"Jesucristo convirtió el agua en vino, yo el reggaetón en *indie*": el reggaetón en el entramado metagenérico de la música urbana española

Ugo Fellone
Universidad Internacional de Valencia
ufellone@universidadviu.com

Marina Arias Salvado
Investigadora independiente
@marina.aria981@gmail.com

Resumen

En este artículo se exploran las relaciones de las categorías de reggaetón y música urbana en España. Para ello se adopta un enfoque, inspirado en Charles Kronengold, que entiende que todos los géneros son, a su vez, metagéneros, en la medida en la que contienen una concepción sobre el resto de los géneros, ya sea para relacionarse con ellos, oponerse a ellos o, simplemente, ignorarlos. Teniendo esto presente, se pasa a hacer una genealogía de la categoría de música urbana desde los años setenta hasta la actualidad, evaluando el modo en el que ciertas reformulaciones metagenéricas permitieron que, a su paso de Estados Unidos a Latinoamérica, el reggaetón se convirtiese en un género central de lo urbano. Con este contexto presente se pasa a periodizar la relación del reggaetón con la música urbana en España, analizando la inicial hostilidad de la escena del rap con el género, los crecientes contactos que se establecen en la naciente escena de música urbana y el modo en el que, al devenir *mainstream* esta, el reggaetón adquiere una posición cada vez más central.

Palabras claves: música urbana; reggaetón; género musical; hip hop; rap.

"Jesus Christ Turned Water into Wine, I Turned Reggaeton into Indie": Reggaeton in the Metageneric Framework of Spanish Urban Music

Abstract

This article explores the relationship between the categories of reggaeton and urban music in Spain. To do this, an approach is adopted inspired by Charles Kronengold, which understands that all genres are, in turn, metagenres, to the extent that they contain a conception about the rest of the genres, either to relate to them, to oppose them or, simply, to ignore them. With this in mind, we proceed to make a genealogy of the category of urban music from the 70s to the present, evaluating the way in which certain metageneric reformulations allowed reggaeton to become, upon its passage from the United States to Latin America, a central

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.57.3.
Fecha de recepción: 25-11-2024/ Fecha de aceptación: 25-03-2025.

genre of the *género urbano*. With this context present, the relationship between reggaeton and urban music in Spain is periodized, analyzing the initial hostility of the rap scene with the genre, the growing contacts established with it in the nascent urban music scene and the way in which, as the scene became mainstream, reggaeton acquired an increasingly central position.

Keywords: Género urbano; Reggaeton; Music genre; Hip hop; Rap.

Introducción

El 22 de enero de 2016, el trapero granaíno Yung Beef publicaba el siguiente tuit (Figura 1):

Figura 1 / Captura de pantalla de la cuenta @secoweedcodein en Twitter.

Esta afirmación, hecha desde cierta ironía y provocación, contiene una parte de verdad, sobre todo si se piensa en la situación que ocupaba el reggaetón en el grueso de la escena musical española antes y después de la irrupción, a principios de la pasada década, de una hornada de músicos que actualmente englobamos bajo el apelativo de música urbana, de la que Yung Beef fue un actor clave.

Si en la primera década de los 2000 el reggaetón es percibido como parte de una música latinoamericana tropicalizada y *mainstream*, atravesada por innumerables prejuicios, esta situación va a experimentar una reapreciación con el paso a la siguiente década. Aunque gran parte del cambio de percepción obedezca a una cuestión generacional –los adolescentes que disfrutaron el *boom* del reggaetón devinieron adultos con capacidad de influencia en el espacio público–, también hay que entenderla dentro de un cambio posicional del género en el grueso del campo de las músicas populares urbanas, donde su integración dentro de la música urbana es fundamental.

Las categorías musicales no son entidades aisladas e inmutables. Son realidades en constante negociación fruto de una inevitable revisión de sus reglas, prototipos y ejemplares. Y en dicha redefinición el lugar que ocupan en el entramado genérico es una cuestión esencial. De este modo, comprender la concepción y desarrollo de un género pasará, inevitablemente, por atender a su valor posicional dentro del campo musical.

El modo en el que un género debe definirse en relación con otros es algo que ya desde los pioneros artículos de Franco Fabbri (1981) se postulaba. Así, en consonancia con la idea del

código de la semiótica, en la música existiría una generósfera sin la cual es imposible entender una categoría dada. Los géneros son incisiones dentro de este universo de significados que, aunque no contienen un mapa completo, sí iluminan redes y conexiones en un sector del mismo, lo que permite comprender mejor al menos parte de sus nodos.

De esta manera, como los géneros se conciben en relación con otros géneros que los alimentan, a los que se oponen o que, simplemente, ignoran, se puede decir que contienen de manera implícita una visión sobre esa parcela del campo musical en la que se insertan. Es por ello que Charles Kronengold (2022) dice que todos los géneros son, a su vez, metagéneros, en la medida en que contienen una mirada a otros géneros con la que alimentan una visión de la música concreta.

Esta cualidad metagenérica también impregna a los músicos o el público, ya que pensar y participar en un género implica asumir unas convenciones que te hacen partícipe de una comunidad. Estas comunidades, tan porosas e imaginadas como los propios géneros, también despliegan sus propios imaginarios metagenéricos, los cuales interpelan en mayor o menor medida a las personas que ayudan a conformarlas.

Y es que las relaciones de las comunidades con los géneros están fuertemente ligadas a nociones de autenticidad, al traer consigo cada género sus propios regímenes de verosimilitud, sus propias estrategias de validación, las cuales se mantienen en relación con el sistema genérico en el que se insertan en su totalidad (Krims 2000, 48 y 88). No obstante, igual que los géneros están en constante negociación, la autenticidad opera como un "significante flotante", vinculado a la posición que ocupa un sujeto en un campo dado (Anttonen 2017, 5).

Partiendo desde este paradigma metagenérico, este artículo propone comprender el modo en el que la inclusión del reggaetón en la música urbana española comportó un cambio de valor para ambas categorías. Estos discursos son tomados de un amplio vaciado de fuentes españolas (revistas, periódicos, libros, vídeos de YouTube, publicaciones en redes sociales), inicialmente seleccionadas para abordar el desarrollo del reggaetón en España.[1] Estas han sido reestudiadas con un énfasis pronunciado en los procesos de categorización y el modo en el que estos iluminan comunidades en constante reimaginación. Dichas dinámicas intersubjetivas ven su correlato interobjetivo en el modo en el que la música constituye un indicio de estas dinámicas. Por ello, todo el análisis discursivo de reglas, ejemplares, nociones de autenticidad y comunidades vendrá acompañado de un análisis de eventos musicales (canciones, álbumes, conciertos…) que trasciende el reggaetón producido en España para explorar manifestaciones de otros géneros afines asociados al urbano.

En base a esto, el texto ofrece una discusión del contexto español, abordado en tres etapas diferenciadas: 1) las confluencias y tensiones entre el reggaetón y el hip hop de principios de siglo, 2) el cambio de paradigma tras el surgimiento de la escena de música urbana a principios de los 2010 y 3) la trascendencia al *mainstream* español a finales de década, donde el reggaetón y la música urbana se presentan como categorías legitimadas. Para la plena comprensión de

1. Este artículo toma como punto de partida una investigación más amplia sobre el reggaetón en España (Arias Salvado 2024), cuyo contenido y resultados han sido repensados desde un prisma metagenérico, lo que ha llevado a pensar más allá de este objeto de estudio inicial, incorporando fuentes y ejemplos musicales nuevos bajo un marco teórico y metodológico nuevo.

esta cronología se hace necesario comenzar trazando las genealogías con las que la música urbana y el reggaetón arribaron a España, conscientes de que al tener presente sus universos metagenéricos se podrá comprender mejor la naturaleza cambiante de ambos géneros.

Genealogías de la música urbana y el reggaetón

La categoría de música urbana constituye un complejo entramado genérico en el que se mezclan distintos tipos de música ligadas por cierta idea de unidad. Aunque, como veremos, inicialmente se acuña para hablar de ciertas prácticas afroestadounidenses, con el tiempo irá ampliando el tipo de músicas que engloba, para recoger, no solo los desarrollos globales de géneros como el hip hop, el trap o el R&B contemporáneo, sino prácticas de otras partes del mundo como el *dancehall*, el *grime*, el reggaetón, el funk brasileño o el *afrobeats*, entre otras. No obstante, como cualquier otra categoría, sus límites y características son objeto de una constante negociación intersubjetiva, lo que hace imposible ofrecer definiciones unívocas sobre su sentido sin aludir a las posiciones desde las que son enunciadas.

Lo que las distintas acepciones actuales de la categoría de música urbana parecen apuntar es una cualidad metagenérica especialmente explícita frente a otros géneros, que se enuncian de manera más monádica.[2] Esto posibilitaría adscribirle el estatus de cultura de género. Una cultura de género es, en línea con las definiciones de autores como Negus (1999) o Holt (2007), lo que, de manera informal, podríamos denominar un género con mayúsculas. Esto es, uno de los grandes compartimentos genéricos en los que dividir el campo de la música. Con ello se le podría situar al mismo nivel que otras categorías ya consolidadas como música clásica, jazz, folk, rock, música latina o electrónica de baile.

