

## **El reggaetón, las palabras y las cosas: continuidades, tensiones y desplazamientos en los videoclips y las letras de Ivy Queen, Karol G y Rosalía (1998-2024)**

### **Reggaeton, words, and things: continuities, tensions, and shifts in the music videos and lyrics of Ivy Queen, Karol G, and Rosalía (1998-2024)**

 **Carlos Andrés Arango-Lopera**

Facultad de Comunicación  
Universidad de Medellín  
Medellín, Colombia

  **Sandra Milena Palacio-López**

Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas  
Universidad de Medellín  
Medellín, Colombia

#### **Resumen**

Más que un género musical, el reggaetón es un estilo de alto impacto en la industria cultural que resulta significativo en la vida de amplios sectores de Latinoamérica. Esto hace pertinente considerar cómo sus letras y videoclips construyen formas de enunciar, visualizar e imaginar el mundo. Dentro de un universo predominantemente masculino, este artículo analiza el espacio expresivo configurado por Ivy Queen, Karol G y Rosalía, artistas que combaten el statu quo del género. El artículo presenta un análisis comparativo de las representaciones de género en todos los videoclips de estas artistas entre 1998 y 2024 ( $n = 130$ ), mediante análisis visual, así como un examen de sus letras a partir de modelos computarizados de análisis del lenguaje. Los resultados evidencian una transformación paulatina entre generaciones: desde el reggaetón clásico de Ivy Queen, con narrativas visuales y líricas de afirmación pública del cuerpo, la autoridad y la experiencia; pasando por Karol G, quien funciona como figura bisagra al traducir y amplificar esos repertorios dentro del mainstream; hasta Rosalía, cuya propuesta se orienta hacia la experimentación más allá de los códigos tradicionales del género, con mayor contención léxica y abstracción visual. Esta transformación se manifiesta en la reconfiguración del cuerpo y la exhibición, en los núcleos verbales dominantes, en los usos del vocabulario, en la ampliación gradual de la diversidad étnica y en el desplazamiento del espacio desde un escenario narrativo hacia un trasfondo simbólico. El estudio contribuye a ampliar la discusión sobre las expresiones líricas y visuales del reggaetón, convencionalmente caracterizadas como pobres y monotemáticas.

Palabras clave: reggaetón, música, videoclips, género urbano, artistas femeninas, estereotipos.

#### **Abstract**

More than a musical genre, reggaeton is a high-impact style within the cultural industry that is meaningful to broad sectors of Latin American society. This makes it pertinent to examine how its lyrics and music videos construct ways of enunciating, visualizing, and imagining the world. Within a predominantly male-dominated universe, this article analyzes the expressive space configured by Ivy Queen, Karol G, and Rosalía—artists who challenge the genre's status quo. The article presents a comparative analysis of gender representations across all music videos released by these artists between 1998 and 2024 ( $n = 130$ ), through visual analysis, as well as an examination of their lyrics using computational models of language analysis. The results reveal a gradual transformation across generations: from the classic reggaeton represented by Ivy Queen, characterized by visual and lyrical narratives of public affirmation of the body, authority, and experience; through Karol G, who functions as a bridging figure by translating and amplifying these repertoires within the mainstream; to Rosalía, whose work is oriented toward experimentation beyond the genre's traditional codes, marked by greater lexical restraint and visual abstraction. This transformation is manifested in the reconfiguration of the body and its exhibition, in dominant verbal nuclei, in patterns of

vocabulary use, in the gradual expansion of ethnic diversity, and in the displacement of space from a narrative setting toward a symbolic backdrop. The study contributes to broadening the discussion on the lyrical and visual expressions of reggaeton, which have conventionally been characterized as poor and monothematic.

Keywords: reggaeton, music, videoclips, urban genre, female artists, stereotypes.

## 1. Introducción

El reggaetón surgió entre finales de los años 80 y comienzos de los 90 como un sincretismo entre reggae panameño, dancehall jamaicano y dembow dominicano (Gallucci, 2008; Nwankwo, 2009). Su desarrollo ocurrió en contextos de marginalidad y desigualdad en barrios caribeños (Dinzey-Flores, 2008; Rivera-Rideau, 2013), producido por y para la juventud urbana empobrecida (Monedero-Morales, 2020). Afín al hip-hop, funcionó como forma de resistencia a estructuras coloniales (Powell, 2024) y expresión de subjetividades subalternizadas (Amaro Castro et al., 2022). La censura y persecución institucional forzaron su circulación clandestina (Vankova, 2022), lo que le otorgó desde temprano un carácter político que favoreció su expansión (Lavielle-Pullés, 2014; Lavielle-Pullés & Favero, 2024).

Pese a dicho origen, el género adquirió luego matices más comerciales y una estética cercana al pop, lo que reforzó su condición de género bailable y facilitó su inserción en circuitos de consumo masivo que le dieron éxito comercial y consolidación como sonido representativo de una generación (Pereira & Soares, 2019). Pero, como sucede cuando la industria musical centra sus intereses en músicas de origen popular y marginal, el ascenso del reggaetón al mainstream global supuso matizar o abandonar algunas de sus marcas de identidad (Arango-Lopera et al., 2024).

En ese escenario, Ivy Queen, Karol G y Rosalía, vinculadas por diversas razones y en diferentes medidas al reggaetón, deben ser reconocidas como sujetos productores de discurso que construyen significantes visuales y verbales que ponen en circulación con intenciones expresivas, toda vez que los videoclips y las letras de sus canciones funcionan como productos de expresión artística que dan cuenta de las convenciones y las transformaciones en el imaginario de esta música.

En ese sentido, este trabajo hace un guiño al Foucault de Las palabras y las cosas para quien las epistemes, en tanto condiciones del saber, definen lo que se puede ver/enunciar (Foucault, 2002). Al aproximarnos a las letras y los videoclips de estas cantantes generamos la ocasión de reconocer el reggaetón como un entorno significativo que ha producido imágenes y modos de decir relevantes para un grupo social que genera formas propias de enunciar y visualizar el mundo (Cazzu, 2024; Gutiérrez, 2025; Yepes Cuartas, 2025).

La elección de las artistas abordadas no obedece a un criterio objetivante, sino significativo: Ivy Queen interesa como pionera del género, y como la figura femenina más reconocida en los inicios del reggaetón; Karol G pertenece a una segunda generación que, desde Colombia, aportó variantes estilísticas notables y contribuyó a su legitimación por fuera de Puerto Rico, lo que ayudó en su expansión global (Arias Salvado, 2020). Rosalía, si bien no es propiamente una artista reggaetonera, ha empleado códigos y estéticas de este género como parte de su vocabulario, con lo cual lo saca de sus propios límites internos y lo emplea como paleta de recursos en combinación con otros lenguajes expresivos (Donovan, 2023).

## 2. Revisión de literatura

### 2.1. Estudios sobre los videoclips del reggaetón

Los estudios empíricos recientes abordan el análisis de los videoclips mediante enfoques metodológicos como la semiótica y la lingüística (Arango-Lopera, 2025), y exploran temáticas relacionadas con los estereotipos de género, la objetualización sexual y los roles femeninos (Morillo Cano et al., 2024), así como el conflicto social, la censura, la estética de la ostentación (Pereira & Soares, 2019), los procesos de producción, la multimodalidad, la agencia creativa (Lavielle-Pullés & Favero, 2024) y la reapropiación feminista (Amaro Castro et al., 2022), entre otros aspectos.

En cuanto a los estereotipos de género, la objetualización sexual y los roles femeninos —problemática que se reconoce como una de las más recurrentes en la literatura académica sobre el tema— los estudios coinciden en señalar la prevalencia de una representación masculina dominante: los hombres suelen ocupar el rol protagónico como intérpretes, mientras que las mujeres aparecen frecuentemente en calidad de objetos sexuales (Monedero-Morales, 2020), configuración discursiva que reproduce dinámicas de desigualdad entre géneros (Morillo Cano et al., 2024).

En relación con el conflicto social, la censura y la estética de la ostentación, la bibliografía evidencia tensiones entre la cultura popular del reggaetón y las políticas culturales hegemónicas (Pereira & Soares, 2019). Estas tensiones se manifiestan, entre otros aspectos, en la representación del hombre exitoso mediante una estética de la exhibición asociada al consumo conspicuo: marcas y bienes de lujo —joyas, mansiones y automóviles— funcionan como signos de estatus y poder (Cárdenas, 2024; Dixon-Román & Gomez, 2012; Pereira & Soares, 2019).

Ahora bien, desde el marco de la producción, multimodalidad y agencia creativa, las investigaciones se enmarcan en el proceso de creación de los videos, el rol de los agentes y el uso de la tecnología, así como la participación, articulación e interacción entre productores y consumidores, procesos que, según advierten, no están libres de tensiones y conflictos pues surgen de la negociación de intereses y tácticas que los actores de la industria ponen en escena (Gómez Arrieta & Miller, 2023; Lavielle-Pullés & Favero, 2024).

