mantys.[1898]

En definitiva, tanto el texto de Galindo como el de Fernández contribuyen a pensar el reggaetón como una práctica que puede resultar placentera por medio del baile y del deseo sexual mostrado en las letras. Las dos autoras plantean argumentos e ideas que serán reutilizados en artículos posteriores, como el apoyo en voces académicas o la mención de referentes feministas dentro del género como Ivy Queen y Chocolate Remix. Además, el texto de Fernández destaca por apropiar prácticas y saberes desarrollados en el contexto cubano alrededor del reggaetón, lo que le permite asumir una nueva forma de entender el género y compartirlo dentro del contexto feminista español. No obstante, el reggaetón seguirá siendo acusado y censurado desde las instituciones y desde otros sectores feministas.

En 2015 se extendió la noticia sobre una acción de censura hacia el reggaetón en la provincia de Guipúzcoa que resultó ser falsa.[1899] Dentro de una campaña contra las agresiones sexuales, se repartieron a los bares de la localidad de Elgoibar una lista con quince canciones con letras no sexistas "para que los hosteleros que quisieran las añadieran a sus repertorios". A pesar de que la campaña tenía un enfoque propositivo, en las declaraciones de las representantes políticas sí se insiste en el componente ofensivo de las letras del reggaetón como algo contra lo que combatir. El malentendido también motivó un reportaje en el periódico *El Correo* sobre el sexismo en el reggaetón, donde

---

[1896] Chocolate Remix es el proyecto de reggaetón feminista y queer de la artista argentina Romina Bernardo. Puede consultarse el trabajo de López Castilla, "El perreo queer del lesbian reguetón".

[1897] Véase, por ejemplo, "O Vello Cárcere acogerá dos residencias sobre danza contemporáea", *El Progreso* (Lugo. Ed. Ribeira Sacra), 31 de octubre de 2017, 9 y Nando Cruz, "Su culo es suyo y solo suyo", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 18 de diciembre de 2017, 56.

[1898] P. Gómez, "Del taller de porno al concurso de salmorejo", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 8 de agosto de 2015, 38.

[1899] Jabi Leon, "Una campaña local de repercusión estatal", *Noticias de Gipuzkoa*, 9 de septiembre de 2015, 8.

invitan a June Fernández a exponer sus ideas, a raíz de la popularidad que estaba cosechando su texto de 2013.[1900]

El reportaje, firmado por Isabel Ibáñez, trata de mostrar las distintas posturas dentro del debate. Así, cuando habla de las letras, compara unos versos de "Contra la pared" (2010) de Jiggy Drama –un tema que no es de reggaetón, sino de *dancehall*–[1901] con numerosos ejemplos de otras músicas en las que también hay contenido machista. También comenta la censura en las radios públicas cubanas y la campaña fotográfica colombiana "Usa la razón, no degrades tu condición", cuyas imágenes acompañan el texto. Al hablar con June Fernández, la presenta como una anomalía que "sorprende" por ser feminista y reggaetonera. Fernández aprovecha para reivindicar el goce físico y la figura de Ivy Queen como ejemplo de reggaetón feminista, denunciar las prácticas sexistas de la industria musical, y destapar el racismo y clasismo subyacentes en las críticas al género. Reportajes de este tipo, que juegan a exponer las aristas del debate de si el reggaetón es sexista –invitando a sus lectores a participar en el cuestionamiento y/o la reafirmación del pánico moral–, proliferan especialmente tras la famosa polémica de Maluma de 2016.

La polémica de Maluma o de "4 Babys" (2016) tuvo tal impacto que tanto Silvia Martínez como Laura Viñuela la sitúan como desencadenante de los debates de estos años, que estuvieron influenciados por el auge del movimiento feminista tanto en España como a nivel internacional.[1902] Como explica Viñuela, la polémica surge a partir de un artículo firmado por Yolanda Domínguez para el *Huffington Post* donde se analizan algunos versos de "4 Babys", aludiendo, entre otras cosas, a la violación en grupo conocida popularmente como el caso de "La Manada".[1903] Domínguez desaprueba la presencia del artista colombiano en el concurso musical televisivo *La Voz*, e invita al pánico moral ante

---

[1900] Isabel Ibáñez, "Diablo de reggaetón", *El Correo de Miranda de Ebro*, 13 de septiembre de 2015, 110-111.

[1901] Como sucederá más adelante con "4 Babys", aquí se toma como ejemplo de reggaetón una canción que no se inscribe en este género, lo que demuestra que el rigor a la hora de elegir (y reutilizar) ejemplos de canciones machistas de reggaetón brilla por su ausencia.

[1902] Viñuela, aunque reconoce que durante la década de los 2000 los medios de comunicación alertaban sobre el machismo de las canciones de reggaetón, llega a afirmar que hasta 2016 "en nuestro país el reggaetón no se consideró un peligro", algo que he discutido en el apartado anterior. Viñuela Suárez, "Si no puedo bailar", 147.

[1903] Yolanda Domínguez, "Machista y misógino: así es el artista que lo peta entre los jóvenes", *Hufftington Post*, 4 de diciembre de 2016, https://www.huffingtonpost.es/yolanda-dominguez/machista-y-misogino-asi-e_b_13390988.html. Viñuela también recoge cómo esta entrada desencadenó "una petición en la plataforma change.org para solicitar la retirada de la canción y el videoclip, que llegó a sumar más de 90 000 firmas". Ibid., 150.

los modelos de masculinidad tóxica que se exponen en la canción, con un marcado sesgo xenófobo ya identificado por Viñuela.[1904] Por su parte, Silvia Martínez analiza la carrera de Maluma para entender el "ruido mediático" que esta canción provocó, señalando como antecedente su faceta de *Latin lover*.[1905]

Ambas autoras reconocen que los reportajes que alimentaron la polémica buscaban hacer "una condena sencilla", enmascarada al invitar a expertas a dar su opinión.[1906] Además, apuntan que la canción que originó la polémica no era de reggaetón, sino de trap latino,[1907] y que su autoría quedaba desdibujada por tratarse de un tema colaborativo en el que Maluma no era ni siquiera el artista principal. Por otro lado, aunque Martínez recoge que el vídeo oficial alcanzó "más de 200 millones de visitas en la plataforma YouTube" para señalar su alta difusión, cabe preguntarse qué impacto real tuvo en el territorio español. Así, al revisar la trayectoria de "4 Babys" en Promusicae, vemos que entró en la semana del 28 de octubre de 2016 en el puesto noventa y uno del Top 100 canciones y que permaneció en él dieciocho semanas (hasta principios de 2017), siempre por debajo de la mitad de la lista, alcanzando una certificación de cinco millones de escuchas y sin llegar al top anual.

Si recordamos los datos expuestos en el capítulo 1 referidos a la temporada de 2016-2017, vemos cómo muchos otros temas, inclusive del propio Maluma, tuvieron más repercusión que el objeto de la polémica, lo que convierte a "4 Babys" en una contendiente más bien modesta. Con esto en mente, nos interesa plantear la hipótesis de que desde los medios de comunicación no se prestó atención a las canciones que más impacto comercial tenían –esto es, las que alcanzaron unas cifras más significativas en cuestión de reproducciones

---

[1904] Domínguez hace referencia a la "pésima pronunciación del artista, que parece tener algunos problemillas de dicción". Domínguez, "Machista y misógino".

[1905] Martínez, "A vueltas con el reggaeton", 4. Véase también el capítulo 8.

[1906] Martínez recuerda que "el clamor por incluirnos en su mesa de debate era un reconocimiento halagüeño; por otro, enseguida vimos que en pocos espacios se buscaba responder de manera compleja a preguntas planteadas para obtener una condena sencilla". Ibid., 3. Viñuela, por su parte, alcanzó visibilidad al explicar que algunas letras de Joaquín Sabina eran tan machistas como el reggaetón. Véase J. C. Gea, "Bajo el disfraz del arte hay mensajes que apenas están por encima del reguetón", *La Voz de Galicia*, 16 de febrero de 2017, 25. De todas formas, esto no impidió que el mensaje de Viñuela fuese desdibujado por los medios, como sucede en una noticia donde aprovechan sus declaraciones para confirmar el "consenso" sobre el machismo en el reggaetón. Véase Rodri García, "Censura previa en A Coruña para evitar 'calquera machismo nos escenarios'", *La Voz de Galicia*, 18 de marzo de 2017, 68.

[1907] Tanto Martínez como Viñuela aprovechan para discutir el uso de la etiqueta "reggaetón" como un término-paraguas, algo que sobrepasa los límites de esta investigación, pero que sin duda está muy presente en el imaginario del país todavía en la actualidad. Martínez, "A vueltas con el reggaetón", 3 y Viñuela, "Si no puedo perrear", 151.

y, por tanto, podrían haber influido con mayor intensidad en la sociedad por una combinación de alcance y repetición–, sino a las más explícitas. De este modo, aunque tanto Viñuela como Martínez critican la descontextualización de las letras en las noticias, conviene subrayar la descontextualización de las propias canciones mencionadas: salvo "Despacito", la mayoría de los temas empleados como ejemplos para demostrar el machismo en el reggaetón eran poco relevantes en el panorama español, e incluso muchos de los artistas eran poco conocidos si cotejamos las listas de Promusicae.

Más allá de que bajo el término reggaetón la prensa agrupa canciones de trap, merengue urbano o *dancehall*, una parte considerable de los ejemplos son de la época de los 2000, esto es, no contemporáneas a la polémica. Es más, en algunos casos parece que más que ofrecer un análisis con perspectiva de género, los periodistas simplemente buscan explotar el morbo de las letras seleccionadas.[1908] Nótese, además, la tendencia conservadora de las publicaciones citadas, lo que apoya la aplicación del "feminismo de la sospecha" por parte de Laura Viñuela:

> [V]ivimos en una sociedad en la que las mujeres son agredidas y asesinadas por los hombres y, aun así, hay una importante corriente de opinión que niega la existencia de una violencia estructural contra las mujeres y rechaza el feminismo. ¿Cómo es posible, entonces, que exista un consenso general respecto a que el reggaeton es una música peligrosa porque transmite valores machistas?[1909]

Con todo esto en mente, proponemos retomar los trabajos de las musicólogas feministas, quienes ofrecen lecturas complementarias de la causa de este consenso respecto al machismo en el reggaetón y coinciden en que detrás de esto se esconden tensiones de clase, raza, género y nacionalidad. Para Viñuela, el foco se encuentra en el pánico moral, mientras que para Martínez es una cuestión de *purplewashing*. El pánico moral deriva de una visión del perreo como una práctica "degradante" para las mujeres blancas españolas

---

[1908] Para esta revisión de canciones se ha cotejado las siguientes noticias: Cristina Sen, "El preocupante triunfo de las letras machistas de 'reggaeton'", *La Vanguardia*, 19 de diciembre de 2016, https://www.lavanguardia.com/vida/20161219/412718712084/letras-reggaeton-machismo-violencia-mujer.html; Nacho Serrano, "Reguetón y machismo: el top 5 de la vergüenza", *ABC Cultura*, 19 de abril de 2017, https://www.abc.es/cultura/musica/abci-reggaeton-y-machismo-top5-verguenza-201704190236_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com; Ulises Fuente, "Nicky Jam, subcampeón de machismo", *La Razón*, 29 de octubre de 2019, https://www.larazon.es/cultura/maluma-y-nicky-jam-el-regueton-mas-machista-segun-un-estudio-IE25477582/; Lorena G. Maldonado, "Orgías, violaciones y latigazos: Maluma no inventó el reguetón", *El Español*, 8 de diciembre de 2019, https://www.elespanol.com/cultura/musica/20161207/176483014_0.html e Isabel Ibáñez, "Diablo de reggaetón", *Diario Sur*, 20 de septiembre de 2015, https://www.diariosur.es/culturas/musica/201509/15/diablo-reggaeton-20150915214719.html.

[1909] Viñuela, "Si no puedo perrear", 146.

pues, frente a las mujeres latinas, no "lo llevan en la sangre". Esto provoca una tensión en la "mirada escopofílica masculina", ya que el sistema patriarcal falla aquí en su intento de controlar el cuerpo y el deseo femenino.[1910] Viñuela concluye que la visión del reggaetón como algo machista se trata de una estrategia del patriarcado que desvía la atención de los verdaderos problemas –por ejemplo, las mujeres violadas y asesinadas– a través de la culpa, bajo la premisa de que el cuerpo femenino es el causante de los delitos sexuales y las conductas sexistas de los hombres.

Por su parte, Martínez identifica que el reggaetón se vio envuelto en dinámicas de *purplewashing*, esto es, "el uso de argumentos feministas para justificar otras discriminaciones".[1911] Según la autora, se trata de un proceso general de rechazo xenófobo hacia lo latino, derivado de un cambio en las políticas migratorias a causa de la crisis de 2008, que ya comentamos con mayor detenimiento en el capítulo 4. Además, discute el concepto de "hipersexualización" retomando lecturas de Angela McRobbie y Virginie Despentes, entre otras autoras, para argumentar "que este estipula un límite entre lo aceptable y lo saturado, menoscabando la capacidad de las mujeres para decidir sobre sus cuerpos".[1912] Estas reflexiones propuestas desde la musicología tienen su eco en textos periodísticos de la segunda mitad de la década de 2010 que, en lugar de incidir en la polémica, reivindican el potencial empoderante y las propuestas de reggaetón feminista.

6.3.2. La construcción de un canon de reggaetoneras feministas

Aunque textos como los de June Fernández y Nahomi Gabilondo pusieron sobre la mesa lecturas feministas del reggaetón a principios de los 2010 y artistas como K-Narias defendieron desde su debut que hacían reggaetón feminista, a partir de 2016 se multiplican los reportajes sobre la vertiente feminista del reggaetón y las entrevistas a artistas mujeres tanto del *mainstream* como de escenas más *underground*.[1913] Aunque el

---

[1910] Ibid., 161.

[1911] Brigitte Vasallo, "Burkas en el ojo ajeno: El feminismo como exclusión", *Píkara Magazine*, 4 de diciembre de 2014, http://www.pikaramagazine.com/2014/12/velo-integral-el-feminismo-como-exclusion/, en Martínez, "A vueltas con el reggaetón", 13.

[1912] Martínez, "A vueltas con el reggaetón", 10.

[1913] En este apartado nos referiremos solo a mujeres cis, pues parece que las mujeres trans no se encuentran representadas en los reportajes de la época, quizás porque todavía no había nombres destacados en el *mainstream* latino.

producir reggaetón desde una postura feminista no era algo nuevo, sí se promocionó bajo la idea de novedad.[1914] Aquí, coincidimos con Araüna et al. cuando expresan que

> el hecho de que el reggaetón sea entendido por la sociedad como una música sexista implica que, cuando es cantado por mujeres jóvenes y feministas, forme un contrapunto que hace del sentido global de estas canciones algo más sorprendentemente subversivo.[1915]

Esta idea es central si nos proponemos entender la visibilidad que se dio a estas artistas en los medios de comunicación durante estos años, pues, una vez alimentada la polémica del machismo en el reggaetón, se creó una especie de necesidad de respuestas musicales feministas o que pudieran categorizarse como tal, lo que sin duda favoreció tanto la creación como la promoción de determinados proyectos. Esto también permitió que muchas personas que se identificaban con los preceptos de los feminismos pusieran voz o consumieran voces que se alineaban con sus ideales y motivó a la vez que las artistas de reggaetón nacionales e internacionales alcanzasen una representación sin precedentes en los medios de comunicación. Pero, por otro lado, también implicó homogeneizar las opiniones de algunas artistas, así como encasillar toda su música bajo una misma categoría.

Por ejemplo, varios meses antes de la polémica de Maluma, un reportaje de *El País* firmado por Guillermo Arenas reúne a las nuevas promesas femeninas de la música urbana española quienes, según el titular, combaten "el machismo haciendo trap y reggaetón".[1916] No obstante, en el cuerpo del texto periodista reconoce que ninguna de las artistas entrevistadas "se define abiertamente como feminista, pese a que gran parte de su mensaje lo sea".[1917] A pesar de tales declaraciones, el autor lee actitudes feministas en las letras, la denuncia del machismo en la escena o la resignificación de la palabra "puta" por parte de artistas como Ms Nina, La Zowi o Chanel. De este modo, vemos cómo la prensa

---

[1914] Véase, por ejemplo, Marita Alonso, "Así planea Brisa Fenoy que el reggaeton venza al machismo", *Vanity Fair*, 7 de febrero de 2018, https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/brisa-fenoy-ot-operacion-triunfo-ot-aitana-ana-guerra/28832.

[1915] "The fact that reggaeton is understood by society as a sexist music style means that, when it is sung by young, feminist women, it forms a counterpoint which makes the global sense of these songs more strikingly subversive than they might be otherwise". Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, "Feminist Reggaeton in Spain", 12.

[1916] Guillermo Arenas, "Cómo combatir el machismo haciendo 'trap' y 'reggaeton'", *El País (Tentaciones)*, 27 de julio de 2016, https://elpais.com/elpais/2016/07/27/tentaciones/1469601819_217000.html.

[1917] La Zowi, Ms Nina, Bad Gyal, Tomasa del Real y Chanel son las artistas entrevistadas.

contribuyó a la construcción y significación de la etiqueta de "música feminista", fuese o no aceptada por las artistas en cuestión.[1918]

Por otra parte, ese mismo año se habla de dos proyectos que sí se relacionan abiertamente con el feminismo: Chocolate Remix, que ofrece varios conciertos en España,[1919] y Tremenda Jauría, que lanzan su disco debut.[1920] Ambos son presentados en una noticia de 2017 como la antítesis del reggaetón "machista" de artistas *mainstream* como Daddy Yankee y Nicky Jam.[1921] En este texto entrevistan a Tremenda Jauría, que se proponen "darle la vuelta desde el feminismo a las letras 'ultramachistas y misóginas del reggaetón'", aunque el grupo también reconoce cierto clasismo y racismo en las críticas al género.

La periodista Teresa Vaquerizo también reivindica a Tremenda Jauría como parte de "los grupos y las artistas de reguetón femenino que utilizan los códigos del género para empoderar a la mujer", una lista en la que incluye a Chocolate Remix, Torta Golosa, Ivy Queen, Lisa M, Tomasa del Real, K-Narias o Ms Nina para su artículo de 2017 "Razones por las que no soy menos feminista si me gusta el 'perreo'".[1922] En este caso, las diferencias entre las artistas quedan un poco más marcadas, especialmente por el peso que concede a las declaraciones de Chocolate Remix y Torta Golosa para ilustrar sus propuestas lesbofeministas y queer. Más aún, las artistas de música urbana quedan

---

[1918] Ya en 2018 el periodista Madjody denunciaba esta situación al expresar que "cuando los medios se desbandaron encima de la palabra trap, el desenlace inmediato fue un contiguo clickbait de trapqueens. Daba absolutamente lo mismo su mensaje, su puesta en escena o sus talentos: para los medios generalistas de 2015-16 todo eran trapqueens, cualquier chica que sobresaliese mínimamente en la escena urbana era inmediatamente catalogada con ese sello y con ello venía su consiguiente interrogatorio sobre la música urbana y el feminismo". Madjody, "Del rap a la música urbana en España: los años que cambiaron el juego", *VICE*, 24 de septiembre de 2018, https://www.vice.com/es/article/del-rap-a-la-musica-urbana-en-espana-los-anos-que-cambiaron-el-juego/.

[1919] Abraham Rivera, "'Lesbian reggaeton', la nueva dimensión del sonido latino", *El País*, 12 de agosto de 2016, https://elpais.com/ccaa/2016/08/11/madrid/1470936411_185593.html. Esta noticia está dedicada a la participación de Chocolate Remix en el evento "Reggaeton Manifesto o el Ton Ton de una Revolución" que se celebró en Matadero Madrid el 12 de agosto de 2016. "Reggaeton Manifesto o el Ton Ton de una Revolución", Matadero Madrid, https://www.mataderomadrid.org/programacion/reggaeton-manifiesto-o-el-ton-ton-de-una-revolucion.

[1920] Jose Durán Rodríguez, "Tremenda Jauría enseña a bailar el merengue de la línea del frente", *El Salto*, 28 de marzo de 2016, https://www.elsaltodiario.com/hemeroteca-diagonal/tremenda-jauria-ensena-bailar-merengue-linea-frente.

[1921] Iñaki Esteban, Al nuevo ritmo del perreo feminista, *El Correo de Miranda de Ebro*, 30 de abril de 2017, 66.

[1922] Teresa Vaquerizo, "Razones por las que no soy menos feminista si me gusta el 'perreo'", *S Moda (El País)*, 29 de mayo de 2017, https://smoda.elpais.com/placeres/no-menos-feminista-me-guste-perreo/.

relegadas a simples nombres en esta lista, sin que sus afinidades con los feminismos sean discutidas. A la hora de caracterizar el impacto social del reggaetón, Vaquerizo considera que

> [p]or un lado molesta a los sectores más conservadores con unas letras y unos movimientos de baile que se consideran obscenos, por otro, la aparente simplicidad de su música y la vulgaridad de sus letras hace que los intelectuales se lleven las manos a la cabeza, y por último las mujeres tampoco salen muy bien paradas en canciones y videoclips donde se las cosifica.

La periodista también hace acopio de testimonios de activistas que reivindican el potencial empoderante del perreo. Entre las voces citadas se encuentran June Fernández –cuyos argumentos ya conocemos–, Catalina Ruiz-Navarro, Gabriela Nava y Fannie Sosa, quien reivindica que "cuanto más placentero es un cuerpo, más poderoso es".

En el ámbito *mainstream* destaca la polémica sobre el cambio de letra que tuvo que hacer la cantante Becky G en su actuación en la Gala 1 de *Operación Triunfo 2017* –que además fue su primera presentación en Europa–.[1923] En un primer momento, la prensa señaló como "polémica" la letra de la canción,[1924] pero después de que Becky G criticase esta censura en sus redes sociales se generó un revuelo mediático que puso sobre la mesa el doble rasero con el que la opinión pública mide a les artistas según su género.[1925] De hecho, Silvia Martínez, quien califica el cambio en la letra de "grotesco", identifica que fue aplicado a las partes que mostraban agencia sexual femenina. Además, reconoce que generó "una publicidad extraordinaria", pues la canción ya era ampliamente conocida.[1926] Sin embargo, gracias a esta polémica, Becky G adquiere un espacio en la prensa española donde aprovecha para hablar sobre la desigualdad en la industria musical y rebatir las

---

[1923] "OT 2017 censura la canción 'Mayores' de Becky G para evitar su carga sexual", *La Vanguardia*, 31 de octubre de 2017, https://www.lavanguardia.com/television/20171031/432502823058/operacion-triunfo-ot-2017-censura-becky-g-letra-mayores-sexual.html.

[1924] "Como no podía ser de otra manera, la cantante interpretó Mayores pero haciendo algún pequeño arreglo en la polémica letra de la canción". Guillem Martín, "OT 2017: Los mejores momentos de la Gala 1", *La Vanguardia*, 31 de octubre de 2017, https://www.lavanguardia.com/television/20171031/432500006014/operacion-triunfo-ot-2017-gala-1-mejores-momentos.html.

[1925] Becky G aprovechó varias oportunidades para dar a conocer su opinión sobre la polémica. Por ejemplo, en su entrevista en *El Hormiguero* señalan que el doble sentido de un verso de la canción de Enrique Iglesias "El Baño" no sea objeto de críticas. Antena 3, "Becky G explica la doble moralidad en la música - El Hormiguero 3.0", 3 de julio de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=j3B-WyMFEGU&ab_channel=Antena3.

[1926] Martínez, "A vueltas con el reggaetón", 8-9.

críticas que reciben sus letras con contenido explícito, cuestionando si estas parten realmente de una posición feminista:

> Ser feminista no es decir a otras chicas qué pueden y qué no pueden hacer. Con mis canciones y mis decisiones seguiré demostrando que hay que aceptar que cada una tiene su estilo y sus gustos, y yo voy a apoyar a esas mujeres felices y seguras que quieren vivir la vida así. Eso también es ser feminista.[1927]

En 2018 se multiplican las entrevistas a artistas mujeres. Este interés mediático es fruto no solo del éxito creciente de sus canciones, algo que definió la etapa de 2017-2018 como apuntamos en el primer capítulo,[1928] sino también de la intensa conversación sobre reggaetón y género que llevaba años presente en la sociedad española.[1929] Además, 2018 es el año de la reedición de *Operación Triunfo*, en el que Aitana y Ana Guerra compitieron a dúo en la selección de Eurovisión con "Lo Malo", que analizaremos con detenimiento un poco más adelante.

Artistas internacionales como Karol G, Leslie Grace o Becky G acumulan entrevistas en prensa generalista, además de aparecer en la radio y en programas de televisión. En el contexto del 8-M histórico ya señalado por Silvia Martínez y Laura Viñuela, las artistas hacen declaraciones que ponen de manifiesto sus experiencias en la industria musical, así como su visión del empoderamiento femenino. Es el caso de Karol G, quien recuerda sus inicios en la industria musical de la siguiente manera: "me di cuenta de que las mujeres éramos como mercancía intercambiable. Todas las personas con las que trabajé me hicieron propuestas indecentes o querían algo a cambio";[1930] o Leslie Grace, quien ante la pregunta de si ha sufrido actitudes machistas en la industria musical sentencia que sí,

---

[1927] Lorena Montón, "Becky G: 'No pienso pedir perdón por las letras de mis canciones'", *La Vanguardia*, 12 de julio de 2018, https://www.lavanguardia.com/muyfan/20180712/45844855353/becky-g-pedir-perdon-letras-canciones-mayores-sin-pijama.html.

[1928] En 2017 entraron en la lista anual de Promusicae "Mayores" de Becky G y Bad Bunny, y "Criminal" de Natti Natasha y Ozuna. Otras canciones de Ana Mena, Anitta y Karol G se posicionaron en listas semanales, mientras que Shakira llevaba desde 2016 presentando canciones de reggaetón como "Chantaje" o "Me enamoré". En 2018 "Lo malo" alcanzó el primer puesto de la lista anual, seguida en un tercer puesto de "Sin Pijama" de Becky G y Natti Natasha, y un tercio de las canciones de reggaetón que entraron en la lista anual tenían al menos una intérprete femenina.

[1929] Cabe mencionar que también hay una tendencia a preguntar a los artistas de reggaetón si consideran que su música es o no machista. Véase Nacho Serrano, "Zion & Lennox: 'No queremos degradar a la mujer'", *ABC*, 5 de mayo de 2017, https://www.abc.es/cultura/musica/abci-zion-y-lennox-no-queremos-degradar-mujer-201705050143_noticia.html.

[1930] Karol G en Noelia Fariña, "Karol G: "Las mujeres tenemos que hacer canciones juntas para consolidar lo bueno que está pasando", *El País*, 6 de marzo de 2018, https://elpais.com/elpais/2018/03/05/tentaciones/1520248728_233497.html.

y que cree que cualquier mujer que trabaje en ese ámbito las ha sufrido en algún momento.[1931]

A pesar de esto, las artistas dicen percibir un cambio en la industria musical y se muestran esperanzadas por el apoyo que están recibiendo. En una entrevista para el programa de radio *Los 40 Global Show*, Karol G explica que tras años de trabajo, en 2017 muchos proyectos de artistas femeninas comenzaron a tener visibilidad.[1932] Las artistas también comparten un discurso de inclusión –"aquí tenemos que estar todas", defiende Karol G en este mismo vídeo– y aprovechan para recomendar a otras compañeras cuando son entrevistadas.[1933] Así, frente a la tradición de la industria musical de enfrentar a las artistas femeninas, en esta época se promocionan a través de lo colectivo.[1934] Esto también coincide con lemas característicos de la época, como *Future is Female* y *Girl Power*. También se intensifica el uso del término "feminista" para describirlas –Karol G es "la reggaetonera feminista" según el *ABC*–,[1935] adjetivo que la prensa sigue intentando implementar en la escena urbana española.

Por ejemplo, la *mixtape* debut de Bea Pelea es "el reguetón que quiere unir a las mujeres" según Carolina Velasco para *El Salto*, quien incluye a la reggaetonera en la "lista de artistas que están reescribiendo las normas y desmontando todos los tópicos con un

---

[1931] También cabe apuntar que estas preguntas sobre el machismo en la industria se suelen dirigir a artistas extranjeras, mientras que no se reflejan en las entrevistas de artistas del panorama español. Aunque puede tratarse de una simple coincidencia, también es posible que esta ausencia discursiva derive de ciertas relaciones de poder entre la prensa y la industria española. Nacho Serrano, "Leslie Grace: 'Lo que denigra a una mujer, puede empoderar a otra'", *ABC*, 18 de octubre de 2018, https://www.abc.es/plan-b/aplaudir/abci-leslie-grace-denigra-mujer-puede-empoderar-otra-201810180943_noticia.html.

[1932] LOS40, "Karol G: 'Las mujeres hemos roto el hielo en la música urbana", YouTube, 5 de marzo de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=45wKM2nSRco&ab_channel=LOS40.

[1933] "En el fondo, lo importante es que haya variedad. Que haya una Becky G, o una Karol G, o una Gray C (*sic*) o una Leslie Grace, que tengamos espacio para estar todas. Que las mujeres tengan una pluralidad de estilos para escoger. También tiene que haber mujeres con poder en la industria, mujeres que entiendan la apuesta musical de las chicas de hoy en día para que nos den ese espacio. Siempre hemos tenido una perspectiva masculina muy bien defendida dentro de la industria, ellos piensan diferente y no nos daban tantas oportunidades. Ahora es nuestro turno". Serrano, "Leslie Grace".

[1934] "Y la prensa… entre las mujeres quieren una competición, el 'oh, no más puede estar una, no más una'. Y yo creo que cada una tiene su historia, sus razones para haber llegado… su estilo y sus cosas para compartir". Lorena G. Maldonado, "Becky G.: 'Se puede ser feminista y una perra en la cama'", *El Español*, 30 de junio de 2018, https://www.elespanol.com/cultura/20180629/becky-puede-feminista-perra-cama/318719024_0.html.

[1935] Nacho Serrano, "Karol G, reguetonera y feminista: 'Quiero mostrar a una mujer fuerte que no se deja intimidar'", *ABC*, 6 de marzo de 2018, https://www.abc.es/cultura/musica/abci-karol-reguetonera-feminista-quiero-mostrar-mujer-fuerte-no-deja-intimidar-201803060053_noticia.html.

reguetón infeccioso que, además, apela al feminismo y la sororidad".[1936] En la introducción de esta entrevista se rescata un verso de una de las canciones del trabajo ("ahora nosotras somos la gasolina"–)para equipararlo a un lema de una manifestación feminista. Ante esto, Bea responde que esa canción

> [e]s en [la] que más veo la esencia de lo que quiero transmitir. Apoyarnos entre nosotras y ser capaces de ver que estamos aquí para vivir nuestra propia vida y no para depender emocionalmente de nada ni nadie, pienso que es muy bonito y necesario.

En cambio, la crítica que firma Aïda Camprubí sobre esta *mixtape* es más cauta a la hora de asignar etiquetas y extrae reflexiones sobre el poliamor y la presencia plural de voces femeninas.[1937] La misma Camprubí entrevista unos meses más tarde a Bad Gyal, quien expresa su opinión sobre cómo se habla de las mujeres en las canciones de reggaetón:

> Lo que yo escucho en muchas canciones de reguetón, y veo que después no lo valoramos, es que se describe a una mujer libre. Se la anima a que se comporte como quiera, aunque algunas de sus características estén mal vistas por la sociedad. También se habla de que hay muchos tipos de cuerpos bonitos, no solo uno, mientras que quizá la música pop blanca, no latina, no afroamericana, nos ha hecho quedarnos con un modelo de mujer que es mucho más opresor que el del reguetón o de cualquier otro estilo.[1938]

En 2019 Bad Gyal y otras artistas protagonizan el reportaje "Las mujeres revolucionan la música urbana", firmado nuevamente por Guillermo Arenas. En él, Ms Nina habla del odio misógino que le llega por redes sociales, Deva denuncia el acoso sufrido a manos de compañeros de la industria y Flaca declara que ahora la música urbana "nos pertenece a nosotras".[1939] El vídeo que acompaña al reportaje, un *making of* de la sesión de fotos titulado "Reinas del trap", está salpicado de slogans como "dentro de esta revolución las mujeres están jugando un papel crucial".[1940] Por otra parte, cabe destacar que ese mismo año, el artículo académico de Araüna et al. es comentado en la prensa catalana, desde

---

[1936] Carolina Velasco, "Bea Pelea, el reguetón que quiere unir a las mujeres", *El Salto Diario*, 2 de junio de 2018, https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-bea-pelea-mixtape-regueton-romantico.

[1937] Aïda Camprubí, "Bea Pelea - Reggaetón romántico vol. 1", *Rockdelux*, n.º 372, mayo 2018, 42.

[1938] Bad Gyal en Aïda Camprubí, "Bad Gyal", *Rockdelux*, n.º 374, julio-agosto 2018, 89.

[1939] Guillermo Arenas, "Las mujeres revolucionan la música urbana", *El País*, 25 de agosto de 2019, https://elpais.com/elpais/2019/08/19/eps/1566214866_324343.html.

[1940] El País, "Reinas del trap | Reportajes | El País Semanal", YouTube, 25 de agosto de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=K1O_mE5NxGk&ab_channel=ELPA%C3%8DS.

donde entrevistan a las autoras, no sin antes incluir versos de artistas de reggaetón con contenido que es leído como machista. La noticia cierra del siguiente modo:

> Quién sabe si se ha acabado el reinado de Daddy Yankee, Maluma y compañía. En cualquier caso deberán compartir corona con un feminismo creciente que pone en jaque uno de los pilares de su éxito. Las mamitas toman el control.[1941]

Así, a pesar de haber dado voz a las autoras del artículo, la persona que escribe la noticia retoma con cierta burla la idea de la batalla de sexos, lo que reduce la complejidad del trabajo de Araüna y sus compañeras a una reflexión simple que no se corresponde con la realidad estudiada y que, por desgracia, seguirá siendo la tónica habitual en los años posteriores. Una vez analizados los discursos predominantes en la prensa y otros medios de comunicación durante los 2010, pasemos a estudiar algunas propuestas musicales que se enuncian como reggaetón feminista desarrolladas en estos años.

6.4. Propuestas de reggaetón feminista entre el *underground* y el *mainstream*

Desde mediados de los 2010 empiezan a desarrollarse algunos proyectos de reggaetón feminista en el contexto español, ya identificados por Araüna et al. Dos ejemplos de ello son Tremenda Jauría y la canción "Lo malo" de Aitana y Ana Guerra. De este modo, el reggaetón con temática feminista abarcar todo el espectro que va desde el *underground* al *mainstream*, lo que dota a cada propuesta de ciertas particularidades que analizaremos a continuación.

6.4.1. El activismo musical de Tremenda Jauría

Tremenda Jauría es una banda creada en 2015 en Madrid de la que forman parte MC Chucho, MC Machete, MC Larrata y Ganga DJ, entre otras personas.[1942] El proyecto surgió

[1941] idelaurens, "Reggaeton feminista", *Diari de Tarragona*, 10 de abril de 2019, https://www.diaridetarragona.com/tarragona/reggaeton-feminista-20190410-0014-XRDT201904100014.

[1942] En sus inicios, en lugar de MC Larrata participaba MC Gremlim, "quien canta, toca el bajo y el acordeón y se encarga de la producción del cuarteto", aunque deja de aparecer en las entrevistas en 2019. Jose Durán Rodríguez, "Tremenda Jauría enseña a bailar el merengue de la línea del frente", *El Salto Diario*, 28 de marzo de 2016, https://www.elsaltodiario.com/hemeroteca-diagonal/tremenda-jauria-ensena-bailar-merengue-linea-frente. En 2022 la banda está compuesta por "Juls, Jimbo, Sara, Kano y Saray, la última incorporación a la batería. También somos Vero, Carla, Fer y Patri, que sostienen la banda a las luces, sonido, merchan, etc". "Tremenda Jauría", *Mundo Músicos*, 19 de enero de 2022, https://mundomusicos.com/tremenda-jauria/.

> para celebrar el cumpleaños de una okupa en la que vivíamos algunxs. Hicimos un reggaetón de cumpleaños y como nos hizo gracia la experiencia surgió la idea de ir haciendo más temas y al final se nos fue de las manos. Cuando empezamos a tener giras serias invitamos a más colegas a que se sumaran al proyecto (road manager, merchan, sonido, luces, furgo, etc).[1943]

Sus inicios están marcados por sus experiencias post-15M, como las fiestas libres o los centros sociales okupados, lo que hace que a nivel discursivo se sientan inspiradas por movimientos feministas y anticapitalistas.[1944] De hecho, comenzaron tocando en centros sociales okupados bajo la idea de "refrescar" estos espacios, donde normalmente solo sonaban "punk y cantautores".[1945] La importancia que Tremenda Jauría da a los feminismos se muestra no solo en sus letras, sino también en su manera de comunicarse usando el femenino y en el género de sus integrantes, que a lo largo de su trayectoria va desde la paridad a la mayoría femenina. En el terreno musical, consideran que vienen de dos tradiciones diferenciadas: el *hip-hop* y el punk, a las que luego añadieron otras músicas como la electrónica o el reggaetón.[1946] Sobre este último, explican que lo incluyeron de manera orgánica, pues ya antes de crear Tremenda Jauría formaba parte de su cotidianeidad.[1947]

Pese a la variedad de géneros musicales con los que trabajan a lo largo de su carrera, desde 2017 parte de la prensa puso el foco en su producción de reggaetón, usando etiquetas como "perreo feminista" para describir su proyecto.[1948] Esto permea incluso al

---

[1943] Ángel Taranilla, "Tremenda Jauría sigue luchando con Todxs Igual", *Neo2 Magazine*, n.º 178, 6 de mayo de 2022, https://www.neo2.com/tremenda-jauria-todxs-igual-nuevo-disco-entrevista-neo2-178/.

[1944] Al hablar sobre sus influencias, expresan que "políticamente diríamos que los feminismos, los proyectos colectivos autogestionados, el DIY y las dinámicas anticapitalistas y un largo etc". "Tremenda Jauría", *Mundo Músicos*.

[1945] Rodríguez, "Tremenda Jauría enseña a bailar".

[1946] Noé Valtierra, "Entrevista a Tremenda Jauría: 'Siempre hemos entendido que la cultura es un espacio donde negociar'", *I am rap*, 2 de marzo de 2022, https://www.iamrap.es/articulo/entrevistas/entrevista-tremenda-jauria/20220302085719078885.html. Es más, consideran que su viraje hacia el punk en sus últimos trabajos ha sido honesto, "porque nuestros primeros grupos eran de punk y hardcore." Kano en Jose Carmona, "Tremenda Jauría: 'El sector cultural es muy perverso y los festivales precarizan un montón'", *Público*, 12 de diciembre de 2022, https://www.publico.es/culturas/tremenda-jauria-sector-cultural-perverso-festivales-precarizan-monton.html.

[1947] "Machete – Yo soy super reggaetonera. Entonces fue un camino muy sencillo. Hago una música que tiene que ver con lo que yo escucho. Las fiestas a las que voy escucho reggaetón, si puedo pinchar, lo pincho. Cuando voy con la bici escucho reggaetón. Escucho muchas más músicas, pero sí que en los últimos años ha ganado peso". Valtierra, "Entrevista a Tremenda Jauría".

[1948] Esteban, "Al nuevo ritmo del 'perreo' feminista". En esta noticia, por ejemplo, se habla de Tremenda Jauría en oposición a artistas de reggaetón *mainstream* como Nicky Jam o Daddy Yankee.

plano académico, pues Araüna et al. parten de estos discursos para incluir a Tremenda Jauría dentro de su estudio sobre el perreo feminista en España.[1949] La agrupación ha declarado en varias ocasiones que el hecho de que versos de sus canciones se usen en las manifestaciones del 8 de marzo es "un honor".[1950] Sin embargo, las integrantes del grupo también han discutido las problemáticas que encierra la etiqueta de "reggaeton feminista". Por ejemplo, en una entrevista para el medio *Iamrap* de marzo de 2022 expresan que

> Larrata – Sí que hubo algo al principio con lo que nos quisimos distanciar porque era un poco el clickbait con el que se nos etiquetó al principio que era lo de reggaetón feminista. Al principio siempre se nos puso esa etiqueta: Tremenda Jauría, reggaetón feminista. Y en ese sentido sí que nos parecía un poco simplista, porque en Tremenda Jauría no se hace solo reggaetón.
> Está como una pata más, pero no es que sea ni siquiera lo más vertebral, no somos solo un grupo de reggaetón ¿no?
> Machete – Total.
> Larrata – Y luego aparte porque daba la impresión de que decíamos algo así como: No es que esto es reggaetón feminista y el resto no. El nuestro es el bueno. Entonces en aquel momento sí que funcionó con la prensa, pero no nos sentíamos muy representadas en eso.[1951]

Así, reconocen las ventajas que tuvo la categoría a la hora de dar visibilidad al proyecto, pero también observan una actitud reduccionista que no solo deja de lado la variedad contenida en su propuesta musical, sino que silencia otros proyectos que también podrían encajar dentro del feminismo por presentar el suyo como la excepción. Al mismo tiempo, la banda es crítica con propuestas clasificadas como "feministas" que vienen del *mainstream*, como sucede con "Lo malo":

> la realidad es que ahora, en vez de haberle dado voz a las cosas que ya había, el *mainstream* ha generado cosas nuevas vaciándolas [de] contenido. Con todos mis respetos, pero cuando sacan lo de Lo Malo, hay quienes 'se suben' a ese carro. En vez de haber escuchado qué era lo que había y darle voz a lo que ya existía en el *underground*, lo hacen al revés, lo sacan desde arriba, controlándolo. Quieren un mensaje concreto.[1952]

[1949] Araüna et al., "Feminist perreo".

[1950] Kike Castro, "Tremenda Jauría invita a El Salto a su casa", *El Salto Diario*, 5 de junio de 2019, https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-tremenda-jauria-*streaming*-directo-nuevo-video-semillas-fermin-muguruza.

[1951] Valtierra, "Entrevista a Tremenda Jauría".

[1952] Ángela Álvarez, "Tremenda Jauría: 'Hay una ruptura generacional que era necesaria'", *Mondosonoro*, 14 de febrero de 2019, https://www.mondosonoro.com/entrevistas/tremenda-jauria/.

La producción de Tremenda Jauría es bastante constante, con lanzamientos de *eps* anuales entre 2016 y 2019, a los que siguen un álbum en 2022 y varios *singles*. En líneas generales, se percibe un estilo más cercano a la electrónica y a la cumbia en *Mordiendo* (2016) y *Cuentas pendientes* (2017), mientras que en *Codo con codo* (2018) y *IV* (2019) encajan más entre sonoridades tropicales y *moombahton*. Su último trabajo, *Todxs igual* (2022) recupera el punk rock en el que se movían algunos/as de sus integrantes anteriormente.

En este punto es interesante detenerse en el análisis de un par de temas de reggaetón que abordan temáticas feministas explícitas, si bien sus letras también tratan otras reivindicaciones sociales, como la denuncia de la precariedad y del sistema capitalista; ideas más abstractas sobre la libertad, la lucha y la revolución, y letras más intimistas acerca de los problemas cotidianos, aunque abordadas siempre desde un nosotras colectivo.[1953] Entre otras cosas, esta idea de colectividad se refleja a nivel creativo en su trabajo de 2022, en el que cuentan que están "participando todas desde el principio y todas nos metemos un poco en el terreno de todas y ponemos todo en común. Tanto melodías, arreglos, letras, estamos muy contentas".[1954]

En las entrevistas insisten siempre en la variedad de sus influencias musicales, aunque algunos de los proyectos más recurrentes son las argentinas Kumbia Queers y Miss Bolivia.[1955] El peso de la cumbia feminista en su primera etapa Tremenda Jauría parece significativo porque funciona como referente de música tropical con mensaje social y, para el caso que nos ocupa, feminista. Según Daniela Novick, la "cumbia feminista" se define como "una producción de cumbia asociada a discursos y políticas de género y sexualidad [... que] performa y encarna las demandas, agendas, slogans, banderas y luchas

[1953] Esto se observa también en su uso de máscaras y en evitar el empleo de sus nombres reales durante los primeros años, con lo que trataban de hacer el proyecto más despersonalizado, en oposición al discurso habitual del reggaetón y otros géneros que suelen "centrarse mucho en lo individual, construir el yo". Ganga DJ y MC Larrata en El País, "Entrevista a TREMENDA JAURÍA: 'Nuestra música es para perrear en la trinchera'", YouTube, 11 de agosto de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=3IGgIC9rwds&ab_channel=ElPa%C3%ADs.

[1954] "Tremenda Jauría", *Mundo Músicos*.

[1955] "Había un déficit de música feminista y ellas, junto a muchas otras iniciativas musicales, empezaron a trabajar en equilibrar la balanza. 'Tampoco es que partiéramos del vacío ni que inventásemos nada. Veníamos de muchos referentes', aunque estos no se encontraban cerca. 'Aquí no había nada parecido a lo que hacíamos pero nos molaba mucho Kumbia Queers o Miss Bolivia', cuentan". Miró, "Tremenda Jauría".

de los movimientos feministas."[1956] Esta música se desarrolla en Argentina a partir de la "nueva cumbia" de los años 2000, en la que las clases medias y altas apropian la cumbia villera, pero mantiene el contenido político, donde se incluyen las reivindicaciones feministas.[1957]

Novick observa un punto de inflexión tras la manifestación masiva de 2015 "Ni una menos", momento en el que artistas y bandas de cumbia feminista comienzan a incluir "cuestiones sociales y políticas que como modo de posicionamiento político explicitan la 'lucha contra el patriarcado'".[1958] Su traslación al contexto español denota un aprendizaje y una apropiación de la cumbia como herramienta feminista de la mano de Tremenda Jauría, que por extensión alcanza también al reggaetón, música que se encontraba en el punto de mira de los debates sobre feminismo. De hecho, algunos de los elementos que identifica Novick como tópicos feministas, como el uso de la primera persona del plural para apelar a temas sociales o la colaboración con otras artistas y activistas que se asocian a escenas feministas y reivindicativas son aplicables también al caso de Tremenda Jauría, así como a otros proyectos.

La cumbia está presente en dos de las tres canciones en las que se produce una intersección entre el reggaetón y las temáticas feministas: "Sin fin" (2016) y "Vamos sobradas" (2017) junto a la artista mexicana La Terrorista del Sabor,[1959] lanzadas dentro de sus dos primeros discos, cuyo estilo es más *underground*, tanto en la producción como en el contenido político más directo.[1960] Esto se refleja en el uso de sintetizadores *lead saw*, que aportan sonoridades más agresivas en ambos casos. Por su parte, la cumbia

---

[1956] Daniela Novick, "De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista", *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 26 (2022), https://www.sibetrans.com/trans/articulo/621/de-gladiadoras-warriors-y-queers-una-aproximacion-a-las-producciones-musicales-de-la-cumbia-feminista.

[1957] Agosteguis habla de la "nueva cumbia" o "cumbia emergente". Ana Agosteguis, "De Ricky Maravilla a La Mágica: una aproximación al proceso de plebeyización de la cultura argentina" (tesis de maestría no publicada, Universidad de Buenos Aires, 2015) en ibid., 5.

[1958] Novick, "De gladiadoras", 16.

[1959] Esta artista también realizó actuaciones en la península. Nicolás Salas, "El Alterne COOP presenta a la Terrorista del Sabor", *San Fernando Información*, 7 de junio de 2023, https://informacionsanfernando.es/provincia-de-cadiz/1284730/el-alterne-coop-presenta-a-la-terrorista-del-sabor/.

[1960] "'Ha pasado mucho tiempo en muy poco', confiesan. 'Cuando empezamos con esto surgimos con cero referentes porque no había nada en nuestro entorno cercano que sonara como nosotras queríamos sonar'. Según ellas, antes hacían algo 'más punki'. 'Nos gustaba eso de no tener filtros y tirábamos con cualquier cosa. Ahora somos más conscientes de que esto tiene cierta repercusión y nos lo tomamos más en serio'". Miró, "Tremenda Jauría".

cumple varios papeles: rítmico, al intercalarse pasajes de cumbia entre los de *dembow*; melódico en "Vamos sobradas", donde suena un acordeón, y otro de definición, pues en unos versos de "Sin fin" describen su música como "cumbiatón insurgente". Además, el autotune explícito remite a canciones como "Bien Warrior" (2013) de Miss Bolivia, destacando en las dos canciones las voces femeninas de la banda, un gesto coherente con sus mensajes.

En "Sin fin", la letra trata cuestiones relacionadas con la reapropiación del reggaetón como música feminista –"nosotras queremos que el reggaetón sea respeto"–, así como la ocupación femenina de los escenarios y las pistas de baile –"si no puedo bailar, no es mi revolución"– y el rechazo de actitudes moralistas que critican el perreo –"tú y tus prejuicios de fraile"–. El mensaje se hace todavía más explícito en el estribillo, donde llaman a las mujeres a gritar con el puño alzado "*anticapitalist*" y "*antisexist*". En una línea similar se encuentra "Vamos sobradas", con consignas como "viva el perreo y muerte al trabajo", "que tu sindicato sean tus amigas", "somos feministas bailando reggaetón, no necesitamos a ningún matón", o "pa' que se abra el monopolio del *flow*", son algunos de los versos que de nuevo relacionan de manera explícita reggaetón, feminismo y reivindicaciones sociales.

Las principales diferencias que encontramos entre estas dos canciones en el plano musical se deben a la elección de las instrumentales, que parecen combinar estilos de la vieja y la nueva escuela de forma opuesta. Así, "Vamos sobradas" apuesta por un sintetizador a contratiempo con un filtro resonante que se va abriendo por medio de la envolvente y añade un *dembow* duro con un patrón de timbales similar al emblemático de la vieja escuela puertorriqueña. En cambio, el *dembow* de "Sin fin" es más suave y añade una palmada el tercer pulso, mientras que unos *strings* épicos recuerdan a la vieja escuela de los 2000. De todas formas, las canciones convergen en el uso de un autotune robótico y el glisando de los sintetizadores solistas, lo que va definiendo el estilo particular de la banda.

Frente a estos dos temas, "Akelarre" (en *IV*, 2019, junto a La Basu, Jazz Woman y Aneguria) prescinde de la cumbia para acercarse al *moombahton*, que se percibe en el uso de un *dembow* más acelerado, y *build-ups* y *drops* instrumentales, que a nivel formal recuerdan a la EDM (fig. 6.2.). Los *build-ups* se componen de una acumulación textural y rítmica gracias al redoble de *snares* y el uso de efectos, como la *moebius saw* (fig. 6.3.). Así, la canción presenta similitudes con temas como "Watch Out For This" (2014) de Major Lazer, un claro ejemplo de *moombahton mainstream*.

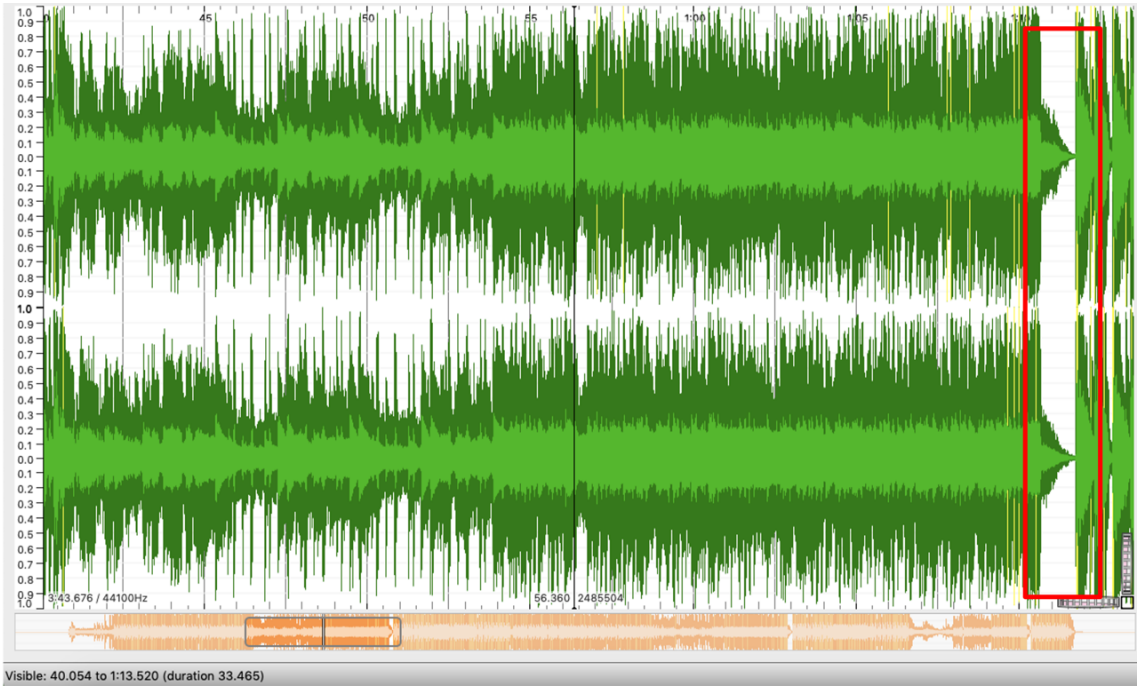


Figura 6.2. Forma de onda de "Akelarre" con *build-up* y *drop* (el espacio casi vacío a la derecha marcado en rojo). Elaboración propia a través de Sonic Visualizer.

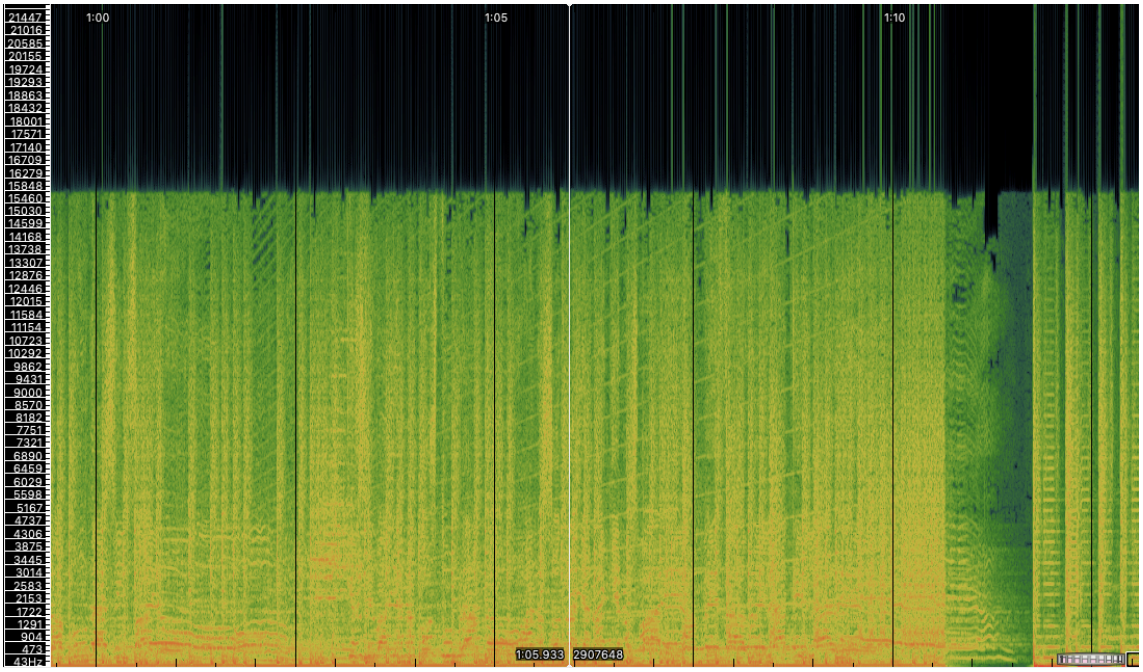


Figura 6.3. Espectrograma de "Akelarre" donde se muestra el efecto de audio de la moebius *saw*, representada por las líneas diagonales ascendentes. Elaboración propia a través de Sonic Visualizer.

A las voces femeninas de Tremenda Jauría se suman las raperas vascas La Basu y Aneguria y la rapera valenciana Jazz Woman. Las consignas siguen siendo feministas ("somos las mujeres armando revolución") e incluyen estrofas en euskera en contra del amor romántico. En el videoclip participan el club de fútbol femenino Casco Antiguo

F.C. y la campeona de España de fútbol *freestyle* Paloma Pujol, además de las artistas y un grupo de bailarinas.[1961] La apuesta por el fútbol femenino, invisibilizado frente al masculino, y la localización en una cancha de barrio aportan autenticidad al mensaje y más fuerza al contenido feminista.

En el mismo estilo se encuentra "Tú no eres mi papi 2.0" (2020), frente a la canción original –publicada en 2016 junto al dúo afrocubano y queer Krudas Cubensi– que está en clave de cumbia. En este caso colaboran con Mafalda y Tribade, proyectos femeninos que enfatizan el mensaje feminista. El videoclip también resalta la presencia femenina en un ambiente obrero con edificios en ruinas marcados por *graffiti*, ahora a través de un grupo de bailarinas vestidas con estética choni con estampados de leopardo, leggins y colores neón (fig. 6.4.), en una reivindicación de las feminidades de clase baja.



Figura 6.4. Fotograma del videoclip "Tú no eres mi papi 2.0" (2020).

Asimismo, Ganga DJ y Mc Machete también participaron en uno de los ejemplos más claros de apropiación feminista del reggaetón en el país, la canción "Yo por ellas, ellas por mí" lanzada por la Comisión 8 de Marzo de Madrid como la canción de la huelga del 8-M de 2018. A ellas se suman las voces de Bárbara y Vera (de Mafalda), La Basu, Gemma Polo (de Roba Estesa), Tribade, Kumbia Queers, As Punkereteiras, Viruta y La Terrorista del Sabor, todos proyectos musicales vinculados con el activismo feminista. El

[1961] "Tremenda Jauría estrenan su nuevo video: Akelarre", *Mondosonoro*, 15 de enero de 2019, https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/tremenda-jauria-estrenan-su-nuevo-video-akelarre/.

tema fue difundido en Twitter bajo el *hashtag* #PerreaHaciaLaHuelga[1962] y subido a YouTube con un vídeo en el que mujeres de diversas edades e identidades raciales marchan hacia la huelga por varios puntos de la geografía española o se cruzan de brazos en sus puestos de trabajo, además de incluir imágenes de diferentes manifestaciones feministas.

Con versos en castellano, catalá, galego y euskera, la canción combina diferentes ritmos de música urbana –entre ellos el *dembow*– sobre una base armónica de piano a contratiempo. Los recursos que utilizan son bastante similares a los analizados en "Akelarre", en especial el *build-up* y *drop*, así como un marcado autotune en el caso de las integrantes de Tremenda Jauría. A nivel lírico, además de las consignas feministas habituales, encontramos una reutilización de versos de "A la huelga" (1963) del cantautor Chicho Sánchez Ferlosio.[1963] Si Tremenda Jauría se posicionaron como el ejemplo de reggaetón feminista en la escena alternativa, bajo esta misma etiqueta se promocionó desde el *mainstream* la canción "Lo malo" (2018).

6.4.2. ¿Construir un reggaetón feminista desde el *mainstream*? El caso de "Lo malo"

Con un primer puesto en la lista anual de 2018 de Promusicae, "Lo malo" (2018) de Aitana y Ana Guerra fue uno de los temas que marcó la edición de *Operación Triunfo 2017* dentro de la gala de selección para la canción candidata a Eurovisión 2018.[1964] Además, fue apropiado como himno feminista, como muestra el uso de sus versos en carteles del 8-M de 2018 o su discusión en espacios feministas,[1965] y tuvo repercusión en

---

[1962] "'Yo por ellas, ellas por mí': el temazo con el que vas a bailar la huelga feminista", El Salto Diario, 15 de febrero de 2018, https://www.elsaltodiario.com/huelga/yo-por-ellas-ellas-por-mi-el-temazo-con-el-que-vas-a-bailar-la-huelga-feminista.

[1963] La misma canción había sido reversionada en clave feminista en 2015 por La Tía Carmen, grupo de punk-rock femenino catalán. La Tía Carmen, "A la Huelga Compañeras", SoundCloud, https://soundcloud.com/la-tia-carmen/a-la-huelga-companeras. Esa versión fue la entonada en diversas ciudades españolas, entre las que destacó Bilbao, en las manifestaciones convocadas con motivo del 8 de marzo de 2018, generando bastante impacto en los medios de comunicación. Emilio Sánchez Hidalgo, "Así cantaron miles de mujeres la versión feminista de 'A la huelga' en Bilbao", *Verne*, 10 de marzo de 2018, https://verne.elpais.com/verne/2018/03/10/articulo/1520685117_386759.html.

[1964] Ángel M. Gregoris, "Brisa Fenoy: 'Lo malo es lo actual, la calle, lo que se pide y lo que se escucha'", *Eurovision Spain*, 29 de enero de 2018, https://eurovision-spain.com/brisa-fenoy-lo-malo-es-lo-actual-la-calle-lo-que-se-pide-y-lo-que-se-escucha/.

[1965] Centro de Documentación María Zambrano, "Canción para el 14 de febrero de 2018: 'Lo malo', adaptación de Brisa Fenoy", *Generando Lecturas* (blog), https://generandolecturas.wordpress.com/2018/02/14/cancion-para-el-14-de-febrero-de-2018-lo-malo-adaptacion-de-brisa-fenoy/.

América Latina gracias al remix lanzado en agosto de ese año con Greeicy y Tini. Su naturaleza mediatizada convierte esta canción en un objeto de estudio privilegiado, pues disponemos en internet de varios testimonios sobre su creación, a pesar de que estos están mediados por la televisión y la industria musical, que puso el foco principalmente en las intérpretes y en una de las personas que adaptó el tema al castellano, Brisa Fenoy. Así, quedan incógnitas sobre el proceso de producción difíciles de resolver,[1966] mientras que la mediación de la televisión también invita a la cautela a la hora de analizar las polémicas que se dieron en el marco de *Operación Triunfo*.

Aunque en *Wikipedia* no se clasifica como reggaetón, sino como pop latino,[1967] su popularización bajo la primera etiqueta y el empleo de una base de *dembow* nos permiten considerarla como tal. De todas formas, es importante tener en cuenta la cercanía a otros géneros, como el *moombahton*, así como las influencias que tiene de canciones pop anglo inspiradas en el *dancehall*. De hecho, el productor de la canción, Will Simms, no viene de la esfera de la música urbana latina, sino que antes de "Bad Boy" –canción precursora de "Lo malo"– había trabajado con artistas jamaicanos y en la industria del K-pop, lo que explica su estilo marcadamente pop y su familiaridad hacia los ritmos caribeños.[1968]

La canción tiene una estructura habitual del pop con alternancia de estrofas, pre-estribillos, estribillos, puente y *outro*. Entre cada tramo de estrofa a estribillo se va acumulando tensión con diferentes recursos, como los efectos de ruido de *house*, los *LP filters* de sintetizadores y *dembow*, los *samples* vocales cargados de *reverb* y los redobles de *snare* que caracterizan los pre-estribillos. Todos estos recursos se habían empleado ya en canciones de *moombahton* como "Lean On" (2015), mientras que el dibujo melódico-rítmico que realizan los sintetizadores –*pluck* en las estrofas y *pads*, más épicos, en los estribillos– son muy similares a los de "Cheap Thrills" (2016) de Sia ft. Sean Paul, o "Shape of You" (2017) de Ed Sheeran, acercando la canción al pop inspirado en el

[1966] En concreto, resulta difícil saber cuál fue la canción original producida por Will Simms y escrita por este y Jeff Morgan, aunque quedan testimonios de que se trataba de un trap, que su título original era "Bad Boy" y que la temática de la letra era la de un chico que le rompía el corazón a una chica. Héctor Llanos Martínez, "Hablamos con la autora de 'Chico malo' de OT sobre su mensaje 'feminista y liberador'", *Verne*, 25 de enero de 2018, https://verne.elpais.com/verne/2018/01/25/articulo/1516890083_278381.html.

[1967] "Lo malo", *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Lo_malo [consultado el 21 de julio de 2023].

[1968] "Will Simms", 12 one Enterntainment, http://www.12one.com/will-simms/.

dancehall.[1969] Es más, otro elemento prestado de la música jamaicana es el *drum filler* que utilizan en algunos cambios de sección, prácticamente idéntico al que escuchamos en canciones como "Felices los 4" (2018) de Maluma y cuyo origen podemos trazar al menos hasta las baterías del *roots reggae*.

A nivel vocal, las interpretaciones de Aitana y Ana Guerra aportan el elemento más relacionado con el pop *mainstream*, con unas voces entrenadas durante su paso por el concurso televisivo. Es significativo el *flow* de la primera estrofa interpretada por Ana Guerra, más sincopado que de costumbre, así como la ejecución del estribillo a dúo a distancia de tercera, y el *outro* cargado de *shout outs* que se lanzan entre ellas, conectando la canción con algunos códigos de la música urbana.[1970] Por supuesto, a nivel de mezcla las voces son el elemento central y más destacado.

Por otro lado, la artista y compositora Brisa Fenoy se presenta como un agente principal en el proceso de creación del tema. Junto a Lluis Mosquera, cumplió el encargo de Universal y Gestmusic de adaptar el tema producido por Will Simms. El poner a Fenoy en el centro adquiere así una dimensión performativa en la que la industria musical permite que una mujer (cis) se sitúe en el papel de creadora.[1971] La compositora cuenta que tuvieron un solo día para hacer el trabajo y que, de hecho, lo llevaron a cabo en tres horas.[1972] Su intención fue la de crear "un tema bailable y reggaetonero pero que dice algo muy transgresor y feminista",[1973] algo que expresó en su primer encuentro con las intérpretes, que tuvo lugar en la academia de *Operación Triunfo*:

[1969] Esta comparación también aparece en Pablo Tocino, "La canción del día: 'Lo malo' de Aitana y Ana Guerra, un posible éxito aunque no vaya a Eurovisión", *Jenesaispop*, 29 de enero de 2018, https://jenesaispop.com/2018/01/29/319446/la-cancion-del-dia-lo-malo-aitana-ana-guerra-corazon-latino-este-ot/.

[1970] Según la narrativa de *OT*, en las primeras versiones había una parte rapeada que Ana Guerra decidió quitar. Amparo Feliz, "Aitana y Ana Guerra hablan de Chico malo antes de la bronca de Noemi Galera y Manu Guix", YouTube, 24 de enero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=bjqfG_B6vMA&ab_channel=AmparoFeliz.

[1971] De hecho, Lluis Mosquera explica en una entrevista que "me gusta ser el apoyo, no soy la cara oculta, he ayudado a una amiga que le hicieron un encargo". Gracia Morant, "'Lo malo', el éxito de Aitana y Ana Guerra, tiene sello valenciano", *Las Provincias*, 26 de febrero de 2018, https://www.lasprovincias.es/culturas/musica/malo-sello-valenciano-20180226200208-nt.html.

[1972] Agustín Gómez Cascales, "Lo malo, lo bueno y lo mejor para Brisa Fenoy", *Shangay*, 10 de mayo de 2018, https://shangay.com/2018/05/10/brisa-fenoy/.

[1973] Jesús S. Ferrera, "Concienciando con reggaetón", *Metal Magazine*, 5 de abril de 2018, https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/brisa-fenoy-concienciando-con-reggaeton.

> Encima reivindicativa, porque es la canción del futuro, vosotras sois las voces de una generación [...] un montón de chicas se ven reflejadas [...] vais a defender unos derechos de un tipo de género de música que normalmente se hace de otra forma, que es un poco más machista [...] devaluando a la mujer [...] yo creo que darle la vuelta a todo esto, que ese mensaje va a llegar, es música con contenido [...] y eso, os lo juro que yo no lo he visto en lo latino, no lo he visto en un *Operación Triunfo* y menos lo he visto en Eurovisión en ese sentido. [...] Estáis marcando historia, estáis dando un golpe en la mesa.[1974]

Como recogen Araüna et al., la intención de Brisa Fenoy es la de utilizar la música *mainstream* para lanzar mensajes comprometidos con causas sociales,[1975] como el feminismo, el racismo o la crisis migratoria. La visibilidad obtenida gracias a *Operación Triunfo* le permitió impulsar su carrera como artista, continuando esta línea reivindicativa en la que volvió a apostar por el reggaetón-pop en algunas ocasiones, como en "Free" (2018) y "Santos ovarios" (2021). No obstante, Brisa plantea "Lo malo" como una excepción, pues en ninguna entrevista de las que se han revisado menciona la producción de reggaetón por parte de mujeres anterior o contemporánea a esta canción. Además, su acercamiento a esta música se basa en una percepción del reggaetón como un género "dominado por los hombres y por el machismo de sus letras",[1976] de modo que parte de una actitud de oposición informada por los debates de la época, pero no por las voces feministas que ya habían reivindicado el potencial empoderante del perreo.

En cuanto a la letra, Araüna et al. identifican que se centra en el rechazo al modelo de masculinidad agresiva que forma parte de la cultura popular y del reggaetón. Las autoras enmarcan la canción dentro del feminismo liberal, pero consideran que plantea algunas ideas postfeministas, donde la autoestima, la autoafirmación y la independencia son los motores para alcanzar esta posición empoderada. También reconocen el efecto que tiene el hecho de que versos como "yo decido el dónde, el cuándo y con quién" fuesen apropiados en el marco de las manifestaciones feministas del 8 de marzo en forma de carteles, pues de esta forma adquieren una dimensión política. De todos modos, son

---

[1974] Operación Triunfo Oficial, "BRISA FENOY aclara el MALENTENDIDO de la letra de LO MALO | LOS MEJORES MOMENTOS | OT 2017", YouTube, 25 de enero de 2018, 2:30-3:30, https://www.youtube.com/watch?v=qjtj2OvF0sw&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[1975] Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, "Feminist Reggaeton in Spain".

[1976] Marita Alonso, "Así planea Brisa Fenoy que el reggaetón venza al machismo", *Vanity Fair*, 7 de febrero de 2018, https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/brisa-fenoy-ot-operacion-triunfo-ot-aitana-ana-guerra/28832. Titulares como este también contribuyen a esta idea de construcción por oposición y excepcionalidad.

conscientes de las "contradicciones de la cultura comercial" presentes en el videoclip, donde solo encuentra espacio "la belleza normativa y sexualizada de las jóvenes cantantes".[1977]

Además, cabe detenerse en una polémica que se generó en la academia de *Operación Triunfo* cuando las artistas estaban preparando la canción: se hizo viral el momento en el que, tras confesar que no se sentían identificadas con el reggaetón, la directora Noemí Galera las reprendió, recordándoles su lugar en la jerarquía –masculina– de la industria musical:

> Si todo un equipo, no solo nosotros dos, Universal, Televisión Española, Gestmusic, compositores internacionales, o sea, todo el equipo que ha hecho la selección para Eurovisión considera que esta canción es muy buena opción para que vosotras dos la hagáis, que acabáis de salir del huevo, de vuestra casa y tenéis dieciocho años y no tenéis ni puta idea de la industria musical... Creo que como mínimo deberíais confiar en nosotros. [...] No es una idea de 'mira me ha caído esta canción', 'ah, bueno, se lleva mucho, venga a ver quién' […] y saco dos nombres de un saco y salís vosotras dos, […] que sois las que sois monas y que bailáis bien […]. No, se tienen muchas más cosas en consideración, ¿vale? Y los señores que llevan Universal llevan muchísimos años trabajando en esto. Y Gest Music lleva muchísimos años haciendo musicales. Y Televisión Española lleva muchísimos años haciendo esto. Y la gente que decide y los compositores llevan muchísimos años trabajando en esto.[1978]

El desagrado que mostraban las artistas hacia la canción asignada parece tener varias causas. Por un lado, no estaban seguras de querer alcanzar el éxito –pues desde el principio se habló de "Lo malo" como la canción del verano– dentro de un género con el que no conectaban.[1979] Pero, por otro, hay algunos comentarios que ponen en duda que las artistas estuviesen cómodas enviando ese mensaje. Esta situación revela las dinámicas de poder existentes en la industria musical, marcadas por actitudes cisheteropatriarcales que además son exhibidas a nivel público como ejemplo de aleccionamiento. Es más, en

---

[1977] "[C]ontradictions of commercial culture"; "the normative beauty and sexualization of young female singers". Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, "Feminist Reggaeton in Spain", 8.

[1978] Noemí Galera en Operación Triunfo Oficial, "BRONCA de Noemí Galera y Manu Guix a Ana Guerra y Aitana | OT 2017", YouTube, 24 de enero de 2018, 5:44-7:32, https://www.youtube.com/watch?v=tMgXwm-HwtE&ab_channel=Operaci%C3%B3nTriunfoOficial.

[1979] "Pero yo simplemente he dicho que me va a costar hacerla porque yo nunca he cantado reggaetón y sé que no es una *cover* que estemos haciendo como reto de *Operación Triunfo* porque yo aquí he cantado muchas cosas que no he cantado nunca y luego me han gustado. Sé que es una cosa que va a ir más allá y simplemente me asusta, pero sé que lo vamos a sacar y lo vamos a hacer bien." Aitana en ibid., 1:47-2:04.

el caso de "Lo malo", el paternalismo agresivo que Noemí Galera encarna contradice el mensaje feminista que se pretende transmitir con la canción.

Como vemos, las propuestas de reggaetón feminista de la segunda década del siglo surgen tanto en el ámbito *underground* con bandas como Tremenda Jauría como en la esfera *mainstream* con canciones puntuales como "Lo malo" de Aitana y Ana Guerra. De todas formas, estas aproximaciones presentan diferencias no solo en el contenido lírico o en la *performance*, sino también a nivel musical. En este sentido, vemos cómo Tremenda Jauría escogen sonoridades más agresivas ligadas tanto a la vieja escuela como a la música electrónica y la cumbia villera, mientras que en la producción de "Lo malo" se opta por imitar las tendencias de *moombahton* y reggaetón pop *mainstream*. Además, las situaciones específicas de creación muestran disparidades en las dinámicas de poder pues, mientras que Tremenda Jauría se presentan como un grupo horizontal en el que las decisiones se toma entre todas, la producción de "Lo malo" está determinada por las estructuras de la industria musical, donde continúan rigiendo dinámicas patriarcales. Por otro lado, en estos años algunes artistas que pertenecen al colectivo LGTBIQ+ empiezan a incluir el reggaetón en sus propuestas musicales.

6.5. Queerificando la escena española desde 2017

Frente a la escasez de propuestas queer en los 2000, la escena española actual cuenta con un considerable número de artistas del colectivo LGTBIQ+ que se han acercado al reggaetón. Las sexualidades disidentes vienen representadas por Ptazeta, Tribade, La Cruz, El GG o Lola Índigo,[1980] mientras que Jedet, La Dani o Arca también encarnan identidades fuera del binarismo. En este sentido, resulta conveniente dedicar un espacio a considerar las aportaciones de estos trabajos en términos de deconstrucción de identidades de género y sexualidades normativas.[1981] El primer ejemplo que encontramos en la segunda década de siglo es una canción de Ms Nina y Jedet que visibiliza el discurso de orgullo LGTBIQ+.

[1980] Ptazeta y las integrantes de Tribade son lesbianas, El GG y La Cruz artistas gays y Lola Índigo se identifica como bisexual.

[1981] Esta mayor presencia de identidades queer no se limita al contexto español, sino que viene influenciada por movimientos como el neoperreo, desarrollado en contextos como Chile y México. Véase Marina Arias Salvado, "Neoperreo, ¿cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del 'reggaeton del futuro'", *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 14 (2019): 44-65, https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/5-articulo-neoperreo.pdf y Díaz Pinto, "'Revenge of the freaks'".

6.5.1. El reggaetón queer de Ms Nina y Jedet en "Reinas"

"Reinas" de Jedet[1982] y Ms Nina ha sido ampliamente reivindicada por la prensa como "un canto a la libertad" que "promueve el ser diferentes"[1983] y "una versión actualizada del himno gay 'A quién le importa'".[1984] Esta canción se situó en la primera posición de la lista Viral España de Spotify y,[1985] antes de su lanzamiento, su portada ya encabezaba la lista de *El País* "10 temas que sonarán en este World Pride 2017".[1986] Según Jedet, la pieza surgió porque ella y Ms Nina ya eran amigas y querían hacer música juntas. Entre las dos decidieron escribir una letra "para la gente que nos sigue, que sufren por ser ellos mismos y que no se sienten aceptados y que sienten que no están felices con quienes son".[1987]

Este vínculo de amistad con Ms Nina ayudó a Jedet a debutar, lo que demuestra que la homosocialidad no se reduce a los hombres cisgénero, sino que los apoyos entre mujeres (sean cis o trans) para acceder a distintas escenas musicales también son de vital importancia. Además, pese a que no parece posible trazar una genealogía de reggaetón con contenido LGTBIQ+ en el contexto español, resulta llamativa la conexión con Leopardo no viaja, pues Topacio Fresh hace de chófer de limusina en el videoclip de la canción, lo que permite hablar de cierto apoyo dentro de la escena queer más veterana hacia las nuevas generaciones.[1988]

El impacto de "Reinas" ha sido estudiado –y, en cierta medida, amplificado– por varias investigadoras interesadas en producciones de reggaetón feminista. Para Viera Alcázar, la canción "se presenta como un discurso eruptivo que visibiliza a una generación de jóvenes que no se identifican con la normatividad de género y, […] vocaliza a las

---

[1982] La artista se presentaba como King Jedet antes de su transición.

[1983] "Reinas: lo nuevo de Ms Nina y Jedet", *Neo2 Magazine*, 19 de julio de 2017, https://www.neo2.com/reinas-lo-nuevo-de-ms-nina-y-jedet/.

[1984] Gonza Gallego, "Así será el vídeo de 'Reinas' con King Jedet y Ms Nina", *Shangay*, 12 de julio de 2017, https://shangay.com/2017/07/12/asi-sera-el-video-de-reinas-con-king-jedet-y-ms-nina/.

[1985] Ibid.

[1986] "10 temas que sonarán en este World Pride 2017", *Tentaciones (El País)*, 29 de junio de 2017, https://elpais.com/elpais/2017/06/28/tentaciones/1498645376_458544.html.

[1987] Boiler Room, "In Conversation with Ms Nina & Jedet | Boiler Room x Ballantine's True Music: Madrid", YouTube, 26 de enero de 2022, 12:10-12:20, https://www.youtube.com/watch?v=_0PoZQKNj7I&ab_channel=BoilerRoom.

[1988] Jedet y Ms Nina también tienen relación con Fangoria, quienes, además de realizar una *cover* de "Reinas", cuentan con las dos artistas en "¿De qué me culpas?" (2019).

colectividades que cuestionan los discursos estructuralmente y culturalmente establecidos mediante estéticas válidas".[1989] La autora habla de cómo interpela a la colectividad, algo reconocido también por Araüna et al, quienes reflexionan sobre la transgresión de la mirada cisheteropatriarcal que se produce al mostrar lo diferente como algo deseable, mientras que "la hiperfeminidad de King Jedet abre la puerta a una feminidad masculina que, junto a les otres personajes del vídeo, delinea la diversidad a la que deberíamos aspirar".[1990] Gomá va más allá y contextualiza el apoyo de Ms Nina a Jedet como un posicionamiento dentro del debate entre sectores feministas transincluyentes y movimientos reaccionarios como "Hazte oír" que tuvo lugar en 2017.[1991] En definitiva, siguiendo a Viera Alcázar, en "Reinas" se reclama la "capacidad de elegir, de ser sujetos dueñas de su cuerpo, su sexualidad y su deseo de placer mediante la fiesta, la diversión y el baile".[1992]

Estas autoras analizan el plano lírico y, en menor medida, el visual, por lo que consideramos conveniente indagar en el plano musical para observar cómo se conjuga estas ideas de fiesta, baile y diversión a través de una producción de reggaetón que el crítico musical Jordi Bardají caracteriza de "irresistible".[1993] En efecto, la propuesta del productor francés King Doudou se acerca bastante a las sonoridades *mainstream* de la época, pero sin descuidar recursos más afines a su estilo experimental y ligado al neoperreo.[1994] El piano a contratiempo, la textura melódica de *bells* y un *sample* vocal agudo que funciona como *hook* se combinan con bocinas, variaciones de *pitch* que le dan un aire de dibujo animado y el uso de una base rítmica inspirada en el Rich Girl Riddim en las estrofas. El *delivery* relajado de Ms Nina sumado a la voz afeminada de Jedet se dejan oír no solo en la letra antes comentada, sino en una acumulación de *ad-libs* como maullidos, gemidos y risas. El resultado es un tema menos agresivo, con elementos

---

[1989] Viera Alcazar, "Feminismo, juventud y reggaetón", 52.

[1990] "[D]esirable [...] the hyperfemininity of King Jedet opens the door to a masculine femininity that, together with the other characters in the video, delineates the diversity to that we should aspire". Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, "Feminist Reggaeton in Spain", 10.

[1991] Gomá, "A Queer Migrant Gaze", 80.