Subyace al uso de estos grandes géneros una inercia al empleo de categorías estandarizadas por parte del capitalismo, la cual se ha visto exacerbada con las ansias de plenitud del neoliberalismo. Esto se puede ver en el modo en el que, una vez consolidados en los ochenta nichos de mercado para el *indie*, el heavy metal, el hip hop o la música dance, irrumpieron categorías para abarcar aquello que quedaba fuera de las grandes culturas de género (*world music* o *new age*) y la industria empezó a trabajar la música clásica como si de otro género popular se tratase (Taylor 2015).

Es bajo este impulso generificador que se debe entender la irrupción y éxito de la categoría de música urbana, la cual ha permitido señalar tanto un nicho de consumo como una escena o agregado de escenas interconectadas. Todo ello a pesar de que, como se comentará más adelante, el término ha servido para disfrazar o encapsular una realidad racial, del mismo modo que en otros estados del capitalismo categorías como *race records* o R&B sirvieron para aglutinar a una gran mayoría de las músicas afroestadounidenses (Brackett 2016).

No obstante, como cualquier otra taxonomía genérica, la que determina la ubicación del género urbano como cultura de género es solo una de las múltiples posibles, pudiendo ser suplida su

2. En cierta medida, se podría decir que al género urbano le ocurre algo no muy diferente de lo que Anderton (2010) refleja para el rock progresivo, el cual es caracterizado como un metagénero que a su vez engloba a diversos géneros individuales. No obstante, conviene tener presente que este componente metagenérico no es exclusivo de géneros aparentemente más abarcadores, constituyendo una realidad común a todos los géneros en mayor o menor medida.

existencia por otras parcialmente asimilables, como la de hip hop, R&B o música negra. Puesto que, en esencia, será la imaginación clasificatoria que cada agente o comunidad despliegue la que determinará si considera más pertinente utilizar ciertas categorías frente a otras.[3]

De este modo, aunque es evidente que las jerarquías genéricas son abstracciones intersubjetivas, no es menos cierto que la categoría de música urbana ha devenido una realidad común para una amplia parte de la población global. Todo ello a pesar de que las reglas y ejemplares que la caracterizan han ido atravesando una compleja transformación, constatable en el paso de este término al contexto latino.

El primer origen de la categoría de música urbana se puede encontrar en Estados Unidos, alrededor de un formato radiofónico, creado en 1974 por el DJ neoyorquino Frankie Crocker con el propósito de articular un espacio de encuentro para distintas formas de música afroestadounidense (Young 2020). Al igual que les sucedió a otros formatos radiofónicos, como el *album oriented rock*, la categoría no tardó en articularse como un nicho de mercado bajo el que se englobaban tipos distintivos de música. De este modo, bajo el apelativo de *urban contemporary*, *urban music* o, simplemente, *urban* empezaron a englobarse músicas como el funk, el soul, ciertas formas de música disco o el naciente hip hop.

La asociación de lo afroestadounidense con lo urbano obedece a una serie de procesos históricos acontecidos desde el final de la guerra de Secesión. Así, con la abolición de la esclavitud y las leyes de segregación racial que le siguieron, la cantidad de afroestadounidenses que emigraron a las ciudades del norte del país fue en aumento, especialmente con el desarrollo de la industria, lo que provocó que la población negra se fuera alejando del entorno rural al que tradicionalmente se vinculaba (Forman 2002). En música, los desarrollos del jazz una vez sale de Nueva Orleáns, el blues urbano o el sonido Motown son buena prueba de un paulatino cambio estético provocado por la urbanización de amplias capas de afroestadounidenses del Sur.

Desde los sesenta en adelante, la conocida como fuga blanca (*white flight*) reforzaría aún más la vinculación de la población negra (así como de los migrantes latinos y asiáticos) con la *inner city*. Al abandonar las zonas más céntricas para ir a vivir a zonas residenciales más racialmente homogéneas en las afueras, se agrava la división mayoría-minoría en el entorno urbano, contribuyendo con ello a ciertos procesos de guetificación. Es en este contexto (cuya banda sonora sería el soul y funk, por la parte negra, y la salsa, por la latina) en el que irrumpe el concepto de música urbana, justo en un momento en el que la conexión entre lo racializado y lo urbano se encontraba ya asentada en el imaginario estadounidense (Forman 2002).

Esta vinculación con el espacio urbano es una constante que se puede apreciar en ciertas manifestaciones musicales, en especial el hip hop. Así, tal y como Murray Forman (2002) lo concibe, el rap tiende hacia lo local extremo (*extreme local*). Puesto que, aunque cada género musical provea una serie de elementos característicos que pueden ser organizados cartográficamente en base a mapas y valores individuales y colectivos, el hip hop ha tendido a enarbolar estos de un modo especialmente enfático (Forman 2002), suponiendo una clara redefinición del entorno urbano tanto con sus letras como con sus intervenciones directas a este (*block parties*, *graffiti*, *breakdance*...).

3. Un ejemplo claro de esto es el modo en el que las grandes categorías genéricas que despliega Spotify varían en función del país (Eriksson et al. 2019).

Es más, en un primer momento, con el propósito de dar salida al hip hop dentro de la música urbana se lo empezó comercializando bajo el apelativo de *street music*. Esta idea de música de calle implícitamente se refiere a los elementos de crudeza e intensidad urbana que ostensiblemente constituyen lo real en el rap. Supone la asimilación y recirculación por parte de la industria de estereotipos existentes y asunciones sobre los rasgos míticos de la experiencia urbana para demarcar la música en relación con otras formas musicales y géneros –lo que Forman (2002, 125) llama "*spatial othering*"–. Hasta 1984 esta otredad opera porque no quedaba claro el potencial comercial a largo plazo del hip hop (Forman 2002, 133), pudiendo ser una moda pasajera como la *quiet storm*, el *boogie*, el electro, el sonido Minneapolis o el *new jack swing*. No obstante, conforme se legitima comercialmente a lo largo de los noventa, el hip hop no tarda en entenderse como el núcleo más claro de la música urbana junto a ciertas vertientes de R&B contemporáneo. Ya que, si una identidad social aplica a la mayoría del rap, por encima de la negritud ("*blackness*") es dicho elemento urbano (Krims 2000, 129). Esto provoca un cambio en el imaginario metagenérico desplegado por la música urbana. Puesto que, si en los ochenta el rap se intentó situar en una posición marginal, entendido como un género menos prototípico, su creciente centralidad provocará un cambio claro en el sentido de la categoría de urbano, que a partir de los noventa se vincula con fuerza a músicas ligadas al hip hop.

Es en este contexto de equivalencia entre lo urbano y el hip hop que debemos entender la articulación de una categoría de *hispanic urban* o *hurban* desplegada desde Estados Unidos para recoger en ella no solo los desarrollos del rap latino, sino también del reggaetón.[4] Su génesis responde a procesos análogos a los que llevaron a vincular lo urbano con lo afroestadounidense. Es más, aunque a veces ignorados, no debemos olvidar que los inmigrantes latinos de Nueva York tuvieron un papel activo en los orígenes del propio hip hop.

El reggaetón, en términos metagenéricos, constituye una categoría musical muy vinculada eminentemente a dos músicas: el *dancehall* jamaicano y el hip hop. Aunque sus orígenes están muy ligados a la escena de música jamaicana de Panamá, será su paso a Puerto Rico y su contacto con su escena de rap local lo que termine de configurar al género.[5] Así, ya el modo en el que se alude a este en los noventa como *underground* viene de los discursos del rap estadounidense. Es más, durante la época del *underground* no solo era común que los *riddims* se entremezclaran con *breakbeats* o se rapeara, sino que se pudo apreciar un paulatino viraje en la estética asociada al género a una más próxima al hip hop que al contexto jamaicano (Marshall 2009).

No obstante, el *boom* comercial del reggaetón a principios del siglo XXI supuso un cisma con respecto a los ideales *underground* de cierto hip hop. Esto supone una compleja reformulación de su posición, ya que, por su carácter comercial, pasaría a incorporarse de un modo claro en la categoría de urbano, el cual no tardaría en articularse en el contexto latinoamericano como un género especialmente distintivo, siendo común no solo aludir a este como "género urbano" sino en muchos casos como "el género" a secas.

4. Este empieza a usarse para formatos de radio como La Kalle, en el que se mezcla el reggaetón con éxitos en inglés de R&B y hip hop (Rivera-Rideau 2015, 134).

5. Adam Krims (2000, 152) documenta interacciones crecientes entre el hip hop y lo jamaicano en la década de los noventa, en línea con la popularidad de lo jamaicano a lo largo de todo el Atlántico negro.