En términos reapropiación feminista y el desafío estético, el análisis de los videoclips evidencia estrategias críticas que emplean el género y la representación corporal para cuestionar y reconfigurar significados dominantes. No obstante, estas investigaciones también señalan que una parte importante del material visual reproduce la normalización de cuerpos esbeltos, tonificados, estilizados y de fenotipos mayoritariamente blancos, lo cual contribuye a la difusión de actitudes misóginas, gordofóbicas y clasistas. Este proceso ha sido descrito como un blanqueamiento de las dimensiones populares del ritmo, pues le entrega un mayor peso a los estándares corporales disciplinados, excluyendo a aquellas corporalidades que no se ajustan dentro de lo presentado por esta cultura (Amaro Castro et al., 2022; Solís-Miranda, 2020).

### 2.2. Estudios sobre las letras del reggaetón

En cuanto a las letras, los estudios lingüísticos y de análisis del discurso resaltan patrones recurrentes en el vocabulario y en las construcciones pronominales: la primera persona —yo— aparece como término

particularmente frecuente, seguida de referencias a la otra persona —ella—, junto a un léxico compuesto por términos como quiero, baby, puta, booty, amor, mami, culo, nalga y rico (Díez-Gutiérrez, 2021). Este repertorio léxico se articula con representaciones relacionales hombre/mujer, los cuales configuran marcos interpretativos sobre la sexualidad y el género (Gallucci, 2008).

En el plano del género, las letras emplean expresiones para referirse a la mujer tales como gata, mami o abusadora; en muchos casos, la voz discursiva otorga a la mujer una agencia aparente, aun cuando se usan términos potencialmente peyorativos —por ejemplo, zorra o asesina— no siempre con intención despectiva, sino inscribiendo expectativas normativas sobre el comportamiento de género (Gallucci, 2008).

Desde el análisis lingüístico, las palabras usadas permiten identificar variantes regionales y rasgos dialectales del país de origen del compositor o intérprete: estudios documentaron la presencia de unidades léxicas características de determinados territorios, términos como mamey o frontúa de Puerto Rico; yuma o jeva de Cuba; y parce o mona en Colombia (Vankova, 2022).

En términos de dimensiones socioculturales, como las representaciones, las ideologías y las relaciones de género, el estudio de las letras del reggaetón en la literatura se articula predominantemente en dos líneas: la crítica social y el estudio de género.

Desde la crítica social, cabe recordar que los orígenes del reggaetón se inscriben en un estallido cultural que reaccionó frente a formas de censura y exclusión. Su génesis estuvo marcada por trayectorias de resistencia en contextos de pobreza y la estigmatización de ciertos sectores urbanos; los primeros intérpretes configuraron lenguajes y repertorios de experiencias propios de esos entornos. En su primera etapa, el género fue contracultural y enfatizó prácticas identitarias centradas en la sexualidad liberada, lo extralegal y una ética del goce, verdadera herramienta cultural de catarsis: espacio para canalizar la frustración social y poner en la pista de baile problemáticas relativas a la opresión estructural (Castro et al., 2022). Posteriormente, la lógica del mercado llevó a la incorporación de formas líricas más comerciales, desplazando en gran medida las expresiones explícitas de denuncia social (Castro et al., 2022).

Desde los estudios de género, las letras del reggaetón han sido calificadas como vulgares, violentas, egocéntricas y machistas, y se les atribuye una función corruptora de las sensibilidades y las sexualidades juveniles debido a su elevada carga sexual (Pereira & Soares, 2019). En particular, el reggaetón comercial difundido por los medios masivos tiende a reproducir estereotipos misóginos al privilegiar fantasías masculinas y formas de sometimiento sexual de las mujeres (Díez-Gutiérrez, 2021; Díez-Gutiérrez et al., 2023). Diversos estudios documentan representaciones que cosifican a la mujer, tratándola como mercancía o como experta en el sexo (Bas-Pena & Pastor-Bravo, 2024).

Estudios muestran que la mujer es frecuentemente referida en términos corporales, definida por rasgos físicos en expresiones como teta bien grande o una combi de nalga y tetita, lo que contribuye a su despolitización y a la desvinculación de las políticas culturales en torno a igualdad y reconocimiento (Díez-Gutiérrez, 2021). Esto reduce la complejidad de las identidades femeninas y cuestiona los avances en materia de igualdad de género. Cabe añadir que la presencia reiterada de este tipo de terminología no es exclusiva de intérpretes masculinos, también se observa su uso en intérpretes femeninas (Bas-Pena & Pastor-Bravo, 2024).

El paso del gueto a la masa del género y el posicionamiento como mujeres que contribuyeron a su popularización internacional dibujan el contexto en el que surge la pregunta de investigación de este artículo: ¿cuáles son las continuidades, tensiones y desplazamientos que se encuentran en los videoclips y las letras de Ivy Queen, Karol G y Rosalía?

### 3. Metodología

El objetivo de este trabajo es analizar las continuidades, tensiones y desplazamientos que presentan los videoclips y las letras de las artistas Ivy Queen, Karol G y Rosalía. Para ello agotamos tres fases:

1. Identificar las representaciones de género predominantes en los videoclips de Ivy Queen, Karol G y Rosalía, considerando la presentación de los cuerpos, las actividades que desempeñan y su exhibición sexual.
2. Examinar las letras de las artistas para identificar los núcleos de representación en los que se desarrollan sus propuestas líricas.
3. Comparar la organización visual y verbal de las canciones para reconocer las continuidades, tensiones y desplazamientos en las narrativas de las tres artistas.

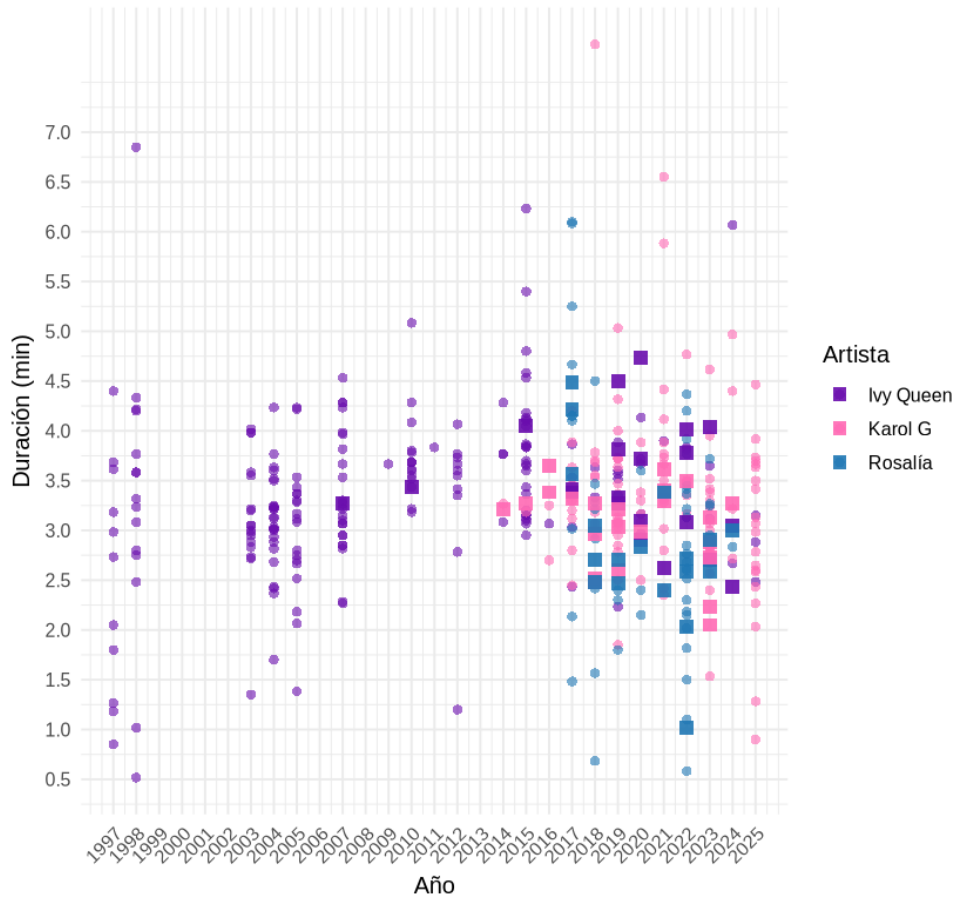
Las continuidades se definen como la persistencia de formas, temas o convenciones visuales que se mantienen relativamente estables a lo largo del tiempo entre las artistas, permitiendo reconocer un mismo régimen significativo más allá de variaciones estilísticas o generacionales. Las tensiones refieren a la coexistencia conflictiva de elementos divergentes dentro de un mismo corpus o entre artistas: valores, códigos o modos de representación que entran en fricción, contraste, ambigüedad o disputa semiótica. Desplazamientos son las reconfiguraciones históricas en las que ciertos significantes o convenciones cambian de posición, función o sentido de una artista a la siguiente. En las continuidades señalamos lo que permanece de una a otra, en las tensiones aquello que contrasta, y en los desplazamientos se miran los rasgos que cambian.

