

“Mi estilo es todos los estilos”: la fluidez genérica en la música de C. Tangana y Nathy Peluso

“Mi estilo es todos los estilos”: genre fluidity in the music of C. Tangana and Nathy Peluso

por

Ugo Fellone

Universidad Internacional de Valencia, España

ufellone@universidadviu.com

El siguiente artículo se propone analizar el modo en el que C. Tangana y Nathy Peluso, dos artistas que se dieron a conocer con propuestas afines al rap, trascienden la cultura del *hip-hop* para conformar personas musicales dominadas por un notorio eclecticismo. Con ello se pretende comprender si la fluidez genérica por la que abogan es resultado de un cambio estético acontecido en el seno del *hip-hop* o si, por el contrario, estos han articulado un aura de excepcionalidad genérica que no es extrapolable a otros artistas contemporáneos. Para llevar esto a cabo se realiza un análisis del modo en el que ambos construyen un entramado metagenérico distintivo, en el que dialogar con diferentes géneros no solo les permite dar variedad a su propuesta, sino que también les ayuda a ampliar públicos y redefinir sus identidades a base de una triangulación entre las identidades española, latina y afroestadounidense. Todo esto, a su vez, permitirá reflexionar acerca del modo en el que el sistema genérico del rap, que históricamente ha sido bastante monolítico, se ha ido redefiniendo en la última década con la eclosión de la categoría de música urbana.

Palabras clave: género musical, hip-hop, rap, música española, música latinoamericana, música urbana

This article aims to analyze how C. Tangana and Nathy Peluso, two artists who initially gained recognition within rap-related contexts, transcend hip-hop culture to craft musical personas characterized by notable eclecticism. The goal is to determine whether the genre fluidity they advocate for is the result of an aesthetic shift within hip-hop itself or whether these artists have instead constructed an aura of generic exceptionality that cannot be generalized to other contemporary artists. To address this, the article examines how both artists create a distinctive metageneric framework, where engaging with diverse genres not only adds variety to their work but also helps them broaden their audiences and redefine their identities through a triangulation of Spanish, Latin, and African American identities. This, in turn, allows for reflection on how the generic framework of rap, historically quite monolithic, has been redefined over the past decade with the emergence of the "urban music" category.

Keywords: music genre, hip-hop, rap, Spanish music, Latin music, urban music

Introducción¹

En junio de 2022, Bizarrap habilitó una cabina de escucha en Madrid donde se podía oír un adelanto de la próxima sesión del productor, la número 51, junto con la rapera puertorriqueña Villano Antillano. En la cámara oculta que registró las reacciones de las personas que entraron a la cabina, se captó a una de estas diciendo “Dios, cómo cambia de género, ¿no?” (Daykon 2022: 1:03-1:05), lo cual apunta al modo en el que recoger diversas influencias puede ser un aspecto que el público valora positivamente.

Un análisis superficial a la “BZRP Music Sessions #51” revela un diálogo entre tres realidades genéricas distintas. Así, mientras la primera estrofa nos sitúa en un paradigma próximo al rap contemporáneo, con sonidos de la caja de ritmos Roland TR-808 (y sus característicos *hi-hats* atresillados), el estribillo (0:44) se mueve en un contexto más próximo a la música electrónica de baile, con un *four-on-the-floor* muy marcado, el que se ve roto momentáneamente (1:08-1:15) por la vuelta del sonido del 808 y unos subgraves asimilables a la producción del *trap*.

No obstante, el cambio más destacable sucede en el minuto 1:36, cuando la percusión se detiene y la voz es tratada para simular un efecto de ralentización con el que se da paso, en el 1:41, a una parte con una concepción más clásica, con un *boom bap* muy presente, que remite a la producción del rap de finales de los ochenta y principios de los noventa. Esta sección va acelerándose (pasando desde 96 a 120 ppm), hasta que en el minuto 2:12 vuelve de nuevo el estribillo y sus influencias de la música *dance*.

Esta alternancia entre (t)rap contemporáneo, EDM y *boom bap* sirve para el lucimiento de Bizarrap como productor y de Villano Antillano como una rapera que es capaz de adaptar su *flow*² a prácticas codificadas de manera más *queer* (como el *house*) y otras tradicionalmente asociadas con una masculinidad más convencional (el *boom bap*), lo que en cierta medida se puede vincular con su identidad como persona no binaria.

Ejemplos como este plantean claras cuestiones acerca de cómo se conciben actualmente los géneros y sus límites, especialmente en el rap, donde diversos artistas han abogado por propuestas cada vez más fluidas que permiten reflejar las múltiples aristas de las personas musicales que han construido.

Esta fluidez genérica, entendible como la capacidad de transitar entre culturas de género históricamente alejadas, es vinculable con varios fenómenos culturales que se vienen dando desde al menos la década de los noventa, como el omnivorismo cultural (Peterson 2005), la búsqueda de plenitud del neoliberalismo (Taylor 2016) o, simple y llanamente, el cada vez mayor acceso a diferentes músicas que ha traído internet. No obstante, también es cierto que ya en el último tercio del siglo XX existieron múltiples propuestas que abogaron por cierto grado de eclecticismo (Kronengold 2022), aunque es innegable que el *hip-hop* ha tendido a operar alrededor de un imaginario genérico más limitado que otras músicas.

Como expresa Thomas Johnson (2018), el *hip-hop* ha sido una de las culturas de género que se han articulado internamente de manera más monolítica. Esto implica que, frente al *rock* o la electrónica de baile, en el *hip-hop* tienden a conceptualizarse pocos subgéneros, como demuestra que el algoritmo de Spotify maneje una cantidad mucho menor de categorías vinculables al *hip-hop* que a otras culturas genéricas.

Pensemos en la usual diferenciación del rap por zonas geográficas (Costa Este, Costa Oeste, Sur...). Aunque esta sirve para propósitos organizativos en términos genéricos, lo cierto es que resulta inoperativa desde un plano estilístico, dada la amplitud de propuestas con sonidos y letras

¹ Este texto, que se inserta en una investigación más amplia acerca de los géneros musicales en el mundo contemporáneo, se enmarca asimismo en el proyecto Música en España y Sudamérica: translaciones y transculturalidad (1960-2019) (ref. PID2023-151026NB-I00) de la Universidad de Oviedo, con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

² Siguiendo a Kyle Adams (2009), se puede entender el *flow* como la forma en la que un rapero utiliza el ritmo y la articulación en su presentación (*delivery*) del elemento lírico.

radicalmente diferentes dentro de cada uno de estos géneros. Esto es una buena muestra de que privilegiar la relación con las escenas que alimentan al *hip-hop* ha ido en detrimento de otras posibilidades a la hora de categorizarlo (*hardcore*, *boom bap*, *jazz rap*, *cloud rap*, *G-funk*, *snap*, *chopped and screwed*...). Con ello se refleja una cuestión más amplia acerca de los procesos de categorización: que la granularidad de las categorías depende de las necesidades de cada persona. Así, mientras que alguien inserto en la cultura *dance* necesita un amplio arsenal de subgéneros para revalorar su pertenencia (McLeod 2001), en el *hip-hop* este es un aspecto más secundario, aunque indudablemente la elaboración del sistema genérico afecte al modo en el que se discute sobre esta cultura (Krimms 2000: 53).

Las categorías geográficas que articulan gran parte de la discusión en torno al rap funcionan como ensamblajes de múltiples elementos, que pueden ser invocados en alusión a prácticas muy distintas según las necesidades del enunciador. De este modo, si un músico habla de influencias sureñas en su música, puede hacerlo para aludir a cosas tan disímiles como el *trap*, el *snap*, el *Miami bass*, el *bounce* de Nueva Orleans, el *chopped and screwed*, el *horrorcore* de Geto Boys o el eclecticismo de Outkast. Esto es algo bastante distinto de lo que ocurre en el caso del *rock*, donde el apelativo "sureño" alude a una realidad mucho más acotada.

Aunque en muchos casos no se adopte un acercamiento muy granular para categorizar a Kanye West, Kendrick Lamar, JPEGMafia o Tyler, the Creator, lo cierto es que hay unas diferencias musicales muy palpables tanto entre estos raperos como entre sus propios álbumes. Como advierte Adam Krimms (2000: 87), los discos de rap rara vez abarcan un solo género, no siendo tanto microcosmos monádicos del sistema de géneros del rap como demostraciones de que este se articula en un contexto híbrido y metagenérico. No obstante, fruto de la concepción rígida existente a la hora de hablar del *hip-hop*, es justo cuando más alejamiento se produce del rap cuanto más se explicita la fluidez de los artistas (como sucede con *MTV Unplugged No. 2.0* de Lauryn Hill, *The Love Below* de André 3000, *808 and Heartbreaks* de Kanye West o *Igor* de Tyler, the Creator).

Esta es una realidad de la que tampoco se muestran ajenos los raperos del ámbito castellanoparlante, como prueban los dos artistas en los que se centrará este artículo, C. Tangana y Nathy Peluso, quienes abogan por una propuesta ecléctica en la que el *hip-hop* tiene un lugar destacado. Su elección se debe a una mezcla de factores, entre los que sobresale el hecho de que ambos se dan a conocer en el contexto español con una producción más afín al *rap*, pero adquieren mayor visibilidad por aproximarse a otras prácticas genéricas. Como veremos a lo largo del texto, ambos utilizan esta fluidez para renegociar elementos de sus personas públicas en un constante diálogo con construcciones identitarias que actualmente acontecen entre España y Latinoamérica. Pero, a pesar de sus elementos compartidos, cada cantante presenta unas especificidades concretas, que permiten reflexionar acerca de las transformaciones acontecidas en el *rap* español a lo largo de la pasada década, en el caso de C. Tangana, o la experiencia genérica de una inmigrante argentina como Nathy Peluso.

Todo esto, a su vez, permite realizar una reflexión sobre el lugar en el que el *rap* y propuestas derivadas son entendidos actualmente en el grueso de las músicas populares del país en el que ambos residen, España. Históricamente, hasta la segunda década del siglo XXI, la escena del *hip-hop* española ha estado caracterizada por una clara adhesión a unas pautas estilísticas muy concretas, próximas al *hardcore rap* y el *boom bap*, que en términos líricos dieron como resultado lo que Ernesto Castro (2019) llama "rap virtuoso"³. No obstante, el relevo generacional acontecido en la década de los diez trajo consigo una diversificación de tendencias en la que es fácil encuadrar parte de la producción de C. Tangana y Nathy Peluso.