Varios autores exploran este complejo punto de inflexión y el modo en el que, al establecerse una categoría de música urbana latina se articuló un proceso que llevó al reggaetón de ser música negra a música latina (Marshall 2009), bajo la concepción de que en Estados Unidos los puertorriqueños eran un otro racial similar, pero diferente, a los afroestadounidenses (Rivera-Rideau 2015). Este cambio perceptivo implicó un sonido más tropicalizado con elementos de salsa, merengue o bachata (Marshall 2009), en oposición a "las estéticas menos embellecidas del hip hop y el dancehall propias del *underground*" (Rivera Rideau 2015, 132). Así, aunque en el pasado hubo otras músicas que dialogaban con la realidad urbana de los latinos estadounidenses (como el *boogaloo* o el *freestyle*), lo cierto es que es a partir del reggaetón que empieza a mediar la categoría de urbano, en parte movidos por cierto discurso racializador (Rivera-Rideau 2015, 137). Y para ello hizo falta que la percepción del reggaetón cambiara de algo negro a algo negro y latino, asumiendo cierta desconexión de las políticas diaspóricas africanas (Rivera-Rideau 2015).

Esto supone un cisma claro entre las concepciones latinoamericanas de lo urbano (incluyendo la idea de *hurban* estadounidense) frente a otras concepciones de lo urbano articuladas alrededor del hip hop, donde se entiende que el reggaetón no termina de encajar. Esta realidad es especialmente palpable en el ámbito español, donde no es hasta la segunda década del siglo cuando empieza a entenderse en otros términos la relación entre el hip hop y el reggaetón, fruto de una nueva concepción de la categoría de música urbana.

Primeras dinámicas de lo urbano y el reggaetón en España

En España, las categorías de música urbana, *urban* o *hurban* constituyen conceptos importados de manera tardía que apenas eran usados antes de la pasada década salvo cuando se tomaban discursos foráneos.[6] Así, aunque la idea de música urbana podía aparecer en ámbitos académicos (y, en ocasiones, no académicos) para remitir al objeto de estudio de la musicología urbana o los *popular music studies*, estos otros usos restrictivos no eran tan comunes.

No obstante, ya en la primera década del siglo el concepto de urbano estaba vinculado al mundo del hip hop por sus prácticas que más intervenían el espacio público: el *breakdance* y el *graffiti*. Alimentado por nociones como la de arte urbano, se aprecian alusiones a lo que se entiende como cultura urbana, donde se entrelazan prácticas de intervención del espacio vinculadas al hip hop con otras no tan necesariamente conectadas, como el *skate*, el muralismo o los *sound systems*. La mejor muestra de esta concepción de lo urbano se puede ver en el Festival Cultura Urbana, celebrado en Madrid desde 2005 a 2011 y en el que se entremezcla el rap y el reggae con actividades como las batallas de gallos, el *breakdance* o el *graffiti*.

A pesar de poner a dialogar elementos de la cultura jamaicana y el hip hop, estos espacios se encuentran muy alejados del reggaetón, fruto de unos imaginarios metagenéricos concretos que despliegan nociones de autenticidad distintivas. Esto implica que no todos los tipos de rap y música jamaicana entraban, privilegiando al *roots* reggae frente al *dancehall* y al hip hop más clásico y *hardcore* frente a las derivaciones *gangsta* o sureñas posteriores.

6. Un ejemplo de esto son productos estadounidenses importados, como las emisiones del programa de videoclips de HTV *H-Urbano*, disponible en la televisión de pago. Aunque este estuvo en emisión de 2005 a 2014, en España HTV dejará de estar disponible un año antes, con el fin del acuerdo entre la cadena y la operadora de televisión por cable ONO (Neeo 2013).

El rap en España, como en muchos otros países del mundo, empezó a desarrollarse próximo a lo que Adam Krims (2000) denomina *party rap*, esto es, una vertiente más lúdica del género en la línea de muchos de sus primeros éxitos comerciales. Esta visión, muy ligada a su asimilación por parte de la industria como un sonido de moda, sería sucedida con el paso a la década de los noventa por un género articulado por una escena que asumirá nociones de autenticidad y códigos estéticos bastante distintos.

De este modo, en los noventa y los 2000, el rap español se puede entender como un híbrido de las temáticas agresivas, pero socialmente concienciadas, del *hardcore* rap, con las bases musicales con énfasis en la alternancia bombo-caja y el *sampleo* de músicas afroestadounidenses del *boom bap*. Esto da lugar a una música que, dentro del sistema genérico del rap propuesto por Krims (2000), se podría situar próximo a las versiones más comprometidas del *reality* rap, el *knowledge* rap. Bajo esta concepción, los raperos de los noventa y 2000 asumieron una pose de hermanos mayores, claramente apreciable en propuestas que van desde el Club de los Poetas Violentos (CPV) a Violadores del Verso, pasando por Nach o SFDK.

Este rap se construye alrededor de unas marcadas nociones de autenticidad, no muy alejadas de las que en otros momentos sirvieron para legitimar al jazz o al rock. Estas se articulan por medio de un imaginario metagenérico distintivo, en el que adquieren primacía unas bases musicales con una fuerte influencia de un jazz y soul ya canonizado, ciertos acercamientos a los ideales del rock político y, en general, un fuerte rechazo a la música de baile, con un especial énfasis en el chunda-chunda[7] o el reggaetón.

Un análisis al modo en el que la principal revista de rap del país, *Hip Hop Nation,* aborda el reggaetón en la primera década del siglo nos muestra que, aunque existen lecturas positivas, por lo general dominan críticas que atacan a la comercialización del género, su énfasis en los placeres carnales (baile y sexo), su misoginia o, incluso, lo que perciben como una apropiación de la estética del rap (Rivera-Servera 2009). Así, lectores españoles y latinoamericanos llegan a pedir la exclusión del género de las páginas de la revista, tras algunos textos en los que se pone en valor sus relaciones con el hip hop.

Como cabe esperar a la luz de esta actitud, en la primera década del siglo era poco común que los raperos españoles se acercaran al reggaetón. No obstante, hay algunas excepciones, especialmente en las Islas Canarias, con casos como el de Oneché o Tha' Locos, que incursionan en el género dada la especial vinculación con la escena musical latina del archipiélago, el cual actuó como vía de entrada del reggaetón a España. Ya en el contexto peninsular, también encontramos esporádicas incursiones de Haze y Doshermanos, objeto de crítica dentro de la escena.

El reggaetón en la naciente escena de la música urbana española

Habrá que esperar al paso a la década de 2010 para que músicos afines al hip hop empiecen a dialogar con el reggaetón de forma más constante. Para ello fue necesario que el rap dejara de vincularse de manera unívoca con el espacio metagenérico que había constituido el *hardcore* y el *boom bap*. Aunque el quiebre con el rap previo viene articulado por el diálogo entre

7. Término español con el que referir despectivamente a las vertientes más "machaconas" de la electrónica, que en el contexto español sobre todo apelan a la música mákina, derivación local del *hardcore techno*.

diversas tendencias (rap sureño, *cloud rap*, R&B, reggaetón...), la que en un primer momento se entendió que resumía todo el movimiento fue el trap. De este modo, aunque no tantos de los nuevos representantes de esta nueva corriente incorporaran influencias del trap, esta fue la etiqueta que prensa y público decidieron emplear para hablar de este movimiento. Esto no es sino otra constatación de la escasa penetración de la etiqueta de música urbana en España, la cual tuvo que esperar años para volverse el término usual para albergar estas corrientes.

El cambio en el rap español hunde sus raíces en algunas tendencias del rap previo, incluyendo figuras consagradas como Mucho Muchacho, La Mala Rodríguez o Haze, así como agrupaciones *underground* como Hermanos Herméticos. Alrededor del cambio a la década de 2010 empezarán a aparecer una serie de *crews*, como Agorazein, Corredores del Bloque, Kefta Boys, Takers, Urano Players o Acqua Toffana, que se entendieron como un alejamiento del rap previo fruto de la inclusión de nuevas influencias estilísticas y una actitud distinta.

Algunos de los participantes de este paso a la música urbana incorporarían rápidamente influencias del reggaetón, ya sea por medio de canciones encuadrables en el género o por la utilización de referencias al mismo en canciones de otros estilos. Uno de los casos más destacados sería el de la *crew* granaína Kefta Boys, que para Madjody (2018) articularon en 2013 gran parte de la ruptura con el rap previo, caracterizado por "menospreciar otros géneros considerados fáciles, chabacanos y menores (obviamente, nos referimos al reggaetón)". Así, desde la insistencia en que ellos no eran raperos pusieron a dialogar el trap (el centro de su propuesta) con otros géneros como el reggaetón y la salsa. Y, dado que la escena previa se oponía al reggaetón, que alguien que rechace esta lo abrace se puede entender como un viraje coherente.

La primera incursión de la *crew* sería "La más mala del mundo" de la *mixtape Posgrades Boys* (2012) de El Mini y El Secx. Este último, quien rápidamente cambiará su alias por Yung Beef, será el que en un primer momento se aproxime más al género, con diversos temas de reggaetón en su *mixtape R.I.P. Secx 199X-1999* (2012).

Ya en estas primeras canciones, así como en la colaborativa "Lo que tú me das", se pueden ver varias pautas que se volverán constantes en el acercamiento de la escena de música urbana española al reggaetón: la utilización del género para los temas más románticos, un acercamiento experimental a ciertos elementos de la producción (con voces muy procesadas y sonidos de baja fidelidad) y el interés y reivindicación de cierto reggaetón de principios de los 2000. Esto último impacta también a canciones de otros géneros, como la colaboración de Cecilio G y Yung Beef (con base de Steve Lean) titulada "Papixulo" (2013), un tema de trap cuyo estribillo interpola el de "Papi chulo" (2002) de Lorna: "Papi-papi (Papi-papi), papi chulo (Papi chulo) / Papi-papi, *you don't want no beef*".