La muestra se compone de todos los videoclips oficiales de las artistas en el período 1998-2024 y sus respectivas letras. Para obtener el listado de canciones, se empleó el portal [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)<sup>1</sup>. Cada título se auscultó en YouTube mediante el filtro "título+videoclip oficial". Para los resultados negativos, se buscó en canales distintos a los oficiales de cada artista, descartando en cada caso: videolyrics, visualizers y videos realizados por fanáticos. Manualmente se constató que los videos elegidos fueran los oficiales. Las letras analizadas corresponden a estos videos. Para los datos de duración de las canciones y redes de colaboración, se utilizó el portal [www.everynoiseatonce.com](http://www.everynoiseatonce.com)<sup>2</sup>, de Glen McDonald, cofundador de Spotify (McDonald, 2025). La muestra final se compone de 29 canciones de Ivy Queen, 67 de Karol G y 34 de Rosalía, para un total de 130 piezas. En la figura 1 se muestra el total de canciones para cada artista (círculo) y aquellas que cuentan con videoclip y se incluyeron en el estudio (cuadrado).

<sup>1</sup> Base de datos de alta relevancia en el sector musical, curada editorialmente por especialistas. Si bien da relevancia al mercado anglosajón, resultó útil para recuperar la información aquí utilizada.

<sup>2</sup> Proyecto de cartografía musical basado en análisis algorítmico. Obtiene sus datos mediante la API de Spotify.

Figure 1: Canciones/videoclips analizados



Fuente: Elaboración propia con datos de [www.everynoiseatonce.com](http://www.everynoiseatonce.com)

Para el análisis de los videoclips, se empleó la rejilla de la investigadora Carmen Monedero-Morales (2020), con sus pautas de codificación y análisis, diseñada para el análisis de representaciones de género en el videoclip. La revisión se elaboró manualmente, según la siguiente tabla.

Table 1: Variables, definiciones y criterios de codificación

Variable	Definición	Codificación
Cuerpo	Número de cuerpos presentados	1 a 9, 10 o más
Actividades desempeñadas	Acciones realizadas por los cuerpos representados en el videoclip, clasificadas según su asociación cultural con roles de género, de acuerdo con convenciones sociales ampliamente reconocidas	-Típicamente masculinas (trabajo fuera de casa, deportes de fuerza, acción, dominio) -Típicamente femeninas (labores de cuidado, seducción y consumo) -Otro tipo de actividades: las que no encajan en las típicas (por ejemplo, en mujeres: deporte, trabajar o estar con sus amistades; en hombres: ir de compras, bailar)

Exhibición sexual	Representación del cuerpo con fines explícitos de atracción sexual, mediante poses, vestuario y encuadres erotizados como patrón visual dominante en cada videoclip	Sí/no
Composición étnica	Identificación visual de los cuerpos representados según marcadores fenotípicos y convenciones culturales de pertenencia étnica, entendidos como construcciones socioculturales y no biológicas	Latina, europea, africana, asiática
Escenificaciones	Espacios en los que se desarrollan las acciones del videoclip y que funcionan como marcos narrativos y simbólicos de la representación	Calle, casa, habitación, discoteca/bar, entre otros
Objetos	Elementos materiales recurrentes utilizados en el videoclip que refuerzan significados narrativos, estéticos o simbólicos asociados al género, el estatus, el consumo o la identidad	Vehículos, joyas, dinero, armas, bebidas, entre otros

Fuente: Elaboración propia.

Las letras de las canciones se obtuvieron principalmente en [www.letras.com](http://www.letras.com), portal que coteja las líricas con los videoclips oficiales, lo que permitió asegurarse de tratar una versión confiable del texto. No se aplicaron criterios de inclusión o exclusión adicionales, dado que el corpus textual se definió a partir del conjunto cerrado de videoclips oficiales seleccionados para el estudio. La recolección de las letras se contrastó con la discografía de cada artista en [www.everynoiseatonce.com](http://www.everynoiseatonce.com), con el fin de verificar la unicidad de cada canción y evitar duplicados o versiones alternativas.

Previo al análisis computacional, las letras fueron sometidas a un proceso de normalización que combinó revisión manual y procesamiento automatizado. En esta etapa se eliminaron marcas estructurales no léxicas —como “intro”, “verso/verse”, “coro/chorus”—, así como indicaciones del intérprete en canciones con colaboraciones o remixes, cuando estas aparecían explícitamente en el texto. Este procedimiento permitió homogeneizar los documentos y asegurar que el análisis se centrara únicamente en el contenido lírico.

Para el estudio de las letras se implementó un modelo automatizado de análisis del lenguaje natural (PLN) en el entorno R. Las letras fueron procesadas mediante la librería `dplyr`, utilizada para la organización, limpieza y transformación de los datos textuales. En esta etapa se realizaron operaciones de normalización lingüística —conversión a minúsculas, eliminación de signos de puntuación y tokens no léxicos—. Sobre los textos ya normalizados se calcularon métricas de diversidad léxica, incluyendo el Type-Token Ratio (TTR) y el Moving Average Type-Token Ratio (MATTR), esta última empleada para controlar el sesgo asociado a la longitud variable

de las letras (Bestgen, 2025). Estas métricas permitieron comparar de manera sistemática los patrones de uso del vocabulario entre artistas, generaciones y modalidades de producción.

En cuanto a la composición de la muestra (tabla 1), Karol G es la artista con más videos incluidos en este estudio (67), de los cuales 9 son colaboraciones con mujeres y 37 en colaboración mixta. Ivy Queen es la artista con mayor porcentaje de videos como solista (72.4%). Las colaboraciones femeninas varían entre 11.8 y 13.8%, porcentajes menores que hablan de la marcada conformación masculina de esta industria musical (Torres-Toukoumidis et al., 2022).

Table 2: Canciones analizadas

	Videos	Solista	%	Colaboración femenina	%	Colaboración mixta	%
Karol G	67	21	31.3	9	13.4	37	55.2
Rosalía	34	18	52.9	4	11.8	12	35.3
Ivy Queen	29	21	72.4	4	13.8	4	13.8
Total	130						

Fuente: Elaboración propia

Herramientas de inteligencia artificial empleadas: Julius.ai para procedimientos de limpieza de datos, cálculos descriptivos y exploración de opciones de visualización. Chat GPT para verificación de los códigos de análisis y revisión de las gráficas.

## 4. Resultados y discusiones

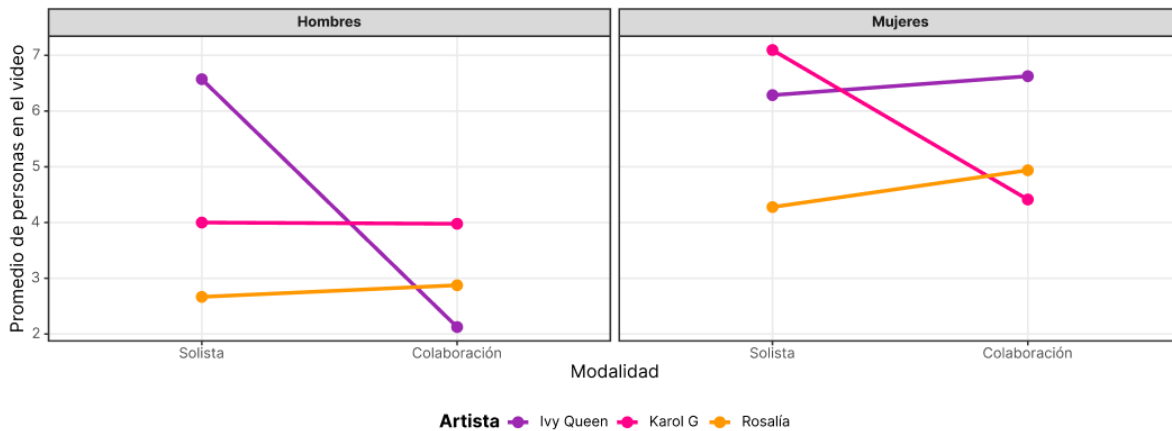
### 4.1. Entramado visual

Como superficie de expresión, el videoclip envuelve una serie de códigos abigarrados que se tejen en la puesta en escena, la composición de la imagen y la organización del relato en el tiempo (Roncallo-Dow & Uribe-Jongbloed, 2017). Acercarse a su lenguaje exige comprenderlo como posibilidad narrativa y pauta de análisis cultural. Para su análisis se eligió la propuesta de Monedero-Morales (2020) pues permite la identificación de variables concretas que facilitan la comparabilidad directa y parametrizada.