[1992] Viera Alcazar, "Feminismo, juventud y reggaetón", 53.

[1993] Jordi Bardají, "¿Qué puede aportar la música de King Jedet al underground?", *Jenesaispop*, 22 de junio de 2018, https://jenesaispop.com/2018/06/22/334283/puede-aportar-la-musica-king-jedet-al-underground/.

[1994] "King Doudou Worldwide Radio Vol. 2 Sample Pack", *Splice*, https://splice.com/sounds/packs/splice/king-doudou-vol-2-pack/samples?tags=b22268c0-ad6e-47bd-8e64-f2ac15bfce0f.

cómicos que se aleja del estilo de la vieja escuela habitual de la música urbana española para adentrarse en las tendencias más melódicas del pop-reggaetón colombiano, lo que de alguna manera apela a un público más amplio.

En 2021, Ms Nina y Jedet publican "Las reinas" (2021), una celebración de su amistad, el éxito y la superación de inseguridades que nace como "una excusa para grabar otro videoclip" porque en el de 2017 sentían que estaban "horribles".[1995] En esta nueva canción la letra es más íntima, por lo que en cierto modo rompe con la obligación que se les presupone a las personas que forman parte de minorías de reivindicar sus causas y educar sobre ellas. La superación del desamor a través de la fiesta y la diversión junto a sus amigas es el tema principal y recupera el verso "todas somos reinas" en el *outro*.[1996]

"Las reinas" fue lanzada desde Universal Music Spain, compañía a la que pertenece Ms Nina. Las artistas insisten mucho también en el cambio de la precariedad del primer videoclip al éxito económico actual, que permite no solo estabilidad, sino también llegar a ser las personas que querían ser –y, en el caso de Jedet, la inversión económica que implican distintas cirugías de cambio de sexo–. Este mayor presupuesto trasluce también en el sonido del tema, con una mezcla más potente, más centralidad de las voces y, en general, un ajuste más estricto a los cánones *mainstream*. En cuanto a la producción, sin duda destaca el *kick* potente, seco, comprimido, grave y situado en el centro de la mezcla, característico de Chus Santana, así como una apuesta textural más minimalista, reducida a un *pluck* melódico de dibujo sincopado, la línea de bajo y una acumulación de *ad libs*. Otro ejemplo de reggaetón producido desde una identidad de género disidente es La Dani, quien también empezó su proyecto en 2017.

6.5.2. La Dani, resignificar la vieja escuela boricua

El caso de La Dani es quizás uno de los más paradigmáticos por su acercamiento consciente y constante al reggaetón. La Dani es una artista no binaria de origen malagueño y afincada en Madrid que lleva haciendo música desde 2017 inspirada por artistas como

[1995] Boiler Room, "In Conversation with Ms Nina & Jedet".

[1996] Explica Jedet que "la canción es como un rollo de 'Reinas', pero de curar el corazón […] entonces como que tu amiga te saca de ahí […] que es lo que ella ha hecho conmigo". Agustín Gómez Cascales, "Jedet y Ms Nina presentan 'Las Reinas': 'Nos sentimos guapas, poderosas y felices'", *Shangay*, 10 de diciembre de 2021, https://shangay.com/2021/12/10/jedet-ms-nina-reinas-trans-entrevista/.

Bad Gyal y Ms Nina.[1997] De hecho, en distintas entrevistas reconoce entre sus referentes a Ivy Queen y Lorna, así como a Plan B, Zion y Lennox, Don Omar y Bad Bunny. Para La Dani, el reggaetón antiguo es algo con lo que ha crecido, mientras que su sonido "viene de la feria, del móvil de mis amigas, de canciones descargadas de internet para el mp3". De este modo, encaja dentro de la generación de jóvenes que han crecido con esta música, a la que, en el contexto andaluz, se suman "las niñas anónimas cantando flamenco".[1998] Esto nos permite observar un proceso de consumo y apropiación femenina del reggaetón durante los 2000, algo que ha quedado relegado a la subcultura choni/cani y, por tanto, ha sido denostado.[1999]

En los medios, La Dani es presentada como una artista "que está resignificando el reguetón sin pretenderlo",[2000] y su álbum debut, *Banana Split* (2020), como un ejemplo de que "otro reggaetón es posible". No obstante, ella es crítica con este tipo de afirmaciones, algo que la prensa también recoge al dedicarle titulares como "Sin etiquetas".[2001] En varias entrevistas aprovecha para discutir los problemas que encierra utilizar términos como "reggaetón queer":

> De hecho, es muy cansino tener que estar todo el rato explicando y justificando por qué eres *queer* o haces reguetón *queer*, siempre con la etiqueta por detrás. Sí, pero no. No hago algo diferente a Bad Bunny o cualquier persona que exprese su sexualidad libremente en una letra muy explícita. Para mí no es raro. Raro es para otros frente a los que no me tengo que estar todo el rato justificando.

[1997] "'Sí, hace años cuando las chicas [Ms Nina, Bad Gyal] empezaron a hacer trap, música urbana, le dije a mi mejor amigo de siempre, que es músico, como de broma: 'Oye, ¿hacemos un tema?'. Y él: 'Sí, claro que sí'. Lo pusimos en YouTube y nos escriben para cantar en el Orgullo de Málaga". Tom C. Avendaño, "La Dani: 'Ni noche ni 'nocho'. Lo único que he hecho desde que llegué a Madrid ha sido currar'", *ICON* (*El País*), 5 de julio de 2023, https://elpais.com/icon/2023-07-05/la-dani-hacer-una-peliculita-no-es-estar-en-hollywood.html.

[1998] Ángel Taranilla, "La Dani es la artista de reggaetón queer más descarada del momento", *Neo2*, 11 de febrero de 2021, https://www.neo2.com/la-dani-entrevista-banana-split/

[1999] Véase el capítulo 3.

[2000] Patricia Moreno, "La Dani, la artista 'queer' que abre un nuevo capítulo en el reguetón", *Vogue España*, 9 de junio de 2022, https://www.vogue.es/living/articulos/la-dani-artista-queer-regueton-orgullo-lgtb-2022.

[2001] Custodio Pastor, "Sin etiquetas", *El País*, 30 de enero de 2021, https://elpais.com/espana/madrid/2021-01-29/sin-etiquetas.html.

> […] Y sí, me encantaría no tener que decir que hago reguetón marica: hago reguetón y punto.[2002]

Es más, desde su fichaje por Subterfuge Records,[2003] La Dani ha lanzado dos álbumes y varios *singles* donde prima el reggaetón. Es interesante cómo expresa su identidad no binaria en el terreno vocal mediante una mixtura de las influencias que señala, moviéndose entre las voces codificadas como masculinas y femeninas con soltura. Esto está muy presente en sus primeros *singles*, recogidos en *Greatests Hits 2017-2019*, un recopilatorio lanzado en 2021 cuya portada aglutina el imaginario de las folclóricas, otra referencia clave en la construcción de su persona musical.

Por ejemplo, en "Dembow del veneno" alterna entre quejíos con acento malagueño y un estilo más grave, reggaetonero y agresivo, que además interpola un giro melódico a corcheas característico del estribillo de Zion en "Tu Príncipe" (2004, Daddy Yankee junto a Zion y Lennox), empleado también por K-Narias en "No te vistas que no vas" en otro tono (fig. 6.5.).[2004]



Figura 6.5. Transcripción del motivo melódico de "Tu Príncipe" (00:21) y "Dembow del veneno" (02:33).

Esta fluidez a la hora de optar por unas voces u otras es una característica presente en varios temas, como "Fiesta Felina", en la que también pasa de una voz sensual con un *delivery* similar al de los primeros trabajos de Bad Gyal –a la que menciona en la letra– a otras voces más masculinas y agresivas, casi a modo de parodia. Además, la canción presenta un tercer estilo vocal suave y sin tanta mediación opaca donde su voz aparece multiplicada a modo de coro. En definitiva, el juego con diferentes personajes, femeninos

---

[2002] Mónica Zas Marcos, "La Dani: 'Me encantaba ser monaguilla e ir a misa con mi abuela'", *elDiario*.es, 22 de enero de 2022, https://www.eldiario.es/cultura/dani-encantaba-monaguilla-e-misa-abuela_1_8669439.html.

[2003] Juan Martí, "La Dani - Diva al destape", *Metal Magazine*, 19 de abril de 2021, https://metalmagazine.eu/post/la-dani.

[2004] Sobre las citas y la reutilización de materiales, La Dani explica que "cuando sampleo a otros artistas, es porque claramente quiero que se vean cuáles son mis referentes y quién me ha hecho disfrutar y quién escuchaba en mi adolescencia". betevé, "Entrevista a La Dani", YouTube, 13 de abril de 2021, 6:06-6:20, https://www.youtube.com/watch?v=gSF8a3tp2vs.

y masculinos, le permite construir el suyo, lo que puede ser leído, al menos en esta etapa inicial, como una representación vocal de la negación del binarismo de género.

Siguiendo con su trayectoria musical, tanto *Banana Split* como *Xiaomi* son dos álbumes centrados en el género. En el primero rescata las influencias del reggaetón antiguo para

> mostrar desde un punto muy natural e innato mi deseo, mi sexualidad, mi historia, que no solo hay una realidad, que hay infinitas formas de ser y relacionarse, que un hombre puede cantar que se folla a otro hombre igual que lo hacen cantantes heteros, que podemos ser putas, lesbianas, marcianas, que no nos vamos a callar que a todas nos gusta el culeteo hasta abajo.[2005]

El estilo de la vieja escuela puertorriqueña está muy presente en la mayoría de las canciones de *Banana Split*, no solo en la producción, sino también en las letras, compuestas por una extensa selección de préstamos lingüísticos y términos que referencian al imaginario de los 2000. Así, en "El proceso", La Dani habla de los "maridos" quizás aludiendo a "Yo no soy tu marido" (2003) de Nicky Jam y recoge el estilo violento con alusiones a las armas de fuego. El *dembow* que utiliza el productor Maydiremai es bastante agresivo y las bocinas son recurrentes. La canción termina con un *shout out* a dos voces, pues por el lado izquierdo de la mezcla suena "esto es pa' mis maricones, pa' toas mis guarras, pa' las bolleras, pa' toas las raras", mientras que por el derecho "pa' mis asexuales, pa' los bisexuales, pa' mi Mariano". Además, la artista también desestabiliza las relaciones sexuales cisheteronormativas habituales al incluir versos como "tú lo que quieres es que esta nena te lo meta" en "Metatrans".

Pasando ahora a *Xiaomi* (2023), en este álbum La Dani

> intenta plasmar de una forma más honesta la realidad de su vida y desmarcándose totalmente de ese intento de mostrar opulencia, de afán de ostentación y de lo que el capitalismo vende como triunfo en el que caen los reggaetoneros (gastar dinero, fiestas, marcas de lujo, romper corazones…), [...] intenta transmitir otra realidad mucho más personal y real, intentando demostrar que no es necesario seguir los cánones sociales para ser una 'rockstar'.[2006]

En los dos casos, resulta interesante cómo se subrayan las ideas de autenticidad, y, en *Xiaomi*, cierto intento de diferenciarse de la narrativa del reggaetón *mainstream*, que, si

---

[2005] Taranilla, "La Dani es la artista de reggaetón".

[2006] "La Dani", Subterfuge, https://www.subterfuge.com/artistas/la-dani/.

bien alude a formas de capitalismo feroz, para gran parte de su audiencia estas solo llegan al terreno aspiracional.

El universo sonoro que construye La Dani junto a productores como 936 en este álbum presenta una influencia clara del trapetón, con su minimalismo y su apuesta por texturas menos recargadas, que se acercan más a la balada que al perreo intenso. Los audios que abren y cierran el disco, de su madre y su tía, respectivamente, refuerzan esta idea de intimidad. De todas formas, el reggaetón de los 2000 sigue presente, especialmente en "mi cama huele a ti", referencia directa a la canción de Tito el Bambino, cuyo estribillo interpola con un *delivery* más melódico y suave. Mientras que La Dani se sitúa en la escena de música alternativa ligada al circuito queer, Arca supone un ejemplo de queeridad encarnada en una esfera más experimental.

6.5.3. Arca y la deconstrucción del género

Arca es una artista y productora de origen venezolano asentada en Barcelona cuyo trabajo ha sido ampliamente reconocido por la crítica internacional. Su creación musical es ingente, aunque si nos centramos en su producción de reggaetón, vemos que su interés se solidifica en sus álbumes *KiCk i* (2020) y *KiCk ii* (2021), así como en sus sencillos "Cayó" (2022) y "El alma que trajo" (2022). De todas formas, ya desde el tema instrumental "Thievery" (2014),[2007] Wayne Marshall identifica que Arca se inspira en

> una paleta sónica co-producida por millones, la mezcolanza diaspórica que da a la música de Arca su pulso familiar: dub y dubstep, reggaetón, *hip-hop*, kuduro, quizás un toque de la propuesta de Venezuela en la cultura del *global bass*, changa tuki.[2008]

El universo de Arca se ha estudiado a partir de la teoría cíborg, el posthumanismo,[2009] la ciencia ficción, la futuridad queer de Antonio Muñoz o lo mutante,[2010] entre otros

---

[2007] Un análisis detallado de la pista se encuentra en Wayne Marshall, "Contortions to Match Your Confusion: Digital Disfigurement and the Music of Arca", *Review: Literature and Arts of the Americas* 48, n.º 1 (2015): 118, https://doi.org/10.1080/08905762.2015.1021112.

[2008] "[A] sonic palette co-produced by millions, the diasporic hodgepodge that gives Arca's music its familiar pulse: dub and dubstep, reggaeton, hip-hop, kuduro, perhaps a touch of Venezuela's own take on global bass culture, changa tuki". Ibid., 120.

[2009] Juan Carlos Castro-Domínguez, "Arca. La ciborg poshumana que Donna Haraway quería para nosotras", en *AAAA*. Arte, Alianzas, Afectos y Algo más**, ed. Carmen G. Muriana y Javi Moreno (Universitas Miguel Hernández, 2021), 67-76.

[2010] Antonio Córdoba, "'A Mutant Faith': Science Fiction, Posthumanism, and Queer Futurity in Arca's KiCK Album Pentalogy", en *Posthumanism and Latin(x) American Science Fiction*, ed. Antonio Córdoba y Emily A. Maguire (Palgrave Macmillan, 2023), 219-36.

conceptos. Por ejemplo, Castro-Domínguez interpreta la obra de Arca como "una aproximación pragmática radical del cyborg de Donna Haraway", al entender "el cyborg como una realidad híbrida, fronteriza, y ambigua, a medio camino entre realidades múltiples",[2011] mientras que para Antonio Córdoba

> [e]l trabajo musical especulativo de Arca pertenece, entonces, a una tradición en la que la ciencia ficción ofrece tropos para una desorientación productiva, la recreación y el distanciamiento cognitivo y afectivo, que pueden abrir puertas a configuraciones alternativas de un futuro repentinamente ilimitado.[2012]

Este autor propone entender a Arca como un ejemplo de "fe mutante [...] una llamada a la transformación interminable".[2013] Al analizar la pentalogía *KiCk*, encuentra conexiones con el concepto de "futuridad queer" de José Esteban Muñoz, que implica "no un final sino la apertura de un horizonte".[2014] Esta transformación incesante no define solo el universo estético de Arca, plagado de cuerpos distorsionados y prótesis, sino que también caracteriza su propuesta musical, en la que encarna una infinidad de voces. Así, centrándonos en sus temas de reggaetón –tanto los más evidentes como aquellos en los que queda desdibujado a través de la experimentación–, vemos cómo Arca transita por diferentes personas musicales, desglosadas a continuación (tabla 6.1.):

Álbum	Canción	Rasgos vocales
KiCk i (2020)	"KLK" feat. Rosalía	Voces chopeadas y moduladas
	"Mequetrefe"	Voz "elevada a proporciones de helio-femme"[2015]
KIKC ii (2021)	"Prada"	Tres voces que alternan entre a) un registro más agudo, suave y suspirado cargado de *reverb* y *delay*, b) otro mucho más grave y agresivo y c) su voz media nasal
	"Rakata"	Voz nasal acompañada de otra voz con un fuerte vocoder
	"Tiro"	Voces moduladas con cambios intensos en el pitch que van de un estilo rapeado a otro más melódico

[2011] Castro-Domínguez, "Arca. La ciborg poshumana", 69.

[2012] "Arca's speculative musical work belongs then to a tradition in which science fiction offers tropes for productive disorientation, reccreation, and cognitive and affective estrangement that may open doors to alternative configurationes of a suddently limitless future". Córdoba, "'A Mutant Faith'", 223.

[2013] "[M]utant faith […] a call for never ending transformation". Ibid., 223.

[2014] "[Q]ueer futurity […] not an end but the opening of a horizon". José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia, 10th Anniversary Edition: The Then and There of Queer Futurity* (Nueva York: NYU Press, 2019), 91 en ibid.

[2015] "[P]itched up to helium-femme proportions". Chal Ravens, "Arca: KiCk i", *Pitchfork*, 30 de junio de 2020, https://pitchfork.com/reviews/albums/arca-kick-i/. La crítica señala que es a partir de *KiCk i* cuando Arca inicia este proceso de multiplicación de registros vocales.

	"Luna Llena"	Voz suspirada y susurrada, mucho más melódica, que explota su registro operístico de mezzosoprano
Kick (2022)	"Cayó"	Voces operísticas con una fuerte *reverb* y multiplicadas en diferentes tonos para crear armonías variadas de clara reminiscencia eclesiástica
	"El Alma que Te Trajo" feat. Safety Trance	Voz nasal poco procesada

Tabla 6.1. Comparativa de las voces de Arca en sus temas de reggaetón.

Esta saturación de personas vocales permite a la artista superar con creces no solo lo binario en términos de género, sino también la diferencia entre humano y máquina propia del posthumanismo.

Por otro lado, Arca experimenta con las bases de *dembow* para trascender el patrón rítmico del reggaetón. Como productora de la mayoría de sus temas junto a Cardopusher, muestra una preferencia por el *dembow* de la vieja escuela puertorriqueña ("Rakata" y "El Alma Que Te Trajo" –producida junto a Safety Trance–), el cual o bien deconstruye con variaciones rítmicas ("KLK") o bien ralentiza al extremo ("Cayó" –producida junto a Tim Hecker–). Asimismo, el uso de *loops* de sintetizadores *lead* arpegiados a corcheas le permiten crear una especie de continuidad entre las pistas más agresivas ("KLK", "Rakata", "Prada", "Tiro", mientras que en "El Alma Que Te Trajo" cambia el dibujo por dos corcheas-dos negras-dos corcheas).

Cabe señalar que la experimentación de Arca se sitúa dentro del género *deconstructed club*, el cual también se ha relacionado con el desarrollo del neoperreo, subgénero del reggaetón en el que se han clasificado sus *KiCks I* y *ii*.[2016] En cuanto a su *performance*, resulta significativo el adjetivo de "mamarracha" que Castro-Domínguez atribuye al Acto 3 de su directo en el Sónar 2019, en el que Arca perrea mientras el DJ pincha reggaetón. Este directo fue previo a su inclinación por el reggaetón, pero el término mamarracha que aporta en este caso el investigador nos invita a una apropiación y reivindicación de esta música entendida como de mal gusto por parte de la comunidad queer y migrante.

En el contexto español existen varios proyectos de reggaetón desarrollados por artistas del colectivo LGTBIQ+ que alteran la construcción del reggaetón como una música de contenido exclusivamente cisheterosexual. Pese a las problemáticas que encierra el uso

[2016] "KiCk i" Rate Your Music, https://rateyourmusic.com/release/album/arca/kick-i/ y "KICK II", Rate Your Music, https://rateyourmusic.com/release/album/arca/kick-ii/.

de etiquetas como la de reggaetón queer, es reseñable la variedad de propuestas analizadas, que si bien tienen en común unas vocalidades experimentales y disidentes, se diferencian notablemente a nivel de producción musical. De todas formas, a pesar de las posibilidades de resignificación del reggaetón en materia de género y sexualidad, a principios de la década de los 2020 parece que la idea de que esta música es machista sigue teniendo una posición de carácter hegemónico.

6.6. La pervivencia del pánico moral desde 2020

A pesar de los ríos de tinta que se han vertido tratando de determinar si el reggaetón es machista o si puede ser leído como feminista, parece que el pánico moral es un fenómeno persistente. La idea de que los mensajes difundidos por el reggaetón *mainstream* son sexistas ha permeado con fuerza en la sociedad española, y sigue ocupando espacio en las conversaciones cotidianas y los medios de comunicación.[2017] En 2020, *El Comercio de Gijón* señala un conjunto de canciones de las listas de éxitos que son consideradas machistas. Aunque el reportaje incluye declaraciones de Laura Viñuela, cierra con un análisis de las letras, seguido del comentario de un psicólogo, Miguel Silveira. Por ejemplo, sobre canciones como "Fabuloso" (2020) de Justin Quiles y Sech, el especialista comenta:

> El contenido expreso y subliminal es que el varón quien tiene todo el poder de enamorar, de dominar, de vencer y, si llega el caso, de maltratar a la chica en las relaciones sexuales. Es un canto a la brutalidad sexual porque puede ir acompañada de violencia. Si además hay alcohol de por medio, dado que es un deshinbidor sexual, será más fácil poseerla. […]
> Está claro que el respeto, el amor y ni siquiera el erotismo aparecen por ninguna parte sino la imposición y el dominio, a veces violento en esas relaciones sexuales

[2017] Yo misma me he sumado al conjunto de investigadoras a las que desde periódicos y programas de radio se les pregunta si el reggaetón es machista y/o perjudicial para la juventud. Hasta ahora, en mis respuestas he empleado la mayor parte de los argumentos analizados a lo largo del capítulo para explicar estas problemáticas. Véase "¿Por qué los jóvenes escuchan reguetón? 'Es un género que va al disfrute, al cuerpo y al baile'", *COPE*, 27 de noviembre de 2021, https://www.cope.es/actualidad/sociedad/noticias/por-que-los-jovenes-escuchan-regueton-genero-que-disfrute-cuerpo-baile-20211127_1642672 y Agustina Gonzalez Krämer y Sofía Rubio, "Reggaeton: la fina línia entre el masclisme i incomodar el conservadorisme", *Diari de Barcelona*, 24 de julio de 2023, https://www.diaridebarcelona.cat/-/reggaeton-fina-linia-entre-masclisme-i-incomodar-conservadorisme.

> calientes. En todo caso, si aparece el amor es un amor enfermizo. En efecto, hay un canto a la violencia sexual.[2018]

Los análisis llevados a cabo por supuestos expertos, algo característico de los periodos de pánico moral de los que hablaba Stanley Cohen, no hacen más que reforzar el estigma sobre el reggaetón y, nuevamente, anulan cualquier posibilidad de reinterpretación por parte de la audiencia. Aun así, el comentario de Silveira roza unos extremos sorprendentes al negar tanto el contenido erótico de la canción como la agencia del personaje femenino (o de la mujer) a la que, en una actitud peligrosamente paternalista, retrata como "inocente". Este tipo de textos, a los que podemos añadir otros titulares como "13 frases con las que Omar Montes y Nyno Vargas defienden el machismo y la violencia de sus canciones"[2019] o "Polémica por 'La Jepeeta', la canción del verano de los españoles: 'La rubia tiene grandes las tetas'",[2020] alimentan el pánico moral hacia el reggaetón igual que quince años atrás, en un ejercicio de ignorancia de todos los debates acaecidos hasta la fecha.

Por otra parte, las interpretaciones feministas del género vendrán de la mano de voces ya conocidas, como Flaca,[2021] Bad Gyal[2022] o Albany,[2023] pero en especial de Bad Bunny, quien a principios de la década realizó una serie de declaraciones y *perfomances* públicas que lo situaron como un "reggaetonero feminista" a nivel internacional y también en el

---

[2018] Patricia Pérez, "Canciones del verano en Spotify: ¿machismo, sexismo y misoginia?", *El Comercio*, 28 de agosto de 2020, https://www.elcomercio.es/panorama/visto-por-nosotras/canciones-verano-spotify-machismo-sexismo-misoginia-20200828140303-nt.html.

[2019] Paula M. Gonzálvez, "13 frases con las que Omar Montes y Nyno Vargas defienden el machismo y la violencia de sus canciones", *El Huffington Post*, 6 de octubre de 2020, https://www.huffingtonpost.es/entry/13-frases-con-las-que-omar-montes-y-nyno-vargas-defienden-el-machismo-y-la-violencia-de-las-canciones-y-los-videoclips-tve_es_5f7c3a3ac5b61229a056efda.html.

[2020] "Polémica por 'La Jepeeta', la canción del verano de los españoles: 'La rubia tiene grandes las tetas'", *El Español*, 27 de agosto de 2020, https://www.elespanol.com/cultura/20200827/polemica-jepeeta-cancion-verano-espanoles-rubia-grandes/516199236_0.html.

[2021] "[E]n un ambiente tan 'machista, facha y tránsfobo' como el de la noche, atreverse a pinchar reguetón. 'Empecé porque la gente que tenía alrededor me impulsó a hacerlo. Si no, ni de coña. ¿Una tía pinchando? ¡Había dos en España! Y encima reguetón…'". Blanca Lacasa, "Dj Flaca: 'Parece que las mujeres no podemos enfadarnos, que no es nuestro lugar. Yo me estoy cagando todo el día en todo'", *ICON* (*El País*), 20 de agosto de 2020, https://elpais.com/elpais/2020/08/18/icon/1597761176_157346.html.

[2022] Carmen Mañana, "Bad Gyal: 'No hace falta ir diciéndole a la gente lo que piensas de su cuerpo'", *El País Semanal*, 17 de marzo de 2022, https://elpais.com/eps/2022-03-17/bad-gyal-he-llevado-looks-de-mierda-pero-probando-he-encontrado-mi-personalidad.html.

[2023] "La gente tiene el reggaetón como un género machista, pero realmente el género no es una persona. ¿Será el reggaetonero que hace esa música el que es machista?". Albany en Seat España, "SEAT MUSIC TALKS – ALBANY", YouTube, 13 de julio de 2020, 11:18-11:28, https://www.youtube.com/watch?v=C_nfq_r3OlU&ab_channel=SEATEspa%C3%B1a.

contexto español.[2024] Por supuesto, las acciones de Bad Bunny no estuvieron libres de discusión,[2025] como demuestran las críticas que Sofía Furse realiza desde el portal *Mujeres en lucha*, donde cuestiona si el vestirse de mujer subrayando la feminidad –"esa imagen estereotipada de mujer de enormes tetas, taconazos y vestidos ajustado"– en el videoclip de "Yo perreo sola" (2020), o su participación en un evento de la plataforma *Porn Hub* pueden ser consideradas acciones feministas.[2026]

En cambio, Helena Celma recoge una serie de "pequeños gestos físicos y líricos" que permiten entender a Bad Bunny como "una de las figuras musicales que mejor representan esta nueva masculinidad".[2027] Estas polémicas han sido analizadas por Díaz Fernández, quien, dentro del marco postfeminista planteado por Gill,[2028] concluye que Bad Bunny "transgrede los límites de la masculinidad hegemónica".[2029] Para la autora, el artista muestra una "nueva masculinidad postfeminista" en tanto que "subversiona y se feminiza, al mismo tiempo que sedimenta su hegemonía de forma encubierta".[2030]

Una última polémica relacionada con el reggaetón y el machismo fue la desencadenada tras la victoria de Chanel en el Benidorm Fest con su canción "SloMo" (2021).[2031] El espacio *mainstream* que ocupó dio lugar a un sinfín de críticas en redes sociales, así como a análisis y discusiones en los medios de comunicación, y alcanzó incluso órganos

---

[2024] Míriam Martín, "Bad Bunny, el reggaetonero feminista y en contra de la transfobia que ha cambiado las reglas de la música latina", *playztrends*, 20 de octubre de 2020, https://www.rtve.es/playz/20201020/bad-bunny-feminista-contra-transfobia-iconos-nuestro-tiempo/2046942.shtml.

[2025] Lorena G. Maldonado, "Bad Bunny se disfraza de mujer en 'Yo Perreo Sola' y abre el debate: ¿misógino o icono feminista?", *El Español*, 28 de marzo de 2020, https://www.elespanol.com/cultura/20200328/bad-bunny-disfraza-perreo-sola-misogino-feminista/478202231_0.html.

[2026] Sofía Furse, "Bad Bunny, ¿icono feminista?", *Mujeres en lucha* (blog), 29 de mayo de 2020, https://mujeresenlucha.es/2020/05/29/bad-bunny-icono-feminista.

[2027] Helena Celma, Helena Celma, "Bad Bunny y el arte de apostar por la nueva masculinidad", *Público*, 31 de octubre de 2022, https://www.publico.es/uwu/cultura/bad-bunny-y-el-arte-de-apostar-por-la-nueva-masculinidad/.

[2028] Rosalind Gill, "Postfeminist media culture: Elements of a sensibility", *European Journal of Cultural Studies* 10, n.º 2, (2007): 147-166 en Díaz Fernández, "Subversión, postfeminismo y masculinidad".

[2029] Díaz Fernández, "Subversión, postfeminismo y masculinidad", 665.

[2030] Ibid., 673. Para esto se basa en el concepto de masculinidad hegemónica de Connell. Véase Raewyn Connell y James W. Messerschmidt, "Hegemonic masculinity: Rethinking the concept", *Gender & Society* 19, n.º 6 (2005): 829-859.

[2031] Véase Víctor Lenore, "Reguetón: el género que sigue fundiendo los plomos al feminismo de izquierda", *Vozpópuli*, 8 de marzo de 2022, https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/regueton-feminismo-izquierda.html.

políticos como el Congreso de los Diputados.[2032] Al final, el debate político alrededor de "SloMo" es un ejemplo más de cómo el feminismo es instrumentalizado desde los partidos políticos cada vez con mayor intensidad según expone Cuadrado, pues

> [e]l feminismo se ha convertido, si se permite la expresión, en un objeto de deseo para los partidos políticos, entendido en términos de rentabilidad política debido al potencial y al impacto social que tiene en la actualidad.[2033]

Por lo tanto, se puede argumentar que, en cierta medida, una música como el reggaetón ha sido arrastrada a la esfera política debido no solo al interés por los debates feministas, sino porque es una herramienta más de negociación. Aunque fueron otros los factores que desencadenaron la polémica –en especial la poca transparencia a la hora de seleccionar la canción ganadora y el fuerte apoyo de la audiencia que tenían otras propuestas leídas como feministas–, [2034] las críticas se centraron en la letra. Entre otras cuestiones, consideraban que "SloMo" promovía la hipersexualización de las mujeres, la perpetuación de estereotipos de género e, incluso, la prostitución.[2035] Al mismo tiempo, otras voces –entre ellas, la propia Chanel– defienden que se trata de una canción que promueve el empoderamiento femenino:

> [O]bviamente *SloMo* no habla de prostitución sino de una mujer como yo, empoderada, que se sube al escenario en chándal o en chanclas si hace falta, e incluso así se siente la más sexy del mundo. Eso es feminismo, y libertad de expresión.[2036]

Aunque hay quien contrarresta estas ideas encasillando a Chanel en un "falso feminismo", lo que más se señala de estas críticas es que fueron planteadas desde el machismo y el

---

[2032] "El PSOE critica que 'SloMo', canción para Eurovisión, remite a la prostitución y RTVE revela que está reflexionando", *Europa Press*, 24 de febrero de 2022, https://www.europapress.es/sociedad/noticia-psoe-critica-slomo-cancion-eurovision-remite-prostitucion-rtve-revela-reflexionando-20220224190449.html.

[2033] Jara Cuadrado, "El movimiento feminista en España en el siglo XXI: alcances de un proyecto en construcción", en *El feminismo en España Dos siglos de historia*, ed. Pilar Folguera (Madrid: Pablo Iglesias, 2022), 277.

[2034] Estas eran "Ay Mamá" de Rigoberta Bandini y "Terra" de Tanxugueiras.

[2035] Federico Marín Bellón, " 'SloMo', entre las críticas por su presunto machismo y las peticiones de que no gane Eurovisión", *ABC*, 13 de mayo de 2022, https://www.abc.es/play/television/eurovision/abci-slomo-entre-criticas-presunto-machismo-y-peticiones-no-gane-eurovision-202205130002_noticia.html.

[2036] Chanel en Paloma Simón, "Chanel Terrero: ''SloMo' habla de una mujer como yo, empoderada. Los que me critican... ¡que abran la mente!'", *Vanity Fair España*, 2 de mayo de 2022, https://www.revistavanityfair.es/articulos/chanel-terrero-familia-padres-novio-eurovision.

racismo.[2037] De hecho, según Nuria Labari, el odio al que estuvo expuesta la artista en su cuenta de Twitter tras ganar el Benidorm Fest supone un claro ejemplo de violencia que, al contrario que la letra de la canción, no da lugar a interpretaciones:

> [L]o seguro es que el odio suscitado por ella sí es machista y sistemático: mensajes intimidatorios, amenazas físicas, humillaciones verbales y provocaciones sexuales que ridiculizan a las mujeres por el hecho de serlo. Mensajes escritos por hombres, pero también por mujeres, pues los hombres no poseen el monopolio de la degradación machista.[2038]

La polémica se complica todavía más si tenemos en cuenta la resignificación que se ha hecho de la canción en espacios *queer*, pues Chanel se convirtió rápidamente en una diva con un fuerte apoyo del colectivo LGTBIQ+ tras comentar su bisexualidad públicamente,[2039] lo que también complica las categorías a la hora de determinar si una producción puede enmarcarse en conceptos como "reggaetón queer" o "reggaetón feminista". Como vemos, la discusión sobre los significados del reggaetón en el terreno del género y la sexualidad sigue presente en la cultura popular española, lo que demuestra el grado de pervivencia y naturalización de ciertas construcciones a pesar de la gran cantidad de intentos que se hacen para matizarlas.

6.7. Conclusiones del capítulo

Tras casi dos décadas de polémica, el reggaetón sigue siendo un blanco habitual de los medios de comunicación, lo que no hace más que perpetuar el pánico moral. Por lo general, perdura una visión muy cerrada de los procesos de consumo en los que se piensa a los consumidores como seres pasivos que asimilan de manera literal lo que (es leído que) transmiten les artistas. De todas formas, parece que la preocupación hacia el reggaetón ha perdido intensidad en los últimos años, pues es más difícil encontrar reportajes que se centren únicamente en estas cuestiones.

[2037] Esta cuestión es tratada por Sánchez-Olmos y Palomares-Sánchez con relación a las dinámicas de sororidad en la industria musical española. Cande Sánchez-Olmos y Patricia Palomares-Sánchez, "Sororidad a todo volumen: discursos de solidaridad de las artistas en la música popular", en *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*, ed. Cande Sánchez-Olmos, Tatiana Hidalgo-Marí y Jesús Segarra-Saavedra (Gedisa, 2023), 337-60.

[2038] Nuria Labari, "Odiar a Chanel es machista", *El País*, 7 de febrero de 2022, https://elpais.com/opinion/2022-02-07/odiar-a-chanel-es-machista.html.

[2039] Manuel Viejo, "'Chanelazo' de Chanel en el Orgullo: 'Cuesta mucho lograr derechos y es demasiado fácil perderlos'", *El País*, 6 de julio de 2022, https://elpais.com/espana/madrid/2022-07-06/chanelazo-de-chanel-en-el-orgullo-cuesta-mucho-lograr-derechos-y-es-demasiado-facil-perderlos.html.

Así, podemos señalar dos periodos clave en el debate, mediados de los 2000 y mediados de 2010, que coinciden con las épocas de mayor consumo del género en el país. Si bien las polémicas generadas en el primer periodo tienen un impacto regional en zonas como Canarias o Andalucía, la idea de que el reggaetón era machista se asentó rápidamente y con firmeza tras una breve etapa inicial en el que era leído como algo sexual. En este sentido, se produce una densa conjunción entre las reclamas feministas y el pánico moral, que lleva a la censura directa desde las instituciones, como sucedió en el caso de los videoclips de reggaetón de Telecinco en Canarias.

El segundo periodo es sin duda el que más impacto causó en la concepción del reggaetón como una música sexista y peligrosa, generando un sinfín de discusiones en los medios. En esta ocasión, el debate se vuelve más complejo debido a ciertas propuestas enunciadas desde los feminismos que intentan tener en cuenta la agencia femenina y rebaten las críticas al cuestionar si estas son planteadas desde el racismo o el propio machismo. No obstante, a pesar de que a principios de 2010 empiezan a alzarse estas voces feministas que entienden el reggaetón como una música potencialmente empoderante para las mujeres, la mayoría quedan en los márgenes, como denunciaba también Silvia Martínez en el caso de las consultas a musicólogas.

Además, en ambas etapas se genera una necesidad de que existan propuestas de reggaetón feministas, tanto para el público como para los medios y las propias artistas. Así, en los 2000 K-Narias se presentan como un ejemplo de que no todo el reggaetón es machista, mientras que a partir de mediados de los 2010 se produce una sobreexplotación de la etiqueta que trasciende la escena de música urbana y llega a las artistas del *mainstream* internacional. También hay una intención de reclamar referentes, lo que se traduce en varias listas de reggaetoneras que, a través de su reiteración en distintos medios, van conformando un canon de reggaetón hecho por mujeres, en una suerte de "historia contributiva".[2040]

La idea del reggaetón feminista también se explota desde la industria musical con canciones de gran impacto como "Lo malo", a la vez que se crea y se difunde desde espacios más alternativos, activistas y con mayor carga política como demuestra el proyecto de Tremenda Jauría. En este punto se hace un énfasis constante en la superación del machismo y el futuro triunfo del reggaetón feminista; sin embargo, podríamos decir

[2040] Eduardo Viñuela y Laura Viñuela, "Música popular y género", en *Género y cultura popular*, ed. Isabel Clúa (Barcelona: Ediciones UAB, 2008), 294.

que se vuelve un discurso casi cíclico: no llega a producirse tal superación, pues el reggaetón feminista se sigue enunciando como oposición al "otro", leído no solo como "machista", sino también como la norma.

En lo que respecta a producciones de reggaetón por parte de la comunidad LGTBIQ+, si bien en los 2000 los ejemplos parecen reducirse al dúo de reggaetón travesti Leopardo No Viaja, a partir de 2017 vemos cómo las nuevas generaciones muestran una mayor naturalidad al elegir el reggaetón para expresar sus identidades disidentes. Esto desemboca en una amplia variedad de artistas y propuestas; algunas de ellas todavía conectadas con referentes como Fangoria, otras desarrolladas en la escena más experimental o en la escena de música urbana.

Por último, se ha de señalar que en este capítulo no se explora en detenimiento otra cuestión que resulta fundamental para entender las apropiaciones que se dan del reggaetón desde perspectivas feministas y disidentes: las reinterpretaciones de la audiencia. Estas reapropiaciones, que siguen estrechamente el modelo de decodificación de Stuart Hall, tienen un gran peso en la desestabilización de lo normativo en el reggaetón, y pueden darse tanto en una lectura *queer* de una letra de una canción[2041] como a través de la construcción de espacios cómodos en fiestas de reggaetón inclusivas que abogan por un perreo "combativo y consentido".[2042]

[2041] En un pub en agosto de 2023 una amiga releía una letra de la canción clásica de Don Omar "Dile" en voz de una mujer que reclama el amor de otra mujer. En efecto, si ignoramos el género del artista, la letra no hace referencia directa en ningún momento al género de la voz poética, lo que deja más espacio a la reinterpretación en clave no normativa.

[2042] Véase Arias Salvado, "'Perreo combativo, perreo consentido'.

7. EL REGGAETÓN AFLAMENCADO Y LAS FUSIONES CON LA RUMBA

> Pero el verdadero giro que podemos aportar a la genética musical como país, sobre todo los artistas andaluces, es la rumba y el flamenco, sin olvidar que estas músicas también vienen de la migración gitana, musulmana y del rico mejunje de culturas a menudo manchado por la exclusión social. […] De la nueva generación salen artistas que con sus barras cortan el aire, la respiración y las arterias. No se han visto castrados por las implicaciones de la pureza musical, su herencia es la mezcla.[2043]

Este fragmento del texto de Aïda Camprubí sobre el reggaetón en España sintetiza el objetivo principal del presente capítulo: examinar los modos en los que el reggaetón se ha fusionado con el flamenco y la rumba en el contexto español. De aquí se derivan cuestiones relacionadas con las identidades regionales, étnicas, de clase y etarias, así como una serie de estrategias de combinación de elementos musicales de gran interés desde el punto de vista musicológico. Es más, tal y como adelanta Camprubí, es en estos ejemplos de fusión donde se puede encontrar un estilo novedoso y particular fraguado en el país, siguiendo las caracterizaciones del concepto de estilo según Juliana Guerrero.[2044] En este sentido, conviene estudiar si estos procesos responden a un intento de españolización del género, o si más bien son propuestas que buscan resaltar otras identidades, como la andaluza, la gitana o la de la clase obrera.

Camprubí pone el foco en la importancia de la mezcla frente a la "pureza musical", un proceso cuya complejidad ya ha sido interrogada en la introducción de esta tesis al discutir el fenómeno de la hibridación cultural. De todas formas, resulta necesario contextualizar las prácticas de fusión musical con relación al flamenco y la rumba, para así poder incidir en los matices sobre los significados y elementos musicales que caracterizan a estas músicas. Seguidamente, el capítulo presenta una estructura cronológica que toma como punto de corte mediados de la década de los 2010. El grueso del capítulo lo ocupan las distintas propuestas musicales analizadas, teniendo en cuenta dimensiones étnicas

---

[2043] Camprubí, "Y dime qué pasó", 228-229.

[2044] "[P]odría decirse que el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela mientras que el género se trata de otra categoría de clasificación". Juliana Guerrero, "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 16 (2012): 11, https://www.sibetrans.com/trans/article/412/el-genero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n.

(especialmente la relativa a la comunidad gitana) y regionales, destacando el caso andaluz. Asimismo, se observan los gestos de aceptación y rechazo del género en el contexto de las ferias y otras fiestas tradicionales de la mitad sur de la península durante la primera década del siglo.

7.1. Notas preliminares sobre la rumba, lo aflamencado y las fusiones

Como expresión artística considerada patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO,[2045] el flamenco ha motivado una literatura académica extensa en la que se abordan numerosas cuestiones históricas, musicales, antropológicas, sociales, culturales, etc. Desde sus orígenes mitificados en el siglo XIX hasta las propuestas más experimentales de nuestra era[2046] o el desarrollo del nacional-flamenquismo durante la dictadura,[2047] se puede afirmar que la investigación sobre esta música goza de buena salud. Siguiendo a Enrich Folch, la importancia del flamenco para la música popular española reside en que aporta "una identidad nacional claramente diferente de la música pop angloamericana".[2048] Elementos musicales como "la candencia andaluza (lam- SolM-FaM-MiM), el modo frigio, los rasgueos de guitarra flamenca y punteos, las palmas",[2049] así como un imaginario construido alrededor del orientalismo ibérico,[2050] contribuyen a esta diferenciación.

[2045] "El flamenco", UNESCO, https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363.

[2046] Pedro Ordóñez Eslava, "Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32 (2019): 95-114.

[2047] Ramon López Castellano, "El flamenco pop como tecnología del cambio social en España: del desarrollismo nacionalflamenquista al cuerpo biorrumbero de la Transición", *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 21-22 (2018), 4, https://www.sibetrans.com/trans/article/552/el-flamenco-pop-como-tecnologia-del-cambio-social-en-espana-del-desarrollismo-nacionalflamenquista-al-cuerpo-biorrumbero-de-la-transicion.

[2048] "[A] national identity clearly different from Anglo-American pop music". Enrich Folch, "At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop. The Case of Rumba", en *Made in Spain: Studies in Popular Music*, ed. Silvia Martínez y Héctor Fouce (Nueva York: Routledge, 2013), 17.

[2049] "The Andalusian cadence (Am-G-F-E), the Phrygian mode, flamenco guitar strummings and picked runs, hand claps". Esta progresión corresponde a los grados IVm-III-II-I del modo frigio o flamenco. Ibid.

[2050] Ana Belén Martín Sevillano, "Son ilusiones: etnicidad e identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa", *Cultura, Lenguaje y Representación* 24 (2020): 105-22, https://doi.org/10.6035/CLR.2020.24.6.

7.1.1. Caracterización de la rumba flamenca y géneros derivados

Para nuestro estudio resulta de especial interés conocer la rumba –tanto la suburbana como la flamenca y la catalana–, pues es una de las músicas más frecuentemente fusionadas con el reggaetón. En primer lugar, como palo flamenco, Faustino Núñez explica que las rumbas son consideradas parte del grupo de los cantes de ida y vuelta, pues procede de la tradición musical afrocubana y está emparentado con la guaracha y la habanera. A nivel rítmico, apunta que se trata de un "desdoblamiento […] del tango", de modo que su compás

> es binario, cercano al tumbao de la rumba cubana, pero con acompañamiento de guaracha. Se caracteriza por la distribución tímbrica de la célula de habanera, donde los acentos en las partes 1 y 3 del compás corresponden al registro grave, mientras las palmas acompañan acentuando el 2 y el 4.[2051]

Estos elementos conforman un colchón rítmico susceptible de unificar con una gran variedad de músicas populares, desde el rock al techno,[2052] si bien cabe apuntar que el acompañamiento sincopado heredado de guaracha también facilita su mezcla con el ritmo de *dembow*. De hecho, siguiendo a Enric Folch, "si nos atenemos a la música en sí, la rumba debería estar en algún lugar en la frontera del flamenco y la música latina".[2053] Este autor también apunta que las rumbas fueron estableciéndose como uno de los estilos de baile principales de las celebraciones flamencas, estrechando su conexión con la fiesta.

Otro género musical emparentado es el de la rumba catalana,

> variante de la rumba flamenca forjada en los barrios gitanos barceloneses a mediados del siglo XX, y que se caracteriza por su tono festivo, así como por su particular forma de realizar la percusión y el rasgueo de la guitarra.[2054]

En este caso, la rumba catalana se consolida como "un género independiente que no está relacionado con el flamenco". En cuanto a sus características musicales, la rumba catalana destaca por el toque de "ventilador" en la guitarra, el uso del piano, los bongos, las palmas y el acompañamiento de una segunda guitarra.[2055]

[2051] "Rumbas", Flamencópolis, https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_palo=rumbas.

[2052] Agradezco a Ricardo de la Paz Ruiz Morón su apunte respecto a esta cuestión.

[2053] "[I]f we stick to the music itself, the rumba should be somewhere on the border of flamenco and Latin music". Folch, "At the Crossroads of Flamenco", 23.

[2054] Martín Sevillano, "Son ilusiones", 108.

[2055] "[A]n independent genre not related to flamenco". Folch, "At the Crossroads of Flamenco", 21.

Ahora bien, las definiciones de lo que es y de lo que no es flamenco también operan como una barrera de lo que se estudia y lo que no, sobre todo si nos referimos a manifestaciones culturales que se encuentran en el límite entre el flamenco y ciertos fenómenos de música popular. Esta es una cuestión que no pasa inadvertida para investigadores del flamenco pop o la rumba suburbana como López-Castellano y Martín Sevillano.[2056] Ante esta situación, Martín Sevillano se pregunta por qué proyectos musicales ligados a la rumba y de gran éxito entre el público como Los Chichos, Estopa o Camela han sido olvidados dentro de trabajos de referencia sobre los estudios de músicas populares en el país. El principal problema que identifica es que a la rumba suburbana "posee una estética (formal y de contenido) que no ha sido ni es considerada Cultura, con énfasis en la mayúscula",[2057] un desprecio que, según la autora, también se encuentra determinado por razones de clase y etnia, siendo una forma musical ligada a la clase obrera, así como al pueblo gitano.

Es más, López-Castellano afirma que la rumba se significa como una música "no canónica", o más bien "para-canónica", siendo "despreciada, ridiculizada e incluso temida" por sus conexiones con la subcultura quinqui.[2058] La relación con esta subcultura emerge en el contenido de las letras, cuyas referencias al barrio, la reivindicación étnica –concretamente el "poder gitano"–, las drogas y el hedonismo no distan demasiado de aquellas cuestiones tratadas en el reggaetón. En definitiva, se puede señalar una serie de convergencias estilísticas[2059] entre los universos de la rumba y del reggaetón que pudieron favorecer los procesos de fusión:

1. Las convergencias rítmicas;
2. la herencia instrumental latinoamericana;
3. la vinculación con ambientes festivos;
4. las temáticas hedonistas, sobre la vida del barrio y las reivindicaciones etno-raciales y de clase.

[2056] En este sentido, Martín Sevillano identifica un cambio de paradigma en el estudio de prácticas musicales consideradas "de mal gusto o marginales en virtud del origen social de sus artífices y de su audiencia" a raíz del movimiento del 15-M iniciado en 2011. Martín Sevillano, "Son ilusiones", 105.

[2057] Ibid., 112-113.

[2058] López Castellano, "El flamenco pop", 11.

[2059] Diego García Peinazo, en su investigación sobre el rock andaluz, habla de las convergencias estilísticas entre el rock y el flamenco / lo andaluz. Diego García Peinazo, *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición* (Sociedad Española de Musicología, 2017).

Igualmente, la rumba no es el único género musical relacionado con el que el reggaetón interacciona en el contexto español, cobrando importancia otros fenómenos como el pop aflamencado.

7.1.2. Lo aflamencado y las fusiones con otros géneros de música popular

Si bien se ha identificado una carencia en cuanto al tratamiento académico de la rumba suburbana, la situación es todavía más acusada en el caso del flamenquito/flamenkito, una categoría musical controvertida que es expresamente desterrada como objeto de estudio por su carácter comercial y su supuesta falta de calidad musical.[2060] En palabras de Arcenegui Rodríguez:

> Existe una corriente musical basada en melodías que beben del flamenco en estructura, pero cuya calidad musical deja mucho que desear si se compara con cualquier tema puramente flamenco. Es por tanto preciso informar que el 'flamenquito' no es más que una desnaturalización del género jondo flamenco y que su principal función es rentabilizar la importancia que supone el apellido flamenco al lado de cualquier producción musical.[2061]

Una postura más crítica es aportada por Cristina Cruces Roldán, quien, al hablar de la devaluación de los procesos de fusión en círculos flamencos, advierte que

> [a]ún peor suerte corrieron otras denominaciones, que –cercanas a la comercialidad pop, aunque aflamencadas– llegaron a ser ninguneadas por la aplicación de vergonzantes diminutivos, como sucedió con el 'flamenquito'.[2062]

Aquí entra otro concepto clave para este capítulo, que es el del aflamencamiento, dado que en buena parte de los ejemplos estudiados encontraremos este proceso aplicado al reggaetón. Por otro lado, si bien fenómenos como la hibridación transcultural o la fusión han sido reclamados como una faceta intrínseca del flamenco por estudiosos como Géhrard Steingress, incluso estos autores establecen distinciones entre las mezclas

---

[2060] Así lo afirma Padial Garrido al determinar que el flamenquito es "música de entretenimiento con ciertos elementos tomados de música flamenca bajo los patrones del pop comercial. Una auténtica mina para los bolsillos de las discográficas pero con poca calidad artística. Por ello se ha etiquetado al flamenco dentro de este tipo de música de entretenimiento, que no hace falta investigar desde el ámbito universitario". Cristina Alba Padial Garrido, "Música y polisemia. Folklore y Flamenco en Iberia de Albéniz" (tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2016), 14.

[2061] José María Arcenegui Rodríguez, "El flamenco: origen, historia y lengua. El Flamenco Festival London" (trabajo fin de grado, Universidad de Sevilla, 2015), 7.

[2062] Cristina Cruces Roldán, "Hacia una revisión del concepto 'nuevo flamenco'. La intelectualización del arte", en *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral* (Universidad de Sevilla, 2012), 14.

musicales según su grado de mistura y su vinculación a los intereses del mercado. De este modo, Steingress se refiere al "folklore comercializado" como aquel "convertido en género musical 'ligero', popular, al utilizarse como elemento adicional, ecléctico para la acentuación de los hits". Asimismo, el autor habla de los procesos de "transculturación sin fusión", –por ejemplo, la inclusión de una guitarra flamenca en una canción pop– determinados por fines decorativos.[2063]

En cualquier caso, no cabe duda de que "las fusiones del flamenco han permitido la celebración de las raíces locales y una tradición 'folk' viviente, al tiempo que mantienen una puerta abierta al mundo donde se pueden construir alianzas".[2064] Son muchos los casos de fusión del flamenco con otras músicas populares, desde el rock andaluz al flamenco-pop o los ejemplos de flamenco urbano que aquí analizamos. En este sentido, el trabajo de Diego García Peinazo sobre el rock andaluz resulta inspirador para observar estos procesos de hibridación y las circunstancias que los rodean. Siguiendo a este autor, preguntas como desde qué lugar se produce la hibridación, qué relaciones de poder se establecen cuando ocurre o qué preceptos ideológicos se siguen nos sirven de guía para plantear una visión más compleja de estos fenómenos. Adicionalmente, su propuesta analítica también ofrece pistas sobre aspectos sonoros a examinar en estos procesos de fusión entre el flamenco y otras músicas populares.[2065]

Por otro lado, se puede mencionar la investigación de Stemmler sobre el denominado "sonido ciudadísimo", un término que surge en el contexto de los 2000 y guarda relación con las fusiones de flamenco y *hip-hop*.[2066] Aquí, la autora plantea la cuestión de qué es el *hip-hop* flamenco, si rap aflamencado o flamenco rapeado. Asimismo, defiende la idea

---

[2063] Gerhard Steingress, "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)", *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 8 (2004), https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos.

[2064] "[F]lamenco fusions have allowed for the celebration of local roots and a living 'folk' tradition, while maintaining an open door to the world where alliances can be built". Jorge Pérez, "The Soundscapes of Resistance: Notes on the Postmodern Condition of Spanish Pop Music", *Journal of Spanish Cultural Studies* 7, n.º 1 (2006): 77 en Christopher Paetzold, "Singing Beneath the Alhambra", 209.

[2065] Desde cuestiones rítmicas y melódico-armónicas a las dimensiones tímbrica y vocal, el autor abre un abanico de posibilidades a la hora de enfrentar estos análisis. Por ejemplo, presta atención a cuestiones como el acento, la fonética o la desafinación intencional, las cuales vale la pena tener en cuenta para los análisis realizados en este capítulo. García Peinazo, *Rock Andaluz*, 273-276.

[2066] Susanne Stemmler, "'Sonido ciudadísimo': Black Noise Andalusian Style in Contemporary Spain", en *Intersecting: Place, Sex, and Race*, ed. Sylvia Mieszkowski, Joy Smith y Marijke de Valck (Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2007), 242.

de que existen elementos estructurales que contribuyen a la mezcla de ambos géneros musicales: sus "estéticas performativas",[2067] el ambiente urbano y la resistencia cultural. Dichos rasgos guardarán relación con algunos ejemplos que se estudian en este capítulo, desde las mezclas de *hip-hop*, reggaetón y flamenco en los 2000 hasta el desarrollo del flamenco urbano de la década siguiente. Además, destaca la investigación de Ignacio Arias Puyana sobre las tendencias estilísticas de la hibridación del flamenco durante las dos primeras décadas del siglo XXI. La hipótesis de Arias Puyana es que estas nuevas propuestas "se identifican por unos elementos musicales y extramusicales diferentes a las hibridaciones flamencas ocurridas en el siglo XX con el rock andaluz, entre otras".[2068] Las tendencias estilísticas de este nuevo siglo que delimita son: 1) flamenco-pop, 2) flamenco-rumba, 3) flamenco-rock y 4) flamenco experimental.

En lo que respecta al flamenco-pop, Arias Puyana retoma el trabajo de autores como Steingress y Cruces-Roldán en sus indicaciones sobre el impacto de la comercialización y la influencia de los intereses de la industria musical, llegando a emplear el concepto de posflamenco.[2069] También recurre al trabajo de Fatás Cabeza para explicar que, en Estados Unidos, el flamenco "se percibe como una música de raíces latinas, y no árabes, como es ciertamente en Andalucía".[2070] En este sentido, el flamenco pop

> es quizás el resultado de artistas cuyos productos musicales contienen un alto índice de comercialidad. Esta tendencia se desarrolla mediante la evocación al flamenco a través de los gestos de la voz con matices que se asemejan a las inflexiones de los cantaores y cantaoras de flamenco.[2071]

A pesar de su acercamiento a la producción de hibridaciones flamencas durante el siglo XXI, la propuesta de Arias Puyana no otorga independencia a otra categoría que consideramos fundamental para entender las creaciones de flamenco-fusión más recientes: la música urbana. Mientras que este autor coloca los ejemplos de lo que se

---

[2067] Stemmler identifica convergencias entre el flamenco y el *hip-hop* en los siguientes elementos estético-performativos: la importancia de la voz hablada, la percusión humana (*beatboxing* / palmas), las polirritmias, el uso del *slang*, los espacios de *performance* y su transmisión oral del saber popular. Ibid., 252-254.

[2068] Ignacio Arias Puyana, "Flamenco e hibridación: nuevas tendencias (2000-2019)" (trabajo fin de máster, Universidad de Granada, 2019), 15.

[2069] Cruces-Roldán, "Hacia una revisión".

[2070] Arias Puyana, "Flamenco e hibridación", 30 siguiendo a Jaime Fatás Cabeza, "El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia", *Música Oral del Sur*, n.º 6 (2005): 40.

[2071] Arias Puyana, "Flamenco e hibridación", 53.

conoce como "flamenco urbano" dentro del flamenco-pop, creemos necesario introducir esta quinta categoría para entender el peso de la cultura de la música urbana en el desarrollo de un pop urbano aflamencado que, como veremos, alcanza a finales de la década de los 2010 un éxito significativo.

Conocer los procesos de fusión del flamenco con otros géneros de música popular, así como el desarrollo de la rumba flamenca y géneros colindantes como la rumba catalana o la suburbana nos permite contextualizar este capítulo dentro de los estudios sobre el aflamencamiento de los géneros de música popular del siglo XXI. Esto no solo tiene implicaciones sonoras derivadas de la fusión de elementos musicales, sino que también permite reconocer la dimensión semiótica de dichos procesos. De todas formas, antes de abordar la producción musical, se han de tener en cuenta los discursos elaborados sobre el reggaetón en el contexto andaluz, para así comprender las negociaciones que se producen entre la tradición y la modernidad.

7.2. ¿Reggaetón en la feria? Negociaciones de lo andaluz en el contexto festivo

Como se ha comprobado en el capítulo 1, desde su entrada en el país el reggaetón fue codificado como música de fiesta, veraniega y para las discotecas. No obstante, esta conexión con lo festivo pronto trascendió el ocio nocturno habitual para acercar el género a ocasiones especiales dentro del calendario. Así, en Andalucía y en otras regiones con influencia andaluza como Cataluña, el reggaetón se convierte en un invitado –mejor recibido unas veces que otras– de las ferias y otras festividades. Por consiguiente, la presencia del género establece un espacio de negociación sobre cómo concebir la fiesta andaluza, avocada a una constante tensión entre la tradición y la renovación. Esto, además, trasciende a cuestiones identitarias sobre lo que significa ser andaluz tanto dentro como fuera de dicha comunidad autónoma. Estas tensiones persisten en la década de los 2020, con situaciones paradigmáticas como la del domingo rociero de La Línea de La Concepción, donde el reggaetón y otras músicas que no entren en la categoría "rociera, flamenca y similar" están prohibidas desde el año 2019.[2072]

No obstante, los primeros debates sobre la idoneidad del género como música presente en festividades andaluzas se sitúan en mayo de 2005 en Córdoba, con motivo de las

[2072] "La Línea de la Concepción prohíbe el reguetón", *La Vanguardia*, 14 de julio de 2019, https://www.lavanguardia.com/vida/20190714/463465867886/la-linea-de-la-concepcion-domingo-rociero-musica-reggaeton.html.

Cruces de Mayo. No es baladí que esto suceda el año en el que tuvo lugar el denominado "verano del reggaetón", como se demuestra en los reportajes analizados en el capítulo 1. La discusión se inicia cuando el periódico *Córdoba* publica una carta de un lector titulada "Música inapropiada en las Cruces de Mayo".[2073] El autor del texto se lamenta de la presencia de "música más o menos atronadora con ritmos caribeños, 'reggaetón' y otros por el estilo, campando a sus anchas", sumada a "un gran número de parroquianos practicando el 'botellón'".[2074] Si bien el firmante admite que no le causa desagrado "este tipo de música" e incluso dice entender su presencia "en nuestras casetas de feria (con la polémica ocasionada) habida cuenta del origen mercantilista de todas las ferias y de la evolución de los medios y modos de disfrutar del ocio", sostiene que las Cruces de Mayo son diferentes, puesto que "forman parte de nuestro patrimonio cultural, al igual que los trajes tradicionales y los sones y bailes como la rumba y las sevillanas, por citar los más comunes". Por tanto, el autor establece un límite entre la pertinencia del reggaetón en las festividades según el grado de tradición que estas contienen.

Hacia finales de ese mismo mes se publica otro texto que reseña la feria cordobesa subrayando las diferencias entre la feria diurna y la nocturna, bajo el título "Rumba y 'reguetón': las dos caras de la feria".[2075] Mientras que la tradición se mantiene por la mañana, por la noche el ambiente se torna más moderno gracias a las "discocasetas", que motivaron "una larga noche en la que, una vez más, prácticamente quedaron acalladas las sevillanas ante el ímpetu de las orquestas, la salsa, el reguetón, la música étnica y otros ritmos desenfrenados". En esta ocasión, el tono es más neutro e informativo, pero sigue estableciendo una diferencia entre la tradición y la modernidad a través de la música y otros elementos como la ropa.

En el mes de julio de 2005 la conversación se traslada a La Velá de Triana, en Sevilla, con un reportaje que reza "Entre la nostalgia y el 'reggaeton'":

> Olor a pescaíto frito y manzaniIla inundan por la noche la calle Betis, que se convierte en los días de la fiesta grande del barrio en un callejón imposible de traspasar donde al ritmo de reggaeton y sevillanas, las casetas se convierten en

---

[2073] Francisco José Ruiz Campos, "Música inapropiada en las Cruces de Mayo", *Córdoba* (Córdoba), 8 de mayo de 2005, 7.

[2074] Es interesante cómo establece una relación entre reggaetón y botellón al expresar que "[l]os consumidores de estas músicas también lo suelen ser de bebidas adquiridas en supermercados así como los visitantes con mayor poder adquisitivo los más cercanos a lo que ha venido siendo tradicional". Ibid.

[2075] R. V., "Rumba y 'reguetón': las dos caras de la feria", *Córdoba* (Córdoba), 27 de mayo de 2005, 78-79.

> improvisadas discotecas del bullicio juvenil. [...] cientos de jóvenes disfrutan de una fiesta que se adapta sin remedio a las nuevas modas perdiendo parte de su sello original.[2076]

Como vemos, el género no sustituye a, sino que convive con otras músicas consideradas más tradicionales y aflamencadas, como las sevillanas. De todas formas, el tono de la periodista, Soledad Ortega, es algo más pesimista, al incluir un destacado que habla de que "[l]os modos de diversión hegemónicos durante el resto del año son los que se imponen en la Velá como territorio nocturno". También recoge el testimonio nostálgico de una feriante, vendedora de avellanas verdes, que se lamenta de que "[a]ntes había más gracia, más arte, las trianeras antiguas se arrancaban en la calle por sevillanas y tangos y yo me salía del puesto para bailar con ellas'".

En agosto, el debate llega a la feria malagueña celebrada en El Real, donde la periodista Beatriz Herrera entrevista a Rayjosedeejay, quien cuenta con más de una década de experiencia en el sector y admite que "[l]as malagueñas hace años que no se ponen porque hay que adaptarse a lo que pide el público", al tiempo que comparte que los adultos "[n]o paran de pedirme 'reggaeton', incluso más que los jóvenes".[2077] De este modo, la noticia recoge, sin entrar en valoraciones, una escena donde

> [q]uienes piensen que en El Real de día se oyen únicamente verdiales y malagueñas están equivocados. Y es que se puede hacer una gira por las calles del Cortijo de Torres para comprobar que en las casetas tienen cabida todos los estilos musicales, desde 'pachangueo' variado hasta el veraniego reggaeton.

Otra crónica, bajo el título "Entre los píxeles y el 'reggaeton'", confirma el protagonismo del género en la feria de Málaga.[2078] Por último, cabe resaltar que ese año el género también llegó a la feria gibraltareña, donde se programaron conciertos de "rock y reggaetón, un estilo cuyo furor también ha llegado a Gibraltar".[2079]

Pasando a 2006, *La Tribuna de Ciudad Real* informa que en la feria de mayo de Puertollano "la música cabalgará entre ritmos flamencos y reggaeton".[2080] En cambio, en

---

[2076] Soledad Ortega, "Entre la nostalgia y el 'reggaeton'", *Diario de Sevilla (Sevilla. 1999)*, 24 de julio de 2005, 28.

[2077] Beatriz Herrera, "Mucho más que sevillanas", *Sur* (Málaga), 17 de agosto de 2005, 92.

[2078] "Entre los píxeles y el 'reggaeton'", *Sur* (Málaga), 21 de agosto de 2005, 114.

[2079] "La feria de Gibraltar se abre al sonido del reggaeton", *Área* (La Línea de la Concepción), 20 de agosto de 2005, 14.

[2080] Roberto García, "La feria y su historia", *La Tribuna de Ciudad Real*, 29 de abril de 2006, 149.

la feria cordobesa son "[a]percibidas siete casetas por poner la música alta" y se informa de que "[l]as discocasetas siguen siendo el caballo de batalla de la Concejalía de Festejos del Consistorio, que no está dispuesto a que El Arenal se convierta en un recinto exclusivo de reggaetón".[2081] La polémica se mantiene en julio de ese año, cuando se publica una entrevista al concejal de ferias y festejos Marcelino Ferrero:

> - Parece que nadie quiere ponerle el cascabel al gato. Hay que conjugar el 'reggaeton' y las sevillanas, sin que nadie se enfade y sin traicionar el espíritu de la fiesta.
> - Exacto, soy defensor de las tradiciones de Córdoba. Que los tiempos están cambiando, de acuerdo, pero hay que defender la pureza de esas fiestas que durante tantos años se han mantenido con ese típico sabor cordobés. Las reuniones que mantenemos son para defender la fiesta y para evitar problemas tomaremos las medidas necesarias que se consensuen con los vecinos. El sabor tradicional tiene que hacerse compatible tanto con los jóvenes como con los mayores.[2082]

Otra noticia referida a esta fiesta contrapone nuevamente la tradición con la modernidad, representada esta última por el "ritmo de reggaetón" y los "combinados con Red Bull".[2083] Por otro lado, en la VI Fiesta de la Primavera de Algeciras el reggaetón se convierte en protagonista gracias a un concierto/festival en el que participan "Miguel Sáez, Latino Guey (*sic*), Mario Mendes, Isaac Luque, Guajiro (*sic*) del Puerto, Dj Kun".[2084] El reggaetón se sigue escuchando en la primavera de 2007, concretamente en la feria de El Puerto de Santa María (Cádiz), donde los asistentes pueden

> dejarse llevar por el ritmo de todo tipo de bailes, ya sean sevillanas o los alocados tonos del reggaeton, tendencia que se ha convertido en auténticamente imprescindible en cualquier pista. Sin este movimiento que incita a las más variadas pasiones nocturnas no se puede ser el rey de la fiesta, en este caso el rey y anfitrión indiscutible de la Feria.[2085]

[2081] R. Lopera, "Apercibidas siete casetas por poner la música alta", *El Día de Córdoba*, 23 de mayo de 2006, 82.

[2082] Irina Marzo, "'En las fiestas cordobesas me siento como pez en el agua'", *Córdoba* (Córdoba), 28 de julio de 2007, 12.

[2083] "La gran aventura de contemplar la tradición al revés", *El Día de Córdoba*, 23 de mayo de 2006, 112. Según otra noticia sobre la feria de Córdoba, esta terminó "después de ocho días de albero, casetas, ¿sevillanas?, mucho Koala, algo de reggaeton, algo de fino, mucha cerveza y unos cuantos cubatas". Luis J. Pérez-Bustamante, "Albero, fino y se acabó", *El Día de Córdoba*, 28 de mayo de 2006, 7.

[2084] E. G., "Fiesta de la Primavera: cuatro horas de ritmo en Las Palomas", *El Faro de Algeciras información*, 27 de mayo de 2006, 13.

[2085] Begoña Picos, "Pachanga, salsa y rebujito juvenil", *Información El Puerto*, 27 de abril de 2007, 53. Además, otras músicas que estuvieron presentes en la fiesta fueron el pop latino, David Bisbal con su "Ave María" o el "Aserejé" de Las Ketchup.

De modo similar, en el también gaditano municipio La Línea de la Concepción se describen la rumba y la sevillana como los sonidos clásicos de las casetas tradicionales de ambiente familiar, mientras que el reggaetón queda relegado a la "representación casetera" de "discotecas como Portobello", donde "la música incesante, que se maneja entre ritmos de reggaeton y pachangueo, entre Bisbal y DJ Tarumba, dispara los enérgicos bailes de adolescentes y veinteañeros".[2086] En el caso de la feria de Almería, la caseta Dolce Vita es la que atrae a un público juvenil con "[m]úsica para todos los gustos que va desde el 'reggaeton' hasta los ritmos electrónicos".[2087]

Hasta ahora, las noticias recopiladas y analizadas proceden principalmente del territorio andaluz (a excepción de la concerniente a la feria de Puertollano). El tono general es neutro y conciliador, más allá de las declaraciones de los comités de festejos de Córdoba o la carta al director con la que abríamos este apartado. A grandes rasgos, se constata que el reggaetón es percibido como un síntoma de la modernización de las ferias y otras festividades, conviviendo con la tradición y siendo símbolo de la juventud sin ocasionar tampoco fuertes rechazos. De todas formas, en la Feria de Abril de Catalunya, celebrada en Barcelona, los debates sobre la pertinencia del reggaetón en la feria se magnifican.

En 2008, una noticia de *La Vanguardia* da cuenta de que durante la XXVII Feria de Abril de Catalunya, "[l]a caseta más concurrida ha sido la de Mi Rumbita, un negocio patrocinado por Chatarras Sánchez destinado a adolescentes sudamericanos aficionados al reguetón".[2088] Sin embargo, el presidente de FECAC (Federación de Entidades Culturales Andaluzas en Catalunya), Francisco García Prieto, notifica que "[e]l año que viene todo serán sevillanas, y quien no lo vea así no repetirá". En efecto, en 2009, *El Periódico de Catalunya* anuncia que "[l]a Feria de Abril prohibirá las 'casetas discoteca'" y que "[l]os organizadores piden a los feriantes más música andaluza y menos comercial".[2089] Aun así, no se trata de una prohibición total, pues, según García Prieto, "las entidades extranjeras y las empresas que tendrán casetas este año podrán colocar

[2086] Pablo Rodríguez, "Las casetas de toda la vida, un lugar donde pasar la noche en familia", *Europa sur*, 22 de julio de 2007, 64.

[2087] Isabel Muriel, "Una nueva velada fiestera hasta la madrugada en la caseta Dolce Vita", *La Voz de Almería*, 22 de agosto de 2007, 63.

[2088] Luis Benvenuty, "Incontinencia incívica", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 5 de mayo de 2008, 79.

[2089] David Placer, "La Feria de Abril prohibirá las 'casetas discoteca'", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 1 de abril de 2009, 31.

música de otros países, como salsa y reggaeton pero deberán acatar las normas y hacer una apuesta más clara por las sevillanas".[2090]

Estas medidas son discutidas por Quim Monzó en su columna de opinión para *La Vanguardia*. El periodista cuestiona los límites entre lo andaluz y lo comercial, y se pregunta:

> Si la Feria de Abril de Catalunya es una clonación o una adaptación de la de Sevilla, y en la de Sevilla lo que ponen es sólo música andaluza, ¿a qué viene que en la de aquí pongan salsa y reggaetón?[2091]

Sobre esto, propone que la inclusión de música latina podría ser "una jugada hábil" para diferenciar la fiesta barcelonesa, al tiempo que admite que "es comprensible que la música que quieran escuchar sea la suya y no otra, si los que montan la Feria de Abril disfrutan con la añoranza". No obstante, la crítica principal del texto se sitúa en el último párrafo:

> Pero no quiero ni imaginar lo que opinadores en general y tertulianos en particular dirían si, en vez de ser una fiesta andaluza, fuese una fiesta catalana y sus organizadores pidiesen volver a las esencias y acabar con la salsa y el reggaeton. ¡La de insultos que les lloverían, acusándolos de cerrados, de nacionalistas, de xenófobos, de chovinistas, de poco abiertos, de nada multiculturales, de estrechos de miras, de racistas...!

Estas medidas se hacen eco en la prensa malagueña, con la noticia "Barcelona clausurará las casetas que pongan reggaeton en lugar de sevillanas". Aquí, Cristina Reino informa de que

> Francisco García Prieto, presidente de la Fecac, amenaza a las entidades con clausurarles la caseta si no cumplen este requisito. La medida responde a la intención de detener la cada vez mayor presencia de música latina o reggaeton, ya que, desde hace años, la feria se ha abierto a la otra inmigración de Cataluña, como son los colectivos magrebíes o latinoamericanos.[2092]

La conversación continúa en una entrevista a Daniel Salinero, responsable de juventud de la FECAC, donde le preguntan si cree que se está perdiendo el "espíritu andaluz" entre las nuevas generaciones, a lo que Salinero contesta incidiendo en lo importante que es la

---

[2090] Ibid.

[2091] Quim Monzó, "'Feria de mujeres hermosas, rosa fina'", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 12 de abril de 2009, 16.

[2092] Cristina Reino, "Barcelona clausurará las casetas que pongan reggaeton en lugar de sevillanas", *Sur* (Málaga), 25 de abril de 2009, 67.

tradición para estos jóvenes de origen andaluz.[2093] En lo que respecta a la prohibición del reggaetón, responde que "[l]a gente viene a la Feria de abril a escuchar y bailar sevillanas, no a escuchar reggaeton. De todas formas, no prohibimos a nadie que ponga ningún tipo de música, pero las sevillanas deberían ser lo más común". Por otro lado, el periodista Luis Benvenuty recoge durante la feria algunos testimonios de "adolescentes sudamericanos aficionados al reggaeton", quienes expresan que "[h]ay que adaptarse, esta es una fiesta andaluza".[2094] La historia se saldó, si se nos permite, con un *plot twits*: "[a]l final, no solo ninguna entidad fue advertida ni sancionada, sino que la nueva caseta de las juventudes de la FECAC despertó críticas entre algunos federados porque apostaba por los ritmos latinos", informa David Placer.[2095]

Así pues, la inclusión o exclusión del reggaetón en las fiestas andaluzas no es solo un tema de actualidad, sino que lleva siendo motivo de debate desde la década de los 2000. El reggaetón se convierte en un factor más de la modernización de las festividades, lo que pone en juego ciertas negociaciones identitarias sobre lo andaluz, así como ciertas formas de entender la tradición y el componente económico de las fiestas. De todas formas, si el reggaetón es una música que impregna el consumo festivo andaluz, también será un recurso para encarnar identidades andaluzas, españolas y flamencas en el terreno de la creación musical a lo largo de la primera década del siglo.

7.3. Encuentros entre el reggaetón, el flamenco y la rumba en los 2000

En lo que respecta a las hibridaciones de reggaetón con flamenco, durante los años 2000 destacan las propuestas de pop y el rap aflamencados que encontramos en artistas como Miguel Sáez, Sergio Contreras o Hanna. Asimismo, las mezclas con la rumba sobresalen en proyectos bastante variados, desde la rumba melódica de Decai al rumbatón de Huecco o las inclinaciones humorísticas de Paco Aguilera. Cabe señalar también que esta variedad de ejemplos musicales procede tanto de discográficas independientes –entre las que destaca Vale Music– como de discográficas multinacionales, lo que revela el interés comercial que radica en estas mezclas.

[2093] D. P., "'Los jóvenes no permitiremos que el espíritu de esta fiesta se descafeíne'", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 26 de abril de 2009, 37.

[2094] Luis Benvenuty, "'El futuro son los orígenes'", *La Vanguardia* (Barcelona. 1978), 27 de abril de 2009, 7.

[2095] David Placer, "'La Feria de Abril cierra con más visitas y menos ventas'", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 4 de mayo de 2009, 31.

7.3.1. Miguel Sáez y Sergio Contreras, "Andaluces disparando cante" (2006)

Los artistas andaluces Miguel Sáez y Sergio Contreras sobresalen en la escena musical española de mediados de los 2000 por presentar algunos de los primeros ejemplos de aflamencamiento del reggaetón desde el rap comercial.[2096] Miguel Sáez es un artista gaditano que, tras publicar varios discos de pop latino, se decantó por el reggaetón con *Mi Reggaeflow* (2005),[2097] un trabajo que también incluye pop y baladas. La mayoría de los temas de reggaetón imitan el estilo puertorriqueño, siendo solo dos los que introducen elementos aflamencados: "Tú estás buena" y "Si quieres bailar", que cuentan con bases suaves de *dembow*.

Por otro lado, Sergio Contreras es un artista de Huelva que debutó en 2005 con el disco *De luz y sal* donde, según la prensa, "funde con soltura y gracia el hip-hop, rap, reguetón y pop andaluz".[2098] Una entrevista en *El Adelanto de Segovia* apunta su carácter "[s]ureño, aflamencado y poderoso en los recitados", destacando que se trata de "música andaluza […] de consumo masivo".[2099] De todas formas, la atención que Contreras presta al reggaetón es exigua, pues el género tan solo aparece en la canción "Yo no quise", de estilo aflamencado.[2100] Aquí, el cante no procede del artista, sino de un cantaor no identificado que hace de contrapunto al rap de Contreras.[2101]

[2096] También encontramos el tema "Reggaeton flamenco" de José Payan en su disco *Traigo Flores* (2006), con un estilo de cante flamenco. Otro caso un poco más tardío es el del rapero onubense Maki, que mezcla reggaetón, rap y flamenco en sus álbumes *Un millón de gracias* (2007) y *Ojalá* (2008). Véase "Ojalá", *Canarias 7*, 10 de mayo de 2008, 219.

[2097] Aunque originalmente fue publicado con el título *Mi Flow* en 2004 por la discográfica Clip Records, la versión que se encuentra en Spotify es la de la reedición de este primer trabajo por parte de Miguel Sáez en 2005 dentro de su sub-sello Reggaetop Music. "Entonces fue cuando le dije a la compañía que parase la producción del de flamenco y apostamos por *Mi Flow*, que al principio no sonó mucho y la cosa se desinfló por lo que la compañía decidió parar la promoción. Entonces compré mi máster por el que pagué bastante dinero y me asocié con Raúl Madroñal para crear el subsello Reggaeton (*sic*) [Reggaetop] Music. Reeditamos el disco con un par de canciones más y lo llamamos *Mi reggaeflow* del que vendimos casi 30.000 copias e hicimos una gira de 102 conciertos". José F. Cabeza, "'La gente de este rincón como no encuentra trabajo se pone a cantar'", *Información San Fernando*, 21 de mayo de 2006, 14.

[2098] José Luis Montoya, "Sergio Contreras, de luz y sal en su debú discográfico", *ABC* (Sevilla. Ed. impresa), 4 de mayo de 2005, 97.

[2099] Por su parte, Contreras reconoce que es una época en la que "la música de raíz andaluza" está de moda, "ya sea hip-hop, pachanga o flamenquito". Quico Ventana, "Rimas de la vida misma", *El Adelantado de Segovia*, 11 de agosto de 2005, 52.

[2100] El tema "No me fío de ti" tan solo presenta secciones de *dembow* en los estribillos. Esto, sumado a su estilo de electro-swing, dificulta la posibilidad de clasificarla como reggaetón.

[2101] El álbum está lleno de secciones cantadas por otras personas, ya sea en estilo pop o cante flamenco.

El cantaor se encarga de los estribillos, así como de otras secciones donde queda a solas con la guitarra flamenca en las que despliega quejíos y melismas con su voz rasgada. La producción toma elementos del estilo puertorriqueño, pero suavizados y con una orientación pop, desde el bajo a los sintetizadores arpegiados y el *dembow*, a los que añade una guitarra eléctrica y *samples* como el *orchestral hit*. También destaca el uso de ciertos efectos de ruido propios del *hip-hop*. La canción presenta una estructura casi a modo de collage, en la que se diferencian claramente las secciones inspiradas en el reggaetón de aquellas que miran al flamenco, llegando a finalizar el tema por tanguillos (tabla 7.1.).