En 2013, dos miembros de Kefta Boyz, Yung Beef y Khaled, se unen a Kaydy Cain, de Corredores del Bloque, y el productor Steve Lean para formar Pxxr Gvng, que se convertirá en uno de los proyectos más destacados del trap nacional. Estos crearán un proyecto paralelo exclusivamente dedicado al reggaetón y las músicas latinas de baile, llamado La Mafia del Amor (LMDA en adelante).

LMDA se crea en un contexto en el que, mientras que el trap era la música de moda y la que mejor les funcionaba, querían explorar esta parte más de "guayeteo" (Anthonyby10 2021).

El propio Yung Beef dice que, aunque surge un poco a modo de chiste, el principal propósito de este proyecto era "salir del trap y poder hacer reggaetón y música más bonita", algo que reconoce que no terminaron de conseguir, por el carácter "sucio, *underground*" que tenían las producciones y letras de LMDA (Héctor Elí 2023).

Como le sucedió a mucho del primer trap español, LMDA consiguió que se aceptase inicialmente su propuesta a través de la ironía, deviniendo su acercamiento al reggaetón una especie de meme. Esto, a la larga, sería fundamental para acabar con los tabúes que había hacia el género, especialmente por parte del público masculino, que despreciaba al reggaetón desde cierta misoginia que lo entiende como música de mujeres, por sus conexiones al baile (Camprubí 2021). Esta es una idea con la que los miembros de LMDA dialogan explícitamente, reconociendo hacer esta música no solo por un interés estético, sino para las *raxetas* (mujeres de la escena). Esto se ve con claridad en "WVSVP BRXKY" (2014), un tema de Yung Beef junto a Kaydy Cain y Khaled que remeda el electrolatino, en el que Khaled dice abiertamente: "No ves, me dice que el rap es de maricones / Se pone los tacones / Y vamos a bailar *reaggetoni* / No le gusta A$AP Rocky / Ella es más de Jory / No levanta la mano / Ella mueve su *booty*".

Y es que en el imaginario metagenérico de la escena de música urbana española hay una clara asociación entre hacer reggaetón y atraer a un público femenino. Puesto que si, tal y como se ha argumentado, el trap fue la banda sonora de los jóvenes que sufrieron la crisis económica de 2008 (Rey-Gayoso y Diz 2021), la nueva vida del reggaetón será su contraparte más lúdica. En este sentido, aunque el trap fuera la música que inicialmente acumula el interés del público, no tardará en entenderse al reggaetón como una música mucho más comercial, fruto de su carácter más bailable y romántico. Buen ejemplo de esto es que la canción más exitosa de estos músicos es "La disco resplandece" (2015) de LMDA junto a El Combo Perfecto, que entró en las listas de éxitos españolas. Este tema retoma el sonido agresivo y melódico puertorriqueño de esos años, marcado por productores como Los de la Nazza, con voces cargadas de AutoTune y letras románticas y sexuales. En este punto, la influencia boricua llega en un momento en el que, a pesar de que el sonido pueda considerarse "comercial", a nivel internacional el género se estaba recuperando de un periodo de recesión.

Aunque la mayoría de las publicaciones de LMDA se concentren entre 2015 y 2017, sus miembros han seguido aproximándose al reggaetón. Así, mientras que Yung Beef mantendrá la centralidad del trap en su propuesta, usando un nombre distinto para hacer reggaetón (Fernandito Kit Kat), Kaydy Cain se centrará de manera clara en este género, con el pretexto de hacer música "con buen alma, feliz", en vez de trap o rap (GQ Spain 2023). Esto señala un claro cambio en la propia configuración de la naciente escena de música urbana. Porque, si en un principio se entendía al reggaetón como una música adyacente a lo urbano a la que se aproximaban músicos cuya principal propuesta oscila alrededor de vertientes modernas del rap, como el trap, ahora empezaba a entenderse la posibilidad de ser, ante todo, un artista de reggaetón y formar parte de la escena. Esta es una realidad que corre paralela a los procesos de *mainstreamización* de la música urbana en España, ya que sin la influencia del género no se explica parte del éxito, a partir del año 2016, de figuras vinculables a la escena como Bad Gyal, C. Tangana o la propia Rosalía.

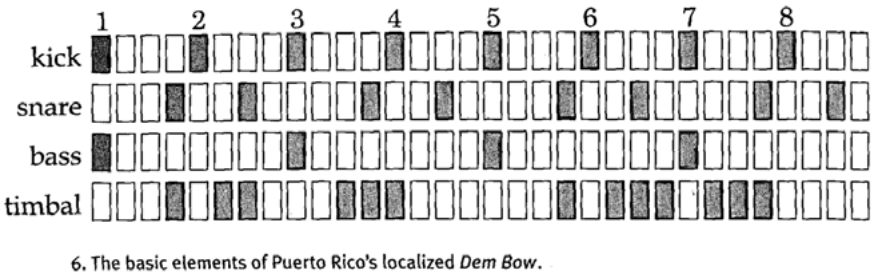
Y es que, es innegable que, tras una serie de hitos comerciales dentro de la escena, podemos entender que entramos en una nueva etapa en lo que respecta al desarrollo del urbano, guiada por varios cambios en términos metagenéricos. Puesto que, si las primeras propuestas

tomaron al trap, el *cloud* rap y otras vertientes del rap sureño como su centro, el crecimiento de la escena comportó la asimilación de nuevas tendencias, con propuestas cada vez más melódicas y bailables, lo que supuso una integración más plena, no solo del reggaetón, sino de otras corrientes como el R&B contemporáneo o el *dancehall*. No obstante, antes de comentar lo que trajo este paradigma en términos metagenéricos, conviene mirar más detenidamente las estrategias con las que se asimila al género dentro de la música urbana y el modo en el que esto se entiende como un alejamiento de otro tipo de reggaetón, codificado como comercial.

Asimilación y legitimación del reggaetón en la escena de música urbana española

En el marco de la escena urbana española el reggaetón sufre una serie de modificaciones líricas, musicales y estéticas que sirven para legitimar su nuevo carácter *underground* y auténtico. En lo que respecta a las letras, como ya se ha adelantado, la influencia del reggaetón es palpable tanto en canciones que abrazan directamente el género como en otras que se aproximan a otros, ya sean estos muy afines (electrolatino, bachata...) o no tanto (trap, *cloud* rap, *boom bap*...). Esta influencia se aprecia tanto en la asunción de léxico caribeño (josear, piquete, tramboliqueo, saoco...) como en las menciones explícitas al canon del género, como cuando C. Tangana dice "Dios bendiga al reggaetón, Dios bendiga a Daddy" en "Llorando en la limo" (2018) o Don Patricio y Cruz Cafuné meten una interpolación de "Dile" de Don Omar en "Contando lunares" (2019). Esta asunción de un canon también se puede ver en términos de producción, con *samples* de clásicos del género ("Pam Pam" de Wisin y Yandel en "Resaca" de Ms Nina) o entrevistas (la de Arcángel en "La luna" de Dellafuente), así como la asimilación de códigos de producción propios del reggaetón caribeño clásico.

Y es que, ante la consolidación del reggaetón como un género fundamental de la música urbana, empezaron a proliferar productores que se especializan más en este tipo de música, destacando nombres como Pipo Beatz, Los del Control, Kabasaki o Marvin Cruz. En general, la producción de estos y otros oscila entre dos grandes tendencias, atravesadas por claras nociones de autenticidad: el sonido de vieja escuela puertorriqueña y la experimentación. Acercarse a la *old school* puertorriqueña supone un interesante juego con el que alejarse del *mainstream* contemporáneo a través de una suerte de nostalgia o retromanía hacia patrones de principios de siglo. El principal rasgo de esta se puede encontrar en la utilización de dos bombos, uno tonalmente rico, acentuando los pulsos 1 y 3, sobre otro más seco que marca el pulso, así como timbales inspirados en la salsa (Figura 2):



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

Figura 2 / Patrón de dembow puertorriqueño. Extraído de Marshall (2009, 40).

Kabasaki criticará la ignorancia de los dos bombos como un elemento que impidió que en España se hiciera buen reggaetón en los 2000:

> 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!' ¿Sabes? que no sabía hacer la base (EL OG 2022).

Muchas de las primeras producciones del dúo Beauty Brain (al que pertenecía Kabasaki) se nutren de librerías de 2007-2008 que condicionan cierta sonoridad más clásica de la normal. Un ejemplo de esta forma de producción se puede encontrar en el tema con el que lanzó su carrera Ms Nina, "Tu sicaria" (2017). En él coexiste un *sample* de "Dem Bow" (2009) de Andy Boy feat. DJ Blass con acordes del *riddim* "A Who Seh Me Dun" (1992) de Cutty Ranks. Esto hace que, al igual que documenta Adam Krims (2000) en el rap, el estilo adoptado sirva para connotar no solo género, sino también geografía y temporalidad.