#### 4.1.1. Cuerpos

Acorde a Monedero-Morales (2020), en la música comercial actual las cualidades musicales no son suficientes para hacer atractiva a una canción. Es en ese contexto donde los videoclips de reggaetón emplean el cuerpo de la mujer como gancho visual. Por ello, el cuerpo marca una primera aproximación al contenido de los videoclips, por lo cual contar el número de cuerpos de mujeres, y compararlo con el de hombres, funciona como indicador básico de visibilidad diferencial (figura 2).

Figure 2: Cuerpos presentados en los videos



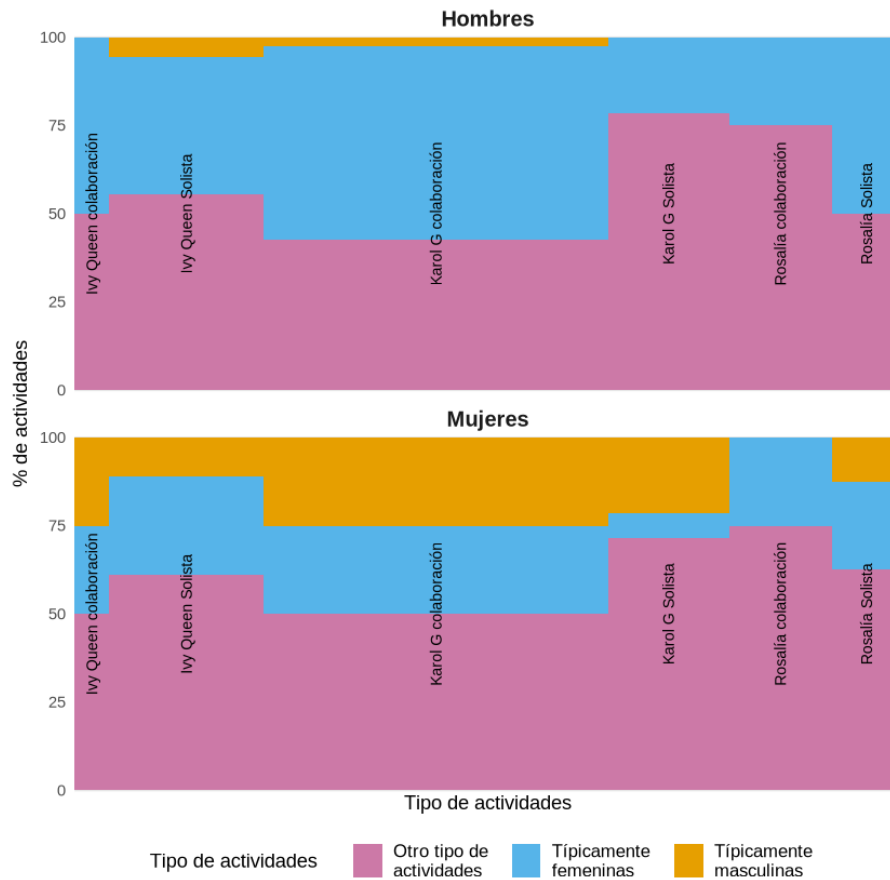
Fuente: Elaboración propia

La cifra de mujeres presentadas en los videos es superior a la de hombres, lo cual es consistente con las investigaciones previas que acusan la centralidad de la mujer como foco de atracción en el reggaetón (Bas-Pena & Pastor-Bravo, 2024; Monedero-Morales, 2020). Pero hay diferencias cuando se compara entre las artistas. Ivy Queen, en solitario, presenta ligeramente menos mujeres que hombres, pero en colaboración baja a lo mínimo el número de estos. Karol G también presenta más mujeres que hombres, pero la cifra de estas cambia cuando actúa en colaboración, pues desciende de 7 a 4. Rosalía, que también presenta más mujeres que hombres, mantiene promedios semejantes en solitario y en colaboración.

#### 4.1.2. Actividades

Otro de los indicadores que define Monedero-Morales (2020) es la representación de actividades que realizan hombres y mujeres en los videoclips. Al respecto, propone categorizar estas como típicamente masculinas, típicamente femeninas u otro tipo de actividades. Dentro de las primeras, propone trabajo fuera de casa, deportes de fuerza, acción, dominio; en las típicamente femeninas sugiere labores de cuidado, seducción y consumo.

Figure 3: Gráfico de Marimekko, actividades hombres y mujeres



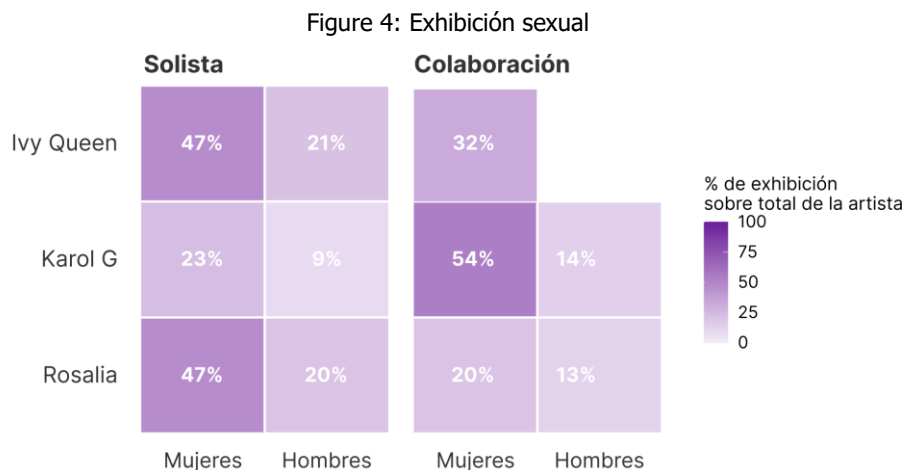
Fuente: Elaboración propia

El hallazgo transversal es que otro tipo de actividades es la categoría con mayor presencia, lo cual sugiere una representación de hombres y mujeres que no se ciñe monóticamente a las actividades socialmente asignadas a su género. La comparación entre paneles muestra una asimetría relevante: en hombres, lo típicamente masculino tiende a ser bajo, y la variación se concentra en actividades de otro tipo o directamente femeninas. En mujeres, en cambio, emerge con mayor claridad un componente típicamente masculino en ciertos segmentos, de forma que lo masculino no domina el panel de hombres, sino que aparece con más fuerza como recurso de acción en el panel de mujeres. En conjunto, las artistas de este estudio privilegian a hombres que realizan otro tipo de actividades, y mujeres que se empoderan de actividades típicamente masculinas. En Ivy Queen y Karol G las actividades típicamente masculinas son realizadas mayormente por mujeres, mientras que otro tipo de actividades es la zona más grande en hombres y mujeres. Similar ocurre con Rosalía, salvo en el caso de las colaboraciones, donde ni hombres ni mujeres realizan actividades de este tipo.

#### 4.1.3. Exhibición

Un aspecto crucial es verificar el grado en que los cuerpos son expuestos como recurso de seducción visual dentro del videoclip (Monedero-Morales, 2020). No se limita al vestuario: incluye encuadres privilegiados, planos detalle, movimientos de cámara, cuidado del maquillaje, iluminación sobre zonas específicas y, en general, todo uso del cuerpo como soporte del sentido estético o narrativo vinculado a lo sexual.

Los resultados muestran un patrón consistente: en las tres artistas la exhibición femenina es considerablemente mayor que la masculina, con intensidades que varían. Mientras los hombres tienden a registrar niveles bajos o medios según artista y modalidad, las mujeres aparecen en rangos medios a altos, especialmente en contextos colaborativos. Las zonas más densas del mapa corresponden casi siempre a cuerpos femeninos; las más frías, a cuerpos masculinos (figura 4). Esto confirma que, incluso en el reggaetón hecho por mujeres, la economía visual del género aún enfatiza la centralidad del cuerpo femenino como superficie de exhibición.



Fuente: Elaboración propia

Las tres artistas presentan más exhibición sexual en hombres que en mujeres. En Ivy Queen y Rosalía esto ocurre más en solitario que en colaboración; en Karol G es en colaboración cuando esta cifra aumenta. Pionera en el reggaetón clásico, el cuerpo femenino en los videos de Ivy aparece como componente visual esperado, que se remarca en el hecho de no presentar hombres exhibiéndose sexualmente cuando actúa en colaboración.

Así, Ivy y Rosalía mantienen una exhibición femenina inscrita en las lógicas clásicas del reggaetón, como las describieron Bas-Peña y Pastor-Bravo (2024). Por tanto, estas cifras derivan de la mayor aparición de mujeres en los videoclips analizados, y recuerdan la preponderancia simbólica de la figura masculina en estos videos, donde a cada uno lo acompañan varias mujeres, tal como sentaron Dixon-Román y Gómez (2012) y Pereira y Soares (2019).