Dicha diversificación provocó la consolidación del término "música urbana" para aludir a una naciente escena en la que se entremezclan diversos géneros de origen afroamericano, como el *dancehall*, el *reggaetón*, el *trap* o ciertas variantes contemporáneas del *hip-hop* y el R&B. A pesar

³ Dentro del sistema genérico de Adam Krimms (2000) podríamos situarlo a medio camino entre las vertientes más bohemias del *hip-hop* y el *reality rap* más alejado del *gangsta*, el *knowledge rap*.

de las múltiples críticas de las que ha sido objeto esta categoría (que es vista como una forma de invisibilizar el origen negro de las prácticas que la sustenta) (Helligar 2020; Sancho 2020), en el contexto español se ha vuelto una etiqueta de uso común, sirviendo como forma de acotar una escena musical y para aludir a una realidad metagenérica común en el panorama nacional.

En ella el eclecticismo musical se manifiesta de diversas maneras. Aunque lo más común es que los artistas naveguen sin problema entre el *reggaetón*, el *trap* o vertientes modernas del *hip-hop* como el *cloud rap*, a veces hay aproximaciones externas a los géneros que se entiende participan de lo urbano. Estas pueden ser relativamente puntuales, como el concierto de Pxxr Gvng acompañados de un conjunto de salsa en el Primavera Sound de 2016, o Taifa Yallah, el proyecto de *rock* andaluz de Dellafuente. Pero en otros casos este eclecticismo sirve para articular una persona musical (Auslander 2006) concreta, como ocurre en el caso de El Coleta, que juega con las referencias estilísticas a las que se acerca (*rock* duro, rumba de extrarradio, *bakalao*...) para construir su imaginario *neoquinqui* y dialogar con sus otros (Labrador Méndez 2020).

Este último ejemplo es una buena muestra del modo en el que, al mostrarse más próximos a ciertas prácticas que otras, los músicos despliegan sus propios imaginarios metagenéricos. Ya que, al igual que todo género es un metagénero en sí mismo (Kronengold 2022) porque lleva implícito un valor posicional concreto (con respecto a los géneros a los que se opone, ignora o con los que se siente más afín), lo mismo ocurre con los músicos y, especialmente, con los artistas que tienen una carrera solista. A la hora de construir una determinada imagen pública, estos se nutren de una constelación de músicas concretas que sirven como vehículo para conformar su o sus personas musicales. Y el grado en el que esta precise de un mayor o menor abanico de géneros determinará el grado en el que participa de los atributos musicales, paramusicales y perceptivos comúnmente asociados a estos tipos de música.

Esta realidad, tan común al pop como al rap, permite reflexionar en torno a varios aspectos interrelacionados, como el modo en el que la fluidez genérica opera para ciertos artistas, la manera en la que esto afecta a las fronteras existentes entre géneros y el modo en el que el público valora positivamente este eclecticismo.

Esto último, aparentemente, supondría una ruptura con la realidad reflejada por la sociología o el *marketing* sobre el fenómeno conocido como penalización por la categorización múltiple (Leung y Sharkey 2014). Según esta teoría, constatada en relación con múltiples productos y servicios, incluyendo el cine, las personas se muestran menos proclives a consumir aquello que participe de más categorizaciones. La música no se ha visto ajena a esta realidad, como parecen apuntar los procesos de generificación que han llevado a consolidar, a lo largo del siglo XX, varios nichos de mercado en las músicas populares (*rock*, *jazz*, *heavy metal*, *hip-hop*, *dance*...).

La persistencia de estas grandes culturas de género es palpable si se navega por la interfaz de cualquier plataforma de *streaming*. Por ello es pertinente preguntarse hasta qué punto las estrategias de artistas como C. Tangana o Nathy Peluso contribuyen a subvertir el actual régimen genérico o, simple y llanamente, suponen una excepción al mismo, un tipo de privilegio, incluso, que les posibilita transitar entre diferentes géneros de un modo que otros y otras artistas no podrían permitirse.

Para comprobar esto, el artículo propone hacer un mapeo de los imaginarios metagenéricos de ambos artistas, indagando sobre hasta qué punto se derivan de inercias ligadas a la construcción de sus personas musicales o se vinculan a dinámicas globales en las músicas populares contemporáneas. Esto conllevará la asunción de una perspectiva flexible tanto de los géneros musicales como de las identidades que alimentan, entendiendo que ambas están en constante (re)imaginación. La exploración de dicho enfoque se realizará mediante la confrontación del análisis de los parámetros líricos, sonoros y performativos de su música con los discursos generados sobre ella por los artistas en entrevistas, la crítica en reseñas y el público en sus aportaciones en distintas redes sociales, especialmente los comentarios de YouTube. Esto permitirá entender mejor cómo operan sus realidades metagenéricas individuales, para así

poder compararlas con otras concepciones metagenéricas a gran escala, como el sistema genérico del rap (Krimms 2000), la música urbana o el pop (Toynbee 2000).

C. Tangana: de la modernización del rap al pop

Antón Álvarez Alfaro "Pucho" (n. Madrid, 1990), la persona detrás del pseudónimo C. Tangana, comenzó en el rap a finales de la primera década del siglo, dándose a conocer bajo el nombre de Crema en 2005, cinco años después de conocer el género. En líneas generales, podemos englobar toda la producción que realiza bajo este *a.k.a.* próxima a un *boom bap* con influencias *jazzísticas* y letras filosóficas comunes en la escena española del rap de los 2000.

La producción de Crema se articula alrededor de *loops* de *jazz* fusión, *souly funk* de los sesenta y setenta, con pocos juegos de dinámicas. Las bases presentan pocas variaciones, más allá de la adición o sustracción de una capa (en muchos casos la propia batería) o la inclusión ocasional de saxofón, guitarra eléctrica o voz femenina. Por su parte, la voz tiende hacia un rapeo agresivo que en algunos casos se combina con frases breves repetitivas entonadas, que actúan a modo de *hook* o estribillo (práctica que mantiene hasta la actualidad). Las letras demuestran una clara adhesión a los preceptos del rap español de la época, haciendo un uso profuso de referencias culturales, metacomentarios acerca del rap y el lugar ocupado en la escena por él y su *crew*, Agorazein; así como una profunda identificación con la ciudad de Madrid, especialmente palpable en la maqueta *Madrid Files* (2006) o el tema "Madrid no fame", del disco *Agorazein* (2008). No obstante, ya en algunos temas, como "Cada uno en su lugar", comienza a incidir en temáticas románticas que sientan las bases de la imagen de hombre despechado que cultiva hasta la actualidad.

La adscripción de Crema a la escena del *rap* de la época es notoria, ya que, más allá de reconocer claras influencias de agrupaciones madrileñas como Hermanos Herméticos o Perros Callejeros, empezó a darse a conocer por espacios comunes a la escena para finales de los 2000, como el foro Hip Hop Groups. Aunque la concordancia entre pulso y rima, y cierta tendencia a los pareados de antecedente-consecuente lo muestran próximo al *flow* del rap en sus primeros quince años de existencia (Krimms 2000), lo cierto es que Crema aboga por ciertos juegos rítmicos y melódicos que lo alejan, aunque sea parcialmente, del rap de la vieja escuela. Para comprobar esto resulta de especial relevancia el modelo analítico de Kyle Adams (2009), en el que se entiende como elemento fundamental del *flow* el lugar ocupado por las sílabas acentuadas y rimadas a lo largo del compás. Este se revela pertinente por el modo en el que es capaz de reflejar de manera visual la relación entre ritmo musical y métrica, bajo la premisa de que cuanto mayor sea la concordancia entre estos, más próximo se mostrará el rapeo al de la vieja escuela (ver Figura 1).

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z
											lla-	MAD-	lo ó-	pe-	ra
PRI-	ma			TRAI-	go	mi al-	ma	en	ver-	sión	su-	PRE-	ma		pen-
SAN-	do en	es-	te	VER-	so	fu-	mo	mi-	RAN-	do a	la	LU-	na		pen-
SÉ en	to-	da u-	na	LIS-	ta	que in-	clu-	YE-	ra a		cual-	QUIE-	ra		
de	mis	o-	pi-	nio-	nes	al	fi	NAL	lo	es-	cu-	po y		FUE-	ra
		TO-	dos	vuel-	ven	al	prin-	ci-	pio	si	te	FI-	jas		
			mi	RAP	so-	lo es	pol-	vo	de	za-	pas	VIE-	jas		
		en-	tre-	SI-	jos		a-	MOR	y al-	gu-	nas	QUE-	jas		so-
ÑAR			vi-	VIR	con	u-	na	LE-	tra en	la	mé-	JI-	lla		
			no es-	PE-	res	en-	ten-	DER-	me	cual-	quier-	DÍA			mi
RAP	no	va a	sal-	VAR-	te	la	VI-	da	vi-	no a	sal-	VAR	la	MÍA	
				AL-	go	de	cer-	ve-	za o	de	san-	GRÍA			
ES	más	pro-	duc-	TI-	vo	que	tus	A-	ños	de	psi-	co-	lo-	GÍA	y
				CUAL-	quie-	ra	se	FÍA							

Figura 1. Quince primeros versos de “Juntar una vida” siguiendo la metodología desarrollada por Kyle Adams (2009) en la que las sílabas acentuadas se señalan con mayúscula y las rimas con colores. Elaboración propia.

Aunque el primer disco de Agorazein, *Kind of Red*, publicado a principios de 2011, sigue incidiendo en ademanes propios del rap de los noventa (Castro 2019: 138), para mediados del año se produjo el cambio de nombre a C. Tangana, lo cual trajo consigo un notorio cambio de sonido, apreciable en el disco *Agorazein presenta a: C. Tangana* (2011), más afín a ciertas tendencias contemporáneas, fundamentalmente del Sur de Estados Unidos.

En el sistema genérico del rap, fruto de la importancia adquirida por Atlanta, lo sureño tiende a vincularse con texturas lentas, continuas y con bajos muy presentes (Krimms 2000: 126-127). Esta ralentización es palpable si comparamos la media de los temas de *Agorazein*, alrededor de los 90 pulsos por minuto, con la de *C. Tangana*, donde ninguno llega a esta velocidad, situándose más de la mitad por debajo de los 75. Dicha lentitud viene aparejada a la adopción de sonidos de la caja de ritmo Roland TR-808, muy vinculados a la producción del *trap* y el *cloud rap*. Con este último género también comparte una clara tendencia a las bases más atmosféricas, con un mayor uso de sintetizadores y juegos con el *reverb* o los filtros de paso bajo.