Sección	Estribillo 1 (0-0:22)	Estrofa 1 (0:23-1:02)	Break 1 (1:03-1:26)	Estribillo 2 (1:27-1:47)	Solo de guitarra flamenca (1:48-1:57)	Estrofa 2 (1:57-2:06)
Género musical	Flamenco (F)	Reggaetón (R)	F	F + R	F + R	R
Rasgos musicales	Cante flamenco, sintetizado-res, guitarra flamenca	Rap, sintetiza-dor, *dembow*	*Sample* rotura. Guitarra flamenca solista, jaleos, cante	Como estribillo 1, pero con *dembow*	Con *dembow*	Como estrofa 1
Sección	Break 2 (2:07-2:27)	Estrofa 3 (2:28-2:37)	Estribillo 3 (2:38-2:57)	Solo guitarra eléctrica (2:58-3:07)	Estrofa 3 (3:07-3:17)	Break 3 (3:18-19)
Género musical	F; F+R	R	R+F	R + Rock	R	F
Rasgos musicales	Cadencia andaluza, guitarra eléctrica. Se añaden *dembow* y bajo en 2:17	Como estrofa 1	Como estribillo 2	*Dembow* y guitarra eléctrica	Como estrofa 1	Cajón flamenco, palmas, cambio a subdivisión ternaria (tanguillos). Recupera cante de break 2

Tabla 7.1. Estructura de "Yo no quise" de Sergio Contreras.

Ambos artistas se unen en "Andaluces disparando cante", canción publicada en el segundo disco de Sergio Contreras, *El espejo* (2006).[2102] Se trata de un corte donde la fusión de elementos del flamenco con el reggaetón se hace explícita no solo en lo musical, sino también a nivel lírico y visual. Para facilitar el análisis conjunto de estos aspectos,

[2102] De este disco también conviene señalar el tema de pop-rock aflamencado con base de *dembow* agresiva "Yo te siento", con la que abre el álbum.

se incluye una tabla que recoge fragmentos significativos de la letra[2103] y de la estructura de la canción (tabla 7.2.).

Intro	Boricuas, Panamá, Chile, Colombia, Ecuador... a todos los latinos... Cuba, escucha nuestro canto. *This is my flow!*
Estribillo A	Canto y mientras tanto / tu manera de mirar me está quemando Y aunque no te estés fijando demasiado / *ira* niña fusión, flamenco - reggaeton Aquí en Andalucía se está creando.
Estrofa 1	Ssh! Calla y escucha como suena este reggaeton aflamencao […] Sin balas, pistolas, héroes de ficción, vete enterando el reggaeton no es coacción […] Créeme no es necesario mezclar canción con sangre ¡oye gatas, *brothers*, andaluces disparando cante!
Estribillo B	Coro: Llevo mi tierra en la sangre, la sangre que me brota, derrochando el arte Hazte el muerto, el despistado, aquí estamos, ¿no te has enterado o que? Andaluces disparando cante.
Transición	Amo allá Sergio, amo hijo, amono Miguel, pa' que las gatas se suelten, Con Miguel Sáez, quillo... Sergio Contreras
Estrofa 2	Sergio Contreras con Miguel Sáez, nunca destruyendo, siempre construyendo, […] Que para cruzar el charco y darte en la cara con mi *flow* no hace falta ser del Bronx, boricua, cubano o de Nueva York, chileno, mejicano, negro... Andaluces disparando cante, ¿¡me pillas *bro*!?
Diálogo (solo videoclip)	MS: Sergio, que se agarre Latinoamérica cuando esto cruce el charco. SC: Allí creían que nosotros, aquí, en Andalucía no teníamos *flow* MS: Pues toma reggaetón SC: Y con flamenco
Outro	Llevo mi nación, ay por bandera / llevo el reggaeton, que corre por mis venas. Llevo mi región, ay por bandera / también llevo flamenco, que corre niña por mis venas.

Tabla 7.2. Transcripción parcial de la letra y estructura de "Andaluces disparando cante".

Desde su título, "Andaluces disparando cante" intenta combinar lo flamenco y andaluz con el imaginario gansteril propio del reggaetón puertorriqueño de la época. La canción tiene un inicio instrumental acústico con una guitarra flamenca y palmas cerradas (que aportan una sonoridad más sorda y grave), sazonado con jaleos –"toma que toma"– de Sergio Contreras, quien aparece junto al agua con una iluminación azulada en el videoclip. Este comienzo íntimo y pausado se torna más intenso cuando entre los dos artistas empiezan a enumerar países latinoamericanos, instándoles a escuchar su canto, a

[2103] Para poner el foco en el contenido de la letra, se prescinde del uso del dialecto visual.

la vez que la parte instrumental se tiñe de cuerdas épicas, *orchestral hits* a distancia de semitono y percusiones.

Seguidamente, el estribillo A sitúa a los artistas en el espacio urbano realizando gestos agresivos derivados de la corporalidad del reggaetón, con una base de *dembow*, líneas de guitarra eléctrica y los ubicuos *orchestral hit*. Nótese, además, que en las repeticiones de este estribillo se añade el cante de una voz masculina, con melismas y quejíos. A continuación, comienza la primera estrofa de rap de Sergio Contreras, que invita a escuchar "cómo suena este reggaetón aflamencao", dirigiéndose en el videoclip a una chica en una playa decorada con banderas de países latinoamericanos (fig. 7.1.). Esta escena y la letra conectan la canción con la narrativa pan-latina de "Oye mi canto", de donde probablemente toman la imagen de la playa con banderas. También el tratamiento del cuerpo femenino es similar, con mujeres jóvenes en bikini e incluso una bailarina que se retuerce en la arena cubierta de barro, con planos de su cintura que recuerdan al videoclip de "Hips Don't Lie" de Shakira.



Figura 7.1. Fotograma del videoclip de "Andaluces disparando cante".

Además, los gestos agresivos de los artistas contrastan con el discurso de Sergio Contreras, que insiste en que no hay contenido violento en el reggaetón que él hace.[2104] Tras emplear vocabulario característico del género –gatas, *brothers*–, llega el estribillo B, en el que los dos artistas intervienen rapeando junto a un coro femenino de voces aflamencadas, con una letra que incluye metáforas sobre la identidad andaluza que resultan cercanas al imaginario flamenco. A continuación, escuchamos una sección de transición en la que los artistas se animan entre ellos, mientras aparecen dando palmas en el videoclip. En este punto se sitúan en un escenario rodeados de público, donde más adelante actuarán un grupo de *breakdancers* y atrapa fuegos.

En la segunda estrofa, Contreras rapea contra los tópicos esencialistas de la identidad, rechazando la idea de que solo las personas latinas y afrodescendientes tienen *flow*. El estilo jactancioso de la letra se combina con una escena en la que grita por la espalda a tres hombres, uno de ellos racializado, que se encuentran inmóviles con las manos a la espalda. Esta idea también queda patente en el diálogo que los artistas intercambian en el videoclip, donde se enorgullecen de su *flow* siendo andaluces. Es más, los colores de la bandera de Andalucía aparecen en las cintas que cubren el cuerpo de una mujer –quien en el videoclip encarna el canto femenino aflamencado del estribillo B–, una imagen que culmina con Sergio Contreras clavando dicha bandera en la playa, en medio de los estandartes latinos. El *outro* retoma la sonoridad más acústica y aflamencada, con los artistas pregonando que tanto el flamenco como el reggaetón "corre[n] por sus venas".

"Andaluces disparando cante" supone un ejemplo de reivindicación identitaria a través de una acumulación de tópicos de lo flamenco/andaluz y del reggaetón/*hip-hop*. Con la mirada puesta en las narrativas pan-latinas de videoclips como "Oye mi canto" –algo similar a lo que hacen K-Narias en su canción debut–,[2105] Contreras y Sáez reclaman su espacio en la escena internacional (latina) del reggaetón a modo de tiraera regionalista/etnoracial, con un discurso que pretende situar, en términos de *flow* y arte, lo andaluz al mismo nivel que lo (afro)latino y lo afroamericano. Para ello, la fusión explícita del reggaetón con lo aflamencado funciona como una estrategia de

---

[2104] Esto encaja con las declaraciones de Miguel Sáez en la prensa, quien a menudo trata de marcar distancias con el reggaetón latinoamericano: "Mis canciones de reggaetón no son como las que vienen de Puerto Rico o Panamá. Son canciones latinas de toda la vida, pero con el ritmo de reggaetón. No soy agresivo ni machista, soy de gaditano, de La Isla y no hemos vivido el rollo de las bandas latinas que se vive en los países a los que antes me he referido". Keko Romero-Sánchez, "'El buen cantante tiene que saber cantarlo todo, no ceñirse a un estilo'", *Información San Fernando*, 9 de mayo de 2008, 13.

[2105] Véase el capítulo 5.

diferenciación, aunque también recuperan motivos visuales como la sexualización femenina o términos del *slang* puertorriqueño y cubano para demostrar su manejo de los códigos del género.[2106] Otra agrupación inspirada en el estilo puertorriqueño de la época cuya carrera comienza en los 2000 es Decai, que representan una vertiente más melódica con sus fusiones de reggaetón y rumba.

7.3.2. Las fusiones y versiones de Decai en clave de rumba

En el verano de 2005, un trío gaditano formado por Pablo Iglesias, Franci Domínguez y Emilio "Emy" Núñez publica su disco debut bajo el amparo de Vale Music y con la producción de Toni y Xasqui Ten.[2107] Estos son Decai con *Y esto es lo que hay*, un trabajo que se promocionó como "melodías pegadizas que se mueven entre el flamenco y bases de pop electrónico con el ritmo del verano, el reggaetón".[2108] Años más tarde, Iglesias reconoce que la idea de fusionar flamenco con reggaetón fue de Ricardo Campoy,

> que por aquel entonces llevaba la compañía Vale Music, y nosotros le entregamos una maqueta en la que cantábamos a lo actual, a lo que estábamos acostumbrados, cantar a tres voces, a lo que había en el mercado. Y Ricardo Campoy le dio el chip de cambiar un poco, iba mucho entre Miami y Barcelona y venía con ideas frescas y nuevas. La verdad es que el reggaeton, por esa época, empezó a entrar por España fuerte y dio esa idea, de mezclar las bases de reggaeton con el flamenco a tres voces como nosotros cantamos, cada uno en su tono. Cuando escuchamos la maqueta nos sorprendió un poco, pero luego nos adaptamos perfectamente.[2109]

Como vemos, la influencia de Vale Music en el desarrollo del reggaetón en el país trasciende los discos recopilatorios estudiados en el primer capítulo, pues también fomentaron el uso del ritmo de *dembow* en la producción de agrupaciones noveles como Decai. Formados musicalmente en agrupaciones carnavaleras y en el grupo La Habana, Decai lanza como *single* debut "Yo te haría una casita", un tema donde se presenta una

---

[2106] Adicionalmente, cabe apuntar que, si bien las mezclas de reggaetón y flamenco desde los 2010 estarán estado representadas por una nueva ola de artistas y productores, lo cierto es que tanto Miguel Sáez como Sergio Contreras continúan publicando música con este estilo. De entre los trabajos más recientes destaca "La reina del local" (2018) de Sergio Contreras junto a Manuel Delgado, un tema que combina el estilo aflamencado con reggaetón pop, así como las colaboraciones de Miguel Sáez con el cantaor J. Montoya, entre las que encontramos "Farándula 2019".

[2107] Tamara García, "'Intentamos marcar un estilo diferente a todo lo demás'", *Diario de Cádiz*, 1 de junio de 2005, 58.

[2108] Ibid.

[2109] Adrián V. B., "'Cádiz nos inspira mucho'", *Diario de Cádiz*, 16 de marzo de 2015, 49.

mezcla evidente entre la producción del reggaetón *mainstream* de los 2000 y el estilo de pop aflamencado de esa época.

Por un lado, la canción comienza con un *sample* atenuado de sirena, sobre un colchón de *plucks* arpegiados y un bajo *saw* a los que se añaden más adelante *strings* épicos. El ritmo se sostiene sobre un *dembow* de nueva producción, poco agresivo, con redobles de caja en el último pulso del segundo compás. Por otro, los cantantes interpretan giros melódicos, melismas a final de estrofa y quejíos en el puente, pero con un cante fino que sigue el estilo de Pepe Marchena, alejado del cante áspero –y codificado como más auténtico– de los cantaores según el estilo mairenista.[2110] El elemento aflamencado se completa con una línea de palmas y con la intervención de la guitarra flamenca, tanto de acompañamiento como a modo de respuesta de la línea vocal, de modo similar a lo que identifica Juan de Dios Cuartas en el caso de la producción de pop latino.[2111] Asimismo, se escucha el uso de la guitarra eléctrica en algunos finales de frase, un recurso habitual en la producción de reggaetón hecho en España de estos primeros años.[2112]

El videoclip de "Te haría una casita" opta por un imaginario flamenco y gaditano, que otorga importancia a espacios como la playa de La Caleta, el patio andaluz o la terraza de un bar. Emilio Núñez aparece tocando una guitarra, mientras que canta a una chica joven, la cual también baila flamenco en la playa, pero vestida con ropa de calle. Además, vemos escenas en las que los miembros del trío se encuentran sentados en la arena dando palmas con un grupo de amigos, que luego se arrancan a bailar. De este modo, Decai moderniza el pop aflamencado a través de una estética joven, pero sin incorporar los elementos del *bling-bling* típicos del reggaetón. Asimismo, mantiene representaciones de lo flamenco/andaluz, como los espacios, los instrumentos o el baile.

La mayor parte de las canciones de *Y esto es lo que hay* también presentan esta combinación de pop aflamencado con bases de *dembow*. Encontramos cierta variedad en la instrumentación, desde los motivos de sonoridad árabe del violín en "Nena" a los tumbaos de piano, el sitar y el estilo rumbero en "Sabor Decai". Son especialmente frecuentes los solos de guitarra flamenca, presentes en el puente de temas como "Besos sin amor", que culmina con una modulación en el estribillo final. También incluyen

[2110] Folch, "At the Crossroads", 20.

[2111] Juan de Dios Cuartas, "La 'miamización' del cantante español".

[2112] Es el caso, por ejemplo, de "Esto es pa ti" de Santa Fe, analizada en el capítulo 4.

secciones de jaleos en algunas canciones, aportando una sensación de cercanía y autenticidad que parece emular la reunión flamenca, como ocurre en la *intro* de "Átame", donde añaden una parte del "Tirititrán".[2113] Como ya se ha comentado anteriormente, Decai tiene un estilo aflamencado a tres voces; sus letras son románticas, con metáforas y términos que emanan de las narrativas del flamenco, como "niña" o las alusiones a la pena o la muerte por amor. De este modo, se alejan del contenido sexual y la jactancia del reggaetón *mainstream*, posicionándose en la escena de pop aflamencado de otros artistas de la época, como Andy y Lucas.

En 2007, Decai publica su segundo álbum bajo el título *Aires nuevos* con la producción de David y Santi Villar. En esta ocasión, el empleo de bases de *dembow* es menor, quedando relegado a tres temas: "Morena", "Ven conmigo" y "Y es que yo sin ti".[2114] No obstante, el género vuelve a cobrar relevancia en su siguiente trabajo, el disco de versiones de reggaetón en clave de rumba *Baila morena*, lanzado en 2008. En esta ocasión, el trío trabaja de nuevo con los productores Toni y Xasqui Ten, versionando una decena de canciones de reggaetón que habían sido publicadas dentro de la serie de recopilatorios *El disco de reggaetón* de Vale Music.[2115] De esta manera, la discográfica –que pertenece a Universal desde 2006–, saca beneficio de su *back catalog*, pero sin llegar a emplear los fonogramas originales.

Las notas promocionales califican este trabajo como "reggaetón con acento del sur",[2116] señalando que su objetivo principal es "triunfar en carpas y chiringuitos de verano".[2117] Según *El Correo de Andalucía*:

> ¿Qué hacer cuando el flamenquito-pop se vuelve un callejón sin salida? Pues buscar nuevas alianzas como y por donde sea. El trio gaditano Decai lo intenta con el

---

[2113] Parte del cante por alegrías que se sitúa al inicio de la interpretación y cuya creación se atribuye al cantaor gaditano Ignacio Espeleta, según rememora el cantaor Chano Lobato. Joaquín Paredes Solís, "Historia del 'tirititran'", *Albinas del Atlántic* (blog), 4 de febrero de 2011, https://albinasdelatlantico.wordpress.com/historia-del-tirititran/.

[2114] Además, el estilo de estos temas es más cercano al del pop latino, algo que se percibe en las progresiones armónicas empleadas, así como en el uso de tumbaos de piano.

[2115] A la primera edición de *El disco de reggaetón* pertenecen "Baila morena" de Héctor y Tito, "Hasta cuándo" de Ángel López, "Dile" de Don Omar, "Felina" de Héctor y Tito, "La Gata" de Nicky Jam; a la segunda, "Ella y yo" de Don Omar y Aventura, "Me estoy muriendo" de Rakim & Ken-Y, "Lo que pasó, pasó" de Daddy Yankee; a la tercera, "Me hace así (Luny Tunes & Noriega Remix)" de The Mosa Project; y a la quinta, "Pobre diabla" de Don Omar.

[2116] "Baila morena", *El Correo de Andalucía*, 8 de mayo de 2008, 90.

[2117] "Baila morena", *Diari de Sabadell*, 29 de mayo de 2008, 27.

> reggaeton después de algunas aproximaciones en sus dos anteriores álbumes, *Y esto es lo que hay* y *Aires nuevos*. Y para ello se aferran a temas clásicos del género, los popularizados por Daddy Yankee, Don Omar, Héctor y Tito, Nicky Jam, Luny Tunes o Aventura. No parece que vaya a ser la salvación del género, pero sirve para echar el ratito y mover el esqueleto.[2118]

Nótese cómo en el verano de 2008 se habla de este repertorio como "clásicos del género", lo que demuestra un proceso de canonización favorecido por la distancia temporal de los temas escogidos para versionar. De hecho, *Baila morena* se convirtió en un éxito de ventas, llegando al "triple platino por sus ventas en descargas digitales y politonos".[2119] En 2009, Decai se promociona como el "primer grupo que fusiona con arte 'reggaeton' y flamenco".[2120] Esto trasluce en el videoclip de "Ella y yo (Rumba)", donde los tres intérpretes se encuentran sentados en sillas de enea sobre un tablao flamenco y vestidos con camisas y pantalones oscuros. Con las manos en las rodillas y la cabeza gacha, adoptan una expresión seria y compungida, que se intensifica por la iluminación en picado que dibuja sus sombras sobre el suelo. En cada una de sus intervenciones, miran a cámara afligidos, mientras se reparten los versos del diálogo de Don Omar y Romeo Santos en el que se va desvelando un triángulo amoroso del que ambos participan.

Delante de ellos, una mujer joven con un vestido largo rojo y zapatos de flamenco (sobre la que aplican en momentos puntuales imágenes de fuego) baila jugando con el vuelo de su falda, reforzando el elemento flamenco. El solo de guitarra del puente también se representa en el vídeo, dando paso al momento culmen de la trama, cuando, apoyado por una modulación a distancia de tono ascendente (de si♭ m a do m), se descubre la traición. En cuanto a la música, como se indica en el título, la canción adapta el reggaetón original de Aventura y Don Omar en clave de rumba. Las voces melódicas y melismáticas de Decai se compaginan con una base de palmas, cajón flamenco, cencerro a tempo, guitarras rítmica y melódica, y cuerdas.

La producción de otras canciones se distingue por el uso de guitarra eléctrica, tumbaos de piano y metales –como sucede en "Dile" o en "Felina"–. Los miembros de Decai también se decantan secciones rapeadas, como en "Baila morena", que se mezclan con quejíos de

---

[2118] A. L., "Baila morena", *El Correo de Andalucía*, 5 de junio de 2008, 82.

[2119] "Música", *Diario de Cádiz*, 15 de mayo de 2009, 20.

[2120] Roberto Jiménez, "Decaí, primer grupo que fusiona con arte 'reggaeton' y flamenco", *Tribuna de Salamanca*, 14 de octubre de 2009, 30. La idea de hacer música con arte funciona aquí como símbolo de autenticidad, de destreza y de buen gusto.

fondo. Además, los intérpretes adaptan algunas letras, cambiando, por ejemplo, "negra" por "nena" en "Me hace así". Sin embargo, otras líricas se mantienen inalteradas, como el uso del masculino de los versos de Glory en "Baila morena", lo que puede dar pie a lecturas queer, especialmente cuando repiten "dale moreno, que nos fuimos a fuegote".

En 2012, Decai pasa a formar parte del sello Roster Music, publicando varios *singles*, como la versión aflamencada de "Noche de sexo" (2012), "Dame" (2015), "Ella es" (2016) o "Qué caprichoso es el amor" (2018). Su estilo aflamencado se mantiene, aunque va cambiando según evoluciona la producción de reggaetón durante la década. La carrera de Decai representa las posibilidades de acercarse al reggaetón desde un estilo de rumba pop melódica, que contrasta con el rumbatón de Huecco, más cercano al rock.

7.3.3. El rumbatón mestizo de Huecco

A mediados de los 2000, el interés por mezclar rumba, flamenco y reggaetón se tradujo también en canciones lanzadas por compañías multinacionales que se convirtieron en éxitos dentro del *mainstream* nacional e incluso internacional. De este modo, las fusiones con el reggaetón se convierten en una opción más de álbumes eclécticos, definidos por la variedad y la mezcla de géneros musicales y estilos. Es el caso de "Pa' mi guerrera" (2006) de Huecco, canción de la que nos ocupamos en este apartado.

En 2006, tras abandonar la banda de rock Sugarless, el artista madrileño de raíces extremeñas Huecco publicó su primer disco en solitario, *Huecco*, donde, inspirado por un largo viaje por América, explora el mestizaje junto al productor KC Porter. Este trabajo, publicado por Warner Music Spain, fue editado en países como Chile y Estados Unidos,[2121] donde obtuvo el apoyo de medios latino-estadounidenses como *Telemundo*, que mostraron su sorpresa por la fusión de rumba y reggaetón que presentaba bajo el neologismo "rumbatón".[2122] Es más, el artista protagoniza junto a la banda Ojos de Brujo un reportaje con el subtítulo "a los guiris les va lo hispano" en la revista española *Tiempo*, donde narran su historia de éxito y su fichaje por esta multinacional.[2123] Así, el caso de

---

[2121] "Huecco – Huecco", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/11949070-Huecco-Huecco.

[2122] José Manuel Gómez, "Triunfan por esos mundos", *Tiempo* (Madrid. 1982), 20 de marzo de 2006, 77.

[2123] "Estaba patinando por Sunset Boulevard, en Hollywood, y se encontró con un equipo de la cadena latina *Telemundo*, les dio una maqueta con su música. […] Luego contactó con un tipo de Albacete que trabajaba para el productor KC Porter, que ha estado detrás del sonido de discos de Carlos Santana, Bon Jovi, Fabulosos Cadillacs o Ricky Martin. […] La división latina de Warner se interesó por Huecco, que inmediatamente fue fichado por la división española de la multinacional". Ibid., 76.

Huecco supone un ejemplo más de la centralidad de Estados Unidos para el crecimiento de les artistas españoles. La prensa española también resalta esta fusión:

> Mestizaje canalla, fusión bastarda, una mezcla de estilos que nadie ha combinado antes tan descaradamente: rumba, rock, mambo, pop, tango arrabalero, reggaetón, quebraditos mexicanos, samba y tumbaos cubanos con zarpazos de punk, ska y hip-hop. Huecco mezcla unos colores de voz tan agresivamente distintos que hacen de su primer CD un caleidoscopio de sensaciones.[2124]

Si bien Huecco se hizo conocido por el rumbatón, lo cierto es que este estilo es tan solo uno de los muchos que engloba el disco. Comparado con otros trabajos de la época, su propuesta de mezcla de rumba y reggaetón es mucho más cercana al pop-rock y está motivada por un creciente interés del artista por la música latina sumado a una actitud provocadora hacia el mundo del rock.[2125] Así, la fusión de Huecco no responde a experimentos de renovación de artistas de rumba veteranos como será el caso de Paco Aguilera, ni a las reivindicaciones identitarias de los artistas andaluces, sino que juega con la indefinición de las etiquetas, reclamando "la universalidad de la música".[2126]

Su propuesta de hibridación se aleja de las cuestiones identitarias locales, forjando una actitud más cosmopolita y ecléctica de la música,[2127] próxima al concepto de *world music*. El reggaetón adquiere un valor singular en su trabajo, pues "Pa' mi guerrera", lanzada como *single*, obtiene una alta popularidad.[2128] En palabras del artista,

> 'Pa' mi guerrera' es rumbatón, algo así como el patrón rítmico del reguetón junto a la rumba española, y unas voces caribeñas junto a otras cañeras. Un lenguaje bélico aplicado a un cortejo entre hombre y mujer. A su vez es un viaje por Latinoamérica.

[2124] "Huecco y el 'rumbatón'", *El Ideal gallego* (Ed. La Coruña), 26 de febrero de 2006, 79.

[2125] El artista habla de "que los heavies se enteren de que se puede mezclar rock con reggaeton" y de "mezclar estilos que aparentemente se odian". Véase Quico Pérez-Ventana, "Rock sin complejos", *El Correo de Andalucía*, 30 de marzo de 2006, 87 y Josu Olarte, "Huecco. 'No soy menos auténtico que antes'", *El Correo español* (Bilbao), 21 de abril de 2006, 104.

[2126] "¿Dónde me colocas? ¿Pop rock latino? ¿Rock mestizo? ¿Música latina cañera? Yo defiendo la universalidad de la música, que los estilos conviven como si fueran culturas; tango argentino con guitarras de Green Day, ritmos de Mano Negra y rumbas Gipsy Kings. Ir bandeando acá y allá. Es una fusión difícil de encasillar y fácil de escuchar. Buenas vibraciones". Pérez-Ventana, "Rock sin complejos".

[2127] Su nombre artístico está tomado "de una reserva india de Texas", pues siempre le "han atraído las culturas indígenas". Olarte, "Huecco. 'No soy menos auténtico que antes'".

[2128] "Huecco fue Disco de Oro en 2006 con su álbum debut (40.000 copias) y vendió el equivalente a 7 discos de platino digitales (280.000 tonos para móvil) con su primer *single*, el clásico de las pistas de baile 'Pa' mi guerrera'". "Biografía", Huecco, https://www.huecco.es/biografia-huecco/ [consultado en septiembre de 2024, enlace roto].

> Con esas premisas nos fuimos a grabar a unas favelas de Brasil. Es lo que tiene hacer un disco tan abierto.[2129]

La canción comienza con dos guitarras españolas que hacen un motivo de pregunta y respuesta, mientras el artista presenta su música como "rumbatón hispano y latino" con la voz modificada por un efecto de *phaser* que le da un tinte metálico. Seguidamente, escuchamos un primer estribillo susurrado, el cual repite con mayor intensidad, gritando con una voz grave, rasgada, potente y con un acento entre el boricua y el cubano ("Pa' mi mulata, pa' mi morena, pa' que tu sientas mi ritmo en las piernas / Pa' mi princesa, pa' mi guerrera, que se me vengan pa'cá esas caderas").[2130] Esta variedad de estilos vocales parte de sus influencias musicales, desde el heavy metal a los boleros.[2131] En cuanto a la letra del estribillo, sigue los tópicos del reggaetón de exhortar a las mujeres a bailar, destacando las caderas como punto central del cuerpo femenino.

En este sentido, el videoclip muestra a mujeres de ascendencia africana bailando, así como a niñas pequeñas. Por su parte, la letra de las estrofas enumera distintos países y ciudades de América Latina, incluyendo Madrid y Barcelona, en línea con las narrativas pan-latinas del género durante esos años.[2132] Con su característico estilo de *dreadlocks*, Huecco recorre las calles cantando con intensidad hacia la cámara y tocando la guitarra. Dicha diversidad cultural aparece representada por las banderas de México y Senegal, que se encuentran colgadas en la pared de un bar en el que el artista actúa, así como por la bandera de Brasil que porta en una cinta en la frente. Además, Huecco aparece jugando a distintos deportes, desde el tenis al fútbol, junto a jóvenes y niños locales, quienes también practican skate y *breakdance*.

La textura musical combina palmas con una base de *dembow*, cajón flamenco y guitarras acústicas, además de un bajo a 3+3+2 y metales que cobran importancia a partir de la

---

[2129] Pérez-Ventana, "Rock sin complejos".

[2130] El mismo Huecco reconoce esta intención de imitar acentos latinos como parte de esta mezcla, "Grabé una maqueta con voces bien cañeras con acento entre boricua y cubano, en la línea de 'Pa' mi guerera', y sorprendió". Olarte, "Huecco. 'No soy menos auténtico que antes'".

[2131] "Yo no oculto mi pasado, crecí con Manowar, Judas, Maiden… la escuela clásica del heavy. Luego me encantó el grunge de Seattle, Soundgarden, Alice in Chains y, más tarde, Deftones y el un metal. Pero, al mismo tiempo, escuchaba a Gardel, Moncho y a La Lupe y llegué a cantar boleros en alguna fiesta de manera accidental. Todo eso se tiene que notar en la música que hago". Ibid.

[2132] La letra menciona Puerto Rico, Nueva York, Río de Janeiro, Asunción, Montevideo, El Salvador, Madrid, Panamá, Haití, Santo Domingo, Medellín, La Habana, Caracas, Quito, Santiago, Buenos Aires, La Pampa, Miami, Barcelona, México, Monterrey y México Distrito Federal.

primera estrofa, acentuando el elemento latino. El puente está marcado por jaleos y unos giros melódicos atresillados, así como por un solo chirriante de trompeta. En este punto se enfatiza el elemento español no solo en la música, sino también en el vídeo, donde Huecco aparece dando palmas y marcando el gesto del braceo flamenco. "Pa' mi guerrera" es un claro ejemplo de una aproximación al reggaetón desde el mestizaje, donde la fusión se reclama desde una interculturalidad celebratoria que desdibuja los límites entre lo español, lo hispano y lo latino. Posicionado desde la rumba, Huecco apropia elementos del reggaetón, como el *delivery* vocal, el acento y las narrativas sobre el baile, la mujer y la pan-latinidad, así como otros asociados a la música latina. Otro acercamiento a la rumba, aunque con un enfoque cómico, es el que propone Paco Aguilera.

7.3.4. El reggaetón flamenquito de Paco Aguilera

La mixtura de reggaetón con rumba catalana se encuentra en *Reggaeton flamenquito* (2006), del guitarrista y cantante Paco Aguilera.[2133] Dentro de su extensa carrera,[2134] Aguilera se caracteriza por fusionar la rumba con otros géneros musicales, desde la salsa al rock, contando con varios discos de versiones de los Rolling Stones y Elvis Presley. También participa asiduamente en programas televisivos con el dúo de cómicos Cruz y Raya. Su estética podría encajar en la estela kitsch heredada del nacional-flamenquismo del flamenco pop y la rumba,[2135] lo cual se refleja en este disco, editado por su propio sello discográfico, Pa&Co Music, con la colaboración de Diego Vanegas (de Cuarto Estudio y Music Hit Factory, conocedor de los códigos del reggaetón latinoamericano como se vio el capítulo 4) y David Muñoz.[2136] De hecho, en un reportaje televisivo en el

---

[2133] Ha de señalarse que, en 2004, el trío barcelonés de techno-rumba Los Sobraos publicaron con la discográfica OK Records –sello de Barcelona especializado en álbumes recopilatorios y versiones, como se puede apreciar en el anexo 1– un disco con doble CD para celebrar sus diez años de trayectoria: *Rumba reggaeton: 10º aniversario*. En él encontramos versiones de canciones de rumba catalana y música latina (salsa, bolero, reggaetón, etc.) a las que se acercan desde el reggaetón y la rumba. Entre las canciones que presentan *dembow* cabe destacar las siguientes: "Acalorado" de Los Diablos; "Dile" de Don Omar; "Pedro Navaja" de Rubén Blades; "Vete" de Los Amaya, y "Hola mi amor" de Junco. Más allá de la versión de "Dile" de Don Omar, que fue una de las canciones de reggaetón más exitosas de 2004, llama la atención la elección de los otros temas, procedentes del siglo pasado.

[2134] Nacido en Barcelona, pero de raíces malagueñas, es sobrino del guitarrista Paco Aguilera, quien trabajó con Manolo Caracol y Lola Flores. "Quién es Paco Aguilera", Paco Aguilera Oficial, https://pacoaguileraoficial.com/quien-es-paco-aguilera.

[2135] López-Castellano, "El flamenco pop".

[2136] "Paco Aguilera – Reggaeton Flamenquito", Discogs, https://www.discogs.com/es/release/8653372-Paco-Aguilera-Reggaeton-Flamenquito. La fecha de publicación que aparece en plataformas de *streaming* como Spotify, 2011, no ha de ser tenida en cuenta.

que promociona su álbum, Aguilera insiste en que lo que pretende transmitir con su música "es alegría, intentar olvidarse de las penas, que ya hay muchas para estar con las penas y desenvolverse, abrirse, comunicarse, cantar, bailar...".[2137]

El álbum se compone de diez canciones, de las cuales nueve emplean bases de *dembow* y otros elementos habituales del reggaetón de los 2000, como las secciones rapeadas o el uso de sintetizadores. Sin embargo, Aguilera apropia estos códigos del reggaetón *mainstream* puertorriqueño desde una perspectiva paródica en la que las narrativas épicas sobre la superioridad en el terreno sexual quedan desdibujadas por metáforas cómicas. Esta comicidad es más cercana a las hipérboles y letras sin sentido aparente de series de finales de los noventa y los primeros años del 2000 como *Los cuentos de la cripta* o *Reggaeton Sex*.[2138] Así, encontramos un enfoque humorístico que atraviesa todo el trabajo, notable en letras como "Que me pica", donde la jerga reggaetonera boricua (perrear, mami, machete) se entrecruza con el uso de un lenguaje soez de la variante española.[2139] Asimismo, el recurso del *phone sex sample* femenino, que en los ejemplos puertorriqueños puede añadir una capa de erotismo, queda desdibujado por su exageración. Un coro masculino en los estribillos, el uso del ventilador en la guitarra y las palmas añaden a su vez el componente rumbero a la canción, asentando la mezcla entre géneros musicales.

En este trabajo encontramos tanto canciones originales como versiones, entre las que destaca una *cover* de "Gasolina" (2004) de Daddy Yankee titulada "La máquina del sexo". Esta canción presenta una versión en estilo de rumba, donde se subraya el componente español del tema base identificado por Marshall. En este caso, nos encontramos ante el ejemplo de una interpretación mayor, con elementos de las "versiones paródicas" según Mosser.[2140] Aquí, el "riff propio de una corrida de toros" de

---

[2137] Así lo comparte en un reportaje en Castilla La Mancha TV. Paco Aguilera, "Paco Aguilera - El Amor Dura..", YouTube, 28 de mayo de 2015, 2:13-2:24, https://www.youtube.com/watch?v=VHJHFmrfk88.

[2138] *Los cuentos de la cripta* es una serie de discos publicados por el productor panameño El Chombo entre 1996 y 2004 que contienen temas como "Dame tu cosita" o "El gato volador", que se convirtieron en memes dentro de la cultura de internet. "Dame tu cosita: el divertido reto viral que revive un hit de El Chombo", T13, 6 de abril de 2018, https://www.t13.cl/noticia/tendencias/ocio/dame-cosita-divertido-reto-viral-revive-hit-chombo. Por su parte, *Reggaeton Sex* (1999-2002) es una serie del productor boricua DJ Blass, con letras de contenido sexual explícito y exagerado que llegan a resultar paródicas.

[2139] "Aquí bailando / y rumbeando / toda la noche con mi mami perreando. / Me pica todo / y no es la caspa / y mira, mami, mira, ven y rasca, rasca […] Te doy machete / pa' su chochete / Eh un respeto que con la tuya nadie se mete […] Rasca mi nena / ponle pasión / que pico lo mismo que un pimiento de Padrón".

[2140] Mosser, "'Cover Songs'".

la producción original de Luny Tunes, con sus "figuras galopantes, añadiendo adornos de fusa para impulsar la pista hacia adelante" y su movimiento a distancia de semitono reminiscente del pasodoble, se traslada al ventilador de la guitarra española.[2141] Es más, la textura se completa con otras líneas de guitarra y bajo, entre las que se presenta una cadencia andaluza hacia el final de los compases dos y cuatro. Al mismo tiempo, los *ad libs* del combo de osos de la introducción de "Gasolina" son sustituidos por jaleos y quejíos flamencos, hasta culminar tras un crescendo de bombos en un "¡Ole!" triunfal de un coro masculino en el pre-estribillo (una sección que no existe en la canción base), acompañado por motivos de pasodoble en los metales y la voz enérgica de Aguilera declamando "soy como un toro de raza / que a toas las niñas l'arrasa", unos versos que dialogan con las referencias al toreo presentes en la canción base.

El estribillo y las estrofas mantienen el *dembow* potente, los *samples* de armas de fuego y los *strings* épicos de la canción base, pero incorporando las líneas de guitarra flamenca antes señaladas. Además, aunque Aguilera imita el *flow* de Daddy Yankee, también lo adapta para introducir una letra completamente nueva, en la que se enuncia como "la máquina del sexo", a lo que una voz femenina no acreditada responde "entonces, papi, yo me voy contigo". En la segunda aparición del *build-up* se añaden unas castañuelas que imitan el motivo galopante presentado anteriormente, acentuando el componente español. En el puente, que también tiene un estilo más melódico en el tema original, Aguilera aprovecha para mostrar su faceta como cantaor, añadiendo algunas variaciones en las guitarras, que aprovechan el último pre-estribillo para el desarrollo virtuosístico. Por último, el componente flamenco se vuelve a enfatizar en la coda, con la interpretación de un cantaor en un estilo más convencional. En definitiva, *Reggaeton flamenquito* es un trabajo que permite a Paco Aguilera adentrarse en el reggaetón a través de versiones y canciones originales de rumba catalana, reapropiando los códigos del reggaetón puertorriqueño desde un enfoque humorístico.

7.3.5. La pureza de Hanna

En el capítulo 3 presentamos la película *Yo soy la Juani*, de Bigas Luna, que adquirió un papel relevante en la consolidación de la subcultura choni/cani en la cultura popular. Pues bien, dentro de la banda sonora participó Hanna, una artista que, junto al productor Alejo

[2141] "[R]iff befitting bullfight", "galloping figures, adding 32nd note flourishes to propel the pista forward". Marshall, "From Música Negra", 20.

Stivel –exintegrante de la banda Tequila–, lanzó su disco debut con Universal en 2007. *Pura Hanna* es un trabajo que encaja dentro del auge de las fusiones cosmopolitas que encontrábamos en el primer trabajo de Huecco, aunque, en su caso, en lugar de mestizaje multicultural ofrece una combinación de pop-rock, *hip-hop* y *R&B* con rumba y flamenco. La prensa de mediados de los 2000 hablaba de "artista revelación" y de nominaciones a los Grammy Latinos, lo que demuestra la expectación que generó su debut en esos años.[2142]

Los orígenes de Hanna se sitúan en Ciudad Pegaso, una colonia del extrarradio madrileño sobre la que la prensa destaca su ambiente obrero y humilde. También describen la personalidad de la artista, redundando en la dualidad entre su carácter duro, a veces incluso agresivo, y su fragilidad y sensibilidad, "una chica que, desde bien pequeña, ha estado sola ante el peligro".[2143] Por ejemplo, en una reseña de su álbum debut en *La Revista 40*, definen a la artista como "deslenguada, callejera y dulcemente peleona". Por su parte, su música es caracterizada "como si los Chichos pusiesen música a una Niña Pastori punk. Con dos ovarios".[2144] La prensa también resalta su voz "de lija", mientras que Hanna expresa gran admiración por "Rocío Jurado y Lola Flores, que eran tan grandes que lo veían todo. Y como lo veían todo, sufrían mucho, y de ese sufrimiento salían sus canciones".[2145]

Su gusto por el flamenco, sus orígenes humildes y su personalidad llena de aristas quedan patentes en "Por ti daría", la única canción del álbum que podemos categorizar como reggaetón por el uso del ritmo de *dembow* en sus estribillos. El *hip-hop* está presente en el uso de *sample*s de *scratch* y en las secciones de *boom bap*, así como en las estrofas rapeadas de Hanna; también las calles de Ciudad Pegaso por las que camina en el videoclip y su atuendo conectan con esta cultura. Por su parte, el flamenco emerge en las melodías rasgadas de los estribillos, los ayeos y el motivo arabizante en re m de una orquesta de cuerdas a 3+3+2. Asimismo, Hanna incorpora a sus gestos marcas de braceo flamenco mientras recorre las calles con actitud altiva y desafiante, siendo sus movimientos de cintura (que lleva destapada) enfocados también en varias ocasiones. En

---

[2142] Natalia Torres, "'En cada instante digo lo que pienso'", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 12 de octubre de 2007, 103.

[2143] José Antonio Neketán, "Hanna, en estado puro", *Canarias 7*, 25 de octubre de 2007, 82.

[2144] "Hanna. Pura Hanna", *La Revista 40* n.º 32, julio-agosto de 2007, 118.

[2145] Neketán, "Hanna, en estado puro", 82.

la letra canta desde el despecho, con expresiones que hacen referencia a la muerte por amor –"por ti daría la vida"–, mezcladas con insultos y palabrotas. El reggaetón se convierte aquí en una opción más dentro de la paleta urbana y flamenca que ofrece el primer disco de Hanna, quien, apoyada por una discográfica multinacional y por el productor Alejo Stivel, se presenta como una artista auténtica, pura y callejera, en línea con lo estudiado en el capítulo 3.

Como vemos, las propuestas de reggaetón aflamencado, así como las fusiones con la rumba creadas durante la década de los 2000, responden a una serie de factores que derivan principalmente del éxito comercial de estas corrientes musicales. Esto favorece el desarrollo de una considerable diversidad de enfoques a la hora de plantear dichas fusiones, desde las mezclas de rumba catalana cómicas de Paco Aguilera al énfasis en el mestizaje de Huecco y Hanna, la intersección con el rap andalucista de Miguel Sáez y Sergio Contreras o la propuesta "con arte" de Decai. Sin embargo, con el cambio de década se irá desarrollando una tendencia casi opuesta en las mezclas del reggaetón y lo flamenco, dando paso a la homogenización bajo la categoría genérica del flamenco urbano.

7.4. Los precursores del flamenco urbano

Salvo en los casos de Decai, Miguel Sáez y Sergio Contreras, las fusiones de rumba y estilo aflamencado con reggaetón de la primera década del siglo no tuvieron continuidad, marcando así una etapa singular de las carreras de los artistas y agrupaciones musicales que se acercaron a estas mezclas. Esto cambia a mediados de la década siguiente, cuando se van estableciendo proyectos dentro del marco de la música urbana que conectan con el flamenco. Si bien durante los primeros años no se define una etiqueta con la que englobar estas propuestas urbanas y flamencas, los artistas y la prensa irán proponiendo una serie de términos que solidificarán en el de flamenco urbano hacia el año 2018. Por tanto, es conveniente examinar las características y los discursos asociados a tres ejemplos pioneros dentro de lo que se terminaría denominando flamenco urbano: los quejíos autotuneados de los granaínos Dellafuente y Maka, y el rap aflamencado del valenciano Nyno Vargas.

7.4.1. Maka y Dellafuente, quejíos urbanos granaínos

Maka y Dellafuente son dos artistas del área metropolitana de Granada influenciados por las corrientes del *hip-hop*, el reggaetón y el flamenco. Ambos son no gitanos[2146] y se conocieron al comienzo de sus carreras musicales hacia 2014 por un contacto con Vicente el Vizio, de Pepe: Vizio.[2147] Criado en una familia de músicos,[2148] Maka empezó en el mundo del flamenco de joven,[2149] para luego acercarse al rap, llegando a apartarse del flamenco durante un tiempo. No obstante, decide volver a este por una fuerte identificación con su barrio, Almanjáyar, de clase obrera y clasificado como marginal.[2150] A esta mezcla se suma su interés por el reggaetón,[2151] que en un primer momento no fue bien recibido:

> [E]ntonces renegaba de mí mismo en cierto modo, de mi raíz flamenca. Estaba tan metido en la música negra que repudiaba lo típico que escuchaba en el barrio. […] Allí era todo flamenco, cuando empecé a mezclarlo con rap me decían que qué pollas hacía. Cuando empecé a hacer lo mismo con reguetón, que si me creía latino. Se reían de mí.[2152]

Maka pasó más de un lustro en prisión y, tras su puesta en libertad, conectó con Dellafuente, quien por aquel entonces era admirador suyo y subía los vídeos de las

---

[2146] Maka habla de que lanzó una maqueta "que se llamaba 'Soy payo ¿Y qué?', como de cachondeo, porque a mí me discriminaban por cantar flamenco y ser payo. Hay gente a la que discriminan por ser negra, por ser gitana, pues a mí me discriminaban por ser payo". Aleix Mateu, "La pureza puede estar incluso en algo que sea mestizo", *Mondosonoro*, 25 de septiembre de 2018, https://www.mondosonoro.com/entrevistas/maka/.

[2147] Amor Martínez, "Maka: 'La música, para mí, ha sido el padre que no he tenido'", *La Razón*, 31 de diciembre de 2022, https://www.larazon.es/gente/famosos/20221231/4nszjkpuqzcu5ecmqmkiadp42u.html.

[2148] "El flamenco lo llevo en los genes. Mi madre tocaba la batería y mi padre el bajo. Mi abuelo fue cantaor, y tengo primas que bailan flamenco. En mi casa he crecido escuchando flamenco". Sergi Adell, "Maka, el fenómeno flamenco del momento: arrasa en descargas y llega al WiZink Center con todo agotado", *Radiolé*, 2 de diciembre de 2022, https://www.radiole.com/2022/maka-el-fenomeno-flamenco-del-momento-arrasa-en-descargas-y-llega-al-wizink-center-con-todo-agotado-42053.html.

[2149] Mateu, "La pureza puede estar".

[2150] Ángeles Huertas, "Granada cuenta con 27 zonas de exclusión y marginación social", *20 Minutos*, 4 de marzo de 2015, https://www.20minutos.es/noticia/2395290/0/barrios-ignorados-granada/marginacion-pobreza-exclusion/puntos-negros-provincia/.

[2151] "Yo rapeaba, escuchaba Tego Calderón, la moda de cuando empezó a dar fuerte el reggaetón... A mí me han llegado a tirar mecheros en los conciertos por cantar reggaetón, por ser de los primeros en hacerlo". Mateu, "La pureza puede estar".

[2152] Ana Iris Simón, "'El enemigo es el dinero': hablamos con Maka", *VICE*, 7 de julio de 2019, https://www.vice.com/es/article/maka-entrevista-vida-barrio-rap-flamenco-reggaeton/.

canciones de Maka a YouTube para difundirlas. La carrera de Dellafuente, natural de la localidad de Arnilla, se remonta según su canal de YouTube a 2012, cuando empieza a subir vídeos en una línea muy similar a lo que hicieron los miembros de la extinta Pxxr Gvng (véase el capítulo 3). De todas formas, no es hasta 2014 cuando encontramos un primer tema de reggaetón de estilo *underground*, "ESTOY CANSAO [RGGTN]". En ese mismo año podemos datar también los temas de reggaetón iniciales de Maka dentro de su álbum *Pna*, en los que todavía demuestra un estilo *old school*, con un *delivery* agresivo muy similar al de artistas boricuas como Wisin o Daddy Yankee.

Ya en 2015 Dellafuente y Maka publican algunos temas conjuntos, como "Se me pone violenta" u "Olvídame" –recogidos también dentro del álbum *Makanudo*–, en los que Maka adopta un estilo de canto aflamencado, plagado de melismas y quejíos. La producción sigue reuniendo elementos típicos de esta mirada nostálgica a la vieja escuela, con sintetizadores *saw* y un *dembow* duro puertorriqueño, mientras que el autotune opaco se convierte en la seña de identidad de la voz de Dellafuente. En el *outro* de "Se me pone violenta" se añaden palmas a contratiempo y Maka queda a cargo de la parte vocal, cantando "la canastera / la canastera / vente despué' a la plazuela" entre oles y jaleos, sobre la base de reggaetón antes mencionada, dando lugar a una mezcla contrastante entre el reggaetón *underground* inspirado en la vieja escuela boricua y lo flamenco. Esta serie de colaboraciones cristalizaron en una gira nacional conjunta entre 2016 y 2017, Quejíos y autotune.[2153] De todas formas, a partir de mediados de 2017, Maka y Dellafuente continúan sus carreras en solitario, creando dos estilos diferenciados, que mantienen como nexo la importancia que otorgan al flamenco y la música urbana.

7.4.1.1. Maka, cantaor de Almanjáyar por *dembow*

En varias entrevistas, Maka reclama la necesidad creativa de conjugar el flamenco con la música urbana sin prejuicios, algo que convierte en su marca personal. Así, propone una visión más amplia del flamenco, alineando su propuesta musical con la de otros proyectos de flamenco fusión del pasado:

> La palabra flamenco es muy grande. Yo siempre lo he dicho: nosotros hacemos las cosas con mucho respeto, pero venimos de la fusión. Nosotros fusionamos con la música que tenemos hoy en día, como el reguetón, el trap, la bachata…como en su

[2153] Nando Cruz, "Autotune, quejíos, euforia... Dellafuente, el diamante en bruto de la música española", *El Confidencial*, 19 de abril de 2016, https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-19/autotune-quejios-euforia-dellafuente-el-diamante-en-bruto-de-la-musica-espanola_1185557/.

> día, en otros tiempos, se fusionaba con el rock, con el pop, como Ketama hizo en sus tiempos.[2154]

De este modo, el acercamiento al flamenco desde la música urbana supone un paso que el artista considera natural y coherente con la época en la que vive.[2155] Esto, a su vez, le permite pensar la pureza que existe dentro de la mezcla:

> Hoy en día no hay nada que diga... eso es puro. Vamos a ver: la pureza puede estar incluso en algo que sea mestizo. Están equivocados con la pureza. Mucha gente está con la pureza, con la pureza del flamenco, el flamenco jondo, con que esto no es flamenco, esto no es reggaetón, esto no es hip hop... Hijo mío, esto es música. Y esto es sentir la música sin prejuicio ninguno.[2156]

Como comentamos anteriormente, estos gestos flamencos están presentes desde su álbum *Makanudo* (2015), donde el reggaetón convive con otros géneros como el trap o el electrolatino. En este y otros trabajos posteriores, el artista no se limita al canto aflamencado, sino que sigue publicando temas en los que también emplea la vocalidad del reggaetón, tanto en su vertiente melódica como en el rapeo. De todas formas, si seguimos atendiendo a las fusiones, cabe destacar "Dvende", de su álbum homónimo publicado en 2018. La canción inicia con un solo de guitarra flamenca que realiza una melodía ascendente-descendente apoyado sobre un *loop* de acordes de guitarra ecualizados que remite a la progresión de la cadencia andaluza (SiM-DoM-ReM7-DoM-SiM). Seguidamente entran las palmas, que se encuentran repartidas por los extremos del estéreo, y una guitarra más rítmica con una técnica de rasgueo apagado.

En la primera estrofa, Maka comienza con su cante rasgado, que aparece rodeado de duplicaciones del mismo a distancia de tercera ascendente en los finales de frase, imitando acaso un efecto de *delay*. Además de los instrumentos antes señalados, le acompañan unas flautas traveseras realizando un contrapunto que sustituye a la guitarra solista inicial. Al empezar la base de *dembow* duro con *shakers* a semicorcheas, un *plugin* de orquesta de cuerdas se encarga de estas melodías, que más adelante se intercambia con un sitar. En "Dvende", Maka construye una canción de reggaetón con cante flamenco, llenando de matices expresivos la sección vocal, que se enriquece con diferentes recursos, desde los

---

[2154] Martínez, "Maka: 'La música".

[2155] "¿Si Los Chichos comenzaran ahora irían por este camino? Seguramente, responde Maka, que además del flamenco ortodoxo se ha criado escuchando a Los Banis o Los Calis, la verdadera banda sonora de la Zona Norte". G. Cappa, "El futuro ya pasó", *Granada hoy*, 14 de mayo de 2016, 54.

[2156] Mateu, "La pureza puede estar".

melismas a las variaciones en la intensidad y los rubati, y añadiendo también el recurso de finalizar versos con la letra "u", habitual del flamenco según identifica García Peinazo.[2157] De este modo, su interpretación vocal denota la "intensificación expresiva" propia del cante flamenco,[2158] reforzando su identidad flamenca, como él mismo reclama.

De hecho, su estrategia de conciliar lo flamenco y lo urbano se observa también en el videoclip, grabado en el polígono de Cartuja, colindante con Almanjáyar (al que cita en la letra),[2159] en el norte de Granada. Aquí intervienen no solo Maka –con una gestualidad afín a la de los cantantes de reggaetón–, sino también una serie de personas de todas las edades, representadas como gente del barrio. Se enfocan palmas, interpretadas por manos con anillos de oro nutridamente tatuadas y las expresiones oscilan entre la alegría y la seriedad. Varias personas, cuyos atuendos mezclan la ropa casual y el estilo urbano de chándal, sobre todo entre los chicos, bailan flamenco en una plaza, en medio de un corro que da palmas.

De esta forma, la dimensión visual refuerza las ideas del barrio (andaluz) como una comunidad, a través de una ocupación intergeneracional (y, probablemente, inter-étnica) del espacio público. El mismo Maka canta en la letra a la amistad y su pérdida, y a la gente del barrio, reclamando "vengo donde el amor se paga con amor / donde las penas cantando se alivian / Hay quien dice que nosotros / somos de todo menos buenos / cuando lo único que hacemos es buscarnos la vida". El vídeo termina con Maka caminando bajo el mural de Paco de Lucía situado en la Plaza de la Merced de la ciudad granadina (fig. 7.2.).

[2157] "[L]a finalización de la última palabra de cada verso colocando la boca para el efecto de la emisión cerrada buscando una sonoridad en torno a la 'u' […] recurso muy utilizado en el cante flamenco". García Peinazo, *Rock Andaluz*, 275.

[2158] Ibid.

[2159] El vídeo muestra imágenes de calles como la Calle José Acosta Medina y la Calle Sultán Mohamed V. Agradezco a Ugo Fellone su ayuda en la identificación de estos lugares.

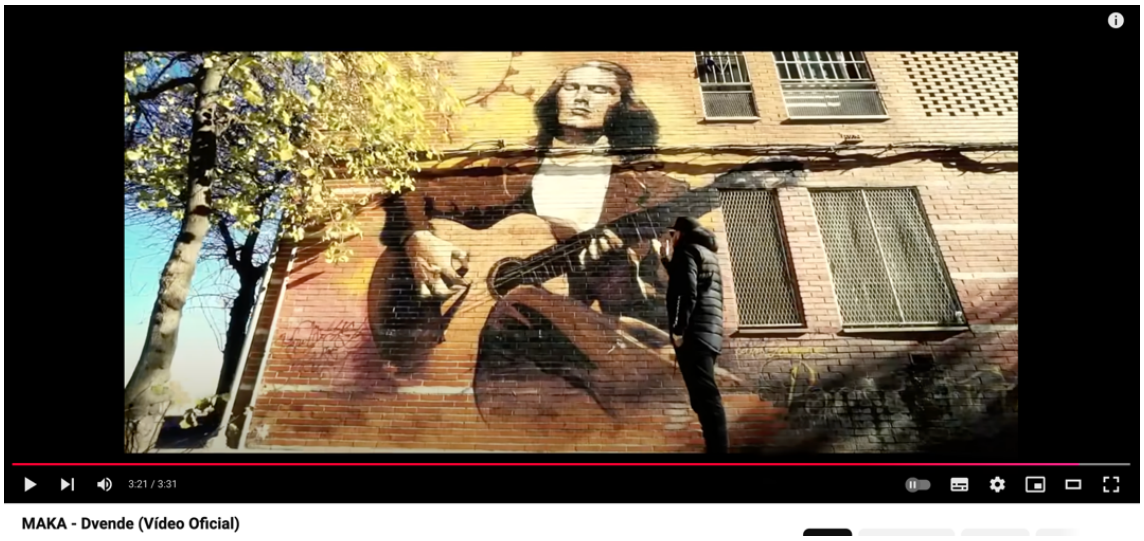


Figura 7.2. Fotograma del videoclip de "Dvende".

Como vemos, la identificación de Maka con sus raíces flamencas no se construye tanto hacia Granada o Andalucía, sino hacia su barrio, Almanjáyar, algo que se tornará una constante en otros proyectos de flamenco urbano. Mediante una mezcla de aquellos elementos leídos como más auténticos desde el flamenco –como el cante ronco del estilo mairenista– y del reggaetón –caso del *dembow* agresivo–, Maka posiciona el barrio de clase obrera como el espacio en el que estas músicas entran en contacto, de un modo similar al identificado por Stemmler.[2160]

7.4.1.2. Dellafuente y el interés en el *mainstream*

Mientras que Maka reclama la autenticidad de sus raíces flamencas aun vistiendo con ropa urbana,[2161] Dellafuente se muestra como un artista ecléctico interesado en el *mainstream*. Así, en una entrevista para *Granada hoy* en 2016, "confiesa que escucha Radiolé, que no tiene ínfulas de entendido de la música y que Radio 3 no está en la memoria de su coche".[2162] Si bien la evolución de Dellafuente en la década de 2020 es significativa, llegando a conformar la banda de flamenco rock Taifah Yalla, en este trabajo nos interesa su conexión con el reggaetón. Sobre este género musical, Dellafuente parece valorar ante todo el beneficio económico que reporta, significándolo como música

[2160] Stemmler, "Sonido Cuidadísimo".

[2161] "Para mí ser un flamenco es llevar un buen traje, es mi sangre. Ser flamenco es un orgullo, es como mi insignia, mi sello, algo que siempre le voy a tener mucho cariño y respeto. Es un orgullo". Martínez, "Maka: 'La música'".

[2162] G. Cappa, "El futuro ya pasó".

"para vender y gustar". Así, aunque el flamenco es la música con la que se crio y que le apasiona, admite que no goza de

> la aceptación que a mí me gustaría y luego te haces un tema más 'reggaetonero' hablando de amor y tienes muchas más visitas. La cosa está en poder compaginar ambas cosas; si te centras solamente en hacer música que es para vender y gustar, estás perdiendo la esencia.[2163]

Dentro de su narrativa como artista, Dellafuente se ha posicionado como "empresario",[2164] lo que explicaría este interés económico en el reggaetón. Esta actitud justifica que los lanzamientos de reggaetón sean habituales a lo largo de su carrera, tanto en sus etapas como artista independiente como durante su fichaje con Sony. Así, mientras su estilo musical se mantiene en el sonido *underground*, Dellafuente incluye rasgos aflamencados como los melismas, además de secciones más acústicas como sucede en el *outro* de su canción "Pasa Página" (2015), donde, tras reclamar "*real G 4 life*" a la manera de Ñengo Flow,[2165] la voz autotuneada del artista granaíno se sumerge en un bucle de "lereles" –interjección típica del flamenco– con *reverb* y *delay*, así como palmas de rumba.

Asimismo, cabe destacar su colaboración con el rapero sevillano Haze (véase el capítulo 3), "Entre tú y yo", publicada en 2016. Una *intro* sampleada de "Al alba" interpretada por Camarón de la Isla[2166] nos sitúa momentáneamente dentro del flamenco –uno de esos préstamos de los que habla Cruces Roldán–,[2167] pero esta da paso a un *pluck* con ping-

---

[2163] Julia Menéndez Quilez, "Dellafuente: luz flamenca para el rap", *El Mundo*, 26 de enero de 2016, https://www.elmundo.es/cultura/2016/01/26/5694039c22601d302c8b4626.html.

[2164] Víctor A. Gómez, "Dellafuente: cómo llegar al éxito en tus propios términos", *La Opinión de Málaga*, 18 de octubre de 2019, https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2019/10/18/dellafuente-llegar-exito-propios-terminos-27707285.html.

[2165] Esta expresión es una etiqueta sonora del artista boricua, así como el título de su serie de *mixtapes*, que comienza a publicar en 2011.

[2166] Se trata de un cante por bulerías de la canción "Al alba" de Pepe de Lucía, conocido en la escena del flamenco fusión como "Sueño de amor", que Camarón de la Isla interpreta en un concierto en Málaga en 1990 (agradezco mucho a Ricardo de la Paz su ayuda a la hora de identificar esta canción). De todas formas, el audio sampleado probablemente procede de otro vídeo recortado que se ha hecho especialmente popular en YouTube. Véase Felipe Ramos, "Camarón de la Isla – Al Alba", YouTube, 24 de diciembre de 2011, https://www.youtube.com/watch?v=J_skRdIt6Lg y joseh36, "camaron en malaga 1990 completo", YouTube, 18 de julio de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=r-QAoKNuTZg.

[2167] "Mucha de la socialización musical en la base del nuevo flamenco de los 80, ha persistido en los grupos e intérpretes de jazz, rock o pop que, a modo de experiencias musicales, piden algo prestado a la música flamenca. La composición de un tema, un aire de álbum, la introducción de un color local, el versionado de clásicos flamencos, los cameos de cantaores...". Cruces Roldán, "Hacia una revisión", 16.

pong *delay*, palmas muy ecualizadas y el ayeo lejano autotuneado de Dellafuente. En el estribillo, Dellafuente retoma algunos versos de esta canción de Camarón, concretamente "un sueño de amor / entre tú y yo / terminaría", cuyo *sample* escuchamos en el *outro* de la canción.[2168] Aquí, las referencias a lo flamenco son más sutiles, mientras que los melismas de Dellafuente se vuelven más conspicuos. Esto se sitúa sobre un *dembow* agresivo y otros recursos de la producción puertorriqueña.

De todas formas, las aspiraciones de infiltrarse en el *mainstream* de Dellafuente se verán reflejadas en acuerdos con Sony Music, solidificándose en el lanzamiento del *single* "Me pelea" en 2018. Las producciones de esta etapa se caracterizan por el sonido de productores como Lowlight, Choclock, Alizz o El Guincho. Este último es artífice de "Me pelea", un tema que se sitúa en los límites de la rumba, el flamenco y géneros de música urbana como el *dancehall* o el reggaetón. La canción fue bien recibida tanto a nivel musical como por su videoclip, creado por Sauvage.tv, que según Óscar Almagro para *The Medizine*, conjuga las estéticas del flamenco, lo urbano y lo latino a través del baile, los escenarios, la ropa y la grabación y edición de vídeo.[2169] Otro artista pionero del flamenco urbano que logra trabajar con una multinacional es el valenciano Nyno Vargas.

7.4.2. El fenómeno de Nyno Vargas

Nyno Vargas, natural del barrio de Las 613 de Burjassot (Valencia), empezó haciendo rap en 2007, cuando creó Sound Blaster Records junto a su compañero Scorpion.[2170] En esos primeros años, recuerda el extrañamiento que vivió por mostrarse como una persona de origen gitano que se acercaba al rap,[2171] además del rechazo que sufrió por su identidad étnica:

> [L]o que se veía de mí era que yo era el gitano del barrio de las 613 que iba con un Latin King, que en ese momento era, bueno y es, un chico hondureño que acababa de llegar a España y venía de San Pedro Sula porque habían matado a su familia. Y,

---

[2168] También cabe apuntar la coincidencia del título con "Entre tú y yo" de Don Omar, del álbum debut de Luny Tunes *Más Flow* (2003).

[2169] Oscar Almagro, "Dellafuente le pone imágenes a 'Me Pelea' pero no se libra de las críticas", *The Medizine*, 13 de julio de 2018, https://themedizine.com/p/dellafuente-me-pelea-video.

[2170] Nyno Vargas Oficial, "Nyno Vargas - Detrás de 'El Efecto' (Making of)", YouTube, 17 de julio de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=YUiwpuC8eog.

[2171] "Por eso, ya en sus inicios en 2007, tuvo que reivindicar la naturalidad de lo que para muchos era una extraña mezcla: un gitano haciendo rap. 'No por hacer rap dejas de ser gitano', insistía". Nyno Vargas Oficial, biografía del canal de YouTube, https://www.youtube.com/@NynoVargas_Oficial.

> claro, la gente nos marginaba. Entonces poquito a poco me fui ganando mi nombre y eso fue una inspiración para otros jóvenes porque yo veía que había mucho talento en mi barrio.[2172]

En 2015 su propuesta musical se va completando con otros géneros, como el electrolatino y el reggaetón, así como gracias a las mezclas con el flamenco. De este modo, Vargas se convierte en uno de los primeros artistas de ascendencia gitana con proyección *mainstream* de lo que será la escena de flamenco urbano.[2173] Este impacto comercial deriva de un intenso trabajo en conciertos,[2174] sumado al éxito cosechado en redes sociales y en YouTube, lo que denota una fuerte comunidad fan.[2175] Así, a pesar de la discriminación, esta combinación de factores se tradujo en un contrato con Warner Music.[2176]

Los resultados de este acuerdo se concretaron en su álbum *El efecto Nyno* (2015), sobre el que publicó un *making of* en su canal de YouTube. En este vídeo, Vargas comparte su historia de superación y se muestra como un artista trabajador, serio, cercano con sus fans y entregado a su público,[2177] bloqueando posibles estereotipos que se aplican a la comunidad gitana o a la clase obrera.[2178] *El efecto Nyno* agrupa canciones nuevas junto a otras ya publicadas como *singles* o dentro de su *ep Nyno Vargas* (2015). En la producción de este y otros álbumes destaca el papel de Edgardo Chávez Paz, de Soundblaster Records, quien, junto al equipo de Warner, consigue configurar una sonoridad pop, notable en "Amor prohibido" o "Solos tú y yo", si bien en la primera canción del álbum,

---

[2172] Cristina Luis, "Nyno Vargas: 'Muchas veces me siento mal por mostrar esa parte mía del lujo y los coches'", *El Mundo*, 30 de octubre de 2020, https://www.elmundo.es/cultura/musica/2020/10/30/5f9aad54fc6c83990a8b4657.html.

[2173] Conviene señalar que Vargas no suele usar ese término para definir su música (por ejemplo, no lo utiliza en sus biografías de YouTube y Spotify).

[2174] Luis, "Nyno Vargas".

[2175] En 2015, la prensa indica que en Twitter superaba los diez mil seguidores. "Nyno Vargas rapea en Studio 54", *Diario de León*, 31 de mayo de 2015, 55.

[2176] Luis, "Nyno Vargas".

[2177] El vídeo muestra escenas de sesiones de fotos en Madrid, una reunión con algunos fans en las oficinas de Warner, el paso por varias emisoras para promocionar su trabajo y un concierto en Fuenlabrada. Nyno Vargas Oficial, "Nyno Vargas - Detrás de 'El Efecto'".

[2178] Sobre la genealogía del antigitanismo en España, puede consultarse Helios F. Garcés, "El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial", *Tabula Rasa*, n.º 25 (2016): 225-51, http://redalyc.org/articulo.oa?id=39649915011.

"Callejero", Vargas adopta una pose más dura, conectada con el *hip-hop*, en la que narra su historia.

Otro factor que aporta coherencia a su discografía es su voz, pues opta por emplear rasgos aflamencados como melismas y, en ocasiones puntuales, rasga la voz y la eleva a una tesitura más aguda. Canciones como "Soy Yo" o "Dame una razón" presentan un estilo de reggaetón con elementos épicos del electrolatino, mientras que el reggaetón aflamencado sobresale en "Vete", una canción de desamor con un videoclip dramático que comienza con Vargas en una camilla en las urgencias de un hospital. Una *intro* con acordes de guitarra flamenca con *reverb* acompaña la voz melódica del artista, sobre la que se van superponiendo palmas y efectos de ruido. El *dembow* duro entra en el estribillo, donde también se añaden cuerdas y la voz de Vargas aparece doblada en los finales de verso, al estilo de una producción pop. En el puente desarrolla un canto más melismático y aflamencado, acompañado de la guitarra flamenca.

Un año después sale a la venta *Esa historia* (2016), donde lo aflamencado se enfatiza en canciones como "Contigo" y "Veneno". La primera conjuga los recursos enérgicos del electrolatino, como los sintetizadores de EDM y la estructura de *build-up* y *drop*, con la guitarra flamenca y el canto aflamencado del artista. Además, los *samples* vocales y los sintetizadores *pluck* arpegiados recuerdan a la producción pop colombiana. El videoclip muestra un ambiente juvenil en una pista de *skate* rodeada de palmeras y en una discoteca, donde un grupo de bailarines hacen demostraciones de pasos de *breakdance*. En cambio, "Veneno" opta por una producción más afín al estilo colombiano, con *plucks* a contratiempo y con un mayor desarrollo de las melodías de guitarra flamenca. El videoclip de la canción comienza con el título, en una tipografía que emula la escritura árabe, para luego trasladarnos a un paisaje desértico, combinado con escenas en las que el artista persigue a una mujer joven por las calles de una ciudad andaluza. El vídeo culmina con Vargas despertando dentro de una jaima, con una serpiente sobre su cuerpo.[2179]

En 2018, Vargas participa en el programa de televisión *Los Reyes del Barrio* de Cuatro junto a sus amigos Primo Paco, Moro Juan y Scorpion, que se hacen llamar Los Burjassot Flow. Para este programa publica el tema "Los reyes del barrio", donde mezclan *hip-hop* con flamenco y reggaetón. De su participación en este *reality* cabe destacar su viaje a

[2179] La canción cuenta además con una versión de estilo rumba junto al artista de Utrera Demarco Flamenco, lanzada en 2017.

Miami para colaborar con el artista puertorriqueño Justin Quiles,[2180] con quien lanza "Dónde estás". Durante su encuentro en el estudio, donde también está el productor Echo, los tres mantienen una conversación sobre el flamenco, que empieza cuando Quiles le pide a Vargas que le enseñe su música. Vargas decide mostrarle una canción con una *intro* que contiene una entrevista de Camarón de la Isla, "que era un icono del flamenco", mientras insiste en que "yo todo lo que hago le meto flamenco, es lo que más me identifica y es lo que yo siempre dejo la huella". A partir de aquí, Echo comienza a dar palmas, mientras que Justin Quiles comenta "¿cuál es la clave del flamenco? Yo veo que tú [da palmas] le das la clave, esa es la clave como del flamenco" y, un poco después, imita la voz aflamencada de Vargas. En este diálogo subyacen narrativas sobre la identificación cultural, con Vargas posicionándose como artista español dentro de la escena latina de Miami gracias al flamenco.

Con otros dos álbumes de estudio a sus espaldas –*Dicen de mí* (2018) y *El efecto Nyno… continuará* (2021)– la carrera de Nyno Vargas gana todavía más peso gracias al desarrollo de la escena de flamenco urbano, volviéndose un colaborador asiduo de otros artistas como Omar Montes, Daviles de Novelda o Rvfv. Por ejemplo, el lanzamiento de "Hola, nena" junto a Omar Montes y producida por Chus Santana acumula más de treinta y siete millones de reproducciones en Spotify.[2181] También destaca la versión del clásico "Hola, mi amor" del referente de la balada gitana Junco, con este artista y Lérica, exponentes del reggaetón pop aflamencado, producida por Moncho Chavea. En líneas generales, dentro la narrativa de Nyno Vargas encontramos algunos elementos que serán habituales en la caracterización de otros artistas de la comunidad gitana de la escena:

1. Los orígenes humildes y la superación de la marginalidad a través del trabajo duro;
2. el orgullo étnico y de barrio;
3. la importancia de la familia y los amigos;
4. la vinculación con programas de telerrealidad;
5. y el interés en la mezcla de lo urbano y el flamenco.

[2180] "¡Sueño cumplido! Nyno Vargas graba su canción junto a Justin Quiles en Miami", *Cuatro*, 1 de marzo de 2018, https://www.cuatro.com/losreyesdelbarrio/exclusiva-nyno-vargas-colabora-justin-quiles_18_2523180241.html.

[2181] Consultado en noviembre de 2024.

7.5. La consolidación de la escena de flamenco urbano desde finales de los 2010

> Cante lo que cante, tiene un deje flamenco, pero también se le escapan guiños al reggaetón boricua.[2182]

Esta frase del periodista Nando Cruz sobre el estilo vocal del artista Daviles de Novelda sintetiza a la perfección el sonido de la escena del flamenco urbano que se viene desarrollando desde los últimos años de la década de los 2010. Dicha categoría convive con otras etiquetas, como el flamencotón, la música urbana gitana o Flamenco + Flow. La última fue acuñada en la *playlist* oficial de Spotify Flamenco + Flow, creada en 2018, donde se define como "un género musical que combina elementos del flamenco tradicional con elementos de música urbana".[2183] De este modo, "se considera una evolución del flamenco tradicional" y, pese a las polémicas derivadas de la mezcla, "ha captado la atención del público joven y ha creado una nueva audiencia para el flamenco en España".[2184] En este sentido, es interesante observar cómo la creación de determinadas listas de reproducción contribuye a la aglutinación de una escena que llevaba ya unos años gestándose.

Sin embargo, aunque los medios recalcaron ese componente flamenco de la fusión, lo cierto es que muchas veces este se reduce a elementos como el canto aflamencado o la inclusión de palmas y guitarra flamenca en las producciones; es más, si comparamos esta escena con las propuestas de los 2000, vemos que en la década anterior el aflamencamiento es más explícito. También se ha de indicar que los artistas que entran dentro de esta etiqueta no se limitan a un estilo aflamencado, sino que en numerosas ocasiones las pistas que utilizan se insertan en el estilo de reggaetón *mainstream* de cada periodo estudiado. Uno de los casos más notables en este sentido es el de Rvfv, un artista de gran éxito dentro del *mainstream* nacional e internacional,[2185] con una abundante

---

[2182] Nando Cruz sobre Daviles de Novelda. Nando Cruz, "El 'flamencotón' de Daviles de Novelda sacude el polígono", *El Periódico*, 9 de diciembre de 2018, https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181209/escenarios-posibles-actuacion-daviles-novelda-discoteca-boxer-cerdanyola-7192017.

[2183] "Apostar por el Flamenco Flow, un género que sigue rompiendo barreras culturales y lleva los sonidos clásicos del folclore hacia nuevos límites, por ONErpm", *Murcia.com*, 29 de julio de 2023, https://www.murcia.com/empresas/noticias/2023/07/29-apostar-por-el-flamenco-flow--un-genero-que-sigue-rompiendo-barreras-culturales-y-lleva-los-sonidos.asp.

[2184] Ibid. Véase también "Trap Flamenco, el nuevo urban que ya es tendencia en Spotify", *Europa Press*, 9 de octubre de 2018, https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-trap-flamenco-nuevo-urban-ya-tendencia-spotify-20181009130100.html.

[2185] Con más de once millones de oyentes mensuales en Spotify en octubre de 2024, Rvfv es escuchado no solo en España, sino también en otros países como Chile e Italia.

producción de reggaetón, pero cuyo estilo apenas presenta rasgos que se puedan relacionar con el flamenco. No obstante, dada su conexión con otros artistas como Omar Montes o Daviles de Novelda, reflejada en numerosas colaboraciones, la prensa y la industria lo incluye con frecuencia en esta categoría.

Es importante apuntar también que la etiqueta de flamenco urbano funcionó para definir una escena que se llevaba desarrollando desde mediados de la década con los artistas presentados en el apartado anterior. Entre 2016 y 2017 se van sumando otros nombres que, o bien comienzan su carrera, o bien empiezan a incluir reggaetón en su discografía, caso de Moncho Chavea, Negro Jari, Omar Montes o Daviles de Novelda, entre muchos otros. En cuanto a la etiqueta de "música urbana gitana",[2186] cabe resaltar la importancia que ha adquirido la comunidad romaní dentro de la escena, pues una gran parte de los y las artistas que se engloban en esta categoría musical del flamenco urbano pertenecen a esta etnia.[2187] En este punto, retomamos el trabajo de Periánez, quien expone que la comercialización del flamenco a nivel global

> ha propiciado una re-semantización de esta expresión en los circuitos de consumo global, en el que el aporte de 'lo gitano' refuerza los mecanismos tradicionales de exotización en los procesos hegemónicos actuales de construcción, reproducción y mercantilización de la alteridad.[2188]

Con esto, queremos poner el foco en los procesos de exotización de la comunidad gitana, los cuales emergen en el discurso mediático que se produce sobre algunos de estos artistas (y que, en ocasiones, ellos mismos refuerzan). Por otro lado, según el artista barcelonés Big Lois, esta visibilidad es relativamente novedosa y se debe, principalmente, a la democratización de la creación musical:

> Ahora es mucho más fácil que nos escuchen, cualquiera puede sacar música, cualquiera puede grabar una canción y el talento siempre lo hemos tenido, los gitanos [...]. Es que ha llegado un punto en el que no pueden ocultarlo. Antes, las compañías

---

[2186] Cruz, "El 'flamencotón' de Daviles". Encontramos indicadores de esta nueva escena gitana en lugares como Madrid, donde se celebró la Urban Gypsy Jam en la discoteca Shoko en mayo de 2017. Una crónica de Antonio Mosquera relata que "[e]n camerinos se respira muy buena energía, palmas por todos lados, improvisaciones aquí, rimas allá, quejíos y percusión improvisada en mesas y botellas". Antonio Mosquera, "Trap, rap y flamenco: la gran fiesta de la nueva música gitana", *VICE*, 9 de mayo de 2017, https://www.vice.com/es/article/urban-gypsy-jam-flamenco-trap-rap-musica-fotos-noisey/.

[2187] De entre los artistas estudiados, Moncho Chavea, Original Elías, Big Lois, Nyno Vargas, Rvfv y La Cebolla se identifican como gitanos, mientras que Omar Montes es descendiente de la comunidad gitana.

[2188] Iván Periáñez Bolaño, "Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes", *Revista Andaluza de Antropología* 10 (2016): 30, http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03.

> no apostaban, [las radios…] no ponían tanto, pero con un dedo no se tapa el sol, hermano.[2189]

Es más, esta reivindicación de la falta de visibilidad mediática de los y las artistas gitanos/as es habitual en los medios. En diciembre de 2022, el periodista Jose Manuel Gómez Gufi firma un texto para el medio *Radio Gladys Palmera* titulado "Reggaetón y flamenco. La remezcla ¿imposible?", en el que critica el hecho de que "no hay manera que nuestros escuchimizados medios de comunicación musical se hagan eco de la música urbana gitana", señalando también esta ausencia en los libros *Reggaetón: una revolución latina* de Pablito Wilson y *Making Flu$* del colectivo El Bloque.[2190]

Mientras que la crítica es certera respecto al primer libro,[2191] el texto de Aïda Camprubí en *Making Flu$* sí contiene algunos pasajes sobre la relación entre el flamenco y el reggaetón en la escena urbana, como la cita con la que iniciábamos este capítulo.[2192] Aun así, si indagamos en el fenómeno de la mezcla de flamenco y reggaetón desde mediados de los 2010, se observa una carencia a la hora de incluir a muchos artistas y productores que no son considerados como parte de la escena urbana, más allá de la frecuente reivindicación de Dellafuente. Se crea aquí una brecha entre escenas, un ejemplo de cómo no toda la música urbana entra dentro de la escena urbana conformada alrededor del sello La Vendición y medios como *El Bloque*, algo sobre lo que también conviene reflexionar.

La separación entre escenas también se hace evidente en el caso sevillano, donde el artista Negro Jari inaugura el sello Dagrama, que consolida su independencia gracias a la cantidad de artistas y productores involucrados/as, en su mayoría miembros de la familia gitana Los Caracas. Así, aunque existen conexiones con la escena nacional de flamenco urbano, articulada en los núcleos de Madrid y la Comunidad Valenciana, creemos oportuno aportar un análisis a parte. Asimismo, en el apartado 7.5.4. se examinan las

---

[2189] Ac Radio Show, "Big Lois: Los Gitanos ya tenemos voz en la MUSICA URBANA!", YouTube, 21 de abril de 2023, 4:13-5:26, https://www.youtube.com/watch?v=DWunmXTCyH0.

[2190] José Manuel Gómez Gufi, "Reggaetón y flamenco. La remezcla ¿imposible?", *Radio Gladys Palmera*, 22 de diciembre de 2022, https://gladyspalmera.com/actualidad/reggaeton-y-flamenco-la-remezcla-imposible/.

[2191] De hecho, Wilson se suma al conjunto de noticias que coronan a Rosalía y C Tangana como principales innovadores de la mezcla urbana-flamenca al expresar que "'Tú me dejaste de querer' (con Niño de Elche y La Húngara), un jamón del medio sonoro que empalma el reggaetón con las palmas flamencas," es "quizás el primero que se ha hecho para el *mainstream*, si nos ponemos puristas". Wilson, *Reggaeton*, 214.

[2192] Además, la periodista analiza algunas canciones de Khaled y Trapani, e incluso cita unos versos de "Cómo ronea" de Las Chuches y Daviles de Novelda. Véase Camprubí, "Y dime qué pasó", 228-229.

conexiones entre los colectivos madrileño y valenciano, ejemplificadas en una serie de colaboraciones extensas similares a las estudiadas en el capítulo 5 de la escena urbana canaria.