Aunque en algunos elementos (patrones rítmicos, ciertos usos de sintetizadores...) se puede notar una clara reverencia a modelos puertorriqueños previos, lo cierto es que en mucho del reggaetón encuadrable en el urbano nacional se produce un ejercicio de extrañamiento, ya sea con sonidos más saturados o distorsionados, sonoridades más oscuras y, en especial, un uso bastante opaco de correctores de tono en la voz.

Y es que la voz se vuelve una de las primeras formas de diferenciarse, al ser el principal rasgo definitorio de los intérpretes. Así, al usar en exceso efectos como el AutoTune y las distorsiones, dejando claro en todo momento que no saben cantar, se opera un alejamiento de las voces más cuidadas y melodiosas del reggaetón pop, que también utilizan la saturación y los efectos, pero supeditados a la construcción de "un sonido *urban*" más *mainstream* (HJ Darger 2021) que funciona casi como un estándar de inteligibilidad para la industria. Además, al recurrir a un procesamiento tecnológico opaco también remiten al uso extensivo de efectos que se ve en géneros como el trap, siendo poco marcada la diferenciación de la voz en función del género.

Y es que esa voz viene aparejada a cantantes que, condicionados por sus imaginarios genéricos distintivos, interpretan el reggaetón desde perspectivas muy concretas. En este sentido, es innegable que para muchos la temática festiva, romántica y sexual tiende a ser el centro del género, reservándose los artistas en muchos casos las letras de este tipo para las canciones de reggaetón. Pero el modo en el que este elemento se despliega no es siempre el habitual. Esto se puede ver tanto por apelar a objetos de deseo no convencionales, como en el uso de actitudes marcadamente humorísticas o el empleo de determinados imaginarios subculturales, desde el recurrente elemento satánico ("Lusifel" de Yung Beef con Ms Nina, La Favi y El Mini), asimilable a lo gótico, a otros elementos vinculables a lo emo, *gamer*, otaku o quinqui. A veces, pueden entrar en juego otro tipo de temáticas, como la amistad femenina, en un intento de resaltar la homosocialidad en el consumo del género (Bea Pela con "Cuando estamos juntas" o "Mi mejor amiga", con La Zowi), pasando a letras dinámicas que hasta entonces solo estaban en la escucha y el baile.

En general, lo que subyace en muchos de los acercamientos al reggaetón es una voluntad de aproximación *sui generis* al mismo, mediada por el eclecticismo de las culturas de internet

(Camprubí 2021) o los discursos de exaltación del barrio comunes a los distintos géneros insertos dentro del urbano. Es justo desde esta perspectiva que se entiende el diálogo del reggaetón con elementos del flamenco, especialmente la rumba, un género con claras asociaciones a la vida en la periferia urbana (Martín Sevillano 2020).

No obstante, conviene aclarar que dentro del reggaetón *mainstream* también serán comunes los diálogos con el flamenco, continuando una línea iniciada ya en la década de los 2000 por artistas como Sergio Contreras. Un ejemplo de esto se puede apreciar al comparar "La isla del amor" (2017) de Demarco Flamenco y Maki con los diálogos entre flamenco y reggaetón de temas como "Mi primer amor" (2016) de Maka o "Me pelea" (2018) de Dellafuente. Ya que, mientras la primera canción entremezcla patrones de producción de la rumba –con instrumentos reales y voces aflamencadas–, con elementos asimilables a la producción de temas de reggaetón pop de la época (como Luis Fonsi o Enrique Iglesias), en los temas que vienen del entorno de la música urbana las referencias flamencas se encuentran en ciertos *sampleos*, elementos líricos o en el aflamencamiento de las voces altamente procesadas.

Y es que, en este sentido, tanto en términos musicales como paramusicales, la música urbana articula una estética híbrida, una especie de "*ghetto fabulous*" (Camprubí 2021, 234), en la que se ponen a dialogar códigos asimilables a estéticas de clase obrera previas, como los canis y las chonis, con elementos con cierta distinción (sub)cultural, casi *hipsters*.

Esta difícil negociación entre elementos, apreciable en las letras, producción, baile o estética adoptadas, ayuda a la resignificación del reggaetón de cara a una (re)apreciación más *underground*. Así, de lo que se trata es de llenar con cierta idea de autenticidad a esta música, intentando diferenciarlo de algunas de sus asimilaciones más *mainstream* al ponerlo en contacto con según qué prácticas estéticas. No obstante, estas fronteras, aparentemente claras para la comunidad imaginada que iluminan, se verán cada vez más comprometidas conforme la música urbana devenga un género más en el *mainstream*.

Tensiones entre *mainstream* e *indie* en la música urbana española a mediados de los 2010

Aunque en los primeros años de popularidad de estas nuevas corrientes aún siguieron englobándose como trap, la etiqueta de música urbana iría cogiendo fuerza. Esta era reivindicada abiertamente por artistas como C. Tangana, que entendía que trap era una imposición de los medios de comunicación que se había convertido en un término peyorativo, con connotaciones de "contenido basura", *trashy*, hecho por ninis (Castro 2017). Y es que hasta que no deja de verse como una mera moda pasajera, viable comercialmente, que debía tomarse en serio, no empieza a asumirse la posibilidad de emplear otro término.

No podemos olvidar que las categorías que se usan nunca son neutras, siempre responden a posiciones ideológicas concretas, mediadas por distintas imaginaciones clasificatorias. Así, usar trap de manera reduccionista comporta la posibilidad de conectar todas las propuestas a una sola tendencia. Y esto puede deberse a varios propósitos: la incapacidad de percibir como diferentes las músicas que se concitan en una etiqueta, englobar corrientes relacionadas alrededor del género que se entiende como más representativo o aprovechar las asociaciones que una categoría tenga para deslegitimar a toda una escena.

La categoría de música urbana va poco a poco consolidándose en España en una compleja interacción entre los usos que tenía en los contextos estadounidense y latino. A su adopción contribuye la irrupción del trap latino, que, desde su popularización en 2016 (Net 2016), constituirá una sonoridad a la que es común que los artistas del género urbano se aproximen. Esto supondrá un cambio en los imaginarios metagenéricos del propio reggaetón, incluido el *mainstream*, el cual se mostrará más dialogante con el trap y los sonidos etéreos de otras vertientes del rap y R&B contemporáneo. Esto provoca un cambio en el núcleo del urbano en Latinoamérica, situándose a partir de entonces en un continuo de trap y reggaetón.

Estos cambios, que ocurren primero a nivel *underground*, no tardan en impactar a un nivel más *mainstream*. Y en este sentido, aunque la categoría de música urbana fue y es, ante todo, una etiqueta comercial, en España viene atravesada por una compleja relación con la industria. Esto se aprecia de un modo muy claro en la manera en el que el reggaetón se entiende dentro de esta. Y es que, no todo el reggaetón que se realiza en España encaja en la categoría de urbano y en muchos casos al que más se vincula con esta se le presupone un talante distintivo, que ha intentado ser encapsulado con neologismos como reggaetón-*indie* o neoperreo.

En general, lo que subyace son ciertos discursos de autenticidad que buscan alejar a los músicos de la escena de lo plenamente comercial, resaltando su carácter "alternativo". Puesto que un sistema genérico (ya sea el del rap o lo urbano) no es solo una abstracción de nivel alto, sino que implica un rol concreto en la producción musical, volviéndose performativo al alimentar el ciclo entre artista, consumidor y productor (Krims 2000, 92). De este modo, no solo es que los artistas aboguen por una concepción distinta del reggaetón, sino que público y crítica le dotan de un nuevo significado, generando un nuevo régimen de valor. Así, la escena urbana se deshace del desprecio teñido de estigmas hacia lo femenino y lo latino, al tiempo que aproxima el género a públicos dotados de mayor capital (sub)cultural (los *indies* del tuit de Yung Beef), como prueba el hecho de que los músicos del urbano actúen más frecuentemente en festivales de *indie* o electrónica, como el Primavera Sound o el Sónar, que de hip hop propiamente dicho.

Esta inserción metagenérica implica un revisionismo al pasado del reggaetón, del que se construye un canon cuyo conocimiento otorga capital cultural dentro de la escena. Tal y como reflexiona Aïda Camprubí (2021, 230), "la nueva generación tiene presente a sus mentores en sus letras", algo que ejemplifica a través de la letra de "Como los maestros" (2017) de Kaydy Cain, donde el artista madrileño enumera una retahíla de nombres de reggaetoneros y artistas –en su mayoría, puertorriqueños– de los que se considera discípulo. No obstante, a su vez, aunque la irrupción de propuestas como LMDA pudo ayudar a que la gente se interesara por conocer la historia del género, también contribuyó a invisibilizar todos los proyectos de reggaetón nacionales previos, al provenir de otros entornos con distinto capital (sub)cultural.

Uno de los espacios que más ha enarbolado ese sentido de distinción cultural es La Vendición Records, sello discográfico fundado en 2015 por Yung Beef tras su paso por Sony en un intento de abogar por un modelo de producción más horizontal. Aunque son múltiples los artistas del entorno de La Vendición, los más cercanos al reggaetón son, además de los ex-Pxxr Gvng, Ms Nina, Bea Pelea, La Zowi, El Mini, Soto Asa y Yassir. Todos despliegan entramados metagenéricos diversos, aunque en algunos casos la centralidad del reggaetón es mayor que en otros.