No obstante, aún siguen presentes ciertos *samples* de *soul* y *jazz* fusión de los setenta, aunque se encaran de manera distinta. Un ejemplo claro de esto es el tema “Cakes”, en el que no solo se hace coexistir al *sample* con capas de sintetizadores o voces bajadas de tono (próximas al *chopped and screw*), sino que también se lo procesa en extremo por medio del *delay* y el juego con el *stereo*.

Todo ello también afecta a las letras, puesto que, como afirma Adam Krimms (2000: 48), cada género de rap trae consigo sus propios regímenes de verosimilitud, sus propias ideas acerca de lo que implica ser “real”, auténtico. Así, reserva una de las canciones más cercanas al *boom bap*, “Diez años”, para reflexionar sobre sus orígenes y valía como rapero, abogando en otras por otros discursos, como la marginalidad en “Espalda con espalda”, cuyo estribillo directamente dice “[e]ste es mi *gospel* de blancos tirados en bancos pensándolo en euros”. De este modo, el

disco viene guiado por una actitud más chulesca e individualista, que se apoya en cierto argot (“putas”, “zorras”, “fellas”, “wacks”...) y que aboga por un discurso en torno al éxito, la ambición económica y el lujo que choca con los ideales de autenticidad de Crema.

Al transformarse las bases también se ve afectado el *flow*, perdiendo agresividad y ganando en variedad, con un *delivery* más melódico y nuevos recursos rítmicos (rimas internas, otras divisiones del pulso...), en una clara voluntad de explorar nuevas posibilidades a la hora de encarar lo que Dai Griffiths (2003) llama el espacio verbal. Esto le acerca, por momentos, a lo que dicho autor llama *anti-lyric*, en contraposición a su producción anterior, que aboga por una relación rima-ritmo más convencional. Un ejemplo claro sería la primera estrofa de “Wings” (ver Figura 2).

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z
									y	que	se	JO-	dan	WINGS	
			no es-	toy	muy	BIEN				vi-	da	no es	de	PIEL	
			no hay	cue-	ro en	el	BENZ		de	mi	ca-	be-	za ¿y	QUÉ?	
			no	QUIE-	ro el	mun-	do en-	TE-	ro	no	soy	TO-	ny		ya
ten-	go	HUE-	vos		a-	qui	nin-	GU-	no	va	de	GAN-	dhi		KID
			las	A-	las	con	su-	DOR	o	no hay	ma-	NE-	ra-		me es-
TÁN	qui-	tan	do el	Al-	re	PU-	to	y el	pan	de	la	BO-	ca		ha-
cer	el	CAM-	bio		sa-	BER	vo-	LAR	pa-	RAR	el	TIEM-	po		jo-
DER	co-	MER	dor-	MIR	jo-	DER	vo-	LAR	pa-	RAR	el	TIEM-	po		
SO-	lo	ten-	go	HAM-	bre y	no hay	PLAN	B y	no hay	PLAN	C	QUE			
	¿qué	quie-	ren	de	mi	bol-	sa?	¿qué	VEN-	den?	¿CUÁN-	to	CUES-	to?	QUÉ
	es-	toy	dis-	PUES-	to a	ven-	DER	aún	no	lo	SÉ	BÁI-	la-		
me		so-	lo	quie-	ro	vo-	LAR		BÁI-	la-	me	VI-	da		

Figura 2. Primera estrofa de “Wings” siguiendo el modelo de análisis rítmico del *flow* de Adams (2009). Elaboración propia.

Este cambio estilístico provocó resistencias por parte de los fans de su producción previa, hasta el punto de que la expresión “molaba más cuando era Crema” devino un meme, por el hecho de que muchos insistían en poner este comentario en cualquier nueva publicación de C. Tangana. Esta no es sino la constatación de las tensiones que genera el que los artistas cambien de estilo (ya sea por cansancio con su propuesta anterior o por búsqueda de nuevos sonidos y públicos), pudiendo provocar el rechazo de sus seguidores iniciales (Arias Salvado 2020: 25).

Ante esta reacción, él mismo expresa que el cambio de estilo es algo inherente a su propuesta:

Pues, a ver, el estilo este, también lo cambié en *Kind of Red*, también lo cambié en *C. Tangana* y lo voy a seguir cambiando [...] Pero hay un montón de gente que no sabe lo que estoy haciendo, entonces dice: “¿qué es esto?”. Se lo preguntan, pero hay un montón de gente que me escucha en *Kind of Red* y están viendo Nueva York, están viendo tal, se ponen ahora a escuchar *C. Tangana* y están viendo el Sur y están viendo el sonido nuevo. La gente que te escucha de verdad tal lo está viendo y los que no les está sirviendo a un montón de gente para investigar [...]. Pero voy a

cambiar el estilo ocho mil veces y voy a hacer cien mil estilos (HHDirecto.net 2011: 4:54-5:42).

Ya en estas declaraciones se muestra abierto a cierta fluidez genérica, al menos en lo que respecta al rap. No obstante, el cambio de nombre es significativo, contribuyendo a resaltar esta transformación genérica como un punto de inflexión en su propia carrera.

Su siguiente disco, *LO♥E'S* (2012), se podría entender como su propuesta más homogénea estilísticamente, siendo encuadrable en el *cloud rap*, una tendencia surgida en los años diez que aboga por una producción musical electrónica, de corte atmosférico, *lo-fi* y relativamente próxima a microgéneros de internet como el *chillwave*. En suma, una estética que aboga mucho más por lo tímbrico que por la claridad de las letras. Esto hace que, aunque se mantengan ademanes de su disco previo, como los sonidos de TR-808 o la lentitud de las canciones, haya claras diferencias, empezando por un uso de *samples* más secundario, un tratamiento de la voz más en segundo plano, con abundante *reverb* y *delay*, y unas letras mucho más abstractas, con referencias más crípticas y nexos narrativos más desdibujados.

Si en *C. Tangana* se abraza el estilo sureño con una voluntad de probar nuevas sonoridades, en *LO♥E'S* hay un discurso estético mucho más explícito y unificado, como prueba el cambio en la forma de vestir, alejada de la ropa que habitualmente se vincularía al rap en pro de una más arreglada, cercana a la estética de lo que en España se conoce como *pijo*⁴, con camisas o polos de marca. Esto comporta una explicitación de una voluntad de alejarse de cierto capital subcultural en pos de un capital cultural y social más general. Concretamente, el propio C. Tangana asume el disco como una posibilidad de trascender el circuito del rap español, aspirando a un público menos adolescente con una música que pueda interesar a la crítica especializada (Show Bizness TV 2013: 16:20-17:20).

Se puede entender que con *LO♥E'S* se opera una búsqueda estética premeditada que trae consigo una ética concreta, apreciable en las letras y la presentación pública del artista. No obstante, no se puede considerar que estas vayan totalmente a la par, afectándose mutuamente, hasta la siguiente publicación notable de C. Tangana, el sencillo "Alligators" (2014). Esta podría entenderse como la primera enunciación clara de C. Tangana como figura pública y polemista. Ello se aprecia tanto en el uso de *samples* de Notorious B.I.G. como en el vídeo, con un cocodrilo y ropa de Lacoste, o una letra en la que no solo alardea de sus logros, sino que ya adelanta una idea que se repetirá el resto de su carrera: "mi estilo es todos los estilos". Esto se evidencia en el rango estilístico de su producción previa, en el hecho de que "Alligators" supone el momento más próximo al *boom bap* de C. Tangana, y en propuestas como el *maxisingle Trouble + Presidente* (2014), en el que colabora por primera vez con el productor catalán Alizzz (por entonces conocido por su producción próxima al *dubstep*), acercándose a la electrónica de baile.

Sin embargo, esta frase no debe entenderse únicamente de manera literal, como una voluntad o capacidad de asumir como propios discursos estéticos distintos, ya sea en las bases, el rapeo o la vestimenta. Esta frase es una enunciación del modo en el que, a partir de este momento, C. Tangana abrazó abiertamente su capacidad de jugar con su imagen pública y alterarla según sus necesidades.

El ejemplo más claro es la *mixtape 10/15* (2015), articulada alrededor de algunas bases ya utilizadas por Drake. En comparación con la producción de Fabianni para el colectivo Agorazein, con la que se buscaba disimular al máximo los *samples*, ahora la fuente original se torna muy explícita para así jugar con una identificación posicional de C. Tangana con Drake, aprovechando que ningún otro rapero español había reclamado sus similitudes con el canadiense (Pizá 2015).

Esta *mixtape* es una clara muestra de la conciencia que adquiere C. Tangana de su figura pública. Esto se materializa tanto en una forma de escribir menos abstracta y densa, en la que las

⁴ Asimilable, aunque no totalmente equivalente, a lo que en otros países de Latinoamérica se conoce como *cheto*, *cuico*, *fresa*, *gomelo* o *sifrino*, entre otras.

ideas toman más tiempo para desarrollarse, como en la aceptación de que su música le permite ser distintas personas, como evidencia "CHITO", en la que juega con una variación del nombre con el que la gente le suele llamar (Pucho) (Captcha 2016; Fleek 2020).

Este juego con su figura pública le llevó a adoptar una actitud polemizadora que se materializó tanto en sus letras como en sus *beefs* con músicos y otras figuras públicas, buscando, a raíz de sus acercamientos al *marketing*, estar en boca de todos, aunque sea para ser criticado (Pizá 2015). Esto le hizo agudamente consciente del lugar en el que se sitúa en el entramado de las músicas populares urbanas españolas, lo que le ayudó a ampliar su universo metagenérico de cara a transformar su persona musical y llegar a nuevos públicos.

2016 fue un año determinante en el desarrollo genérico de C. Tangana por varios motivos. Por un lado, en él publicó varios sencillos de orientación más *mainstream*, abogando en el proceso por abrazar lo que Ernesto Castro (2019: 291) denomina un "*melting pot* de estilos musicales". Entre ellos, sobresale el tema de R&B "Persiguiéndonos" y, en especial, el acercamiento al *dancehall* de "Antes de morirme" (junto con Rosalía), ambos producidos por Alizzz, que a partir de entonces se volvió uno de sus colaboradores habituales.