7.5.1. Reggaetón flamenco desde el extrarradio madrileño

Pasado el ecuador de los 2010, un grupo de artistas y productores de la periferia madrileña, muchos de ellos de origen gitano, comienzan a publicar canciones de lo que se irá denominando flamenco urbano, aunque la prensa también emplea otras etiquetas como reggaetón o trap gitano. Entre ellos, podemos destacar a Moncho Chavea (coronado por los medios como el "Rey del trap/reggaetón gitano"),[2193] Omar Montes y Original Elías, que se conocen desde pequeños.[2194] Esta conexión dio como resultado una serie de *singles* conjuntos entre los que se encuentran "Meneíto", "Conmigo" y "Bebé" (este último una versión rumbera del tema homónimo de 6ix9ine y Anuel), publicados entre 2017 y 2018 en YouTube. Su colectivo se ha denominado Los Lobos del Fuego,[2195] del que también forma parte el sello discográfico sito en Castellón Los Reyes del Fuego,[2196] mientras que Moncho Chavea se erige como el artífice del sello Chavea Music Factory.[2197] Asimismo, hay que destacar la importancia del sello Zamara Music en el desarrollo de las carreras profesionales de estos artistas.[2198]

[2193] Véase Gracia Havana, "Moncho Chavea, el rey del reguetón gitano", *Milla Cero*, 28 de septiembre de 2019, https://www.millacero.es/articulo/cultura/moncho-chavea-rey-reggeaton/20190928012459002707.html y Alberto G. Palomo, "El rey del 'trap gitano' vive en Pan Bendito", *El País*, 29 de septiembre de 2019, https://elpais.com/ccaa/2019/09/27/madrid/1569571461_729460.html.

[2194] En una entrevista para Radio Gladys Palmera, Chavea cuenta que, cuando eran niños, hicieron un grupo llamado Chavea Sound en Pan Bendito. Radio Gladys Palmera, "Moncho Chavea, el rey del trap gitano", YouTube, 2 de julio de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=lnwkxmXwwKs.

[2195] @loslobosdelfuego, cuenta de Instagram, https://www.instagram.com/loslobosdelfuego/?hl=es. Según la descripción, el colectivo está formado por Moncho Chavea, Omar Montes, Original Elías, Antonio Hernández, Mayel Jiménez, Litiyo y Bandaga.

[2196] @los_reyes_del_fuego, cuenta de Instagram, https://www.instagram.com/los_reyes_del_fuego/?hl=es. En este sello, dirigido por el padre del artista Antonio Hernández, encontramos al artista francés Mayel Jiménez y a Pakito el Nély.

[2197] "Además, Moncho Chavea se encarga de producir y grabar a muchas de las estrellas gitanas actuales en Chavea Music Factory, como son Bandaga, Canelita, Omar Montes y Original Elías, entre otros". Havana, "Moncho Chavea, el rey".

[2198] Es más, Moncho Chavea reconoce el papel de José Luis de la Peña en este proceso, quien "nos profesionalizó […] Era un producto que chocaba, pero teniendo talento y algo nuevo que ofrecer, todo funciona". Palomo, "El rey del 'trap gitano'".

El trío se fue haciendo eco en los medios españoles, que inciden en el carácter humilde de los barrios de los que proceden: Original Elías de Caño Roto y Moncho Chavea de Pan Bendito. En el caso de Omar Montes, aunque también se (le) posiciona en Pan Bendito, esto ha sido discutido por parte del público y otros artistas.[2199] Aquí emergen las narrativas de autenticidad asociadas al presente y pasado de estos lugares del suroeste madrileño que, junto con Vallecas, están ligados al desarrollo de la rumba suburbana de los setenta. Durante esos años, en estos lugares se produce una mezcla de comunidades migrantes, "fundamentalmente (sub)proletariado extremeño y andaluz, tanto 'payo' como 'gitano'",[2200] que con su herencia flamenca contribuyen a esta escena musical. Es más, las reflexiones de López Castellanos sobre la creación de rumba suburbana y su carácter híbrido bien pueden ser aplicadas a la escena actual de flamenco urbano:

> De hecho, el joven suburbial que ha crecido en el flamenco de sus mayores ha sido lo suficientemente desraizado como para abrirse a las influencias de otras expresiones musicales, tendiendo hacia una hibridación y una 'impureza' manifiestas.[2201]

Como sucedía con Maka o Nyno Vargas, sus biografías también están marcadas por la discriminación, la escasez de recursos y los intentos de superación. Por ejemplo, en una entrevista para *El Mundo*, Chavea comparte que en el colegio sufrió *bullying* por su identidad gitana, además de la situación de exclusión social a la que se enfrentó siendo adulto, que fue la causa de sus problemas de salud mental.[2202] El productor cuenta que consiguió salir de este trance gracias a un proyecto de canciones dedicadas y que luego empezó a trabajar con Omar Montes ofreciendo conciertos.[2203]

Más allá de su bagaje cultural, el éxito alcanzado por estos artistas se encuentra fomentado no solo por su creación musical, sino también, como sucedía con Nyno Vargas, por su participación en programas de telerrealidad. En el caso de Original Elías, la prensa incide

---

[2199] Destacan, por ejemplo, las declaraciones del rapero El Langui. "La guerra abierta entre El Langui y Omar Montes: "Él no es de Pan Bendito, es un mentiroso", *El Mundo*, 18 de enero de 2023, https://www.elmundo.es/loc/famosos/2023/01/18/63c82d5021efa0227c8b4571.html.

[2200] López Castellano, "El flamenco pop", 12.

[2201] Ibid., 11.

[2202] Andrea M. Rosa del Pino, "Moncho Chavea: el vendedor ambulante que sobrevivió a una depresión y ahora rompe récords en YouTube", El Mundo, 6 de mayo de 2021, https://www.elmundo.es/loc/famosos/2021/05/06/60926d0afdddff8f248b4622.html.

[2203] Palomo, "El rey del 'trap gitano'".

en que pertenece a la familia gitana de los García Losada,[2204] habiendo formado parte de la sexta temporada del programa *Los Gypsy Kings* de Cuatro, un espacio sobre el que se ha criticado su estereotipación del pueblo gitano.[2205] Pero, sin duda, el que más presencia mediática ha tenido es Omar Montes, siendo un habitual de programas de la cadena Telecinco como *Gran Hermano VIP* o *Mujeres y hombres y viceversa*. Examinemos ahora los principales hitos musicales de las carreras de Moncho Chavea y Omar Montes prestando atención a sus estrategias para conjugar flamenco, rumba y reggaetón.

7.5.1.1. Sonido Chavea

Además de su faceta como artista, Moncho Chavea se ha convertido en uno de los productores más destacados de la escena de flamenco urbano. En retrospectiva, el productor recuerda la precariedad con la que se acercaron a la música en un principio, usando material desechado[2206] o incluso robando:

> La primera cosa la grabé con el micro de los cascos que robé en un ciber, en un locutorio de estos que jugábamos al *Counter*[*-Strike*]. Me descargué una base de Tego Calderón, que fue el 'Tiriví' [canta] Este tema es un tema milenario de las fiestas de los gitanos y fue algo muy grande, de la nada ya tengo un millón de *views*.[2207]

Pese a su éxito como productor, Chavea se enfrenta a cuestionamientos por parte de la prensa, como cuando el periodista Luis Alemany le plantea la pregunta capciosa de "¿Usted sabe leer un pentagrama?".[2208] Ante esto, Chavea admite que, aunque posee talento para la música –según cuenta, tiene "oído absoluto"–, sus conocimientos musicales no son reglados, lo cual hace que a veces se encuentre en situaciones incómodas

---

[2204] Andrea M. Rosa del Pino, "Original Elías, el hijo de un estricto pastor evangélico que se convirtió en el rey del trap gitano", *El Mundo*, 5 de abril de 2021, https://www.elmundo.es/loc/famosos/2021/04/05/60645ddd21efa0bb388b4592.html.

[2205] Son varios los trabajos académicos que analizan estos fenómenos. Véase, por ejemplo, Ángel Hernández Torres, "Estereotips, estigmes i antigitanisme. Representativitat del poble gitano en els programes Los Gipsy Kings i Equipo de Investigación", (trabajo fin de grado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018), https://ddd.uab.cat/record/266530.

[2206] Nacho Serrano, "Moncho Chavea, 'el rey del trap gitano': 'Todo empezó cuando Omar Montes y yo encontramos un ordenador tirado en la calle'", *ABC*, 28 de junio de 2021, https://www.abc.es/cultura/musica/abci-moncho-chavea-trap-gitano-todo-empezo-cuando-omar-montes-y-encontramos-ordenador-tirado-calle-202106280014_noticia.html.

[2207] Radio Gladys Palmera, "Moncho Chavea, el rey del trap gitano".

[2208] Rosa del Pino, "Moncho Chavea".

con "músicos de verdad".[2209] Su entorno le define por un sonido característico, denominado Sonido Chavea, que Original Elías interpreta con un tono enigmático:

> El Moncho lo que tiene es un gusto que no se puede poner. Que te saca una cosa y te tiene un *groove* y un rollito que no lo tiene ningún otro productor. Con tres instrumentos que meta, ¡tú dices 'pero si es que son tres *samples*'! ya, pero no sé, no sé lo que tiene. Sonido Chavea... Que todavía lo estamos a puntito de descifrar lo que es, que no lo sabemos ni nosotros.[2210]

En las influencias de Chavea se combinan el flamenco con el *hip-hop* español, además de la música latina. En una noticia de 2019, la periodista Gracia Havana trata de definir este estilo particular conectándolo con el sonido Caño Roto:

> Mocho Chavea es un cantante y productor musical español que viene de Caño Roto, Pan Bendito, Madrid. En este barrio nace en la década de los setenta el sonido Caño Roto, que surge con el lanzamiento del primer disco de Los Chorbos. Es famoso por la fusión de ritmos afroamericanos con flamenco, en pleno auge del '*gipsy style*'. Este ritmo es el que toma de referencia el artista a la hora de crear su propia música, bautizada con el nombre de Chavea Sound, y que mezcla sonidos flamencos, influencias árabes, reguetón, trap y un reconocible *autotune* en todas sus canciones.[2211]

El barrio se construye aquí como un crisol, una zona de contacto que promueve la mezcla cultural.[2212] Esto subyace en su primer y único álbum publicado en Spotify, *Te suena mi voz* (2016), donde encontramos tanto reggaetón aflamencado y arabizante ("En mi mente") como salsatón ("De la tumba salió" ft. Aloy), así como versiones rumberas de canciones de reggaetón contemporáneas como "Borró cassette" de Maluma o el reggaetón con *swing mode-up* de "Mora" junto a Omar Montes. Las influencias árabes de "En mi mente" se oyen desde la *intro*, donde samplean "The Mystic's Dream" de la artista de *new age* canadiense Loreena McKennitt, una canción que, a su vez, se inspira en sus viajes por España y Marruecos. Sobre este *sample* se superpone un ritmo de *darbuka* y, tras una transición con carrillón, comienza un canto masculino autotuneado en árabe sobre el que se repite un *loop* de lo que probablemente sea un *kamanja* o violín árabe. Esto se

---

[2209] Luis Alemany, "Moncho Chavea: 'Tenía un niño y no podía ni comprarle leche. Era un desastre y caí en una depresión'", *El Mundo*, 7 de mayo de 2021, https://www.elmundo.es/papel/cultura/2021/05/07/6093ccf4fdddffcf9d8b461b.html.

[2210] Radio Gladys Palmera, "Moncho Chavea, el rey del trap gitano".

[2211] Havana, "Moncho Chavea, el rey".

[2212] Burke, *Hibridismo cultural*.

completa con un *dembow* duro con palmas, que se irá alternando con secciones de *darbuka* y otras de *boom bap*.

Lo latino trasluce en "De la tumba salió" junto a alcoy, canción donde samplean la *intro* y el estribillo de "El día de mi suerte" de Héctor Lavoe, al que Alcoy menciona en sus versos, reivindicando la mezcla de culturas musicales y la identificación con el barrio:

> Esto es España, no estamos ni en Puerto Rico ni en el Bronx / aquí suenan por las calles canciones de Camarón […] Flamenco, salsa, rap, ritmo latino / letras de las calles como las de Héctor Lavoe, primo / Porque en la calle empezamos a cantar / si te olvidas de dónde vienes es que no sabes ni a dónde vas.

"Borro cassette – Flamenco Version" es un ejercicio de reinterpretación rumbera del éxito del artista colombiano, con un marcado autotune en la voz y versos originales en las estrofas. En esta versión utilizan la pista original de Maluma, con el piano con *delay* de Chan El Genio y Kevin ADG de The Rude Boyz. Sin embargo, la base de *dembow* queda sustituida por una textura rítmica de palmas y cajón flamenco, en línea con las versiones de rumba que encontrábamos en la década anterior.

Pasando ahora a su faceta como productor, Chavea va definiendo un estilo que se podría clasificar como rumba-reggaetón, pues el *kick* a pulso se vuelve una constante, pero, en lugar de presentar *snares* a contratiempo con el patrón de *dembow*, se incluye una línea de palmas y cajón flamenco. Esto se percibe en "Conmigo (Remix)" (2018) junto a Omar Montes y Original Elías, donde se mantiene el imaginario árabe en la letra. También en "Mala" (2018) (con los mismos artistas a los que se unen DaniMFlow y Daviles de Novelda) queda patente este estilo, doblando el *kick* del pulso con un cencerro y acercándose a la sonoridad de la rumba latina. De todas formas, el *dembow* se hace más evidente en otras canciones como "Tiki tiki" (2018), un tema donde Original Elías reclama su orgullo identitario al decir "llegaron los gitanos que a ti te descolocan / desde Caño Roto, Pan Bendito con Los Lobos".[2213] Además, aunque sus trabajos se centran en la escena española, este sonido característico le lleva a colaborar también con artistas internacionales como Gente de Zona en "Roneanta" (2022). De todas formas, si se ha de señalar a un artista con proyección internacional dentro de la escena de flamenco urbano, este es Omar Montes.

[2213] Este orgullo identitario queda reflejado en otras canciones, como "Gitano magrebí" (2019) de El Greco junto a Original Elías y Moncho Chavea.

7.5.1.2. Los quejíos con autotune de Omar Montes

En su primer álbum, *La vida mártir* (2019), el artista madrileño trabaja con un equipo formado por Chus Santana, J. Cruz y Manuel de Diego. El estilo del productor Chus Santana se hace especialmente notable en temas de reggaetón como "Lucifer" o "Somos iguales" junto a Salcedo Leyry. De todas formas, el que más sobresale es "Rompe la disco", con sus característicos *loops* de guitarra eléctrica y la base de *dembow* con un *tonally rich bass kick drum*. Además, en el estribillo, interpretado a tresillos de corchea, Montes realiza una cadencia andaluza (fa#m-MiM-ReM-do#M), aportando así una reminiscencia a la sonoridad flamenca.

Por otro lado, Omar Montes se sitúa como uno de los artistas con colaboraciones internacionales más destacadas dentro de la escena del flamenco urbano, que comenzaron tras su éxito junto a La Nueva Escuela, el dembow dominicano "La Rubia - Remix 2" en 2019. Así, desde principios de 2020, Omar Montes acumula temas de reggaetón con Ñengo Flow, Mariah Angeliq, Duki, Kevin Roldán, Beret, Belinda, Darell o Nicky Jam, acercándose a la decena de millón de oyentes mensuales en Spotify.[2214] Más allá de los *singles*, Omar Montes publica los álbumes *Quejíos de un maleante* (2022) y *LÁGRIMAS DE UN MALEANTE* (2024), en los que trata de acercarse más al flamenco manteniendo la estética urbana. Para el artista, *Quejíos de un maleante* es una oportunidad para crear

> un flamenco puro, no tanto como el de nuestros antepasados, pero lo más puro que yo puedo hacer, llevándolo a la estética *drill*. Más allá de pegar un pelotazo, mi intención con este disco es crear algo que sea mío […] La gente, mi familia, todos me decían que si lanzando temas de reguetón siempre arraso, para qué me la iba a jugar dándole la vuelta haciendo algo completamente diferente, sin saber si me iba a ir bien o no. Pero lo hago por amor a la música, y por ofrecer algo nuevo.[2215]

Así, el artista asume que alejarse del reggaetón supone alejarse del éxito, pero igualmente hace esta maniobra en favor de lo que él denomina "amor a la música". Especialmente valorada es su interpretación con banda y en acústico en su Tiny Desk Concert para la emisora estadounidense NPR, donde la audiencia aplaude su alejamiento de la música

[2214] Consultado en octubre de 2024.

[2215] Nacho Serrano, "Omar Montes, el fracaso de su "obra maestra", la maldición de la alboreá y el cuento de Pan Bendito" *ABC*, 29 de diciembre de 2022, https://www.abc.es/cultura/musica/omar-montes-fracaso-obra-maestra-maldicion-alborea-20221229121022-nt.html.

urbana y el autotune en los comentarios.[2216] Esto no solo ayuda al artista a construir un discurso de autenticidad y calidad musical, sino que también contrapone el flamenco a la música urbana –y, por ende, al reggaetón–.

De todas formas, el género no está completamente ausente de este álbum, pues el patrón de *dembow* aparece marcado en los estribillos de los tangos "Metío en un lío", junto al cantaor Duquende, y "Siempre fui Él" con Malú, así como en el tema de rumba "Limón". Detrás de la producción se encuentra el dúo Chanela Clicka, formado por Eduardo Figueroa y Jimbo Páez y pertenecientes a Sony Music Publishing, quienes llevaban un tiempo planeando hacer un disco en el que mezclar flamenco con música urbana, para seguir explorando el estilo de artistas como Rosalía o C Tangana en *El Madrileño*.[2217]

Este enfoque continúa en su siguiente álbum, *LÁGRIMAS DE UN MALEANTE*, donde cuenta con el mismo equipo de producción. En este caso, las rumbas "MONCLER", "LEGENDARY" y "EL VEYRON" se complementan con una base de *dembow*, más notorio en la primera, si bien la letra de la segunda incluye referencias al retiro de Daddy Yankee de la música. Más allá de la escena de Madrid, la costa del Mediterráneo se erige como otro de los focos de flamenco urbano con artistas como Daviles de Novelda y DaniMFlow.

7.5.2. El flamencotón de Daviles de Novelda y DaniMFlow

Dentro de este desarrollo de música urbana que incorpora elementos aflamencados, resulta de interés la categoría de flamencotón, atribuida al artista alicantino gitano Daviles de Novelda, pues

> [é]l mismo utiliza el término flamencotón para referirse a esta generación (Moncho Chavea, Omar Montes, Sonikete Rom, Original Elías, FlowZeta...) que imprime su sello flamenco a cualquier ritmo urbano contemporáneo.[2218]

El comienzo de su carrera musical está marcado por frecuentes colaboraciones con DaniMFlow (El Palmar, Murcia), publicadas en Spotify con el sello Flamencoton (*sic*). De estos primeros años destaca un reportaje realizado por Nando Cruz en 2018 donde

---

[2216] NPR Music, "Omar Montes: Tiny Desk Concert", YouTube, 17 de agosto de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=Rmg040Su5R8.

[2217] El Rincón de las Musas, "Chanela Clicka – Podcast #39", Spotify, 8 de febrero de 2023, https://open.spotify.com/episode/6qyvHhJ1WdRIik1BDUM3VY?si=s_DMDfMYRmmc5X47PFC4Dg.

[2218] Cruz, "El 'flamencotón' de Daviles".

reseña un concierto de ambos artistas en la discoteca Boxer de Cerdanyola (Barcelona). De hecho, Cruz apunta que esta escena de ocio nocturno deriva de una relocalización de la Zona Hermética de Sabadell de los dos mil, que estudiamos en el capítulo 4.[2219] Sobre el evento, destaca la afluencia de jóvenes de origen gitano, "aunque también hay muchos payos".

La sesión de DJ previa al concierto se compone de "rumba catalana de Los Banis, salsa de Andy Montañez, trap gitano de Moncho Chavea y reggaetón de Daddy Yankee. El público lo baila todo por igual y bate palmas flamencas". Cruz subraya la entrega de las fans, la presencia de innumerables teloneros –entre ellos, Canelita– y, sobre todo, la desigualdad entre el éxito cosechado por Daviles de Novelda y su escueta presencia en los medios de comunicación, comparándolo con Rosalía.[2220] El periodista también caracteriza a Novelda como "una mezcla de José el Francés y Tego Calderón", mientras que el artista cita a "Nyno Vargas y Camarón" como sus influencias fundamentales.

Daviles de Novelda y DaniMFlow participan también en programas como *Vodafone Yu* en 2019, donde admiten que, a pesar del éxito alcanzado, su participación en las radios es limitada. En esta entrevista, la locutora Ana Morgade los compara con Camela por no pertenecer a los "circuitos oficiales".[2221] Los artistas reconocen la importancia de YouTube y de los conciertos en directo para la expansión de sus carreras musicales. También les preguntan por la etiqueta de flamencotón, a lo que Novelda contesta "es mezcla pura, como cuando la mama hace un guisao', pue' lo mismo, pero con la música". La periodista retoma entonces las metáforas culinarias, inventariando los géneros musicales que mezclan ("flamenco, rumba, salsa, reggaetón").[2222]

Así se escucha en "Mi Gyal" (2017) una canción de *dancehall* con palmas sincopadas conformada por el canto aflamencado de Novelda, con finales de frase nasales y autotune

---

[2219] Conviene aclarar que no se trata de una reubicación exacta, sino de la consecuencia del cierre de la Zona Hermética, que lleva a la juventud de la zona (de "Barberà, Castelldefels, Badalona y otras ciudades barcelonesas") a buscar otros espacios de ocio nocturno. Ibid.

[2220] "Con solo una decena de canciones, lleva más de 73 millones de reproducciones en Youtube. Rosalía suma 118 millones, sí. Pero no es tantísima la distancia, si tenemos en cuenta que mientras la catalana tiene todos los medios de comunicación y el márketing a sus pies, de Daviles de Novelda apenas se han publicado un par de artículos". Ibid.

[2221] Vodafone yu, "Entrevista | Daviles de Novelda y DaniM Flow cuentan la boda de Sergio Ramos #PorqueHasVistoyu", YouTube, 26 noviembre de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=UuQxKWWNf9g.

[2222] Ibid., 1:59-2:13. Estas referencias al "guiso" encajan con discursos identificados por García Peinazo en el caso de rock andaluz. García Peinazo, *Rock Andaluz*, 98.

expresivo, mientras que DaniMFlow se acerca más al *delivery* jamaicano en ciertas secciones. Los artistas también trabajan juntos en otros temas como "No te trata bien" (en la que critican la violencia de género) o "Volverá", ambas de 2018, donde el estilo de reggaetón colombiano se combina con palmas y canto aflamencado. Además, dentro de la discografía de Daviles de Novelda cabe destacar su colaboración en la versión de "Como ronea (15 Aniversario)" (2019) de Las Chuches. Se trata de una recuperación del éxito del trío infantil femenino cordobés publicado a mediados de los 2000 dentro de su disco debut de flamenco pop.[2223] La actualización de este tema queda patente en el cambio de la base: frente al estilo rumba-pop con toques de *chill-out* de la canción original,[2224] la versión de 2019 incluye una base de *dembow* marcada, integrando así la canción dentro del sonido del flamenco urbano. La inclusión de metales y tumbaos de piano en los estribillos, así como palmas y cajón flamenco, sitúa el tema en una línea similar al modo rumbero de Moncho Chavea.

Las voces de Marina y Saray aparecen mediadas por un autotune opaco suave y expresivo, mientras que Novelda incluye también secciones rapeadas. El videoclip sitúa a la agrupación Las Chuches (convertida desde 2017 en dúo) con Daviles de Novelda y otros/as jóvenes en Alicante, mostrando localizaciones como el barrio de Santa Cruz.[2225] En él, las chicas bailan flamenco y dan palmas, mientras que un chico toca la guitarra flamenca. Los comentarios nostálgicos del vídeo de YouTube demuestran además el impacto afectivo derivado de la recuperación de esta canción.[2226] Como vemos, la mezcla de flamenco y reggaetón se convierte en la seña de identidad de estos artistas, algo que también caracteriza al cantante Big Lois.

[2223] Paloma Díaz, "Las Chuches relanzan 'Como Ronea', su mayor éxito, para celebrar su 15º aniversario", *LOS40*, 2 de septiembre de 2019, https://los40.com/los40/2019/09/02/musica/1567432209_617721.html.

[2224] Jordi Bardají, "Revelación o timo: Las Chuches recuperan 'Cómo ronea' en clave de reggaetón por su 15º aniversario", *Jenesaipop*, 3 de septiembre de 2019, https://jenesaispop.com/2019/09/03/370731/revelacion-o-timo-las-chuches-recuperan-como-ronea-en-clave-de-reggaeton-por-su-15o-aniversario/.

[2225] "Las Chuches reaparecen con una nueva versión de 'Cómo Ronea' por su 15º aniversario", *Información*, 31 de agosto de 2019, https://www.informacion.es/cultura/2019/08/31/chuches-reaparecen-nueva-version-ronea-5332778.html.

[2226] @Trivania22, "Que recuerdos tan bonitos lo escuchaba en mi infancia todavía no me canso de escuchar esta canción tan bonita para mi única en el flamenco", comentario de YouTube en Daviles de Novelda, "Las Chuches & Daviles de Novelda - Como Ronea (15º Aniversario) Video Oficial", 30 de agosto de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=a1ClBBefRG4&lc=UgxRbWkMaG7kAuA7Q814AaABAg.

7.5.3. Big Lois, entre el reggaetón y los tangos

Big Lois es un artista de origen gitano criado en el barrio barcelonés de Barón de Viver. Con influencias del flamenco y la música latina, comenzó trabajando en tablaos flamencos, pero a raíz de la pandemia el Covid-19 decidió decantarse por la música urbana manteniendo elementos del flamenco. Sin embargo, el artista considera que este viraje no fue del todo bien recibido, pues

> cuando una cultura es cerrada, es cerrada para todo. El gitano que se sale del flamenco y canta otro estilo de música, en nuestro caso, nos tratan de payos. […] A mí a la cara no me lo dicen, pero me pueden decir 'eh, canta flamenco, que eso es más gitano, que eso es más de lo nuestro'.[2227]

Esta resistencia al cambio también ha sido identificada por autores como Crespo et al., que estudian con métodos etnográficos las negociaciones que se dan en el seno de las comunidades gitanas, pues estas

> atraviesan un proceso de cambio cultural que se expresa a través de las contradicciones entre las narraciones tradicionales y las de la modernidad, entre la integración y la segregación, entre la deculturación y el reforzamiento de las narrativas identitarias. No es un diálogo entre dos voces diáfanas, al estilo de 'tradición versus modernidad', sino una polifonía de palabras y contrapalabras que orientan prácticas que oscilan entre la integración y la segregación, entre la aceptación y la imposición, el acuerdo y el conflicto.[2228]

En este sentido, si retomamos las palabras de Big Lois, el flamenco representaría la tradición, lo propio, mientras que el reggaetón y otros géneros de música urbana son un síntoma de modernidad, quizás incluso de una estética no gitana que puede llegar a provocar rechazo. Aun así, el artista aboga por las conexiones entre estas distintas culturas musicales, acentuando sus convergencias. En una entrevista para *Rolling Stone*, Big Lois desgrana la relación entre el palo de los tangos y el ritmo de reggaetón:

> Son géneros que se llevan bien, en realidad, porque el reguetón y los tangos flamencos van al mismo tiempo, en un compás es el mismo. Las palmas de tangos, y tú pones unas palmas por tango flamenco y pones un beat de reggaeton, cual sea

---

[2227] Ac Radio Show, "Big Lois: 'Los gitanos", 18:03-18:21.

[2228] Isabel Crespo et al., "Multiplicidad de voces e identidad étnica en los procesos de cambio en la cultura gitana", *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 13, n.º 3 (2013): 174, https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1134.

> que pongas y casan a la perfección, pero a la perfección. Parece que están hechas una para la otra.[2229]

La revista define a Big Lois como "un artista viral del género flamenco flow", pues su propuesta musical se caracteriza por mezclar la música urbana y latina con el flamenco. En sus temas, Big Lois se mueve entre el canto aflamencado y el rap, mientras que las producciones optan a menudo por punteos de guitarra de bachata. Así se escucha en "Billetes de 100" (2022) y "Que te perdone dios" (2022), con una sonoridad que recuerda al estilo de Don Omar en los 2000. De hecho, en "Tu mejor error" (2023) junto a Moncho Chavea, los artistas coleccionan en su canto aflamencado referencias de líricas del reggaetón de los 2000, como "Dile" (2003) de Don Omar y "Mayor que yo" (2005).[2230] De todas formas, Big Lois también presenta canciones de reggaetón que no muestran ese estilo aflamencado, sino que se acercan más al sonido *mainstream* de los 2020, como sucede en "Volver a Verte" (2024), producido por Came Beats. Más allá de la importancia de los proyectos en solitario, conviene destacar el papel de las creaciones colectivas que ayudan a definir una escena de flamenco urbano.

7.5.4. Creando una escena de flamenco urbano a través de los *featurings*

Abordar la producción solista de los artistas presentados a lo largo de este apartado no es tarea fácil, pues la mayor parte de las canciones que publican son colaboraciones con otros nombres de la escena. Por lo tanto, resulta necesario dedicar un espacio a hablar de la importancia de los *featurings*, que, al mismo tiempo, contribuyen a establecer conexiones entre los distintos colectivos, favoreciendo la creación de una escena de flamenco urbano. Esta colectividad se forja como un signo de autenticidad en tanto que reconocimiento y apoyo mutuo de los diferentes miembros del grupo, como se identifica en proyectos contemporáneos examinados en los capítulos tres y cinco.

Uno de los primeros grandes encuentros entre el colectivo madrileño y el valenciano se da en 2018, cuando Daviles y DaniMFlow realizan un remix de su tema "My Gyal" junto al trío madrileño de Omar Montes, Moncho Chavea y Original Elías. Aquí, la pista de la canción original se completa con un *dembow* y una textura de palmas a semicorcheas. De

---

[2229] "Explorando a Big Lois: Flamenco, música urbana y autenticidad", *Rolling Stone en Español*, 4 de julio de 2023, https://es.rollingstone.com/explorando-a-big-lois-flamenco-musica-urbana-y-autenticidad/.

[2230] Tema de los productores Luny Tunes interpretado por Daddy Yankee, Héctor el Father, Tonny Tun Tun, Baby Ranks, y Wisin y Yandel del que existen innumerables versiones.

hecho, Daviles de Novelda rememora el apoyo que recibió de Omar Montes al inicio de su carrera, otro ejemplo de la importancia de estos vínculos:

> Mira, te va a hacer gracia, el primer chándal que me compré fue por Omar Montes. Un día me llama y me dice: hermano, tengo un concierto, soy Omar. Y yo: gloria. Yo estaba flipando, era fan de Omar y era la primera vez que hablaba con él. Me dice: te voy a cerrar un bolo, ¿cuánto cobras? Y le dije: tanto. Y me contesta: uy, eso es muy poco, yo te lo cierro en más. Me cerró el concierto, me dio el dinero, y fui y me compré un chándal vacilón cortesía de Omar Montes.[2231]

Una segunda colaboración extensa (de más de diez minutos) que conviene destacar es la de "Los vengadores" (2018), donde a la lista de nombres que participan en "My Gyal (Remix)" se unen también el artista valenciano Bandaga, el madrileño FlowZeta, el rapero sevillano Haze, el mallorquín Pyllo Cortés y el malagueño Samueliyo Baby. El título es una clara referencia a *The Academy*, una serie de álbumes de la compañía discográfica de música urbana latina Rich Music (con sede en Miami) en la que el colectivo de artistas que participa en estos trabajos toma el nombre de *The Avengers*, el equipo de superhéroes de la franquicia Marvel Comics. Esta estética es retomada en el *lyric video* de "Los vengadores", donde cada artista aparece caracterizado como uno de los personajes.

La letra elabora una actitud jactanciosa a través de comparaciones con figuras asociadas a la masculinidad hegemónica (leones, lobos, gallos, guerreros y gladiadores), además de referencias épicas a la guerra, la violencia, la cultura gánster y el narcotráfico, con *samples* de armas de fuego en la *intro* y préstamos de la jerga boricua de la era del trap (cabrón, corillo, roncar, coronar, etc.). La inspiración en la vieja escuela puertorriqueña es evidente, con un *dembow* duro con timbales y *strings* épicos, aunque el estribillo presenta un dibujo melódico que se acerca más al estilo aflamencado por los gestos descendentes de los finales de verso. También se ha de resaltar la estrofa de Haze, quien reclama su carácter pionero en el rap flamenco desde los 2000 y se compara con Don Omar, Daddy Yankee y Tego Calderón.[2232] Las colaboraciones se dan también en otros temas más cortos, románticos y de estilo más aflamencado, como "Que te perdone Dios

---

[2231] Cristina Luis, "Daviles de Novelda, el autor de la canción más escuchada por la Selección: 'Yo soy un viciado a la petanca'", *El Mundo*, 9 de julio de 2021, https://www.elmundo.es/cultura/musica/2021/07/09/60e58b6ffc6c834c268b4587.html.

[2232] "Con el rap flamenco monté la revolución / el raperito ropa ancha era la Inquisición / pero eso ya pasó, / soy una institución / redactando la constitución. / El rap flamenco nació cuando yo pegué en el 2002 / ya en el 2005, cabrón, me pegué con un reggaetón / Como Omar yo tengo el Don / de Daddy Yankee tengo el *flow* / Si yo fuera de Puerto Rico, yo sería Tego Calderón".

(Remix)" (2019) de Nyno Vargas con Daviles de Novelda, DaniMFlow y Loukas. Así, los *featurings* devienen una estrategia fundamental en esta y otras escenas, como la sevillana.

7.5.5. Sevilla, el sello Dagrama de Negro Jari y La Cebolla

De forma paralela al desarrollo de la escena de flamenco urbano liderada por nombres como Moncho Chavea o Daviles de Novelda, en Sevilla florece otra escena similar alrededor del sello Dagrama, "especializado en flamenco urbano, reggaetón y rap fusión"[2233] y dirigido por Mamadou Mbacke Seck Diouf, conocido por su nombre artístico Negro Jari. Este artista, compositor, productor, diseñador y realizador audiovisual de origen senegalés pasó una infancia marcada por los conflictos y la precariedad.[2234] De adolescente empezó en el ámbito del rap,[2235] para poco después colaborar con artistas de flamenco urbano como Moncho Chavea –"En guardia" (2017)– y Daviles de Novelda –"Novelda con Sevilla" (2017) y "Muchacha loca" (2018) también junto a DaniMFlow–, lo que demuestra su conexión con las escenas madrileña y valenciana. No obstante, poco a poco, Jari va tejiendo una serie de lazos con artistas sevillanos de ascendencia gitana de la barriada de Las 3000 viviendas como Manuel El Popeye o La Puri, que se vinculan a su sello discográfico.

Este es un dato que la prensa destaca con frecuencia, pues se trata de uno de los barrios con renta per cápita más baja del país y a menudo es objeto de noticias y reportajes sensacionalistas sobre la marginalidad, lo que contribuye a avivar el estigma.[2236] La relación de Negro Jari con la comunidad gitana es estrecha desde su juventud, pues cuenta haberse criado

> entre Los Caracas […] Sus miembros, dice, son sus primos, sus tíos. ¿Raro? 'A priori, sí. Un negro entre gitanos no es lo común. Pero todos los pobres compartimos

---

[2233] Dagrama Producciones, https://dagramaproducciones.com/.

[2234] David Saavedra, "La Cebolla y Negro Jari, superhéroes de las Tres Mil", *Público*, 6 de noviembre de 2022, https://www.publico.es/culturas/cebolla-negro-jari-superheroes-tres-mil.html.

[2235] Ibid.

[2236] Fernando Pérez Ávila, "'Cuando digo que soy de las Tres Mil Viviendas me miran de otra manera'", *Diario de Sevilla*, 28 de mayo de 2023, https://www.diariodesevilla.es/sevilla/barrio-pobre-Espana-Tres-Mil-Viviendas-Sevilla_0_1796521147.html.

> la misma desesperanza. Nos comprendemos porque vivimos la misma mierda. Crecí con ellos y me hice hombre por ellos. Conozco sus códigos'.[2237]

Según recoge un reportaje de *El Mundo*, Los Caracas residían en un "asentamiento chabolista" del barrio de Los Berjamales (donde creció Negro Jari), pero debido a su expulsión por parte del ayuntamiento, "se mudaron a Las Tres Mil".[2238] Dentro de la plantilla de artistas del sello se encuentra La Cebolla, también parte de esta familia, quien con tan solo catorce años obtuvo un éxito significativo con la publicación del tema compuesto por Negro Jari "Habibi" (2019).[2239] La historia de La Cebolla está marcada por la exclusión social, algo que la prensa subraya:

> La Cebolla y Negro Jari le cantan a la calle porque vienen de ella, porque son calle, chatarra, hambre, ajustes de cuentas, menudeo de drogas, paro, racismo... 'Mi infancia no fue buena ni sencilla porque he tenido que ver cosas que no eran para mi edad. En Las Tres Mil hay un poquito de todo. La marginalidad duele. Y eso es lo que nosotros cantamos', cuenta La Cebolla.[2240]

De todas formas, otra cuestión que se destaca sobre Las 3000 es su herencia flamenca desde los años setenta, que, como expone David Saavedra para *Público*, ha sido inmortalizada en varios documentales. El flamenco se define como parte de la "identidad del barrio" y se resaltan nombres como la cantaora Juana la del Revuelo o la banda de rock andaluz Pata Negra.[2241] La Cebolla y Negro Jari son presentados como herederos de esta historia; de ellos se dice que "le cantan a los guetos" y se les define como "superhéroes de las Tres Mil".[2242] Con su música, Negro Jari cuenta que quieren "transmitir un mensaje de superación", además de mostrar

> la cultura flamenca del barrio, la juerga gitana, los bailes, lo bien que lo pasamos, y la parte dura también, la parte marginal, de la lucha. Hay mucha gente que oye cosas

---

[2237] Andros Lozano, "'La Cebolla' y 'Negro Jari' toman Las Tres Mil Viviendas con su flamenco urbano y sus letras a punta de rap", *El Mundo*, 7 de abril de 2023, https://www.elmundo.es/cronica/2023/04/07/641dce8efdddff24138b45d5.html.

[2238] Ibid.

[2239] Tina de Alcántara, "La dura infancia de 'La Cebolla' en Las Tres Mil de Sevilla con su padre en prisión", *El Periódico de Extremadura*, 25 de marzo de 2024, https://www.elperiodicoextremadura.com/vida-y-estilo/gente/2024/03/25/dura-infancia-cebolla-tres-mil-99727168.html.

[2240] Lozano, "'La Cebolla' y 'Negro Jari'".

[2241] Saavedra, "La Cebolla y Negro Jari".

[2242] Lozano, "'La Cebolla' y 'Negro Jari'" e ibid.

> sobre el barrio, pero no lo vive en persona, y nosotros lo hacemos como de medio de comunicación, como de reporteros, ¿sabes?[2243]

Pero su reconocimiento desde los medios –que, según Negro Jari, es insuficiente–[2244] fue impulsado no solo por el éxito de "Habibi", sino también por el interés que generaron entre figuras públicas más legitimadas como Rosalía, Mala Rodríguez o C Tangana. Además, los artistas han compartido sus problemas económicos y judiciales con la industria, lo cual consideran intentos de aprovecharse de su éxito a raíz de diferentes prejuicios por su juventud, su raza/etnia y su supuesta baja cultura.[2245]

Sobre "Habibi" se ha de destacar la producción minimalista a cargo de Yoseik, con un *dembow* suave filtrado similar al del trapetón con palmas a corcheas, que sostiene un sintetizador *pluck*, *strings*, piano ecualizado a contratiempo y *pads*. Tras cuatro compases instrumentales, la canción empieza con el estribillo vocal, con la voz melódica, algo ronca y nasal de La Cebolla, descrita por Negro Jari como "muy dulce y a la vez muy de vieja".[2246] Al estribillo vocal le sigue un *hook* instrumental que imita el sonido de una trompeta. La letra, que emplea el término árabe "habibi", referente a la persona amada, contiene términos del caló, como los acais (ojos).[2247] La canción cuenta con un remix junto a Haze, y Negro Jari, quienes añaden secciones rapeadas, además de las intervenciones melódicas de La Húngara y Mayel Jiménez. El videoclip de este remix sitúa a los artistas en un plató blanco, ataviados con chándales de estilo *bling-bling*, junto a coches deportivos, buldogs adultos y cachorros, y una pareja de bailarines que hacen *twerk*.

[2243] Saavedra, "La Cebolla y Negro Jari".

[2244] "Que los medios nos apoyen un poco más, porque casi todo va para la imagen más civilizada, por llamarlo de alguna manera, la más pija. Nosotros venimos de barrios bajos, de viviendas sociales, pero también somos personas con talento y merecemos que la gente lo conozca". Ibid.

[2245] "¿Pensáis que se estaban aprovechando de vosotros? La Cebolla: Nosotros somos luchadores, seguiremos haciendo música y, a la larga, van a ganar más con nosotros, pero yo creo que nos ven como chavalillos, un negro, una gitana, poca cultura […]. Y como facturamos miles de euros, es muy goloso esto". Ibid.

[2246] Agustín Gómez Cascales, "La Cebolla & Negro Jari: 'La química entre los dos ha sido explosiva'", *Shangay*, 23 de noviembre de 2020, https://shangay.com/2020/11/23/la-cebolla-negro-jari-habibi-caracas-rosalia-entrevista/.

[2247] Mikel Iribarren, "Camelar, currar y dar lache: las palabras del caló en el español", *The Conversation*, 5 de diciembre de 2023, https://theconversation.com/camelar-currar-y-dar-lache-las-palabras-del-calo-en-el-espanol-225397.

En cuatro años, la relación profesional de La Cebolla con Negro Jari ha sido más que fructífera, con un sinfín de singles publicados y tres álbumes hasta 2024: *Caracas* (2020), *Flow de los Suburbios* (2023) y *Aprecio y Lealtad* (2024). De *Caracas* sobresalen dos canciones dedicadas a esta familia: el salsatón aflamencado "Le canto a la calle" de Negro Jari y "Caracas" de La Cebolla, donde, entre palmas, *dembow* y toques de castañuelas, la joven artista menciona a toda su familia y expresa su orgullo étnico:

> Vengo de sangre gitana / de gitano' canastero / Vengo de mi papa, el Carbo / de mi abuela Tere y mi abuelo Delo / Yo soy de una familia / una familia muy gitana / Los llaman los Caracas / son Giméne' también Campo / vengo de García, también vengo de Chave' / Es por ello' por quien muero / ello' son lo que más quiero.

La variedad de proyectos y escenas de flamenco urbano que se desarrollan desde la segunda mitad de los 2010 queda patente a lo largo de este apartado. Así, se demuestra que el reggaetón adquiere un peso importante dentro de esta categoría, siendo una música clave en la consolidación de artistas como Moncho Chavea y Omar Montes desde Madrid, Daviles de Novelda y DaniMFlow desde Alicante y Murcia, Big Lois desde Barcelona o La Cebolla y Negro Jari desde Sevilla. En este sentido, se observa una tendencia a las colaboraciones, destacando algunos remixes extensos que ayudan a acentuar la idea de unión entre artistas, muchos de ellos de origen gitano. Pero la presencia del estilo aflamencado no se reduce solo a la escena urbana, sino que también impregna producciones más cercanas al pop.

7.6. Flamenco-pop en el *mainstream* español

Mientras que el flamenco urbano se desenvuelve en las escenas anteriormente señaladas, se va configurando una vertiente más pop en otras esferas de la industria musical. Agrupaciones como Lérica, canciones que baten récords como "La isla del amor" de Demarco Flamenco o algunos guiños al flamenco urbano como el rumbachatón "Tú me dejaste de querer" de C Tangana son solo algunos ejemplos de la trascendencia del flamenco urbano a un plano algo más *mainstream*. De todas formas, estos límites son especialmente porosos, como demuestran las colaboraciones entre artistas de cada ámbito.[2248] Por ello, no llama la atención que, en 2024, la periodista Laura Coca publique en la web de *Los 40* la noticia "10 cantantes que han fusionado el reggaetón con el

[2248] Véanse, por ejemplo, las colaboraciones de Lérica con Nyno Vargas, Daviles de Novelda o Keen Levy. También resulta significativa la participación de artistas como Omar Montes o Daviles de Novelda en *El Madrileño (La sobremesa)* (2023) de C Tangana.

flamenco", donde enumera a Omar Montes, Daviles de Novelda, Maka, Rvfv, Nyno Vargas, Lérica, Lorena Santos, La Cebolla o Keen Levy, además de Dellafuente. En palabras de Coca:

> Dos géneros musicales han convergido para dar vida a un fenómeno sin precedentes: la fusión del reggaetón y el flamenco. Esto no solo ha capturado la esencia de dos tradiciones ricas y vibrantes, sino que también ha creado un nuevo espacio donde la pasión del flamenco y el ritmo contagioso del reggaetón se entrelazan, dando lugar a una experiencia auditiva revolucionaria.[2249]

En las próximas páginas observaremos la repercusión que ha tenido la mezcla de flamenco y reggaetón en el pop español, lo cual complementa el estudio realizado sobre las escenas de flamenco urbano.

7.6.1. "La isla del amor" de Demarco Flamenco junto a Maki

En el verano de 2017, paralelo al éxito de "Despacito", se popularizó una canción de flamenquito y reggaetón interpretada por el artista gaditano Demarco Flamenco junto al productor y artista onubense Maki. En palabras de Víctor Lenore, fue "el pelotazo pop que arrasó el pasado verano en discotecas, terrazas y chiringuitos",[2250] alcanzando el puesto número veinticinco de la lista anual de canciones de Promusicae. La historia de Demarco Flamenco está marcada por la superación personal, convirtiéndose en un artista profesional a la edad de treinta y ocho años siendo un padre de familia de clase obrera, lo que le ha valido el sobrenombre de "el artista del pueblo".[2251] Es más, los medios resaltaron que la canción se hizo popular gracias a que fue utilizada por el futbolista Sergio Ramos en una publicación de Instagram.[2252] En la entrevista con Lenore, Demarco comparte su visión sobre la desaparición de los prejuicios con respecto al flamenquito:

> Esta historia de éxito confirma que vivimos un cambio de percepción respecto a llamado flamenquito o flamenco pop. 'Cuando era joven, en Utrera, ponía a mis artistas favoritos en el radiocasete del coche y algún amigo me decía que los quitara.

[2249] Laura Coca, "10 cantantes que han fusionado el reggaetón con el flamenco", *LOS40*, 4 de junio de 2024, https://los40.com/2024/06/04/10-cantantes-que-han-fusionado-el-reggaeton-con-el-flamenco/.

[2250] Víctor Lenore, "Demarco Flamenco, de butanero a estrella pop... con ayuda de Sergio Ramos", *El Confidencial*, 25 de noviembre de 2017, https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-11-25/demarco-flamenco-la-isla-del-amor-sergio-ramos_1482887/.

[2251] "Demarco Flamenco – La isla del amor feat. Maki", *Radiolé*, 12 de mayo de 2017, https://www.radiole.com/2017/demarco-flamenco-la-isla-del-amor-feat-maki-25350.html.

[2252] @sergioramos, "Tarde de tattoo con mi bro", Instagram, 5 de marzo de 2017, https://www.instagram.com/p/BRRQQEmD0sW/?utm_source=ig_embed.

> Preferían escuchar las novedades anglosajonas de Los 40 Principales. Yo les decía que no, que era mi coche y ponía la música que yo quería, fuese Gaspar de Utrera, Enrique Morente o Los Chichos. Ahora los chavales jóvenes no tienen esos prejuicios. No relacionan el sonido flamenco con música para 'canis', sino con canciones hechas en su idioma, de las que no hay por qué avergonzarse', celebra.[2253]

"La isla del amor" combina el estilo pop aflamencado con unas bases suaves de *dembow* y sintetizadores *pluck*. La canción comienza con una rueda de acordes prototípica del pop en un ukelele a contratiempo (lam-Fa-Do-Sol –/ vi-IV-I-V), sobre la que se añade una base rítmica de *boom bap* y la voz rasgada y nasal de Demarco. Seguidamente se incorporan voces aflamencadas femeninas, giros melódicos de guitarra flamenca, efectos de ruido ascendente –acompañado por un "oooe" masculino en los cambios al estribillo– y el *dembow* suave doblado por un cajón flamenco que escucharemos durante el resto del tema. Mientras que la voz de Demarco se presenta con pocos efectos de audio –más allá de la *reverb*–, la de Maki está marcada por un autotune expresivo. Ambos cantan y ejecutan melismas, aunque Maki también incluye secciones rapeadas. El *outro* destaca por los "leileilei" de las coristas femeninas que remiten al estilo de los 2000 y el solo de la guitarra flamenca, en un cierre más aflamencado.

Llama la atención la diferencia de la letra de Demarco, más romántica y metafórica, comparada con la de Maki, quien incluso emplea léxico asociado a lo latino, como cuando rapea "dale mambo" o "la mulata se desata". El videoclip muestra a los artistas en un velero, cantando y tocando, rodeados de mujeres jóvenes con cuerpos normativos en bañador que bailan. En una segunda parte, el grupo desembarca en una playa, donde la fiesta continúa, explotando los tópicos del verano. Esta canción, aunque es un ejemplo puntual en la discografía de Demarco Flamenco, no deja de ser un caso paradigmático de la proyección del reggaetón aflamencado en el *mainstream* español, que se verá expandida por el proyecto musical de Lérica.

7.6.2. Lérica, entre el reggaetón aflamencado y el pop latino

Lérica es una agrupación musical formada por Tony Mateo (hermano de Abraham Mateo), Juan Carlos Arauzo y, hasta 2020, Rubén Noel. Firmados por Universal, en una

[2253] Lenore, "Demarco Flamenco, de butanero".

etapa inicial se decantaron por el pop melódico,[2254] pero con su *single* "Mi rumbera" (2017) dieron un primer paso hacia un particular entrecruzamiento de lo español y lo latino. Así, entre 2017 y 2022, su estilo musical se caracteriza por una aproximación al reggaetón pop, cercano, a su vez, al sonido latino de Miami.[2255] Su producción está orquestada casi siempre por el artista y productor Abraham Mateo, quien añade ciertos elementos aflamencados, como las palmas o la guitarra flamenca, elementos que Tony Mateo y Juan Carlos Arauzo reclaman desde su identidad gaditana:

> Nosotros somos dos artistas gaditanos que nos hemos nutrido de la música flamenca, así que durante estos dos o tres años atrás hemos intentado no olvidarnos nunca de una guitarra flamenca, de un cajón o de unas palmas que nos identificara con un sonido más puro.[2256]

En cuanto al elemento latino, Lérica consideran como referentes a artistas de pop latino como Sebastián Yatra, Luis Fonsi, Ricky Martin o Cali y El Dandee,[2257] por lo que no resulta extraño que tras escuchar sus canciones de reggaetón pop aflamencado encontremos similitudes con "Despacito" de Luis Fonsi y Daddy Yankee o con la discografía de Enrique Iglesias. Además, frente a las narrativas callejeras del flamenco urbano, Lérica encarnan unas personalidades románticas que transmiten positividad.[2258] En sus letras y su estética también se alejan de la cultura del *bling-bling*, incluyendo imágenes que se asocian más a la clase media-alta española.[2259]

Ya en "Mi rumbera" (2017) se percibe esa combinación de elementos definitorios del estilo de Lérica. En la *intro*, el primer verso del estribillo –"ay, ay, ay, rumbera"– se

---

[2254] De todas formas, el dúo reclama que "[n]uestro primer disco, a pesar de tirar más hacia el pop, ya tenía latineo. Es decir, había un pop latino en canciones como 'Cien Mil Motivos' o 'Caprichosa', con toques de bachata". Paula Díaz, "Lérica: 'En nuestra música tratamos de no olvidarnos nunca de una guitarra flamenca'", *El Diario montañés*, 19 de agosto de 2021, https://www.eldiariomontanes.es/dmusica/entrevistas/lerica-musica-tratamos-20210819165040-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.eldiariomontanes.es%2Fdmusica%2Fentrevistas%2Flerica-musica-tratamos-20210819165040-nt.html.

[2255] Party, "The Miamization of Latin-American".

[2256] Díaz, "Lérica: 'En nuestra música'".

[2257] "Lérica a examen en MADMENMAG", *MADMENMAG*, 13 de marzo de 2020, https://madmenmagazine.com/lerica-dependiente-de-ti/.

[2258] "Llevamos en nuestras letras el positivismo y nuestros conciertos son un momento para desconectar. Creo que el concierto del jueves va a ser muy divertido y la gente va a poder olvidar en parte todo lo que estamos viviendo, así que vamos a llenar el recinto de energía positiva y música pop-latina-urbana". Díaz, "Lérica: 'En nuestra música'".

[2259] Por ejemplo, en la letra de "Flamenkito" admiten su atracción por las chicas pijas ("pijita como me gustan a mí").

diluye sobre motivos de guitarra flamenca y un *pluck* a 3+3+2 filtrado. Las voces melódicas de los tres artistas se entremezclan, con una producción marcadamente pop, que tras el estribillo desemboca en una sección donde tararean una melodía que parece provenir de una variación del *hook* de "I Will Survive" (1978) de Gloria Gaynor. El *dembow* suave se combina con palmas y otros elementos percusivos, como los *drum fillers* añadidos para marcar los cambios entre secciones. La producción también se apoya en sonidos de ruido dirigidos, así como otros *samples* propios del estilo colombiano de la época. Por otro lado, Cádiz se revela como un lugar destacado en el videoclip, pues en la primera escena se nos muestra una vista panorámica de la ciudad.

No obstante, en lugar de la ciudad "andaluza" que reflejaban los videoclips de Decai, la urbe gaditana se representa aquí como una extensión de La Habana u otras ciudades caribeñas, en línea con el imaginario de los videoclips de Enrique Iglesias analizados en el capítulo 2. Se realza la playa, la sensualidad de la mujer, las calles festivas decoradas con banderitas de colores, los coches antiguos similares a los típicos de la capital cubana y un espacio de fiesta con una ambientación similar a la del videoclip de "Despacito". De este modo, los elementos andaluces que aparecían representados en "Yo te haría una casita", como el braceo del baile flamenco, el patio andaluz o la guitarra flamenca, son reemplazados por un imaginario latino/tropical global, indefinido y homogeneizado.[2260] Incluso el título de la canción, que alude a la rumba, se encuentra a medio camino entre lo andaluz y lo cubano, por el carácter transnacional de esta música.

Otro factor fundamental en la dimensión latina de Lérica son sus numerosas colaboraciones con artistas del otro lado del Atlántico, como la artista mexicana Belinda, el dúo cubano Gente de Zona o los colombianos Cali y El Dandee. Al mismo tiempo, Lérica acumulan colaboraciones con artistas nacionales, ya sean de la escena del electrolatino –Danny Romero y Juan Magán–, el pop –Abraham Mateo y Ana Guerra– o de la escena de flamenco urbano –Omar Montes y Nyno Vargas–. De hecho, la agrupación destaca por una constante re-orientación de sus *featurings*, lo que les permite dirigirse a nuevos públicos y situarse en distintas escenas al mismo tiempo.[2261]

[2260] Esto encaja con el blanqueamiento y la estandarización del género urbano latino, tal y como identifica Rivera-Rideau en sus trabajos. Véase Rivera-Rideau y Torres-Leschnik, "'The Colors and Flavors" y Rivera-Rideau, "Reinventing Enrique Iglesias".

[2261] Díaz, "Lérica: 'En nuestra música'".

De sus dos colaboraciones con Belinda, destaca el lanzamiento de "Flamenkito" en agosto de 2020, donde se enfatiza el factor aflamencado en todos los niveles de la canción, pero sin renunciar tampoco al elemento tropical. En el plano lírico, más allá del título, Lérica incluyen referencias al chiringuito, la mujer gitana o las bulerías, además de expresiones como "quillo" y "y ole, que tú me saca' lo' colore'". Esto se combina con la recreación de un ambiente playero en el estribillo, así como en el videoclip, protagonizado por Belinda en una localización tropical cubana.[2262] Los integrantes de Lérica aparecen en el vídeo a través de pantallas de televisión, dando palmas, igual que Belinda, quien durante su estribillo también marca algún braceo flamenco. La guitarra flamenca se sustituye por un ukelele –icono musical de la playa por su vinculación a Hawaii– a contratiempo, pero las palmas cobran una mayor relevancia, así como las castañuelas, empleadas por Abraham Mateo como reemplazo de los *drum fillers* de final de sección.

Por tanto, si bien Lérica se encuentran asociados a la escena de flamenco urbano por su posicionamiento en listas de reproducción como "Jaleo Andaluz" de Vevo (YouTube), lo cierto es que su sonido se acerca más al estilo latino de Miami, algo que también queda patente en sus letras y videoclips. Así, Lérica supone un ejemplo de cómo ciertos elementos codificados como españoles y aflamencados pueden ser leídos como latinos en el contexto de la industria de la música latina, donde muchas veces los límites entre lo latino y lo español se desdibujan en pos de una latinidad globalizada y blanqueada.

7.7. Conclusiones del capítulo

Tras este repaso de las mezclas entre reggaetón, rumba y flamenco, se puede afirmar que estas fusiones tienen una presencia significativa en el contexto musical español desde los años 2000. Esto se observa no solo en la cantidad de propuestas analizadas, sino también en su considerable variedad, que a su vez se refleja en la creación de numerosas etiquetas para referirse a estas fusiones: rumbatón, flamencotón, flamenco urbano, reggaetón gitano, flamenco + flow, etc. Aunque a veces son presentadas como novedosas, las hibridaciones del flamenco y el reggaetón se producen de manera relativamente orgánica por varios factores.

[2262] "El gran problema de Lérica para grabar su videoclip con Belinda", *Cadena 100*, 13 de mayo de 2020, https://www.cadena100.es/programas/jordi-cruz/afterwork/noticias/gran-problema-lerica-para-grabar-videoclip-con-belinda-20200513_717798.

En primer lugar, cuando se trata de géneros musicales derivados del palo de rumbas, así como de los tangos, estos convergen en el plano rítmico con el reggaetón, lo cual facilita la mezcla. En segundo lugar, son músicas que comparten espacios sociales, desde el ocio nocturno a las ferias y fiestas tradicionales andaluzas, así como los barrios de clase obrera. Esto reluce en la segunda mitad de los 2010, cuando una notable cantidad de artistas procedentes de estas zonas comienzan a mezclar rasgos aflamencados con el reggaetón y otros géneros de música urbana bajo la idea de que, como expresa Stemmler, son músicas de la calle. Un tercer factor es la tendencia constante, durante lo que llevamos de siglo, a presentar versiones rumberas de canciones de reggaetón, algo que podemos ver no solo en la discografía de Paco Aguilera o Decai, sino también en trabajos de artistas de la escena urbana como Moncho Chavea.

Además, en línea con lo que expone Arias Puyana, la mayor parte de estas mezclas derivan de un interés comercial hacia los elementos aflamencados, que durante décadas han demostrado ser efectivos a nivel económico, generando una gran aceptación entre la audiencia *mainstream*. Por este motivo, no sorprende que gran parte de las producciones de los 2000 tuviesen el apoyo de multinacionales –Huecco con Warner, Hanna con Universal– o de sellos interesados principalmente en el beneficio económico, como Decai con Vale Music y, posteriormente, Roster Music. En los 2000 hay propuestas muy diversas, y no se llega a consolidar un estilo unificado. Por lo general, la influencia flamenca en estos ejemplos de reggaetón aflamencado es explícita, recurriendo no solo a palmas y motivos de guitarra flamenca, sino también a cantaores/as coristas que, en ocasiones, cargan con una parte considerable del peso vocal melódico de los temas de Sergio Contreras y Miguel Sáez. Por otro lado, las fusiones con la rumba son empleadas ya sea para configurar una identidad multicultural como hace Huecco con su rumbatón, o para crear versiones humorísticas, caso de Paco Aguilera.

Esta variedad estilística mengua a partir de mediados de los 2010, momento en el que se empieza a fraguar la categoría de flamenco urbano, con un progresivo aumento de las producciones que se engloban en esta etiqueta. De todas formas, no todos/as los/as artistas encajados/as en la categoría de flamenco urbano hacen siempre reggaetón aflamencado, sino que también siguen las tendencias del reggaetón *mainstream* latinoamericano. La relevancia que adquiere esta nueva generación de artistas contrasta con el velado reconocimiento que reciben por parte de algunos medios musicales especializados, mientras que muchos de ellos se vinculan a programas de telerrealidad como otra estrategia de promoción más dentro de sus carreras. En muchos casos, sus biografías

presentan historias de superación, determinadas por la exclusión social consecuencia de situaciones económicas complicadas.

Por tanto, desde mediados de los 2010, el interés en el flamenco no proviene tanto de la identidad regional de los/as artistas, sino de una intensa identificación con sus barrios, que casi siempre son zonas de clase obrera, marcadas por la marginalidad y, a menudo, por una genealogía flamenca. Así, mientras que Pan Bendito y Caño Roto son espacios donde la memoria de la rumba suburbana sigue presente, en el caso de Las 3000 Viviendas la herencia flamenca procede de agrupaciones como Pata Negra. De todas formas, el artista más citado por unanimidad entre los/as artistas analizados/as es Camarón de La Isla, que aparece reivindicado constantemente en entrevistas, *samples* o en los propios videoclips, como veíamos en los casos de Dellafuente y Maka. Otro nombre longevo que deviene recurrente durante este capítulo es Junco, quien opta por modernizar algunos de sus temas clásicos junto a los artistas del flamenco urbano.

Si bien en algunos casos lo aflamencado se emplea para expresar la identidad andaluza, como sucedía en "Andaluces disparando cante" o en los trabajos de Decai y Lérica, en la escena de flamenco urbano sirve para articular reivindicaciones de la identidad gitana. Es más, se podría hablar de una gitanizacion de la escena de flamenco urbano, de modo que esta actúa como un espacio de profesionalización musical de jóvenes y jóvenes-adultos/as de la comunidad gitana en España gracias al éxito cosechado dentro de la esta. Aunque a nivel discursivo los medios siguen percibiendo a los miembros de esta comunidad con cierto exotismo (que puede ser apropiado por estos/as artistas), en la cultura popular el flamenco urbano se ha vuelto un símbolo de escalada socioeconómica, lo cual explicaría la copiosa cantidad de propuestas que se siguen creando en torno a esta etiqueta.

No queremos terminar este capítulo sin hacer un apunte sobre la dimensión de la identidad de género. Aunque queda pendiente abordar la carrera de varias artistas de la escena de flamenco urbano como La Puri, Lorena Santos, lo cierto es que la mayoría de los nombres a los que hemos hecho referencia durante este estudio son masculinos. Aunque en los 2000 no son muchos los proyectos identificados que acometen estas fusiones, la multiplicación de artistas y productores a partir de mediados de los 2010, con una tendencia considerable a la homosociabilidad en sus colectivos, demuestra una brecha de género que solo es salvada en ciertas ocasiones a través de colaboraciones. En este sentido, la escena sevillana supone un ejemplo a parte, pues da espacio a las carreras musicales de La Cebolla y otras integrantes de la familia Caracas.

8. EL REGGAETÓN A TRAVÉS DE LA CRÍTICA MUSICAL

And we end up like a bunch of cowed teenagers afraid to admit that we love what we love.[2263]

Los juicios de valor sobre la música popular están a la orden del día en los terrenos cotidiano y académico. Mientras que algunas músicas adquieren reconocimiento, otras generan reacciones de odio. Así como el reggaetón es ubicuo, también lo es su rechazo, como ya se adelanta en el capítulo 2. El porqué de esta aversión ya ha sido explorado por investigadores, periodistas, creadores y fans; sus esfuerzos por revisar el rechazo hacia el reggaetón han generado espacios donde el desprecio encuentra una fuerte crítica que cuestiona sus sesgos xenófobos, racistas, clasistas y machistas, entre otros. Como bien advierten Corona y Madrid al reflexionar sobre los juicios de valor:

> Primero, un error habitual es tratar de aislar las estructuras musicales y textos de su contexto social y cultural en un intento de entender un significado estético ideal, 'incorruptible'. Como si las propias herramientas analíticas escogidas para describir el fenómeno musical no estuviesen determinadas por el valor estético que se encuentra en las estructuras musicales, como si el valor estético en sí mismo no estuviese conformado política y culturalmente, o como si los sonidos tuviesen un significado independiente de su contexto social, histórico y cultural, por no mencionar su producción y consumo. Segundo, juzgar un tipo de música con los criterios estéticos de otra también es problemático […] un obvio ejercicio de intelectualismo colonial.[2264]

A lo largo de este capítulo observaremos los diferentes criterios con los que la crítica musical española evalúa las producciones de reggaetón, con el objetivo de dilucidar los discursos generados alrededor de este. Desde la crítica escrita, que plasma sus opiniones en revistas impresas como *Rockdelux* o en blogs como *Jenesaispop*, pasando por la crítica en prensa generalista, a los nuevos formatos como la vídeo reacción en YouTube, este capítulo recorre diferentes tendencias dentro de la crítica musical en el país. Pero, antes,

---

[2263] Robert Loss, "NO APOLOGIES: A CRITIQUE OF THE ROCKIST V. POPTIMIST PARADIGM", *Pop Matters*, 10 de agosto de 2015, https://www.popmatters.com/rockism-vs-poptimism-2495499446.html

[2264] "First, a common mistake is to try to isolate music structures and texts from their social and cultural context in an attempt to understand an ideal, "incorruptible" aesthetic meaning. As if the very analytical tools chosen to describe the musical phenomenon would not determine the aesthetic value to be found in the musical structures, as if the aesthetic values themselves were not politically and culturally informed, or as if the sounds had a fixed meaning independent from their social, historical, and cultural context, not to mention its reception and consumption. Second, judging one type of music with the aesthetic criteria of another is also problematic […] it—an obvious exercise of intellectual colonialism". Corona y Madrid, "Introduction: The Postnational", 6-7.

proponemos examinar brevemente algunas perspectivas que nos ayudarán a entender el contexto en el que tiene lugar la crítica musical sobre reggaetón.

8.1. Algunos apuntes sobre la crítica de músicas populares

Para abordar el estudio de los discursos de la crítica en la música popular, se tienen en cuenta la figura del crítico musical en las músicas populares, las particularidades del contexto español y los dos paradigmas principales de las últimas décadas: el rockismo y el poptimismo.

8.1.1. La posición privilegiada de la crítica en el campo de las músicas populares

En su estudio sobre el canon del pop-rock en España, del Val, Noya y Pérez-Colman recurren a las teorías de Bourdieu para enfatizar que el valor de un objeto cultural no depende de su creador, "sino del campo de producción como universo de creencia", donde se le otorga valor a la obra y "poder creador" al artista.[2265] Dentro de este universo de creencia, la crítica se entiende como un grupo de expertos cuya condición legitima sus juicios de valor, aunque estos a su vez están influidos por su contexto. Para entender al crítico de música popular, Klein lo compara con el crítico de "alta cultura":

> Pero cuando la cultura popular es el objeto de la crítica, la direccionalidad de la concesión del estatus puede complicarse: aunque el crítico eleva el estatus del objeto popular, el objeto popular empuja hacia abajo el estatus del crítico.[2266]

Es decir, los críticos de música popular tienen que ser cuidadosos con la influencia que tienen en ellos los objetos culturales. No son inmunes a las opiniones de otros grupos "no especializados" y, aunque tienen cierto poder, también dependen de las tendencias sociales predominantes. Por ejemplo, si, como vimos en el capítulo 1, la sociedad española lee el reggaetón en un primer momento como una música hortera, esto es algo que un crítico no se puede arriesgar a desmentir, a menos que la posición que quiera

---

[2265] Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, (Barcelona: Anagrama, 2002), 339 citado en Fernán del Val, Javier Noya y Martín Pérez-Colman. "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español", *Reis. Rev.Esp.Investig.Sociol* 145, (2014): 149.

[2266] "But when popular culture is the object of criticism, the directionality of that status conferral may become complicated: although the critic raises the status of the popular object, the popular object is dragging down the status of the critic". Bethany Klein, "Dancing About Architecture: Popular Music Criticism and the Negotiation of Authority", *Popular Communication* 3, n.º 1 (2005): 2.

adoptar sea la de aquel que va a contracorriente, como sucede en el caso de Luis Lles o Víctor Lenore.

Por otro lado, cabe preguntarse ¿qué define a los críticos? Según Klein, son 1) "escritores competentes", 2) tienen un "amplio conocimiento" y 3) realizan "juicios informados, más allá de las preferencias personales".[2267] En definitiva, "los críticos de música popular mantienen que sus juicios son solo sus opiniones personales, pero al mismo tiempo esta opinión está informada de tal manera que trata de asegurar la mayor legitimidad y objetividad posible".[2268] Esta definición nos lleva a plantear algunas cuestiones que guiarán el análisis de la prensa musical especializada.[2269] Por un lado, podemos inferir que, en caso de que no tengan suficiente conocimiento sobre un tipo de música o que sean ajenos a la posible tradición de crítica (escrita u oral) de esta, esto puede generar sentimientos de frustración y rechazo. Aquí cobra sentido la noción de competencia, o el tener los oídos "sintonizados" con el género.[2270] De esto habla Rubén López-Cano en su artículo sobre el estilo musical, incluyendo ideas de Robert Hatten y Gino Stephan. Como recoge López-Cano, Hatten define la competencia musical como la

> habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, constricciones [cognitivas], tipos [cognitivos], correlaciones y estrategias de interpretación para la comprensión de las piezas musicales que pertenecen a ese estilo.[2271]

Es decir, desde una perspectiva cognitiva, la persona que escucha posee (o carece de) unas destrezas que le permiten comprender un tipo de música en concreto. Para Stephan, en cambio, "la competencia musical es un saber", que implica tanto "saber hacer" como "saber comunicar". Así, esta puede entenderse como la "capacidad de producir sentido

---

[2267] "[S]hould be proficient writers, should have a breadth of knowledge, and should be able to make studied judgments regardless of personal preferences". Ibid., 5.

[2268] "Popular music critics will maintain that their judgment is only one person's opinion, yet that opinion is informed in a way that seeks to ensure as much fairness and objectivity as possible". Ibid., 7.

[2269] Se ha de reconocer que la posición de los críticos que publican en revistas especializadas difiere de aquella que tienen los periodistas que hacen las críticas para los periódicos de prensa generalista, en especial cuando nos referimos a la prensa local, pues, en este segundo caso, el nivel de conocimientos sobre música tiende a ser menor. Agradezco a Alicia Pajón Fernández sus recomendaciones sobre este aspecto.

[2270] Marshall, "From Música Negra", 19.

[2271] Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 228 citado en Rubén López Cano, "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual", en *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, ed. Josep Martí y Silvia Martínez, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2004), 7.

mediante y/o en torno a la música".[2272] También ha de reconocerse que, debido a la novedad del género, la crítica musical española no poseía a priori una "competencia musical" ni un marco de evaluación para este. En este sentido, de la misma forma que Iván Iglesias reconoce, apoyándose en Wald, que "la recepción del *rock and roll* se adaptó desde los géneros, estilos y prácticas musicales previas",[2273] también debemos ser conscientes de que el reggaetón fue adaptado a los moldes más convenientes para los críticos, en especial aquellos ligados al *hip-hop*, a la música latina y al pop.

Por otro lado, se pueden propiciar nuevos formatos para emitir juicios de valor más allá de la escritura, superando el carácter logocéntrico de la crítica escrita. Adelantamos aquí algunas ideas que desarrollaremos en el apartado 3.8. sobre un nuevo formato que se puede entender como crítica musical: las vídeo reacciones. Según McDaniel, "las vídeo reacciones reconocen que la música afecta a nuestros cuerpos en el acto de la escucha. Producen posibilidades para compartir esas experiencias y para formar comunidades alrededor de prácticas de escucha contra-hegemónicas."[2274] Al poner la experiencia corporal en el centro, se plantean como un nuevo formato de evaluación de un producto musical; un formato más directo que atiende al componente afectivo de la música, lo que nos permite repensar formas de elaborar juicios de valor sobre músicas que, como el reggaetón, están focalizadas en el cuerpo y el baile. Además, esto da pie a la entrada de nuevos actores, que no sobresalen por sus dotes de escritura, sino por su habilidad de "oyentes virtuosos".[2275]

Por último, aunque esto va cambiando según los "marcos ideológicos" en los que se mueve, a la crítica escrita se le presupone que ha de sospechar del "éxito inmediato",[2276] pues su labor como prescriptores de lo que se entiende como buen gusto se legitima en escoger productos por su valor artístico, no por el número de ventas. Como veremos a lo largo de este capítulo, esto explicaría el rechazo inicial hacia el reggaetón, marcado en

---

[2272] Gino Stefani, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, (Milán: Ricordi, 1998), 13 citado en López Cano, "Favor de no tocar", 7.

[2273] Iglesias, "Pasados posibles de la música popular", 247.

[2274] "[R]eaction videos acknowledge that music affects our bodies in the act of listening. They produce possibilities to share those experiences and to form communities around counter-hegemonic listening practices". Byrd McDaniel, "Popular music reaction videos: Reactivity, creator labor, and the performance of listening online", *new media & society* 23 n.º 6 (2021): 1638.

[2275] Ibid., 1639.

[2276] Del Val, Noya y Pérez-Colman, "¿Autonomía, sumisión?", 150.

sus primeros años como un producto de ethos *mainstream*.[2277] Asimismo, conviene recordar la relevancia que adquiere la aversión (frente al gusto) a la hora de definirse, pues "[e]n cuestiones de gusto, [...] toda determinación es negación, y quizás los gustos son antes que nada aversiones, disgusto provocado por el horror o la intolerancia visceral de los gustos de los otros".[2278]

8.1.2. El crítico de música popular en la España del s. XXI

En el caso de la crítica musical española, del Val, Noya y Pérez-Colman observan que esta se define por la anglofilia y por privilegiar aquello codificado como español. También apuntan que estas preferencias dependen de unas características que influyen en sus juicios y que se asemejan a las de la crítica anglosajona y europea. En primer lugar, la crítica está conformada, en su mayoría, por hombres de clase media. Así, el empleo del masculino aquí es intencional, pues si bien durante esta investigación se han encontrado algunas firmas de mujeres, estas siguen siendo anecdóticas, incluso entre las generaciones más recientes, donde también se incorporan algunas voces de origen latinoamericano. Pese a lo marcado de las cuotas de género y origen nacional, el elemento que más parece preocupar al trío de sociólogos es el de clase:

> En el caso español también podemos afirmar que la crítica musical propone un canon que excluye la producción y el consumo musical de las clases bajas, en pos de sonidos más ligados a las clases medias. Aún hoy es raro que la prensa musical o generalista haga mención a festivales de reggaeton, techno o rock urbano.[2279]

Además, la cuestión generacional es fundamental, pues normalmente los críticos más jóvenes aceptan con mayor facilidad las nuevas músicas. Todo esto vendría determinado por la "educación sentimental"[2280] de los críticos, pues, si consideramos el reggaetón como una música para la juventud, cuanto más alejados estén de esa etapa vital en el momento en que empiezan a percibir esta música, más probable será que desarrollen una menor conexión emocional. De este modo, se ha observado una mayor simpatía hacia el

---

[2277] Véanse los capítulos 1 y 2.

[2278] "In matters of taste, […], all determination is negation; and tastes are perhaps first and foremost distastes, disgust provoked by horror or visceral intolerance ('sick-making') of the tastes of others". Pierre Bourdieu, "The Aristocracy of Culture", traducido por Richard Nice, *Media Culture Society* 2 n.º 3 (1980): 253.

[2279] Del Val, Noya y Pérez-Colman, "¿Autonomía, sumisión?", 162.

[2280] Ibid., 154.

género por parte de críticos de las generaciones milenial y Z, frente a prescriptores de generaciones anteriores.

En cambio, Alicia Álvarez es más exigente con la crítica española, en gran parte debido a que en su experiencia como periodista musical ha sufrido en primera persona el menosprecio que hubo hacia el *hip-hop* y la música urbana nacional. Su visión, centrada en la escena urbana, concuerda bastante con las actitudes negativas hacia el reggaetón observadas en la crítica de los 2000:

> El acercamiento interesado de los medios con mayor capital económico a estxs artistas saltaba a la vista. Señores con mujer e hijos que se hacían pasar por jóvenes porreros deambulando por el Raval para ver si se hacían colegas de alguno de ellos. Al ver que era imposible, en lugar de contratar a gente joven que conociera el asunto decidieron pasar al siguiente plan: insultarles y tratar su música como propia de personas degeneradas, culpable de la mayoría de los males de las generaciones más jóvenes.[2281]

Más allá de señalar los efectos del pánico moral, la autora también señala que hemos de tener en cuenta el perfil de la audiencia potencial de estos textos, en su mayor parte adultos que, de nuevo, no resuenan con estas músicas ni sienten, en general, apego por ellas. Es más, en la época más reciente, Álvarez desconfía de "los medios o plataformas que no estaban directamente especializados en rap", los cuales "comenzarán a dejar cada vez más espacio a los nuevos sonidos [esto es, la música urbana]".[2282] De hecho, recoge voces que acusan la dependencia de los medios especializados hacia la industria musical, especialmente la de los festivales de música.[2283] Así, resulta evidente que los únicos artistas de reggaetón que tienen presencia en la revista *Rockdelux* son aquellos que también estarán programados en el festival Primavera Sound, como J Balvin o la nueva ola de música urbana.[2284] En última instancia, queda patente que la crítica (al menos la

---

[2281] Alicia Álvarez, "Si no me quisiste así… no me busques en la Forbes </3", en *Making Flu$*, ed. Álvarez y Martínez, 131.

[2282] En la lista figuran "*Beatburguer*, *Noisey*, *Neo2*, *Mondosonoro*, *Jenesaispop*, *TiU Magazine* o *Rockdelux*". Ibid., 123.

[2283] "En general, la prensa es muy mediocre. En los medios profesionales, mi intuición es que solo se escribió sobre música urbana a petición de los festivales, que son los que en el fondo financian todo el tinglado. Lo que se escribía sobre el género en estos medios tenía que estar dirigido a vender entradas para el próximo Primavera Sound, nada más." Nicolás Prados, citado en ibid., 124.

[2284] Bad Bunny estuvo programado en la edición de 2020; sin embargo, este festival no se llegó a celebrar hasta el año 2022 debido a la pandemia y con un cartel bastante distinto en el que ya no aparecía el artista boricua. "A triumphant lineup to celebrate 20 years of the #bestfestivalforever", Primavera Sound, 21 de enero de 2020, https://www.primaverasound.com/en/news/primavera-sound-barcelona-2020-lineup.

profesional) no depende solo de sus gustos personales y de la "presión social", sino también de factores económicos estrechamente ligados a los intereses de la industria musical.

8.1.3. Los paradigmas del rockismo y el poptimismo

Estos cambios se pueden contextualizar en una dinámica más general definida por el debate entre el rockismo, el poptimismo, y sus intentos de superación. Aunque son términos bastante discutidos en la actualidad,[2285] pueden funcionar para entender los discursos que se generan dentro de la crítica especializada. El término rockismo surge en los años ochenta "como una crítica contra el nuevo discurso que celebra la música rock por su supuesta sinceridad/autenticidad, crudeza y anti-comercialismo".[2286] Siguiendo a Burns, podemos identificar los elementos del canon del rock que conectan con la "ideología romántica de la autenticidad": [2287]

> 1. que los músicos compongan sus canciones, 2. que el rock sea un arte, 3. que su forma sea el álbum de larga duración, 4. que los músicos toquen sus propios instrumentos y 5. que a la vez la paleta de instrumentos musicales a utilizar sea abierta e ilimitada.[2288]

Estos criterios, que sirvieron para legitimar la música popular de los sesenta frente a una crítica solo interesada en la música académica, también dejaban de lado otras músicas, como el pop. Este empieza a reivindicarse gracias a la figura del omnívoro cultural, en un nuevo paradigma denominado poptimismo en tanto que "celebra sin arrepentirse los aspectos comerciales de los géneros de música popular, que han sido considerados históricamente en antagonismo o de forma irónica por los intermediarios culturales

---

[2285] Aunque el poptimismo se desarrolló para suplir las carencias del rockismo, no está carente de sesgos, pues, mientras que "[e]l rockismo mercantiliza el pasado, el poptimismo hace lo mismo con el presente y el futuro". "Rockism commodifies the past, poptimism the present and the future". Robert Loss, "No Apologies: A Critique of the Rockist v. Poptimist Paradigm", *PopMatters*, 10 de agosto de 2015, https://www.popmatters.com/rockism-vs-poptimism-2495499446.html.

[2286] "[A]s a critique against this newly risen discourse that celebrated rock music for its supposed sincerity/authenticity, rawness and anti-commercialism". Stijn Daenekindt y Julian Schaap, "Using word embedding models to capture changing media discourses: a study on the role of legitimacy, gender and genre in 24,000 music reviews, 1999–2021", *Journal of Computational Social Science* 5 (2022): 1619.

[2287] Del Val, Noya y Pérez-Colman, "¿Autonomía, sumisión?", 151.