El ejemplo más claro es el de Ms Nina, una de las primeras mujeres en centrarse en el reggaetón en la escena urbana. La artista, originaria de Argentina, rápidamente adquirirá el

apelativo de "la reina del reggaetón" en España (The Clinic 2016). Su universo visual implica una reapropiación de imaginarios que habían sido denostados en la década anterior, como lo barriobajero, lo choni o lo quinqui (Álvarez 2021, 282), siendo frecuentemente vinculada a la corriente *online* y transatlántica del neoperreo (Arias Salvado 2019).

El uso del término neoperreo para aludir a estas propuestas supone una interesante incisión en el complejo genérico articulado por lo urbano. Y es que, con la utilización de esta categoría se asume una ruptura con respecto al reggaetón previo, ya sea por unas producciones más experimentales, nuevas temáticas en las letras, el diálogo con ciertas estéticas o una mayor presencia femenina y/o *queer* en el mismo. En esto también está implícita cierta idea de alternatividad con respecto al *mainstream* del reggaetón.

No obstante, a pesar de esta idea de alejamiento del reggaetón pop del momento, marcado por el modelo de producción articulado desde Medellín por J Balvin o Maluma,[8] lo cierto es que hacer reggaetón siguió viéndose como un movimiento comercial dentro del urbano. Ejemplos de ello se pueden ver en el dúo de productores Los del Control, que se pasaron al género tras comenzar haciendo música *dance* porque vieron que es lo que mejor funcionaba en la pista de baile (El Bloque 2019); o La Zowi, que entiende que si se centrara solo en hacer el trap con el que se dio a conocer se restringiría a la audiencia española (Maia 2023).

Esta negociación entre *mainstream* y *underground* es asumida en iniciativas como las de Boiler Room,[9] que se ha interesado por registrar para el público internacional las fiestas de neoperreo locales, como sucede en el documental *Spanish Perreo: Madrid's Reggaeton Explosion*. En este se abraza la narrativa del desarrollo de una escena independiente que le ha dado una nueva vida al género,[10] el cual hasta el momento había quedado relegado a las discotecas de música comercial (Boiler Room 2019). El modo en el que internacionalmente se concibe a estas es bajo cierta idea de alteridad, al entenderlas como un alejamiento del reggaetón más convencional, surgidas desde un contexto más DIY, que entremezcla estética de barrio y *chic*, con una concepción más horizontal, con mayor presencia de mujeres y una desestabilización del perreo como práctica exclusiva del binario hombre-mujer.

Asimismo, con este tipo de acciones, se muestran los crecientes contactos del reggaetón de la escena urbana con la cultura del club, lo cual rompe con años de hostilidad metagenérica por parte de la música dance con respecto al reggaetón, al cual se entendía como amenaza (Álvarez 2021, 289). En este proceso de trasvase entre lo electrónico y lo urbano está, ante todo, la idea de transformar a todas estas músicas en manifestaciones *cool*, ensalzando elementos que antes se despreciaban como signo de pobreza y marginalidad. Y en ello ciertos medios,

8. Como explica Caballero Parra (2020), este modelo se caracteriza por un alto grado de profesionalización y un enfoque colaborativo donde la producción musical es abordada en equipo. Además, a nivel estético, la industria de Medellín se distingue por una tendencia hacia letras más románticas y festivas, así como por unas sonoridades más cercanas al pop y a la música tropical.

9. Boiler Room es una plataforma audiovisual *online* con sede en Londres que organiza eventos de música electrónica ligada a contextos *underground*. Opera a nivel mundial y tiene un papel destacado en las estrategias de autenticación y legitimación de dichas escenas musicales.

10. El documental destaca las fiestas celebradas en Chachá y el colectivo Valle Eléctrico. Estas serían herederas de eventos que van desde las *raves* de reggaetón de Kefta Boyz en las cuevas del Sacromonte a las fiestas Perreo 69 que La Vendición ha organizado desde 2015 en distintos puntos de España y América Latina (Ramos 2021, 156).

como *BeatBurger*, *TiuMag* o *Vice España*, así como el programa de YouTube *El Bloque*, han contribuido a imbuir a toda la escena de la música urbana española de una distinción clara.[11]

En estos espacios, la música urbana es una realidad asumida, aún con sus luces y sus sombras, reconociéndose las posibles críticas y contradicciones implícitas a ella, pero contribuyendo irremediablemente a su existencia, como le ocurre al artículo que tienen delante. En este sentido, el reggaetón se encuentra en una compleja encrucijada entre cierto turismo de clases y el hecho de constituir el género "más mediático en lo musical" en la actualidad (Camprubí 2021, 219).

En suma, la inserción del reggaetón como un elemento fundamental de la música urbana española afecta a la conceptualización mutua de ambos. Y esto lo hace en una compleja renegociación sobre qué géneros ocupan una posición más central en el entramado genérico de la música urbana, la cual corre paralela a unas tensiones entre el creciente impacto comercial del urbano y las nociones de autenticidad que lo articulan. Puesto que, en la medida en que ambos se reconocen vinculados, se va operando un cambio claro en la propia escena, renegociándose los límites entre *mainstream* y *underground*, lo cual será especialmente palpable en el periodo que va desde 2018 en adelante.

El lugar del reggaetón ante un género urbano *mainstream* desde finales de los 2010

Es difícil situar de manera clara el momento en el que la música urbana se vuelve un activo clave en el imaginario metagenérico *mainstream* español. Y es que, aunque a veces se ha querido cuestionar la entidad genérica del pop, reconociendo que es necesaria una cultura distintiva para que algo pueda devenir un género (Holt 2007), lo cierto es que el pop es, ante todo, una categoría musical profundamente relacional. Así, el pop no es sino un agregado de otros géneros populares en un momento dado para un grupo de personas concreto. Este agregado de géneros es a lo que comúnmente denominamos como *mainstream*, aunque, en honor a la verdad, todos los géneros tienen su conjunto de artistas y tendencias populares, sus propios *mainstreams*, por así decirlo, existiendo la posibilidad, por tanto, de vertientes más minoritarias y *underground* incluso en el propio pop.

Es por esta ambigüedad que cuesta situar el momento real de la inserción de la música urbana con el pop, ya que en el momento en el que el trap empieza a popularizarse y desde la música urbana se empiezan a aproximar al reggaetón con un interés comercial ya se pueden detectar los primeros conatos de relación entre ambas. Lo que sí se puede es hablar de una serie de hitos comerciales (en 2015 el contrato de Pxxr Gvng con Sony o el éxito de "La disco resplandece"; en 2016 el éxito de "Fiebre" de Bad Gyal o "Antes de morirme" de C. Tangana y Rosalía...), que van sentando las bases para una paulatina ampliación del campo hacia una concepción más pop, ya apreciable en 2017 (Álvarez 2021, 279).

11. Una de las mejores muestras de interés en el género por parte de la escena se puede encontrar en el programa de YouTube *El Bloque*, que dedica el séptimo episodio de su segunda temporada al reggaetón, siendo el único episodio dedicado a un género concreto de este espacio. Algo similar sucederá con el libro derivado de la labor periodística de personas afines a *El Bloque*, titulado *Making Flu$*, en el que el único género que tendrá un capítulo específico será el reggaetón, a cargo de Aïda Camprubí.

No obstante, el cambio real sucede a partir de 2018, fruto de la consolidación definitiva de estos y otros artistas y el surgimiento de una nueva generación de músicos urbanos, con una concepción distinta en la que se revisan ciertas nociones de autenticidad que habían guiado al género hasta el momento. Implícita está la posibilidad tanto de convertirse en una estrella de la música partiendo desde este género como una mayor capacidad de tomar el *mainstream* como reservorio de ideas.[12] Esta última, que comienza tímidamente con los diálogos con el reggaetón, se llevará a sus últimas consecuencias de múltiples formas, desde interpolaciones de canciones de pop españolas previas al modo en el que el *hyperpop* encontró en España su espacio de desarrollo próximo a la escena urbana.

Esto afecta al reggaetón de manera múltiple. Así, es fácil constatar que cada vez es mayor el número de artistas urbanos que se centran en el género o el número de incursiones de artistas inicialmente vinculados a otras tendencias. Igualmente, también se ven cada vez más colaboraciones de cantantes de pop con artistas urbanos, en línea con procesos igualmente apreciables en otros países.

Al consolidarse cada vez más el reggaetón dentro de la música urbana se puede apreciar un proceso de profesionalización que va desde las bases a los videoclips. Una clara muestra de ello es la adopción de formas de producción similares a las que se pueden ver en Medellín, como en "Algo como tú" (2019) de Kaydy Cain, realizada por Los del Control con tan solo "siete pistas contando con los dembows" (El Bloque 2019).

Esta profesionalización trae consigo una inevitable estilización, reorientándose parte del carácter experimental y DIY de la primera producción del género. En este sentido, es innegable que puede haber un problema con el modo en el que globalmente se entienda la categoría. Puesto que, tal y como expresa Fabian Holt (2007, 20), en el momento en el que un género trasciende las comunidades que originalmente lo articulan, comienza una negociación entre esas colectividades centrales y otras esferas culturales.