Pero 2016 fue igualmente el año en el que salió el segundo disco de Agorazein, *Siempre*, el cual supuso un claro alejamiento del rap en pro de un R&B contemporáneo con influencias del *trap* y la electrónica. De algún modo, este alejamiento del rap clásico de la costa este no es sino representativo del devenir musical de los propios miembros de Agorazein, ya que no solo C. Tangana estaba abriéndose estilísticamente, sino también Jerv.agz se encontraba preparando su proyecto de *post-punk* Antifan y Sticky M.A. ya estaba adquiriendo relevancia con una propuesta cercana al *trap*.

No solo ellos experimentan este cambio, ya que entre 2014 y 2015 se produjo la explosión de una nueva generación de músicos. La prensa (y parte del público) tuvo cierta inercia a englobar toda esta música bajo la categoría de *trap*, especialmente si empleaba Auto-Tune y sonidos de la TR-808. El propio C. Tangana no se vio ajeno a esto, aunque siempre buscó marcar sus distancias con el *trap*, especialmente en lo que respecta a las temáticas en torno a la venta de drogas⁵. Por ello en muchas declaraciones aboga por la categoría de música urbana, que entiende refleja mejor su eclecticismo y el de otros artistas, como Dellafuente (Crespo 2017).

Esta búsqueda de una categoría amplia no es sino una declaración de intenciones en términos metagenéricos, un intento de imponer una granularidad mayor con la que entender su propuesta tras haber relegado al rap a un elemento más de la misma. Esta es la razón por la que, a partir de entonces, no solo se concebirá a sí mismo como un músico urbano, sino como un "artista pop con herencia rapera" (Arias Salvado 2020: 23). El pop, como afirma Toynbee (2000), es una categoría más porosa en términos genéricos, al englobar a todas aquellas tendencias populares en un momento dado. Así, para C. Tangana el pop no es sino una excusa para abrirse puertas (Crespo 2017), dada el aura supragenérica que los artistas más populares suelen gozar. De este modo, ya sea con la idea de música urbana o la de pop, lo que se pretende es que se acepte el eclecticismo inherente a su propuesta, consciente del rechazo que sus virajes estilísticos pueden causar en sus fans más antiguos, fruto de la penalización por categorización múltiple.

El salto definitivo al *mainstream* de C. Tangana vino tras firmar con Sony, con la publicación del sencillo "Mala mujer", el primero en el que empieza a incidir en ciertas identidades latinoamericanas (Arias Salvado 2020: 26)⁶. Aunque presente un claro ritmo de *dembow* e

⁵ Podría argumentarse, incluso, que, aunque en sus producciones aparezcan sonidos característicos del género, como la TR-808 con sus *hi-hats* atresillados o ciertos ademanes electrónicos, otros elementos, como el énfasis en los subgraves, los arpegios de sintetizador, el rapeo atresillado o las líricas repetitivas (*mumble rap*) tienen un lugar bastante marginal en su propuesta en comparación con otros artistas que sí que abrazan la etiqueta de *trap* de manera activa, como los miembros de Pxxr Gvng.

⁶ Hasta entonces su música se había mostrado ajena a las influencias latinoamericanas, salvo por dos *samples*, uno de la *Milonga del ángel* de Piazzolla en "Patéalo" de C. Tangana y otro en la canción

influencias del *dancehall*, el propio C. Tangana lo separa del *reggaetón* argumentando que tiene la estructura y temática de un bolero e incorpora un piano de salsa (Crespo 2017). Esta visión híbrida acerca de su música fue abrazada también por la propia compañía discográfica a la hora de promocionar la canción, llegando a vincularla con el *afrobeat*.

A partir de “Mala mujer” se añadió un nuevo matiz a su propuesta al poner a dialogar identidades en las que se entremezcla lo latino y lo español con el espíritu de (auto)emprendimiento del capitalismo (Arias Salvado 2020: 23). Esto se manifiesta por medio del encuentro en su persona musical del *latin lover* castizo con las tres estrategias más comunes cuando el *rap* sale del *underground*: la estrella que entiende el éxito como una forma de libertad creativa, la idea del *hustler* u hombre hecho a sí mismo y el eclecticismo estético (Starr y Waterman 2018).

Los planes de C. Tangana cuando comienza a colaborar con Alizzz eran la publicación de un álbum titulado *El nuevo pop*, que reflejara su concepción amplia acerca de las posibilidades de la música urbana como música *mainstream*. No obstante, este proyecto no se terminó de materializar, aunque sí se articuló otro disco, *Ídolo* (2017), con canciones descartadas que presentaban afinidades temáticas y estéticas (Castro 2019: 160). En general, este se mueve próximo a rap y R&B de influencias sureñas y electrónicas, y es considerado por el propio C. Tangana como un disco experimental en el que tan solo dos canciones pueden ser pinchadas en una discoteca (“Mala mujer” y “De pie”, las más melódicas y próximas al *dancehall*) (Crespo 2017).

Tras este publicó la *mixtape* Avida Dollars, que no fue sino un homenaje al lugar del productor musical en su propuesta. Esta se articula alrededor de bases de distinta autoría (Steve Lean, Take A Daytrip, Enry-K, Danni Ble, Royce Rolo, Saox, Alizzz, Lost Twin, The Rudeboyz y Sky Rompiendo), llegando a enunciar a todos los productores con los que ha trabajado en el tema “Cabernet Sauvignon”. En general, se puede entender como un reconocimiento al modo en el que la colaboración con productores ayuda a darle variedad y entidad a su propuesta, reconociendo que parte del eclecticismo de esta es responsabilidad de ellos⁷.

Siguiendo el hito de “Mala mujer”, desde 2017 en adelante se ve una voluntad de aproximarse a multitud de géneros, aunque siempre desde una óptica personal, en la que la producción de Alizzz ayuda a que no sean ejercicios de estilo puros. Sobre esto argumenta:

Por muchas etiquetas nuevas que se generen cada día, la realidad es que los géneros están muriendo. No es que se estén solapando, es que directamente están palmando, y creo que los músicos ya no se diferenciarán por ser *rockeros*, *raperos*, *reguetoneros* o *poperos*, sino por ser artistas creativos o no. Yo por ejemplo, dentro de tres años espero estar haciendo algo totalmente distinto a lo que estoy haciendo ahora (Serrano 2018).

Independientemente de lo acertado de su pronóstico acerca de la desaparición de los géneros, su propuesta desde 2017 se concibe desde esta posición post-genérica, transitando entre culturas de género que históricamente constituían nichos de mercado distintivos. De este modo, se aproxima al *dembow* dominicano (“Traicionero”), al *house* (como en sus colaboraciones con Dellafuente, “Guerrera” y “París”), al *reggaetón* pop (“Booty” con Becky G, “No te debí besar” con Paloma Mami o “Viene y va” con Natti Natasha), al *funk* carioca (“Pa’ llamar tu atención” con MC Bin Laden), al *post-punk* (“Nueva generación” con Antifan), al *rock* de garaje (“Maldito” con

“Bésame mucho” de LO♥E’S, cuyo título viene del uso de un *sample* del pianista Eldar Djangirov versionando este bolero.

⁷ Esto le permite probar nuevos sonidos, como “Huele a nuevo”, que refleja un sonido de la costa este nuevo, de artistas como Roc Marciano, que no había podido incluir en *Ídolo* (El Bloque 2018: 2:30-3:11).

The Parrots) o al *indie pop* (“Ya no vales” con Alizzz)⁸. Incluso, se permite asumir personas musicales previas para alimentar el *beef* con Yung Beef, llegando al punto de subir una canción bajo el seudónimo de Crema (“Forfri”).

No obstante, donde C. Tangana concibe que se produce un viraje estilístico más claro es con la canción “Un veneno”, realizada en colaboración con El Niño de Elche, en la que se prescinde de todo acompañamiento electrónico con el objetivo de realizar un bolero con influencias de rumba flamenca. Fue a partir de esta canción que C. Tangana empezó un proceso de investigación de la música española y latinoamericana que culminó en 2021 con la publicación del disco *El madrileño*.

En *El madrileño* se realiza una aproximación a diferentes géneros musicales españoles (copla, rumba, música procesional...) y latinoamericanos (bolero, corrido, son, *bossa nova*...). Producido por Alizzz y Víctor Martínez, en él colaboran artistas de diversas nacionalidades, muchos de ellos figuras consagradas en sus respectivos géneros. Para el propio C. Tangana, este es un intento de acercarse a una música más adulta, pasada de moda, en línea con las reivindicaciones de una cultura más local apreciables en diversos artistas contemporáneos latinoamericanos y españoles (Roberto Mtz 2021a).

El principal propósito de *El madrileño* tiene que ver con la recuperación de una tradición de música española y latinoamericana que se reconceptualiza gracias a procedimientos estilísticos contemporáneos (como el *sampleo*, el procesamiento de la voz o el empleo de sonidos propios de la producción de música urbana y electrónica). En este sentido, uno de los colaboradores del disco, Kiko Veneno, le dijo que lo que estaba llevando a cabo era una historia de la canción entendida como un género popular separado de la tradición clásica (Filo News 2021: 39:58-42:00).

Este elemento popular implica para C. Tangana que su propuesta tenga un componente profundo y emocional que garantiza que el disco sea accesible, aunque tome decisiones creativas arriesgadas. En todo ello está una voluntad de tender puentes (como la estructura de la copla octosilábica) y entender que lo importante de las canciones está más en sus versos o armonías que en si son o no de un estilo concreto (Roberto Mtz 2021a: 38:21-39:40)

En este sentido, C. Tangana busca a veces subrayar elementos comunes, como cuando integra pasodoble, música *dance* y marchas procesionales en “Demasiadas mujeres” bajo la premisa de su énfasis en un pulso marcado. No obstante, donde mejor se aprecian sus juegos con las referencias a diferentes géneros es en “Cuando olvidaré”, que podría definirse como el corazón ideológico del disco. En ella no solo se incluye un monólogo de Pepe Blanco reivindicando la canción española, sino que, bajo una estructura de estrofa-montuno propia del son, se emplean letras del tango “Nostalgias” y de la bulería “Pasan los días” de la Tana, se incluye un *sample* de “Slide” de la cantante de R&B H.E.R. y se toman elementos melódicos y líricos de la guajira “Al vaivén de mi carreta”.