[2288] Gary Burns, "Beatles News: Product Line Extensions and the Rock Canon", en *The Cambridge Companion to The Beatles*, ed. K. Womack, (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) citado en ibid.

(encapsulados perfectamente en el término 'placer culpable')".[2289] Sin embargo, las actitudes del rockismo no desaparecen, sino que se mantienen en el subcampo de la crítica musical, como apunta Kelefa Sanneh en su famoso texto "Rap Against Rockism":

> No puedes luchar contra el rockismo, porque el idioma de la lucha justa es el idioma del rockismo en sí mismo [...] no has cambiado ninguna de las viejas preguntas rockistas (empezando por: ¿quién es más radical?), simplemente has garabateado nuevas respuestas [...] El rockismo hace difícil escuchar el desastre glorioso, incoherente, financiado por corporaciones y aprobado por las audiencias, de la música popular de nuestros días [...]. Pero dejemos de intentar encajar nuevas estrellas en viejas categorías. Tenemos muchas nuevas músicas entre las cuales elegir –también merecemos algunos nuevos prejuicios.[2290]

Por ejemplo, Blazevic estudia cómo *Pitchfork* sigue empleando en las últimas décadas "tendencias modernas de la autenticidad del rock al evaluar álbumes de música *mainstream*", ya que el medio "tiende a favorecer trabajos percibidos como artísticamente ambiciosos e innovadores, y negar el valor de los artistas percibidos como estéticamente 'conservadores'".[2291] Así, más que una sustitución de unas ideologías por otras, se van construyendo nuevos espacios donde otras músicas tienen cabida. Esta dinámica se asemeja a lo que del Val, Noya y Pérez-Colman señalan en los resultados de su investigación al proponer que no solo hay un canon, sino "dos 'mundos distintos del arte' pop-rock", que se dividen en *mainstream* y *underground*.[2292] Asumir esta diversidad de mundos del arte permite explicar que la crítica que se centra en el reggaetón tras la puesta en valor de la escena urbana no atiende a la legitimidad del género, sino que lo valora en

---

[2289] "Unapologetically celebrates the commercial aspects of popular music genres, which were historically considered in an antagonistic or ironic way by cultural intermediaries (encapsulated perfectly with the term 'guilty pleasure')". Daenekindt y Schaap, "Using word embedding", 1619.

[2290] "You literally can't fight rockism, because the language of righteous struggle is the language of rockism itself. […] Rockism makes it hard to hear the glorious, incoherent, corporate-financed, audience-tested mess that passes for popular music these days […] But let's stop trying to hammer young stars into old categories. We have lots of new music to choose from –we deserve some new prejudices, too". Kelefa Sanneh, "The Rap Against Rockism", *The New York Times*, 31 de octubre de 2004, archivado en Wayback Machine > http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html > 5 de noviembre de 2015 > 07:04:45. Disponible en https://web.archive.org/web/20151105070445/http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/the-rap-against-rockism.html.

[2291] "Modernist tendencies of rock authenticity in evaluating mainstream albums […] tends to favour works perceived as artistically ambitious and innovative, and deny value to artists perceived as aesthetically 'conservative'". Charles J. Blazevic, "Distinguishing the 'Vanguard' from the 'Insipid': Exploring the Valorization of Mainstream Popular Music in Online Indie Music Criticism" (tesis doctoral, Western University, 2013), 113, https://ir.lib.uwo.ca/etd/1236/.

[2292] Del Val, Noya y Pérez-Colman, "¿Autonomía, sumisión?", 160.

función de criterios internos. Esto es, no se cuestiona si el reggaetón merece o no la pena a nivel artístico, sino que los críticos se fijan en qué aporta cada canción y cuáles son sus puntos flojos. Esto es similar a la solución que Loss propone ante la dicotomía rockismo/poptimismo:

> Dejemos de usar ese lenguaje y busquemos uno nuevo. Si queremos ir más allá del poptimismo versus rockismo, no encontraremos ese idioma a menos que cambiemos nuestro punto de vista sobre la música en sí misma. Tenemos que empezar por reclamar un nuevo sentido de la historia. Tenemos que recordar que los músicos y los oyentes son personas, no corporaciones. Las comunidades de las que dependemos son increíblemente valiosas [...]. Podemos ser mucho más que eso.[2293]

Dentro del campo de las músicas populares, la crítica musical destaca por su función como legitimadora del valor cultural de los géneros musicales. En términos bourdianos, la crítica opera en un universo de creencia donde sus juicios dependen tanto de sus competencias como de su contexto social e histórico. En el caso español, los críticos –en su mayoría, hombres cisgénero de clase media–, debe equilibrar su autoridad con las tendencias musicales, enfrentando dilemas como la falta de competencia sobre nuevos géneros, como el reggaetón, que inicialmente carece de un marco de evaluación definido. Además, la crítica opera dentro de paradigmas como los el rockismo y el poptimismo; el primero prioriza la autenticidad y la innovación, mientras que el segundo reivindica la legitimidad de las tendencias más comerciales. Sin embargo, ambos enfoques coexisten en la actualidad, reflejando tensiones entre lo artístico y lo comercial en los juicios de los críticos.

8.2. Los precursores: rap latino y reggae en español en los noventa en *Rockdelux*

Antes de hablar de reggaetón, resulta interesante observar qué se dijo en *Rockdelux* de dos estilos musicales considerados como sus precursores: el reggae panameño y el *hip-hop* puertorriqueño.[2294] En marzo de 1992, Luis Lles firma una crítica doble de *Hispanic Soul* de Vico C y *Muévelo con El General* de El General, positiva en su valoración, pero

---

[2293] "Get rid of them. Move past them. Stop using that language and find a new one. If we're to move on from poptimism v. rockism, though, we won't find that language unless we change our viewpoint on the music itself. We might start by reclaiming a new sense of history. We might remember that musicians and listeners are persons, not corporations. The communities we all depend on are incredibly valuable only if they don't reduce themselves to market audiences, genre fans, and faceless swaths of ideas. We can be so much more than that". Loss, "No Apologies".

[2294] Agradezco a Ugo Fellone el haber compartido estas críticas de *Rockdelux* de los años noventa conmigo.

que inscribe ciertos significados que permanecerán en el discurso de la crítica posterior.[2295] Lles caracteriza los trabajos de "sexacionales", a la vez que insiste en que tienen "una música de primerísima calidad". Vemos cómo el componente sexual más explícito llama la atención del crítico, que se aproxima a estos trabajos con un tono jocoso. Por un lado, considera que el disco de Vico C se puede disfrutar "si no tienes reparos en confesar tu ramalazo hortera", algo que desde su perspectiva no está reñido con la calidad antes mencionada.[2296] Por otro, dice que El General, a quien califica de "chulesco y machista",[2297] hace un trabajo "basado en un ritmo tosco y rudimentario".

De este texto se pueden extraer varios conceptos que se volverán lugares comunes en las décadas siguientes. En primer lugar, el calificativo hortera, esto es, "vulgar y de mal gusto",[2298] se usará para definir ciertos ejemplos de música latina y la mayor parte de las producciones de reggaetón, como ya apuntamos en el capítulo 1. Por su parte, el *dancehall reggae* en español panameño de El General se escucha como "tosco y rudimentario", términos que también funcionan como antónimo del refinamiento, la modernidad y lo complejo. Ambas ideas construirán una serie de tópicos con connotaciones negativas que marcarán, junto con el machismo y el carácter comercial, la aversión hacia el reggaetón dentro de la crítica española.

En septiembre de ese mismo año la revista recoge una crítica del recopilatorio *Dancehall Reggaespañol: The Panamanian Connection*,[2299] del que no quedan registros que indiquen fuese editado en España.[2300] El autor se centra más en la historia transnacional de esta música y en las influencias de los riddims jamaicanos, sin llegar a los adjetivos que había empleado Lles, lo que le confiere una actitud más neutra. La última mención

---

[2295] Luis Lles, "Vico C. Hispanic Soul. El General. Muévelo con El General", *Rockdelux*, marzo de 1992, 34.

[2296] Luis Lles es un ejemplo de crítico que va a contra-corriente, mostrando simpatía por músicas consideradas horteras y de mal gusto. Esto se ve también en su faceta como DJ: "Cuando pincho este tema ["Papi Chulo"] no es para provocar la carcajada sin más y que el tema no me guste. Soy acérrimo defensor del reggaeton y es una referencia que he mamado, por eso la incluyo en mi sesión". David Puente, "Entrevistas: Luis Lles", *Clubbing Spain*, 17 de octubre de 2005, https://www.clubbingspain.com/entrevistas/2005/luis-lles.html.

[2297] En la introducción de este texto señala el contenido machista, sexista y homófobo de las letras. No obstante, también advierte de la presencia de estos discursos en el hip hop y el rock, una actitud crítica que se echará en falta décadas posteriores. Lles, "Vico C", 34.

[2298] "Hortera", *Diccionario de la lengua española*, https://dle.rae.es/hortera.

[2299] Luis Lapuente, "Varios. Dancehall reggaespañol", *Rockdelux*, septiembre de 1992, 35.

[2300] El título no se encuentra ni en Discogs ni en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

llega en 1994, con un reportaje sobre Vico C y Fransheska.[2301] Aquí el tono es paternalista por momentos, con menciones al "castellano sabrosón" de Vico C y la insistencia en que su música es para la juventud. Al mismo tiempo, no muestra rechazo hacia estas prácticas musicales, sino que las considera parte de un fenómeno validado por su éxito. También se percibe cierto escepticismo a la hora de adoptar nuevas etiquetas, como "el meneaíto", y durante el reportaje el periodista utiliza la categoría amplia de rap latino.

En general, el interés por estos artistas parece derivarse de una atención hacia el *hip-hop* y el reggae en español de la época. Sin embargo, *Rockdelux* no se hizo eco del éxito del reggaetón puertorriqueño de principios de los 2000 hasta el año 2006. Así, la crítica musical del reggaetón de estos primeros años se concentra en el trabajo de los críticos musicales de prensa generalista.[2302]

8.3. La primera ola del reggaetón en España, entre la inautenticidad y el talento

Las opiniones en la prensa generalista española de principios de los 2000 son bastante dispares. Mientras que algunos periodistas comparten su rechazo casi absoluto del género, entre burlas y adjetivos peyorativos, otros presentan textos más equilibrados, que evalúan la calidad del artista en cuestión y no tanto la opinión que les merece el género en su conjunto. En 2004, *En honor a la verdad* de Vico C es puntuado con un 6/10 en *El País*.[2303] La nota es burlesca, pero a la hora de referirse al reggaetón simplemente lo califica de "triunfante". Barrio Fino, de Daddy Yankee, en cambio, no sale tan bien parado en 2005:

> [N]uevo estilo de laboratorio que arrasa entre la comunidad caribeña y en los EE. UU. Este portorriqueño es el Rey del reggaeton, una mezcla de reggae, rap, sonido tropical y letras rebosantes de lascivia. Lleva además apareado el baile perrero (*sic*), que ya se puede uno imaginar. Tiene su gracia.[2304]

Las valoraciones de Daddy Yankee como la vertiente más *mainstream* del género continúan en las críticas a su álbum *El Cartel: The Big Boss* (2007):

[2301] Ramón Surio, "Vico C y Fransheska: Saborea el meneaíto y alza la mano si lo estás gozando", *Rockdelux*, enero de 1994, 24-25.

[2302] Hemos considerado críticas aquellos textos que recogen una opinión marcada o que incluyen una puntuación, para así diferenciarlas de las reseñas comerciales, bastante más habituales.

[2303] D. A. M., "Vico C. En honor a la verdad", *El País* (Madrid. 1976), 12 de marzo de 2004, 116.

[2304] Víctor Rodríguez, "Daddy Yankee. Barrio Fino", *El Comercio* (Gijón), 12 de mayo 2005, 65.

> Daddy Yankee es la Madonna del reggaeton: un puertorriqueño montado en el dólar que practica la vertiente más prefabricada de un estilo que progresa de forma vertiginosa. Yankee tiene gran poder de convocatoria, pero no llega a la espontaneidad o el nervio de un Tego Calderón o Calle 13.[2305]

Por su parte, el crítico musical Gerardo Sanz califica este disco, según él merecedor de 2/5 estrellas, de "ampuloso, megalómano y cargante", centrado en atraer al "mercado estadounidense".[2306] El reggaetón de Daddy Yankee es visto no solo como una música comercial por llegar a un público amplio, sino también como "de laboratorio" y "prefabricada".[2307] Así, los primeros trabajos comerciales del artista de reggaetón más respetado en la actualidad son considerados el epítome de lo inauténtico, otro tópico que se perpetúa en la crítica de estos años. De este modo, en estos textos se alimenta la idea de que el reggaetón es una suerte de invención de la industria musical, para explicar su éxito, ante el cual la crítica ha de sospechar. Este mismo sesgo es identificado por Sílvia Martínez doce años más tarde, cuando "Despacito" es objeto de la "sospecha y rechazo que generan los grandes éxitos, en ese juicio habitual que entrelaza lo masivo con el demérito de lo concebido como resultado de un proceso comercial artificioso".[2308] Además, el género se asocia a las comunidades latinas –por tanto, extranjero–, se considera sexual y es, en definitiva, objeto de burlas.

Pero no todas las opiniones de expertos sobre Daddy Yankee son tan severas, y algunos incluso reivindican el talento del puertorriqueño. En *La Opinión de Tenerife*, J. L. publica una crítica que puntúa *Barrio Fino* con un 7/10 en la que admite el estilo comercial del álbum, pero también valora su componente bailable y la capacidad del artista para rapear.[2309] Eso sí, marca un límite entre esta producción, que es "una de las mejor

---

[2305] "Daddy Yankee. El Cartel: The Big Boss", *El Comercio* (Gijón), 20 de septiembre 2007, 67.

[2306] Gerardo Sanz, "Daddy Yankee. El Cartel: The Big Boss", *El Mundo del siglo veintiuno*, 10 de agosto de 2007, 146.

[2307] Es más, se le compara con Calle 13 y Tego Calderón, quienes, como veremos en el siguiente apartado, son las referencias para la crítica del "buen reggaetón". Sanz, "Daddy Yankee. El Cartel: The Big Boss", 146. A la misma comparación recurre la crítica de *Talento de Barrio*, el cual "no tendrá la clase de Tego Calderón o Calle 13, pero en las urbes latinas él es el que manda". Jaume R. Salas, "Daddy Yankee. Talento de Barrio", *El País* (Madrid. 1976), 6 de marzo de 2009, 89.

[2308] Martínez, "A vueltas con el reggaeton" en base a Steinbrecher, "Mainstream popular music research".

[2309] J.L., "Daddy Yankee. Barrio Fino", *La Opinión de Tenerife*, 12 de junio de 2005, 47. Probablemente sean las siglas de Job Ledesma, periodista habitual en la prensa canaria en cuestiones de reggaetón.

trabajadas", frente a "la chabacanería y el arreglo reiterativo de la mayoría".[2310] Asimismo, ya en 2012, Nando Cruz hace una crítica de un concierto del artista boricua en la que alaba el directo, pues "conjuga lo mejor del hip hop y las popstars: pega duro como los primeros y va sobrado de hits como las segundas".[2311]

En cambio, su compatriota Don Omar recibe menos atención y mayor desprecio. Sus trabajos se convierten en un espacio para juzgar el machismo del género[2312] y en un ejemplo de las mezclas no válidas. Así, con 1/5 estrellas, el álbum de Don Omar *iDon* (2009), plagado de fusiones y experimentos que lo acercan a la música electrónica, es considerado una "tremenda cyber-decepción" por Gerardo Sanz. El "futuro electrónico para la música urbana latina" que propone está "animado a base de supuestos himnos de club flameados de guitarras machacadas, aromas orientales y cansinas dosis de Auto-Tune".[2313]

En cuanto al blog de crítica musical *Jenesaispop*, –creado en 2006 y que alcanzará una posición relevante en la crítica del género en la década siguiente–, cabe apuntar que dedican un espacio a discutir los puntos fuertes y débiles del éxito de reggaetón-pop "Hips Don't Lie" de Shakira junto a Alejandro Sanz. Por un lado, se reafirma la aversión que causaba el género entre la crítica de la época, con frases como "que el reguetón es una plaga condenada a la desaparición lo sabemos todos". Por otro, la crítica positiva tiene en cuenta el componente bailable de la canción y clama "¡Y a perrear por las calles!",[2314] lo que demuestra las contradicciones del discurso de estos primeros años.

Conviene hacer un último apunte sobre esta primera ola, de la mano de Víctor Lenore, quien publica una crítica de *El disco de reggaeton 04* en 2008. Para él, "Atrévete te te", es la canción que "más destaca" y puntúa el recopilatorio con 3/5 estrellas, pues "no está

[2310] Parece que en las Islas Canarias (que, como vimos en el capítulo 5, tienen una mayor relación con el género) los juicios de valor son más elaborados, pero no por ello escapan de la idea de que, en general, es una música chabacana, es decir "grosera y de mal gusto". "Chabacano/a", *Diccionario de la lengua española*, https://dle.rae.es/chabacano.

[2311] Nando Cruz, "Daddy Yankee", *Rockdelux*, junio de 2012, 72.

[2312] Véase la crítica de *King of Kings*, considerado un disco "para incondicionáis do reggaeton coa testosterona baixa e necesidade de reafirmar a súa masculinidade". "Don Omar. King of Kings", *Galicia hoxe*, 4 de agosto de 2006, 54.

[2313] Gerardo Sanz, "Don Omar. iDon", *El Mundo del siglo veintiuno*, 10 de julio de 2009, 195.

[2314] "Versus: 'Hips Don't Lie'", *Jenesaispop*, 20 de mayo de 2006, https://jenesaispop.com/2006/05/20/750/versus-hips-dont-lie/.

a la altura explosiva de la primera entrega de la serie".[2315] Sostiene que "el género se ha estandarizado acercándose al pop rock latino, pero aún tiene más voltaje que el 'pachangueo' medio". De estas líneas se extraen varias ideas: 1) Calle 13 ocupa el primer puesto obligado en la mente de la crítica española al hablar reggaetón, con una canción hibridada con cumbia; 2) el género "ya no es lo que era" en sus inicios debido a la estandarización; 3) para Lenore, el reggaetón no es "pachanga", sino algo mejor.

En cuanto a la producción local, Job Ledesma recoge una crítica del concierto-presentación de K-Narias, a las que considera una "apuesta de renovación" del reggaetón, un género que está "más que establecido" en las islas, "uno de sus principales mercados".[2316] Vemos aquí una cuestión de identificación regional, que permite al periodista hacer una crítica constructiva de estas jóvenes artistas, así como de la "presencia escénica y el *flow*" de sus invitados puertorriqueños, Julio Voltio y Don Chezina. *El Adelanto de Segovia*, sin embargo, no es tan comprensivo con las artistas noveles, de quienes hace comentarios abiertamente machistas, expresando que lo mejor del disco son las fotos en las que ellas aparecen cubiertas con pintura corporal. En este texto, el reggaetón es una "fiebre" que el "amante pop" odia, mientras que divierte al "veraneante espasmódico". Es curiosa esta contraposición entre el pop y el reggaetón, en la que además al último se asocia con el verano, idea recurrente no solo en la crítica sino también en la industria musical. Por último, el autor califica el disco, merecedor de 2 estrellas, de "sudoroso y ultrarrítmico", reforzando así la conexión del género con el baile.[2317]

Más allá de K-Narias, en 2006 aparecen las primeras críticas a otros artistas españoles que empiezan a incluir reggaetón en sus trabajos, lo cual tampoco es bien recibido. El álbum *La vida es una historia* de Miguel Sáez es calificado como "bochornoso" por añadir reggaetón,[2318] mientras que *El Espejo* de Sergio Contreras inspira los adjetivos "churro" y "ruido cutre que quiere ser música".[2319] Por suerte para Contreras, desde Canarias son más amables con su trabajo, donde consideran que "la fórmula de rapeados

---

[2315] Víctor Lenore, "Varios artistas. Disco del reggaeton 04", *La Razón* (Madrid. Ed. Madrid), 4 de enero de 2008, 71.

[2316] Job Ledesma, "K-Narias", *La Opinión de Tenerife*, 10 de abril de 2006, 15.

[2317] Q. P. V., "K-Narias. 40 entre las 2", *El Adelantado de Segovia*, 22 de junio de 2006, 67.

[2318] "Miguel Sáez. La vida es una historia", *Diario de Jerez*, 26 de mayo de 2006, 27.

[2319] "Sergio Contreras. El espejo", *Diario de Cádiz*, 12 de mayo de 2006, 93.

aflamencados […] da mucho de sí, más aún si se apuntan acordes de reggaetón".[2320] Por otro lado, *Nuestro mundo* de Doshermanos es un "álbum de música urbana con perspectiva global", pero con "detalles que lo echan todo a perder: O.L.E., un híbrido de reggaeton y pasodoble, o Sexo, un tema para corear en coches tuneados".[2321] El "mestizaje" de Huecco es más celebrado por la crítica peninsular, que alaba su mezcla de rumba y reggaetón,[2322] a la vez que agradece que "de ese rollo, nada".[2323]

A lo largo de este apartado, vemos que algunos de los adjetivos más abundantes referidos al reggaetón –tanto en la prensa generalista como en la especializada– son exitoso, comercial, vulgar, masculino, sexual, del verano, latino y bailable. Esto contrasta con las evaluaciones sobre Tego Calderón y Calle 13, que se convertirán en los artistas protegidos y fetiche de la crítica y en la vara de medir del resto de las producciones de reggaetón de la época.

8.4. Las excepciones (I): Tego Calderón y Calle 13

En su artículo sobre *hip-hop* afrocolombiano, Dennis observa que la autenticidad de esta música se encuentra en sus discursos contrahegemónicos, ya sean "de izquierdas, anti-oligárquicos, contra el imperialismo estadounidense, anti-neoliberalistas o anti-globalización".[2324] La valoración positiva de estos discursos en la esfera del *hip-hop*, y, en general, de toda música que tenga una orientación o vocación *underground*, es uno de los dos motivos principales del éxito que tuvieron Tego Calderón y Calle 13 (más tarde Residente) en la prensa generalista y en *Rockdelux*. Mientras que este primer motivo parte de las letras, el segundo es musical: se valoran la innovación, la mezcla de estilos, el que no estén demasiado tiempo haciendo reggaetón, sin encasillarse, etc. Características, todas ellas, que recuerdan a la ideología del rockismo y que permiten a los encontrar influencias y escribir textos elaborados que reflejen su capital cultural.

[2320] Q. P. V., "Sergio Contreras. El espejo", *Diario de avisos* (Santa Cruz de La Palma), 21 de abril de 2006, 95.

[2321] J. R. S., "Doshermanos, Nuestro mundo".

[2322] Q. P. V., "Huecco. Huecco", *El Día de Valladolid*, 13 de abril de 2006, 78.

[2323] "Huecco. Huecco", *Diario de Cádiz*, 28 de abril de 2006, 125.

[2324] "[L]eftist, anti-oligarchic, anti-U.S. imperialist, antineoliberalism, and anti-globalization". Dennis, "The 'Afro-Colombianization'", 229.

Así lo afirma Nando Cruz en un reportaje breve sobre la situación del género en la primavera de 2007 al decir que Calle 13 "[r]epresentan, con Tego Calderón, la facción reputada del género. La alternativa culta a la Gasolina, Dale Don dale (de Don Omar) y Papi Chulo (de Lorna) que, pese a quien pese, aún son los auténticos himnos".[2325] Otro acercamiento al furor que causaron Tego Calderón y Calle 13 es el reportaje que Gerardo Sanz les dedica, bajo el título "'Perreo' sin complejos":

> Antes se desintegra un átomo que un prejuicio. Lo decía Einstein y lo demuestra la displicencia con que, del merengue a la rumba, este país se enfrenta a la música genuinamente popular. El caso del reggaetón, híbrido de *hip-hop* y *dancehall* de origen panameño e identidad puertorriqueña, resulta paradigmático: mientras el mercado americano lo ha convertido en epítome de la autenticidad, en España se continúa considerando la máxima expresión del vulgarismo y la chabacanería. Y, así, [es] ignorado por esa misma crítica que se deshace en elogios hacia sonidos anexos [*grime*, *crunk*, funk carioca].[2326]

La crítica de Sanz sobre la inautenticidad conferida en España al género concuerda con lo expuesto en el apartado anterior. El periodista identifica un sesgo clasista en estas actitudes y aprovecha para reclamar el carácter "genuinamente popular" del género. A continuación, reconoce su papel económico, que mitiga "la debacle industrial del segmento *urban*", y rescata cuatro "*hits* inapelables": "Gasolina", "Dale don dale", "Papi Chulo" y "Dembow" de Wisin y Yandel, coincidiendo así con los "himnos" que enumeraba Nando Cruz.

Por otra parte, es interesante el reproche que hace al "marketing incapaz y periodísticamente confinado al reportaje pseudo-sociológico sobre el esparcimiento en el extrarradio y las noches de libranza de los inmigrantes latinos". Con esto parece querer reivindicar un consumo más generalizado del género, que en su opinión no debería de ser exclusivo de la comunidad latina. Para Sanz, el rechazo de las escenas del *hip-hop* y el mestizaje hace que "su público potencial se quede en la anécdota coreográfica (el célebre perreo) y estética (el *blinblineo* u ostentación de prendas, joyas y coches) sin profundizar en su verdadera entidad". La intención casi mesiánica de Sanz de desbancar significados previos es clara: para reivindicar la "verdadera entidad" del género es necesario que se desligue tanto del baile –para así acercarse quizás a la escucha atenta– como del *bling-*

[2325] Nando Cruz, "El reggaeton prepara otro asalto al mercado tras triunfar en la calle", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 27 de junio de 2007, 74.

[2326] Gerardo Sanz, "Perreo sin complejos", *El Mundo del siglo veintiuno*, 7 de septiembre de 2007, 221.

bling, los códigos estéticos que caracterizan a la producción *mainstream* panameña y puertorriqueña.

Después continúa en su empeño de legitimación aportando una definición del género:

> Como toda manifestación del gueto, el reggaetón se define por la economía de medios y una irresistible urgencia expresiva. Bases sincopadas y electrónica barata, melodías ingenuas y desfachatez pretecnológica, competición y lujuria, un universo donde se acumula basura suficiente para enterrar los puntuales fogonazos de inspiración de Ivy Queen, Voltio o Héctor El Father en un sinfín de recopilatorios sobreros.

Sanz reinscribe la autenticidad del reggaetón al conectarlo con las comunidades marginadas y reclamar su capacidad expresiva, lograda a través de métodos de producción y recursos estéticos que considera pre-modernos. Pero, a pesar de su alegato, el crítico no se abstiene de señalar que los ejemplos recogidos en los discos recopilatorios, salvando algunas excepciones, son "basura". El que Sanz reitere el término "basura" es significativo, sobre todo si tenemos en cuenta las adscripciones que el género ha tenido en lugares como Puerto Rico. Así lo discuten Rivera y Negrón-Muntaner al expresar que

> [d]esde su surgimiento en la década de 1980, el género musical conocido hoy como reggaetón ha sido generalmente considerado como 'basura cultural' por el Estado, la mayoría de los intelectuales y gran parte de la llamada opinión pública. Esto se debe a que (sin ningún orden particular) el reggaetón aborda lo que el buen gusto considera desechable, es decir, su tema principal es la sexualidad en sus dimensiones más carnales; y, además, porque hasta ahora ha estado principalmente asociado y consumido por un grupo 'vulgar' con poco prestigio social: las clases bajas puertorriqueñas.[2327]

Curiosamente, esas clases bajas que reivindica Sanz (las cuales, recordemos, crean "música genuinamente popular" según el periodista) son equivalentes a las que identifican Rivera y Negrón-Muntaner como aquellas despreciadas bajo el término que el mismo periodista utiliza para descartar gran parte de la producción de reggaetón.

Tras esta larga introducción en la que se fijan ciertos significados sobre el género, Sanz continúa, "[d]e hecho, sólo dos artistas han conseguido llevarlo más allá de sus evidentes

---

[2327] "From its emergence in the 1980s, the musical genre known today as reggaeton has been generally regarded as cultural trash by the state, the majority of intellectuals, and most of the so-called general public. This is the case because (in no particular order), reggaeton speaks to what good taste considers garbage - that is, the genre's main subject is sexuality in its most carnal dimensions; and, also, because until now it has been mainly associated and consumed by a 'trashy' group with little social prestige, the Puerto Rican lower classes". Rivera y Negrón-Muntaner, "Nación Reggaetón", 327.

limitaciones". Según el crítico, los trabajos de Tego Calderón son "referencias ineludibles en cualquier antología de la rima en español" y el artista ha dotado de "popularidad", "credibilidad" e "inmortalidad" al género.[2328] Por su parte, Calle 13 poseen "actitud, locuacidad y talento" y añaden al *dembow* "el calor y el color de la tradición latinoamericana", un "planteamiento supragenérico convenientemente intelectualizado […] que les aleja de los paisanos de su tiempo […]". Su producción, argumenta, "sigue dejando en fuera de juego a los ínclitos guardianes de la calidad y el buen gusto", lo que permite a Sanz situarse a contracorriente.

8.4.1. La negritud auténtica de Tego Calderón

La crítica musical española e internacional es unánime en su simpatía hacia Tego Calderón y las alabanzas son excelsas.[2329] Se valora el contenido social de sus letras,[2330] sus referencias intertextuales[2331] y el que transite por distintos géneros.[2332] Descrito como un artista "inteligente",[2333] con un "pasado de leyenda"[2334] y un "*flow* sobrenatural",[2335] es merecedor de posiciones nada desdeñables en las listas de mejores discos internacionales de *Rockdelux*.[2336] Para Gerardo Sanz, Tego representa "el triunfo de una latinidad ineludible".[2337] Esta es una de las primeras veces en las que lo latino aparece

---

[2328] Sanz, "Perreo sin complejos", 222.

[2329] Por ejemplo, Gerardo Sanz considera a Tego Calderón "prohombre del reggaetón", "Rubén Blades boricua", y "principal depositario de su legitimidad artística". Gerardo Sanz, "Tego Calderón. El subestimado", *El Mundo del siglo veintiuno*, 27 de octubre de 2006, 226.

[2330] Sanz, "Tego Calderón. El subestimado".

[2331] "Samples de Jimmy Cliff, La Sonera Ponceña y El preso número 9". Ibid.

[2332] Nando Cruz, "Tego Calderón. El subestimado. The Underdog / Don Omar. King of Kings", *Rockdelux*, noviembre de 2006, 45; Diego A. Manrique, "Los mejores discos del año", *El País* (Madrid. 1976), 31 de diciembre de 2006, 60.

[2333] Manrique, "Los mejores discos del año" y "Tego Calderón. El abayarde", *El Comercio* (Gijón), 4 de mayo de 2006, 67.

[2334] Sanz remarca que Tego ha sido educado en Miami, fue batería de rock, pasó por la cárcel y adora el rap. Sanz, "Perreo sin complejos", 222.

[2335] José Manuel Gómez, "Un rapero sobrenatural", *El Mundo del siglo veintiuno*, 16 de septiembre de 2007, 67.

[2336] Aparece en la lista de mejores discos internacionales de 2006 de la revista, en el puesto veintiuno (véase Nando Cruz, "Tego Calderón. El subestimado/The Underdog", *Rockdelux* 247, enero de 2007, 74) y en el puesto veintisiete de mejores álbumes internacionales de 2007 con *El Abayarde Contra-Ataca*, un álbum que "encierra parte del presente (y del futuro) de la música latina". Joan Pons, "Tego Calderón. El Abayarde contraataca", *Rockdelux*, enero de 2008, 76.

[2337] Sanz, "Tego Calderón. El subestimado".

como algo positivo, idea que se repetirá en el resto de los artistas reclamados como excepcionales por la crítica. Indagar en la cuestión étnico/racial puede ayudarnos a comprender mejor las pasiones que despierta este artista afropuertorriqueño entre la crítica española. Para ello, resulta útil el trabajo sobre las construcciones raciales en Puerto Rico de Rivera-Rideau, que le permiten explicar el éxito y el respeto que Tego consigue en la escena musical boricua.

Esta investigadora identifica dos tipos de negritud en la isla: la folclórica y la urbana. La negritud folclórica, aquella aprobada por la "democracia racial" puertorriqueña, está relegada a un tiempo (al pasado) y un lugar (Loíza) concretos, en las que esta identidad es vista como premoderna y rural a través de un prisma romántico. De hecho,

> [c]onfinar la negritud folclórica a lugares y épocas restringidas implica que la negritud es irrelevante para la sociedad puertorriqueña contemporánea, mientras que al mismo tiempo se reconoce la herencia africana que es parte de la identidad racial mixta puertorriqueña.[2338]

La negritud urbana, en cambio, se asocia a los caseríos, lugares fuera del espacio/tiempo de la negritud folclórica vistos como inmorales, opuestos a "lo respetable en el país" y conectados con estereotipos de pobreza urbana, violencia e hipersexualidad. La relación entre ambas es importante pues,

> [a]unque puedan parecer antitéticas, la negritud folclórica y la urbana trabajan juntas para mantener los discursos de la democracia racial. La negritud folclórica permite la integración de la negritud en la nación puertorriqueña sin comprometer la imagen del Puerto Rico blanco/blanqueado debido a su distancia espacio/temporal. Por otro lado, la negritud urbana supuestamente incluye esos valores considerados como lo 'opuesto' de la puertorriqueñidad normativa.[2339]

Dentro de este marco, Rivera-Rideau trata de entender cómo es percibido Tego Calderón. Este artista, pese a tener un discurso más complejo que también incide en elementos de la negritud urbana, en general se ha asociado a la negritud folclórica. Esto se construye gracias a las influencias que toma de músicas consideradas tradicionales como la bomba.

[2338] "Confining folkloric blackness to restricted places and times implies that blackness is irrelevant to contemporary Puerto Rican society, while simultaneously acknowledging the African heritage that is part of Puerto Rico's racially mixed identity". Rivera-Rideau, *Remixing Reggaetón*, 10.

[2339] "Although they may appear antithetical to one another, folkloric blackness and urban blackness work together to maintain racial democracy discourses. Folkloric blackness allows for the integration of blackness into the Puerto Rican nation without compromising the image of Puerto Rico as white(ned) due to its spatial/temporal distancing. On the other hand, urban blackness supposedly encompasses those values considered to be the 'opposite' of normative, respectable Puerto Ricanness". Ibid., 11

De hecho, la importancia de Tego es tal que es reconocido como el artista que simboliza "la aceptación del reggaetón en la sociedad puertorriqueña".[2340] Esto es similar a la aceptación del género por parte de la crítica musical española. Por supuesto, la producción de Tego también encarna la negritud urbana en sus reivindicaciones, en especial sus críticas al racismo y al clasismo, así como sus referencias afro-diaspóricas.[2341]

En este punto, cabe preguntarse qué jerarquías raciales maneja la crítica musical española. Aunque hasta ahora hemos visto cierto rechazo hacia lo latino, Tego es reclamado aquí como símbolo de una latinidad ineludible. Además, la preferencia por el *hip-hop* (asociado a la comunidad afroamericana) frente al reggaetón (asociado a lo latino) es clara. Así, parece que un artista como Tego presenta una negritud válida para la crítica española, pues mezcla el reggaetón con músicas tradicionales y con la conciencia social y la autenticidad del *hip-hop*. De hecho, Rivera-Rideau advierte que, aunque hay otros artistas conectados con la negritud (y el propio género también lo está) "fans, críticos y académicos por igual tienden a reconocer a Calderón como el artista de reggaetón negro por excelencia",[2342] lo que también sucede entre la crítica española, aun cuando su negritud apenas es mencionada de manera explícita.

Esto es evidente en una crítica doble que Nando Cruz hace de *King of Kings* de Don Omar y *El subestimado* de Tego. Mientras que el periodista se deshace en elogios ante la producción de Tego, que considera cargada de "matiz y diversidad", el esfuerzo de Don Omar (también un artista afrodescendiente) por incluir mezclas con otros géneros musicales (merengue o *dancehall*) no es tan bien valorado.[2343] Según el periodista, el disco de Don Omar peca de almibarado por sus cortes "horripilantemente románticos", que compara con la novelista española de romance Corín Tellado, en un habitual gesto de la crítica musical de menospreciar los productos que principalmente atraen a una audiencia femenina joven, como aquellos que apelan de manera directa a las relaciones sentimentales.

[2340] "Calderón's performance symbolized the newfound acceptance of reggaetón in Puerto Rican society". Ibid., 84 siguiendo a Rivera y Negrón-Muntaner, "Nación Reggaetón".

[2341] Rivera-Rideau, *Remixing Reggaeton*. Véase también Tego Calderón, "Black Pride", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 324-26.

[2342] "[F]ans, critics, and scholars alike tend to recognize Calderón as the quintessential black reggaetón artist". Rivera-Rideau, *Remixing Reggaeton*, 83.

[2343] Cruz, "Tego Calderón. El subestimado. The Underdog / Don Omar. King of Kings".

Por último, es interesante ver cómo los directos de Tego Calderón se desarrollan en dos contextos bastante distintos: Arucas (Las Palmas, Islas Canarias) y Madrid. En su actuación en la isla, la persona que firma la crítica reconoce la poca afluencia de público y la escasa presencia de baile (quizás por una entrada de veinte euros, considerada cara en la época), en un concierto donde también participan K-Narias como teloneras.[2344] La nota describe un buen sonido, un espectáculo que incluyó música en directo con banda y que estuvo cargado de mensajes respetuosos por parte de Tego. Se señala además que había muchos jóvenes y tutores acompañantes, pero que el concierto estuvo marcado por "poco perreo", a pesar de contar con dos bailarinas sobre el escenario.

La crítica de Madrid ayuda a completar la descripción de la *performance* presentada en esta gira.[2345] Las bailarinas son descritas como chicas que "no enseñaban carne, lucían leotardos y movimientos violentos de una sensualidad casi punki". De hecho, se admite que "los que buscaban el baile característico del reggaeton, el perreo, se fueron a casa con sentimientos encontrados". Aun así, contó con mucho más público que en Arucas: "abundaban las chicas sexys, algunas estrellas del hip hop nacional (Jota mayúscula, Suso 33) y una rotunda mayoría latinoamericana", que se emocionó cuando el artista hizo un "guiño a República Dominicana y Venezuela, con la interpretación de Llorarás de Óscar de León". La banda "simple", rara "en el hip hop y más aún para el reggaeton", se componía de batería, conga, bajo, teclados y DJ.

En Madrid, Tego es acogido por la comunidad latina, pero también por la escena del *hip-hop* nacional, lo que sitúa su música más cercana al rap (y más lejos, por tanto, del reggaetón). En ambos sitios el perreo es escaso, aunque en Canarias esto es recibido con más desencanto que en la capital. Los otros puertorriqueños calificados de excepcionales de esos años, en cambio, sí que incitan más al baile, aunque están igual de cargados de mensaje social e influencias que favorecen el logocentrismo de la crítica.

8.4.2. La ironía (pos)reggaetonera de Calle 13

En 2007 llega el otro (único) grupo de la primera ola de reggaetón que, según la crítica española, merece la pena: Calle 13. Durante la década de los 2000, las valoraciones positivas son, de nuevo, unánimes. Los críticos celebran su sentido del humor, su

---

[2344] J. M. H. Ravina, "Poco perreo", *La Provincia Diario de Las Palmas*, 17 de septiembre de 2007, 34.

[2345] José Manuel Gómez, "Un rapero sobrenatural", *El Mundo del siglo veintiuno*, 16 de septiembre de 2007, 67.

inteligencia, la conciencia social, las fusiones musicales,[2346] etc. y promocionan el proyecto como el "motivo para no odiar el reggaeton".[2347] Además, congratulan su éxito, medido en apariciones en las listas anuales de *Rockdelux*,[2348] altos números de ventas y el reconocimiento de la academia de los Grammy Latinos. También es un proyecto que permite a los críticos reconocer referencias que les son familiares. Por ejemplo, en Residente o Visitante, Nando Cruz encuentra influencias de Eminem, Tego Calderón y Los Fabulosos Cadillacs, además de colaboraciones "acertadas" con La Mala, Orishas, Gustavo Santaolalla y Tego, lo que los aleja bastante de la escena de reggaetón más convencional.[2349]

La conciencia social es evidente en la discografía del dúo y uno de los elementos más apreciados por la crítica:

> Calle 13 hacen pensar bailando, haciendo hip-hop, cumbia y reggaetón, y así reflexionan sobre la emigración, cuestionan la industria discográfica, el imperialismo, el machismo, la manipulación, la injusticia y el racismo […] y persona alguna responde con un gesto de sesuda aprobación, sino que la multitud –5.200 asistentes– baila y alza los brazos.[2350]

Por otro lado, el sentido del humor les permite "poner en evidencia los propios tópicos del género".[2351] De hecho, el dúo ha admitido que no sentían especial predilección por el reggaetón en los inicios de su carrera:

[2346] Por ejemplo, Gerardo Sanz reconoce la variedad instrumental de *Residente o Visitante* "(bandoneón, cuatro venezolano, acordeón)". [2346] Gerardo Sanz, "Calle 13. Residente o Visitante", *Rockdelux*, julio-agosto 2007, 59.

[2347] Jaume R. Salas, "Calle 13. Calle 13", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 23 de marzo de 2007, 114.

[2348] En la lista de *Rockdelux* de "Mejores álbumes internacionales de la década (2000-2009)" *Residente o Visitante* se sitúa en el puesto ochenta y ocho. "Mejores álbumes internacionales de la década (2000-2009)", *Rockdelux*, noviembre de 2009, 190.

[2349] Cruz, "El 'St. Peppers' del reggaeton", 104.

[2350] Luis Hidalgo, "El imperio de la sonrisa, un reinado popular", *El País* (Ed. de Barcelona. Ed. impresa), 14 de junio de 2015, 42.

[2351] Nando Cruz, "El 'St. Peppers' del reggaeton", *El Periódico de Catalunya* (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa), 7 de junio de 2007, 104.

> Al principio, si quieres, lo del reggaetón sí fue una estrategia de alcance –reconoce Residente. No era que nos encantara el reggaetón, pero era lo único que se escuchaba en Puerto Rico y era la única manera de llegarle al barrio.[2352]

Siguiendo a Negrón-Muntaner, si retomamos la visión del reggaetón como una música "vulgar", se puede entender el trabajo de Calle 13 como la transformación del reggaetón, visto por la sociedad como "basura", en "arte". Según la autora, la propuesta de Calle 13 puede pensarse como una forma surrealista y post-reggaetonera de abrazar la porquería, pues "a nivel estético, la porquería que da base a la poesía de Calle 13 es el reggaetón en sí mismo".[2353] La actitud ambivalente de Calle 13 hacia el género probablemente resonase con el desprecio que le profesaba parte de la crítica musical. La postura del dúo se explica por su carácter de "*semi-outsiders*", que puede ser leído en términos de masculinidad y clase. Por ejemplo, Alfredo Nieves Moreno sostiene que la construcción de la hipermasculinidad irónica de Residente, vocalista de Calle 13, "desnaturaliza las representaciones del 'macho barriocéntrico' habitualmente afirmadas por el reggaetón".[2354] Esto, no obstante, les lleva a adquirir una posición más hegemónica, pues:

> Cuando trata de situarse como la voz de los sectores subalternos a través de un mensaje cínico –más político, más 'leído', quizás– alcanza una posición de superioridad que le da una ventaja, no solo entre los otros miembros del reggaetón, sino también entre las comunidades a las que intenta dirigirse. Da un nuevo significado a su masculinidad y, por encima de esto, la convierte en una forma de autoridad.[2355]

Según Moreno, Residente construye una voz autorizada a través de la parodia de los lugares comunes –la hipermasculinidad o el *bling-bling*– empleados por artistas de clases bajas a las que, al mismo tiempo, trata de representar. Esto le permite "proponer un

---

[2352] Residente en Carlos Acuña, "Calle 13: me llaman el incongruente", *emeequis*, 20 de abril de 2014, archivado en Wayback Machine > http://www.m-x.com.mx/2014-04-20/calle-13-me-llaman-el-incongruente/ > 18 de octubre de 2014 > 23:17:03. Disponible en https://web.archive.org/web/20141018231703/http://www.m-x.com.mx/2014-04-20/calle-13-me-llaman-el-incongruente/.

[2353] "Aesthetically, the Trash that grounds Calle 13's poetry is reggaeton itself". Frances Negrón-Muntaner, "Poetry of Filth: The (Post) Reggaetonic Lyrics of Calle 13", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 332.

[2354] "[D]enaturalizes the representation of the 'barriocentric macho' routinely affirmed by reggaeton". Alfredo Nieves Moreno, "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident", en *Reggaeton*, ed. Rivera et al., 256.

[2355] "When he seeks to position himself as the voice of subaltern sectors through a cynical message-more political, more learned perhaps- he attains a position of superiority that gives him an advantage, not only among the other members of reggaeton but also among the populations he tries to address. He gives new meaning to his masculinity and, on top of that, changes it into a form of authority". Ibid., 274.

hombre contemporáneo ambiguo, incompleto y fragmentado. Un hombre tan 'masculino' que deja de ser un 'Hombre'. Un hombre que constantemente se burla de su propia condición".[2356] Este trabajo de deconstrucción, que arremetía además contra los tópicos reggaetoneros, también resultó muy atractivo para los críticos españoles.

Por otra parte, la producción de reggaetón de Calle 13 es bastante escasa: el género aparece en dos o tres canciones en los primeros álbumes[2357] y desaparece en los siguientes. Sin embargo, la crítica abrazó estos trabajos como el camino que debía seguir el género, en su afán de privilegiar la renovación constante según el paradigma rockista. Así, en lugar de intentar poner remedio al problema que les suponía escribir sobre reggaetón *mainstream*, los periodistas musicales españoles premiaron aquellas producciones que les eran más familiares y se alejaban de este y del baile. Esto llevó al cuestionamiento de la etiqueta de reggaetón y a proponer otras, como "post-reggaetón".[2358]

Por ejemplo, al escribir sobre su actuación en el Sónar 2007, Luis Hidalgo reconoce: "¿Reggaeton?, quizás, pero también hip-hop latino, con banda y metales, una muestra de música callejera latina de ahora".[2359] También Gerardo Sanz argumenta que Calle 13 demuestran que "la mejor manera de liderar el reggaetón es superarlo".[2360] Así, parece que los críticos tratan de construir una nueva definición de reggaetón que se alejaría de las características habituales del género. Por otro lado, al clasificar como "reggaetón" discos en donde apenas está presente, convierten la etiqueta en un cajón de sastre de música urbana latina y mestizaje.

De hecho, al igual que hizo con Tego, Sanz defiende que con Calle 13 el reggaetón asume su "indudable latinidad", alcanzada a través de la fusión de "ritmos y melodías del folclore caribeño". Es más, a Calle 13 se le asocia en España con "la cultura" latina –lo que se entiende como "válido" dentro de lo latino(americano)–. El dúo también es reivindicado como algo más cercano a "nosotros" (es decir, ¿"lo español"?), frente a grupos

---

[2356] "[T]o propose an ambiguous, fragmented, incomplete, contemporary man. A man so 'manly' that he isn't a 'Man'. A man who pokes fun persistently at his own condidition". Ibid.

[2357] *Residente o Visitante*, por ejemplo, solo tienen dos canciones con *dembow* ("Tango del Pecado" y "Uiyi Guaye").

[2358] Iván Conte, "Calle 13. Residente o Visitante", *Rockdelux*, noviembre de 2009, 190.

[2359] Luis Hidalgo, "Devo salva a los clásicos", *El País* (Madrid. Ed. impresa), 18 de junio de 2007, 52.

[2360] Gerardo Sanz, "Calle 13. Residente o Visitante", *Rockdelux*, julio-agosto de 2007, 59.

anglosajones,[2361] una familiaridad que no encontramos hacia otros proyectos de reggaetón más *mainstream*, donde la crítica suele insistir en la distancia cultural.

Los conceptos de cultura y proximidad cultural aplicados a Calle 13 se hacen patentes cuando participan en el festival VivAmérica de Madrid en 2010.[2362]. El periodista los describe como una pareja "renovadora del vituperado reggaeton, convirtiéndolo en algo que vale para mucho más que para perrear". El festival, organizado por Casa de América, "reúne […] artistas, tecnólogos, políticos, escritores, músicos, científicos, cineastas y otros representantes del pensamiento y la cultura de Iberoamérica" –término geográfico que incluye a España y Portugal junto a los países americanos hispanohablantes y lusófonos–.[2363] La inclusión de Calle 13 en un evento de estas características permite elevar su producción al terreno de "la cultura", en el que el reggaetón convencional no tenía –y, a día de hoy, en muchas ocasiones todavía no tiene– cabida. Incluso, a nivel político, se les asocia estrechamente con la izquierda, como cuando la exalcaldesa de Barcelona Ada Colau fue "invitada por el mismo grupo y citada desde el escenario ante el beneplácito de la multitud" en un concierto en la ciudad condal en 2015.

La crítica también deja rastros del tipo de público que acudía a los conciertos a Calle 13: "presencia de la colonia latinoamericana" y "una multitud de corte popular reconocible por instaurar el imperio de la camiseta, el reinado del tabaco de liar previo destierro del cigarrillo e instauración del principado del tatuaje".[2364] El dúo es arropado por una audiencia cuya descripción recuerda a los modernos o incluso a los hípsters, lo que influye en su legitimación artística. No obstante, también hay indicios de que no todo el público los recibía con simpatía.[2365] Además, según pasan los años, dejan de recibir tanta atención por parte de la prensa especializada y no son tan celebrados. Por ejemplo, según Luis Lles, en su actuación en el Festival Pirineos Sur de 2015 estaban "un tanto alejados ya

---

[2361] Hidalgo, "Devo salva a los clásicos".

[2362] Íñigo López Palacios, "Madrid panamericano", *El País* (Madrid. 1976), 10 de octubre de 2010, 72.

[2363] "V edición del Festival VivAmérica", Casa América, 27 de septiembre de 2011, https://www.casamerica.es/prensa/v-edicion-del-festival-vivamerica.

[2364] Luis Hidalgo, "El imperio de la sonrisa, un reinado popular", *El País* (Ed. Barcelona), 14 de junio de 2015, 42.

[2365] Víctor Lenore cuenta que "hubo polémica y protestas en Internet cuando Julieta Venegas o Calle 13 fueron contratados en festivales indies." Irene G. Rubio, "La cultura hipster podría definirse como 'el elitismo al alcance de todos'", *Diagonal*, 9 de octubre de 2014, https://www.diagonalperiodico.net/culturas/24216-la-cultura-hipster-podria-definirse-como-elitismo-al-alcance-todos.html

del vibrante e inspirado reggaetón de sus inicios y reconvertidos al mesianismo de la fusión latina progre".[2366] Hasta cierto punto, el periodista cuestiona aquí el hecho de que se hayan alejado del reggaetón, que según él es lo que los hacía interesantes. Esto pone al ex-dúo boricua en una situación compleja, pues da la impresión de que la crítica maneja unos límites bastante estrechos en lo que consideran atractivo, donde se precisa una dosis exacta de reggaetón y a la vez un distanciamiento explícito de este.

En definitiva, Tego Calderón y Calle 13 son los proyectos que permitieron a la crítica musical española aceptar la presencia del reggaetón en el país, en un proceso de negociación de las evaluaciones del género a través de los artistas más válidos para la ideología rockista. Los dos proyectos, que representan una latinidad apropiada según la perspectiva de la crítica, son valorados por su talento, inteligencia, crítica social y las fusiones musicales que proponen. Además, su interés evidente por el *hip-hop* permite una rearticulación interesante de categorías: mientras que lo latino es leído como hortera, lo afro es visto como sofisticado y auténtico. De todas formas, esto cambia en la segunda década del siglo, donde la presencia del reggaetón en el *mainstream* se normaliza gracias a la mezcla del poptimismo y el éxito de la ola de reggaetón-pop colombiano.

8.5. La segunda ola: pop disfrutón, *Latin lovers* y empoderamiento femenino

Hacia mediados de la década de 2010, la crítica musical española vuelve a mirar hacia el reggaetón *mainstream*.[2367] En este punto, parece que se ha superado la idea de que es una música vulgar en incluso se asume cierta distancia frente a las actitudes despectivas de la década pasada.[2368] Por un lado, se percibe una mayor conexión emocional entre los prescriptores y esta música, ya que el género lleva tres lustros consumiéndose en el país y ha pasado a formar parte de la banda sonora de las nuevas generaciones. Por otro, las nuevas mezclas con el pop, influidas por la escena colombiana, son leídas como producciones más digeribles, por lo que desde una perspectiva poptimista comienzan a tener mayor cabida en las páginas de la crítica. Prueba de ello es la presencia de

---

[2366] Luis Lles, "Pirineos Sur: la frontera como puente", *Rockdelux*, octubre de 2015, 16.

[2367] Este apartado se compone, principalmente, del análisis y discusión de críticas en los medios especializados *Rockdelux* y *Jenesaispop*. Esto responde al aumento exponencial de textos dedicados al género en dichas revistas, que configuran un corpus de estudio suficiente sin necesidad de que sea complementado con la prensa generalista como sucedía en la década pasada.

[2368] Por ejemplo, en el resumen anual de *Rockdelux*, 2017 es descrito como "un año que ha vivido cierta estabilización y rehabilitación de eso que hace no tanto llamábamos, no sin cierta retranca, simplemente reguetón". "Voces de los extremos", *Rockdelux*, n.º 368, enero de 2018, 33.

"Despacito" en el puesto número tres de las mejores canciones internacionales del 2017 según *Rockdelux*, seguido de cerca por "Felices los 4", dos temas en cuyas notas se plantea el mismo dilema de categorización: ¿pop (latino) o reggaetón?.[2369] De todas formas, también se mantiene la preferencia por la innovación, lo que determina la configuración de dos nuevos artistas considerados excepcionales: J Balvin y Bad Bunny. Frente a estos nombres, el resto de las propuestas, aunque reciban evaluaciones positivas, son tachadas de conservadoras.

Además de *Rockdelux*, en esta etapa destaca el medio digital *Jenesaispop*, fundado en 2006 por un grupo de amigos nacidos a principios de los ochenta. Este blog comienza a dar bastante importancia al género, tanto a la vertiente *mainstream* como al *underground* nacional. Esto se debe principalmente a la confluencia de su línea editorial poptimista con el desarrollo del reggaetón-pop, pues,

> [a]nte todo somos un blog de pop. En nuestra opinión, el divorcio radical entre 'indie' y 'mainstream' no tiene sentido. Es posible que la música indie en España no termine de despegar como en otros países porque la crítica no ha tratado por igual ambos sectores. A su vez, estamos radicalmente en contra de pensar que algo sea malo porque venda discos. Por último, mezclar en un medio música comercial y música independiente nos parece enriquecedor para todo el mundo, en tanto que a veces ni lo uno es bueno porque sí ni lo otro es malo porque sí.[2370]

El formato blog con comentarios de *Jenesaispop* y las listas de lo mejor/lo peor del año de *Rockdelux* según los lectores permiten contrastar una nueva dimensión en el terreno de la crítica: la diferencia o similitud de opiniones entre los expertos y una parte de su público. Aunque ya no hay críticas que desprecien abiertamente el género e incluso algunos periodistas lo defienden, estas actitudes se topan frente a una comunidad lectora que sigue perpetuando ciertos prejuicios heredados del paradigma rockista. Por tanto, se constata que el odio hacia el reggaetón no ha desaparecido, sino que solo se ha trasladado, y engrosa la sección de comentarios de la mayor parte de álbumes y *singles* reseñados en *Jenesaispop*. El poptimismo de estos años se despliega en torno a varios intereses, como son la figura de los *Latin lovers*, las narrativas de las artistas femeninas empoderadas, o

---

[2369] "¿Ponderar 'Despacito' en 150 palabras? No hace falta tanto, una no más: pop […] cuando Fonsi, pasito a pasito, suave suavecito, va y domestica el reguetón". Carlos Fuentes, "03 Luis Fonsi feat. Daddy Yankee 'Despacito'", *Rockdelux*, n.º 368 enero 2018, 42. "[A]quí también se podría decir aquello de ¿por qué lo llaman reguetón cuando quieren decir pop?". Luis Lles, "04 Maluma 'Felices los 4'", *Rockdelux*, n.º 368 enero 2018, 43.

[2370] "Qué es Jenesaispop", *Jenesaispop*, https://jenesaispop.com/about/ [consultado el 5 de noviembre de 2024].

las listas de éxitos en plataformas de *streaming*, donde destaca la segunda ola puertorriqueña.

8.5.1. Los *singles* en *Jenesaispop*

Jenesaispop contiene una sección dedicada a críticas colaborativas de canciones, algunas de ellas de reggaetón *mainstream*, de donde se extraen varias ideas asociadas a este estilo, como su carácter "disfrutón", sexual y pegadizo, así como el tono menos explícito de sus letras.[2371] Queda plasmada la importancia de los *singles* como formato de difusión del reggaetón *mainstream*, discutida en el capítulo 1, así como el enfoque poptimista del medio. Además, estos ejercicios de críticas conjuntas permiten mostrar opiniones bastante contrastantes, lo que pone de relieve la dimensión subjetiva de la crítica musical.

En 2016, varias firmas del medio hacen una revisión conjunta de "La Bicicleta" de Shakira y Carlos Vives. Para Raúl Guillén es una buena candidata para canción del verano; Sebas E. Alonso dice que no es machista a diferencia de muchas otras canciones de reggaetón, mientras que JB adolece su carácter de "radiofórmula" mezclada con ritmos latinos. [2372] En los comentarios, les lectores reiteran los tópicos de la canción del verano y su carácter funcional para bailar. En octubre de ese mismo año la crítica conjunta aborda "Chantaje", también de Shakira, en esta ocasión junto a Maluma. Sobre este tema, Guillén comenta que lo caribeño está de moda y reconoce que "yo me lo bailo sin dudar, vamos". Sin embargo, Alonso censura el machismo de la "letra posesiva" y "la obsesión con el sexo del género".[2373] En los comentarios, A. incluye la idea de "chabacano" para referirse a la música de las últimas dos décadas, lo que refleja la pervivencia de estos significados peyorativos para una parte de la audiencia.[2374] Como vemos, estas críticas sobre dos canciones de Shakira, marcadas por una ideología poptimista, valoran el componente

---

[2371] Por ejemplo, de las colaboraciones de Anuel AA en el álbum de 6ix9ine dicen que "Cualquiera de estas dos canciones dista de ser brillante, pero no hay que negar que 'BEBE' se engancha cosa mala y que bien se podría considerar su tema más inofensivo (y hasta elegante)". Sergio del Amo, "6ix9ine / DUMMY BOY", *Jenesaispop*, 18 de diciembre de 2018, https://jenesaispop.com/2018/12/18/349981/6ix9ine-dummy-boy/.

[2372] "'La bicicleta' de Carlos Vives y Shakira: ¿lamentable o divertidísima?", 1 de junio de 2016, *Jenesaispop*, https://jenesaispop.com/2016/06/01/262141/la-bicicleta-de-carlos-vives-y-shakira-lamentable-o-divertidisima/.

[2373] "'Chantaje' de Shakira feat. Maluma: entre la adicción y la vergüenza ajena", *Jenesaispop*, 29 de octubre de 2016, https://jenesaispop.com/2016/10/29/279286/chantaje-de-shakira-feat-maluma-entre-la-adiccion-y-la-verguenza-ajena/.

[2374] A., 2016, comentario en ibid.

bailable, debaten sobre el machismo presente en las letras e insisten en la categoría de la canción del verano.

A finales de la década de 2010, el equipo de la revista comenta *singles* fruto de colaboraciones extensas del *mainstream* latino, como "China". Jordi Bardají considera que "es una canción simpática y francamente inofensiva" y que "junto a 'X', 'Te boté', 'Mi gente'" es "de los mejores [temas] que ha producido el reggaetón en el último par de años". Raúl Guillén destaca su "letra bastante blanca y guasona, casi comedida", al tiempo que se queja de la duración, igual que Sebas E. Alonso, a quien lo que más le gusta es la producción por mezclar *dembow*, un gancho instrumental como en "X" y *house*. Al final, Alonso reconoce que "solo es apta para fans, pero claro, Anuel AA, J Balvin, Daddy Yankee, Karol G y Ozuna reúnen al 60 % de los fans entre la adolescencia española en general",[2375] recalcando así la idea de que el reggaetón es una música para la juventud.

Por otro lado, al contrastar sus opiniones sobre "Tusa" de Karol G y Nicki Minaj, Bardají comenta que "el reggaetón más triste está dejando muy buenos temas" y Guillén reivindica a la artista colombiana dentro del canon del reggaetón actual, además de señalar a Ovy On The Drums como "uno de los productores más reputados del pop latinoamericano […] aportando un curioso contraste entre sus bases reggaetoneras y lo orgánico", aunque para Sebas E. Alonso el *beat* del tema está protagonizado por unas "cuerdas artificiosas" e "irritantes".[2376]

Como vemos, en esta sección sobresale la diversidad de opiniones, lo que enfatiza la subjetividad y ayuda a rescatar debates sobre el machismo o el carácter comercial del género. Estas críticas colaborativas también se convierten en un espacio donde, quizás por enfrentarse a productos más concretos, los periodistas se detienen a comentar cuestiones de producción musical. De todas formas, la crítica también se sirve de tópicos para interpretar y hacer legibles a ciertos artistas, como sucede con la figura del *Latin lover* en el caso de Maluma.

[2375] "Veredicto: 'China' de Anuel AA es una de las canciones del año en España… ¿pero lo merece?", *Jenesaispop*, 3 de septiembre de 2019, https://jenesaispop.com/2019/09/03/370685/china-de-anuel-aa-es-una-de-las-canciones-del-ano-en-espana-pero-lo-merece/.

[2376] "¿Es 'Tusa' el 'Umberella' de Karol G a pesar de su irriante riff de falsas cuerdas?", *Jenesaispop*, 8 de febrero de 2020, https://jenesaispop.com/2020/02/08/383291/es-tusa-el-umbrella-de-karol-g-a-pesar-de-su-irritante-riff-de-falsas-cuerdas/.

8.5.2. Maluma y la figura del *Latin lover*

En 2016, la crítica española empieza a prestar atención al reggaetón-pop colombiano que marca el comienzo de la segunda ola *mainstream*, encabezada en el país inicialmente por Maluma, "el nuevo ídolo del pop latino",[2377] el cual acapara la atención de la prensa generalista. En su crítica al primer concierto del colombiano celebrado en Madrid, Fernando Neira confirma que

> [s]u estreno español ya bordeó la apoteosis […] se esmera […] por sortear el estigma del reggaetón. Su estética es callejera, pero respetuosa […] una adaptación de Justin Timberlake al formato del tiarrón latino: alto, morenazo, con el índice de masa muscular en estándares olímpicos y tantos tatuajes en el brazo izquierdo que no le cabría un garabato más. Maluma ejerce de sentimental, pero luce camiseta sin mangas y se le escapan generosas miradas matadoras de soslayo. Las muchachuelas suspiran a nuestro lado: '¡Muero!'. Literal.[2378]

En un primer vistazo, la evaluación de Neira resulta bastante positiva; el pop (urbano) supone la puerta de entrada del reggaetón en el *mainstream* español, mientras que la "estética callejera, pero respetuosa" que propone Maluma es mejor recibida que el *bling-bling* de la primera ola. El periodista también valora sus capacidades para cantar, rapear y tocar la guitarra, las cuales acercan al artista a la posición hegemónica del músico-intérprete. En general, se percibe una perspectiva cercana al poptimismo, que permite apreciar un producto gracias a su éxito, ante el que, de todas formas, se mantiene cierto escepticismo en el cierre de la nota. Más allá del sonido, en lo que más insiste Neira es en la persona musical del artista colombiano.[2379] La estrategia de Maluma consiste en encarnar el estereotipo del *Latin lover*, que conviene desgranar brevemente para entender cómo operan factores de raza, clase y sexualidad en su aceptación entre la crítica española.

Rivera-Rideau y Torres-Leschnik recuperan el análisis de este tópico en su estudio de la recepción de Luis Fonsi en Estados Unidos tras el éxito de "Despacito", quien "se vuelve legible para el *mainstream* estadounidense encarnando estereotipos del otro latino

---

[2377] Fernando Neira, "Chico guapo, chico sucio", *El País* (Ed. Madird), 8 de octubre de 2016, 60. La crítica de su concierto en Málaga es similar; en general, parece que hay bastante respeto por el deseo heterosexual femenino en ambos textos. Regina Sotorrío, "El guaperas malote del reggaetón", *Sur* (Ed. Marbella), 12 de octubre de 2016, 42.

[2378] Neira, "Chico guapo, chico sucio".

[2379] Auslander, "Musical Personae".

tropicalizado (especialmente del *Latin lover*)".[2380] En este sentido, el *Latin lover* se define como un personaje masculino "poseedor de una sexualidad primaria que lo vuelve capaz de mostrar un tipo de amor sensual pero peligroso –y claramente no-blanco-anglosajón-protestante [*non-WASP*]–".[2381] Así, cuando el periodista describe a Maluma, todas estas ideas entran en juego: es un "tiarrón latino", "morenazo", "conquistador" y "zalamero". En consecuencia, el artista atrae a las chicas hetero o bisexuales, "corrompiéndolas",[2382] como demuestra Neira en su crítica al destacar las reacciones de la audiencia femenina. El que sea visto como "una adaptación de Justin Timberlake" también ayuda a normalizar su presencia, pues se ajusta a moldes preexistentes dentro del universo del pop juvenil que operan desde el siglo pasado.[2383]

Igual que sucede con Luis Fonsi en el *mainstream* estadounidense, Maluma se construye como una otredad legible para el público español, pues su persona musical se ajusta a moldes preexistentes. Más aún, el tópico del *Latin lover* en la cultura española tiene un doble sentido, ya que se puede asumir como propio –por ejemplo, en las figuras de Antonio Banderas o Julio Iglesias– y, al mismo tiempo, como ajeno. En este segundo caso, "los *Latin lovers* encarnan el exceso exótico asociado a la tropicalización hegemónica".[2384] La crítica española también ejerce esta tropicalización hegemónica al encajar a Maluma en lo que un artista pop latino puede ser, esto es, "guapo" y "seductor", en la estela del colombiano Juanes o el puertorriqueño Ricky Martin, artistas a los que Neira menciona al inicio de su texto. A través de esta figura, Maluma se vuelve visible y aceptable dentro del *mainstream* español.

[2380] "[B]ecomes legible to the U.S. mainstream through the embodiment of stereotypes of the tropicalized Latina/o other (especially the Latin lover)". Rivera-Rideau y Torres-Leschnik, "'The Colors and Flavors'", 27.

[2381] "[T]he possessor of a primal sexuality that made him capable of making a sensuous but dangerous – and clearly non-WASP– brand of love". Charles Ramírez Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance* (Austin: University of Texas Press, 2002), 76, citado en ibid., 25.

[2382] "La supuesta sexualidad incontrolable del *Latin lover* hace que esté representado como el 'otro' racializado, el cual, aunque sea atractivo, amenaza con cambiar drásticamente el orden social al atraer y 'corromper' a las mujeres blancas y puras". "[T]he Latin lover's allegedly uncontrollable sexuality represents him as the racialized 'other' who, though alluring, threatens to upend the social order by attracting and 'corrupting' the pure white woman". Rivera-Rideau y Torres-Leschnik, "'The Colors and Flavors'", 25.

[2383] Véase, por ejemplo, Simon Frith y Angela McRobbie, "Rock and Sexuality", en *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, ed. Simon Frith y Andrew Goodwin (Nueva York: Taylor & Francis, 1990), 317-332.

[2384] "Latin lovers embody the exotic excess associated with hegemonic tropicalization". Rivera-Rideau y Torres-Leschnik, "'The Colors and Flavors'", 26.

Sin embargo, como argumenta Silvia Martínez, esta visibilidad generará un mayor impacto cuando el personaje de Maluma desborde el molde del *Latin lover* hacia actitudes consideradas peligrosas en su colaboración en la canción de trap "4 Babys".[2385] De este modo, la percepción del artista colombiano cambia radicalmente en hacia finales de 2016, cuando se desata la polémica sobre este tema musical.[2386] La fina línea que separa lo sensual de lo obsceno se rompe y el artista despierta el pánico moral en numerosos países de habla hispana. El debate alcanza también a la crítica musical española, pero, mientras que la prensa generalista incide más en este aspecto,[2387] para los periodistas especializados no es la cuestión principal.[2388] Pese a esta polémica (o, quizás, gracias a ella), el interés hacia el artista colombiano se mantiene dentro de la crítica más cercana al pop. Así, entre 2018 y 2020, Sebas E. Alonso firma tres críticas dedicadas a sus álbumes para *Jenesaispop*.

En la crítica de *F.A.M.E.* (2018) el periodista comienza caracterizando el gusto por el reggaetón como una marca de distinción al invitar a la lectura sólo a aquellas personas abiertas y "sin prejuicios" que no desprecian el género.[2389] El poptimismo es evidente en el uso de expresiones como "*macrohit*" en sentido positivo, mientras que el disco de Maluma es considerado "pop actual". Alonso también introduce –con mayor o menor acierto– la etiqueta "neoperreo", que por aquel entonces ya se usaba para hablar de un movimiento más *underground* dentro del género. De todas formas, aunque el periodista abraza los elementos más cercanos al pop y muestra cierto interés por la escena colombiana, sigue sin aceptar algunos códigos ligados al reggaetón, como la introducción del álbum, de la que adolece su carácter "inaudible".[2390] Lo mismo sucede con el contenido romántico, que le genera "hastío" a partir de determinada canción. Además,

---

[2385] Martínez, "A vueltas con el reggaeton".

[2386] Véase el capítulo 6.

[2387] Véase, por ejemplo, Iván Gelibter, "Lo que Maluma le dice a las mujeres", *Sur* (Ed. Marbella), 24 de septiembre de 2017, 58.

[2388] Véase Luis Troquel, "Maluma", *Rockdelux*, octubre de 2017, 16.

[2389] "Si odias el reggaetón, si te parece uno de los peores males de la sociedad, si todo lo latino te suena igual… puedes ir directamente a los comentarios para quejarte". Sebas E. Alonso, "Maluma / F.A.M.E.", *Jenesaispop*, 30 de mayo de 2018, https://jenesaispop.com/2018/05/30/331603/maluma-f-m-e/.

[2390] Estas introducciones, habituales en los álbumes de reggaetón desde los años 2000, provienen de las narrativas del *hip-hop* y funcionan como una sección de agradecimientos, jactancia y discursos de superación personal. Véase Jon Powell, "Check out 19 of the dopest rap album intros", REVOLT, 5 de junio de 2024, https://www.revolt.tv/article/19-of-the-craziest-intros-on-hip-hop-album.

aún dentro de la corriente poptimista, sigue habiendo factores que el crítico rechaza, en especial la ausencia de renovación.

Continuando con el poptimismo, en la crítica de su siguiente álbum, *11:11* (2019), el mérito de Maluma se mide por sus melodías y sus cifras de reproducciones en plataformas de *streaming*.[2391] Alonso también emplea el término "disfrutón", una constante distintiva en las calificaciones de trabajos de reggaetón y pop latino en *Jenesaispop*. Por último, en la crítica de *Papi Juancho* (2020) se mantiene la preferencia por la evolución estilística, una tarea que parece que el colombiano no logra del todo a ojos de Alonso:

> Que dice Maluma que ya cansa el 'reggaetón de siempre', ¿así que quiénes somos nosotros para ponerlo en duda? […] 'Papi Juancho' es mejor cuanto más se aleja del reggaetón convencional para intentar ofrecer otra cosa. Lo malo es que Maluma no siempre se decide […] hasta el punto de que no se percibe demasiada 'evolución' por su parte.[2392]

Sin embargo, pese a los esfuerzos este periodista por incluir el reggaetón pop de la época, en los comentarios se discute la presencia de Maluma en el blog, principalmente por su carácter *mainstream*.[2393] Mientras que la figura del *Latin lover* sitúa al artista colombiano en el radar de la crítica musical española, la presencia de artistas femeninas también se incrementa en las críticas de *Jenesaispop* a través de otro tópico, el del empoderamiento femenino.

8.5.3. Las narrativas del empoderamiento femenino

Pasemos ahora a revisar algunas críticas de trabajos de artistas femeninas del reggaetón *mainstream*, a las que la crítica abandera como mujeres empoderadas. En primer lugar, conviene señalar que en *Rockdelux* las artistas internacionales de reggaetón no tienen apenas cabida en la sección de críticas de discos.[2394] Esto contrasta con la reivindicación

---

[2391] Sebas E. Alonso, "Maluma / 11:11", *Jenesaispop*, 20 de mayo de 2019, https://jenesaispop.com/2019/05/20/363432/maluma-1111/.

[2392] Sebas E. Alonso, "Maluma / Papi Juancho", *Jenesaispop*, 30 de agosto de 2020, https://jenesaispop.com/2020/08/30/397189/maluma-papi-juancho-critica/.

[2393] "Maluma no debería tener cabida en Jenesaispop, que supuestamente ofrece noticias y reseñas de música fuera del circuito *mainstream*. Para eso ya tenemos los40 principales y demás medios generalistas". Teca, 2018, comentario en ibid.

[2394] Uno de los pocos ejemplos encontrados en las páginas de la revista es la crítica de *Isolation* de Kali Uchis, un álbum donde la artista colombiano-estadounidense incluye el corte "Nuestro planeta" junto a Reykon, con una pista de *dembow* suave. Juan Manuel Freire, "Kali Uchis. Isolation", *Rockdelux*, n.º 373 junio de 2018, 42.

que de ellas se hace en el reportaje "Informe Reguetón", publicado en diciembre de 2018 por el periodista Víctor Trapero, quien les cede una sección marcada por las narrativas del *girl power* con el título "Sueltas como gabete (y a mucha honra)", aludiendo a los versos de Glory en el estribillo de "Dale Don Dale" de Don Omar.[2395] Esta ausencia en *Rockdelux* nos lleva a fijarnos en los textos publicados en *Jenesaispop*, donde se incluyen críticas a artistas como Karol G, Becky G, Natti Natasha o Tomasa del Real.

La artista colombiana Karol G es reivindicada en la crítica de su álbum *Unstoppable* (2017) como parte de la "necesaria lista de chicas que reclaman su espacio en el género y que siguen un camino abierto por artistas como Ivy Queen."[2396] Este texto de Pablo Tocino analiza las letras para destacar la voz femenina y empoderada de Karol G, mientras que recomienda el disco para aquellas personas que se cabrean "cada vez que alguien menosprecia el reggaeton con el argumento de que es machista". El concepto de empoderamiento reaparece en la crítica de Alonso de *KG0516* (2021), álbum del que destaca el *single* "Bichota", señalando que "Karol G se empodera feminizando a los "bichotes".[2397] Por otro lado, el periodista minusvalora el corte repleto de colaboraciones de la vieja escuela "Leyendas", del que dice que tiene "hasta una recreación de 'Sweet Dreams' de Eurythmics. Algo demasiado sobado ya", a la vez que omite las referencias intertextuales que cada artista involucrado/a aporta al recoger versos de sus éxitos pasados.[2398]

Alonso también defiende con el calificativo de "empoderantes" las canciones "Ni de ti ni de nadie" y "No te pertenezco", que figuran en *Mala Santa* (2019), el primer álbum de Becky G. En esta crítica, el periodista señala el éxito de la artista y valora su capacidad para mantener *singles* eficaces durante varios años. De la producción rescata algunos "detalles" que compara con los trabajos de Drake, The xx y TLC, aunque sobre el disco en su conjunto expresa que "la falta de ambición artística deja en principio la sensación

---

[2395] Víctor Trapero, "Reguetón", Rockdelux, n.º 378, diciembre de 2018, 12-14.

[2396] Pablo Tocino, "Karol G / Unstoppable", *Jenesaispop*, 17 de febrero de 2018, https://jenesaispop.com/2018/02/17/320416/karol-g-unstoppable/.

[2397] Sebas E. Alonso, "Karol G / KG0516", *Jenesaispop*, 29 de marzo de 2021, https://jenesaispop.com/2021/03/29/409701/karol-g-kg0516-critica/.

[2398] "No costaba nada hacer un poco búsqueda en internet para saber que la última canción, Leyendas, es un mix de varios éxitos pasados de sus integrantes.". Gass, 2021, comentario en ibid.

de estar escuchando la misma canción de reggaetón todo el rato" [2399] y remata proponiendo sentido del humor para acercarse a algunas letras. La desaprobación hacia un sonido leído como conservador vuelve a aparecer en la crítica a su segundo trabajo, *ESQUEMAS* (2022). Sobre este, Bardají sentencia que "las empoderadoras letras de Becky G inspiran, pero en ninguna de estas canciones ha obtenido un sonido excitante". [2400] Aunque *ESQUEMAS* es un disco que busca sonidos atmosféricos inspirados en los ochenta, el texto se centra en que no presenta grandes "*hits*", lo que convierte quizás la actitud poptimista en un sesgo, algo que es criticado en la sección de comentarios. [2401] De todas formas, ha de señalarse que la insistencia en la idea de empoderamiento femenino no es exclusivo de la crítica, sino que también es recurrente en las promociones discográficas de los trabajos de artistas femeninas. Por ejemplo, Alonso apunta que la nota de prensa de *Iluminatti* (2019) de la artista dominicana Natti Natasha "habla de manera reiterada de 'empoderamiento femenino' y así, […] devanea entre la libertad sexual y los mensajes de 'yo sola me basto', que aparecen en numerosos temas". [2402]

Más allá del *mainstream*, los críticos también prestan atención al *Bellaca del año* (2018), disco debut de la artista chilena Tomasa del Real, a quien celebran como "una de las voces más populares del reggaetón femenino". No obstante, el texto firmado por Alonso se centra en debatir el carácter empoderante de su contenido, pues, frente a unos *singles* previos que "mostraba[n] a la cantante como icono feminista y no como la típica mujer sumisa que se suele asociar al reggaetón", considera que "durante el transcurso de este disco, hay veces en que el feminismo y el empoderamiento parecen un poco forzados". [2403]

Además, el periodista habla del neoperreo, una etiqueta creada por la propia Tomasa del Real, describiéndolo como "escapista" y "casi violento", al tiempo que duda de su componente innovador, pues le recuerda a "a lo que entendíamos por trap en 2015 (a los

---

[2399] Sebas E. Alonso, "Becky G / Mala Santa", *Jenesaispop*, 23 de octubre de 2019, https://jenesaispop.com/2019/10/23/374563/becky-g-mala-santa/.

[2400] Jordi Bardají, "Becky G / ESQUEMAS", *Jenesaispop*, 19 de mayo de 2022, https://jenesaispop.com/2022/05/19/434059/becky-g-esquemas/.

[2401] Véase "Tu reseña mediocre es el MACHACÓN'…", AxID, septiembre de 2022, comentario en ibid.

[2402] Sebas E. Alonso, "Natti Natasha / IlumiNatti", *Jenesaispop*, 23 de febrero de 2019, https://jenesaispop.com/2019/02/23/356194/natti-natasha-iluminatti/.

[2403] Sebas E. Alonso, "Tomasa del Real / Bellaca del año", *Jenesaispop*, 27 de mayo de 2018, https://jenesaispop.com/2018/05/27/330960/tomasa-del-real-bellaca-del-ano/.

mismos PXXR GVNG, vaya)". Finaliza apreciando el disco como "uno de los álbumes a los que mejor les puede sentar este verano", lo que de nuevo conecta con las construcciones del reggaetón como música para el periodo estival. En general, la producción de las artistas mujeres se encuentra sometida a un escrutinio constante sobre nivel de empoderamiento que expresan sus letras, aunque también se observa su capacidad para renovar el género, un factor que también acompaña a los artistas de la segunda ola boricua.

8.5.4. La segunda ola puertorriqueña

Las expectativas frustradas de proponer algo renovador persiguen a varios artistas puertorriqueños de la segunda ola con cifras de reproducciones estratosféricas en las plataformas de *streaming*. Es el caso de Ozuna, cuyo álbum *Nibiru* (2019) es comparado por Yeray Iborra en *Rockdelux* con el canonizado *Vibras* (2018) de J Balvin.[2404] Como sucedía con Maluma, el artista boricua se vuelve legible por su faceta de *Latin lover*, siendo categorizado como "uno de los [artistas] más notables de su generación". Iborra valora que el disco "vaya más allá de un álbum cose-hits", siendo las colaboraciones "lo que más estira su reguetón hacia otros mundos", sobre todo los temas en los que se acerca al trap y al *R&B*. El crítico también identifica el estilo vocal de Ozuna por sus "gorgoritos" y "ese oh oh agudísimo", así como por "sus medios tiempos de dejes romanticones y sus flows de baladista", lo que denota el manejo de un vocabulario específico para describir las vocalidades del reggaetón de la época.