En general, la música urbana sufre, como otros géneros, el peligro de, al devenir una moda, reificarse alrededor de sus tendencias más populares, desdibujándose el sentido global de la etiqueta. Esto es criticado por autoras como HJ Darger (2021, 263), que advierten del peligro de que pueda reducirse a tan solo un estilo, esto es: "una capa de referencias sonoras, imágenes, memes y efectos que se repiten constantemente, siendo entonces igual de desechable cuando se vuelve aburrido, alienante y cosificador".

De este modo, en su inserción como moda popular –y sus consiguientes connotaciones de realidad seductora y efímera (Lipovetsky 1990)– se corre el riesgo de deformar el sentido que había ido adquiriendo esta música. Esto se suma a dos problemas que se volverán más palpables conforme más se usa la etiqueta de música urbana: que esta oscurece el origen negro de las prácticas de las que se habla y puede servir como eufemismo para no hablar de corrientes otrora denostadas, como el reggaetón.

12. "'Ninguno hacemos solo reguetón –apunta Suave44–, siempre suena con dembow, mambo, salsa, bachata, funk favela, dancehall e incluso traps'. Si sabemos algo de reguetón, su hibridación no es algo que nos sorprenda [...] Puede que esta sea la primera generación de artistas nacionales que nace ya con todos estos genes trenzados en su ADN" (Camprubí 2021, 224).

Centrándonos en esta última cuestión, Aïda Camprubí (2021, 166) considera, apoyándose en Petra Rivera-Rideau, que "[l]o que la palabra 'urban' esconde, en un alto porcentaje, es un género concreto: el reguetón, una etiqueta machacada hasta la saciedad desde el juicio clasista y racista de prensa y público". En este sentido, es obvio que en muchos casos la etiqueta de música urbana está trufada de una distinción (sub)cultural de la que no necesariamente gozan todos los géneros que la componen. No obstante, también es cierto que música urbana opera este proceso con muchas de las músicas que contiene (trap, *dancehall*, funk…).

Esta problemática no es nueva para la etiqueta, ya que la categoría de música urbana ha sido y es fuertemente contestada desde ciertos entornos por su invisibilización del origen negro de sus prácticas. Puesto que, ya desde sus inicios, la etiqueta sirvió para vender mejor una música que no era tan bien considerada por su origen racial. Esto es algo sobre lo que reflexiona Frank T, pionero del rap afroespañol, que se sitúa totalmente en contra de la etiqueta, considerando problemático el modo en el que se aleja a esta de la cultura del hip hop, ya que "se parecen más ellos a la gente que está dentro de la cultura de hip hop" que a las culturas de otros géneros. Así, aunque entiende que la categoría sirve para recoger cierto eclecticismo genérico, cree que sería mucho más operativo llamar a cada canción por el nombre del género correspondiente:

> Y luego hay una cosa que aquí no voy a entrar tanto en eso, pero que sí es un problema que en Estados Unidos se habla: música negra. De acuerdo, música negra. Y es que es así. Y no tengamos miedo a decir esto, porque eso es lo que están haciendo. […] Es cierto que soluciona el problema del típico artista que tiene una canción de R&B, otra de rap, otra de no sé qué, otra de reggaetón en un mismo disco. "Bah, música urbana, hala, ya está" […]. Música negra, lo reivindico. Música negra o música latina para la gente que hace reggaetón y demás… (El Sentido de la Birra con Ricardo Moya 2021).

Es más, Frank T considera que tampoco habría problema en entender al reggaetón como otra música negra, al ser una mezcla de dos géneros negros como el *dancehall* y el rap, más allá de sus procesos de latinización posteriores. Y es que, desde su punto de vista (compartido por otras activistas afrodescendientes), música urbana se ha transformado en un eufemismo con un valor más político y "separatista de lo que creemos" (El Sentido de la Birra con Ricardo Moya 2021).

A pesar de esta problemática, reconocida de manera disímil por artistas y público, el gran escollo que presenta desechar el uso de la categoría de música urbana se encuentra en el modo en el que, al menos en España, ha permitido encapsular un eclecticismo estético concreto. Puesto que, ante todo, la categoría de música urbana alude, no tanto a géneros concretos sino a la posibilidad de moverse entre ellos de manera más o menos fluida. En este sentido, este entramado metagenérico construido entre lo afroamericano, lo latino e, incluso, lo africano, es difícil de desenmarañar con clasificaciones más granulares.

Asimismo, más allá de la invisibilización de lo negro, este moverse entre distintos géneros puede llevar a claras críticas por estar haciendo algún tipo de apropiación cultural. Hay distintas formas de intentar sortear esto, como la asunción de cierta identidad latina (o no-europea) por parte de los españoles, la reivindicación de unos años formativos junto a las

comunidades migrantes locales,[13] o el acto de colaborar con productores o artistas de otros países legitimados en ese tipo de músicas. Pero, por encima de todo, el eclecticismo implícito a la categoría puede devenir emancipador en sí mismo, al desdibujar límites culturales y desresponsabilizar a artistas y productores que se sienten cada vez más legitimados a moverse entre distintas categorías y asumir códigos de las mismas que son entendidos casi como un rasgo estilístico más (como el acento o el léxico).

Puesto que en el panorama contemporáneo ya no es que los músicos urbanos cambien de género entre canción y canción, sino que, fruto de los ofrecimientos de las estaciones de audio digitales, se han vuelto cada vez más comunes las constantes incisiones genéricas a lo largo de los temas, que van cambiando de ritmos o entremezclan distintos paradigmas sin mayor problema. Así se puede ver en temas como "La gasolina" (2018) de Bea Pelea y La Favi, que alterna el dembow con las TR-808 del trap; "Amor salvaje" (2020) de Nathy Peluso, que comienza próximo al R&B para terminar asentado en el reggaetón; el híbrido de rumba, bachata y reggaetón que es "Tú me dejaste de querer" (2021) de C. Tangana; o esos breves destellos de reggaetón en medio de un tema con base de *drum'n'bass* como "Supernova" (2023) de Saiko.

Estas aproximaciones genéricas van transformándose en elementos indisociables de las personas musicales de diversos artistas de la escena, independientemente de la música que hagan. Un caso claro al respecto es el de algunos músicos urbanos surgidos más recientemente, como Quevedo o Saiko, para los que el reggaetón tiene un lugar tan central en sus imaginarios metagenéricos que impacta a otros temas en los que no están aproximándose explícitamente al género. Una muestra clara de esto es la sesión de Quevedo con Bizarrap, en la que, aunque se abogue por una base con claras influencias del EDM encontramos inflexiones melódicas y líricas que solo se explican teniendo presente la estrecha relación del músico canario con el reggaetón.

Este último ejemplo también nos habla de una realidad cada vez más clara: el modo en el que la escena urbana se encuentra cada vez más dialogante con el contexto internacional. En este proceso el reggaetón tendrá un papel clave, al devenir una *lingua franca* dentro del pop latino, así como el elemento más visible y presumible de las escenas de música urbana de habla hispana.

Puesto que, en general, lo que el contexto actual ilumina es un espacio cada vez más desdibujado en lo que respecta a los límites reales entre *mainstream* y *underground*, lo local y lo internacional o lo que define a un músico urbano. Una buena muestra de lo primero se vería en el caso de Rosalía, artista con orígenes en el flamenco, pero con contactos tanto con la escena urbana como con el *mainstream* latino, que articula su tercer álbum de estudio, *Motomami* (2022), alrededor de un sonido heredero del neoperreo y de la experimentación de artistas como Arca. Con ello sigue unas dinámicas cada vez más comunes en el *mainstream* de tomar elementos de manifestaciones *underground* o experimentales que se aceptan con menos resistencias y contribuyen a su distinción como artista.

13. Estas dos ideas a veces se entremezclan, como en la figura de Kaidy Cain, quien ensalza haber crecido en Carabanchel rodeado de latinos, llegando a afirmar en una entrevista: "nosotros somos europeos, pero somos de sangre caliente. Somos más latinos que europeos, por lo menos de Madrid pa' abajo. De Madrid pa' abajo somos africanos" (Vodafone yu 2017).

Este contexto cada vez más desdibujado provoca que haya artistas cada vez más difícil de encuadrar de manera clara como parte de lo urbano. Un caso claro de esto es el de Omar Montes, una figura a medio camino entre el modelo del reggaetón flamenco *mainstream* ya comentado y ciertos ademanes urbanos. Asimismo, los cada vez mayores contactos de miembros de la escena con artistas de pop pueden servir, no solo para que ciertas figuras del urbano devengan estrellas del pop, sino también para articular el proceso inverso. Así sucede con Lola Índigo, que desde su paso por el *talent show* Operación Triunfo ha articulado imaginarios metagenéricos que se depositan bastante en la música urbana, gracias a colaboraciones con artistas de la escena como La Zowi, Dellafuente, Maka o Saiko.

En este contexto de límites cada vez más desdibujados, el reggaetón se vuelve un elemento cuya centralidad sigue siendo clave, pero que ya no necesariamente goza de la posición que tenía previamente. Así, incluso, podría argumentarse que, en la actualidad, nos situamos cada vez más en un contexto post-reggaetón, en el que se aboga por una fluidez genérica cada vez mayor en la que elementos del reggaetón persisten de manera clara, al tiempo que la presencia del género se diluye. Esta última transformación metagenérica, apreciable desde 2020 en adelante, supone redibujar de nuevo las características de lo urbano y el reggaetón, tanto en España como a nivel internacional.