Si bien estos resultados ratifican al reggaetón como un género centrado en el cuerpo y que, en efecto, acude más al recurso del cuerpo masculino que el del femenino, no permiten afirmar que la exhibición sexual sea el único modo de aparición de las mujeres en los videoclips; las actividades muestran un reparto un tanto más alternativo a los roles tradicionales, al presentar una franja amplia de hombres y mujeres realizando otro tipo de actividades. Además, aunque es apreciable la cantidad de mujeres que realizan actividades típicamente femeninas en contraposición a los pocos hombres que se ubican en ese lugar, la franja que las muestra realizando actividades masculinas es notable. Así que sí hay mujeres en actividades tradicionales, y muchas cuyo cuerpo es plataforma de exhibición: pero hay muchas otras en actividades masculinas u otro tipo de actividades.

Pero, más allá de eso, conviene advertir la ingenuidad que opera bajo la premisa de que la única forma en que las mujeres artistas pueden reivindicar su lugar es anular toda forma de presentar su cuerpo, realizar actividades

convencionales y/o exhibirlo sexualmente (Liska, 2024). Mientras en los estudios que analizan letras y videos acusan la exhibición como objetualización, con una suerte de correspondencia automática entre una y otra, en las investigaciones que abordan historias de vida de las mujeres artistas emergen otras consideraciones. Entre estos documentos destacan Báez (2006), en su trabajo sobre Ivy Queen; Liska (2024), en su investigación con las cantantes femeninas cuyas canciones —sexualizadas y no, explícitas y no— ayudaron a forjar la lucha feminista de mediados de la década anterior en Argentina; y Ligia Lavielle-Pullés Paolo junto a S. H. Favero, con su acercamiento a raperas cubanas (2024). Esas otras miradas también se aprecian en libros de mujeres cercanas a la cultura mediática latinoamericana —Andrea Yepes (2025) en Colombia, Camila Gutiérrez (2025) en Chile— y en los contenidos reflexivos que las propias artistas producen —sea el caso del libro de Cazzu (2024)—.

En tales materiales se accede a testimonios directos de cómo muchas mujeres conciben su lugar en la industria, dominada por la lógica masculina. De ellos se deriva que no hay por qué asumir, automáticamente, que se incluyen mujeres moviendo la cadera únicamente para la complacencia del ojo masculino. El twerking no es una práctica que solo produce placer en el lado masculino de la historia. La agencia también implica un posicionamiento crítico frente a los mandatos narrativos y visuales; pero no anula la posibilidad de decidir mostrar el cuerpo, permitirle movimientos sexuales ante cámara o realizar actividades de cuidado (Arias Salvado, 2019; Cazzu, 2024; Liska, 2024).

## 4.2. Entramado verbal

El segundo objetivo es examinar las palabras en las letras de las tres artistas mediante análisis léxico y semántico, para determinar sus núcleos de significado. En tanto que en los videoclips importa lo que se muestra, en el análisis de las letras importa identificar lo que se dice y con qué palabras se dice. Al respecto, vale notar que una parte de la animadversión que generó el reggaetón en sus inicios fue el uso vulgar del lenguaje (Pereira & Soares, 2019), el tratamiento insistente de lo sexual (Díez-Gutiérrez, 2021) y las representaciones estereotipadas de género (Pontrandolfo, 2020). En efecto, desde los inicios de la expansión del reggaetón, el lenguaje ha sido una de las unidades de observación más frecuentes en los estudios (Ramírez-Espinal et al., 2024). En ese contexto, conviene revisar cuáles son los universos significantes que movilizan estas artistas en sus letras.

### 4.2.1. Núcleos semánticos

Reconocer las palabras más frecuentes es una vía para asir las tramas significantes. A continuación, se muestran las nubes de palabras extraídas por conteo de frecuencias desde las letras de las artistas (figura 5). Para cada artista se juntaron todas sus canciones, se tokenizaron los textos y se realizó el conteo. No se aplicó lematización para favorecer la expresividad en las palabras elegidas en las letras.

Figure 5: Nubes de palabras



Fuente: Elaboración propia

En Ivvy Queen las palabras que más aparecen son saber, querer y queen, esta última habla de la autoafirmación de su identidad, pues ella misma se ratifica como la reina, como encontró Báez (2006) en su trabajo sobre la artista. Por su parte, reggaetón, cuerpo, calle y gyal se identifican como palabras propias del léxico reggaetonero. La nube de Karol G presenta el protagonismo de formas como querer, saber, decir y hacer, verbos próximos a dar, amar, beber y tomar. Rosalía resalta palabras como noche, querer, ver, morir, cerca de términos como cielo, alma y tiempo, de un corte más trascendental o espiritual, en un lenguaje nocturno cargado de imágenes sensoriales, lo cual se aprecia en palé, palabra cargada con resonancias gitanas y lorquianas. Además de la coincidencia en los verbos de mayor tamaño, estas nubes juntas muestran ciertas orientaciones semánticas en las artistas: Ivvy desde la corporalidad reggaetonera y el poder de la voz propia; Karol desde el amor, el deseo y la verbalización de lo íntimo; Rosalía desde una imaginaria nocturna y afectiva más teatralizada.

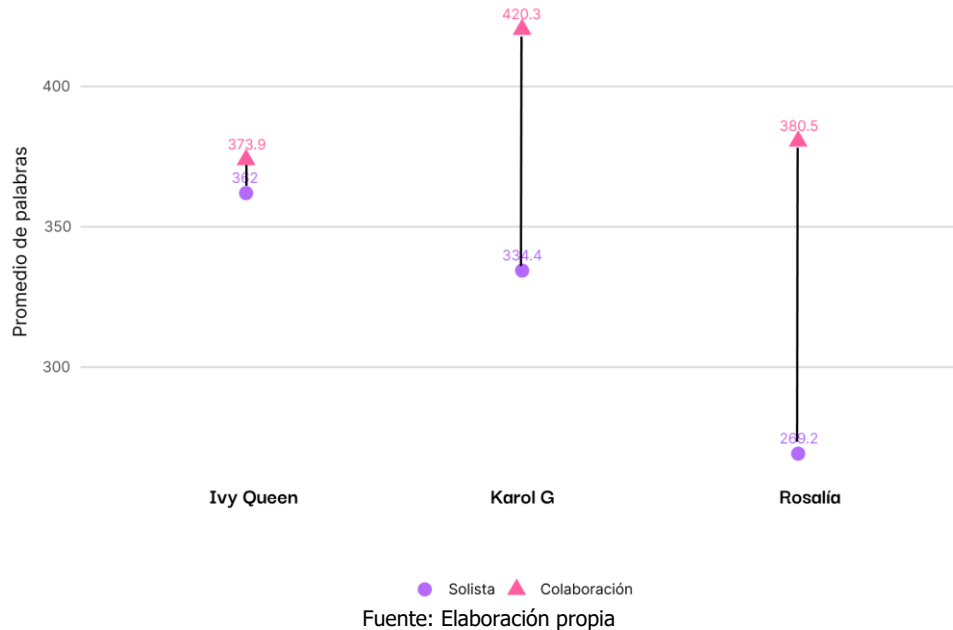
La centralidad de los verbos —saber, querer, decir, hacer— en las tres artistas ratifica al reggaetón como un género performático (Amaro Castro et al., 2022). Pero, aunque esta orientación a la acción recaiga primordialmente sobre la fiesta (Díez-Gutiérrez, 2021; Dinzey-Flores, 2008; Gallucci, 2008), también admite, como encontraron Escobar Fuentes y Peregrín (2021), Amaro-Castro et al. (2022), y la misma Gallucci (2008), espacios para la reflexión íntima sobre las propias emociones. Así, verbos como beber y tomar funcionan tanto como marcadores de celebración nocturna como puertas a zonas de introspección; noche en Rosalía no solo habilita el exceso sino la pausa, el romance o el repliegue emocional. Este doble registro muestra que, en las tres artistas, la acción no excluye la sensibilidad: la fiesta coexiste con la reflexión y la performatividad convive con formas de autoindagación afectiva, algo que ya se anunciaba en los trabajos de Castro et al. (2022) y Betania-Agüero (2021).

#### 4.2.2. Extensiones líricas

Si bien la aparición las palabras ofrecen acercamiento al contenido lírico, indagar las extensiones de los textos permite otras lecturas. Al mirar este dato, se advierte, aunque en grados diferentes, que todas las artistas incrementan la cantidad de palabras en las canciones en colaboración (figura 6). El caso más radical es el de Rosalía, quien pasa de un promedio de 262.2 palabras en solitario a 380.5 en colaboración, en parte por la contención del lenguaje de la artista que, a pesar de no extenderse mucho en sus letras, logra crear símbolos e

historias en sus líricas (Segura, 2021). Karol G también presenta dicha diferencia, aunque en menor grado. En cuanto a Ivy Queen, la diferencia es mínima (de 362 a 373.9), parcialmente explicada en que ella presenta el menor número de colaboraciones en el corpus (72.4% canciones en solitario).