No obstante, su siguiente trabajo, *ENOC* (2020), reseñado por Bardají en *Jenesaispop*, "presenta cortes menos ambiciosos, y más acertados en su propósito de simplemente hacer bailar (sobre todo a las féminas a las que van dedicadas muchas letras)".[2405] Aquí, conviene llamar la atención sobre el uso del paréntesis al hablar del público femenino, así como del término "simplemente" cuando se refiere al baile. Estos matices en el texto contribuyen a perpetuar ciertas construcciones sobre la preferencia de la mente sobre el cuerpo que caracterizaba a la crítica de la década anterior. Además, en general se desprecia el sentimentalismo –con especial inri hacia su colaboración con el colombiano Camilo–, así como los "reguetones facilones". No obstante, sí se valoran las referencias

---

[2404] Yeray S. Iborra, "Ozuna. Nibiru", *Rockdelux*, marzo de 2020, 42.

[2405] Jordi Bardají, "Ozuna / ENOC", *Jenesaispop*, 16 de septiembre de 2020, https://jenesaispop.com/2020/09/16/398328/ozuna-enoc/.

al reggaetón de los 2000, lo que abre un nuevo camino para la crítica: la nostalgia por el estilo de la vieja escuela.[2406]

De todos los artistas latinos reseñados en *Jenesaispop*, Anuel AA es probablemente el más vapuleado; de hecho, parece que el interés de los críticos de *Jenesaispop* hacia este deriva únicamente de sus elevadas cifras en plataformas de *streaming*. Sucede así en *Los Dioses* (2021), su disco conjunto con Ozuna. Sobre este, Pablo Tocino reconoce que ambos artistas están en un momento de gran éxito en sus carreras, pero puntúa el álbum con un 4,4/10. El crítico justifica esta nota por dos motivos: la producción y el talento de los artistas: "seamos sinceros: Ozuna no es Daddy Yankee, ni Bad Bunny, ni Balvin. Y Anuel, menos." A pesar de que reconoce la capacidad de Ozuna para las melodías, sentencia que

> [e]n definitiva, estamos ante una colección de canciones de la que seguramente salga algún que otro hit, pero de un nivel muy limitadito, y que desde luego no hace honor al título del disco, salvo que lo miremos con un punto irónico. Porque, aunque lo estén petando, dudo que cuando pasen unos años y pensemos en grandes nombres del reggaeton, o en 'los dioses', sean Anuel y Ozuna los nombres que se nos vengan a la cabeza.[2407]

En este caso, el poptimismo es desbancado por el escepticismo ante el éxito comercial y la burla, mientras que en los comentarios también aprovechan para manifestar su aversión por este estilo musical.[2408]

Por otro lado, la crítica de *Emmanuel* (2020) de Anuel AA es una de cal y otra de arena; Bardají reconoce el mérito de hacer un disco exitoso de una hora y media, pero al mismo tiempo asegura que "hay que tener muchas ganas para aguantar la voz de esta persona durante tanto rato, […] debido a su producción de dudoso gusto, que resistiría de miedo un pirateo si estuviéramos en 2003".[2409] Hay varias cuestiones que cabe comentar sobre estas líneas, desde las letras a la producción, pasando por la fijación de la crítica con la renovación. En lo positivo, más allá de los *hits*, Bardají reconoce la mezcla de letras con

---

[2406] "Y entre los aciertos hay que hablar también de 'Gistro Amarillo', tan clásico que de hecho utiliza el estribillo de 'La gitana', el éxito de Wisin de 2004, el cual, por cierto, es contemporáneo a 'Gasolina' de Daddy Yankee." Ibid.

[2407] Pablo Tocino, "Anuel AA & Ozuna / Los Dioses", *Jenesaispop*, 29 de enero de 2021, https://jenesaispop.com/2021/01/29/406200/anuel-aa-ozuna-los-dioses/.

[2408] Véase "Putrefacción en su máximo esplendor…" Kevin Ayala, 2021, comentario en ibid.

[2409] Jordi Bardají, "Anuel AA / Emmanuel", *Jenesaispop*, 12 de julio de 2020, https://jenesaispop.com/2020/07/12/394212/anuel-aa-emmanuel/.

cierto componente político y las referencias al lujo, "marcado por las ganas de pasarlo bien pero también de reafirmar el poder propio e incluso por cierta sensación constante de peligro".

El periodista cuestiona las dimensiones romántica y violenta de *Emmanuel* e incluso recupera el término "pachangueo" para referirse al reggaetón-pop "Que se joda" junto a Zion y Farruko. De hecho, es interesante ver cómo en *Jenesaispop* retoman el sonido de los 2000 de la discográfica Vale Music como algo peyorativo, pero al mismo tiempo como un placer culpable.[2410] Por último, cabe señalar que es un disco que cuenta con una colaboración de Tego Calderón, uno de los artistas predilectos de la crítica de la década pasada –en especial de *Rockdelux*–, pero cuya presencia en este álbum es obviada.

En parte, esto evidencia no solo el cambio generacional, sino también la distancia en la construcción de los cánones, estando *Jenesaispop* más ligado a la esfera del pop y *Rockdelux* más conectado a la del rock indie. En cuanto al público lector, la mayor parte de los comentarios se muestran disconformes con que se tome en consideración este disco y no otros contemporáneos que consideran más válidos, a excepción de un comentario que admite que, aunque Anuel "es uno de los mejores del género", se ha ido muy a lo comercial, "y dejó de lado su esencia, que es el t'rap' (*sic*)", lo que denota ciertas construcciones de autenticidad.[2411]

De hecho, el reggaetón en sí se convierte en un punto de debate sobre la legitimidad de *Jenesaispop* para una parte de su audiencia. Esto se refleja en la crítica al último álbum de Daddy Yankee, *LEGENDADDY* (2022) –puntuado con un 8/10–, donde en la sección de comentarios se llega a cuestionar el criterio poptimista de la revista y su validez como prescriptores:

> Otra cosa es que la posición editorial sea la defensa del regueton (*sic*) porque la modernidad es acercarse a lo que escucha la multitud española… y así os vais generando un gran problema de credibilidad porque en lugar de una web con criterio y un hilo conductor y comparable entre géneros y críticas tenemos unas notas que no tienen ningún sentido.[2412]

Volviendo al álbum de Daddy Yankee, Jordi Bardají considera que

---

[2410] Véase el capítulo 1.

[2411] drew norris, 2021, comentario en Bardají, "Anuel AA / Emmanuel".

[2412] إبراهيم (@APairOfBrownEyes), 2022, comentario en Jordi Bardají, "Daddy Yankee - LEGENDADDY", *Jenesaispop*, 1 de abril de 2022, https://jenesaispop.com/2022/04/01/430518/daddy-yankee-legendaddy-2/.

> [s]in renovar el género de ninguna manera ni arriesgar a lo 'MOTOMAMI' porque realmente no era necesario, sin entregar un disco que de hecho vaya a hacer las mieles de la crítica esnob que nunca le ha apoyado, Daddy Yankee entrega una sucesión de singles oficiales y potenciales por el que muchos artistas de pop matarían.[2413]

El crítico subraya el legado del artista en la industria musical latina, llegando incluso a afirmar que el término "reggaetón" fue "acuñado por él mismo". A pesar de los desajustes históricos, hay un esfuerzo por reconocer los comienzos de Daddy Yankee con DJ Playero, así como por valorar a sus productores Play n Skillz y Luny Tunes. De todos modos, aunque Bardají no considera necesario un trabajo de renovación, opta por la etiqueta "pop (latino)" frente a la de reggaetón para categorizar este álbum. Esto demuestra, una vez más, la tendencia de la crítica a esquivar el término reggaetón, ya sea como hicieron en *Rockdelux* en la década anterior, ya sea a través de la categoría metagenérica "pop".

Cerramos este apartado con un último artista puertorriqueño que ha ganado influencia en los últimos años, Rauw Alejandro. Sobre su álbum *VICE VERSA* (2021), en *Jenesaispop* destacan la variedad de géneros –"guiños al drum&bass y al UK garage"– y encuentran influencias de "Burial y Jamie xx", para concluir

> [a]ntes de que el pueblo proclame otra vez en la sección de comentarios cosas tan profundas como 'música latina = kk', hay algo de miga en todo este retozar de amor y bellaqueo. Esto no es un disco de David Bisbal.[2414]

Por otro lado, Bardají reconoce que su siguiente álbum, *SATURNO* (2023), esconde una intención unificadora a través de sonoridades de sintetizadores de los ochenta. Además, el periodista opta por premiar las canciones que se alejan del reggaetón, calificando el trabajo de más nostálgico que rupturista.[2415] Sin embargo, más allá de señalar en la introducción del texto que el disco "rinde un homenaje al reggaetón clásico de las mixtapes", Bardají apenas tiene en cuenta la inspiración en el *underground* de los noventa: no hay ninguna referencia a las colaboraciones con artistas de la vieja escuela como Baby Rasta ni a la presencia de DJ Playero en los créditos de "De Carolina" o

---

[2413] Bardají, "Daddy Yankee - LEGENDADDY".

[2414] Sebas E. Alonso, "Rauw Alejandro / VICE VERSA", *Jenesaispop*, 18 de julio de 2021, https://jenesaispop.com/2021/07/18/415969/rauw-alejandro-vice-versa/.

[2415] Jordi Bardají, "Rauw Alejandro / SATURNO", *Jenesaispop*, 22 de noviembre de 2022, https://jenesaispop.com/2022/11/22/445320/rauw-alejandro-saturno/.

"Dejau", que provienen de *samples* de *Playero 38* (1994), entre otros. Esto demuestra, una vez más, las limitaciones de conocimiento sobre la historia del género entre la crítica española.

Así, aunque se percibe un esfuerzo por incluir al reggaetón *mainstream* de la segunda ola, evaluando su éxito comercial y ciertos elementos musicales, los críticos de *Jenesaispop* y *Rockdelux* parecen todavía algo ajenos a ciertos códigos del género, lo que hace que no tengan en cuenta factores que probablemente sí serían relevantes para una persona aficionada. La perspectiva poptimista les permite argumentar la cualidad bailable y/o disfrutona de la música como elementos positivos, mientras que para valorar a los y las artistas se apoyan en ciertos tópicos, como el de la mujer empoderada o el del *Latin lover*. Pero, sobre todo, premian la fusión y las propuestas más innovadoras que exceden sus expectativas, como sucede con J Balvin y Bad Bunny, los nuevos artistas internacionales predilectos de la crítica de esta época.

8.6. Las excepciones (II): J Balvin y Bad Bunny

> 'Mala Santa' […] no es un proyecto tan ambicioso como el conceptual 'El mal querer', el notable 'Vibras' o el arriesgadillo 'X100 PRE'. […] Así, los créditos del álbum de Bad Bunny estaban mucho menos abultados de co-autorías y *featurings* de lo que habría cabido esperar, 'Vibras' fue mucho más que una excusa para aprovechar el tirón de 'Mi gente' y 'El mal querer' la obra documentada y rica que todos hemos asumido.[2416]

Así como Calle 13 y Tego Calderón se convirtieron durante los 2000 en una suerte de artistas fetiche para aquellos críticos que reclamaban un reggaetón considerado ingenioso, vanguardista e intelectual, en la década posterior estos honores son reservados al colombiano J Balvin y al boricua Bad Bunny. Ambos artistas encarnan los anhelos de superación y renovación del género, y sirven (como se aprecia en la crítica de *Mala Santa* citada en el párrafo anterior) de vara de medida para el resto de la producción de reggaetón *mainstream* de la segunda ola. Por ejemplo, Víctor Trapero celebra el *sorpasso* del reggaetón en su nota para *Rockdelux* sobre el disco colaborativo de J Balvin y Bad Bunny *OASIS* (2019):

[2416] Alonso, "Becky G / Mala Santa".

> Casi podría decirse que 'OASIS', con sus fugas dancehall, trap y dembow y hasta sus melodías de ukelele, completa una trilogía iniciada con 'Vibras' (2018) y continuada con 'X 100PRE' (2018) que va mucho más allá del reguetón.
> En realidad, pese a su orgulloso sentimiento de pertenencia, también va mucho más allá de lo latino: hace tiempo que este entretenimiento con sustancia ya es global. Y, por lo tanto, familiar, menos sorprendente, quizá algo previsible. […] han acumulado suficientes destellos de ingenio, inquietud y versatilidad. [2417]

Estos dos artistas marcan la pauta para la crítica de la segunda mitad de los 2010, representando una superación no solo de lo anglo, sino también de la latinidad. Así, la idea de trascienden el reggaetón y la identidad latina en favor de un público más amplio se vuelve recurrente en el discurso de la época.

8.6.1. J Balvin en la portada de *Rockdelux*

Vibras (2018) de J Balvin es un trabajo ampliamente celebrado por los periodistas musicales; un "termómetro para medir cuándo un álbum es un cúmulo de rompepistas maridado con paja o algo más allá", señala Yeray S. Iborra en su crítica a *Nibiru* de Ozuna en *Rockdelux*.[2418] La fascinación es tal que incluso motiva a algunos críticos a proponer nuevas etiquetas, como "neoreguetón", empleada por Víctor Trapero en el número de septiembre de 2018:

> NEOREGUETÓN […] 'Vibras' […] le pega un revolcón, en fondo y forma, a eso que, por generalizar y, al mismo tiempo, por faltar, siempre hemos llamado reguetón. Conviene revisar la definición de la etiqueta tras la llegada del reformista y aperturista quinto álbum del de Medellín: solo 'Peligrosa' (con Wisin & Yandel) parece ceñirse por completo a los viejos estándares reguetoneros, fijados a principios de milenio. El resultado, sin embargo, es pura y orgullosamente latino y, por lo tanto, global, universal.[2419]

Vemos el interés por enfatizar la latinidad y, al mismo tiempo, reivindicarla como algo global. Sobre esta construcción de lo universal, conviene recordar las teorías sobre las "formaciones cosmopolitas" de Turino, donde "los miembros de este grupo han

---

[2417] Víctor Trapero, "J Balvin y Bad Bunny. OASIS", *Rockdelux*, n.º 386, septiembre de 2019, 41. El disco aparecerá además en el puesto treinta y seis de la lista de mejores álbumes internacionales de 2019. Víctor Trapero, "J Balvin y Bad Bunny - Oasis", *Rockdelux*, n.º 390, enero de 2020, 38.

[2418] Iborra, "Ozuna. Nibiru".

[2419] Víctor Trapero, "J Balvin. Vibras", *Rockdelux*, n.º 375, septiembre de 2018, 40.

comenzado a definir sus modos de vida como 'globales', esto es, universales".[2420] No obstante, el autor advierte que esta visión es más una aspiración que una descripción adecuada de la realidad. De este modo, la visión de *Vibras* como un producto global (algo que el propio J Balvin reclama en este trabajo), está marcada por dicho cosmopolitismo, en el que caben algunas producciones de reggaetón, pero no todas. A nivel estilístico, este "neoreguetón" por el que aboga Trapero es de corte minimalista, "cuanto menos recargado, mejor",[2421] y supera el estilo de la vieja escuela puertorriqueña.[2422]

El álbum aparece en la selección del treinta y cinco aniversario de *Rockdelux* en el puesto veintiocho, bajo la entradilla de "[u]n punto de inflexión. A partir de 'Vibras', el reguetón trascendió definitivamente y culminó su asalto global". De hecho, para el periodista Alex Ibars se trata del "disco más significativo de esta década para la música latina en general y el reguetón en particular". En este texto recuerda a Tego Calderón y Calle 13, y desestima las críticas por "blanqueamiento" del género, pues, para él, *Vibras*

> emana tanto amor por esa cultura que derriba cualquier crítica. Es un disco inapelable: hay respeto por los precursores (Wisin & Yandel, Zion & Lennox), irresistibles melodías pop […], apuestas por nuevas voces […] y un esmero inaudito por el detalle y el desarrollo instrumental.[2423]

También Raúl Guillén, en este caso para *Jenesaispop*, reconoce el amplio alcance de este álbum, pues

> [p]ese a sus defectos, 'Vibras' refuerza la figura de J Balvin como el artista más dispuesto a derribar prejuicios y barreras comerciales para el reggaetón, propiciando que este frecuentemente denostado género deje de ser marginado para integrarse en la cultura popular y alcanzando a cada vez más gente.[2424]

Podría decirse que algunos periodistas confían tanto en el proyecto de J Balvin para superar la anglofilia de la crítica musical (identificada en estos años como un problema)

[2420] "[C]osmpolitan formations […] the members of this group have begun to define their lifeways as 'global', that is, universal". Turino, *Music as Social Life*, 119.

[2421] Víctor Trapero, "J Balvin. Vibras".

[2422] No obstante, dentro de este interés reformador el periodista ignora que los cortes "Ahora", "Dónde estarás" y "No es justo" tienen pistas de *dembow* duro puertorriqueño.

[2423] Aleix Ibars, "J Balvin. Vibras", *Rockdelux*, n.º 388, noviembre de 2019 (Especial 35 aniversario), 172.

[2424] Raúl Guillén, "J Balvin / Vibras", *Jenesaispop*, 8 de julio de 2018, https://jenesaispop.com/2018/06/08/332752/j-balvin-vibras/. El periodista también reseña *Energía* (2016) del colombiano, un disco del que dice que "llena de detalles interesantes" y un "acabado pulcro y elegante", que gusta incluso a "los más exquisitos". Raúl Guillén, "J Balvin / Energía", *Jenesaispop*, 27 de agosto de 2016, https://jenesaispop.com/2016/08/27/273531/j-balvin-energia/.

que lo dotan de un carácter reformador. Para ello, configuran una latinidad construida no como la otredad, sino reclamada como universal y abarcadora; una latinidad a la que poder pertenecer desde una posición identitaria europea.[2425]

En este punto, conviene desgranar los factores por los cuales J Balvin se volvió tan importante para la crítica española, especialmente para *Rockdelux*. En primer lugar, el artista no encajaba en el perfil del reggaetonero de la vieja escuela, pero tampoco en el del *Latin lover* de su coetáneo y compatriota Maluma. Frente a estos, era visto como "un *semi-outsider*", "un colombiano de clase media, con Estados Unidos en el punto de mira y un tatuaje de Nirvana en la rodilla".[2426] Además, en diciembre de 2018, *Rockdelux* publicaba el mentado reportaje "Informe Reguetón", dedicando la portada de este número al artista colombiano (figura 8.1.).[2427] Este gesto no solo provocó reacciones bastante negativas entre una parte de su comunidad lectora,[2428] sino que también marcó un hito en la historia de la revista, siendo el primer artista de reggaetón en lograr esta posición. Dicha visibilidad se encontraba mediada no solo por el reconocimiento alcanzado por *Vibras*, sino también por su participación como cabeza de cartel en el festival Primavera Sound de 2019.

Es más, J Balvin también se situó en la lista de mejores conciertos internacionales según *Rockdelux* en ese año. Su concierto en el Primavera Sound "venía precedido por la polémica. Que si era un ultraje programar como cabeza de cartel a un artista de reguetón. Que si el machismo. Que si eso no es música…", apunta José Fajardo.[2429] Para el periodista, "J Balvin es el símbolo de hasta dónde puede llegar un concierto urbano y latino", mientras que su directo es "100 % hedonismo: es una fiesta donde caben todos." De este modo, frente al "show crudo y punk sin apenas artificios" de Bad Bunny[2430] o los

---

[2425] Esto pone de relieve la moda de lo latino durante estos años, algo que se explora en el capítulo 4.

[2426] Ibars, "J Balvin. Vibras".

[2427] Trapero, "Reguetón".

[2428] Sebas E. Alonso, "Revuelo en el Facebook de Rockdelux por la portada para J. Balvin… ¿en serio?", *Jenesaispop*, 28 de noviembre de 2018, https://jenesaispop.com/2018/11/28/348134/revuelo-en-el-facebook-de-rockdelux-por-la-portada-para-j-balvin-en-serio/. No obstante, en lugar de una aversión unánime, parece que la presencia del colombiano en el medio polariza a sus lectores. Esto se percibe al comparar las listas de los lectores de "Lo peor aparecido en Rockdelux" y "Mejor portada de Rockdelux", donde J Balvin se sitúa en el primer puesto en ambos casos. "Lo mejor de 2018 según los lectores de Rockdelux", *Rockdelux*, n.º 381, marzo de 2019, 21.

[2429] José Fajardo, "J Balvin", *Rockdelux*, n.º 390, enero de 2020, 46.

[2430] El artista boricua había actuado en el Sónar de 2019.

mensajes sociales de Calle 13, J Balvin es aceptado desde una postura poptimista como un artista que hace disfrutar al público a través de la evocación de lo festivo.



Figura 8.1. J Balvin en la portada de *Rockdelux*, n.º 378.

Conviene completar estas ideas con la crítica a otro concierto de J Balvin firmada por María Clara Montoya para *Jenesaispop*, quien comienza con una declaración de intenciones al reivindicar el reggaetón como parte de su identidad a nivel generacional y como una vuelta de tuerca al colonialismo español:

> El reggaeton es el género que pone sonido a esta generación, a mi generación, por mucho que le pese a los más puristas. Es un hecho cargado de simbolismo: su explosión en países como España es un puñetazo al colonialismo. Esta contracolonización está siendo liderada en buena parte por […] J Balvin, que anoche dio una demostración de ese poder latino ante 5.000 personas en Madrid. [2431]

Pese a ser un texto argumentado que defiende el reggaetón como una música asociada a la generación milenial, la mayoría de los comentarios se muestran en desacuerdo,

[2431] María Clara Montoya, "J Balvin, la voz de los millennials latinos", 23 de mayo de 2017, *Jenesaispop*, https://jenesaispop.com/2017/05/23/298652/j-balvin-la-voz-los-millennials-latinos/.

invalidando a la autora y cuestionando la capacidad contracolinizadora del género.[2432] De este modo, observamos las dificultades para articular discursos decoloniales en el medio, en parte a causa de un sector más activo de su audiencia. Retomando el caso de J Balvin, se ha de señalar que, pese a su celebración en *Rockdelux*, para los críticos de *Jenesaispop*, el artista no logra mantener ese estatus renovador en sus siguientes discos. Así, el concepto de *Colores*, publicado en 2020, es tachado de "manido" y "horterilla", donde "las composiciones se suceden sin factor sorpresa", si bien admiten que contiene canciones que se pueden disfrutar.[2433] Este cambio en la percepción del artista colombiano contrasta con la estabilidad de las críticas positivas que Bad Bunny recibe a lo largo de su carrera, algo que examinaremos a continuación.

8.6.2. La versatilidad de Bad Bunny

> Bad Bunny, el verdadero 'leader', nunca un 'follower'.[2434]

En *Rockdelux*, el primer álbum de Bad Bunny, *X100PRE* (2018), es etiquetado como "pop" y calificado de "más emocional que físico", recuperando ese afán por la mente sobre el cuerpo que caracteriza a la crítica escrita. En este texto, Víctor Trapero subraya la variedad de géneros musicales por los que transita el disco, reconociendo que el álbum es "aparentemente ajeno a un artista como él", lo que refuerza la idea de que el *single* es el formato predilecto del reggaetón y la música urbana latina. El periodista también reclama la "latinidad global" de Bad Bunny, sobre la cual considera que representa a "toda una generación de cantantes latinos a los que ya no conviene encerrar en rediles localistas".[2435] De nuevo, vemos cómo la crítica incide en una latinidad abarcadora que se sitúa por encima de las identidades nacionales o locales.

Por su parte, la crítica de este trabajo en *Jenesaispop*, firmada por Raúl Guillén, se abre con el aviso de que "permanecer ajeno a la realidad de la música popular es abiertamente reaccionario y categorizar que un estilo es enteramente despreciable partiendo de

---

[2432] "La tal Maria Clara Montoya ésta no sabe ni por donde sale el sol: que el regaetton (*sic*) es un puñetazo al colonialismo español dice la tía... !!!". Justipop, 2016, comentario en ibid.

[2433] Sebas E. Alonso, "J Balvin / Colores", *Jenesaispop*, 23 de marzo de 2020, https://jenesaispop.com/2020/03/23/386998/j-balvin-colores/.

[2434] Alonso, "Rauw Alejandro / VICE VERSA".

[2435] Víctor Trapero, "Bad Bunny. X100PRE", *Rockdelux*, febrero de 2019, 46.

preconcepciones es claramente obtuso".[2436] Guillén define el trabajo de Bad Bunny como "un disco de pop global rabiosamente contemporáneo, lleno de sonidos genuinamente surgidos de la calle que, aún abarcando muchos palos, no deja de ser disfrutable en casi todo momento". Además, reconoce que *X100PRE* "derriba tópicos", pues lo considera un disco "de autor" por la escasa presencia de otros nombres en los créditos compositivos.

A esto se suma el hecho de que cuente con unas letras "más variadas" y que tenga "cierta corrección política en el trato a la mujer", aunque el periodista pone en duda la autenticidad de esta actitud. Al referirse a Bad Bunny, insiste en su "versatilidad" y en que se aleja de "ser otro-tipo-más-haciendo-reggaeton –aunque no renuncia a él". De este modo, Guillén encuentra un equilibrio entre cuerpo y mente, pues para él se trata de un disco de los que "invitan […] a bailar –a costa del sentido del ridículo de uno mismo, uno pasa la escucha creyendo tener swag– y/o a cantar en casi todo momento". Así, aunque sea desde el sonrojo, Guillén asume el componente corporal del trabajo de Bad Bunny frente a la primacía de "lo emocional frente a lo físico" que se señalaba en la crítica de *Rockdelux*.

Pero, a pesar de la aceptación que Bad Bunny adquiere entre los críticos musicales, las opiniones de los lectores son bastante duras, no solo con el disco y el reggaetón en general, sino también con *Jenesaispop*. Aunque hay comentarios que lo defienden, marcando, por ejemplo, los diferentes estilos por los que se mueve el disco, los más largos son negativos. El tono se mueve entre el desprecio y el pesimismo con la industria musical, como sucede en el comentario de Luzeo, que recupera el término "basura":

> Chicos, entiendo que el escenario musical actual sea decadente, pero ese no es motivo para que nos vendan esta basura como calidad. Sabemos que es lo más escuchado en el streaming y en los clubs, y muchos lo bailamos cuando estamos con mucho alcohol en sangre, pero no más que eso.[2437]

En esta intervención se percibe una sensación de traición ante la presencia de esta música en un medio que en teoría debería preocuparse por la calidad musical y no por lo que prima en el *mainstream*, retomando la ideología rockista de la música popular como arte.

El segundo álbum de Bad Bunny, *YHLQMDLG*, aparece como disco destacado del mes en Rockdelux por Juan Cervera, coordinador de la sección de críticas de discos. Pese a

---

[2436] Raúl Guillén, "Bad Bunny / X 100PRE", *Jenesaispop*, 9 de enero de 2019, https://jenesaispop.com/2019/01/09/351693/bad-bunny-x-100pre/.

[2437] Luzeo, 2019, comentario en ibid.

contener en su mayor parte canciones de reggaetón y trap, Cervera decide categorizarlo como pop:

> 'YHLQMDLG'. acrónimo de 'Yo hago lo que me da la gana', […] debería echar por tierra de una vez todos los absurdos prejuicios que todavía hacen arrugar la nariz a esos que sacan las unas cuando oyen la palabra 'reguetón' […] Puro pop del siglo XXI y medalla de oro a un tsunami cultural que ha cambiado la percepción de la música global de hoy eso es 'YHLQMDLG'. Negar la evidencia es perder la batalla del presente. [2438]

Como ya identificamos en otras críticas de la época, el periodista aprovecha su espacio para legitimar el reggaetón como una música válida debido a su asimilación dentro del pop. Si bien el tono confrontativo denota que las tensiones en la codificación del género como buena música siguen operando, resulta significativa la alusión a un nuevo paradigma *mainstream* internacional, donde las voces disconformes con el éxito del género son tachadas de conservadoras y relegadas al pasado.

Por otra parte, en *Jenesaispop*, Sebas E. Alonso elogia este disco por mantener vivo el formato del álbum, describiéndolo como "un compendio de ritmos latinos y urbanos".[2439] El periodista le otorga una puntuación de 8,2/10 y, mientras que la parte de trap es "más predecible", considera que el "reggaetón clásico" de "La Zona" "funciona" y 'Safaera' es "la típica locura de Bad Bunny". En definitiva, el periodista expresa que "es el típico álbum de un artista pop en sus primeros años de vida, con toda la frescura y el estado de gracia que suele conllevar". Así, se repite la idea del pop que aparecía en la crítica de *Rockdelux*, pero en este caso Alonso reconoce mejor la variedad de géneros musicales, aunque también presenta un acercamiento más jocoso al álbum.

YHLQMDLG se convierte además en una referencia para medir los siguientes trabajos de Bad Bunny y de otros artistas, como *Colores* de J Balvin.[2440] Así, su cuarto álbum, *EL ÚLTIMO TOUR DEL MUNDO* (2020) es calificado por Bardají de disco "experimental", pero cuyas canciones "en el mejor de los casos son entretenidas, y en el peor mediocres".[2441] El periodista considera que los mejores temas de este álbum son los de

---

[2438] Juan Cervera, "Bad Bunny. YHLQMDLG", *Rockdelux*, n.º 393, abril de 2020, 31.

[2439] Sebas E. Alonso, "Bad Bunny / YHLQMDLG", *Jenesaispop*, 3 de marzo de 2020, https://jenesaispop.com/2020/03/03/385314/bad-bunny-yhlqmdlg/.

[2440] Alonso, "J Balvin / Colores".

[2441] Jordi Bardají, "Bad Bunny / EL ÚLTIMO TOUR DEL MUNDO", *Jenesaispop*, 2 de diciembre de 2020, https://jenesaispop.com/2020/12/02/403231/bad-bunny-el-ultimo-tour-del-mundo/.

reggaetón, si bien la colaboración con Rosalía le disgusta hasta el punto de desechar el poptimismo –"que los números digan lo que quieran", declara–.

Bardají también lo compara con *Un verano sin ti* (2022), describiendo el primero como "la gran obra maestra de Bad Bunny", mientras que el nuevo disco parece que "ya lo has escuchado antes".[2442] Lamenta que "reggaetones tan genéricos como 'La corriente' sigan teniendo cabida en sus discos", pues "Bad Bunny ya no parece interesado en llevar el reggaetón un paso más allá como ha demostrado ser capaz de hacer" y no le sorprende, como sí lo hizo, en cambio, con "Safaera". El desencanto ante la falta de renovación le lleva a admitir que será un disco "del verano" que sonará en "discotecas y chiringuitos" durante una temporada.

En definitiva, para la crítica española, Bad Bunny y J Balvin se convierten en el modelo a seguir dentro de la segunda ola del reggaetón *mainstream*, sobre todo por sus supuestos acercamientos al pop y su encarnación de una latinidad cosmopolita. Sin embargo, para mantenerse en esta posición debían cumplir una condición fundamental: renovarse, algo que, para los estándares de los críticos, no logran en todos sus trabajos. El tono se vuelve más benévolo con la nueva generación de artistas de música urbana en España, considerades, por su carácter *underground*, como auténtiques renovadores, mientras que las propuestas más pop también tienen cabida.

8.7. Los discursos sobre el reggaetón nacional

Desde mediados de la segunda década del siglo, la percepción de la producción de reggaetón en el contexto español aumenta significativamente. Es más, aunque entre finales de los 2000 y principios de los 2010 se siguen desarrollando proyectos autóctonos relacionados con el género –sobre todo, por parte de artistas de origen latinoamericano–, estos no son tomados en consideración por la crítica musical. El punto de inflexión hacia este interés evaluativo se debe a dos factores, que a su vez vienen determinados por el auge del género a nivel internacional: 1) la consolidación de la escena de música urbana, que es apoyada desde la perspectiva rockista, y 2) la introducción del género en el pop español, aceptada desde los parámetros del poptimismo. Por tanto, conviene examinar las

[2442] Jordi Bardají, "Bad Bunny / Un verano sin ti", *Jenesaispop*, 10 de mayo de 2022, https://jenesaispop.com/2022/05/10/433378/bad-bunny-un-verano-sin-ti/.

estrategias discursivas que operan en estos dos ámbitos, a partir, principalmente, del análisis de críticas publicadas en *Rockdelux* y *Jenesaispop*.

8.7.1. La escena urbana y el reggaetón *indie*

La entrada del reggaetón en la escena de música urbana[2443] y el interés que suscitó esta nueva generación de artistas y productores entre público y crítica marcan un relevo generacional en medios especializados como *Rockdelux* o *Jenesaispop*. Los textos sobre reggaetón autóctono se multiplican y el tono cambia drásticamente frente a las escasas producciones valoradas durante la década pasada. A menudo se incluyen apuntes biográficos de los/as artistas, subrayando su autenticidad y el carácter singular de cada una de sus propuestas, frente a los discursos más homogeneizadores sobre el reggaetón *mainstream* latinoamericano, donde los conceptos artísticos que en ocasiones guían los álbumes rara vez son tenidos en cuenta. Otros temas recurrentes en estos textos son la apropiación cultural, la búsqueda de nuevas etiquetas o el relevo generacional, aunque al principio se observa cierto escepticismo ante la inclusión del reggaetón en esta escena.[2444]

En el lado más *mainstream* de la escena urbana encontramos *Ídolo* (2017) de C Tangana, un disco que adquiere bastante presencia en la prensa generalista. Por ejemplo, en el suplemento cultural *La Luna de Metrópoli*, José Fajardo retrata a C Tangana como un artista que "ha sabido anticiparse a las tendencias" por su acercamiento a "los sonidos latinos (encabezados por el reguetón) y la música urbana" que dominan "el mercado actual". De este modo, el periodista dota a C Tangana de una posición de agencia que, sin embargo, no es otorgada a los y las artistas latinoamericanos/as. Aun así, "Mala mujer", la única canción con *dembow* del álbum, es descrita como una "balada llena de tópicos, pero con indudable gancho",[2445] lo que todavía denota el recelo hacia el género. El disco también es comentado en *La Razón*, donde se describe como un "álbum de pop moderno [...] que nada tiene que envidiar a las [producciones] que llegan del otro lado del

---

[2443] Véase el capítulo 3.

[2444] "Cuando hacen reggaeton no nos gustan nada, pero cuando tiran por su vertiente más trapera, con unas letras que hablan de su vida con autenticidad, la verdad es que tienen su gracia" reza una nota sobre la actuación de PXXR GVNG en el Sónar 2015. "Flying Lotus, FKA twigs y Scuba ponen el broche de oro al cierre del Sónar", *Jenesaispop*, 22 de junio de 2015, https://jenesaispop.com/2015/06/22/230130/flying-lotus-fka-twigs-y-scuba-ponen-el-broche-de-oro-al-cierre-del-sonar/.

[2445] José Fajardo, "El rey en lo suyo", *La Luna de Metrópoli*, 13 de octubre de 2017, 70.

Atlántico".[2446] En cambio, Víctor Trapero, para *Rockdelux*, considera que se trata de un álbum de "trap amable y pegadizo", pues realiza pocas "incursiones en terreno latino",[2447] minimizando así la supuesta latinidad que identifican las críticas de prensa generalista.

Es más, la incorporación de nuevas firmas como Víctor Trapero y Aïda Camprubí a *Rockdelux* es importante para entender el creciente interés en el reggaetón (nacional e internacional) en este medio, pues se muestran más afines a esta cultura musical. La revista estrena su primera crítica sobre reggaetón nacional con *Calle Amor* de Kaydy Cain en 2017. El álbum es etiquetado por José Fajardo como "trap latino", si bien también incluye reggaetón, mambo, bachata, salsa, *dancehall*, etc.[2448] En este texto, el crítico remarca las ideas del hedonismo y la ruptura generacional, a la vez que contribuye al enaltecimiento de Pxxr Gvng como "los que conectaron a la juventud española con el trap y los sonidos latinos". De todas formas, Fajardo minusvalora el tono romántico que caracteriza al artista y prescinde de comentar cualquiera de las canciones de reggaetón que contiene el álbum.

El siguiente trabajo de Kaydy Cain, *Lo mejor de lo peor* (2019), es recogido en la misma revista por David Saavedra, quien desmiente las posibles críticas hacia el artista por apropiación cultural defendiendo su legitimidad para hacer música latina urbana en base a sus orígenes.[2449] También acentúa el carácter auténtico de sus letras y su tono "pícaro, chulo y vacilón", aunque adolece "el tópico más cansino" en "Soy un G", cuya producción de merengue *house* tacha de "garrafonera".[2450] Además, Saavedra revela una visión poptimista al considerar que las canciones de Kaydy Cain "de caer en las manos adecuadas, podrían ser hits planetarios".

[2446] E. Peñas, "C Tangana. Ídolo", *La Razón* (Ed. Andalucía), 13 de octubre de 2017, 70.

[2447] Víctor Trapero, "C Tangana. Ídolo", *Rockdelux*, n.º 366, noviembre de 2017, 48. El disco aparece, además, en la lista de álbumes nacionales de *Rockdelux* de 2017. "23. C Tangana. Ídolo", *Rockdelux*, n.º 368, enero de 2018, 50.

[2448] José Fajardo, "Kaydy Cain. Calle Amor", *Rockdelux*, diciembre de 2017, n.º 367, 47.

[2449] "[E]l de Opañel reincide en la salsa clásica, el reguetón, el *dembow* e incluso la bachata y, Auto-Tune mediante, adopta la jerga latinoamericana para mostrar el espíritu de la calle española en 2019. ¿Aunque habrá quien piense que hay algo de apropiacionismo cultural en que un tipo del sur de Madrid diga 'pana' en lugar de 'tronco'?". David Saavedra, "Kaydy Cain. Lo mejor de lo peor", *Rockdelux*, n.º 384, junio de 2019, 39.

[2450] Desde "Suavemente" de Elvis Crespo a "Niña Bonita" de Chino y Nacho, el merengue y su vertiente house ha sido un género habitual en el paisaje sonoro de las verbenas y discotecas. Conviene apuntar el habitual doble rasero de la crítica al juzgar producciones de música latina, pues en 2023, con el éxito de "DESPECHÁ" de Rosalía, esta canción probablemente fue percibida con mayor estima.

En 2018, la periodista Aïda Camprubí firma otras dos críticas sobre discos de música urbana de la escena española: *Rouge* (2018) de Khaled y *Reggaetón Romántico Vol. 1* (2018) de Bea Pelea. Del primero, recalca la autenticidad del exmiembro de Pxxr Gvng, que "ha sabido cantarle a la pena con mucha honestidad" gracias a su carácter "humilde".[2451] El texto apenas emplea etiquetas de géneros musicales, sino que engloba el trabajo, que va del trap al reggaetón, en la categoría "urbano". Por otro lado, en su crítica de *Reggaetón Romántico Vol. 1*, categorizado como "reguetón",[2452] Camprubí profundiza en algunas ideas extraídas de las letras, las cuales tratan temas relacionados con los feminismos, el poliamor y la interseccionalidad, destacando además las colaboraciones femeninas en el disco. Como en otras críticas, la periodista incluye una pequeña biografía de la artista, para reivindicar el lugar legítimo de Bea Pelea dentro de la música urbana latina.

En 2019, el reggaetón se asume como una música integrada en la discografía de Yung Beef, como podemos ver en su *Perreo de la muerte 2* (2019, bajo el alias Fernandito Kit Kat), que cuenta con una crítica en *Rockdelux* firmada por Aleix Ibars.[2453] El periodista resalta la vocación colectiva de este trabajo en base a la gran cantidad de colaboraciones que presenta y explica que se trata de un "homenaje al reggaetón viejo", predominando el tempo "lento". De hecho, describe este estilo como la "cara subterránea del reguetón: la más perversa (por momentos diabólica), explícita y cerebral", reincidiendo en la primacía de la mente sobre el cuerpo. El texto culmina poniendo en valor a "Yung Beef y su visión, su misión, su propósito: abrir nuevos espacios donde no los había, y hacerlo sin ninguna concesión".

En cambio, en *Jenesaispop*, Raúl Guillén apunta sobre este mismo álbum –que define como "un reggaeton *underground* y ultrasexual […] bailes sudorosos y lentos para restregarse con (o contra) un partenaire sexual sin barreras"– algunas ideas negativas, pues

> [s]e hace evidente cierta involución técnica, cierto amateurismo militante […] si estamos de acuerdo en que se trata un disco de baile sin más pretensiones, algo falla

[2451] Aïda Camprubí, "Khaled. Rouge", *Rockdelux*, mayo de 2018, n.º 372, 41.

[2452] Aïda Camprubí, "Reggaetón Romántico Vol. 1. Bea Pelea", *Rockdelux*, n.º 372, mayo de 2018, 42.

[2453] Aleix Ibars, "Yung Beef. Perreo de la muerte", *Rockdelux*, n.º 387, octubre de 2019, 55.

> cuando tampoco en ese plano es completamente disfrutable. […] Te gustará si te gusta: el reggaeton underground, anticomercial. [2454]

Al comparar estas dos críticas de *Perreo de la muerte 2* vemos cómo difieren los sistemas de evaluación de cada una, pues el carácter *underground* que Ibars (*Rockdelux*) celebra no termina de convencer a Guillén (*Jenesaispop*), quien, en una línea más poptimista, echa en falta algo más "disfrutable". Continuando con la discografía del artista de Granada, su álbum *Sonrisas* (2020) da pie a Pablo Tocino a comentar en *Jenesaispop* que se "está hablando" de un nuevo estilo de reggaetón, el "reggaeton psicodélico" y "gélido" de la mano del productor Paul Marmota. Por otro lado, Tocino confirma la normalización del reggaetón en la discografía de Yung Beef y extiende su recomendación de *Sonrisas* para fans de una extensa amalgama de artistas –"Kelman Duran, Lana del Rey, Bad Bunny, Yung Lean, Nicolas Jaar, Corbin, Albany, Tove Lo, Lil Peep, Kaydy Cain"–.[2455] Por su parte, en los comentarios se mantiene la discusión sobre la creación de nuevas etiquetas, como la de "reggaeton electrónico":

> 'Reguetrónica' o simplemente 'reggaeton electrónico', ya que del famoso reggaetón solo tiene el ritmo y las letras, de todo lo demás poco hay, incluso suena a la electrónica de los 90 tipo WARP, ejemplo 'Demencia' la parte final es electrónica pura […]. Lo mejor de todas estas canciones es su sonido y que adelanta al Bunny por la derecha en esa suerte de electrónica reguetonera yonketa que abandonó en su último y penoso trabajo.[2456]

En efecto, el disco, aunque presenta algunas secciones de *dembow* clásico puertorriqueño, también incluye otros patrones rítmicos derivados del *dancehall* y de mezclas más experimentales. De este modo, aunque *Sonrisas* trasciende los límites del reggaetón, crítica y público tratan de encajarlo en dicha categoría, afectando por consiguiente a la expansión estilística de esta. Algo parecido sucede en la crítica de *Sintiéndolo mucho* (2020) de María Escarmiento, donde Bardají emplea el término "reggaetón 'indie'

[2454] Raúl Guillén, "Yung Beef / Perreo de la muerte 2", *Jenesaispop*, 4 de septiembre de 2019, https://jenesaispop.com/2019/09/04/370773/yung-beef-perreo-de-la-muerte-2/.

[2455] Pablo Tocino, "Yung Beef / Sonrisas", *Jenesaispop*, 17 de enero de 2021, https://jenesaispop.com/2021/01/17/405373/yung-beef-sonrisas/.

[2456] Mardebering, 2021, comentario en ibid.

nacional", con el que engloba a "artistas bastante punk en espíritu como Yung Beef, Ms Nina, Kaydy Cain, Bea Pelea o Pedro LaDroga".[2457]

Esto se sitúa en una línea opuesta a la presentada por *Rockdelux* al tratar de clasificar determinados trabajos de reggaetón y/o música urbana latina dentro de la categoría de pop, lo que contribuye a diluir la etiqueta. Es más, la categoría de reggaetón no solo se modifica a nivel estilístico con adjetivos como "*indie*", "*underground*" o "psicodélico", sino que también se sustituye por otros términos del mismo campo semántico. Por ejemplo, en la crítica publicada en *Rockdelux* del álbum *La Cruz* de Soto Asa, Víctor Trapero opta por clasificarlo como "perreo". Por otro lado, el periodista describe la propuesta del artista como un "universo peculiar e identificativo que ya casi ha patentado donde el límite que separa el mundo real y el virtual, el barrio y el videojuego, se difumina", remarcando su elemento conceptual.[2458]

Otro trabajo encomiado por el imaginario que define la artista es el álbum debut de Ms Nina *Perreando por fuera, llorando por dentro* (2019); un "universo de 'bellaqueo', 'perreo,' 'mamis' y 'papis', 'darle duro', 'hasta abajo', 'aguacate', 'rebote', y 'gatas'", según enumera Guillén para *Jenesaispop*. Sin embargo, el crítico adolece que, acostumbrados a una carrera de *hits*, haya algunos temas "algo básicos" en el largo, lo que "queda algo por debajo de las cotas de *disfrutonismo* que cabía esperar".[2459] Así, vemos cómo las expectativas que tienen los críticos de *Jenesaispop* ante la producción de Ms Nina se encuentran mediadas por una visión poptimista.

Aunque no pertenezca estrictamente a la escena de música urbana, para cerrar esta sección queda por comentar las opiniones suscitadas por las incursiones de Arca en el reggaetón, que es asimilado como parte de la propuesta experimental de su pentalogía *KiCk*. En *kiCk i* (2020) Bardají destaca como "pepinazo" el "reggaetón desfigurado de 'Mequetrefe'", que, si bien no llega a presentar nunca una base de *dembow*, sí que tiene

[2457] A nivel estilístico, el periodista habla de "canciones que alternan letras malvadas con ritmos de reggaetón oscuros e industriales", con influencias del "electro-industrial" o "witch house". Jordi Bardají, "María Escarmiento / Sintiéndolo Mucho", *Jenesaispop*, 7 de julio de 2020, https://jenesaispop.com/2020/07/07/394035/maria-escarmiento-sintiendolo-mucho/.

[2458] Víctor Trapero, "Soto Asa. La Cruz", *Rockdelux*, n.º 391, febrero de 2020, 41.

[2459] Raúl Guillén, "Ms Nina / Perreando por fuera, llorando por dentro", *Jenesaispop*, 12 de julio de 2019, https://jenesaispop.com/2019/07/12/367339/ms-nina-perreando-por-fuera-llorando-por-dentro/.

un *flow* en la parte vocal que puede recordar a este género.[2460] Por otro lado, el énfasis en el reggaetón en *kiCk ii* (2021) es visto por el periodista de *Jenesaispop* como una manera de continuar "la senda comercialoide abierta por el primer disco de la serie", mientras que de "Prada" y "Rakatá" dice que son "un tipo de reggaetón-trance asociable al *underground* [que] casa con los sonidos abstractos de Arca".[2461]

De hecho, lo que mejor valora Bardají es "el arranque con pistas reggaetoneras" del álbum, algo poco habitual entre la crítica, que suele premiar otros géneros y estilos por encima del reggaetón. Así, se observa una tendencia a evaluar de manera más positiva a artistas cuya relación con el género es más tangencial y puntual, en detrimento de aquelles que se reconocen como reggaetoneres. Más aún, Bardají describe esta propuesta como una "interesante visión de un género comercial que lleva un tiempo en peligro de extinción creativa", incluyendo además un hipervínculo al álbum *Jose* (2021) de J Balvin como ejemplo de esa supuesta falta de originalidad (lo que también demuestra la pérdida de legitimidad del artista colombiano).

Desde la segunda mitad de los 2010, el reggaetón creado en el marco de la escena urbana española alcanza un gran reconocimiento entre la crítica musical, ampliando un campo que durante la década anterior se había centrado sobre todo en las producciones foráneas. Los/as periodistas naturalizan la presencia del reggaetón en la escena, al tiempo que legitiman a les artistas a través de ciertas construcciones de autenticidad, generando cierta fascinación por sus personas musicales. También se percibe un marcado interés por proponer nuevas etiquetas estilísticas, así como una diferencia de perspectiva entre *Rockdelux* y *Jenesaispop*, más próximas al rockismo y al poptimismo, respectivamente. En este sentido, no sorprende que la producción de reggaetón en la esfera *mainstream* sea evaluada únicamente por *Jenesaispop*.

8.7.2. La producción de reggaetón pop española

Como ya se ha discutido en el capítulo 2, varios proyectos musicales nacidos en el seno de *Operación Triunfo*, como Lola Índigo o Ana Guerra, se aproximan al reggaetón, reafirmando la interrelación de este con el pop. Lo mismo sucede con Rosalía, cuyo

---

[2460] Jordi Bardají, "Arca / KiCk i", *Jenesaispop*, 2 de julio de 2020, https://jenesaispop.com/2020/07/02/393721/arca-kick-i/.

[2461] Jordi Bardají, "Arca / KiCk ii", *Jenesaispop*, 30 de noviembre de 2021, https://jenesaispop.com/2021/11/30/423365/arca-kick-ii/.

acercamiento al reggaetón se ha valorado como una estrategia para alcanzar el mercado latino. No obstante, otros nombres destacados del *mainstream* español, como Enrique Iglesias o Juan Magán, prácticamente no son sometidos a evaluaciones por parte de *Jenesaispop*, sino que el medio simplemente comparte noticias sobre su éxito, lo que demuestra que ciertas producciones de reggaetón siguen sin tener cabida en los discursos de la crítica.[2462]

Sobre Lola Índigo, Raúl Guillén comenta que su álbum debut *Akelarre* (2019) abraza

> las nuevas tendencias de dance urbano, con ritmos tropicales post-reggaetoneros y neo-afro […] además de ser un hábil artefacto de pop bailable contemporáneo y *disfrutón* de principio a fin, añade matices personales que consolidan la identidad de Lola Indigo como creadora.[2463]

El reggaetón, aunque trata de superarse con la etiqueta "post-", se acepta aquí como parte del pop español bailable. Con respecto a su segundo trabajo, *La niña* (2021), Alonso apunta a la posibilidad del agotamiento de lo urbano y recupera la dimensión veraniega para emitir su evaluación.[2464] De todas formas, en su crítica a *EL DRAGÓN* (2023), Bardají considera este tercer disco como el mejor de la carrera de la artista, destacando, entre otros temas, "[e]l reggaetón tremebundo de 'DISCOTEKA' con María Becerra [que] parece hecho para destruir las vigas de una ídem [discoteca]".[2465]

En comparación con las valoraciones generalmente positivas que reciben las producciones de Lola Índigo, la artista canaria Ana Guerra parece haber frustrado las expectativas que la crítica tenía de ella. Así, Pablo Tocino comenta sobre su álbum debut *Reflexión* (2019) que

> el éxito de 'Lo Malo' no hizo más que añadir fans, y a nadie parecía caerle mal la canaria… hasta que llegó 'Ni la hora'. Comenzaron entonces unas críticas que luego

---

[2462] Véase los resultados obtenidos en las búsquedas sobre estos dos artistas: https://jenesaispop.com/?s=%22enrique+iglesias%22 y https://jenesaispop.com/?s=%22juan+mag%C3%A1n%22 [consulta realizada en octubre de 2024].

[2463] Raúl Guillén, "Lola Indigo / Akelarre", *Jenesaispop*, 21 de mayo de 2019, https://jenesaispop.com/2019/05/21/363504/lola-indigo-akelarre/.

[2464] Sebas E. Alonso, "Lola Índigo / La niña", *Jenesaispop*, 1 de julio de 2021, https://jenesaispop.com/2021/07/01/415306/lola-indigo-la-nina/.

[2465] Jordi Bardají, "Lola Indigo / EL DRAGÓN", *Jenesaispop*, 17 de abril de 2023, https://jenesaispop.com/2023/04/17/454274/lola-indigo-el-dragon/.

> se repetirían con 'Bajito': ¿no decía que quería hacer boleros y que el reggaeton no la representaba?[2466]

En este caso, parece que la decepción del periodista proviene no solo de la inclusión reggaetón dentro de su álbum debut, sino también de un estilo de producción que el crítico identifica con el de los 2000 de la discográfica Vale Music, un lugar común entre las firmas de *Jenesaispop*.

Por su parte, Juan Magán apenas tiene cabida en las críticas del medio, a excepción del tema de *moombahton* "Usted" (2018) junto a Mala Rodríguez, que es tomado en consideración por la participación de la rapera.[2467] Las opiniones presentadas en la nota colaborativa orbitan en torno a la falta de calidad en la producción y la desacertada elección de Mala Rodríguez al aproximarse de esta manera a la esfera más comercial, aunque también se mantiene cierto reconocimiento del carácter "disfrutoncete" de la canción. De todas formas, el desinterés hacia Juan Magán es notorio, llegando Guillén a expresar la necesidad de una versión en la que el artista catalán no participe.

El poptimismo marca también las valoraciones de las primeras incursiones de Rosalía en el reggaetón. Continuando con las críticas conjuntas de *Jenesaispop*, vemos que los críticos se encargan de defender "Con Altura" (2019, con J Balvin y El Guincho), en especial Guillén, quien rebate la idea de que la artista haya perdido su autenticidad por acercarse a un estilo más comercial. El periodista califica el *single* como un "auténtico pelotazo", apoyándose en su "atractivo festival de capas y *ad libs* que engalanan unos ganchos que cortan, golpean y no hay quien se saque de encima o quiera dejar de bailar", aunque también reconoce su "espíritu paródico".[2468] Alonso, en cambio, es un poco más reticente, pero reconoce que se trata de un "tema divertido y sin pretensiones", mientras que para Bardají no llega a funcionar del todo. En este punto, el hecho de que Rosalía haga reggaetón se interpreta como un divertimento de la artista y no como un viraje definitivo hacia el género.

[2466] Pablo Tocino, "Ana Guerra / Reflexión", *Jenesaispop*, 30 de febrero de 2019, https://jenesaispop.com/2019/01/30/353748/ana-guerra-reflexion/.

[2467] "'Usted' de Juan Magán y Mala Rodríguez funcionará muy bien cubata en mano... ¿pero y sin cubata?", *Jenesaispop*, 10 de abril de 2018, https://jenesaispop.com/2018/04/10/326272/usted-juan-magan-mala-rodriguez-funcionara-bien-cubata-mano-sin-cubata/.

[2468] "'Con altura' de Rosalía, El Guincho y J Balvin: ¿un auténtico pelotazo o el típico tema de una playlist random?", *Jenesaispop*, 30 de marzo de 2019, https://jenesaispop.com/2019/03/30/359382/con-altura-de-rosalia-el-guincho-y-j-balvin-un-autentico-pelotazo-o-el-tipico-tema-de-una-playlist-random/.

Su segunda colaboración en este ámbito, "Yo x ti, tú x mí" (2019) junto a Ozuna, es peor recibida que "Con altura", siendo calificada por Tocino como "lineal y no muy apasionada líricamente". También Guillén desestima la producción que, según él, tiene un "punto tropical entre Drake y The xx que tendría sentido si siguiéramos en 2016" y considera la elección del *featuring* como una forma de perder credibilidad a cambio de rédito económico, minusvalorando así al artista puertorriqueño. No obstante, Bardají se inclina más hacia los beneficios que puede obtener Rosalía al incidir en el mercado latino para ampliar su "proyección comercial" y, comparando este *single* con el anterior, señala que esta nueva canción es "más melódica, más relajada e instrumentalmente más vibrante".[2469]

Unos años más tarde, la presencia del género en el repertorio de *MOTOMAMI* (2022) es asumida como natural por Alonso. En la crítica a este álbum, el periodista rememora la polémica que suscitó el lanzamiento de "Con Altura", explicando que "eran los tiempos de los últimos supervivientes de aquella soflama 'yo escucho de todo menos reggaetón', no sé si cerca del clasismo o de la pedantería, lo seguro es que muy próxima al siglo XX".[2470] Aunque el género sigue siendo sinónimo de música "comercial", el texto remarca que se trata de un disco que juega con los extremos del *mainstream* y lo experimental. Con una puntuación de "8.❤️", se convierte en un trabajo muy celebrado, donde el reggaetón parece tener espacio por su carácter contemporáneo, humorístico –de "Chicken Teriyaki comenta que sus rimas "feístas [...] hacen reír"– y nostálgico, pues Alonso reconoce las referencias a Daddy Yankee o Wisin como parte de la historia reciente de la música popular.

En suma, el reggaetón se considera un elemento más integrado en la producción *mainstream* española, naturalizándose como parte del pop. De todas formas, el género no deja de tener un carácter más bien accesorio, como queda demostrado en el moderado espacio de discusión que se le reserva en los textos. Además, la crítica sigue dejando fuera a ciertos artistas que forman parte del *mainstream*, de modo que se perpetúa la ausencia de discursos sobre ciertas figuras que son leídas como estrictamente comerciales. Esto,

---

[2469] "'Yo x ti, tú x mí': ¿una digna apuesta de Rosalía para seguir conquistando el mercado latino o más bien un tropiezo?", *Jenesaispop*, 17 de agosto de 2019, https://jenesaispop.com/2019/08/17/369660/yo-x-ti-tu-x-mi-una-digna-apuesta-de-rosalia-para-seguir-conquistando-el-mercado-latino-o-mas-bien-un-tropiezo/.

[2470] Sebas E. Alonso, "Rosalía / MOTOMAMI", *Jenesaispop*, 18 de marzo de 2022, https://jenesaispop.com/2022/03/18/429854/rosalia-motomami-critica/.

sin duda, contrasta con la repercusión alcanzada por los y las artistas que se mueven en el marco de la escena urbana, pues la crítica articula un engranaje discursivo que fomenta su autenticidad. De todas formas, el género cobra relevancia no solo en la prensa escrita, sino también en nuevos formatos que las generaciones más jóvenes emplearán para compartir sus juicios de valor, como las vídeo reacciones.

8.8. Nuevos formatos: análisis y vídeo reacciones en YouTube

> No soy crítico musical, ni quiero serlo. ¿Qué es ser un crítico musical? ¿Qué conocimientos tienes que tener, mínimo, para ser un crítico musical? Yo puedo ser un crítico musical a mi manera.[2471]

Este último apartado está dedicado a un nuevo formato de valoración de productos musicales que se ha extendido desde principios de los 2020: los análisis y vídeo reacciones, que se encuentran alojados principalmente en YouTube, aunque muchos han sido retransmitidos en directo desde la plataforma Twitch. Los creadores de estos contenidos, más que críticos musicales al uso, son consumidores a los que les gusta la música urbana y/o el pop. El investigador Byrd McDaniel va un paso más allá y los denomina "*performers*", pues lo que hacen es "grabar sus reacciones mientras escuchan canciones o videoclips".[2472] El autor recupera las teorías sobre los afectos con la intención de profundizar en la dimensión corporal, ya que "pone atención en el papel del cuerpo durante la escucha".[2473] Teniendo en cuenta la importancia de lo corporal en una música centrada en el baile como es el reggaetón, cabe la posibilidad de argumentar que el formato de la vídeo reacción puede ser más coherente para la evaluación de este género musical, frente a la crítica escrita analizada hasta ahora.

En cuanto a los creadores, McDaniel señala que se comportan como "omnívoros culturales" y que no buscan la diferenciación (o distinción, en términos bourdianos) a través de los productos que consumen. No obstante, esto no quiere decir que no empleen

---

[2471] Pablo Blanco González *a.k.a.* not even luv, entrevista por videollamada con la autora, 13 de enero de 2023.

[2472] McDaniel, "Popular music", 1625. Aunque no se menciona en su artículo, Byrd sí que percibe estos contenidos como un tipo de crítica. "Sin duda pienso que las vídeo reacciones pueden ser una nueva forma de crítica musical [...] creo que las vídeo reacciones funcionan como unas críticas corporales de la música, en las que las personas usan sus reacciones físicas para evaluar el poder afectivo de la música". Byrd McDaniel, conversación por email, 4 de enero de 2023.

[2473] McDaniel, "Popular music", 1626.

otras estrategias para desmarcarse del oyente medio, ya que logran alcanzar una posición de autoridad gracias al acto de escuchar música de forma "virtuosa".[2474] De todas formas, frente a la crítica escrita, el tono es mucho más desenfadado, pues al ser figuras expuestas en internet son cuidadosos con sus palabras para recibir el menor odio posible en la sección de comentarios y normalmente remarcan que lo que comparten se trata tan solo de su opinión:

> En los mandamientos internos de Los Xavales está —al menos de momento, aunque no tiene pinta de cambiar— el no hablar de cosas que no les gustan. [...] 'Tampoco somos nadie y no queremos ser haters de nadie. Para hablar mal, para estar aquí, delante de la cámara, a disgusto, reaccionando, y que luego en el vídeo se nos vea incómodos… Preferimos elegir lo que más nos mola en verdad'.[2475]

Por otro lado, pese a que McDaniel identifica este tipo de vídeos como un espacio para que creadores angloamericanes no-hombres blancos puedan expresarse, la mayoría de los canales españoles con más suscriptores (y, por tanto, con más audiencia) siguen perteneciendo a hombres jóvenes.[2476] Así, aunque sin duda muchos forman parte de a una generación más joven que aquellos que conforman la crítica escrita, no se llega a superar la falta de diversidad entre aquellos que ostentan la posición privilegiada para evaluar la música. En este apartado observaremos cuatro casos, elegidos en función de la presencia del reggaetón en sus canales: Los Xavales, Cypher, not even luv y Urbana Madrid.

8.8.1. Los Xavales

Los Xavales es el proyecto de creación de contenido –que incluye vídeo reacciones, *vlogs* y entrevistas– de los valencianos Carlos y Tuti, especialmente interesados en la escena de música urbana española.[2477] En líneas generales, sus vídeo reacciones se centran en las melodías, las letras y en si la canción es o no un temazo, aunque también muestran su conocimiento sobre los y las artistas y la escena. Por ejemplo, en su vídeo reacción al

---

[2474] Ibid., 1639.

[2475] N. Warrior, "Hablamos con Los Xavales: quiénes son, las posibilidades de futuro y "Passion is essential", *The Medizine*, 12 de enero de 2021, https://themedizine.com/p/quienes-son-los-xavales.

[24762476] Esto no tiene que implicar que, en total, haya una mayoría masculina, sino que se introduce el factor de la *discoverability*, esto es, que el logaritmo de YouTube mi cuenta de Google no "considera" necesario mostrarme estos resultados cuando busco "vídeo-reacción". McDaniel, conversación por email. En la entrevista con not even luv, este me confirmó que, al menos en ese momento, había pocas chicas, entre ellas Betrufer, que combina su trabajo de *youtuber* con su carrera de artista musical.

[2477] En julio de 2024 acumulan 134 000 suscriptores en YouTube.

remix de "Candy" de Rosalía (publicado en *MOTOMAMI* +, 2022), aprueban que este incluya a Chencho Corleone en base a la referencia a Plan B.[2478]

Aunque al principio se muestran un poco escépticos, tras escuchar la *intro* del artista puertorriqueño, dicen que es un tema "duro", pero "diferente" al original. Su reacción corporal también es fundamental, pues cantan, se mueven y se integran en la canción con *ad libs* de apoyo al final de las frases como "hmm", "duro" o "barras". Concluyen que prefieren la canción original porque es "más personal" y porque, para ellos, las partes vocales nuevas no llegan a incorporarse de manera idónea. De todas formas, opinan que este remix, que consideran un "reggaetón al uso", no deja de ser un "temardo", especialmente por la colaboración, pues "si escuchas a Chencho Corleone, te apetece bailar".[2479]

La discusión en los comentarios se vuelve también un espacio de debate sobre si es mejor el remix o la canción original. Por lo general, en la sección de comentarios de las vídeo reacciones no se discute la calidad del reggaetón en sí, sino cuestiones de estilo y gusto más personales. En la comparación de estas dos canciones, sigue notándose una preferencia por la escucha íntima y personal de la original sobre el baile al que invita la segunda, aunque esta idea tampoco se usa explícitamente para menospreciar el cuerpo. En el caso de "Punto G" (2022) de Quevedo, Los Xavales se fijan en la letra y la melodía, discuten el *flow* y las barras, que en su opinión son "demasiado reggaetoneras", y aprecian los efectos vocales. También comentan la nostalgia que les evocan algunas referencias que hay en la letra a otras canciones, acordes a su bagaje musical como personas nacidas en el año 2000:

> Me mola la referencia esa de 'La bebesita' […]. Claro, tú los reggaetoneros que has escuchao durante tu vida hacen referencias a algo que a ti igual te pilla hace

---

[2478] LOS XAVALES, "(REACCIÓN) ROSALÍA, Chencho Corleone - CANDY (Remix - Official Audio)", YouTube, 11 de septiembre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=WhZFbpO9tVA&ab_channel=LOSXAVALES.

[2479] Chencho Corleone, antiguo integrante de Plan B, es una figura que ha sido recuperada entre les aficionades al reggaetón como un referente, aunque todavía no llega a trascender al canon más *mainstream*. Véase, por ejemplo, @flacabangbang, "Si hubiese iglesia del perreo chencho sería mi pastor", TikTok, 5 de marzo de 2021, https://www.tiktok.com/@flacabangbangdj/video/6958147888480357638?_r=1&_t=8ZIHOeZI2vF [consultado en 2022, enlace roto].

> veinticinco años, que ni lo sabes, pero lo bueno de que salgan artistas de nuestra edad es que van a hacer referencia a temas pues como de 2013 […] me flipa eso *bro*.[2480]

La nostalgia que asomaba en *Jenesaispop* se vuelve más evidente en este tipo de contenidos, pues son gente más joven que ha crecido con el reggaetón de los inicios de la segunda ola puertorriqueña. Así, Tuti recuerda a Farruko como uno de los artistas que le ayudaron a descubrir su pasión por la música:

> Tuti: Yo creo que, en la época de súper pequeño… Farruko y esas cosas.
> Carlos: Buah, no me esperaba para nada eso. (Entre risas)
> Tuti: Sí, sí, en plan, "Passion Whine" y esas cosas. Y toda esa peña del reggaetón de Latinoamérica, ahí me empezó a molar y tal, pero tampoco era un loco, ¿sabes?[2481]

Los Xavales no se muestran como grandes expertos –lo que, por otro lado, no reduce su influencia como prescriptores–,[2482] sino que admiten que su conocimiento está situado, como cuando hablan de *Un verano sin ti* y reconocen que puede que haya ideas que se les están escapando, pues "igual allí [en el Caribe] se entiende mejor, como [pasa con] *El Madrileño* para España".[2483] En esta vídeo reacción dejan clara su preferencia por un reggaetón más "agresivo" y "cañero", como "La Corriente" y letras "más guarras" como "Party". Como vemos, Los Xavales son uno de los proyectos de vídeo reacción más relevantes de la música urbana española, pues además cuentan con varios vídeos entrevistando a artistas de la escena. Por otro lado, la inclusión de canciones de reggaetón en sus reacciones es una consecuencia lógica de la presencia del género en dicha escena, a lo que se suma el hecho de pertenecer a la generación Z, que ya ha crecido con esta música. Esto contrasta con otras voces, como la de Cypher, quien conserva cierta distancia con respecto al género.

[2480] LOS XAVALES, "(REACCIÓN) Punto G - Quevedo (Video Oficial)", YouTube, 8 de noviembre de 2022, 9:51-10:32, https://www.youtube.com/watch?v=6rrW_lYHlNo.

[2481] N. Warrior, "Hablamos con Los Xavales".

[2482] Eugenio Viñas, "Los Xavales que influyen en la música urbana desde YouTube", *El País*, 30 de mayo de 2022, https://elpais.com/espana/comunidad-valenciana/2022-05-30/los-xavales-que-influyen-en-la-musica-urbana-desde-youtube.html.

[2483] LOS XAVALES, "(REACCIÓN) Bad Bunny (ft. Tony Dize) - La Corriente, Bad Bunny (ft. Rauw Alejandro) - Party", YouTube, 12 de mayo de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=SC6wihXBDJw.

8.8.2. Cypher

Gerard Rodríguez Adell (1992), más conocido como Cypher,[2484] pertenece a la generación milenial y su acercamiento es algo diferente al de Los Xavales, pues incide en que su contenido incluye "contexto, reacción, análisis y opinión",[2485] aunque –al menos en el caso de los vídeos de reggaetón– tampoco profundiza mucho más que los otros creadores. En una de sus primeras reacciones a un videoclip de reggaetón, "Sal y perrea" (2021) de Sech, expone su opinión sobre el género, que entiende como una música festiva:

> Para poneros en contexto de lo que pienso del reggaetón, si me gusta o no me gusta… Sinceramente el reggaetón no es algo que escuche a diario y a la vez la oreja como que se me ha ido acostumbrando a los sonidos del reggaetón. No es una música que escuche en mi tiempo libre, pero sí que cuando salgo o cuando salía de fiesta me apetece y me parece perfecto porque es una música que invita a bailar, a pasarlo bien y es como el idioma universal ahora mismo en el mundo de la noche.[2486]

Es más, en otro vídeo comenta las particularidades de su exposición al género en el contexto laboral del ocio nocturno:

> Tengo un problema serio con casi todos los nombres de los temas en general, pero en especial en reggaetón, porque he escuchado mucho reggaetón, pero lo he escuchado en la discoteca, trabajando de noche, entonces muchos títulos ni me los sé y a veces me ha pasado que me sé un tema de pe a pa y no sé quién canta.[2487]

Esta anécdota permite trazar similitudes entre la cultura de las discotecas y los discos recopilatorios de los 2000, pues ambos invitan a un tipo de consumo donde las canciones adquieren mayor relevancia que sus artistas y, por tanto, se diluye la autoría. Volviendo a la reacción de "Sal y perrea", Cypher comenta que el estilo que más le interesa dentro de lo latino es el "*R&B* latino", que para él es

---

[2484] Cristina. Luis, "Reaccionadores: marcar tendencia, levantar ampollas y ganar pasta", *El Mundo*, 27 de noviembre de 2023, https://www.elmundo.es/cultura/musica/2023/11/25/65609729e9cf4afa558b4577.html. En julio de 2024 tiene más de 180 000 suscriptores en su canal de YouTube.

[2485] Cypher, canal de YouTube, https://www.youtube.com/@cypher_theelfzz/about.

[2486] Cypher, "REACCIÓN a SECH - Sal y Perrea | Hablamos del R&B Latino y de la polémica con 911", YouTube, 16 de abril de 2021, 2:20-2:49, https://www.youtube.com/watch?v=Z7ocQrUYFGo&ab_channel=Cypher.

[2487] Cypher, "ANÁLISIS y REACCIÓN de 'Paraíso' de Mora | Cypher inDEEP", YouTube, 16 de noviembre de 2022, 12:48-13:06, https://www.youtube.com/watch?v=-VBOmxIRTes&ab_channel=Cypher.

> gente que en algún momento hace reggaetón, pero que su estilo bebe mucho del *R&B*. Por ejemplo, máximos exponentes del *R&B* latino, pues para mí serían Dalex, Sech, Jay Wheeler… son gente que hace reggaetón, pero lo hace con una muy buena voz y en algunos registros llegan a tocar como *vibes* de *R&B* […]. Como pionero de esta corriente me gusta Justin Quiles […].[2488]

Esto puede explicar su predilección por la parte melódica, si bien es una definición que se debate en los comentarios, donde además reivindican el estilo de Sech como ejemplo del estilo lírico panameño. En cuanto a la ejecución de la reacción, esta es similar a las de LOS XAVALES: baila y se fija tanto en la letra como en la melodía.

De todos modos, la presencia de la dimensión *mainstream* del reggaetón en su canal es más bien anecdótica. Por ejemplo, en su reacción a "Miénteme" (2023) de María Becerra junto a Tini dice que va a reaccionar a algo diferente, por ser una canción más cercana al pop comercial o incluso a la cumbia.[2489] Al inicio del vídeo expresa que no tiene muchas esperanzas, pero insiste en la importancia de "abrir oídos y fronteras", lo que recalca su posición como omnívoro cultural. De todas formas, se fija poco en el baile del videoclip y admite que "con tres copas de más te lo bailo como el que más". Finaliza exponiendo que "el tema tiene rollo de cumbia pero arreglos más urbanos, como el efecto de distorsión del bridge", lo que considera la mezcla perfecta para llegar a un público más amplio.

Por otro lado, Cypher demuestra su capital (sub)cultural ligado al reggaetón cuando reconoce referencias intertextuales, como sucede en su reacción a "Chorrito Pa Las Animas" (2022) de Feid, donde identifica citas a Los Cangris, Plan B o Rosalía.[2490] Además, en este caso hablamos de la grabación de un directo de Twitch, lo que enfatiza la noción de cercanía con su audiencia a través de la inmediatez y la interacción directa, de modo que las dos partes (prescriptor y público) se vuelven indispensables para generar el contenido final.[2491] Por ejemplo, en su comentario de "CALENTÓN" –dentro de su

---

[2488] Cypher, "REACCIÓN a SECH - Sal y Perrea", 3:02-3:37.

[2489] Cypher, "REACCIÓN a TINI, Maria Becerra - Miénteme", YouTube, 4 de abril de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=8EnHI6tQg2c&ab_channel=Cypher.

[2490] Cypher, "ANÁLISIS y REACCIÓN de 'SIXDO' de Feid | Cypher inDEEP", YouTube, 3 de diciembre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=N_Szc9Z2nAg&ab_channel=Cypher.

[2491] Por supuesto, el solicitar la participación de la audiencia está ligado también a cuestiones económicas derivadas del *engagement*. Hay que tener en cuenta que plataformas como Twitch o YouTube se basan en la interacción creador-audiencia. En el primer caso, la participación activa de la audiencia en el chat permite al creador estar más tiempo en la plataforma, y por tanto posicionarse mejor. En el caso de YouTube, los comentarios son también imprescindibles para mejorar la visibilidad para el algoritmo.

vídeo reacción al álbum *Paraíso* (2022) de Mora– comenta que desde el chat le están explicando que "calentón" es una forma de referirse a Puerto Rico, a lo que contesta:

> Vosotros no os cortéis, yo siempre lo digo cuando reaccionamos a cosas de reggaetón, yo no soy el más entendido de reggaetón ni de lejos, entonces todo lo que podáis aportar para seguir con la dinámica del canal, que siempre intento aportar cosas, ya sea por mi propio conocimiento o por el del *viewer*, en este caso, que sois vosotros… aportad.[2492]

Así, el contenido del directo se construye de manera colaborativa, ya que Cypher reconoce sus carencias respecto a esta música y se apoya en un público que se muestra participativo y conocedor de la cultura de la música urbana latina.

Como vemos, Cypher se presenta como un creador más metódico, centrado en realizar análisis de carácter objetivo en sus vídeos. Además, aunque admite que no es un aficionado al reggaetón, sí lo tiene en cuenta para sus reacciones, pues no solo es una música actual y exitosa, sino que también hay artistas, como Sech o Feid, que resuenan con su gusto musical. Otro creador de contenido interesado en la escena urbana latina es not even Luv, de quien nos ocuparemos a continuación.

8.8.3. not even Luv

not even Luv es un creador prolífico, que se declara aficionado al reggaetón y a la música urbana latina.[2493] Así, su contenido se diferencia del de los Xavales y Cypher en que ellos

> tiran mucho de nacional [escena urbana], yo no escucho nada de nacional, más allá de Quevedo, que hace reggaetones [...] yo siempre me he querido enfocar en el género urbano latino. [...] Otra cosa que me diferencia de otros creadores es que yo reacciono a muchas mujeres artistas, porque mis suscriptores me pedían que las escuchara, lo hice y terminé enganchándome a sus carreras musicales.[2494]

En efecto, al navegar por su canal encontramos más vídeo reacciones a canciones de reggaetón *mainstream* actuales y pop, así como una mayor presencia de artistas

---

[2492] Cypher, "ANÁLISIS y REACCIÓN de 'Paraíso' de Mora", 30:03-30:30.

[2493] En julio de 2024 acumula más de 150 000 suscriptores en su canal de YouTube.

[2494] not even Luv, entrevista por videollamada. De todas formas, en diciembre de 2024 el creador de contenido añade que de la escena urbana también escucha a artistas de la nueva generación como Saiko, Raul Clyde o Bb Trickz. not even luv, conversación por Twitter (X), 4 de diciembre de 2024.

femeninas.[2495] Sobre sus inicios, recuerda que *YHLQMDLG* fue el disco que le hizo entrar en el mundo de las vídeo reacciones:

> En 2020 sale disco de Bad Bunny. Estaba yo con mis amigos, a las seis de la mañana, como veinte personas en Discord escuchando el mismo álbum. Me lo pasé súper bien y dije, 'molaría que alguien me hubiera visto a mí'. Nunca había pensado hacer reacciones, solo consumirlas. Pensé 'a lo mejor alguien se ríe conmigo'.[2496]

En su primer vídeo reacciona a "La zona", canción de Bad Bunny contenida en ese mismo álbum y que escogió porque era su favorita.[2497] Durante la escucha, not even Luv marca los cambios en el *beat* –que describe como "los tres ritmos de reggaetón"–, añade *ad libs* y expresa que "es completa felicidad esta puta canción". También baila, hace muecas y se identifica con las situaciones que se describen en las letras. Por lo general, es bastante expresivo en sus valoraciones, como cuando dice "esta canción, tú la pones en una fiesta y, mínimo, yo te intento hacer el espagat", al reaccionar a "Las nenas" (2021) de Natti Natasha, Cazzu, Fariana y La Duraca.[2498]

En su vídeo sobre "Relación" de Sech comparte su gusto por el reggaetón suplicando antes de empezar "venga, por favor, que sea reggaetonazo".[2499] Aquí, se prepara antes de que la canción rompa, pausando el vídeo para anunciar "va a venir ahora, lo noto, ¿preparados?", y, en efecto, empieza a bailar enérgicamente en el momento que comienza a sonar el estribillo con *dembow* (figura 8.2.).

[2495] En julio de 2024 algunas de las listas de reproducción de su canal en YouTube eran "Danna Paola", "Lali", "Paloma Mami" y "Tini tini tini...".

[2496] not even Luv, entrevista por videollamada.

[2497] not even Luv, "REACCIÓN A | BAD BUNNY - LA ZONA", YouTube, 20 de marzo de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=tyyr2xPw5No&ab_channel=notevenLuv.

[2498] not even Luv, "REACCIÓN A | NATTI NATASHA, FARINA, CAZZU, LA DURACA - LAS NENAS (OFFICIAL VIDEO)", YouTube, 5 de marzo de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=-ktg26QUZJ4&ab_channel=notevenLuv.

[2499] not even Luv, "REACCIÓN A | SECH - RELACION (OFFICIAL VIDEO)", YouTube, 2 de abril de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=vxk5y6MqueA&ab_channel=notevenLuv.

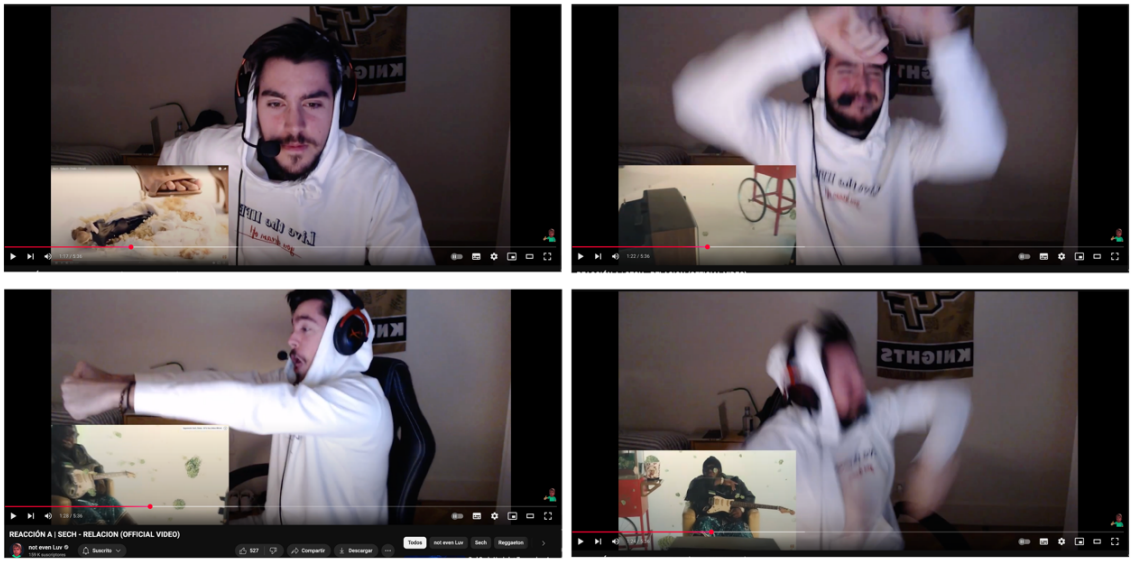


Figura 8.2. Fotogramas de la vídeo reacción de not even Luv a "Relación" de Sech.[2500]

También elogia el talento de Sech, algo que se reafirma en los comentarios. Al preguntarle en una entrevista por la ausencia de actitudes de odio hacia el reggaetón en la sección de comentarios de sus vídeos, not even Luv explica:

> Yo personalmente no considero que una canción sea una mierda, a menos que esa sea la intención. Yo creo que la gente es muy respetuosa en ese sentido. [...] De diez mil comentarios, tres o cuatro son de 'odio a este artista'. Se le da a opciones, ocultar usuario del canal y a otra cosa. La gente no se queja de forma agresiva o queriendo hacer daño. [...] Si vienes a mis vídeos es porque te gustan estas cosas.[2501]

De este modo, comparado con la sección de comentarios de *Jenesaispop*, donde no parecen tener demasiada presencia los moderadores, las vídeo reacciones se vuelven un espacio libre de odio, en el que les aficionades no se tienen que enfrentar constantemente al rechazo que genera esta música en otros sectores. Al mismo tiempo, not even Luv supone el ejemplo de un aficionado al reggaetón y otros géneros que comparte su disfrute a través de las vídeo reacciones. Para ello, se apoya en diferentes expresiones corporales y verbales, mostrando cómo la música le afecta a nivel emocional.