Conclusiones

Aunque todos los géneros sean, a su vez, metagéneros, atender a esta dimensión metagenérica se revela especialmente útil para comprender el desarrollo de grandes culturas de género cuyo sentido va cambiando en el tiempo. En este sentido, abordar desde este planteo a la música urbana se ha revelado de especial utilidad, ya que ha permitido mostrar sus múltiples avatares a lo largo de más de cuatro décadas, centrándonos con mayor detenimiento en sus relaciones con el reggaetón en el ámbito español.

Complejizando la relación entre reglas y ejemplares genéricos y entre nociones de autenticidad y comunidades, la metodología trazada se ha mostrado de especial pertinencia. Así, las fuentes seleccionadas han permitido atender a agentes muy diversos del campo musical integrando un análisis discursivo y musical plural que permite dibujar y redibujar los continuos cambios posicionales de los géneros objeto de estudio.

A pesar de su carácter de estudio de caso, con este artículo también se articula un tiento de mirada global a los desarrollos de ambas categorías y sus numerosos puntos de encuentro y desencuentro. Estos van desde la aparición de la categoría de *hurban* o el rechazo de la escena del rap al reggaetón a un contexto cada vez más integrado y hasta desdibujado. Y en este proceso el continuo redibujarse de los imaginarios metagenéricos nos habla de múltiples formas de encaje en constante tensión.

Con ello se resalta lo transitorios y posicionales que son los significados que van adoptando los géneros, haciendo que el empleo de las categorías no sea nunca una cuestión inocente. Buena muestra de ello es el uso reduccionista de trap en el contexto español, con el que algunas personas trataron de encapsular a toda una escena so pretexto de hacer música que no podía tomarse en serio. O el modo en el que, un poco más tarde, dicha escena pasa a ser englobada como música urbana con un sentido inverso, llena de unas connotaciones

elegantes, distinguidas y modernas, con una autenticidad capitalizable que permite ignorar los aspectos más molestos de esta.[14] Y en medio de todas estas disputas terminológicas, el reggaetón aparece como un elemento clave, en una compleja negociación entre las ansias de relacionarse con el *mainstream* y la búsqueda de darle un carácter diferente al mismo, más experimental, más *indie*.

Porque convertir al reggaetón en *indie* no significa hacer que se vuelva un género de nicho que solo apele a un público minoritario. Convertir el reggaetón en *indie* significa que todo un público que se había mostrado hostil al mismo empiece a interesarse por él. Convertir el reggaetón en *indie* significa que, aunque se comercialice, se podrá seguir interpretando como auténtico, ya sea por sus elementos éticos o estéticos. Convertir el reggaetón en *indie*, en suma, significa darle una nueva vida al género, ligeramente distinta a la que había tenido hasta entonces.

Bibliografía

Álvarez, Alicia. 2021. "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: Penguin Random House.

Anderton, Chris. 2010. "A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre". *Popular Music* 29 (3): 417-35. https://doi.org/10.1017/S0261143010000450.

Anthonyby10, dir. 2021. *ENTREVISTA a KHALED «LA MAFIA DEL AMOR VUELVE EN MENOS DE 7 MESES»*. https://www.youtube.com/watch?v=j3ie3fUP7KY.

Anttonen, Salli. 2017. "A Feel for the Real: Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures through Three Case Studies". Tesis de Doctorado, University of Eastern Finland.

Arias Salvado, Marina. 2019. "Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género?: La escena transnacional online del 'reggaeton del futuro'". *Etno: Cuadernos de Etnomusicología* 14: 44-65. https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/33/neoperreo-cambiando-las-reglas-de-l-genero-la-escena-transnacional-online-del-reggaeton-del-futuro#at175.

_____. 2024. "El reggaetón en España: significados, identidades e hibridación cultural". Tesis de Doctorado en Musicología, Universidad Complutense de Madrid.

Boiler Room, dir. 2019. *Spanish Perreo: Madrid's Reggaeton Explosion | Boiler Room x Ballantine's True Music*. https://www.youtube.com/watch?v=7udEerBajgU.

Brackett, David. 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Los Ángeles: University of California Press.

14. Un muy buen ejemplo de esto es la exposición organizada por la SGAE en Madrid (2024) titulada "Música urbana, pop y alta cultura".

Caballero Parra, Carlos Andrés. 2020. "Reggaeton in Medellin: A New Perspective on International Aesthetic-Sound Production". En *My Kind of Sound. Popular Music and Audiovisual Culture*, editado por Enrique Encabo, 103-129. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Camprubí, Aïda. 2021. "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: Penguin Random House.

El Bloque, dir. 2019. *El Bloque 2x07 Fuego, Becky G, Japanese, Playero, LDC, Goony Chonga, Clara, Knarias, Kelman Duran*. https://www.youtube.com/watch?v=P6SEcFdxQnI.

EL OG, dir. 2022. *«Calle 13 me demandó con 18 años»// Kaydy, La Mala, Reggaetón Tutorial, Salida Beauty... KABASAKI OG*. https://www.youtube.com/watch?v=8jIDlMBhwck.

El Sentido De La Birra con Ricardo Moya, dir. 2021. *Frank T: CPV, Inicios del Rap en España | ESDLB con Ricardo Moya #154*. https://www.youtube.com/watch?v=sdzXnpzJXgM.

Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars y Patrick Vonderau. 2019. *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. The MIT Press.

Ernesto Castro, dir. 2017. *C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro*. https://www.youtube.com/watch?v=ARo5SMMwUGA.

Fabbri, Franco. 1981. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". En *Popular Music Perspectives*, editado por David Horn y Philip Tagg, 52-81. Gotemburgo y Exeter: International Association for the Study of Popular Music.

Forman, Murray. 2002. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.

GQ Spain, dir. 2023. *24 horas con Kaydy Cain | GQ España*. https://www.youtube.com/watch?v=SwxeMPX__NY.

Héctor Elí, dir. 2023. *YUNG BEEF le tira a Dios, habla de Bad Bunny, el beef con C. Tangana y la música de calle en España*. https://www.youtube.com/watch?v=qTp8jvupMkM.

HJ Darger. 2021. "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: Penguin Random House.

Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kronengold, Charles. 2022. *Living Genres in Late Modernity: American Music of the Long 1970s*. Los Ángeles: University of California Press.

Lipovetsky, Gilles. 2004. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

Madjody. 2018. "Del rap a la música urbana en España: los años que cambiaron el juego". *Vice (blog)*, 24 de septiembre. https://www.vice.com/es/article/gynygm/del-rap-a-la-musica-urbana-en-espana-los-anos-que-cambiaron-el-juego.

Maia, Felipe. 2023. "Untangling the Knotty Politics Behind Reggaeton's Rise in Spain". *Pitchfork*, 22 de febrero. https://pitchfork.com/features/article/reggaeton-rise-spain/.

Marshall, Wayne. 2009. "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 Hernández, 19-76. Durham: Duke University Press.

Martín Sevillano, Ana Belén. 2020. "Son ilusiones: etnicidad e identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa". *Cultura, Lenguaje y Representación* 24:105-22. https://doi.org/10.6035/CLR.2020.24.6.

Neeo. 2013. "HTV desaparece de la oferta de ONO". *Neeo*, 30 de octubre. https://www.neeo.es/2013/10/30/htv-desaparece-de-la-oferta-de-ono/.

Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. Abingdon: Routledge.

Net, Nuria. 2016. "#AsíSonó2016: surge el género del trap latino". *Univision*, 21 de diciembre. https://www.univision.com/musica/urbano-latino/asisono2016-surge-el-genero-del-trap-latino.

Ramos, Quique. 2021. "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: Penguin Random House.

Rey-Gayoso, Raúl, y Carlos Diz. 2021. "Música trap en España: estéticas juveniles en tiempos de crisis". *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana* 16 (3).https://doi.org/10.11156/aibr.160307.

Rivera-Rideau, Petra R. 2015. *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Durham: Duke University Press.

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

SGAE. 2024. "SGAE organiza una muestra de música urbana". *SGAE*, 24 de mayo. https://www.sgae.es/noticia/sgae-organiza-una-muestra-de-musica-urbana/.

Taylor, Timothy D. 2015. *Music and Capitalism: A History of the Present*. Chicago: University of Chicago Press. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/M/bo21911791.html.

The Clinic. 2016. "Reggaetoneras defienden con todo el perreo intenso hasta abajo". *The Clinic*, 18 de marzo. https://www.theclinic.cl/2016/03/18/reggaetoneras-defienden-con-todo-el-perreo-intenso-hasta-abajo/.

Vodafone yu, dir. 2017. *Kaydy Cain nos presenta su nuevo disco #yuChanChan*. https://www.youtube.com/watch?v=2O9AR785-s8.

Young, Cate. 2020. "Is This the End For 'Urban' Music?". *NPR*, 15 de junio. https://www.npr.org/2020/06/15/877384808/is-this-the-end-for-urban-music.

R