Este acercamiento marcadamente intertextual (que resuena con la intertextualidad ya presente en los *samples* y alusiones líricas de su época como rapero), ha despertado un amplio debate en lo que respecta a la apropiación cultural. A diferencia de otros músicos españoles, C. Tangana, consciente de que su primer nicho de mercado es España (Arias Salvado 2020: 29), reivindica en todo momento su identidad como madrileño, ya sea manteniendo su acento o jugando con diferentes espacios arquitectónicos de la ciudad en sus vídeos. En general, es consciente de todas las acusaciones que se le puedan hacer, declarándose culpable en la medida en la que está bebiendo de culturas que no son las suyas (El Bloque 2018).

No obstante, reclama cierta legitimidad, resaltando que siempre lo hace desde el respeto; que en muchos casos ha ido al lugar en el que se origina esa música para empaparse de ella y que, al colaborar directamente con artistas de cada género, está protegiéndose de este tipo de

⁸ En los vídeos también se ve una voluntad de aproximarse a diferentes estéticas, desde la *cyberpunk* de “No te debí besar”, el cine quinquí en “Bien duro”, el retrofuturismo de “La última generación” o el cine clásico en “Viene y va”.

acusaciones (Filo News 2021). En este sentido, trabajar con figuras consagradas de sus distintos géneros (desde Toquinho a Omara Portuondo, pasando por Andrés Calamaro a Luis Segura) garantiza su legitimidad, al tiempo que permite aproximarse a los públicos de estos artistas de manera más orgánica.

No obstante, en ningún momento hay una voluntad de purismo en sus aproximaciones, como asegura la producción de Alizzz y la búsqueda constante de aludir a la tradición musical española, produciendo híbridos como “Tú me dejaste de querer”, que llega a definir como “rumbachata” por su mezcla de bachatón y rumba flamenca.

En esto no se ve sino la exacerbación de lo señalado por Marina Arias Salvado (2020: 21) de que C. Tangana, como el individuo postmoderno descrito por Hall, asume identidades no unificadas alrededor de un “yo” coherente, desplegando en el proceso una visión fluida e híbrida sobre la identidad nacional. Con ello no hace sino postular una relación ambivalente entre lo latinoamericano y lo español, recuperando una fascinación ya existente desde principios del siglo XX (López-Cano 2013) en la que subrayar los elementos compartidos (incluyendo géneros transatlánticos como la rumba y el bolero) le permite un acercamiento que genera menos controversias que el de otros artistas contemporáneos.

En este sentido se puede argumentar que aproximarse a ciertos géneros le permite revisarse como figura pública, algo apreciable tanto en su forma de vestir (con camisas estampadas y pantalones de pinza) como en su actitud, mucho menos provocadora y medida (Fuente 2021). Así, mientras que géneros latinos contemporáneos, como el *funk carioca*, el *dembow* y el *reggaetón* le sirven para dialogar con una industria musical de la que de algún modo reclama formar parte, la vuelta a géneros del pasado es asumida con un poso de mayor autenticidad, sirviendo incluso de base para discursos más críticos con las masculinidades que ha performado hasta el momento.

Hay varias razones para esto, la primera tiene que ver con la distancia histórica. Ya que, cuanto más tiempo medie de la práctica con la que uno dialoga, más capital cultural hace falta para aproximarse a ella, puesto que la distancia con el oyente actual es mayor. Del mismo modo, al ser músicas ya canonizadas por el paso del tiempo, acercarse a ellas comporta aproximarse a la legitimación tradicionalmente vinculada a estas.

Todo esto no hace sino subrayar que C. Tangana construye su universo metagenérico utilizando varios referentes (más o menos explícitos) en un intento de posicionarse en relación con las músicas populares presentes y pasadas. Al tiempo que reivindica una genealogía concreta de raperos que alimentan su propuesta (como Notorious B.I.G o la escena madrileña) o se identifica con raperos y corrientes de la época (como Drake o lo sureño), se siente deudor de artistas españoles y latinoamericanos del pasado mientras se vincula con otros contemporáneos.

Esto se relaciona de manera determinante con su voluntad de delegar parte del proceso creativo, ya sea a los productores, los músicos con los que colabora, el estilista Alex Turrión o el realizador Santos Bacana. En esta forma de concebir su identidad como artista por medio de sus relaciones con los demás, C. Tangana entiende que siguen de manera más presente sus inicios como raperos (Filo News 2021: 19:27-20:00).

C. Tangana ha hecho un ensamblaje de colaboradores, referencias e influencias que le han ayudado a alejarse del purismo de sus producciones como Crema, y se abrió estilísticamente al tiempo que hizo crecer a su público, *transatlantizándolo*. En este proceso va transformando el modo en que sus oyentes lo entienden, haciendo que estos viren desde las críticas iniciales por sus cambios de sonido a la aceptación de que, más allá de las preferencias que cada uno tenga, su eclecticismo genérico era algo que formaba parte del plan en todo momento. Y una de las mejores pruebas de ello es el hecho de que se comente la ya mencionada frase: “mi estilo es todos los estilos” en los vídeos de YouTube de sus canciones más abiertas genéricamente.

Nathy Peluso: la diva nómada

A diferencia de C. Tangana, Nathy Peluso (n. Luján, 1995) no comenzó su carrera en el mundo del rap, sino que llegó a él tras explorar diversas propuestas musicales. La cantante, radicada en España desde 2004, tuvo sus primeras incursiones en la música a los once años (NME 2022), mientras residía en Torrevieja (Alicante). Empezó a actuar como cantante de *jazzy soul* en locales de la zona con dieciséis años (G.C. 2021). No obstante, no publicó música hasta mudarse a Murcia para comenzar sus estudios universitarios.

La música que produjo entre 2014 y 2016 se podría englobar bajo el paraguas amplio del mestizaje, con referencias claras al *reggae* ("Tu raíz" y "Yo quiero un sound"), la música afrocubana ("Kemomumu") o las referencias andinas ("Trenzas bolivianas")⁹, próximo en espíritu a la cultura *hippie* y *new age*. No obstante, paralelamente a esto, también comenzó a subir a su canal de YouTube versiones de artistas como Paul Anka, Patsy Cline, Ella Fitzgerald o Ray Charles.

De este modo, aunque conoció el rap a los catorce años, no empezó a rapear hasta que se mudó a Madrid en 2015 y comenzó a escribir poesía rápida en la calle. Esta práctica le hizo tomar soltura a la hora de improvisar letras, optando por rapear algunas sobre bases de YouTube (Roberto Mtz 2021b: 42:36-48:00). Aunque comenzó en el mundo del rap sin provenir de dicha escena, rápidamente empezó a establecer contacto con productores como Oddliquot o el sello Guayaba Records, principales representantes del *lo-fi hip-hop* en España (Lagullón 2020). A esta corriente se podrían asimilar las primeras canciones rapeadas que publicó Nathy Peluso en 2017, como "Esmeralda", aunque también son detectables influencias del *boom bap* de los noventa en "Alabame" o incluso del *trap* en "Corashe" (Queipo 2018). Independientemente del género al que se aproxima, ya en este momento Nathy Peluso empezó a asentar rasgos de su propuesta que se mantienen hasta la actualidad, como la alternancia entre rapeo y partes melódicas y, en especial, una forma particular de encarar tanto el léxico como su enunciación.

En Nathy Peluso es difícil disociar su particular pronunciación de los términos que emplea, los cuales van mucho más allá de una simple integración de anglicismos, como suele ocurrir en los artistas de música urbana. Así, la artista aboga por una particular forma de encarar la dicción, con una clara tendencia a la nasalidad y una pronunciación de las consonantes muy marcada, en la que entremezcla su propio acento rioplatense y su interés por el habla caribeña y el italiano (Queipo 2018).

En lo que respecta a las vocales, en muchos casos emplea un mayor margen de apertura y cierre del que suele tener el castellano, aproximándose a modismos más propios de las vocales inglesas. Igualmente, en algunas ocasiones se fuerza una pronunciación en la que, en imitación al italiano, se añade una vocal tras los infinitivos y otras palabras acabadas en consonante ("Hitchcocka", "amore", "olor", "pasione").

Este juego con una pronunciación inspirada en el italiano lleva a veces a un mayor énfasis de la sílaba acentuada, así como a juegos con la geminación de ciertas consonantes con el objetivo de hacer el flujo del habla más percusivo y cortante ("guaran-ni", "alab-bame", "anan-nás", "pep-pino"...). En este uso percusivo de las consonantes también tiene un papel claro su énfasis en las oclusivas ([t] y [k]) (Gret Rocha 2021) o el uso que hace de las fricativas. Así, en algunos puntos, pronuncia la oclusiva [b] (independientemente de si es "b" o "v") como

⁹ Nathy Peluso borró buena parte de las canciones subidas a su canal de YouTube antes de empezar a rapear, al no sentirse totalmente satisfecha con ellas. Que estas cuatro canciones aún estén accesibles es buena prueba de qué elementos de su persona musical pre-rap quiso integrar a su propuesta, ya que siente que forman parte de su camino (Jubera 2017). En este sentido, aunque hay similitud con el borrado que C. Tangana realizó de su producción previa, hay un matiz distintivo: Nathy Peluso no era conocida por la música previa a su etapa de rapera y aun así decidió mantener algunas de sus canciones, mientras que C. Tangana borraría constantemente, si pudiese, toda la música anterior a sus últimas producciones.

fricativa [v], juega con distintas posibilidades para las fricativas alveolares ([s] y [z]) o alterna según sus propias necesidades entre la fricativa palatal sonora [j] y la fricativa postalveolar sorda [ʃ] propia del habla rioplatense, hasta el punto de incluir dicho fonema en palabras que en ningún dialecto castellano lo contendrían (“corashe”) (Roberto Mtz 2021b: 38:40-40:20).

Todo esto le permite articular su propia persona musical desde la dicción y entonación a un nivel bastante profundo, convirtiéndola en una seña de identidad que le ayuda a unificar toda su música, independientemente del género al que se aproxima. Esto no hace sino incidir en el carácter construido y teatralizado de su propuesta, ya que su desnaturalización del idioma es vista como artificiosa, como prueba la recepción de sus primeros temas rapeados en YouTube, con abundantes comentarios en los que se critica o ironiza la dificultad existente a la hora de entender sus letras.