[2500] Extraído de ibid.

[2501] not even Luv, entrevista por videollamada.

8.8.4. Urbana Madrid

Urbana Madrid es una radio de trap y reggaetón que cuenta con un canal de YouTube en el que suben entrevistas, fragmentos de conciertos, noticias y vídeo reacciones.[2502] El proyecto está formado por Kelly y Gabriel, dos personas de origen latinoamericano bastante familiarizadas con la cultura del género. Por ello, proponen una sección en la que reaccionan a canciones de reggaetón antiguo, para que "los fanáticos" del género en España descubran los "verdaderos clásicos".[2503] Esto lo hacen

> porque estamos cansados de que todo el mundo reaccione a los nuevos temas: Bad Bunny, Ozuna, Anuel… cabrón a gente a la que ni le gusta el reggaetón, ¡y somos la radio del reggaetón! Y vamos a reaccionar al reggaetón con el que crecimos, con el que bailamos, con el que disfrutamos, el reggaetón de verdad y nos pasa que mucha gente no conoce muchos temas antiguos. […] Los niños no saben lo que eran los *parys* de antes […] si había gotelé, la pared quedaba lisa […].[2504]

Esto es un extracto de su reacción a "La Gitana" (2004) de Wisin, canción de donde dicen que sale la referencia de "Gistro Amarillo" (2020), un tema más reciente de Wisin y Ozuna. En el vídeo también explican que Wisin se caracteriza por usar la sátira, recuerdan la censura del contenido explícito en el pasado y hablan de "las voces de las chicas", que era lo que hacía de esa música "reggaetón de verdad, no el reggaetón pop" de ahora.

Por otro lado, esta sección les permite hablar sus memorias, que se activan a través de la escucha musical. Por ejemplo, en la reacción a "Gata celosa" (2002) de Magnate y Valentino junto a Héctor y Tito,[2505] un tema que califican de "súper duro", Kelly rememora la primera vez que escucharon a Tito, en una radio latina de Madrid. Durante la escucha hacen *lip-sync* y bailan, enfatizando el componente corporal y afectivo, pues estas son "las canciones de su adolescencia". En la sección de comentarios la audiencia remarca que estos temas son clásicos, discuten sobre los comienzos del género y agradecen este contenido.

[2502] Urbana Madrid, https://urbanamadrid.com/.

[2503] URBANA MADRID, "GATA CELOSA - MAGNATE & VALENTINO FT. HECTOR & TITO Reacción", YouTube, 25 de febrero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=RLO8o9HZuW0&ab_channel=URBANAMADRID.

[2504] URBANA MADRID, "WISIN - LA GITANA Reacción", YouTube, 4 de febrero de 2021, 0:36-1:27, https://www.youtube.com/watch?v=pF425GHbfYQ&ab_channel=URBANAMADRID.

[2505] URBANA MADRID, "GATA CELOSA".

Urbana Madrid también comentan temas actuales, como "Travesuras Remix" (2021), que es una revisión de "Noche de travesuras" (2005) de Héctor El Father. En este caso se trata una primera escucha, en la que comentan los cambios de ritmo en las letras, las referencias a Aventura y a la parte de El Father. También hablan del chanteo y explican que la canción es "un reggae-ripiao, como le decían antes, una pista de bachata muy acelerada con reggaetón",[2506] mostrando su conocimiento sobre los términos propios de la escena. Así, Gabriel y Kelly de Urbana Madrid usan las vídeo reacciones para evaluar tanto el reggaetón que conocieron en su juventud como aquel más reciente, compartiendo su capital (sub)cultural relativo al género con su audiencia.

En general, en las vídeo reacciones comentadas se evidencia que la posibilidad de evaluar temas de reggaetón está normalizada en este ámbito, pues no se pone en duda su presencia en los canales ni en las secciones de comentarios de los vídeos. En comparación con la crítica musical escrita, en las vídeo reacciones apenas hay espacio para las valoraciones negativas, pues estas se plantean desde una suerte de consumo positivo donde se da prioridad a aquella música que coincide con los gustos de los creadores de contenido. Si bien no hay muchos casos, más allá del de Urbana Madrid, donde se demuestre un conocimiento extenso sobre la cultura del género, esto no implica que no se estandaricen determinados recursos de evaluación, como el uso de *ad libs*, el baile o ciertas expresiones.

A esto se suma la capacidad para reconocer referencias intertextuales, que a su vez revela la brecha generacional que asoma entre los milenial y los Z, pues cada grupo etario considera una época determinada del reggaetón como el periodo clásico del género. Por otro lado, aunque los ejemplos comentados son bastante variados, se percibe un crecimiento en el consumo de artistas de la escena argentina, en auge desde principios de los 2020, junto con otros nombres más jóvenes de Puerto Rico, Colombia y España, lo que probablemente se traduzca en la construcción de un nuevo canon de cara a los próximos años.

[2506] Canción interpretada por Nio García, Casper Mágico, Ozuna, Myke Towers, Wisin y Yandel. URBANA MADRID, "Reacción TRAVESURAS REMIX - NIO GARCIA & CASPER MAGICO X OZUNA X MYKE TOWERS X WISIN X YANDEL", YouTube, 13 de marzo de 2021, 12:30-12:37, https://www.youtube.com/watch?v=a5cUm-67ivY&ab_channel=URBANAMADRID.

8.9. Conclusiones del capítulo

Este capítulo ha tenido como objetivo observar las herramientas con las que la crítica musical española evalúa las producciones de reggaetón, para dilucidar los discursos generados alrededor de este. Para ello, se tienen en cuenta las particularidades de la práctica de la crítica de música popular en el país, así como del influjo de los paradigmas rockista y poptimista. El recorrido temporal se inicia con una incipiente crítica en medios generalistas y especializados durante los años noventa y 2000, donde periodistas musicales herederos del rockismo cuestionan la calidad del reggaetón, y finaliza con las vídeo reacciones de principios de los 2020, donde ya no se pone en duda la validez musical del género. Entre los prescriptores más veteranos se percibe una insistencia en construir nuevas definiciones que excedan las características habituales del reggaetón, mientras que algunos periodistas también se distinguen por escuchar a determinados artistas que son aplaudidos por sus estilos innovadores.

Entre medias, la crítica ejemplificada por *Jenesaispop* y por la renovación de *Rockdelux* muestra una mayor aceptación del género a mediados de los 2010, marcada, desde una perspectiva más cercana al poptimismo, por el reclamo de su pertinencia como música digna de evaluar. Esto viene favorecido por la segunda ola de reggaetón *mainstream* internacional, que implicó su popificación, así como por el desarrollo de una nueva escena de música urbana en España que incluye el género como un elemento más de su paleta musical. Si bien todavía hay algunas trazas de interés por la innovación herederas del paradigma rockista, las posiciones de los significados se invierten, quedando desacreditadas aquellas voces que reniegan del género. Además, se va construyendo un canon del reggaetón antiguo –esto es, de la vieja escuela de los 2000–, que añade una capa de nostalgia a las valoraciones.[2507]

En general, se percibe un incremento proporcional de la aceptación del reggaetón junto al relevo generacional en el campo de la crítica musical. Asimismo, a principios de los 2020 se inicia una exploración de otras formas de evaluar la música, más centradas en el disfrute y en el cuerpo, lo que implica cierta superación del logocentrismo de la crítica

[2507] Este proceso de legitimación coincide con la advertencia de Bourdieu sobre el tiempo necesario para que las obras se vuelvan canónicas. "Es necesario, según se consolide la autonomía del campo, un mayor intervalo de tiempo para que las obras consigan imponer al público las normas de su propia percepción que ellas aportan". Bourdieu, *Las reglas del arte*, 129, citado en del Val, Noya y Pérez-Colman, "¿Autonomía, sumisión?", 150.

escrita. El paradigma rockista, aunque no es completamente descartado de los medios escritos, se diluye en el formato de las vídeo reacciones, donde los aspectos innovadores dejan de ser un factor determinante. Por su parte, el poptimismo se vuelve la ideología dominante, donde el éxito para nada está reñido con la calidad, al tiempo que el reggaetón se normaliza dentro del *mainstream* español.

Durante veinte años, el reggaetón se mantiene codificado como música para la juventud, aunque es en la etapa más reciente cuando este grupo etario alcanza una posición mediática relevante para compartir sus opiniones gracias a las nuevas tecnologías. Esto demuestra la necesidad del cambio generacional para que se reconozca el género como una música válida. Así, se podría decir que, más que integrarse en el canon, el reggaetón y la música urbana conforman un nuevo universo de referencia o mundo del arte, creado por aquellas personas que lo disfrutan y se identifican con él.

9. CONCLUSIONS

First, this research has aimed to propose a periodization of the history of reggaetón in Spain. Considering the dynamics of consumption and production, a division into five stages is presented:

1. The 1990s correspond to a period prior to the arrival of the genre into the country. However, it has been confirmed that the musical genres preceding reggaetón (dancehall reggae *en español* and Puerto Rican hip hop) were indeed considered by music critics, and their records were released in Spanish territory.[2508]
2. The 2000s are marked by the assimilation of reggaetón in Spain, linked to the first international commercial boom, which is concentrated in the middle of the decade. Consumption is centered on productions from Puerto Rico and, to a lesser extent, Panamanian and Cuban reggaetón, with compilation albums standing out. In addition, local reggaetón projects began to emerge, both from Spanish and Latin American migrant artists.
3. Between 2008 and 2013, the so-called "death of reggaetón" occurs. However, this event must be nuanced, as the sources void prevents assuming the total disappearance of the genre from the Spanish music scene. Nevertheless, it is observed that, both internationally and nationally, reggaetón artists leaned towards other genres, especially electrolatino and *mambo urbano*.
4. From 2014 to 2020, a resurgence of the genre takes place thanks to the success of Enrique Iglesias and the reorientation towards pop through Colombian reggaetón, although the scenes from Puerto Rico and other Latin American countries are also noteworthy. The consumption of the genre grows exponentially, as Latin artists dominate streaming charts. At the same time, there is a renewed interest from artists living in Spain, which fuels local production.
5. Since 2020, there has been a slow but steady decline in the consumption of the genre in the Spanish music scene, making room for a wider variety of musical genres in the charts. Additionally, this stage is characterized by the persistence of the scenes from the previous decade, with the addition of the Argentine scene. This coincides with a

[2508] Although no conclusive data has been found on the consumption of genres such as Puerto Rican underground during these years, the possibility of further exploring this stage remains open.

generational shift, which, in terms of local production, is marked by the context of the pandemic as a turning point.

This research has also sought to define the musical, lyrical, visual, and performative characteristics of local reggaetón, comparing them with the data obtained after identifying the styles of reggaetón exported to the country. Likewise, it aims to position the Spanish reggaetón scene within the transnational scene. In this regard, it has been confirmed that reggaetón created in the Spanish context is a plural, heterogeneous phenomenon whose diversity escapes the limitations imposed by the potential stylistic label of "Spanish reggaetón". The main characteristics of reggaetón produced within the Spanish framework are identified and discussed below, paying attention to sonic, lyrical, aesthetic, and bodily aspects.

9.1. The styles of reggaetón made in Spain

The first reggaetón productions in the Spanish context, which took place between 2003 and 2004, stemmed from projects already established in other musical genres, such as Canarian rap or pop. In addition to this, numerous versions of Latin American reggaetón tracks were released. Generally, during the early years, productions similar to the Puerto Rican style coexisted (as seen in many Music Hit Factory's releases) alongside others that sought to distance themselves from it by experimenting with new timbral palettes. A turning point can be identified in 2005 with the publication of K-Narias' debut album, which combined the old-school Puerto Rican style with Latin music sounds, a trend also noticeable in other projects of the time. This period also marked the first steps toward the popification of the genre, as well as a mainstream approach to the fusion of flamenco-influenced sounds with reggaetón, in addition to fusions with rumba and certain examples connected to world music, such as *raïggaetón* or *rumbatón*.

Although these stylistic trends continued throughout the decade, a gradual decline in reggaetón production was observed around 2008. This was accompanied by works that took on an increasingly parodic tone, with the song "Baila el Chiki Chiki" (2008) being a prominent example. Moreover, from 2008 to 2011, local production drastically decreased, although it did not disappear entirely. In the early years of the following decade, alongside the emergence of *cubatón* and the first sketches of the *música urbana* scene, the *electrolatino* scene began to develop, reintegrating reggaetón. Furthermore, Enrique Iglesias' 2014 approach to the genre with "Bailando" was pivotal in

understanding not only the gradual revival of reggaetón in the country but also the consolidation of a new style of Colombian pop reggaetón.

Alongside the rise of pop reggaetón, nostalgia for the 2000s Puerto Rican style became a hallmark of the underground for producers within the *música urbana* scene throughout the decade. Reggaetón production diversified, reaching disparate areas such as reality songs and melodic teenage pop. By 2017, the consolidation of the *flamenco urbano* scene became evident, with figures like Moncho Chavea and Omar Montes, where reggaetón followed two distinct trends: on the one hand, a style that emulates mainstream Latin reggaetón styles like Colombian reggaetón, trapetón, or moombahton; on the other, a flamenco-infused pop sound, as exemplified by Lérica.

During the second half of the 2010s, the urban music scene continued to grow and professionalize, leading to more melodic projects, although experimentation and the DIY approach remained evident in numerous works, as seen in the discography of Yung Beef. The debut of the band Tremenda Jauría is also noteworthy, as it embraced a punk and feminist approach, offering fusions with cumbia and electronic music. Other projects aligned with LGTBIQ+ activism emerged, with artists exploring the possibilities of non-binary identities through vocal proposals that alternated between voices coded as masculine and feminine, using tools such as autotune.

Moombahton also remained a significant subgenre in the Spanish scene, including the mainstream sphere. Meanwhile, pop reggaetón also reached its peak, thanks to a new generation of pop artists from *Operación Triunfo*. On the more mainstream side of the urban scene, examples of productions attempting to transcend the genre can also be found, as demonstrated by works from producers like El Guincho. The decade's end was also defined by the sound of producer Chus Santana, whose distinctive style is reflected in songs like "Alocao" by Omar Montes and Bad Gyal.

While pop sonorities persisted, there was also a revival of the old-school Puerto Rican sound in more mainstream projects, such as the albums by Bad Gyal and Rosalía. Additionally, a new style of reggaetón emerged, stemming from mainstream Latin American trends, which combined atmospheric synthesizers with hard-hitting beats. This style, seen in early 2020s tracks like "Cayó la noche", defines the sound of the new generation, with artists like Quevedo and La Cruz. Experimentation also remains present in both the *música urbana* scene and in projects like Arca's, who deconstructs the rhythmic foundations of the genre.

Regarding the themes addressed in the lyrics, local reggaetón closely resembles international currents, with a predominance of songs dedicated to romantic love and cisheterosexual desire. Another prominent thematic line is hedonism and partying, often linked to the previous themes. The presence or absence of explicit content marks a distinction between tracks with a more mainstream, family-friendly appeal and others that are more underground. In both cases, there is a tendency towards double meanings and metaphors, as well as more poetic elements in examples closer to flamenco. Additionally, some projects use codes from Puerto Rican reggaetón, a resource through which artists position themselves as reggaetoneros/as, infusing authenticity into their lyrics.

Similarly, in the case of the *música urbana* scene, elements from the trap universe are also incorporated, such as drugs, luxury brands, and gangster attitudes. On the other hand, projects more closely linked to rap resort to boastful narratives to reinforce their authenticity. These discourses are also found in other scenes, as seen in the *flamenco urbano* scene or the Canarian urban scene, where male camaraderie prevails. In many cases, boasting is related not only to individuality but also to the self-affirmation of certain groups, such as people from working-class neighborhoods and the Romani community.

On other occasions, this self-affirmation extends to queer and racialized people. In this context, narratives of pan-Latin pride also stand out, raising questions about the role of Spanish identity. While the attitude is often more celebratory, some of these songs reach a level of explicit social critique. Feminist discourses are also present in the genre's lyrics, while some female artists explore themes such as female friendship. The importance of humor should also be noted, as it is not only a fundamental component of all parody-based projects but is also present in the narratives of a wide range of artists.

Finally, although Spain is a multilingual state, nearly all the songs analyzed are in Spanish/Castilian, with a few examples of songs or sections sung in Arabic. This does not mean that there are no specific projects in other languages,[2509] although they have not been addressed in this research due to space constraints. Nevertheless, our lyrical analysis reveals a wide variety of registers and dialects, from the use of terms from various Latin American countries to terms from *caló* or working-class youth subcultures.

[2509] See, for example, Kai Nakai who sings in Basque or Boyanka Kostova and Fillas de Cassandra who sing in Galician.

The variety of musical and lyrical elements resonates with the diverse aesthetics represented in the visual dimension, with album covers and music videos standing out. Bling-bling, the most representative style of hip hop and reggaetón, occupies a remarkable place in 2000s reggaetón. The nightclub becomes a central setting for music videos, occasionally joined by the street, the beach, or industrial areas, while the presence of cars and motorcycles is also linked to the practice of tuning. In general, reggaetón productions with a stronger pop influence tend to display aesthetics more aligned with Latin pop, sometimes marked by orientalism. In contrast, music videos aiming to emphasize Andalusian identity pay special attention to their specific locations.

During the 2010s, nightclubs and bling-bling continued to be common elements. However, in this decade, the aesthetics of music videos diversified, ranging from high-budget productions of artists like Enrique Iglesias to the colorful, DIY imagery of Ms Nina. At this time, it became more common to use filming sets for music videos, although the street remained relevant, especially in projects more closely linked to *música urbana* scenes. In the Canary Islands the landscape takes a center stage in works like *Donde quiero estar* by Quevedo. On the other hand, some artists show influences from the mainstream Latin aesthetic, where the street becomes a festive, Latinized enclave. More experimental trends also emerge, especially in queer reggaetón examples, such as the cyborg-inspired music videos of Arca.

Regarding the body representations in the music videos, although *perreo* is the main dance of reggaetón, it shares space with other styles, such as breakdance in the 2000s or twerk in the 2010s. However, music videos produced by multinational labels often replace *perreo* with breakdance, which is usually performed by a male dance crew. There are also cases where a choreographed dance style is chosen, blending elements from boyband routines with breakdance and tropical dance moves. Reggaetón is also linked to some fitness disciplines, such as *batuka* during the 2000s or *zumba* from the 2010s onwards.

In sum, after some initial productions that distanced themselves from Puerto Rican school techniques, a shift toward the old-school style, as well as Latin and flamenco-infused sounds, can be observed by the mid-2000s. This changed at the beginning of the following decade, where the influence of electrolatino became evident in reggaetón productions. This period also saw the gradual development of pop reggaetón, contrasting with a more underground reggaetón. The second half of the 2010s was characterized by the development of moombahton. By the early 2020s, more experimental proposals were developed, while a new atmospheric reggaetón style became established, aligning with

mainstream Latin reggaetón trends. As we can see, the position of Spanish reggaetón is shaped by the emulation of international stylistic trends (both mainstream and underground), although some examples, such as flamenco-infused reggaetón, allow us to speak of a distinct sound, characterized as Andalusian and Romani.

9.2. The meanings of reggaeton in Spain

The main objective of this thesis has been to examine the identity and main cultural meanings that reggaetón has acquired in Spanish popular culture. Throughout this research, it has been demonstrated how the wide variety of meanings attributed to reggaetón in Spanish popular culture has taken shape, as music becomes a significant agent at the intersection of production, distribution, performance, and consumption. Each of the following sections seeks to answer the questions of which meanings are at play, their position within the social field, and their changes and interactions through time. This is illustrated with a concept map that shows the tensions and interrelations of the main meanings identified (figure 9.1.).

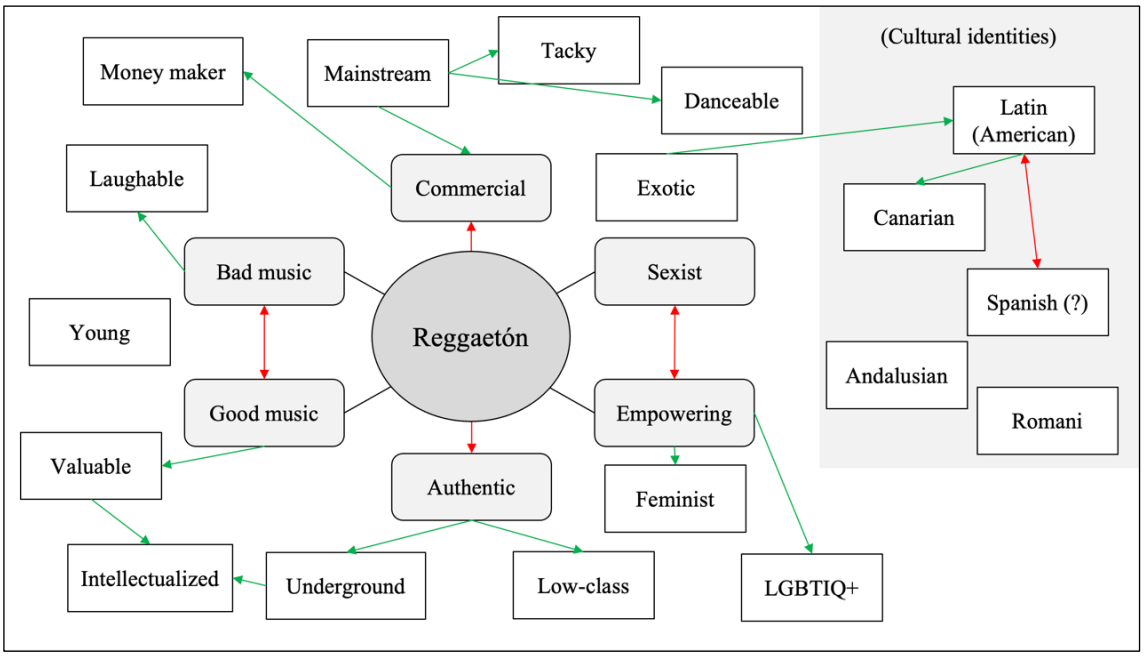


Figure 9.1. Concept map of the meanings of reggaetón in Spain.

The tension between commerciality and authenticity

The commercial value and authenticity of any music genre do not necessarily have to be antagonistic factors; however, they are often presented as such in popular culture. For this reason, it is worthwhile to compare the meanings of reggaetón as both authentic and

commercial music, as these two ideas are widely discussed throughout this research. Regarding the commercial dimension, Chapter 1 highlights a series of quantitative data that confirm this characteristic during specific historical periods. For instance, during the boom of the mid-2000s, the sale of reggaetón compilation albums was significant, with many of them ranking among the bestsellers in the SGAE and Promusicae charts. This must be considered alongside a qualitative factor concerning the pre-existing meanings associated with record labels like Vale Music and series like *Caribe*.

Other strategies that reinforce the commercial perception of reggaetón can be identified in the music industry's practices during the first decade of the century: its association with the summer song (which is, in turn, coded as artificial), the use of cover versions (since reducing the importance of the original artist also diminishes its authenticity), and even its commercialization through ringtones. Moreover, within the nightlife scene, the genre is also perceived by DJs as commercial music that invades nightclubs, endangering the musical ecosystem's diversity. Broadly speaking, it can be argued that, since the 2000s, the vision of reggaetón as commercial music (and, therefore, inauthentic) has achieved a hegemonic position in Spanish society. However, reggaetón did not become a particularly representative musical genre of the 2000s mainstream, as demonstrated by the more modest selling of original albums by both national and international artists, the limited interest shown by major record labels, and its scarce presence on radio or music television channels, with exceptions such as Sol Música or, one decade later, Ké Buena Radio.

This situation resulted in the genre being marked by a commercial/mainstream ethos that, nevertheless, did not fully materialize in the early 21st century. On the other hand, there were also efforts to reframe the genre as an authentic cultural movement, with initiatives like the release of specific reggaetón compilation albums that aimed to retrieve the imagery of bling-bling in their aesthetics and narratives. In this way, the tropicalized artificiality was countered with authentication gestures by reconnecting the genre with the universe of hip hop, Blackness, and urban culture. Its connection with the working-class also became an authenticity marker, advocated by certain cultural critics, notably Víctor Lenore, who offered a populist interpretation of the genre.

Even so, following the period of decline in the late 2000s, reggaetón regained momentum in the Spanish mainstream, becoming the most-listened-to genre on *streaming* platforms in 2016. As was the case during the previous decade, this development was not exclusive to the Spanish music market but was instead driven by international trends that saw the

exponential growth of the genre in Latin America and the United States. In the case of reggaetón in Spain, this was reflected in a notable overproduction and multiplication of musical projects that approached the genre, involving both veteran artists and producers as well as newcomers.

This trend was further supported by a shift towards "singlefication" (the prioritization of singles over albums), although albums containing this musical genre also increased as the decade drew to a close. As a result, the progressive growth of the genre became evident in the annual streaming platform charts of the most-listened-to songs, a trend that continued until 2020. This increase also impacted other sectors, such as media and live music. From the second half of the 2010s onward, music stations dedicated to the genre multiplied, as did concerts and festivals, which grew in both number and economic impact. Macro-festivals like the Reggaeton Beach Festival, which spread across the country, demonstrated how profitable these brand events could be when associated with concepts of summer, beach, and amusement.

Thus, the significance of reggaetón as "money-making music" is reinforced, a notion that is also embraced by the creators themselves. This is especially evident in the discourse of many artists and producers linked to urban music who openly admit that they make reggaetón because it is a way to make a living. This reveals a view of reggaetón as a means of achieving economic and social mobility, a discourse which echoes the rhetoric of the American Dream, lending authenticity to these claims.

Another clear example of this authentication of the genre's commercial element is the creation of Spotify's Pegao playlist, which alludes to the idea that *pegarse* (to become a hit) is a positive, desirable outcome that does not necessarily undermine authenticity. This framework of authentication is reinforced by the meaning of urban music as authentic, partly due to its connections with the working-class, Blackness, and its positive reception by music critics. By accepting that reggaetón belongs to this category, its commercial nature is negotiated from the perspective of authenticity. This urban (and authentic) trend also impacted the mainstream sphere of the late 2010s and early 2020s, represented by the label of "urban pop". The genre's economic performance is evident in its presence on TV shows like *Operación Triunfo*, which each year demonstrates an increasing interest in reggaetón, thereby legitimizing it as part of the Spanish mainstream. Of course, this process is not without criticism from voices that continue to reject the genre due to its commercial and mass appeal.

In short, from the mid-2010s onward, reggaetón's commercial weight is reaffirmed by the growth in consumption and production, leading to its deep integration into the Spanish mainstream. On the other hand, while reggaetón was already considered authentic and urban in the reggaetón compilation albums of the 2000s, this authenticity was distorted until the national *música urbana* scene became legitimized in the mid-2010s. Since then, the negotiated nature of reggaetón's authenticity has permeated the discourse so deeply that, despite its commercial significance, a synthesis between authenticity and commerciality is achieved. This synthesis is supported by the rise and acceptance of neoliberal narratives, as theorized by Taylor.[2510] The tension between commerciality and authenticity also arises when analyzing how reggaetón's quality is assessed.

The question of value

From the denial of reggaetón as music, the genre has been subjected to an intense process of devaluation in the Spanish context. This process has been challenged through various revalorization strategies that put its meaning as "good" or "bad" music in tension. This can be clearly observed in music criticism, whose trajectory can be traced back to the 1990s. During this period, productions of dancehall reggae and hip hop *en español*, which historically precede reggaetón, were evaluated. These productions were coded as rudimentary and tacky by critics like Luis Lles, although, at the same time, they were considered good music.

However, the criticism of the 2000s was already influenced by the inclusion of reggaetón within the categories of *pachanga* and summer song, resulting in a mocking tone that portrayed the genre as artificial and vulgar music. Additionally, there was a tendency to devalue the romantic component, leading artists like Don Omar to be viewed less favorably than others like Daddy Yankee. This dominant position, linked to the rockist paradigm, was met with negotiated meanings from authors like Job Ledesma, who, from the Canary Islands, provided a more comprehensive perspective on the genre. These preferred meanings were also fueled by the contrast with two projects coded as exceptional within the rockist criticism framework: Calle 13 and Tego Calderón. Innovation, recognizable intertextuality, intellectualization, and the expansion of the genre's limits were well received by critics in the 2000s.

[2510] Timothy Taylor, *Music and Capitalism A History of the Present* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016).

These characteristics were used as a point of comparison to devalue works perceived as more conservative. At the same time, journalists like Víctor Lenore articulated cultural commentaries parallel to Spanish music criticism, seeking to highlight the value of the genre. Some of their strategies included criticizing the prevailing Anglophilia in the specialized press and validating factors like its popularity among working-class and racialized communities. Thus, these voices created oppositional positions within music criticism, setting themselves apart from most of their colleagues and presenting arguments to accept the genre. Contempt for reggaetón also developed in other areas, such as the national hip-hop scene. Among rap enthusiasts, reggaetón was portrayed as a threat to the authenticity and integrity of hip-hop and its social commitment.

Additionally, reggaetón was consumed through low-quality audio formats, such as ringtones and MP3s, which likely contributed to its construction as music that does not require attentive listening. By the end of the decade, parodies like "Baila el Chiki Chiki" normalized the genre as an object of ridicule. This trend continued into the second decade of the century with the release of several reality songs that were met with disdain from members of the YouTuber community. These creators denounced a perceived professional intrusion and fostered solidarity among their audiences through expressions of aversion.

However, by the mid-2010s, a shift in discourse within music criticism began, calling for the recognition of reggaetón's value. This shift was influenced by several factors, including a generational change, the acceptance of the poptimist paradigm, and the genre's integration into new specialized media like *Jenesaispop*—which, at the same time, encountered continued disdain from a segment of its readers. From a poptimist perspective, reggaetón was valued as catchy music, digestible and enjoyable. Critics also began to canonize certain figures, such as J Balvin and Bad Bunny, for their musical innovations. As a result, the dominant position that framed reggaetón as "bad music" was destabilized due to the influence of a new cultural elite that began to value the genre for both nostalgic reasons and a shift in the perception of commercial success as something positive. In this context, it became more common to see efforts to reclaim the genre, aiming to reframe reggaetón as, if not "good music", at least "not bad" and enjoyable music. This resignification was achieved by discrediting attitudes of rejection, revealing an ongoing cultural power struggle that seemed to be primarily generational.

During the second half of the 2010s, notable contributions were made by platforms like *El Bloque*, as well as by other actors within the *música urbana* scene, such as artists and

producers, who, as previously mentioned, focused on authenticating and legitimizing the genre. The cultural valorization of the *música urbana* scene—constructed as a symbol of coolness and a new form of (sub)cultural capital—made these discourses more permeable than those issued by members of other scenes, such as *electrolatino* or *flamenco urbano*. Thus, the legitimization of reggaetón was spearheaded by authorized voices like journalist Aïda Camprubí, who claimed the genre's history, its intertextual value, and its close relationship with the body and non-normative identity experiences on the dance floor.

Ultimately, within the *música urbana* scene, the construction of reggaetón as legitimized music has become a dominant position. Therefore, disdain for the genre is seen as an oppositional stance that reveals the biases (classist, xenophobic, racist, gender-related, etc.) of the person who formulates it. By contrast, the absence of such biases becomes a sign of distinction. However, in Spanish mainstream culture, reggaetón remains a target of mockery and devaluation, as evidenced by sketches produced by *El Hormiguero*, one of the country's most-watched television programs. In short, a tension emerges between the preferred meanings of urban music culture and the preferred meanings of mainstream popular culture. The latter is, in turn, distinct from the hegemonic position of the music industry, since the genre has been legitimized within it and is valued positively for its commercial impact.

Finally, dance occupies an intermediate position between the rejection of the body and its vindication. While criticism in the 2000s tended to value the mind over the body, reports from 2005 showed a certain appreciation of the acrobatic *perreo* movements performed in nightlife venues. Similar positive discourses on *perreo* can be found in certain reggaetón compilation albums released during the first decade of the century. In the 2010s, it became evident that *perreo* was a dance that caused embarrassment among male public figures. However, music criticism gradually began to accept its danceability as a valued feature. This shift suggests a link between dance and commerciality that must be qualified by the discourses articulated from within the *música urbana* scene.

Here, we encounter voices like Aïda Camprubí, who claim *perreo* as a way to generate collectivity and experience pleasure. These discourses appear to have a broader impact on the mainstream through artists like Bad Gyal, Lola Índigo, and Rosalía, who make dance a fundamental element of their performances. Furthermore, the body is even reclaimed within the realm of criticism itself, as seen in the video reactions of the 2020s. In these reactions, gestures, movement, and the emotional responses that music motivates play an important role in the process of music evaluation. This process normalizes the

bodily appreciation of reggaetón as music that invites dancing, which also becomes a crucial factor in feminist debates around reggaetón.

The gender issue

One of the most frequent debates about reggaetón in popular culture is related to its meaning as sexist or misogynistic music. Although these labels were already being applied in the Puerto Rican context in the early 2000s, they did not emerge in the Spanish press until 2005. The controversy arose in the Canary Islands due to the strong commercialization of reggaetón in the region, mobilizing a series of feminist groups that achieved institutional impact. As a result, reggaetón was coded as a genre that perpetuates the patriarchal system, deemed unsuitable for minors as something that should be controlled to prevent its lyrics and the representations in its music videos from having a negative effect on society. This situation also had an impact on artists, such as the twin sisters K-Narias, who framed their reggaetón as feminist in opposition to "other" (Latin American) reggaetón.

However, although the genre became an object of moral panic in Canarian society, reports in national newspapers like *El País* or *El Mundo* (focused on the Madrid nightlife scene) in 2005 described it primarily as sexual music, giving little or no space to the demands of feminist claims. As a result, at least initially, reggaetón on the peninsula was constructed as music that highlighted the erotic capital of young Latin American migrant communities, as well as of Spanish people who were able to *perrear*. Certain celebratory discourses about cultural merging were even revived, fueling narratives of cultural integration. In this way, the press highlighted the genre's potential for sexual liberation during a period when discourses around the Latin migrant community still framed it as a "compatible other" due to its "cultural proximity" to Spanish identity.[2511] This generated a positive view about the genre, linked to pleasure and enjoyment, which, however, would fade due to a lack of reiteration, a shift also connected to changing perceptions of the Latin American population.

As these positive discourses disappeared throughout the 2000s, distrust toward the genre became more frequent, both in specialized criticism and in the general press. In this context, in the early 2010s, feminist readings that aimed to nuance the debate emerged, such as those by Nahomi Galindo Malvé and June Fernández. These authors focused on

[2511] Padilla y Cuberos-Gallardo, "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano".

female agency and sexual pleasure, a perspective that was also taken up by scholars such as Silvia Martínez and Laura Viñuela. Moreover, in June Fernández's text, a canon of feminist *reggaetoneras* began to take shape, including artists like Ivy Queen and Chocolate Remix. Thus, the focus shifted toward the active role of audiences, who could choose which products to consume according to their ideology. Nonetheless, with the growing consumption of reggaetón, debates about whether the genre was sexist re-emerged in the mid-2010s.

On the other hand, discursive pressure was focused on female artists, who faced a constant interrogation of their views on feminism and how they integrated it into their lyrics and performances. This, on one hand, gave visibility to a series of artists within the *música urbana* scene, who became legible to the press due to their categorization as empowered women. Thus, although some artists from the scene did not explicitly define their music as feminist, they were inscribed within this framework, in a clear example of the articulation of meanings during the consumption moment, as proposed by Stuart Hall.

This discursive struggle over the meaning of reggaetón reached its peak in late 2016 with the controversy surrounding Maluma's participation in the trap song "Cuatro Babys". The Colombian singer's mainstream visibility amplified the impact of the debate, especially regarding the song's lyrics, which were analyzed to identify signs of misogyny. However, most of the songs whose lyrics were scrutinized in the press were not commercially successful tracks, a fact confirmed by cross-referencing data from Chapter 1. This revealed that journalists were intentionally selecting the most controversial songs to fuel moral panic. As a result, a dominant view of reggaetón as a sexist music genre was established within Spanish society.

Within this framework, expectations grew for reggaetón projects labeled as feminist, with particular emphasis on the work of the band Tremenda Jauría, who contributed to shaping feminist and anti-capitalist reggaetón. These responses also reached the mainstream with songs like "Lo malo" by Aitana and Ana Guerra, which met audience expectations for reggaetón that was not misogynistic, even though it was produced within the patriarchal power dynamics of the music industry. The figure of the empowered reggaetón female artist became a constant in the critique of mainstream Latin American reggaetón, although the agency of certain figures, like Becky G, was called into question in the media. The scrutiny was also applied to male artists, especially in cases like that of Bad Bunny, where speculation emerged over whether he was a false ally of the feminist movement.

Beyond these controversies, an analysis of production practices within the genre reveals a growing trend toward male homosociality in performance, and even more so in the music production field. While there are notable names of female artists who stand out in the mainstream sphere (from K-Narias to Rosalía), the support networks established in scenes like the Canarian or the *flamenco urbano* scenes are mostly exclusive to cis-heterosexual men. This tendency is especially evident in the practice of large-scale collaborations observed in the early 2020s, where the inclusion of female or queer artists is virtually nonexistent. Aside from the mainstream, an exception to this trend is found in the *música urbana* scene, where female artists and queer individuals gain greater visibility and prominence. However, in other sectors, such as the music industry or the music criticism realm, male figures continue to dominate positions of greater responsibility. This demonstrates that the field of popular music linked to reggaetón remains marked by cis-heteropatriarchal dynamics. However, this should be nuanced also with an intersectional perspective regarding other identity vectors.

Cultural identities

Popular music serves as a vehicle for articulating identities, an idea that is confirmed through this research. However, it is worth questioning which identities are accepted as more or less valid in their relationship with the genre in the Spanish context. To this end, we will examine axes such as cultural identity, age, ethnicity, race, class, gender, and sexuality. Firstly, reggaetón is understood as Latin music both within and outside of Spain. As we have seen, this is not an inherent quality but a constructed one, established through a series of strategies that contribute to its naturalization as a Latin product, especially in the United States and other regions of the Latin American diaspora. Therefore, when the genre arrived in Spain in the early 2000s, music critics, audiences (both Spanish and Latin American migrants), record label executives, and media professionals all accepted and promoted this identity label.

The inclusion of the genre in tropicalized compilations like *Caribe*, its classification into categories such as "reggaetón-latino" in ringtone ads, and reviews and critiques of albums that described it as a Latin musical style all contributed to this signification. It is evident that the Latin American artists who promoted the genre in Spain also embraced its Latinidad, as seen in press notes about "Papi Chulo", where the genre is not described as Panamanian but as Hispanic music. The same occurs within the Latin American community residing in Spain, which undergoes a process of ethnogenesis of the Latin

identity.[2512] From this perspective, reggaetón is (re)appropriated by the Latin migrant population, especially by the younger generation, although it also becomes significant for adults. Thus, re-identification with their cultures of origin is activated through cultural practices like reggaetón, which spreads through Latin nightlife spaces, both in integration and segregation scenes.

This is also reflected in the production of the genre by Latin American artists and producers, as exemplified by the creation of the Music Hit Factory record label. Therefore, it can be concluded that, in the Spanish context, the idea of reggaetón as Latin music is maintained and reinforced as a dominant position. The persistence of this coding is reflected in the following decades, influencing the perception of Latinidad in popular culture. This was accompanied by a shift in the understanding of Latin identities as something cool, which was criticized by Latin American cultural commentators but celebrated and endorsed by the music industry and music critics.

While in the 2000s Latinidad was sometimes coded as tacky, the reggaetón artists of this new wave became legible through figures like the Latin lover (Maluma) and the sexy, empowered Latina woman (Becky G), as well as through the idea of a universal Latin identity (J Balvin and Bad Bunny). At the same time, we see an increase in the Latinization of the musical personae of Spanish-origin artists, a phenomenon that had already happened during the 2000s with Los Guajiros del Puerto. However, as the following decade progressed, this trend became more evident and complex. From Spanish artists who grew up and lived their lives in Miami, such as Enrique Iglesias, to current examples like Rosalía, we find ourselves in a scenario where, at least from the perspective of the Latin U.S. music industry, the boundaries between Spanish and Latin identities are blurred and reconfigured. The very definition of Latin music provided by the Latin Grammy Awards, which focuses primarily on linguistic criteria, is a good example of this. This sparks tensions that highlight the unstable and constructed nature of cultural identities, as well as the issues that stem from the postcolonial status that continues to define relations between Spain and Latin American countries.

Regarding the genre's connection with Blackness, it is important to note that, although it is a feature strongly emphasized by U.S. authors like Wayne Marshall or Petra Rivera-Rideau, it does not seem to have much presence in the Spanish context. In fact, there are

[2512] Feixa, "Jóvenes Latinos: espacio público y cultura urbana".

certain gestures of distancing the genre from Black music, particularly within the hip-hop scene. Despite the genre's re-connection with urban culture, this linkage appears to have just aesthetic repercussions. This situation is likely due to several factors, including the emphasis on its characterization as Latin music, as well as its disconnection from African-descendant communities established in Spain, most of which come from other cultural frameworks (such as the Arab world or sub-Saharan Africa).

In addition, music critics also seem to pay little attention to Afro-descendance in the musical personas of Afro-Puerto Rican artists like Don Omar or Tego Calderón. Even in the case of Afro-Latin artists like H.O.M., El Cuervo, Lennis Rodríguez, or Juseph, there is no evidence in which these figures claim the genre from a position of Blackness, but rather from their Latin American identities. The same is true for the Sevillian artist Negro Jari, who approaches the genre more through its connection with Andalusian, Romani, and working-class identities than through the African heritage contained within reggaetón. Therefore, these absences support the argument that Blackness is not assumed as a defining meaning of reggaetón within Spanish culture, beyond certain cultural agents who may be more familiar with the racial history of the genre. This, in turn, confirms the anxieties expressed by certain groups about the erasure of Blackness in favor of Latinidad in the signification of reggaetón on an international level, a process closely linked to its whitening.

Beyond Latin identities, reggaetón is also appropriated as part of Canary Islands youth identity, as demonstrated throughout Chapter 5. This link is based on a conceptualization of the Canary Islands as being culturally closer to Latin America, an idea grounded in historical migration from both sides, linguistic similarity, and a perceived multicultural and multiethnic/racial climate. This perception becomes particularly evident from the late 2010s onward, with the rise of a new generation in the urban music scene. Thus, the connection between reggaetón and Canarian identity creates a feedback loop that reinforces both the idea of reggaetón as Latin music and the tropicalization of Canarian identities. This process intensifies due to the early appropriation of the genre during the 2000s, leading to the development of a reggaetón music scene shaped by artists, fans, and entrepreneurs. This identification also fosters the creation of local projects legitimized by the Puerto Rican scene and the Latin U.S. music industry.

The most evident example of this is the career of K-Narias, who present themselves in U.S. media as Canarian (rather than Spanish) and Caribbean artists. This tendency toward Latin proximity also has its counterpart in relation to Spanish identity, as seen in the

explicit distancing from the national identity in favor of the regional one in the case of artists like Ptazeta. Nevertheless, it should be recognized that this link is not free from tensions, as it is reflected in debates about the authentic music and culture of the Canary Islands, which were noticeable during the first decade of the century. In this context, reggaetón was seen as a threat to the cultural authenticity of the islands, from a protectionist, essentialist perspective on cultural identities. Nonetheless, the intensity of the claim that reggaetón is an integral part of Canarian identity may lead to a hegemonic position for this meaning of the genre. This is even more pronounced when comparisons are drawn with mainland Spain.

A relatively different situation is observed in the other *comunidad autónoma* studied in this research: Andalusia. Here, the identification of reggaetón with Andalusian identities functions more as a negotiated position that is continually subject to reevaluation. This is demonstrated by the tensions caused by the genre's presence at *ferias* and other traditional festivities, both within and beyond the geographical boundaries of the region. In fact, the most significant conflict occurs in Barcelona, particularly within the Andalusian migrant community, illustrating Hall's premise on the re-identification of migrant groups with their cultures of origin. In festive spaces, a dichotomy arises between Andalusian tradition and reggaetón, which becomes synonymous with modernity. This separation turns out more complex when musical fusions of the two are presented, particularly through the inclusion of flamenco-inspired elements in songs that feature rapped sections and dembow beats.

Rumba is another preferred option, although, in this case, its disconnection from flamenco and its closer association with Latinidad and the working-class complicates interpretations related to an Andalusian identity. Nevertheless, thanks to the affinity between rumba and urban music, reggaetón becomes part of the identity framework of Romani youth from the mid-2010s onward. This is reflected in the *flamenco urbano* scene, where the number of musical works related to flamenco-reggaetón fusions multiplies, with many of them led by young descendants of the Romani community. However, it seems that, in both the Romani and Canarian cases, cultural identities prevail thanks to their intersectionality with the socioeconomic dimension, particularly their connection with the working/lower class. In fact, among the analyzed examples of Romani artists, most of them exhibit a pronounced economic deprivation.

Therefore, another crucial identity factor in the coding of reggaetón in Spain is its link with the working-class. This idea is emphasized in the life stories of artists from different

generations who identify with the neighborhoods where they were born and raised. From the Añaza neighborhood of K-Narias to Las 3000 of La Cebolla, through Almanjáyar (Maka) and Carabanchel (Kaydy Cain), the *barrio* is framed as a space toward which emotional bonds are built, validating their approaches to reggaetón. This connection reinforces relationships that have existed at least since the 1990s with the *caseríos* (housing projects) of Puerto Rico, solidifying reggaetón as music of the street and the ghetto. It also serves to bond the genre with certain youth cultures and phenomena associated with the working-class, such as the *choni*/*cani* subculture or Latin gangs during the 2000s, as well as the *swagger* culture in the *música urbana* scene of the following decade.

This idea is widely celebrated by those who, as we have seen, seek to vindicate reggaetón for its working-class genealogies, including the artists themselves. However, this identity link is in constant negotiation, as it is a genre consumed by people from virtually all socioeconomic strata. Nevertheless, the connection with middle- or even upper-class audiences is not only evident at the level of consumption, as not all of those who are responsible for producing the genre belong to the lower classes. Beyond those whose financial situation improves as a result of pursuing a professional music career, there are several figures, such as Enrique Iglesias, Rosalía, or María Escarmiento, as well as executives from record labels, who come from higher socioeconomic positions. Recognizing this diversity allows for the nuance of certain narratives about the genre, which, in turn, continue to be reinforced by certain discourses of class authenticity.

Another of the most emphasized aspects is reggaetón's connection with youth, a meaning that remains hegemonic. However, reggaetón—in its consecutive waves—has been the music of the youth for nearly two decades. In this sense, mid-2000s reports resemble those of the late 2010s, as both describe young people who consume reggaetón, from teenagers to people in their thirties, including some examples of children's and teens' reggaetón production. These texts portray (and generalize) a Spanish youth that is festive, hedonistic, focused on entertainment, although they also give voice to young people who do not identify with the genre or even reject it. By contrast, most testimonies from adults, often reflected in opinion articles, express their disconnection from reggaetón, occasionally fueled by loathing and moral panic.

Over time, however, the genre's audience has aged, giving rise to a new dimension: nostalgia. Nostalgic attitudes toward what is considered "old reggaetón" (often coded as the "real" or "authentic" one) have become evident. This situation has given rise to events

such as the I Love Reggaeton festival, which aim to monetize this nostalgia among people who, in general, have higher purchasing power. Another factor that reflects this is the emergence of a production style that seeks to retrieve elements of 2000s reggaetón, as seen in the *música urbana* scene and among more mainstream artists like Rosalía or Bad Gyal.

On another note, the intense coding of reggaetón as sexual music continuously associates it with certain gender and sexual identities, especially cis-heterosexual identities. Reggaetón is understood as a hypersexualization of femininity, as well as a mechanism to reinforce normative and hegemonic masculinities. This, in turn, intersects with certain observations regarding issues of class and ethno-racial identities. Thus, although it is common to find interpretations that reggaetón reinforces cis-heteronormativity, others highlight (and, therefore, negotiate) the notion that it serves as an empowerment strategy for certain subaltern groups, an idea that, once again, leads us to constructions of racial and class authenticity.

In any case, our study of reggaetón in the Spanish context reveals that the genre can transcend cis-heteronormative and patriarchal frameworks. Thanks to queer reggaetón projects like Leopardo no viaja, La Dani, or Arca, it becomes possible to interpret the genre from such perspective, although these proposals are constructed in opposition to a reggaetón assumed to be cis-heterosexual. We also find narratives that reinforce dissident femininities, as embodied by Tremenda Jauría, as well as stories where female solidarity is placed at the heart of the discourse.

Lastly, this thesis serves as an opportunity to reconsider the question of whether reggaetón could be coded as Spanish music. At first glance, considering reggaetón as Spanish is not merely an oppositional stance but one that scarcely materializes in the reality examined. It should also be noted that even flamenco-reggaetón fusions are rarely addressed as "Spanish music" but are instead associated with other identity constructions, as previously mentioned. However, if we understand Spanish identity as an aggregate of identities—including Latin American (due to both the presence of migrant populations and the Latinization of Spanishness), Canarian, Romani, as well as working-class and youth identities—we might conclude that the genre could eventually become Spanish, at least from a negotiated position regarding its inherent Latinidad.

9.3. Research limitations and further questions

Although this research has aimed to be exhaustive in its coverage of the examples and phenomena addressed, it presents two main limitations. The first stems from the methodology, which, especially for the 2000s, has relied primarily on the press as well as interviews with certain key agents. As a result, it is very likely that other practices have been excluded for a variety of reasons, such as their absence from the press due to their amateur or underground nature, or the unavailability of recordings of these productions. A similar situation arises during the period between 2009 and 2014, which, as mentioned in the introduction, is marked by a gap in both journalistic and music industry sources.

On the other hand, the main reason why it was not possible to examine in detail the period after the mid-2010s is the exponential increase in the number of musical works, making it difficult to comprehensively address this period within the available time. Not only has production grown, but consumption (especially live performances) and the multiplicity of narratives surrounding reggaetón have proliferated to such an extent that the content presented in this dissertation will require future studies to complement it.

Additionally, further research could delve into issues related to musical analysis, conducting corpus analysis using the methodologies employed in this thesis or other methods of analyzing popular music. The same applies to other aspects such as lyrics, aesthetics, or corporeality and dance. Issues related to cultural meanings could also be expanded through surveys or interviews, following the approach proposed by Philip Tagg, as well as in-dept fieldwork. In sum, this research has sought to examine the identity and main cultural meanings that reggaetón has acquired in Spanish popular culture.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Kyle. "On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music". *Music Theory Online* 15, n.º 5 (2009). https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html.

Agosteguis, Ana. "De Ricky Maravilla a La Mágica: una aproximación al proceso de plebeyización de la cultura argentina". Trabajo fin de máster no publicado, Universidad de Buenos Aires, 2015.

Alonso-Marcos, Felipe y Omar Saldaña. "La humillación mediática de los pretendientes en 'Mujeres y Hombres y Viceversa' a partir del doble discurso de género de sus actores". *Doxa Comunicación*, n.º 27 (2018): 193-211.

Álvarez Vaquero, Alicia. "Programas musicales en televisión: imagen e impacto en la opinión pública". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 3 (2013): 188-203.

Álvarez, Alicia. "Una moto, unas palmas, una corona de espinas". En *Making flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*, editado por Alicia Álvarez y Blanca Martínez, 267-309. Barcelona: Plaza & Janés, 2021.

Álvarez, Alicia, y Blanca Martínez, eds. *Making Flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*. Barcelona: Plaza & Janés, 2021.

Amaro Castro, Lorena, Camila Stipo Lara, Sol Márquez Thomas, Andrea Ocampo Cea y Dominique Beyer Díaz. "Reggaetón y academia: Apropiaciones, desapropiaciones y estéticas de resistencia (Chile, 2016-2021)". *Atenea (Concepción)*, n.º 526 (2022): 135-154. http://dx.doi.org/10.29393/at526-6racb50006.

Andrade, César y Carles Feixa. *El Rey: diario de un Latin King*. Biblioteca de infancia y juventud. Barcelona: Ned Ediciones, 2020.

Anttonen, Salli. "A feel for the real: discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies". Tesis doctoral, University of Eastern Finland, 2017. http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-2557-2.

Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman, eds. "Introduction". En *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Dartmouth College Press, 1997.

———, eds. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Dartmouth College Press, 1997.

Araüna, Núria, Iolanda Tortajada y Mònica Figueras-Maz. "Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo'". *YOUNG* 28, n.º 1 (2019): 1-18. https://doi.org/10.1177/1103308819831473.

Arcenegui Rodríguez, José María. "El flamenco: origen, historia y lengua. El Flamenco Festival London". Trabajo fin de grado, Universidad de Sevilla, 2015. http://hdl.handle.net/11441/46500.

Arévalo, Karina, Emilia Chellew, Isabel Figueroa-Cofré, Adonai Arancibia-Villablanca y Simone Schmied. "Ni pobre diabla, ni candy: Violencia de género del

reggaetón". *Revista de Sociología* 33, n.º 1 (2018): 7-23. https://doi.org/10.5354/0719-529X.2018.51797.

Arias Puyana, Ignacio. "Flamenco e hibridación: nuevas tendencias (2000-2019)". Trabajo fin de máster, Universidad de Granada, 2019.

Arias Salvado, Marina. "Neoperreo, ¿cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del 'reggaeton del futuro'". *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 14 (2019): 44-65. https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/5-articulo-neoperreo.pdf.

———. "Rasgos estilísticos del reggaetón *mainstream*, una aproximación desde la producción musical". *Etno. Cuadernos de Etnomusicología* 2, n.º 15 (2020): 130-56. https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/9-arias_1.pdf.

———. "'Esto va a durar dos veranos': pachangueo, inmigración latinoamericana y asimilación del reggaetón en la España de los 2000". En *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*, editado por Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín López, y Vega Pichaco, 181-98. Madrid: Dykinson, 2021.

———. "'Perreo combativo, perreo consentido', una etnografía en Instagram de fiestas de reggaetón inclusivas en España". En *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*, editado por Cande Sánchez-Olmos, Tatiana Hidalgo-Marí, y Jesús Segarra-Saavedra, 189-212. Gedisa, 2023.

Auslander, Philip. "Musical Personae". *The Drama Review* 1, n.º 50 (2006): 100-119. https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100.

Báez, Jillian M. "'En mi imperio': competing discourses of agency in Ivy Queen's Reggaeton". *Centro Journal* 2, n.º 28 (2006): 63-81. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37718204.

Baker, Geoffrey. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Duke University Press, 2011.

———. "The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernandez. Durham: Duke University Press, 2009.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist. Austin: University of Texas, 2002.

Barker, Chris y Emma A. Jane. *Cultural Studies: Theory and Practice*. 5ª ed. Los Ángeles: Sage, 2016.

Bauer, Christine y Johanna Devaney. "Constructing gender in audio: exploring how the curation of the voice in music and speech influences our conception of gender identity". En *Mediale Stimmentwürfe: perspectives of media voice designs*, editado por Marcus Erbe, Aycha Riffi, y Wolfgang Zielinski. Düsseldorf-Múnich: Koaped, 2022.

Bayona-i-Carrasco, Jordi, Isabel Pujadas Rúbies y Rosalia Avila Tàpies. "Europa como nuevo destino de las migraciones latinoamericanas y caribeñas". *Biblio3W Revista*

Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales 23, n.º 1.242 (2018), https://doi.org/10.1344/b3w.0.2018.26492.

Beck, Ulrich. "Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions". En *Global America?: The Cultural Consequences of Globalization*, editado por Ulrich Beck, Nathan Sznaider, y Rainer Winter, 15-29. Liverpool University Press, 2003.

Bender, Steven W. "Will the Wolf Survive?: Latina/o Pop Music in the Cultural Mainstream". *Denver University Law Review*, n.º 4 (2001): 719-51. https://digitalcommons.law.seattleu.edu/faculty/357/.

Bennedict, Anderson. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

Bennett, Andy. *Music, Style and Aging: Growing Old Disgracefully?* Philadelphia: Temple University Press, 2013.

Bennett, Andy, Stan Hawkins y Sheila Whiteley. *Music, Space, and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Londres: Ashgate, 2004.

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

Bennett, Andy y Ian Rogers. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

Bennett, Andy y Jodie Taylor. "Popular music and the aesthetics of ageing". *Popular Music* 31, n.º 2 (2012): 231-43. https://doi.org/10.1017/S0261143012000013.

Birenbaum Quintero, Michael. *Rites, Rights and Rhythms: A Genealogy of Musical Meaning in Colombia's Black Pacific*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.

Blazevic, Charles J. "Distinguishing the 'Vanguard' from the 'Insipid': Exploring the Valorization of Mainstream Popular Music in Online Indie Music Criticism". Tesis doctoral, Western University, 2013. https://ir.lib.uwo.ca/etd/1236/.

Born, Georgina. "Music and the materialization of identities". *Journal of Material Culture* 16, n.º 4 (2011): 376-88, https://doi.org/10.1177/1359183511424196.

Boudreault-Fournier, Alexandrine. "Positioning the New Reggaeton Stars in Cuba: From Home-Based Recording Studios to Alternative Narratives". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 13, n.º 2 (2008): 336-360. https://doi.org/10.1111/j.1935-4940.2008.00041.x.

Brenscheidt genannt Jost, Diana. "'A Mover La Colita': Zumba Dance-Fitness in Mexico and Beyond". En *Bodies Without Borders*, editado por Erynn Masi de Casanova y Afshan Jafar, 143-61. New York: Palgrave Macmillan US, 2013. https://doi.org/10.1057/9781137365385_10.

Brook, Orian, Andrew Miles y Mark Taylor. "Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s". *Sociology* 57, n.º 4 (2022). https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/00380385221129953.

Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Traducido por Sandra Chaparro Martínez. 2ª ed. Madrid: Akal, 2010.

Burns, Gary. “Beatles News: Product Line Extensions and the Rock Canon”. En *The Cambridge Companion to The Beatles*, editado por K. Womack. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por Mª Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.

Caballero Parra, Carlos Andrés. “The recording and sound aesthetics of tropical music in Colombia”. En *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*, editado por Jan-Olof Gullö, 55-70. Estocolmo: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production, 2019.

———. “Reggaeton in Medellín: A New Perspective on International Aesthetic-Sound Production”. En *My Kind of Sound: Popular Music and Audiovisual Culture*, editado por Enrique Encabo, 103-27. Cambridge Scholars Publishing, 2020.

Cáceres Zapatero, María Dolores. “Operación Triunfo o el restablecimiento del orden social”. *Zer* 7, n.º 13 (2002). http://hdl.handle.net/10810/40816.

Calderón, Tego. “Black Pride”. En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 324-26. Durham: Duke University Press, 2009.

Calvo del Olmo, Francisco Javier. “De América Latina a la Latinidad Americana: zona franca o encrucijada lingüística”. *Revista Sures*, n.º 3 (2014). https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/134/140.

Calzadilla Waldmann, Luis. “Reggaeton. Objeto cultural no identificado”. *Estudios venezolanos de comunicación*, n.º 138 (2007): 24-31. https://gumiteca.org/PDF/COM2007138_24-30.pdf.

Campos Valverde, Raquel. “Understanding Musicking on Social Media Music Sharing, sociality and Citizenship”. Tesis doctoral, London South Bank University, 2019. https://doi.org/10.18744/lsbu.88x09.

Camprubí, Aïda. “Y dime qué pasó, el ritmo se prendió”. En *Making Flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*, editado por Alicia Álvarez y Blanca Martínez, 213-44. Barcelona: Plaza & Janés, 2021.

Carballo Villagra, Priscilla. “Reggaeton e identidad masculina”. *Cuadernos Americanos* 3, n.º 4 (2007): 87-101. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476948766005.

Castro, Ernesto. *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae, 2019.

Castro-Domínguez, Juan Carlos. “Arca. La ciborg poshumana que Donna Haraway quería para nosotras”. En *AAAA*. Arte, Alianzas, Afectos y Algo más**, editado por Carmen G. Muriana y Javi Moreno, 67-76. Universitas Miguel Hernández, 2021.

Celis Salgado, Nadia. “Las ‘verdades’ de Shakira: corporalidad y caribeñidad en un fenómeno global”. *Aguaita Revista del Observatorio del Caribe colombiano* 17-18 (2008): 9-31.

Cepeda, María Elena. “When Latina hips make/mark history: Music video in the ‘new’ American studies”. *Women & Performance: a journal of feminist theory* 18, n.º 3 (2008): 235-52.

———. “Media and the Musical ImagiNation: Comparative Discourses of Belonging in ‘Nuestro Himno’ and ‘Reggaeton Latino’”. *Identities: Global Studies in Culture and Power* 16 (2009): 548-72. https://doi.org/10.1080/10702890903172702.

———. *Musical ImagiNation: U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. Nueva York: New York University Press, 2010.

Chalk, Lauren. “Representing reggaeton through fans’ online community archives”. *Transformative Works and Cultures*, n.º 37 (2022), https://doi.org/10.3983/twc.2022.2123.

Chiou, Jyh-Shen, Chien-Yi Huang y Hsin-hui Lee. “The antecedents of music piracy attitudes and intentions”. *Journal of Business Ethics* 57, (2005): 161-174.

Cohen, Anthony. *The Symbolic Construction of Community*. Chichester: Routledge, 1985.

Cohen, Sarah. “Ethnography and popular music studies”. *Popular Music* 12, n.º 2 (1993): 123-38.

Cohen, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics*. Oxford: Robertson, 1980.

Concepción Mederos, Marta. “‘Men, tú no te criaste en Achinech’. La escena trap de Canarias”. Trabajo fin de grado, Universidad de La Laguna, 2018.

Cook-Martín, David y Anahi Viladrich. “Imagined homecomings. The problem with similarity among ethnic return migrants in Spain”. En *Diasporic homecomings: ethnic return migration in comparative perspective*, editado por Takeyuki Tsuda, 133-158. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Córdoba, Antonio. “‘A Mutant Faith’: Science Fiction, Posthumanism, and Queer Futurity in Arca’s KiCK Album Pentalogy”. En *Posthumanism and Latin(x) American Science Fiction*, editado por Antonio Córdoba y Emily A. Maguire, 219-36. Palgrave Macmillan, 2023.

Corona, Ignacio y Alejandro L. Madrid. “The Postnational Turn in Music Scholarship and Music Marketing”. En *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, 3-22. Lanham: Lexington Books, 2008.

Crespo, Isabel, José Luis Lalueza, Sònia Sánchez Busqués y Marta Padrós. “Multiplicidad de voces e identidad étnica en los procesos de cambio en la cultura gitana”. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 13, n.º 3 (2013): 159-77. https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1134.

Cruces Roldán, Cristina. “Hacia una revisión del concepto ‘nuevo flamenco’. La intelectualización del arte”. En *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, 13-25. Universidad de Sevilla, 2012.

Cruz, Nando. *Macrofestivales: el agujero negro de la música*. Barcelona: Ediciones Península, 2023.

Cuadrado, Jara. "El movimiento feminista en España en el siglo XXI: alcances de un proyecto en construcción". En *El feminismo en España Dos siglos de historia*, editado por Pilar Folguera, 251-80. Madrid: Pablo Iglesias, 2022.

Cuadrado García, Manuel y María José Miquel Romero. "Actitud y ética hacia la piratería musical: un análisis exploratorio". En *Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM*, vol. 2, (2007).

Cuesta Cambra, Ubaldo, Sandra Gaspar Herrero y Tania Menéndez Hevia. "Estudio de la construcción de las identidades de género a través del programa televisivo: Mujeres y Hombres y Viceversa". *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 10, n.º 3 (2012): 284-307. https://doi.org/10.7195/ri14.v10i3.196.

Daenekindt, Stijn y Julian Schaap. "Using word embedding models to capture changing media discourses: a study on the role of legitimacy, gender and genre in 24,000 music reviews, 1999-2021". *Journal of Computational Social Science* 5 (2022): 1615-1636.

Dafonte Gómez, Alberto. "Evolución de los rasgos culturales del formato televisivo 'Operación Triunfo' en España desde la perspectiva de la identidad de marca (2001-2011)". *Revista de comunicación de la SEECI*, n.º 25 (2011): 63-101. https://doi.org/10.15198/seeci.2011.25.43-67.

Davidson, Joyce y Liz Bondi, eds. *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate, 2007.

Dávila, Arlene. *Latinos INC. The Marketing and Making of a People*. Londres, University of California Press, 2001.

Dávila Ellis, Verónica. "'¿Dónde Están Las Yales?' Reggaetón and Womanhood in the Welfare Island". *Journal of Gender and Sexuality Studies / Revista de Estudios de Género y Sexualidades* 46, n.º 1-2 (2020): 195-214. https://doi.org/10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0195.

Davila, Jose. "You Got Your Reggaetón in my Hip-Hop: Crunkiao and 'Spanish Music' in the Miami Urban Scene". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 200-217. Durham: Duke University Press, 2009.

Dayan, Daniel y Elihu Katz. *Media events: The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press, 1994.

Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Dialogues*. Londres: Athlone, 1987.

Dennis, Christopher. "The 'Afro-Colombianization' of Hip-Hop and Discourses on Authenticity". En *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, editado por Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid, 185-207. Lanham: Lexington Books, 2008.

Díaz Fernández, Silvia. "Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny". *Revista de Investigaciones Feministas* 12, n.º 2 (2021): 663-75.

Díaz, Lorenzo. *La caja sucia*. Madrid: La esfera de los libros, 2005.

Díaz Pinto, Ana María. "'Revenge of the freaks': an approach to the aesthetic discourses of the Neoperreo scene in Santiago de Chile". Trabajo fin de grado, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.

Díaz Pinto, Ana María y Macarena Robledo-Thompson. "'Voy conociendo mi voz, me voy encontrando mi *flow*': performance vocal y musical en el reggaetón y trap latino a través del caso de Bryant Myers". *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular* 3, n.º 2 (2021): 39-56. https://doi.org/10.53689/cp.v3i2.123.

Dinzey-Flores, Zaire Zenit. "De la disco al caserío. Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón". *Centro Journal* 20, n.º 2 (2008): 35-69. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37712148002.

Domínguez-Mujica, Josefina, Diego López de Lera, Diego Ortega Rivera y Antía Pérez-Caramés. "El sistema migratorio de Latinoamérica-España: ¿Ha sido la crisis económica un paréntesis?". *Cuadernos Geográficos* 59, n.º 3 (2020): 37-57. https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v59i3.9223.

Domino Rudolph, Jennifer. "*Pidieron cacao*: Latinidad and Black Identity in the Reggaetón of Don Omar". *Centro Journal* 23, n.º 1 (2011): 31-53. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37722223002.

Duschinsky, Robbie. "The Emergence of Sexualization as a Social Problem: 1981-2010". *Social Politics* 20, n.º 1 (2013): 137-56. https://doi.org/10.1093/sp/jxs016.

Dyer, Richard. "In Defense of Disco". *Gay Left*, n.º 8 (1979): 20-23.

Eidsheim, Nina. "Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre". *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 13 (2009). https://www.sibetrans.com/trans/articulo/57/synthesizing-race-towardsan-analysis-of-the-performativity-of-vocal-timbre.

Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars y Patrick Vonderau. *Spotify Teardown. Inside the Black Box of Streaming Music*. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Escalona, Saúl. *De la salsa au reggaeton: un phénomène social*. París: l'Harmattan, 2016.

Escobar Fuentes, Silvia. "Sexismo y relaciones de género en la música popular contemporánea: reggaetón y grandes éxitos". Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2022.

———. "Reflexión de la realidad social a través del análisis de las canciones: reggaetón y sus roles de género". En *La investigación sobre nuevas estrategias de aprendizaje*, editado por Mario Millán Franco y Silvia Escobar Fuentes, 29-49. Madrid: Dykinson, 2022.

Escobar Fuentes, Silvia y F. Manuel Montalbán Peregrín. "Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes". *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social* 21, n.º 3 (2021): e2960. https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2960.

Fajardo Caldera, María Isabel, María Luisa Bermejo García, Verónica Jiménez Gómez, Fernando Fajardo Bullón, María Isabel Ruiz Fernández y María Guadalupe Fajardo Caldera. "La socialización a través de los iguales en la juventud: las tribus urbanas en Extremadura". *International Journal of Developmental and Educational Psychology INFAD Revista de Psicología* 2, n.º 1 (2010): 269-278. https://dehesa.unex.es:8443/handle/10662/3150.

Farnell, Lauren. "Gender and Sexual Dissidence in Reggaetón: the Politics of Cuir Performance in the Hispanic Caribbean". Trabajo fin de máster, University of Maryland, 2023.

Fatás Cabeza, Jaime. "El flamenco en los Estados Unidos: el mestizaje o la obsolescencia". *Música Oral del Sur*, n.º 6 (2005): 37-53.

Feixa, Carles, dir. "Jóvenes Latinos: espacio público y cultura urbana". Informe de investigación. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2005.

Fellone, Ugo. "El post-rock en España: genealogía de sus parámetros musicales y discursivos". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021.

———. "Los géneros musicales en las músicas populares urbanas y su dimensión temporal: temporal: estado de la cuestión y propuestas para su análisis". *Resonancias* 25, n.º 49 (2021): 61-83. https://doi.org/10.7764/res.2021.49.4.

———. "'Mi estilo es todos los estilos': la fluidez genérica en la música de C. Tangana y Nathy Peluso". *Revista Musical Chilena* 18, n.º 242 (2024): 173-194. https://resonancias.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/70749.

Fernández, David. "Discogràfiques dance. Una indústria cultural en transformació". *Treballs de Comunicació [Societat Catalana de Comunicació]*, n.º 21 (2006): 125-38.

Fiske, John. *Reading the Popular*. Londres: Routledge, 1989.

Flores, Juan. "The Latino Imaginary: Dimensions of Community and Identity". En *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*, editado por Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman, 183-93. Dartmouth College Press, 1997.

Folch, Enrich. "At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop. The Case of Rumba". En *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce. Nueva York: Routledge, 2013.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

Fouce, Héctor. "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, editado por Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro Pozo, 169-82. Ariel, 2012. https://www.articaonline.com/wp-content/uploads/2011/07/jovenes_culturas_urbanas_completo.pdf.

Fouce, Héctor y Silvia Martínez. "From Opacity to Transparency: Operación Triunfo and New Trends in Spanish Music Industry". En *Actas IASPM Conference Roma*, 210-19. Roma, 2005.

Fragell, Anne Danielsen. “Using the body: An ethnographic study of sexual capital in Havana, Cuba”. Trabajo fin de máster, University of Oslo, 2020. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-87049.

Frith, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

———. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul Du Gay, 181-213. Madrid: Amorrortu Editores, 2003.

Frith, Simon y Angela McRobbie. “Rock and Sexuality”. En *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, editado por Simon Frith y Andrew Goodwin, 317-32. Nueva York: Taylor & Francis, 1990.

Gabilondo, Joseba. *España postimperial: Ideologías del imperio restaurativo*. Santander: La Vorágine, 2024.

Galluci, María José. “Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton”. *Opción* 24, n.º 55 (2008). https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872008000100006.

Gámez Henares, Llúcia. “De Puerto Rico a nosaltres: reportatge sobre l’apropiaciço cultural en la música a través de l’arribada del reggaeton a Espanya”. Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.

Garcés, Helios F. “El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial”. *Tabula Rasa*, n.º 25 (2016): 225-51. http://redalyc.org/articulo.oa?id=39649915011.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo, 1990.

García Peinazo, Diego. *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición*. Sociedad Española de Musicología, 2017.

García-Medina, William. “Cubatón’s Transnational Creolizations”. En *Scattered Musics*, editado por Martha I. Chew Sánchez y David Henderson, 57-72. University Press of Mississippi, 2021.

Geismar, Haidy. “Instant Archives?”. En *The Routledge Companion to Difital Ethnography*, editado por Larissa Hjorth, Heather Horst, Anne Galloway y Genevieve Bell, 331-43. Nueva York: Taylor & Francis, 2017.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.

Gentile Reyes, Cloe. “Reggaetón as Resistance: Negotiating Racialized Femininity through Rap, Miniskirts, and Perreo”. Tesis doctoral, University of California, 2023.

Gilroy, Paul. “Migrancy, culture, and a new map of Europe”. En *Blackening Europe. The African American Presence*, editado por Heike Raphael-Hernández. Londres: Routledge, 2004.

Goldman, Dara E. “Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen’s troubling of gender”. *Latino Studies* 15, n.º 4 (2017): 439-57. https://doi.org/10.1057/s41276-017-0088-5.

Gomá, Marina. “A Queer Migrant Gaze: Re-signifying Spanish National Identity with Electro-pop and Reggaetón”. En *Actes du colloque étudiant / art et politique: les enjeux de la localité dans les pratiques*, editado por Champagne Lysandre y Pascale Bédard. Motreal, 2022.

González Aldea, Patricia. “Espacios de participación radiofónica e inmigración. El caso rumano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65 (2010): 45-60. https://doi.org/10.4185/RLCS-2010-882-045-060.

Gopinath, Sumanth. *The Ringtone Dialectic: Economy and Cultural Form*. Cambridge: MIT Press, 2013.

Guerrero, Juliana. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 16 (2012): 1-22. https://www.sibetrans.com/trans/article/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n.

Guidotti-Hernández, Nicole M. “Affective Communities and Millennial Desires: Latinx, or Why My Computer Won’t Recognize Latina/o”. *Cultural Dynamics* 29 n.º 3 (2017): 141-159. https://doi.org/10.1177/0921374017727853.

Gutiérrez, Camila. *Reggaetón, religión*. Santiago de Chile: Planeta, 2024.

Hakim, Catherine. *Honey Money: the power of erotic capital*. Londres: Allen Lane, 2010.

Hall, Stuart. “Cultural Studies: two paradigms”. *Media, Culture and Society* 2, n.º 1 (1981).

———. “The Question of Cultural Identity”. En *Modernity and its Futures*, editado por Stuart Hall, David Held y Tony McGrew. Cambridge: Polity Press, 1992.

———. “Encoding, decoding”. En *The Cultural Studies Reader*, editado por Simon During. Londres y Nueva York: Routledge, 1993.

———. “New Ethnicities”. En *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres: Routledge, 1996.

———. “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?” En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul Du Gay, traducido por Horacio Pons, 13-39. Madrid: Amorrortu Editores, 2003.

Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge, 1979.

Hennion, Antoine. “The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song”. *Popular Music* 3 (1983): 158-193.

Hernández Fernández, Coral y José Antonio Alcoceba Hernando. “Socialización virtual, multiculturalidad y riesgos de los adolescentes latinoamericanos en España”.

ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes 13, n.º 2 (2015): 116-41. https://doi.org/10.7195/ri14.v13i2.787.

Hernández Torres, Ángel. "Estereotips, estigmes i antigitanisme. Representativitat del poble gitano en els programes Los Gipsy Kings i Equipo de Investigación". Trabajo fin de grado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018. https://ddd.uab.cat/record/266530.

Herrera Quintana, Elena. *Beyoncé en la intersección: pop, raza, género y clase*. Dos Bigotes, 2022.

Hesmondhalgh, David, Leslie M. Meier. "What the digitalisation of music tells us about capitalism, culture and the power of the information technology sector". *Information, Communication & Society* 21, n.º 11 (2018): 1555-70. https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1340498.

Heuguet, Guillaume. "When Club Culture Goes Online: The Case of Boiler Room". Traducido por Luis-Manuel Garcia. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 8, n.º 1 (2016): 73-87.

hjdarger. "El archivo está dañado o no puede abrirse". En *Making Flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*, editado por Alicia Álvarez y Blanca Martínez, 245-66. Barcelona: Plaza & Janés, 2021.

Howitt, Dennis y Kwame Owusu-Bempah. "Race and Ethnicity in Popular Humour". En *Beyond a Joke: The Limits of Humour*, editado por Sharon Lockyer y Michael Pickering, 47-64. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Huber, Allison. "Mainstream as a metaphor: Imagining Dominant Culture". En *Redefining Mainstream Popular Music*, editado por Sarah Baker, Andy Bennett y Jodie Taylor, 3-13. Taylor & Francis Group, 2013.

Iglesias, Iván. "Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock". *El oído pensante* 9, n.º 1 (2021): 233-65. https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8042.

Imboden, Rebecca. "Ideología y variación estilística en el reggaetón". *Boletín Hispánico Helvético* 28 (2016): 29-62.

Jan Fairley. "How to Make Love with your Clothes On: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 280-94. Durham: Duke University Press, 2009.

Jiménez, Félix. "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words a Minute". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 229-51. Durham: Duke University Press, 2009.

Johnson, Richard, Deborah Chambers, Parvati Raghuram y Estella Tincknell, eds. "Remaking methods: from audience research to studying subjectivities". En *The practice of cultural studies*, 243-67. Londres: SAGE, 2004.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. "La 'producción performativa' como proceso generador de discursos musicales y su dimensión promocional: el caso de los Max Mix." *XIV Congreso IASPM-AL*, Medellín, 6 de noviembre de 2020. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=c1AHtQ7RpSE&feature=youtu. be.

———. “La ‘miamización’ del cantante español: el productor musical latino como estrategia de internacionalización”. *Cuadernos de Etnomusicología* 16, n.º 2 (2021). https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/7-miamizacion_1.pdf.

Kattari, Kim. “Building Pan-Latino Unity in the United States through Music: An Exploration of Commonalities Between Salsa and Reggaeton”. *Musicological Explorations* 10 (2009): 105-36.

Kim, Jiyoung. “The Nascent Reggaetón Scene in South Korea: Historical and Contemporary Analysis”. Trabajo fin de máster, The University of Texas at Austin, 2019. https://repositories.lib.utexas.edu/items/e5700e64-4723-44bf-aef4-64b64872e084.

Kimmel, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. Nueva York: The Free Press, 1997.

Kob, Malte, Nathalie Henrich, Hanspeter Herzel, David Howard, Isao Tokuda y Joe Wolfe. “Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions”. *Current Bioinformatics* 6, n.º 3 (2011): 362-74. https://doi.org/10.2174/157489311796904709.

Kopecká, Anna. “Feminism within Reggaeton Music: How do Female Artists Appropriate Reggaeton Scene as Space for Feminist Agency?”. Trabajo fin de máster, KU Leuven, 2015.

Koszla-Szymańska, Małgorzata. “Aportes mutuos entre la cultura de las Islas Canarias y América Latina en los campos del folklore, religión e idioma”. *Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula* 58, n.º 1 (2018): 65-79.

Laclau, Ernesto. *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londres: Verso, 1990.

Ladrero, Valentín. *El rumor de los suburbios. Músicas desde los márgenes*. Madrid: La oveja roja, 2021.

Lanternari, Vittorio. “Spreco, ostentazione, competizione economica. Antropologia del comportamento festivo”. En *Festa. Antropologia e semiotica*, editado por Carla Bianco y Maurizio Del Ninno, 132-50. Florencia: Nuova Guaraldi Editrice, 1981.

Larraín Ibáñez, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996.

Lavielle Pullés, Ligia. “Entre el disgusto y la gozadera. Consumo de reggaetón en la conformación de identidades musicales juveniles”. *Cadernos de Estudos Sociais* 29, n.º 1 (2013): 1-19.

LeBrón, Marisol. “Reseña de *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton’s Rough Road to Glory*, dirigida por James Chankin y Leigh Savidge”. *Centro Journal* 21, n.º 2 (2009): 302-6.

LeBrón, Marisol. “‘Con un *Flow* Natural”: Sonic affinities and reggaeton nationalism”. *Women & Performance: a journal of feminist theory* 21, n.º 2 (2011): 219-33. https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.607598.

Lena, Jennifer C. “Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music”. Tesis doctoral, Princeton, 2012.

León Olvera, Alejandra y Virginia Villaplana Ruiz. “Transfeminidad Viral en la cultura red. Memes, Videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni”. En *#NetNarcocultura. Estudios de Género y Juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo*, 169-82. Barcelona: Instituto de la Comunicación (InCom-UAB), 2022.

Leste Moyano, Eduardo. “Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

Liska, Mercedes. *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2024.

Llano Camacho, Isabel. “La salsa en Barcelona: inmigración, identidad, músicas latinas y baile”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

López Castellano, Ramon. “El Flamenco Pop Como Tecnología Del Cambio Social En España: Del Desarrollismo Nacionalflamenquista al Cuerpo Biorrumbero de La Transición”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n.º 21-22 (2018). https://www.sibetrans.com/trans/article/552/el-flamenco-pop-como-tecnologia-del-cambio-social-en-espana-del-desarrollismo-nacionalflamenquista-al-cuerpo-biorrumbero-de-la-transicion.