Figure 6: Promedio de palabras por canción



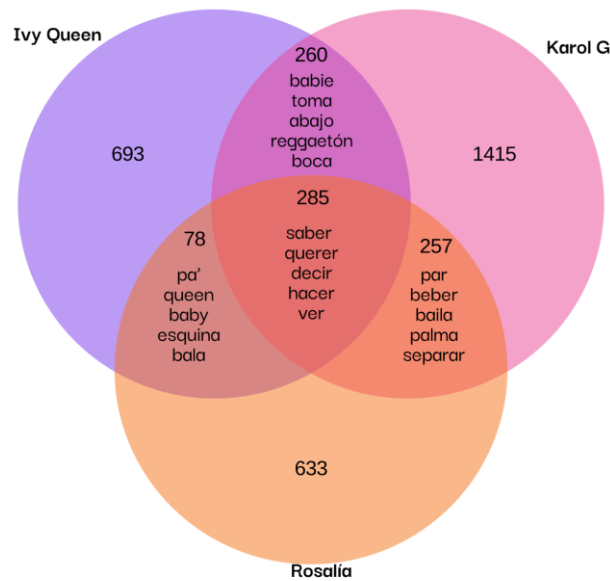
Hay que advertir el matiz de negociación que muestran estos datos. En el seno de la industria, muchas decisiones que definen la identidad de una artista surgen en el contexto de las tensiones propias del encuentro entre proyectos, identidades, apuestas y tendencias estilísticas, impulsadas por intérpretes, managers, productores, ejecutivos y los A&R de las compañías. La diferencia entre las palabras que se emplean en solitario y en colaboración muestran también cuánta tensión puede surgir entre el proyecto propio de las creadoras y los códigos de la industria, en dirección a lo documentado por Báez (2006) y la artista Cazzu (2024).

#### 4.2.3. Vocabularios compartidos

La persistencia del verbo saber en las tres artistas hace pensar en los vocabularios únicos en contraposición y complemento con los compartidos, lo cual permitiría encontrar líneas de convergencia y vectores de identidad. Para los efectos, se generó un diagrama de Venn que muestra esos campos semánticos de convergencia y diferenciación (figura 7). Para construirlo, se definió el tamaño del vocabulario de cada artista: se tomaron todas las letras ya tokenizadas, y se contó cuántas palabras diferentes aparecen al menos una vez en cada corpus. Así se obtuvo, por ejemplo, que el vocabulario de Karol G tiene 1415 palabras, el de Ivy Queen 693 y el de Rosalía 633. Luego, para cada palabra se comprobó si aparece en las demás artistas del estudio, desde lo cual se construyó una matriz de presencia (1 si la usa, 0 si no). Con esa matriz se clasificó cada palabra en una zona del Venn: exclusiva de una artista, compartida por dos, o compartida por las tres. Posteriormente, para cada palabra se calculó su frecuencia total y, dentro de cada intersección del diagrama, se ordenaron las palabras por esa frecuencia para escoger el top 5 más representativo de cada zona.

El gráfico ilustra que Karol dispone de un tamaño de vocabulario significativamente mayor (1415 palabras únicas) que Ivy Queen (693) y Rosalía (633), lo que se deriva del mayor número de canciones incluidas en el corpus (51% de las canciones analizadas), por lo cual no debe presumirse en ella un vocabulario más amplio o complejo (esto se analiza en la figura 8). Sin embargo, el interés no está solo en quién tiene más palabras, sino en cómo se cruzan esos vocabularios.

Figure 7: Palabras únicas y compartidas



Fuente: Elaboración propia

El área central del Venn, donde coinciden las tres artistas, reúne un conjunto de palabras compartidas que funcionan como un núcleo de lenguaje común del género: allí aparecen términos que estructuran la trama de relaciones, deseo y agencia (por ejemplo, verbos como querer, saber, decir, hacer), esqueleto discursivo desde el que se narran las historias afectivas y corporales en el reggaetón. No es menor que en esa área de convergencia aparezcan verbos: las tres artistas coinciden en darle prevalencia a la acción. Debido al no uso de la lematización en este procedimiento, dos palabras que se presentan como diferentes —baby y babie— son en realidad dos grafías alternativas para el mismo vocablo, y estaría en las tres cantantes como un sujeto sobre el que recaen esas acciones que los verbos movilizan.

Las intersecciones de a dos permiten matizar estas tramas: el cruce entre Ivy y Karol concentra un vocabulario que sostiene la continuidad entre el reggaetón clásico y su versión mainstream actual: toma, abajo, reggaetón y boca, ratifican la presencia del género dentro de sus letras, atravesados por el hasta abajo y la boca como presencia del decir y del besar. Entre tanto, el cruce entre Karol y Rosalía marca la zona de convergencia del pop urbano global, donde se negocian fiesta, consumo y dramatización del amor/desamor: beber, palma y separar dan cuenta de eso, palabras que inscriben menos el matiz de la fiesta reggaetonera, y más su incursión en el campo sentimental, reflexivo e introspectivo. A su vez, el encuentro entre Rosalía e Ivy, resalta vocablos del imaginario clásico —esquina— y la contracción pa', que une el argot puertorriqueño y español, una de las particularidades del reggaetón en el sentido de fusionar argots de diferente proveniencia, tal como anunciara Vankova (2022).

El número de palabras compartidas insinúa a Karol como puente discursivo —comparte 260 términos con Ivy y 257 con Rosalía—, articulando pasado y vanguardia; en contraste, Ivy y Rosalía apenas comparten 78 palabras, lo que evidencia la transición histórica desde el reggaetón fundacional hacia una experimentación lírica contemporánea.

Las tramas verbales estudiadas exhiben un lenguaje de acción, que, en todo caso, surge en el proceso de negociación de tensiones propio de la industria, lugar donde convergen dinámicas e intereses cambiantes, atravesados por la lógica comercial que empuja a la expansión del mercado. Pese a esto, queda espacio para sondear tres estratos diferentes de lo significativo que movilizan las tres artistas: Ivy, pionera, desarrolla un vocabulario que se mueve entre ratificar los códigos del género y buscar allí un lugar propio (Báez, 2006), compartiendo amplio vocabulario con Karol G, quien hereda buena parte de ese léxico pero lo adosa con expresiones más intimistas —algo que, acorde a Arias-Salvado (2019) es uno de sus aportes en el género— y menos con Rosalía, quien comparte con la primera vocablos clásicos, pero los lleva a otro terreno de expresión. Hablando la jerga clásica del género, sin embargo, Ivy intenta pergeñar palabras que le permitan abrirse su espacio; Karol, introduce el licor como símbolo de conjunción entre lo público de la disco y lo privado de las emociones —consistente con lo que encontró Betania-Agüero (2021)—, y Rosalía experimenta con los términos emblemáticos del género pero los recontextualiza en el ámbito de la reflexión espiritual, a veces en clave gitana (Blánquez, 2021).

### 4.3. Mapas de continuidades, tensiones y desplazamientos

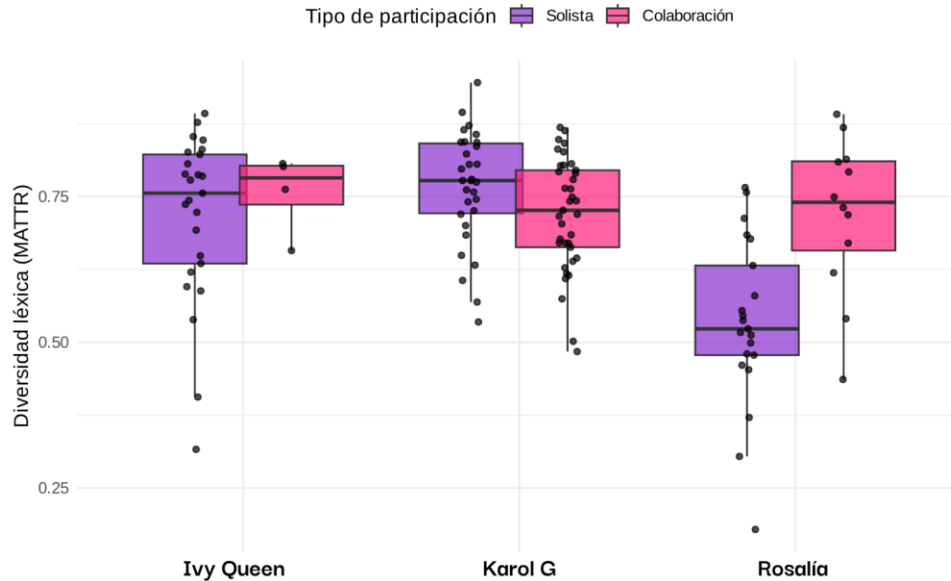
#### 4.3.1. Diversidad léxica

Como espacio de representación, las letras y los videoclips de reggaetón testimonian lo posicionamientos discursivos de sus autoras. El análisis de diversidad léxica por canción revela patrones diferenciados entre las tres artistas. Para estimarla se partió de las letras completas, a partir de cuyos textos se calculó el índice MATTR Moving-Average Type-Token Ratio—. Este utiliza una ventana deslizante de tamaño fijo: se toma un tramo de 50 palabras consecutivas, se calcula el TTR local (types/tokens en esa ventana), luego la ventana se desplaza una palabra y se repite el cálculo hasta cubrir todo el texto. En cada letra, los types son las palabras únicas, y los tokens las palabras totales. Las ventanas del MATTR corrigen uno de los principales problemas de las medidas clásicas de diversidad, como el TTR, cuyos resultados varían mucho según la longitud del texto. Dado que las canciones tienen características de repetición (los coros), la cantidad de palabras únicas —types— se reduce, lo cual arroja una falsa imagen de baja diversidad. Al trabajar con ventanas de tamaño constante (tramos de 50 palabras), MATTR controla este sesgo y permite comparar canciones de distinta extensión de manera más confiable (Bestgen, 2025).