A pesar de empezar a llamar la atención por ser una de las pocas mujeres rapeando de la escena española (Roberto Mtz 2021b), ella se considera un poco externa a ese mundo, subrayando que no quiere ser vista tan solo como “la mujer que rapea” (Jubera 2017). En cierta medida, la incorporación de pasajes melódicos en sus canciones (frecuentemente comparados con Amy Winehouse) sería buena muestra de ello. Sin embargo, también es cierto que la combinación entre rapeo y entonación próxima al R&B es una constante en el rap desde la década de los noventa (Krimms 2000: 127), siendo especialmente esperable por parte de las mujeres que rapean.

A las raperas se les suele exigir dotes técnicas (verbales-musicales) superiores a su contraparte masculina (Hobson y Bartlow 2008), llevando a cabo, en muchos casos, ellas mismas los estribillos cantados que los hombres delegan a otras artistas. Se podría decir que así ocurre en esta primera producción rapeada de Nathy Peluso, aunque también es cierto que, fruto de una clara influencia del *neo-soul* de D’Angelo y Erykah Badu, en ella se subvierte la clásica división entre estrofa rapeada y estribillo entonado (apreciable en el propio C. Tangana), incorporando el elemento melódico más allá de los estribillos. El ejemplo más paradigmático de esto es el de “Corashe”, donde se entremezcla un inicio recitado con una bajada cromática *quasi* tanguéada, partes con un rapeo con tendencias al atresillamiento y el desarrollo melódico en *crescendo* de la frase que da título al tema (“te hace falta *corashe*”) (1:30-2:00).

Ya en los conciertos de su primera gira buscó resaltar su alejamiento con respecto a los patrones propios del rap, tocando con el trío catalán Big Menu e incluyendo versiones de otros géneros, como el bolero “Sabor a mí”. Esta voluntad de colaborar con músicos y ampliarse estilísticamente es lo que llevó a la publicación del EP *La sandunguera* (2018). Con este buscó abrir un nuevo universo a sus fans con el objetivo de recoger “todos los estilos de Nathy Peluso” a modo de preámbulo de su primer álbum de larga duración (Jubera 2017; Queipo 2018).

El disco supone un claro cambio respecto de su producción previa, al alejarse de las influencias del *lo-fi* y del *rap* contemporáneo en pro de una música mucho más afin al rap y *neo-soul* de los noventa, con la mitad de las canciones desprovistas de rapeo. No obstante, el mayor cambio se aprecia en una asimilación más clara de elementos de la música latina. Buena prueba de ello es el título del disco (tomado de “Mujer latina” de Thalía) que se repite a modo de montuno al inicio de este. No obstante, es en la canción que da título al EP (y su videoclip) donde más abiertamente se abraza esta influencia, diciéndose en la letra que no sabe si lo que hace es “música urbana” y repitiendo en el estribillo “[e]ste es mi *jazz* latino”.

Ya en este disco se empieza a atisbar cierto eclecticismo articulado alrededor de una propuesta de marcada teatralidad en la que, según sus propias palabras, busca apropiarse “del imaginario de las divas para darle un toque de humanidad” (Castro 2019: 207). En este juego de personajes transita, a lo largo de *La sandunguera*, por diferentes imaginarios, tales como la Magdalena triste (apreciable en la portada del disco y el videoclip de “Estoy triste”), la que despilfarra dinero, la vacilona, la salsera o la apasionada (Queipo 2018).

En cierta medida, esto sentó las bases para lo que ocurrió una vez que firmó su contrato con Sony. Si la primera canción que C. Tangana publicó en una *major* fue “Espabilao”, un rap acerca de ser inteligente a la hora de conseguir dinero, Nathy Peluso rompió con las expectativas y

publicó una canción navideña próxima al *swingy* el pop tradicional titulada “Copa Glasé” (2018). En ella ya se aprecia un claro interés por mantenerse fiel a la sonoridad del género al que se aproxima, manteniendo como único elemento distintivo su léxico y dicción.

Esta fue la línea que se siguió en su primer álbum de estudio, *Calambre* (2020), en el que se entremezclan canciones de salsa (“Puro veneno”), *neo-soul* (“Buenos Aires”, “Trío” o “Llamame”), R&B de los 2000 (“Sugga”), *dancehall* (“Delito”), *reggaetón* (“Amor salvaje”), tango (“Agarrate”), diversos homenajes al rap de los noventa y 2000 (“Sana sana”, “Business Woman”, “Agarrate”) y acercamientos a una producción de rap/R&B más moderna (“Celebré”).

En general, el disco fue pensado para el directo, articulado alrededor de la cualidad física de un calambre (Roberto Mtz 2021b: 51:26-52:45). Aunque no era premeditado que fuera así de variado (Iborra 2020), la mezcla de estilos por la que aboga responde a lo que ella misma entiende como identidad nómada. Esta surge como fruto de su experiencia como inmigrante argentina y su avidez por acercarse a diferentes músicas, la mayoría de ellas de épocas previas a la suya (Últimos Cartuchos 2020).

En este sentido es apreciable que estilísticamente el álbum incide en sonidos en boga durante la infancia y adolescencia de la cantante, en la primera década del siglo XXI. Incluso en el rap se muestra un interés por reincidir en patrones propios de la producción de los noventa o de los 2000, con bastante proximidad a las bases de Dr. Dre o Puff Daddy. Como expresa Adam Krims (2000: 42-43), en el rap, el estilo puede connotar no solo género o geografía, sino también temporalidad. Y al igual que desde 1993 empezó a haber homenajes al rap de la vieja escuela, en Nathy Peluso existe una reverencia al rap de mediados de los noventa y principios de los 2000, recuperando incluso algo de la espectacularización fantaseada de lo mafioso de Notorious B.I.G.

El nomadismo genérico con el que concibe su propuesta puede entenderse como una solución omnívora con la que confeccionar su identidad como mujer latina residente en España, abogando por una construcción polifacética y cambiante que rehúsa un cierre alrededor de una persona musical bien delimitada. Esto le permite hacer convivir en su propuesta a muchas “Nathis” en constante transformación (Castro 2019: 205), lo cual afecta incluso al proceso compositivo ya que, al menos desde “Esmeralda”, siempre define en primer término el personaje que va a guiar una canción, debido a que este condiciona múltiples aspectos de la música, las letras o los vídeos (Roberto Mtz 2021b). Así, considera que en un concierto suyo pueden entrar en juego hasta una docena de personajes diferentes, habiendo canciones más personales, como “Buenos Aires”, en la que “no personajea” (Duñó 2022), o lo que es lo mismo, intenta mostrar de manera menos mediada la diferencia entre su persona musical y su persona real.

[L]a verdad que en mí conviven muchas facetas, incluso te diría inconexas, ¿viste? que a la par se nutren y se complementan, creo que es una super virtud. Yo lo quiero mucho eso porque se combina tanto esa sensibilidad del folclore o de la poesía o de las canciones de esas que tocan ahí directamente. Y todo el mango del pop, que a mí también me flashea, ¿viste? Y más adelante, cuando crezco un poquito, empiezo a flashear con el *hip-hop*, con los ritmos latinos, todo ese lado un poco desde la inteligencia [...] descomponerlo, ¿viste? Entonces como que hay un montón de universos musicales ahí como flotando en mi cabeza que yo creo que se juntan [...], y yo hago lo que me sale, ¿viste? que es como todo una mezcla de cosas que me gustan (Filo News 2020: 11:56-13:55).

Esta actitud proseguirá tras la publicación de *Calambre*, compaginando el rap de su sesión con Bizarrap con la salsa de “Mafiosa”, la bachata de “Ateo” (en colaboración con C. Tangana), la guaracha de “Pa mis muchachas” (con Christina Aguilera, Becky G y Nicky Nicole), el dance pop de “Emergencia” y “Tonta” o la versión de “Vivir así es morir de amor” de Camilo Sesto en clave *boogie*, que se vuelve parte del repertorio de sus conciertos, como en giras pasadas lo fue “Summertime” o “Sabor a mí”.

Recurrir a versiones constituye una de las prácticas que más claramente la separan del mundo del rap, en el que versionar no suele ser común. Así, frente a las reconfiguraciones

altamente transformadas que C. Tangana opera con canciones previas (ya sea al *samplearlas* o introducir elementos líricos o melódicos), Nathy Peluso asume una canción en su totalidad alimentándose de manera directa de ella. Y esto tiene unas claras connotaciones por el modo en el que las versiones despliegan una genealogía de artistas, estilos y periodos (Plasketes 2010) en las que se establece una profunda relación entre género y generación (Schiffer 2010).

Los referentes que escoge nos hablan de sus intereses musicales, ya sea con respecto a la tradición latinoamericana y afroestadounidense que reivindica y de la que se siente parte, como a aquellas figuras españolas, como Camilo Sesto o Sara Montiel, que al igual que ella, causan interés a ambos lados del Atlántico. Y este tipo de afiliación no solo ayuda a subrayar elementos de su propia identidad como artista, sino que también puede alterar la forma en la que es percibida por los oyentes (Schiffer 2010). Esto es plenamente apreciable en los comentarios de sus versiones en YouTube, en los que tiende a resaltarse el modo en el que acercarse a estos referentes del pasado sirve para mostrar su técnica vocal, distanciarla del resto de artistas urbanas y ayudar a las nuevas generaciones a entrar en contacto con músicas del pasado que presentan un tipo de autenticidad muy concreta.

La propia Nathy Peluso abraza abiertamente esta actitud, asumiendo cierta labor pedagógica con la que acercar a su público a “los géneros que habit[a]”, buscando contagiarles del interés que ella tiene por ellos (LOS40 Urban 2020: 2:30-3:20). Y esto lo consigue, no solo mediante unas versiones bastante pegadas al modelo original, sino por medio de un acercamiento bastante fiel y prototípico a los diferentes géneros que enuncia a lo largo de su carrera.

Puesto que, aunque su propuesta sea bastante ecléctica, no presenta la hibridez y ambigüedad estilística de C. Tangana, el cual tiende a desdibujar más los límites genéricos de las canciones que desarrolla. Y *Calambre* es buena muestra de ello, puesto que, incluso en aquellas canciones que juntan dos géneros premeditadamente (como el tango y el rap en “Agarrate”), los dos géneros están claramente delimitados y nunca se mezclan, ocupando cada uno una mitad del tema (Iborra 2020). En esto lo que se aprecia son unas nociones de autenticidad muy claras, que llevan a buscar que la producción de cada tema se muestre muy fiel a la manera de proceder en cada género. Y esto es muy distinto de lo que hace C. Tangana, que emplea a Alizz para asegurar que su música siempre suene actual y contemporánea.