López Castilla, Teresa. “El perreo queer del lesbian reguetón”. En *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*, editado por Ana María Botella Nicolás y Rosa Isusi Fagoaga, 199-208. Valencia: Universitat de València, 2018.

López Pajares, Álvaro. “Dance reggaeton like you own it: The political aesthetics of neoperreo in contemporary Spain”. En *8th Annual CLACS Graduate Student Conference*. Indiana University, 2019.

López-Cano, Rubén. “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”. En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la SibE*, editado por Josep Martí y Silvia Martínez. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004.

———. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital.* Barcelona: Musikeon Books, 2018.

Machin, David. *Analysing popular music*. Los Ángeles: Sage, 2010.

Manovich, Lev. “The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production?”. *Critical Inquiry* 35, n.º 2 (2009). https://doi.org/10.1086/596645.

Manrique, Diego A. “Prensa musical: el ascenso de la banalidad”. *Periférica Internacional. Revista Para El análisis De La Cultura Y El Territorio* 1, n.º 4 (2003): 118-21.

Manuel, Peter y Michael D. Largey. *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*. 3ª ed. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, 2016.

Manuel, Peter y Wayne Marshall. “The riddim method: aesthetics, practice, and ownership in Jamaican dancehall”. *Popular Music* 25, n.º 3 (2006): 447-70.

Márquez Bonilla, Alejandra. "Operación Triunfo como fenómeno de éxito social e impacto en la sociedad". Trabajo fin de grado, Universidad de Sevilla, 2018.

Marshall, Wayne. "Contortions to Match Your Confusion: Digital Disfigurement and the Music of Arca". *Review: Literature and Arts of the Americas* 48, n.º 1 (2015): 118-22. https://doi.org/10.1080/08905762.2015.1021112.

———. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton". *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008): 131-51.

———. "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration and Commercialization". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez. Durham: Duke University Press, 2009.

———. "Reggaeton". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2010. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2087540.

———. "Treble Culture". En *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, editado por Sumanth Gopinath y Jason Stanyek, vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Marshall, Wayne, Raquel Z. Rivera, y Deborah Pacini Hernandez. "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón". *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 14 (2010). https://www.sibetrans.com/trans/article/23#_ednref1.

Martí, José. *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.

Martí, Josep. *El Folklorismo: Uso y Abuso de La Tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.

———. "Música i festa: algunes reflexions sobre las pràctiques musicals i la seva dimensió festiva". *Anuario Musical* 57 (2002): 277-93.

Martín Sevillano, Ana Belén. "Son ilusiones: etnicidad e identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa". *Cultura, Lenguaje y Representación* 24 (2020): 105-22. https://doi.org/10.6035/CLR.2020.24.6.

Martínez Buján, Raquel y Montse Golías Pérez. "La Latinoamericanización de la inmigración en España". *Cuadernos Geográficos* 36, n.º 1 (2005): 51-64.

Martínez Noriega, Dulce A. "Identidad-es reggaetoneras, prácticas religiosas y marginación social". *Tramas*, n.º 54 (2020): 173-94, https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/919.

Martínez Noriega, Dulce Asela. "Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género". *El Cotidiano*, n.º 186 (2014): 63-67.

Martínez, Silvia. "A vueltas con el reggaeton: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España". *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 26 (2022). https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/10-silvia-reggaeton.pdf.

Marx, Karl. *Capital*. Traducido por Ben Fowkes, vol. 1. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Masterson-Algar, Araceli. "Second Stop, Nuevos Ministerios: Planning Madrid's Nightlife". En *Ecuadorians in Madrid Migrants' Place in Urban History*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016.

Mateu, Aleix. “Fórmulas para el próximo hombre”. En *Making Flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*, editado por Alicia Álvarez y Blanca Martínez, 21-53. Barcelona: Plaza & Janés, 2021.

McRobbie, Angela. *Feminism and Youth Culture: From “Jackie” to “Just Seventeen”*. Youth Questions. Basingstoke: Macmillan Press, 1991.

Méndez Rubio, Antonio. “Rock, subalternidad, nación: El caso del rock gitano en la Transición Española”. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 10 (2015): 67-75. http://hdl.handle.net/10550/57407.

Mendívil, Julio. *En contra de la música: Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.

Mignolo, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Traducido por Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

Molina, Melinda S. “Calle 13: Reggaeton, Politics, and Protest”. *Washington University Journal of Law & Policy* 46 (2015): 117-47. https://openscholarship.wustl.edu/law_journal_law_policy/vol46/iss1/9/.

Moncayo Cevallos, Mayra Alejandra. “Mujer del mal y el neoperreo. La identidad femenina subversiva presente en la obra de Tomasa del Real”. Trabajo fin de máster, Universidad Andina Simón Bolívar, 2023. http://hdl.handle.net/10644/9196.

Moore, Allan. “Authenticity as Authentication”. *Popular Music* 21, n.º 2 (2002): 209-23.

Morad, Moshe. “Queering the Macho Grip Transgressing and Subverting Gender in Latino Music and Dance”. *Ethnologie française* 46, n.º 1 (2016): 103-14. https://doi.org/10.3917/ethn.161.0103.

Morales, Ed. *Guía de la música latina*. Traducido por Joan Sardá. Barcelona: Ediciones Robin Book, 2010.

Moreno Cazalla, Lourdes. “El boom de la música urbana latina y la expansión del español a nivel global”. Fundación Antonio de Nebrija, 2023.

Moreno Segarra, Ignacio y Asunción Bernárdez Rodal. “How to be a choni. Tutorial videos, class and gender in Spain’s economic recession”. *Catalan journal of communication & cultural studies* 9, n.º 2 (2017): 265-84.

Mosser, Kurt. “‘Cover Songs’: Ambiguity, Multivalence, Polysemy”. *Popular Musicology Online*, n.º 2 (2008). http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html.

Mulligan, Mark. *Awakening: The music industry in the digital age*. Londres: MIDIA Research, 2015.

Mundy, John y Glyn White. *Laughing Matters: Understanding film, television and radio comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

Muñoz de Bustillo, Rafael y José Ignacio Antón. “De la España que emigra a la España que acoge: contexto, dimensión y características de la inmigración

latinoamericana en España". *América Latina Hoy* 55 (2010): 15-39. https://doi.org/10.14201/alh.7261.

Mykhalonok, Mariia. "The World capital of reggaeton: Verbal framing of Medellin in online media discourse". *Ricercare*, n.º 13 (2021): 56-71. https://doi.org/10.17230/ricercare.2020.13.3.

Nadal-Ramos, Virgimaris y Dorsía Smith Silva, eds. "Perspectives on reggaeton". University of Puerto Rico, Río Piedras Campus, 6 de abril de 2016.

Négrier, Emmanuel, Lluis Bonet y Michel Guérin, eds. *Music festivals, a changing world. An International Comparison*. París: Éditions Michel de Maule, 2013.

Negrón-Muntaner, Frances, y Raquel Z. Rivera. "Nación Reggaetón". *Nueva Sociedad*, n.º 223 (2009). https://nuso.org/articulo/nacion-reggaeton/.

Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres: Routledge, 1999.

Nieborg, David B. y Thomas Poell. "The platformization of cultural production: Theorising the contingent cultural commodity". *New Media & Society* 20, n.º 11 (2018). https://doi.org/10.1177/1461444818769694.

Novick, Daniela. "De gladiadoras, warriors y queers: una aproximación a las producciones musicales de la cumbia feminista". *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 26 (2022). https://www.sibetrans.com/trans/articulo/621/de-gladiadoras-warriors-y-queers-una-aproximacion-a-las-producciones-musicales-de-la-cumbia-feminista.

Noya, Javier y Martín Pérez Colman. "¿Potencia sonora? España en los Premios Grammy". *Real Instituto Elcano*, n.º 12 (2011).

Nuessel, Frank H. "Eye Dialect in Spanish: Some Pedagogical Applications". *Hispania* 65, n.º 3 (1982): 346-51. https://doi.org/10.2307/341268.

Ochoa, Ana María. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música". *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 6 (2002). https://www.sibetrans.com/trans/articulo/231/el-desplazamiento-de-los-discursos-de-autenticidad-una-mirada-desde-la-musica.

Ochoa Gautier, Ana María. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12, n.º 6 (2006): 803-25.

O'Connell, Kerri. "*¡Viva Latino!* El crecimiento renombre de la música latina en los Estados Unidos (The Rising Popularity of Latin Music in the U.S.)". Trabajo fin de grado, Bryant University, 2019.

Ogas Jofre, Julio. "Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop". *Musiker*, n.º 20 (2013): 275-97.

Ordóñez Eslava, Pedro. "Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 32 (2019): 95-114. https://doi.org/10.5209/cmib.65529.

Ortiz Monasterio, José. "Apostillas al concepto de latinidad". *Historias*, n.º 74 (2009): 53-66.

O'Shaughnessy, Michael. "Box pop: popular television and hegemony". En *Understanding television*, editado por Andrew Goodwin y Garry Whannel. Londres: Taylor & Francis Group, 2005.

Owen, Jones. *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Traducido por Íñigo Jáuregui. Madrid: Capitán Swing, 2013.

Pacini Hernandez, Deborah. "The Name Game: Locating Latinas/Os, Latins, and Latin Americans in the US Popular Music Landscape". En *A Companion to Latina/o Studies*, editado por Juan Flores y Renato Rosaldo, 49-59. Malden: Blackwell Publishing, 2007. https://doi.org/10.1002/9781405177603.ch5.

———. "Dominicans in the Mix: Reflections on Dominican Identity, Race and Reggaeton". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 135-64. Durham: Duke University Press, 2009.

———. *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press, 2010.

———. "Urban Bachata and Dominican Racial Identity in New York". *Cahiers d'études africaines*, n.º 216 (2014): 1027-1054. https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.17927.

Padial Garrido, Cristina Alba. "Música y polisemia. Folklore y Flamenco en Iberia de Albéniz". Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2016.

Padilla, Beatriz y Francisco José Cuberos-Gallardo. "Deconstruyendo al inmigrante latinoamericano: las políticas migratorias ibéricas como tecnologías neocoloniales". *Horizontes Antropológicos* 46 (2016): 189-218. http://journals.openedition.org/horizontes/1334.

Paetzold, Christopher. "Singing Beneath the Alhambra: The North African and Arabic Past and Present in Contemporary Andalusian Music". *Journal of Spanish Cultural Studies* 10, n.º 2 (2009): 207-23. https://doi.org/10.1080/14636200902990711.

Party, Daniel. "The Miamization of Latin-American Pop Music". En *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, editado por Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid, 65-80. Lanham: Lexington Books, 2008.

Paskual, Igor. "El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la Ley del Suelo". En *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, editado por Francisco Javier Mora Contreras y Eduardo Viñuela, 53-72. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.

Pastor-Gosálbez, Inma, Ángel Belzunegui-Eraso, Marta Calvo Merino y Paloma Merino. "La violencia de género en España: un análisis quince años después de la Ley 1/2004". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 174 (2021): 109-28. https://doi.org/10.5477/cis/reis.174.109.

Pedro, Josep, Ruth Piquer y Fernán del Val. "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas". *Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 12 (2018): 63-88.

https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf.

Peláez, Raquel. "La parábola de Descemer Bueno". En *Mierda de música*. Barcelona: Blackie Books, 2017.

Penagos Rojas, Yesid y Miguel Alberto González González. "Lenguajes del poder. La música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes". *Plumilla Educativa* 10, n.º 2 (2012): 290-305. https://doi.org/10.30554/plumillaedu.10.471.2012.

Pérez, Jorge. "The Soundscapes of Resistance: Notes on the Postmodern Condition of Spanish Pop Music". *Journal of Spanish Cultural Studies* 7, n.º 1 (2006): 75-91.

Periáñez Bolaño, Iván. "Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes". *Revista Andaluza de Antropología* 10 (2016): 29-53. http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03.

Peter, Wade. *Race and Sex in Latin America*. Pluto Press, 2009.

Pieterse, Neverdeen. "Globalization as Hybridization". *International Sociology* 9 (1994): 161-84.

Piñón Lora, Maybel y Alan Pulido Moreno. "La imagen de la mujer en el reggaetón: Un análisis crítico del discurso". *Revista Iberoamericana de Comunicación*, n.º 38 (2020): 45-77. https://ric.ibero.mx/index.php/ric/article/view/67.

Poveda Viera, Juan Carlos. *Hello Friends, Cantemos. La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodienses durante la política del Buen vecino (1933-1945)*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones, 2023.

Provenzano, Catherine. "Making Voices: The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music". *Journal of Popular Music Studies* 31, n.º 2 (2019): 63-84. https://doi.org/10.1525/jpms.2019.312008.

Ramírez Noreña, Viviana Karina. "El concepto de mujer en el reggaeton: análisis lingüístico". *Lingüística y literatura*, n.º 62 (2012): 227-43. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.14533.

Ramos, Quique. "La culpa la tiene el dinero". En *Making Flu$. La música urbana: Un cambio generacional, un nuevo paradigma cultural*, editado por Alicia Álvarez y Blanca Martínez, 153-73. Barcelona: Plaza & Janés, 2021.

Ranocchiari, Dario. "Reggaetón, dancehall, mode-up. Ser (músicos) sanandresanos en la era digital". En *Facing Humanities: current perspectives from young researchers*, editado por Fernando Janeiro, Albert Jornet Somoza, Daria Saccone y Sergi Sancho Fibla. Universitat Pompeu Fabra, 2014. https://digibug.ugr.es/handle/10481/34868.

Regev, Motti. "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within". *Cultural Sociology* 1, n.º 3 (2007): 317-41. https://doi.org/10.1177/1749975507082051.

———. “Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music”. *American Behavioral Scientist* 20, n.º 10 (2011): 1-16. https://doi.org/10.1177/0002764211398079.

Rey-Gayoso, Raúl y Carlos Diz. “Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis”. *AIBR, Revista de Antropologia Iberoamericana* 16, n.º 3 (2021). https://doi.org/10.11156/aibr.160307.

Rice, Timothy. “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”. En *Modeling Ethnomusicology*, 139-60. Oxford University Press, 2017.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vol. 1 y 3. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1984.

Rivera, Michelle Marie. “Hate it or love it: Global crossover of reggaetón music in the digital age”. Tesis doctoral, University of Illinois, 2014, https://www.ideals.illinois.edu/items/49885.

Rivera, Raquel Z. “Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”. En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 111-34. Durham: Duke University Press, 2009.

Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, eds. “Introduction: Reggaeton’s Socio-Sonic Circuitry”. En *Reggaeton*. Durham: Duke University Press, 2009.

———, eds. *Reggaeton*. Durham: Duke University Press, 2009.

Rivera-Rideau, Petra. “‘Tropical Mix’: Afro-Latino Space and Notch’s Reggaetón”. *Popular Music and Society* 34, n.º 2 (2011): 221-35. https://doi.org/10.1080/03007766.2010.510920.

———. *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham: Duke University Press, 2015.

———. “Reinventing Enrique Iglesias: Constructing Latino whiteness in the Latin urban scene”. *Latino Studies* 17 (2019): 467-83. https://doi.org/10.1057/s41276-019-00210-1.

Rivera-Rideau, Petra y Jericko Torres-Leschnik. “‘The Colors and Flavors of My Puerto Rico’: Mapping Despacito’s Crossovers”. *Journal of Popular Music Studies* 31, n.º 1 (2019): 87-108. https://doi.org/DOI: 10.1525/jpms.2019.311009.

Rivera-Servera, Ramón H. “Musical Trans(actions): Intersections in Reggaetón”. *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 13 (2009). https://www.sibetrans.com/trans/article/62/musical-trans-actions-intersections-in-reggaeton.

———. “Dancing Reggaetón with Cowboy Boots”. En *Transnational Encounters Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, editado por Alejandro L. Madrid, 373-92. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

Rivero Pérez, Thais. “Filosofía y reggaetón. Una perspectiva interseccional”. Trabajo fin de máster, Universidad de La Laguna, 2020.

Robertson, Roland. “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. En *Global Modernities*, editado por Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson. Sage, 1995.

Rodrigues Morgado, Carolina. “Reggaeton, mujeres e identidades. ‘Yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa’ la cama voy’”. Trabajo fin de máster, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Ecuador, 2012. http://hdl.handle.net/10469/5396.

Rodríguez Cruz, Juan Carlos, Luiz Bezerra Neto y Carlos Antonio Córdova Martínez. “Origen y evolución del término guajiro”. *Revista Exitus* 7, n.º 3 (2017): 427-40. https://doi.org/10.24065/2237-9460.2017v7n3id362.

Rodríguez Oliveira, Alicia. “Dos caras de la misma moneda. Una mirada sociológica sobre el reggaeton”. Trabajo fin de grado, Universidade da Coruña, 2021. http://hdl.handle.net/2183/28919.

Romero Joseph, Welmo E. “From Hip-Hop to Reggaeton: Is There Only a Step?” En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 312-23. Duke University Press, 2009. https://doi.org/10.1215/9780822392323-017.

Romero, Vidal. “La juventud baila. Música electrónica y modernidad en España, del bakalao al trap (1980-2017)”. En *Loops. Una historia de la música electrónica del siglo XXI*, editado por Javier Blánquez y Omar León, 575-618. Barcelona: Reservoir Books, 2018.

Roquer González, Jordi. “Sound Hyperreality in Popular Music: On the Influence of Audio Production in our Sound Expectations”. En *Sound in Motion: Cinema, Videogames, Technology and Audiences*, editado por Enrique Encabo, 16-39. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.

Rose, Tricia. “Never Trust a Big Butt and a Smile”. En *Feminist Television Criticism: A Reader*, editado por Charlotte Brunsdon, Julia D’Acci y Lynn Spigel. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1997.

Rosés Castellsaguer, Sílvia y Magda Polo Pujadas. “El empoderamiento de la nueva choni: Estética y sociología de la moda”. *RECERCA. Revista de Pensament i Anàlisi* 27, n.º 2 (2022): 1-29. https://doi.org/10.6035/recerca.6230.

Rossi, Erika. “Cantar la identidad: el emigrante/dekasegi en la música de los jóvenes latinos en Japón”. *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani* 1, n.º 2 (2009): 122-43. https://confluenze.unibo.it/article/view/1654/1027.

Ruiz Vega, Omar. “Representando al Barrio Fino: un análisis del video musical de *Gasolina*”. *Musiké. Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico* 6, n.º 1 (2018).

———. “Representando al caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón”. *Latin American Music Review* 39, n.º 2 (2018): 229-65. https://doi.org/10.7560/LAMR39204.

Salinas, Patricia y Juan Pablo Ruiz Núñez, eds. *Vamos Pal Perreo: historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Fruta Bomba, 2021.

Samperio Llano, Alberto. "La evolución de la telerrealidad en España: Estudio diacrónico de Gran Hermano". Trabajo fin de grado, Universidad de Valladolid, 2022. https://uvadoc.uva.es/handle/10324/58607.

Samponaro, Philip. "'Oye mi canto' ('Listen to My Song'): The History and Politics of Reggaetón". *Popular Music and Society* 32, n.º 4 (2009): 489-506. https://doi.org/10.1080/03007760802218046.

Sanabria Sing, Carolina. "Repensar Gran Hermano 20 años después: la casa como simulacro". *Zer* 23, n.º 45 (2018): 185-202. http://hdl.handle.net/10810/41279.

Sanandrés Martínez, Carlos. "Construyendo Europa a través del entretenimiento: El festival de Eurovisión". Trabajo fin de máster, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015. https://ddd.uab.cat/record/142523.

Sánchez Fuarros, Íñigo. "Music and Migration in Multicultural Spain". En *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce, 144-53. Nueva York: Routledge, 2013.

Sánchez-Olmos, Cande y Patricia Palomares-Sánchez. "Sororidad a todo volumen: discursos de solidaridad de las artistas en la música popular". En *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*, editado por Cande Sánchez-Olmos, Tatiana Hidalgo-Marí y Jesús Segarra-Saavedra, 337-60. Gedisa, 2023.

Sánchez-Regidor, Elba Lidia y Seila Castro Velázquez. "Operación Triunfo: de la televisión tradicional a las redes sociales". *Revista Inclusiones* 6 (2019): 132-51. https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/1853.

Sánchez-Rivera, Raquel. "Reggaetón, trap y masculinidades: dinámicas sociales al ritmo del perreo combativo en Puerto Rico". *Taller de Letras*, número especial "Adiós a las armas: Despatriarcar América desde la cultura" (2020): 57-70. https://doi.org/10.7764/tl57-70.

Sanguino, Juan. *Cómo hemos cambiado: La transformación de España a través de la cultura pop*. Barcelona: Península, 2020.

Sans, Juan Francisco. "Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento". En *Música popular y juicios de valor. Una reflexión desde América Latina*, coordinado por Juan Francisco Sans y Rubén López-Cano. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2011.

Santamaría, Luisa. *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos*. Madrid: Thompson-Paraninfo, 1990.

Santos Díez, María Teresa y Jesús Ángel Pérez Dasilva. "La radio latina en España. Medio de integración". *Perfiles Latinoamericanos* 24, n.º 48 (2016): 141-60. https://doi.org/10.18504/pl2448-006-2016.

Santos Rodríguez, Víctor. "'Soy feminista y me gusta el perreo' : les conflits de (re)signification dans les politiques sexuelles du reggaeton". *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, n.º 14 (2023). https://doi.org/10.4000/glad.6998.

Scolari, Carlos A. Sara Fernández de Azcárate, Mar Guerrero, Aitor Martos, Matilde Obradors Barba, Mercè Oliva Rota, Oliver Pérez Latorre y Eva Pujadas Capdevila. "Narrativas transmediáticas, convergencia audiovisual y nuevas estrategias de comunicación". *Quaderns del CAC 38* 15, n.º 1 (2012): 79-89.

Sedeño Valdellós, Ana. "Producción social de videoclips: Fenómeno fandom y vídeo musical en crisis". *Revista Comunicación* 1, n.º 10 (2012): 1224-35. https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.93.

Serrano Romero, Tamara. "¿Los ritmos de la provocación? Estudio discursivo del rap, trap y reguetón en español". Tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2023.

Shelemay, Kay Kaufman. "Musical Communities: Rethinking the Collective in Music". *Journal of the American Musicological Society* 64, n.º 2 (2011): 349-90. https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349.

Shugart, Helene A. "Counterhegemonic Acts: Appropriation as a Feminist Rhetorical Strategy". *Quarterly Journal of Speech*, n.º 83 (1997): 210-29.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. 2ª ed. Routledge, 2001.

———. *Popular Music: The Key Concepts*. 2ª ed. Londres: Routledge, 2005.

Solberg, Ragnhild Torvanger. "'Waiting for the Bass to Drop': Correlations Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-up and Drop Sections of Electronic Dance Music". *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 6, n.º 1 (2014): 61-82.

Solis Miranda, Regina. "Aquí nos encontramos, ahí nos imaginan: el reggaetón como espacio de negociación identitaria". Trabajo fin de máster, Universidade de Santiago de Compostela / University of Sheffield, 2020.

———. "Bienaventurado el que escuche este liriqueo: Negotiating latinidad through reggaeton". Latino Studies, n.º 20 (2022): 498-526. https://doi.org/10.1057/s41276-022-00369-0.

Sommers, Laurie Kay. "Inventing 'Latinismo': The Creation of 'Hispanic' Panethnicity in the United States". *The Journal of American Folklore* 104, n.º 41 (1991): 32-53.

Soto Merola, Joana y Carles Feixa. "Comunicar la identidad. El proceso de autorepresentación del colectivo migrado femenino. Una aproximación des de la Antropología Visual", 1430-48. Universidad de Sevilla, 2012.

Stefani, Gino. *Musica: dall'esperienza alla teoria*. Milán: Ricordi, 1998.

Steinbrecher, Bernhard. "Mainstream Popular Music Research: a Musical Update". *Popular Music* 40, n.º 3-4 (2021): 406-27. https://doi.org/10.1017/S0261143021000568.

Steingress, Gerhard. "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)". *Trans.*

Revista transcultural de música, n.º 8 (2004). https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos.

———. "El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica". *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, n.º 6 (2006): 43-75. https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3713.

Stemmler, Susanne. "'Sonido ciudadísimo': Black Noise Andalusian Style in Contemporary Spain". En *Intersecting: Place, Sex, and Race*, editado por Sylvia Mieszkowski, Joy Smith y Marijke de Valck, 241-64. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2007.

Sterne, Jonathan. *MP3. The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press, 2012.

Straw, Will. "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music". *Cultural Studies* 5, n.º 3 (1991): 368-88.

———. "Cultural Scenes". *Loisir et Société / Society and Leisure* 27, n.º 2 (2004): 411-22. https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657.

———. "Scenes and Sensibilities". *E-Compós* 6 (2006). https://doi.org/10.30962/ec.83.

Tagg, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. Nueva York: MMMS Press, 2012.

Taylor, Jodie. *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making*. Berna: Peter Land, 2012.

Taylor, Timothy. *Music and Capitalism A History of the Present*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

Thiers-Quintana, Jenniffer y Fernando Gil-Alonso. "Dinámicas residenciales de la inmigración latinoamericana en las metrópolis de Barcelona y Madrid: cambios de tendencias durante la expansión, la crisis y la poscrisis". *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 66, n.º 1 (2020): 57-82. https://doi.org/10.5565/rev/dag.584.

Thillet, Ana Rosa. "La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico". Trabajo fin de máster, Universidad de La Habana, 2006. http://hdl.handle.net/10469/1007.

Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hoboken: Wiley, 2013.

Toro, Ximena de. "Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón". *Revista Punto Género*, n.º 1 (2011): 81-102. https://doi.org/10.5354/2735-7473.2011.16824.

Torres, Lourdes. "Latinx?". *Latino Studies* 16, n.º 3 (2018): 283-85. https://doi.org/10.1057/s41276-018-0142-y.

Toynbee, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Londres: Arnold, 2000.

Tragaki, Dafne. *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.

Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Twickel, Christoph. "Reggae in Panama: Bien Tough". En *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 81-88. Durham: Duke University Press, 2009.

Urdaneta García, Marianela. "El reggaetón, invitación al sexo. Análisis lingüístico". *Temas de Comunicación*, n.º 20 (2010): 141-60.

Urdiales Viedma, María Eugenia y Amparo Ferrer Rodríguez. "La inmigración latinoamericana en España". *Anales de Geografía*, n.º 25 (2005): 115-34.

Valiente, Celia. *El feminismo de Estado en España: el Instituto de la Mujer (1983-2003)*. Valencia: Institut d'Estudis Universitaris de la Dona, 2006.

Varona, Daniel y Norman Gabarrón. "El tratamiento mediático de la violencia de género en España (2000-2012): agenda setting y agenda building". *InDret. Revista del análisis del derecho*, n.º 2 (2015).

Vasconcelos, José. *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana: Argentina y Brasil*. Madrid: Espasa Calpe, 1948.

Vázquez Varela, Carmen. "Los festivales de música en ciudades medias y pequeñas: entre la identidad, el desarrollo y la festivalización". En *Cultura y turismo en ciudades medias. Diálogos para un escenario postcovid*, editado por Diego Barrado-Timón, Antonio Palacios-García, Carmen Vázquez-Varela, Carmen Hidalgo-Giralt y Antonia Sáez-Cala, 89-114. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2022.

Velázquez Delgado, Patricia M. "Hasta 'Bajo Project: Proyecto transmediático que gestiona los primeros pasos para la creación del primer Archivo histórico, físico y digital del reggaetón puertorriqueño". Trabajo fin de máster, Universidad de Puerto Rico, 2020. https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2130.

Viera Alcazar, Merarit. "Feminismo, juventud y reggaeton: cuando las mujeres cantan y perrean". *VITAM. Revista de investigación en humanidades* 4, n.º 3 (2018): 36-57.

Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela. "Música popular y género". En *Género y cultura popular*, editado por Isabel Clúa, 293-235. Barcelona: Ediciones UAB, 2008.

Viñuela Suárez, Laura. "Si no puedo bailar, no es mi revolución. Tensiones de género en el reggaeton en España". En *Músicas encontradas: feminismo, género y queeridad*, coordinado por María Paz López-Peláez Casellas, 145-65. Jaén: Universidad de Jaén, 2021.

Wall, Tim. *Studying Popular Music Culture*. Londres: Sage, 2003.

Weinstein, Deena. "Art Versus Commerce: Deconstructing a (Useful) Romantic Illusion". En *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*, editado por Karen Kelly y Evelyn McDonnell, 57-69. Londres: Routledge, 1999.

Wikström, Patrik y Robert Burnett. “Same Songs, Different Wrapping: The Rise of the Compilation Album”. *Popular Music and Society* 32, n.º 4 (2009): 507-22. https://doi.org/10.1080/03007760802327599.

Willem, Cilia, Núria Araüna y Iolanda Tortajada. “Chonis and Pijas: Slut-Shaming and Double Standards in Online Performances among Spanish Teens”. *Sexualities* 22, n.º 4 (2019): 532-48. https://doi.org/10.1177/1363460717748620.

Williams, Raymond. “La tecnología y la sociedad”. Traducido por Gabriela Resnik. *Causas y azares* 3, n.º 4 (1996): 155-72.

Wilson, Pablito. *Reggaetón: Entre El General y Despacito*. Autoeditado, 2020 [edición para Kindle].

———. *Reggaetón: una revolución latina*. Basauri: Liburuak, 2022.

Winston, Brian. *Media technology and society: From the telegraph to the Internet*. Londres: Routledge, 1998.

Wirth, Uwe. “After Hybridity: Grafting as a Model of Cultural Translation”. En *Futures of the Study of Culture Interdisciplinary Perspectives, Global Challenges*, editado por Doris Bachmann-Medick, Jens Kugele y Ansgar Nünning, vol. 8, 182-202. Berlín y Boston: Walter de Gruyter, 2020.

HEMEROGRAFÍA

1. Prensa generalista y otras publicaciones (Hemeroteca Digital BNE)

A Mariña (Burela) [2000-2007; 2014-2017][2513]

***ABC* (Madrid. Ed. impresa) [2000-2017][2514]**

***ABC* (Sevilla. Ed. impresa) [2000-2017]**

El Adelanto de Segovia [2000-2009]

El Adelanto (Salamanca) [2000-2009]

Alerta (Santander) [2000-2009]

Área (La Línea de la Concepción) [2000-2009]

As (Madrid. 1967) [2000-2009; 2014-2017]

Atlántico diario [2000-2007]

Avui (Barcelona) [2000-2007]

Cambio 16 [2000-2009]

Canarias 7 [2000-2010]

A Chaira (Lugo) [2014-2017]

Cinco días (Madrid) [2000-2009; 2014-2017]

Ciudad de Alcoy [2000-2009]

El Comercio (Gijón) [2014-2017]

El Comercio (Gijón. Ed. Asturias) [2014-2017]

El Comercio (Gijón. Ed. Oriente) [2014-2017]

El Comercio (Gijón. Ed. Oviedo. Diaria) [2016-2017]

Córdoba (Córdoba) [2000-2009; 2017]

El Correo de Andalucía [2000-2009]

El Correo de Miranda del Ebro [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco [2000-2009; 2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Álava (Ed. Impresa) [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Costa (Ed. Impresa) [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Duranguesado [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Guipúzcoa (Ed. Impresa) [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Margen derecha [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Margen izquierda [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Nervión-Ibaizábal (Ed. Impresa) [2014-2017]

El Correo español El Pueblo vasco. Rioja (Ed. Impresa) [2014-2016]

El Correo gallego (Ed. impresa) [2000-2008]

La Crónica de Badajoz [2017]

La Crónica de León (1998) [2000-2012]

El Cultural (Madrid. Ed. Impresa) [2017]

Culturas (Barcelona) [2016-2017]

[2513] Se indican entre corchetes los años que se encuentran disponibles en la Hemeroteca Digital de la BNE. El año 2000 se toma como referencia para el corte con el objetivo de unificar la hemerografía. No obstante, conviene señalar que se han revisado fuentes anteriores a esta fecha –quedando descartadas las publicaciones del siglo XIX que hacen referencia a la palabra "reguetón"–, aunque no se han encontrado coincidencias hasta el año 2002. Por otro lado, para los títulos de las publicaciones se sigue la nomenclatura de la Hemeroteca Digital de la BNE. Véase https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/advanced [última consulta en noviembre de 2024].

[2514] Se han destacado aquellas publicaciones a las que se ha podido acceder de manera continuada hasta el año 2017.

Deia (Bizcaia. 2006) [2014-2017]

El Día de Córdoba [2002-2009; 2015-2017]

El Día de Cuenca [2000-2009]

El Día de León [2016-2017]

El Día de Segovia [2016-2017]

El Día de Soria [2016-2017]

El Día de Toledo [2000-2009]

El Día de Valladolid [2000-2007; 2014-2017]

El Día (Santa Cruz de Tenerife. Ed. Impresa) [2000-2010]

Diari de Balears (Ed. impresa) [2001-2011]

Diaria de Girona [2000-2007]

Diari de Sabadell [2000-2009]

Diari de Tarragona (1986) [2000-2007]

Diari de Terrasa [2000-2007]

Diario La Grada [2017]

Diario Málaga Costa del Sol [2000-2006]

Diario Noticias de Álava [2004-2007; 2014-2017]

Diario de Alcalá [2000-2005]

Diario de Almería [2015-2017]

El Diario de Ávila [2000-2012; 2014-2017]

Diario de Burgos [2000-2009; 2014-2017]

Diario de Cádiz [2000-2009; 2015-2017]

Diario de Ferrol [2002-2007]

Diario de Jerez (Jerez. 1984) [2000-2009; 2015-2017]

Diario de León (Ed. Bierzo) [2000-2004]

Diario de León [2000-2004; 2014-2017]

***Diario de Mallorca* [2000-2017]**

Diario de Navarra (Ed. Tierra Estella) [2014-2017]

Diario de Navarra (Ed. Tudela y Ribera) [2014-2017]

Diario de Navarra [2000-2009; 2014-2017]

Diario de Pontevedra [2000-2007; 2014-2017]

Diario de Sevilla (Sevilla. 1999) [2002-2009; 2015-2017]

***Diario de Teruel* [2000-2017]**

Diario de Valencia (Valencia. 1980) [2002-2007]

Diario de Avisos (Santa Cruz de La Palma) [2000-2007; 2009-2010]

***Diario de noticias* (Pamplona) [2000-2017]**

Diario del Altoaragón [2000-2009; 2014-2017]

El Diario montañés [2000-2009; 2014-2017]

El Diario montañés (Ed. Cantabria Occidental) [2014-2017]

El Diario montañés (Ed. Siete Villas) [2014-2017]

El Diario montañés (Ed. Torrelavega) [2014-2017]

Diario palentino (Palencia. 1998) [2000-2009; 2014-2017]

El Economista.es (Ed. Cataluña) [2014-2017]

El Economista.es (Ed. nacional) [2014-2017]

Europa Sur [2000-2009; 2015-2017]

Expansión de la actualidad económica diaria [2000-2009; 2017]

El Faro de Algeciras información [2000-2008]

El Faro de Ceuta (1956) [2000-2007]

Faro de Vigo [2000-2002; 2008-2009]

Fuera de serie (Madrid) [2017]

La Gaceta de Canarias [2000-2007]

La Gaceta de los negocios [2000-2009]

La Gaceta regional de Salamanca [2000-2009; 2016-2017]

Galicia hoxe (Ed. Impresa) [2003-2008]

Granada hoy [2015-2017]

Heraldo Soria 7 días [2000-2009; 2015-2017]

Heraldo de Aragón (Ed. Huesca) [2006-2009]

Heraldo de Aragón [2006-2009]

Hoy (Badajoz) [2000-2009; 2014-2017]

Hoy (Badajoz. Ed. Cáceres) [2000-2008; 2014-2017]

Hoy (Badajoz. Ed. Mérida) [2000-2007; 2014-2017]

Hoy (Badajoz. Ed. Plasencia) [2014-2017]

Hoy Olivenza [2015-2017]

Hoy Puebla de la Calzada [2015-2017]

Hoy Quintana [2015-2017]

Hoy Talayuela [2015-2017]

Huelva Información [2000-2009; 2015-2017]

Ideal (Ed. Almería) [2000-2009]

Ideal (Ed. Costa de Granada) [2000-2009]

Ideal (Ed. Granada) [2000-2009]

Ideal (Ed. Jaén) [2000-2009]

El Ideal gallego (Ed. La Coruña) [2000-2007]

Información (Alicante) [2000-2009]

Información Cádiz [2000-2009]

Información El Puerto [2000-2008]

Información Jerez [2000-2009]

Información San Fernando [2000-2008]

Interviú (Barcelona) [2000-2009]

***Jaén* (Jaén. 1983) [2000-2017]**

***La Rioja* (Logroño. 1981) [2000-2017]**

Lanza (Ciudad Real) [2000-2009]

Lecturas (Barcelona) [2005-2007]

Levante (Valencia) [2000-2009]

Levante de Castellón, el Mercantil valenciano [2000-2007] (sic)

La Luna de Metrópoli [2017]

MG Magazine [2016-2017]

Majorca daily bulletin [2014-2017]

Málaga hoy (2004) [2015-2017]

La Mañana (Lérida) [2000-2009]

Marca (Madrid) [2000-2010; 2017]

Mediterráneo (Castellón de la Plana) [2000-2009; 2017]

Mediterráneo (Ed. Vila-Real) [2017]

Melilla hoy [2000-2007]

Menorca (Mahón. Ed. impresa) [2001-2011; 2014-2017]

El Mundo Andalucía [2016-2017]

El Mundo del siglo XXI Castilla y León [2000-2006; 2017]

El Mundo del siglo veintiuno de Catalunya [2016-2017]

El Mundo del siglo veintiuno [2000-2009; 2016-2017]

El Mundo del siglo veintiuno (Ed. Alicante) [2016-2017]

El Mundo del siglo veintiuno (Ed. Castellón) [2017]

El Mundo del siglo veintiuno (Ed. Ibiza y Formentera) [2017]

El Mundo del siglo veintiuno (Ed. Valencia) [2016-2017]

El Mundo del siglo veintiuno (Ed. nacional) [2016-2017]

El Mundo del siglo veintiuno, El Día de Baleares [2001-2011; 2016-2017]

Mundo deportivo (Barcelona. Ed. Atlético de Madrid) [2016-2017]

Mundo deportivo (Barcelona. Ed. Bizkaia-Araba) [2016-2017]

Mundo deportivo (Barcelona. Ed. Gipuzkoa) [2016-2017]

El Mundo deportivo (Barcelona. Ed. impresa) [2000-2008; 2016-2017]

El Mundo diario de Valladolid del siglo veintiuno [2016-2017]

El Mundo heraldo diario de Soria [2017]

El Mundo, Diario de Soria [2006-2009; 2016-2017]

El Mundo, El Correo de Burgos [2010; 2016-2017]

El Norte de Castilla [2000-2009; 2014-2017]

El Norte de Castilla (Ed. Segovia) [2014-2017]

El Norte de Castilla (Ed. de Palencia) [2000-2007; 2014-2017]

El Norte de Castilla (Ed. de Salamanca) [2014; 2016-2017]

Noticias de Gipuzkoa [2005-2007; 2014-2017]

Nueva Alcarria [2000-2009]

La Nueva España de Avilés y comarca [2000-2010]

La Nueva España de Gijón [2000-2010]

La Nueva España de las Cuencas [2000-2010]

La Nueva España del occidente [2001-2010]

La Nueva España del oriente [2001-2010]

La Nueva España (Oviedo. Ed. impresa) [2000-2009]

La Nueva crónica [2013-2017]

On Barcelona (Barcelona) [2017]

On Barcelona (Ed. en català) [2017]

La Opinión de Cartagena [2000-2007]

Opinión de Murcia [2000-2007]

La Opinión de Tenerife [2001-2010]

La Opinión-El Correo de Zamora [2000-2009]

El País (Ed. Andalucía) [2014-2017]

El País (Ed. Comunidad Valenciana) [2014-2017]

El País (Ed. Galicia) [2014-2017]

El País (Ed. País Vasco) [2000; 2007-2014-2017]

El País (Ed. de Barcelona. Ed. impresa) [2014-2017]

El País (Ed. nacional) [2014-2017]

***El País* (Madrid. 1976) [2000-2017]**

Papel (Madrid. 2015) [2016-2017]

El Periódico Extremadura [2000-2009; 2017]

El Periódico de Aragón [2000-2008; 2017]

El Periódico de Catalunya (Diario. Ed. en català. Ed. impresa) [2000-2003; 2017]

El Periódico de Catalunya (Diario. Ed. en castellano. Ed. impresa) [2000-2009; 2017]

Periódico de Ibiza y Formentera [2014-2017]

El Progreso (Lugo) [2000-2007; 2014-2017]

El Progreso (Lugo. Ed. Ribeira Sacra) [2015-2017]

La Provincia Diario de Las Palmas [2000-2010]

Las Provincias (Ed. Alicante) [2014-2017]

Las Provincias (Ed. L'Horta. 2013) [2014-2017]

Las Provincias (Ed. La Marina) [2014-2017]

Las Provincias (Ed. La Ribera, La Costera, La Vall, La Canal) [2014-2017]

Las Provincias (Ed. La Safor) [2014-2017]

Público (Madrid. 2007. Ed. nacional) [2009]

Las Provincias (Ed. Valencia. Ed. impresa) [2000-2009; 2014-2017]

Què fem? [2016-2017]

Qué! Nervión [2014-2017]

La Razón (Madrid. Ed. Andalucía) [2014-2017]

La Razón (Madrid. Ed. Castilla y León) [2014-2017]

La Razón (Madrid. Ed. Cataluña) [2014-2017]

La Razón (Madrid. Ed. Comunitat Valenciana y Región de Murcia) [2016-2017]

La Razón (Madrid. Ed. Comunitat Valenciana) [2014-2016]

La Razón (Madrid. Ed. Madrid) [2000-2010; 2014-2017]

La Razón (Madrid. Ed. Sevilla) [2014-2016]

La Razón (Madrid. Ed. nacional) [2014-2017]

La Región (Orense. 1910) [2000-2007]

Ribeira Sacra [2014-2015]

Segre (Lleida. Ed. en castellano) [2000-2007]

Segundamano (Madrid) [2000-2007]

Semana (Madrid) [2000-2009]

Sport (Barcelona) 2000-2009; 2017]

Sur (Ed. Melilla) [2014-2017]

Sur (Málaga) [2000-2009; 2014-2017]

Sur (Málaga. Ed. Marbella, Estepona, Campo de Gibraltar) [2015-2017]

Sur in English [2014-2017]

El Telegrama de Melilla del siglo XXI [2000-2009]

Tiempo (Madrid. 1982) [2000-2009]

La Tribuna de Albacete [2000-2009; 2014-2017]

La Tribuna de Castilla-La Mancha. Cuenca [2014-2017]

La Tribuna de Ciudad Real [2000-2009; 2014-2017]

La Tribuna de Cuenca [2000-2009]

La Tribuna de Guadalajara [2000-2009; 2016-2017]

Tribuna de Salamanca [2002-2009]

La Tribuna de Toledo [2000-2009; 2014-2017]

Última hora (Palma de Mallorca. Ed. impresa) [2001-2011; 2014-2017]

La Vanguardia (Barcelona. 1978) [2000-2009; 2016-2017]

La Vanguardia.cat [2016-2017]

La Verdad (Murcia) [2000-2009; 2014-2017]

La Verdad (Murcia. Ed. Alicante) [2014-2017]

La Verdad (Murcia. Ed. Cartagena) [2014-2017]

La Verdad (Murcia. Ed. Lorca) [2014-2017]

La Verdad (Murcia. Ed. Orihuela, Torrevieja, Vega Baja) [2014-2017]

La Voz de Almería [2000-2009]

La Voz de Asturias [2000-2009]

La Voz de Avilés [2000-2007; 2014-2017]

La Voz de Galicia [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. A Mariña) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Arousa) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Barbanza) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Carballo) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. España) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Ferrol) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Lemos) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Lugo) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Ourense) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Pontevedra) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Santiago) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. Vigo) [2014-2017]

La Voz de Galicia (Ed. de Deza y Tabeirós) [2014-2017]

Yo dona [2016-2017]

2. Prensa musical especializada (Archivo físico de la BNE)

Publicación	Fechas consultadas	Números
Hip Hop Nation	2000-2012	1-35, 38-104, 106-108, 111-140
Mondosonoro	febrero 2003 - abril 2011	93-172
La Revista 40	septiembre 2004 - septiembre 2011	1-77
Reggaeton Magazine	diciembre 2005 y julio 2006	2 y 5
Rockdelux	marzo y septiembre 1992; enero 1994; enero 2000 - mayo 2020	84; 89; 104; 170-394

ENTREVISTAS

Abrisqueta Veuthey, Gorka (Doshermanos). 7 de marzo de 2024, videollamada.

Alcaraz, Andrés (Music Hit Factory). 21 de febrero de 2020, llamada telefónica junto a Elena de Sus Gobantes.

Barcala, Javier *a.k.a.* Jay Shem. 29 y 30 de noviembre de 2020, videollamada.

Blanco González, Pablo *a.k.a.* not even luv. 12 de enero de 2023, videollamada.

Camprubí, Aïda. 12 de julio de 2021, videollamada.

Conti, Sofía *a.k.a.* Flaca. 1 de noviembre de 2019, Madrid, entrevista junto a junto a Elena de Sus Gobantes.

Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 29 de mayo de 2023, videollamada.

Lorbada, Javier (Sol Música). 26 de abril de 2019, Madrid.

Magro, Jose *a.k.a.* El Meswy. 26 de octubre de 2023, videollamada.

Ogando Medina, Heiler *a.k.a.* H.O.M. 14 de febrero de 2020, llamada telefónica junto a Elena de Sus Gobantes.

Peret, Toni. 3 de marzo de 2020, llamada telefónica junto a Elena de Sus Gobantes.

Rives, Freddie *a.k.a.* Clase-A. 2 de abril de 2024, videollamada.

Sainz de la Maza Munsuri, Markel *a.k.a.* Mark Luva. 9 de febrero de 2023, videollamada.

ANEXO 1. DISCOS DE REGGAETÓN EDITADOS EN ESPAÑA HASTA 2009

1. Discos recopilatorios que incluyen reggaetón

1990

- *14 Cañonazos Bailables Vol. 4* (Fonomusic) [versiones]

1997

- *Con las pilas puestas mix* (Envidia)

2001

- *Caribe Mix 2001* (Blanco y Negro)

2002

- *Disco Calentito 2002* (Bit Music)

2003

- *Caribe Mix 2003* (Blanco y Negro) [versiones]
- *Disco Calentito 2003* (Divucsa Music)
- *Papi Chulo Mix – Todos los éxitos del reggaeton by El Chombo* (Sombra Records)
- *Reggaeton total* (Sum Records)
- *Caribe 2003: Hasiendo El Amor* (Vale Music)
- *Todo Éxitos 2003 - Los 40 Nº1 Del Año* (Vale Music)

2004

- *Caribe Mix 2004* (Blanco y Negro)
- *Reggaeton perreo mix: el sonido más caliente* (Divucsa Music)
- *Terracitas 2004: los éxitos del verano* (Divucsa Music)
- *Disco calentito 2004* (Divucsa Music)
- *El mejor reggaeton* (Divucsa Music)
- *Kilates 2ndo impacto: el silencio que duele* (Estudios Multitrack)
- *Kilates Rompiendo el silencio* (Estudios Multitrack)
- *MVP: el recopilatorio del reggaeton* (Estudios Multitrack)
- *Lo mejor del reggaetton* (E.P.D.D.)
- *Sandungueo total* (El Diablo Distribución)
- *Solo tuning & raggaton* (Filmax Music)
- *Héctor El Bambino presenta Los Anormales* (Gold Star Music, Universal Music Latino)
- *Disco Alegría 2004*, (Naimara Producciones)
- *La ola 2004* (O'Clock Music)
- *Rumba reggaeton: 10º aniversario*, Los Sobraos (OK Records) [versiones]
- *Música total en verano* (OK Records)
- *Música Total En El Caribe – Terracitas*, The Lucifers (OK Records) [versiones]

- *El Discazo* (Sombra Records, Metropol Records)
- *El Chombo presenta la factoría del reggaeton*, El Chombo, (Sombra Records, Metropol Records)
- *One Dollar: El Precio De La Vida* (Superego)
- *Reggaeton biggest hits* (Universal Music Spain)
- *Lo Nuestro 2004* (Vale Music)
- *Los Números Uno De 40 Principales – 2004* (Vale Music)
- *Todo Éxitos 2004 - Los 40 Nº1 Del Año* (Vale Music)
- *Disco Estrella Vol. 7* (Vale Music)
- *Caribe 2004: Vive la vida* (Vale Music)
- *El disco del reggaeton: perrea!* (Vale Music)
- *Obsesión latina* (Vale Music)
- *Popkomm 2004 – Latin Dance & Pop* (Vale Music) [promo]

2005

- "Yo quiero ver", Baby Rasta & Gringo (Big Moon Records) [promo de The Noise]
- *Salsatón 2005: salsa y reggaeton* (Big Moon Records)
- *Ole reggaeton mix 1* (Big Moon Records)
- *Navidatón: Navidad con reggaeton* (Big Moon Records)
- *Diamond Music: reggaeton collection. Volumen 1* (Big Moon Records)
- *Flow callejero* (Big Moon Records)
- *Mega Tuning Volumen 3* (Blanco y Negro)
- *Toma reggaeton* (Blanco y Negro Music)
- *Caribe mix 2005: lo mejor del Caribe* (Blanco y Negro Music)
- *Disco calentito 2005: tu disco latino para bailar* (Divucsa Music)
- *Baila reggaetones CD 1* (Divucsa Music)
- *Baila reggaetones CD 2* (Divucsa Music)
- *Reggaeton total* (Divucsa Music)
- *El Mejor Reggaeton: Los Grupos Mas Autenticos Del Caribe* (Divucsa Music)
- *El auténtico reggaeton brother* (Divucsa Music)
- "La mordidita a/k/a en la cosita", Candyman (El Diablo Distribución) [promo de *Reggaeton Dembow*]
- *Reggaeton Dembow* (El Diablo Distribución)
- *Reggaeton Dembow. 2* (El Diablo Distribución)
- *Las canciones de Shin Chan* (EMI Music Spain) [versiones]
- *Gasolina!! – 100 % Reggaeton* (EMI Music Spain)
- *Reggaeton Hits* (Envidia)
- *Megatón – Los Megaéxitos del Reggaeton* (Filmax Music)
- *50 grados: "Mi disco del verano"* (Filmax Music)
- *Pure reggaeton: the official reggaeton collection* (Metropol Records)
- *La factoría del reggaeton Vol. 2* (Metropol Records)
- *Esto sí es reggaeton* (Musifilm)

- *Lo mejor del reggaeton, la salsa y la bachata* (Naimara Producciones)
- *Baila reggaetones* (Naimara Producciones)
- *Latino Romántico* (Naimara Producciones)
- *Perreando con los Reggaetones CD 1* (Producciones Naimara)
- *Reggaeton* (Novosón)
- *Furia tropical: merengue, cumbia, salsa, reggaeton, bachata* (Open Records)
- *Fiebre tropical: salsa, merengue, reggaeton, bachata, cumbia, montuno* (Open Records)
- *Fiebre tropical: salsa, merengue, reggaeton, bachata, cha cha cha, cumbia* (Open Records)
- *Furia tropical: merengue, cumbia, salsa, reggaeton, cha cha cha, bachata* (Open Records)
- *Pasión tropical: salsa, merengue, reggaeton, cumbia* (Open Records)
- *Pasión tropical: salsa, merengue, reggaeton, bachata, cumbia* (Open Records)
- *Sabor tropical: merengue, cumbia, salsa, reggaeton, bachata* (Open Records)
- *Sabor tropical: merengue, cumbia, salsa, reggaetón* (Open Records)
- *Reggaeton 100 %* (Open Records)
- *Playa Total 9* (Open Records)
- *Perrea el reggaeton*, The Popos [versiones] (OK Records)
- *Perrea el reggaeton 3*, The Popos, La Banda del Diablo (OK Records)
- *Rumba reggaeton*, La Banda del Diablo / Los Sobraos [versiones] (OK Records)
- *Verano 5 Estrellas* (OK Records) [versiones]
- *Reggatop Music – Los Top Del Reggaeton* (Reggaetop Music)
- *Maltats de Festa* (Sombra Records)
- *Veranito 2005: llegó el verano* (Universal Music Spain)
- *DVD Estrella Vol. 2* (Vale Music) [DVD]
- *Caribe 2005: Noche de Travesuras* (Vale Music)
- *Reggaetuning* (Vale Music)
- *Perreo pa' ti: los grandes del reggaetón* (Vale Music)
- *Batuka Latin: edición para profesionales* (Vale Music)
- *El disco del Reggaeton 02* (Vale Music)
- *Disco Estrella Vol. 8* (Vale Music)
- *Batuka Latin – Edición para profesionales* (Vale Music)
- *Superventas 2005* (Vale Music – Sony BMG)
- *Cubatón: reggaeton a lo cubano: álbum sampler* (Warner Music Spain)
- *Reggaeton Rebeldía* (Warner Music Latina)

2006

- *Voces de la calle: con sabor urbano* (Big Moon Records, El Diablo Distribución)
- *Caribe Mix 2006* (Blanco y Negro)
- *Reggaeton: visual edition* (Bronx Total)
- *Reggaeton magazine* (Divucsa, Bronx Total)

- *Reggaeton* (Divucsa Music)
- *Disco calentito 2006* (Divucsa Music)
- *Reggaeton Hits Envidia (Vol. 2)* (Envidia)
- *Toma Reggaeton 2* (Konga Music)
- *Pure reggaeton: the official reggaeton collection* (Metropol Records)
- *Reggaeton Factory* (Music Hit Factory)
- *Caribe dance* (OK Records)
- *Reggaeton 100 %* (Open Records)
- *Fiebre latina* (Open Records) [versiones]
- *La factoría del reggaeton Vol. 3* (Sombra Records, Metropol Records)
- *Destino latino: pop, reggaeton, salsa, bachata, merengue* (Sombra Records, Metropol Records)
- *Todo Éxitos 2006 - Los Números Uno Del Año* (Vale Music – Universal)
- *Superventas 2006* (Vale Music – Universal)
- *Midem sampler 2006* (Vale Music – Universal)
- *Caribe 2006: Súbele El Volumen* (Vale Music – Universal)
- *El Disco De Reggaeton 03* (Vale Music – Universal)

2007

- *Lo mejor del reggaetton Vol. 2: canciones y pistas* (Big Moon Records)
- *El mejor mambo urbano: merengue de la calle* (Bit Music, Divucsa Music)
- *Pásate al naranja* (CNN)
- *Reggaeton: visual 2007* (Divucsa Music)
- *La Isla Mix 40 Temazos* (J.L. Producciones) [versiones]
- *El paparazzi* (Leo Records)
- *Music Hit Factory – Novedades MHF 07* (Music Hit Factory) [promo]
- *Reggaeton: paso a paso* (Producciones Naimara)
- *Más alegría 2007: hits latinos* (Producciones Naimara)
- *Sonydo urbano* (Sony BMG España)
- *Superventas 2007* (Vale Music – Universal)
- *El Disco De Reggaeton 04* (Vale Music – Universal)
- *Caribe 2007: Fruto Prohibido* (Vale Music – Universal)
- *Cubatón II: reggaeton a lo Cubano* (Warner Music Spain)

2008

- *Reggaeton visual edition 2008* (Divucsa Music, Bit Music)
- *Reggaeton flow* (Divucsa Music, Bit Music)
- *Terracitas 2008: la música más fresca del verano* (Divucsa Music, Bit Music)
- *Reggaeton* (Caramba Music, Meta Network)
- *Bahía mix 2008* (E. C. B. Records)
- *Superlatino 08* (EMI Music Spain)

- *Unidos por el flow: Latin Kings, Ñetas y jóvenes de Barcelona mostrando su realidad* (K Industria Cultural)
- *Caribe Mix 2008* (Konga Music)
- *Vamos a la playa con Caribe Mix* (Konga Music)
- *Reggaeton gold* (Meta Network, J. L. Producciones)
- *Baila con Fama Vol. 1* (OK Records) [versiones]
- *Baila con Fama Vol. 2* (OK Records) [versiones]
- *Club dance & batuka* (Open Records)
- *Reggaeton 08* (Open Records)
- *Disco alegría 2008. Disco 2* (Open Records)
- *Mallorca reggaeton* (Open Records)
- *Futurismolatino* (Sello Autor)
- *Caribe 2008* (Univisión Music Spain, Vale Music)
- *Gran Hermano 10* (Vale Music – Universal)
- *El disco del Reggaeton 05: romantic style* (Vale Music – Universal)
- *Caribe Grandes Éxitos* (Vale Music – Universal)

2009
- *Reggaeton Romántico* (Bit Music)
- *Reggaeton visual edition 2009* (Bit Music)
- *Reggaeton romántico* (Divucsa Music, Bit Music)
- *Caribe Mix 2009* (Konga Music)
- *Reggaeton 09* (Open Records)
- *Superventas 2009* (Vale Music – Universal)
- *40 Latino - 2 CD + DVD Videoclips* (Vale Music – Universal)
- *40 Latino Vol.2* (Vale Music – Universal)

2. Discos originales de artistas internacionales

1991
- *Tu Pum pum*, El General (BMG)
- *Muévelo con el General*, El General (BMG)
- *Hispanic Soul*, Vico C (Ariola) [también en vinilo, LP]

1992
- *El poder del General*, El General (RCA)

1993
- *Xplosion*, Vico C (Prime Records) [CD y cassette]

1997
- *Nueva Creación*, Los Primos M.C. (Next Century Records)

1998

- *Aquel que había muerto*, Vico C (EMI)

1999

- "Aquel que había muerto", Vico C (EMI) [*single*, promo]

2000

- *Virus*, Big Boy (Envidia)

2001

- "El gato volador", El Chombo (Epic) [*single*]

2002

- *A la Reconquista*, Héctor y Tito (Estudios Multitrack)

2003

- *Mueve Mami*, Aldo Ranks (Konga Music)
- *The phenomenon*, Big Boy (Big Moon Records)
- *The Last Don*, Don Omar (Cuarto Azul, Z Producciones)
- "Papi Chulo... Te Traigo El Mmmm", Lorna (Sombra Records) [maxi-*single*]
- "El Camisón 'Apaga la Luz'", Lorna (Sombra Records) [maxi-*single*]
- *La Prueba*, Magic Juan (Sombra Records, Metropol Records)
- *El abayarde*, Tego Calderón (BMG U.S. Latin, Estudios Multitrack) [año de publicación original 2002]

2004

- *We Broke The Rules*, Aventura (Big Moon Records)
- "Obsesión (HSP Remixes)" (Big Moon Records) [maxi-*single*]
- "La Guerra: HSP", Aventura (Big Moon Records)
- *Sentenciados*, Baby Rasta & Gringo (Universal Music Latino)
- "Soy Cubanito", Cubanito 20.02 (Filmax Music) [promo]
- "Qué te pasa?", Clan 537 (Filmax Music) [*single*, promo]
- *Barrio Fino*, Daddy Yankee (Machete Music - Universal) [edición Europa]
- "Gasolina", Daddy Yankee (Universal) [*single*, promo]
- *The Last Don Live*, Don Omar (VI Music)
- "Monte adentro", Gaitanes (Inversion Media & Marketing) [maxi-*single*]
- *La Historia (Live)*, Héctor y Tito (Estudios Multitrack)
- *La trayectoria*, Luny Tunes (Estudios Multitrack)
- *Pau-Latina*, Paulina Rubio (Universal Music México)
- "Que Rico", Shabakan (Naimara Producciones) [*single*, promo]
- *En Honor a la Verdad*, Vico C (EMI)
- "Maúlla", Yaga & Mackie (Big Moon Records) [*single*, promo]

- *Motivando a la yal*, Zion y Lennox (Z Producciones, Estudios Multitrack, Jiggiri Records, White Lion Records)

2005
- *Re-inventado*, Ángel López (Big Moon Records)
- *Yo quiero ver*, Baby Rasta & Gringo (Big Moon Records)
- *Calle 13 (Clean Version)*, Calle 13 (White Lion Records)
- *Da Hitman Presents Reggaeton Latino*, Don Omar (Universal – Machete Music – VI Music)
- *Si la vieras bailar*, El Barbero (Estudios Multitrack)
- *Glou/Glory*, Glory (Universal Music Spain)
- *Los anormales*, Héctor El Father (Universal Music Spain)
- *In The Room*, Ilegales (Big Moon Records)
- *Mas Flow 2*, Luny Tunes (Universal)
- *Sin límites*, Magnate & Valentino (Vale Music Spain)
- "Mil Amores / Is this love", Master Joe & O.G. Black (Big Moon Records, OLE Music) [promo]
- *Vida escante*, Nicky Jam (Vale Music Spain)
- *Euroreggaeton*, Pilar Montenegro y Gizelle D'Cole (Vale Music)
- *Fijación oral vol. 1*, Shakira (Epic) [Europa]
- *Nueva Generación*, Speedy (Konga Music)
- *El Enemy de Los Guasíbiri*, Tego Calderón (Estudios Multitrack, Z Producciones)
- *Los Bacatranes,* Trébol Clan (Universal Music Spain)

2006
- *King of kings*, Don Omar (Machete Music, distr. Universal Music Spain)
- *Déjate llevar*, Grupo Stars (Olé Records, Big Moon Records)
- *Soy diferente*, India (Univisión Music Group, distr. Vale Music Spain)
- *Voltage / AC*, Julio Voltio (BMG Music Spain)
- *El duro soy yo*, Sandy MC (Big Moon Records, distr. Vale Music Spain)
- "El hijo de Doña Beba", Sandy (Big Moon Records, Parcha Records) [*single*, promo]
- *The Underdog / El subestimado*, Tego Calderón (Jiggiri Records, Atlantic) [Europa]
- *12 Discípulos*, VV.AA. (Estudios Multitrack)

2007
- *Salsatón*, Andy Montáñez (Big Moon Records)
- *Calle 13*, Calle 13 (Sony BMG Music Entertainment España)
- *Residente o Visitante*, Calle 13 (Norte, Sony BMG Music Entertainment) [Europa]
- *El Cartel: The Big Boss*, Daddy Yankee (El Cartel Records, Interscope Records) [Europa]
- *King of Kings Live*, Don Omar (Machete Music, Universal, VI Music)
- *The best of Héctor El Father*, Héctor El Father (Machete Music, distr. Vale Music)

- *De Nuevo En Casa!*, Los Nuevos Sabrosos (Big Moon Records)
- *Desde abajo*, Mach & Daddy (Vale Music)
- *Master Piece*, Rakim y Ken-Y (Vale Music)
- *Nueva generación: Speedy*, Speedy (Blanco y Negro, Kong Music)
- *Pa'l mundo: first class delivery*, Wisin y Yandel (Machete Music, distr. Vale Music)
- *El Abayarde Contra-ataca*, Tego Calderón (Jiggiri Records, Warner Music Latina) [Europa]

2008
- *Talento De Barrio (Original Motion Picture Soundtrack)*, Daddy Yankee (Universal Music)
- *Báilame*, Swt Sweet (DiscMedi Blau)
- *Los extraterrestres*, Wisin y Yandel (Universal Music Spain - Vale Music, Machete Music)

2009
- *Talento de Barrio: original motion picture soundtrack*, Daddy Yankee (Universal Music Spain)
- *iDon*, Don Omar (Machete Music, Universal Music Group)
- *El patrón*, Tito el Bambino (Big Moon Records)
- *La revolución*, Wisin y Yandel (Universal Music Spain - Vale Music, Machete Music)

3. Discos originales de artistas nacionales

2003
- *La vida*, Pocos locos (Vaso Music)

2004
- *3DVOZ*, 3DVOZ (EMI, Virgin Music Spain) [también 2005]
- *Reggaeton mix: perrea*, King *Africa* (O'Clock Music)
- "Golosa", King África (O'Clock Music) [promo]
- *Sigue bailando*, Latino Way (Filmax Music)
- *Liberado*, Michael Chacón (Filmax Music)
- *Mi Flow*, Miguel Sáez (Clip Records)
- *La cruzada del cobarde*, Oneché (Estudios Multitrack)
- *Fuego*, Roser (WEA)
- "Tú me das… yo te doy (Reggaeton Mix)", Servando (peermusic) [*single*]

2005
- *Y esto es lo que hay*, Decai (Vale Music)
- *Caricias al alma*, David Bustamante (Vale Music – Universal Music)

- “Báilenlo”, Isaak junto a H.O.M. y Lizza (Vista Music)
- “Oye mi canto”, K-Narias (Multitrack)
- *40 entre las 2*, K-Narias (Multitrack)
- *Loco amor*, Los Guajiros del Puerto (Sombra Records)
- “Yo soy tu maestro”, Latino Way (Filmax Music) [*single*, promo] [versión]
- *Mi Reggaeflow*, Miguel Sáez (M2 Music, Reggaetop Music)
- *Esto es pa ti*, Santa Fe (Vale Music)
- *Don’t Get Twisted*, Son callejero (Big Moon Records)

2006
- *Premonición*, David Bisbal (Vale Music, Universal Music Group)
- *Huecco*, Huecco (WEA)
- *Tu Gatita*, JMP (Vale Music)
- *Traigo Flores*, José Payan (Mediterráneo Music Latino)
- *Hombres con pañales*, K-Narias (Multitrack)
- *La Vida Es Una Historia*, Miguel Sáez (M2 Music Group)
- *El Espejo*, Sergio Contreras (Fods Recors)

2007
- “Te lo agradezco pero no”, Alejandro Sanz (WEA) [maxi-*single*]
- *Nuestro Mundo*, Doshermanos (Es Tao Chun Go)
- “Leopardo no viaja”, Leopardo no viaja (WEA) [*single*]
- *Perdón*, Mario Mendes (Villar Musik, Fods Records)
- *Fruto prohibido*, Santa Fe (Vale Music, Universal Music Group)

2008
- *Baila Morena*, Decai (Vale Music – Universal)
- “Chiki Chiki”, Rodolfo Chikilicuatre (Clippers, El Terrat De Producciones, S.L.) [*single*]

ANEXO 2. CANCIONES DE REGGAETÓN EN LOS Nº1 DE LOS 40 PRINCIPALES[2515]

Año (nº semanas)	Canción (Artista)	Semana(s)	Nº semanas en lista
2004 (1/53)	"Dale Don dale" (Don Omar)	28 de agosto	1/53
2005 (4/53)	"La tortura" (Shakira con Alejandro Sanz)	11, 18 y 25 de junio, y 2 de julio	4/53
2006 (8/52)	"Hips Don't Lie" (Shakira con Wyclef Jean)	22 y 29 de abril, 6 y 13 de mayo, 10, 17 y 24 de junio, y 1 de julio	8/52
2014 (3/56)	"Bailando" (Enrique Iglesias con Sean Paul, Gente de Zona y Descemer Bueno)	31 de mayo, 7 de junio, y 7 de julio	3/56
2015 (4/52)	"El perdón" (Nicky Jam con Enrique Iglesias)	30 de mayo	1/52
	"La gozadera" (Gente de Zona con Marc Anthony)	22 de agosto y 19 de septiembre	2/52
	"Ginza" (J Balvin)	26 de diciembre	1/52
2016 (8/53)	"Duele el corazón" (Enrique Iglesias con Wisin)	14 de mayo y 21 de mayo	2/53
	"La bicicleta" (Carlos Vives y Shakira)	27 de agosto y 3 de septiembre	2/53
	"Safari" (J Balvin con Pharrell Williams, BIA y Sky)	5 y 26 de noviembre	2/53
	Chantaje (Shakira con Maluma)	24 y 31 de diciembre	2/53
2017 (11/52)	"Despacito" (Luis Fonsi y Daddy Yankee)	11 y 18 de febrero	2/52
	"Súbeme la radio" (Enrique Iglesias con Descemer Bueno y Zion & Lennox)	8 de abril	1/52
	"Despacito (Remix)" (Luis Fonsi con Daddy Yankee y Justin Bieber)	6 de mayo	1/52

[2515] Fuente: elaboración propia en base a los datos que ofrecen la página de Wikipedia "Anexo: Los números uno de LOS40", elaborados a partir del recurso "Nº 1 del día en el que naciste" de la web de Los 40. Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Los_n%C3%BAmeros_uno_de_LOS40 y https://los40.com/lista40/numero-1-cuando-naciste/ [consulta noviembre de 2024].

	“Me enamoré” (Shakira)	27 de mayo	1/52
	“Hey Ma” (J Balvin con Pitbull y Camila Cabello)	3 de junio	1/52
	“Felices los 4” (Maluma)	10 de junio	1/52
	“Mi gente” (J Balvin y Willy William)	12 de agosto	1/52
	“Me rehúso” (Danny Ocean)	9 de septiembre	1/52
	“Mi gente (Remix)” (J Balvin con Willy William y Beyoncé)	21 de octubre	1/52
	“Échame la culpa” (Luis Fonsi y Demi Lovato)	30 de diciembre	1/52
2018 (18/52)	“Échame la culpa” (Luis Fonsi y Demi Lovato)	6 de enero y 17 de febrero	2/52
	“Corazón” (Maluma y Nego do Borel)	17 de marzo	1/52
	“Déjate llevar” (Juan Magán con Belinda, Manuel Turizo, Snova y B-Case)	24 de marzo	1/52
	“Downtown” (J Balvin y Anitta)	31 de marzo	1/52
	“Lo malo” (Aitana y Ana Guerra)	7 y 21 de abril, 12 de mayo	3/52
	“X” (Nicky Jam y J Balvin)	5 de mayo	1/52
	“La cintura” (Álvaro Soler)	23 y 30 de junio, 18 de agosto	3/52
	“A partir de hoy” (David Bisbal con Sebastián Yatra)	21 de julio	1/52
	“1, 2, 3” (Sofía Reyes con Jason Derulo y De la Ghetto)	28 de julio	1/52
	“Déjala que baile” (Melendi con Alejandro Sanz y Arkano)	15 de septiembre y 6 de octubre	2/52
	“Ni la hora” (Ana Guerra y Juan Magán)	13 de octubre	1/52
	“Qué tienes tú” (Dvicio con Mau y Ricky, y Reik)	17 de noviembre	1/52
2019 (9/52)	“Perdón” (David Bisbal con Greeicy)	2 de febrero	1/52
	“Mujer bruja” (Lola Índigo con Mala Rodríguez)	23 de marzo	1/52

	“Bajito” (Ana Guerra)	13 de abril	1/52
	“Con calma” (Daddy Yankee con Snow)	10 de agosto	1/52
	“Yo x ti, tú x mi” (Rosalía y Ozuna)	28 de septiembre y 19 de octubre	2/52
	“Atrévete” (Nicky Jam y Sech)	2 de noviembre	1/52
	“Indeciso” (Reik, J Balvin y Lalo Ebratt)	7 de diciembre	1/52
	“Me quedo” (Aitana y Lola Índigo)	21 de diciembre	1/52
2020 (16/52)	“Tabú” (Pablo Alborán y Ava Max)	18 y 25 de enero, 22 de febrero	3/52
	“Ritmo (Bad Boys for Life)” (J Balvin con Black Eye Peas)	1 de febrero	1/52
	“Tusa” (Karol G y Nicki Minaj)	14 y 21 de marzo, 18 de abril	3/52
	“Se iluminaba” (Fred De Palma y Ana Mena)	23 de mayo y 27 de junio	2/52
	“Si tú la quieres” (David Bisbal y Aitana)	18 de julio	1/52
	“Rojo” (J Balvin)	1 de agosto	1/52
	“Favorito” (Camilo)	22 de agosto	1/52
	“Hawái” (Maluma)	3 y 10 de octubre, 5 de diciembre	3/52
	“A un paso de la luna” (Ana Mena y Rocco Hunt)	12 de diciembre	1/52
2021 (11/52)	“A un paso de la luna” (Ana Mena y Rocco Hunt)	2 de enero y 13 de febrero	2/52
	“Santería” (Lola Índigo con Danna Paola y Denise Rosenthal)	9 de enero	1/52
	“Tú me dejaste de querer” (C. Tangana con La Húngara y Niño de Elche)	23 y 30 de enero, 15 de mayo	3/52
	“Chica ideal” (Sebastián Yatra y Guaynaa)	17 de abril	1/52
	“Pareja del año” (Sebastián Yatra y Myke Towers)	29 de mayo y 24 de julio	1/52

	“Solo” (Omar Montes con Ana Mena y Maffio)	19 de junio	1/52
	“La niña de la escuela” (Lola Índigo con Tini y Belinda)	9 de octubre	1/52
2022 (3/53)	“Mamiii” (Karol G y Becky G)	16 de julio	1/53
	“Envolver” (Anitta)	15 de octubre	1/53
	“Quieres” (Aitana, Emilia y Ptazeta)	31 de diciembre	1/53

ANEXO 3. GLOSARIO DE TÉRMINOS DE PRODUCCIÓN MUSICAL

Autotune: Herramienta de corrección de tono que ajusta las notas desafinadas de una grabación. Se usa tanto para corregir errores de afinación como para crear un efecto robótico o expresivo en la voz.

Bajo 808: Sonido de bajo derivado de la caja de ritmos Roland TR-808 que se caracteriza por su larga duración, presencia de subgraves y un ataque suave.

Bell: Sonido sintetizado o sampleado que emula el timbre de una campana, utilizado para añadir elementos melódicos o percusivos.

Boom bap: Estilo de base rítmica propio del *hip-hop* clásico, caracterizado por un bombo potente (*boom*) en los tiempos fuertes y una caja seca (*bap*) en los contratiempos.

Bongos: Par de tambores pequeños de origen cubano que se tocan con las manos, produciendo un sonido agudo y seco.

Build-up y *drop*: Elementos de la estructura habitual de la música electrónica donde el *build-up* crea una acumulación de tensión rítmica y textural que culmina en el *drop*, una sección de liberación de energía que suele desembocar en el estribillo o *hook*.

Bubble lazer: *Sample* o sintetizador que aplica una envolvente al filtro de frecuencias con la resonancia alta para recrear el sonido de los disparos láser del cine de ciencia ficción.

Chanteo: sección rapeada o cantada más acelerada y rítmica dentro de una canción de reggaetón o de trap, equivalente a la estrofa de una canción pop.

Chop vocal: Técnica de producción que consiste en cortar y reorganizar fragmentos de una grabación vocal para crear nuevos patrones rítmicos o melódicos.

Combo de osos: *sample* de un grito ("¡ey!") de voces masculinas a coro que representan al corillo o "combo de osos" que acompaña al cantante.[2516]

Conga: Instrumento de percusión de origen afrocaribeño, basado en un instrumento de cuerpo cilíndrico alargado, que se toca con las manos para crear patrones rítmicos sincopados.

Delay: Efecto de tiempo que crea una repetición de la señal original con un desfase temporal determinado, generando ecos controlados.

Distorsión: Efecto de audio que modifica la forma de onda de la señal original, añadiendo armónicos y provocando una sensación de saturación del sonido.

Drum filler: Fragmento de batería o percusión breve utilizado para rellenar o conectar diferentes secciones de una canción, generalmente en transiciones o antes de un cambio de ritmo.

[2516] Thillet, "La representación de la marginalidad", 2-3.

EQ de campana: Tipo de ecualización que afecta a un rango específico de frecuencias alrededor de una frecuencia central.

Filtro de frecuencias: Herramienta utilizada para atenuar o eliminar rangos de frecuencias específicos en una señal de audio.

Flanger: Efecto de modulación que combina la señal original con una copia retardada de forma periódica, produciendo un sonido metálico.

Flip-tongue: estilo vocal típico del *reggae* que, según Marshall, consiste en duplicar "la sincopación silábica a la manera de los DJ de dancehall". Además, "implica una alternancia entre pasajes virtuosos de doble tiempo (a menudo a nivel de fusa) y cadencias regulares más lentas".[2517]

Hi-hat: Sonido de platillo metálico presente en la batería, que se usa para marcar subdivisiones rítmicas. Puede tocarse abierto, cerrado o con variaciones entre ambos.

Hook: Fragmento musical pegadizo, melódico o lírico, diseñado para ser memorable y captar la atención del oyente.

HP filter (*high-pass filter*): Filtro de frecuencias que permite el paso de las frecuencias agudas y atenúa o elimina las frecuencias graves.

Kick: Sonido de bombo, generalmente grave y contundente.

Lead: Sonido melódico y principal en la mezcla, su envolvente se caracteriza por un ataque (A) rápido, una caída (D) corta, un *sustain* (S) medio o alto y un *release* (R) moderado.

Loop: Fragmento de audio o secuencia musical que se repite de forma continua a lo largo de una pista.

LP filter (*low-pass filter*): Filtro de frecuencias que permite el paso de las frecuencias graves y atenúa o elimina las frecuencias agudas.

Moebius saw: sonido añadido creado con síntesis que va ascendiendo (o descendiendo) de tono progresivamente creando la ilusión de movimiento infinito.

Moombahton: Subgénero que mezcla el reggaetón con elementos del *house* y la música electrónica, caracterizado por un tempo más acelerado (alrededor de 108-115 BPM) y estructuras de *build-up* y *drop*.

Onda cuadrada: Onda que alterna bruscamente entre valores altos y bajos, generando un sonido rico en armónicos impares.

[2517] "[D]oubling up the syllabic sincopation in the manner of dancehall DJ"; "usually involves an alternation between virtuosic double-time passages (often at the level of the 32nd note) and slower, regular cadences". Marshall, "From Música Negra", 42 y 70.

Onda de diente de sierra (*saw*): Onda con una forma inclinada que contiene todos los armónicos impares y pares, produciendo un sonido brillante e incisivo.

Onda seno: Onda pura y suave, sin armónicos, utilizada para crear sonidos limpios y subgraves.

Órgano Hammond: Teclado electromecánico conocido por su sonido cálido y vibrante, utilizado en géneros como jazz, rock y música góspel.

Orchestral hit: Sonido orquestal sintetizado o sampleado, generalmente una explosión incisiva y contundente de cuerdas, metales y percusión. Proviene del *sampler* CMI Fairlight.

Pad: Sonido suave, envolvente y mantenido, utilizado para crear texturas y ambientes. Su envolvente suele tener un ataque (A) lento, una caída (D) moderada, un *sustain* (S) alto y un *release* (R) largo.

Phone sex sample: Fragmento de audio que imita la voz femenina de una conversación telefónica de carácter sensual o erótico.

Pluck: Sonido percusivo y corto, empleado en arpegios y secuencias rítmicas. Su envolvente presenta un ataque (A) rápido, una caída (D) rápida, un *sustain* (S) bajo o nulo y un *release* (R) corto.

Reverb: Efecto de tiempo que simula la persistencia del sonido tras su emisión, recreando la sensación de espacio y profundidad mediante reflexiones acústicas.

Rewind: Efecto de audio que simula el retroceso rápido de una cinta o archivo de audio, comúnmente usado como recurso de transición o para añadir un corte.

Sample: Fragmento de audio extraído de una grabación previa, que se reutiliza o manipula en una nueva producción musical.

Scratch: Efecto de sonido característico del *hip-hop*, creado al manipular manualmente el vinilo sobre el tocadiscos.

Shaker: Sonido de percusión que produce un sonido continuo al agitarlo, aportando textura rítmica y sensación de movimiento.

Side-chain: Técnica de procesamiento de audio en la que la señal de control de un compresor proviene de una fuente externa, lo que permite reducir el volumen de una señal en función de otra (comúnmente usado para crear el efecto de bombeo en música electrónica).

Singjay: estilo de canto propio del *reggae* que combina el *toasting* con desarrollo melódico.

Snare: Sonido de caja caracterizado por su ataque agudo y seco, utilizado para marcar los golpes secundarios o contratiempos en los ritmos.

Steel pan: Instrumento melódico de percusión originario de Trinidad y Tobago, con un timbre metálico brillante.

Strings: Siguiendo a Marshall –quien los denomina "*cinematic strings*"–,[2518] se trata de *presets* de cuerdas orquestales sintetizadas que comenzaron a usarse en la producción de reggaetón a finales de los noventa, especialmente con FL Studio. Provienen de *samples* de orquestas de cuerda, pero al ser tocados en teclado presentan un ataque directo y un timbre artificial característico.

Tambora dominicana: Tambor de doble parche, característico del merengue.

Telephone vocal: Técnica de procesamiento de la voz en la que se aplican filtros de frecuencias (generalmente HP y LP) para imitar el efecto de una llamada telefónica, enfatizando las frecuencias medias y eliminando graves y agudos.

Toasting: rapeo monótono, habitualmente sobre una sola nota, propio de la música popular jamaicana.

Trapetón: Estilo que emplea los sonidos del trap, como los *drums* y bajos de la Roland TR-808, para construir las bases de dembow, lo que define un sonido más estático y minimalista.

[2518] Ibid., 52.