El resultado lo proyectamos en una gráfica de bigotes (figura 8). Esta resume la distribución de las canciones según el tipo de participación, en solitario y en colaboración. Cada punto representa el valor individual de diversidad léxica (MATTR) de cada canción. Cada caja muestra el 50% central de los datos. La línea dentro de la caja es la mediana, el valor central que sintetiza la tendencia de cada grupo. Las líneas verticales indican el rango habitual de los datos sin considerar valores atípicos. Se muestra que para Karol G las colaboraciones disminuyen la diversidad lingüística, mientras para Ivy Queen y Rosalía la elevan considerablemente. Las cajas

que muestran el rango de actividad de las artistas en solitario guardan cierta semejanza, no así el de sus desempeños en colaboración, donde el de Ivy es más acotado.

Figure 8: Diversidad léxica



Fuente: Elaboración propia

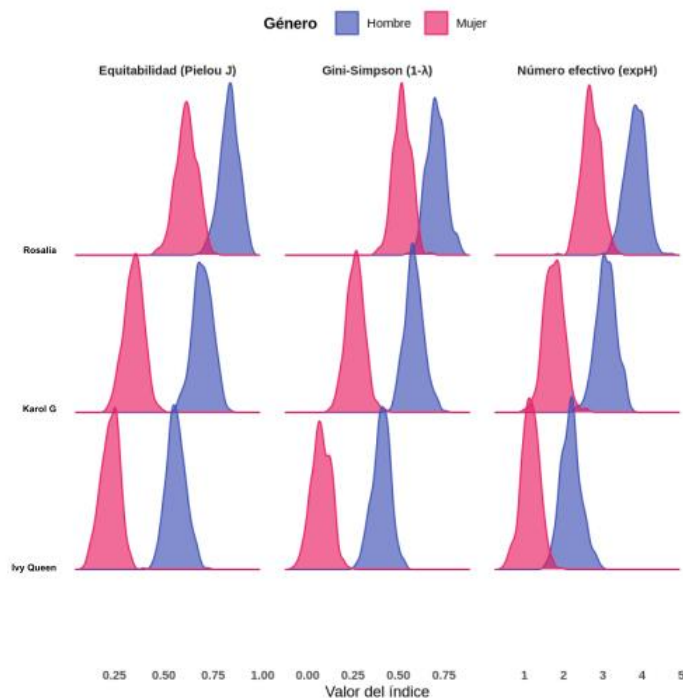
Este dato de la reducción o aumento de la diversidad léxica en colaboración aporta otros matices si se lee en relación con los promedios de palabras, que aumentaron en todos los casos (figura 6). Para Ivy y Karol ese aumento, no obstante, no implica enriquecimiento del vocabulario usado, lo que sí ocurre en el caso de Rosalía. Si se tiene en consideración que las colaboraciones tienen una alta participación masculina, esto va en dirección a lo señalado por Navarro-Amador y Pastor Comín (2021) y Piñón-Lora y Pulido-Moreno (2020), en el sentido de que las letras masculinas suelen más repetitivas en su estructura y contener menos amplitud conceptual.

#### 4.3.2. Diversidad étnica

En la propuesta de Monedero-Morales (2020), la categoría de raza aparece como un descriptor para analizar cómo los videoclips distribuyen visualmente cuerpos asociados a distintos grupos racializados. Aunque la autora problematiza explícitamente la noción —por su carga biológica, colonial y reductora—, la utiliza como indicador para señalar asimetrías de representación que atraviesan el reggaetón. En este estudio optamos por abandonar la noción de raza y abordar la de grupos étnicos, más adecuada desde una perspectiva comunicativa y cultural, pues desplaza la idea de esencia biológica hacia una de pertenencia sociocultural, visibilidad simbólica y marcadores fenotípicos construidos. El indicador surge del conteo de grupos étnicos que se representan en los videos (latino, europeo, africano y asiático) (Monedero-Morales, 2020). Pero, en lugar de realizar un conteo simple de frecuencias, como la investigadora, aplicamos tres métricas de diversidad que permiten observar cuántos grupos están presentes y cómo se distribuyen: Equitabilidad de Pielou (J), mide el equilibrio entre categorías; Gini-Simpson ( $1-\lambda$ ), estima la probabilidad de encuentro entre categorías distintas; Número efectivo (expH), traduce la diversidad total en un equivalente intuitivo.

La Equitabilidad de Pielou ( $J$ ), indica qué tan equilibradas están las proporciones entre los grupos: valores cercanos a 1 reflejan una distribución uniforme, mientras que valores próximos a 0 señalan fuerte predominio de un solo grupo. En segundo lugar, el índice Gini-Simpson ( $1-\lambda$ ), mide la probabilidad de que dos cuerpos seleccionados al azar pertenezcan a grupos distintos; cuanto mayor es este valor, mayor es la mezcla y menor la concentración en una sola categoría. En tercer lugar, el Número efectivo ( $\text{expH}$ ) convierte la diversidad observada en un equivalente intuitivo: expresa cuántos grupos igualmente frecuentes habría si la distribución fuera perfectamente uniforme. Las montañas que se presentan en las figuras visualizan distribuciones simuladas alrededor de estos valores para cada artista. Desplazamientos hacia la derecha y curvas más altas o más separadas indican mayor diversidad y equilibrio entre los grupos representados (figura 9).

Figure 9: Diversidad étnica



Fuente: Elaboración propia

Las gráficas contienen un patrón claro: la diversidad étnica representada en los videoclips aumenta progresivamente entre artistas, pasando de un modelo fuertemente concentrado —característico del reggaetón clásico en Ivy Queen— hacia una distribución más multicultural en Rosalía. En las montañas correspondientes a hombres y mujeres, los valores de Ivy se ubican en el extremo izquierdo del gráfico, con curvas estrechas y bajas, lo que indica poca diversidad efectiva y predominio de un único grupo étnico, que para el caso es el latino. Karol G ocupa un punto intermedio: sus curvas se desplazan hacia valores medios y muestran mayor amplitud, señal de una mezcla moderada y mayor balance. Rosalía, en contraste, presenta montañas más altas, más amplias y más hacia la derecha, lo que evidencia la mayor diversidad étnica y menor concentración en categorías únicas. Pero la separación entre montañas, también muestra que la diversidad es mayor en los hombres que en las mujeres en Ivy y Karol, con una diferencia menor en Rosalía (que en los tres índices muestran leve solapamiento).

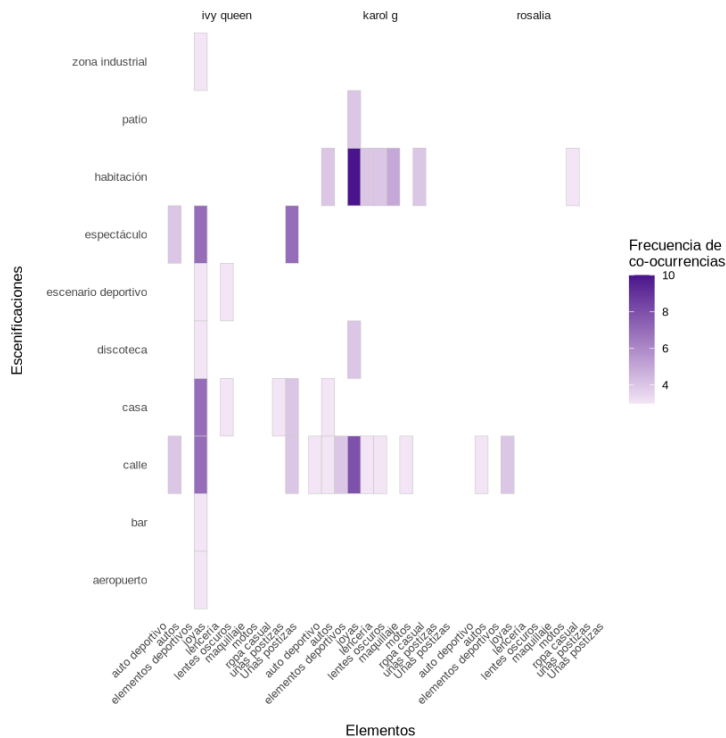
Estos datos enfatizan que la representación audiovisual en el reggaetón hecho por mujeres ha transitado desde la homogeneidad étnica del periodo pionero, pasando por un modelo pop-urbano de creciente mezcla, hasta llegar a una estética más multicultural. Esta transición no está exenta de problemas. Pese a que el reggaetón funge como vector identificador de lo latino ante el mundo (Torres-Toukourmidis et al., 2022), las tensiones se remarcan por el progresivo blanqueamiento que ha recibido a medida que se hace más global (Pereira & Soares, 2019; Rivera-Rideau, 2013; Saldarriaga et al., 2023).