Por tanto, se puede afirmar que Nathy Peluso asume plenamente los paradigmas estéticos de los géneros a los que se aproxima, aunque en última instancia siempre los moldea de cara a construir su propia imagen de diva nómada. Puesto que, aunque asume fielmente los géneros en términos sonoros, los subvierte por medio de la *performance*, la cual se materializa en la forma de cantar, el acento escogido, las temáticas o la propia forma de moverse en el escenario, que reconoce que no siempre es la canónica respecto de las músicas a las que se aproxima (Roberto Mtz 2021b).

Esto la lleva a cambiar inevitablemente el significado de los géneros que performa, especialmente cuando asume actitudes tradicionalmente vinculadas a los hombres. Así se aprecia en su acercamiento al *hip-hop*, del que reclama que las mujeres puedan adoptar los discursos sexuales, irreverentes y violentos que normalmente asumen los hombres (Vilchis 2022). Pero también en temas como “Estás buenísimo”, en cuyo vídeo directamente se hace una inversión en términos de género del vídeo de Michael Jackson de “The Way You Make Me Feel”; o “Mafiosa”, en el que busca romper con la idea de que las mujeres siempre aborden lo romántico en la salsa, adoptando las temáticas mafiosas de Willie Colón o Héctor Lavoe (Duñó 2022).

Y es que es innegable que Nathy Peluso articula un claro discurso de autoría y autenticidad alrededor de su música, el cual también ha sido abrazado por sus fans, como prueban los comentarios de sus vídeos en los que se alaba su constante capacidad de reinventarse y sorprender, o su imagen de mujer empoderada. Así, ella misma reconoce involucrarse al máximo en el proceso creativo (Roberto Mtz 2021b), teniendo como objetivo último encargarse totalmente de la producción de su música (NME 2022). Y que en su primer álbum de estudio no haya *featurings* no es casual, al concebirlo como una experiencia íntima que refleja su propia

investigación como artista (LOS40 Urban 2020: 10:11-13:16). En esto se ve otra clara ruptura con las dinámicas propias de la música urbana, donde colaborar es un rasgo común y hasta esperable.

Este discurso de autoría, que puede venir aparejado a las mayores exigencias que las mujeres tienen en la industria de la música, lleva a cierta invisibilización de sus colaboradores, ya sean los músicos que graban sus canciones o sus principales productores, Pedro Campos (bajista de Big Menu) y el argentino Rafa Arcaute. Y esto hace que Nathy Peluso no pueda enarbolar defensas ante las acusaciones por apropiación cultural del mismo modo que C. Tangana, el cual se apoya en sus colaboraciones como principal pretexto.

Nathy Peluso no se ha visto ajena a las acusaciones de apropiación cultural, especialmente por su reconocida fascinación con la música negra, ya sean las vertientes populares afroestadounidenses, jamaicanas, afrocubanas o incluso africanas (Torresi 2017). En especial, la artista ha sido acusada de esto por su asimilación del acento caribeño, la similitud de su estilo con el de raperas negras como Hurricane G o el modo en el que todos estos elementos musicales, sumados a sus bronceados, estilismos y peinados le hacen participar de cierto *blackfishing* (Salomé 2022).

Ella se defiende de estas acusaciones considerando que en cada canción le está rindiendo culto al género que está representando "desde la raíz", sirviéndose de personas especializadas en cada estilo de cara a producir cada una de ellas. Igualmente, su propia experiencia como migrante le hace concebir la posibilidad de que todos podamos "pertener a varias culturas" (Filo News 2020: 14:44-17:00), lo que incide en el modo en el que su autopercepción como nómada la ha llevado a asumir cada vez más prácticas estilísticas. Y en este sentido, en línea con las ideas de Baumann (2004) sobre la identidad líquida, se podría decir que cuanto más abarque, más posibilidades tendrá, no solo de incurrir en contradicciones y problemáticas, sino también de redimirse de estas.

Esto no es sino una muestra de las particularidades de los discursos de autenticidad presentes en la obra de Nathy Peluso, en los que el eclecticismo no es visto como una muestra de impureza, hibridez o desdibujamiento de los géneros musicales, sino como un ejemplo de fidelidad prototípica a los mismos. En suma, se puede entender que, en gran medida, su búsqueda de ser conocida como algo más que una rapera ha dado sus frutos¹⁰, convirtiendo su actitud polifacética en algo no solo esperable, sino deseable para su audiencia.

Conclusiones

Los géneros son realidades difusas y porosas, fruto de una negociación intersubjetiva que los hace estar en constante transformación. Y es en su relación con otras realidades genéricas donde más se puede apreciar esto. Así, las categorías que se vinculan entre sí en un momento dado nos hablan de formas en las que se entiende el universo metagenérico que liga (o separa) a los géneros entre sí. En este proceso, ciertos músicos o tendencias pueden contribuir a consolidar los acercamientos entre distintas músicas, ayudando a que todas las categorías puestas en relación inevitablemente cambien.

La irrupción de la música urbana en España comportó una reevaluación de la relación del *hip-hop* con géneros con los que hasta entonces se mostraba ajeno, estableciendo nexos con diversas músicas latinoamericanas, caribeñas y afroestadounidenses. Esto, inevitablemente, implicó un cambio en el modo en el que el *hip-hop* se entendía en este país, al tiempo que abría

¹⁰ De las canciones que publicó desde "Kung Fu", su primer tema rapeado, hasta enero de 2024, veintiuna contienen alguna parte rapeada y quince no, lo que implica que más de un tercio de las que ha publicado desde que se dio a conocer como rapera no son canciones de rap. Esta proporción es superior si se tienen en cuenta las cuatro composiciones propias pre-2017 accesibles en internet (dando lugar a una proporción de 52'5-47'5).

los géneros con los que interactuaba a agentes que hasta ese entonces se asumían externos a ellos.

Esto no significa que las viejas nociones de autenticidad del rap hayan desaparecido, sino que estas empiezan a coexistir con otras formas de proceder más fluidas en términos genéricos. No obstante, a pesar de este cambio generacional acontecido a mediados de la pasada década, el análisis del eclecticismo de Nathy Peluso y C. Tangana revela que la fluidez es algo profundamente vinculado a la persona musical que cada uno articula, yendo mucho más allá de una inercia generacional.

Aunque sería preciso un análisis global del modo en el que los artistas urbanos (españoles y latinoamericanos) encaran su relación con distintos géneros, las marcadas diferencias en la fluidez genérica de Nathy Peluso y C. Tangana parecen apuntar a que ambos han precisado de cierta excepcionalidad alrededor de sus personas para que sus cambios estilísticos sean aceptados. Incluso, se podría decir que han tenido que educar a sus públicos, ya sea para que acepten la pluralidad genérica por la que abogan, el peculiar acento de la argentina o las escasas destrezas melódicas del madrileño.

Es innegable que hay un cambio generacional que ayuda a que el paso de Crema a C. Tangana se entienda mejor, pero también es innegable que, para que su propuesta adquiriera el grado de eclecticismo que la caracteriza, ha sido necesario construir una persona pública muy marcada que se beneficia del aura supragenérica tradicionalmente vinculada al pop. Esto no es muy distinto de lo que hace Nathy Peluso al apropiarse del imaginario de las divas, aunque en su enunciación pública hay una mayor parcelación entre el modo en el que estos discursos se entremezclan con los del rap.

Y es que, aunque sus propuestas puedan encontrarse (como ocurre en "Ateo") su fluidez genérica es marcadamente disímil: C. Tangana utiliza los géneros como parte de un entramado de referencias musicales y extramusicales, produciendo un discurso mucho más híbrido, fragmentado e impuro, el cual contrasta sobremanera con la devoción casi romántica de Nathy Peluso por los géneros a los que se aproxima. Incluso siguiendo los clásicos modelos genéricos basados en la similitud, podríamos argumentar que C. Tangana, más próximo a la teoría clásica, entiende los géneros como un conjunto de rasgos esenciales y contingentes de los que se sirve según sus necesidades, mientras que Nathy Peluso, más próxima a la teoría probabilística, asume sus incursiones genéricas desde unos prototipos muy marcados de los que solo se aleja en la medida en la que estos no le permiten enunciar del todo su persona musical (la cual articula desde lo lírico, vocal y performativo).

Estas diferencias comportan posiciones muy distintas con relación a la apropiación cultural, la triangulación entre lo español, lo latinoamericano y lo estadounidense o, en líneas más generales, el grueso de la música urbana (etiqueta que C. Tangana reivindica y de la cual Nathy Peluso se distancia). Esto último se vincula con las maneras tan disímiles que tienen de entender el rap ambos artistas y nos sirve como muestra de que sus fluideces genéricas son valoradas de un modo diferente, irreductible a las inercias propias de la música urbana.

En resumen, los casos de Nathy Peluso y C. Tangana nos muestran el modo en el que ciertos artistas castellanoparlantes asociados al *hip-hop* trascienden la rigidez históricamente vinculada a este género, apoyándose en construcciones muy particularistas de sus personas musicales que se sirven del aura supragenérica de los cantantes de pop, pero sin llegar a asumir completamente dicha posición.

Cabría preguntarse qué ocurriría si en un futuro álbum o durante un año entero C. Tangana y Nathy Peluso asumieran un género muy concreto, ya que puede que el eclecticismo que les ha hecho tan famosos devenga una exigencia por parte del público. Solo el tiempo dirá si actitudes como las suyas se tornarán la norma o si, por el contrario, seguirá siendo un privilegio al alcance de aquellos que consigan fidelizar a sus públicos al tiempo que los amplían con nuevas propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMS, KYLE

2009 “On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music”, *MTO*, XV/5: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>

ARIAS SALVADO, MARINA

2020 “¿Los españoles también pueden ser latinos? La identidad española en la música popular latina actual: el caso de C. Tangana”, *Contrapulso - Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, II/1, pp. 20-34. DOI: 10.53689/cp.v2i1.17

AUSLANDER, PHILIP

2006 “Musical Personae”, *The Drama Review*, L/1, pp. 100-119.

BAUMANN, ZYGMUNT

2004 *Modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

BIZARRAP

2022 “BZRP Music Sessions #51” [Vídeo], *YouTube* (8 de junio). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vwz97-INPH8> [acceso: 6 de enero de 2025]

CAPTCHA

2016 “C. Tangana (Entrevista) @ Bamboleo Radio x Captcha Family” [Vídeo], *YouTube* (26 de mayo). Disponible en: <https://youtu.be/UgVEWi5Vook> [acceso: 1 de mayo de 2023].

CASTRO, ERNESTO

2017 “C. Tangana en diálogo con Ernesto Castro” [Vídeo], *YouTube* (26 de noviembre). Disponible en: <https://youtu.be/ARo5SMMwUGA> [acceso: 1 de mayo de 2023].

2019 *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.

CRESPO, TOMÁS

2017 “Todo lo que hago es una gran performance”, *Mondosonoro* (14 de noviembre). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/c-tangana-idolo/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

DAYKON

2022 “Bizarrap dejó escuchar a sus Fans la Nueva Music Session de Villano Antillano”, *YouTube* (8 de junio). Disponible en: <https://youtu.be/YN3ZOti8dsOk> [acceso: 1 de mayo de 2023].

DUÑÓ, BORJA

2022 “Nathy Peluso: ‘Mi siguiente proyecto va a ser muy grande y tengo que darle mucho amor’”, *TimeOut* (14 de junio). Disponible en: <https://www.timeout.es/barcelona/es/noticias/nathy-peluso-mi-siguiente-proyecto-va-a-ser-muy-grande-y-tengo-que-darle-mucho-amor-061422> [acceso: 1 de mayo de 2023].

EL BLOQUE

2018 “El Bloque 03 - C. Tangana ft. Capullo de Jerez, Damed Squad, Jedet, Brat Star, Yung Beef, Alizzz” [Vídeo], *YouTube* (29 de junio). Disponible en: <https://youtu.be/3HDDNXOlrDc> [acceso: 1 de mayo de 2023].

FILO NEWS

2020 “Nathy Peluso: ‘Nos salva la música’ | Caja Negra” [Vídeo], *YouTube* (17 de abril). Disponible en: <https://youtu.be/n0cPojS6-KU> [acceso: 1 de mayo de 2023].

2021 “C. Tangana: ‘Me gustaría que el arte pueda meterse en la parte oscura del mundo’ | Caja Negra” [Vídeo], *YouTube* (10 de junio). Disponible en: <https://youtu.be/io0qBeDzhZM> [acceso: 1 de mayo de 2023].

FLEEK

- 2020 “LO♥E’S: El último latido antes del embarco al mainstream”, *Fleek* (5 de marzo). Disponible en: <https://fleek.25gramos.com/loves-ultimo-latido-antes-del-embarco-al-mainstream/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

FUENTE, ULISES

- 2021 “C. Tangana: ‘La masculinidad que nos enseñaron ahora resulta que es un cáncer’”, *La razón* (25 de febrero). Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/20210225/exxim2mrkbf7hmohj5k3mkw45q.html> [acceso: 1 de mayo de 2023].

G.C.

- 2021 “Así era Nathy Peluso durante su adolescencia en Torreveja”, *Información* (20 de diciembre). Disponible en: <https://www.informacion.es/cultura/2021/12/20/nathy-peluso-durante-adolescencia-torreveja-60700220.html> [acceso: 19 de mayo 2023].

GRET ROCHA

- 2021 “NATHY PELUSO ¿Voz NATURAL o PLASTIC? | VOCAL COACH REACCIONA | Gret Rocha” [Video], *YouTube* (22 de enero). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=i-2FbIn8100> [acceso: 1 de mayo de 2023].

GRIFFITHS, DAI

- 2003 “From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the Words in Pop Song”, *Analyzing Popular Music*. Allan F. Moore (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 39-59.

HELLIGAR, JEREMY

- 2020 “Down With ‘Urban’: It’s Time to Stop Categorizing Music by Race”, *Variety* (8 de junio). Disponible en: <https://variety.com/2020/music/opinion/music-industry-urban-race-1234628235/> [acceso: 28 de junio de 2023].

HHDIRECTO.NET

- 2011 “Entrevista Agorazein 2011 HHDirecto.net” [Video], *YouTube* (28 de agosto). Disponible en: <https://youtu.be/BpU1PfSedVo> [acceso: 1 de mayo de 2023].

HOBSON, JANELLY DIANNE R. BARTLOW

- 2008 “Introduction: Representin’: Women, Hip-Hop, and Popular Music”, *Meridians*, VIII/1, pp. 1-14.

IBORRA, YERAY S.

- 2020 “No tengo miedo de lo que me sale por la boca”, *Mondosonoro* (3 de diciembre). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nathy-peluso-entrevista/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

JOHNSON, THOMAS

- 2018 “Analyzing Genre in Post-Millennial Popular Music” [Tesis doctoral]. Nueva York: City University of New York.

JUBERA, MANUEL

- 2017 “A mí se me etiqueta como trap y me la suda un poco”, *Mondosonoro* (18 de septiembre). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nathy-peluso/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

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.

LABRADOR MÉNDEZ, GERMÁN

- 2020 “El mito quinquí. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista”, *Kamchatka*, XVI, pp. 11-53. DOI: 10.7203/KAM.16.19340

LAGULLÓN OLIVARES, MANUEL

2020 “Estética del error, nostalgia y ritmo a través de la mediación tecnológica en el lofi hip-hop”, *Cuadernos de etnomusicología*, XV/2: <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/10-lagullon.pdf>

LEUNG, MING D. Y AMANDA J. SHARKEY

2014 “Out of Sight, Out of Mind? Evidence of Perceptual Factors in the Multiple-Category Discount”, *Organization Science*, XXV/1, pp. 171-184.

LÓPEZ CANO, RUBÉN

2013 “Spanish Popular Music through Latin American Eyes”, *Made in Spain: Studies in Popular Music*. Silvia Martínez y Héctor Fouce (editores). Londres y Nueva York: Routledge, pp. 187-195.

LOS40 URBAN

2020 “Nathy Peluso: ‘La música es por lo que vine al mundo, y me voy a hacer cargo hasta que me muera’” [Video], *YouTube* (25 de diciembre). Disponible en: <https://youtu.be/OOIQKHBCJrE> [acceso: 1 de mayo de 2023].

MCLEOD, KEMBLEW

2001 “Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities”, *Journal of Popular Music Studies*, XIII/1, pp. 59-75. DOI: 10.1111/j.1533-1598.2001.tb00013.x

NME

2022 “Nathy Peluso on working with Christina Aguilera, Phil Collins & album number two | In Conversation” [Video], *YouTube* (14 de noviembre). Disponible en: <https://youtu.be/Z1Qhfgv5Fg> [acceso: 1 de mayo de 2023].

PETERSON, RICHARD. A.

2005 “Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorosity”, *Poetics*, XXXIII/5-6, pp. 257-282. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2005.10.002>

PIZÁ, FRANKIE

2015 “Una charla con el sentimental C. Tangana”, *Tiumag* (28 de octubre). Disponible en: <https://web.archive.org/web/20181115010338/http://www.tiumag.com/features/interviews/una-charla-con-el-sentimental-c-tangana/> [acceso: 1 de mayo de 2023]

PLASKETES, GEORGE

2010 “Further Re-flections on ‘The Cover Age’: A Collage and Chronicle”, *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. George Plasketes (editor). Londres: Routledge, pp. 11-42.

QUEIPO, ALAN

2018 “Soy un ser muy pasional: muy artista, muy exagerada”, *Mondosonoro* (3 de abril). Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/nathy-peluso-entrevista-sandunguera/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

ROBERTO MTZ

2021a “CREATIVO #142 - C. TANGANA” [Video], *YouTube* (9 de agosto). Disponible en: <https://youtu.be/rj4k-naqp4k> [acceso: 1 de mayo de 2023].

2021b “CREATIVO #147 - NATHY PELUSO” [Video], *YouTube* (26 de agosto). Disponible en: https://youtu.be/Qn8RxNt_xHo [acceso: 1 de mayo de 2023].

SALOMÉ, ÁFRICA

2022 “Nathy Peluso, y otros artistas del pop latino que utilizan la estética negra como un disfraz”, *Afrofeminas* (4 de febrero). Disponible en: <https://afrofeminas.com/2022/02/04/nathy-peluso-y-otros-artistas-del-pop-latino-que-utilizan-la-estetica-negra-como-un-disfraz/> [acceso: 1 de mayo de 2023].

SANCHO, XAVI

2020 “¿Es racista hablar de música ‘urbana’?”, *El País* (20 de octubre). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/10/20/babelia/1603200417_159758.html [acceso: 28 de junio de 2023].

SCHIFFER, SELDON

2010 “The Cover Song as Historiography, Marker of Ideological Transformation”, *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. George Plasketes (editor). Londres: Routledge, pp. 77-98.

SHOW BUSINESS TV

2013 “SHOW BUSINESS TV: AGORAZEIN” [Vídeo], *YouTube* (20 de abril). <https://youtu.be/FwUwL-0nr20> [acceso: 1 de mayo de 2023].

STARR, LARRY CHRISTOPHER WATERMAN

2018 *American Popular Music: From Minstrelsy to MP3* [5ª edición]. Oxford: Oxford University Press.

TAYLOR, TIMOTHY D.

2016 *Music and Capitalism: A History of the Present*. Londres y Chicago: University of Chicago Press.

TORRESI, GUILLERMINA

2017 “La música de Nathy Peluso viene de otro espacio temporal”, *La vanguardia* (4 de junio). Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/de-moda/20170604/422869049146/nathy-peluso-entrevista-hiphop.html> [acceso: 1 de mayo de 2023].

TOYNBEE, JASON

2000 *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. Londres: Arnold.

ULTIMOS CARTUCHOS

2020 “PASAMOS POR TODO CON NATHY PELUSO ‘LA RUCULA NO SIRVE PARA NADA’” [Vídeo], *YouTube* (2 de noviembre). Disponible en: <https://youtu.be/NExJPwiCuYw> [acceso: 1 de mayo de 2023].

VILCHIS, ANDRÉS

2022 “Platicamos con Nathy Peluso sobre la industria del rap y lo que significa ser un ‘artista completo’”, *Sopitas.fm* (8 de abril). Disponible en: <https://www.sopitas.com/musica/nathy-peluso-entrevista-calambre-disco-tour-ceremonia-industria-rap/> [acceso: 1 de mayo de 2023].