#### 4.3.3. Escenarios y elementos

En la propuesta de Monedero-Morales (2020), los videoclips se analizan también mediante los espacios en los que estos cuerpos aparecen y los objetos que los rodean. Para la autora, los escenarios constituyen dispositivos semióticos que enmarcan la acción y activan convenciones visuales. De igual forma, los objetos funcionan como significantes culturales que marcan estatus, deseo, violencia, lujo, pertenencia o imaginarios del barrio. Aunque la autora propone estas dos dimensiones como categorías separadas, nuestra lectura advierte que es en la articulación entre espacios y objetos donde se condensan los espacios narrativos del género.

La métrica que aquí aplicamos cuantifica esa articulación mediante un mapa de calor de co-ocurrencias entre escenificaciones y elementos visuales (figura 10). Para construir ese mapa de calor por artista, primero se partió de una matriz de coocurrencias entre tipos de objetos y escenificaciones. A partir del registro codificado de cada videoclip, se contó cuántas veces coincide cada par objeto/escenario dentro del corpus. Esos conteos enteros se convierten en la base numérica del mapa: solo se retienen las combinaciones con al menos tres apariciones (coocurrencias  $\geq 3$ ).

Figure 10: Mapa de calor escenificaciones/elementos



Fuente: Elaboración propia

En la figura 10 se revelan patrones estéticos distintivos en las tres artistas. En Ivy Queen, los videos se concentran en calle, discoteca y espectáculos, asociadas a elementos clásicos del género urbano: autos deportivos, joyería, alcohol, barras y luces, lo que produce un entramado visual coherente con el reggaetón fundacional, donde lo callejero y lo nocturno sostienen la narrativa, según lo documentado por Dixon-Román (2012) y Pereira y Soares (2019). En Karol G, las intensidades son mayores y más distribuidas: habitaciones, casa, bar y calle se mezclan con elementos de glamur (maquillaje, joyas) y de movilidad (motos, autos), lo que evidencia un régimen visual híbrido que combina intimidad pop, lujo estilizado y códigos urbanos. En Rosalía, las tramas son menos densas, pero más específicas: espectáculo, habitación y calle se vinculan a elementos minimalistas o conceptuales, lo cual genera atmósferas que no reproducen el imaginario tradicional del reggaetón, sino que lo intervienen mediante una estética experimental. Las texturas del mapa de calor hacen pensar en tres gramáticas visuales: lo urbano clásico —Ivy—, lo urbano-pop expansivo —Karol— y lo híbrido-conceptual —Rosalía—.

## 5. Conclusiones: continuidades, tensiones y desplazamientos

**Cuerpo.** Respecto a la exhibición del cuerpo, se identifica una continuidad en las tres artistas, para quienes sobresale la exposición de la mujer sobre la del hombre. Por lo que se muestra un patrón de representación que coloca la corporalidad de la mujer en el centro de la estética visual. Sin embargo, esta continuidad coexiste con tensiones significativas, especialmente en torno al cuerpo masculino: Ivy Queen se distancia notablemente de Karol G y Rosalía al presentar los niveles más altos de exposición de cuerpos de hombres. Cabe mencionar que esta exposición se presenta en solitario, pues cuando participa en colaboraciones disminuye drásticamente. Este comportamiento evidencia un desplazamiento entre Ivy y Karol, y de esta a Rosalía: disminución gradual de la exposición del hombre entre las artistas.

**Actividades.** Las tres artistas presentan continuidad en hombres y mujeres significativamente realizando otros tipos de actividades, especialmente en participaciones con colaboración. Esto muestra que, más allá de sus diferencias estilísticas o generacionales, las narrativas que proponen comparten una representación femenina que se aleja parcialmente de los de roles tradicionalmente marcados. Las tensiones, sin embargo, se presentan en las actividades masculinas. En este aspecto Ivy incorpora mujeres en actividades típicamente masculinas, en línea con narrativas asociadas al poder, el empoderamiento y el dominio. Rosalía evita posicionar a las mujeres en estas actividades, lo que muestra un desplazamiento hacia una representación en la que se transgreden los roles.

**Exhibición.** Se encontró continuidad entre las tres artistas al privilegiar el cuerpo de la mujer en la representación en planos vinculados a lo sexual, tanto en sus participaciones en solitario como en colaboración. Esto refuerza la sexualización de la mujer como un recurso visual central en el género. Pero hay un desplazamiento: progresivamente, de Ivy (33%) a Karol (23%) y de Karol a Rosalía (21%), se encuentra un descenso del porcentaje de hombres con exhibición sexual, mientras el porcentaje de mujeres en la misma situación aumenta: 67%, 77% y 79%, respectivamente.

Núcleos semánticos. Hay una continuidad lingüística estructural en las tres artistas, quienes presentan alto grado de uso de verbos en sus letras, lo cual alude acciones cognitivas, afectivas y existenciales. Este repertorio compartido incluye verbos de autodefinición —ser, saber—, de movimiento y cambio —ir—, de acción —hacer— y de vínculo emocional —querer—. La presencia constante de estos núcleos verbales evidencia que el género mantiene una columna vertebral discursiva común a lo largo de las tres generaciones consideradas.

Los desplazamientos se notan al analizar la intensidad del verbo dominante en cada artista: Ivy construye su narrativa desde la autoridad del conocimiento y la experiencia: saber; Karol, en cambio, organiza su discurso alrededor de tener, lo que enfatiza deseo, acción, poder simbólico y material. Rosalía adopta un estilo más minimalista y emocional, centrado en ser, con un énfasis en la subjetividad y la autoexpresión.

Extensiones líricas. En términos del promedio de palabras, se observa una continuidad: las tres artistas aumentan la cantidad de palabras utilizadas en las canciones en colaboración. En solitario, hay una continuidad: progresivamente, de Ivy (362) a Karol (334.4) y Rosalía (269.2) el número de palabras por canción disminuye. Esto guarda relación con la menor inclusión de secciones repeadas y el ajuste de la extensión de las canciones a formatos más comerciales y, por tanto, más cortos. Esto muestra cómo el uso lenguaje proyecta el estilo de cada artista, al tiempo que manifiesta las transformaciones culturales, pasando del discurso estable de Ivy, basado en la autoridad y el conocimiento, al expansivo de Karol enmarcado en la pluralidad, hasta llegar a Rosalía, con un estilo lírico más contenido.

Vocabularios compartidos. Las continuidades entre los conjuntos de palabras permiten observar que las tres convergen en una estructura narrativa centrada en la agencia femenina, es decir, mujeres que piensan —saber—, sienten —querer—, expresan —decir— y actúan —hacer—. Esta base común constituye la columna discursiva del género urbano femenino, y se mantiene estable a través del tiempo. Las continuidades específicas entre Karol y Rosalía (257 palabras) evidencian la afinidad generacional en un discurso marcado por la corporalidad, el movimiento y las experiencias colectivas. En contraste, las coincidencias entre Ivy y Karol (206 palabras) permiten identificar la persistencia de los códigos lingüísticos que caracterizaron al reggaetón clásico, especialmente aquellos vinculados a la sensualidad y a la estética inicial del género. La zona compartida por Ivy y Rosalía es menor (78 palabras), pero resalta cómo algunos elementos simbólicos clásicos siguen vigentes, aunque reinterpretados bajo sensibilidades más recientes. Karol actúa como puente intermedio: comparte amplio vocabulario con ambas.

Diversidad léxica. Se observa continuidad en el uso de un léxico relativamente amplio y consistente entre las tres artistas. Desde la mirada de autoría femenina dentro del reggaetón, esta estabilidad léxica sugiere la consolidación de un repertorio verbal robusto y característico del género. Los rangos de diversidad se mantienen tanto en las producciones solistas como en las colaborativas (salvo para Rosalía, lo que marca una tensión). Otra tensión aparece en el comportamiento de Karol: a diferencia de Ivy y Rosalía, diversidad en el vocabulario tiende a incrementarse en colaboraciones, Karol muestra un patrón inverso: su espectro léxico es mayor en solitario que en las colaborativas. Así, el efecto de las colaboraciones no es homogéneo y depende de las dinámicas creativas particulares de cada figura. También hay una tensión interna en cada artista, si se mira la amplitud de su diversidad léxica, con canciones que oscilan entre niveles altos y bajos de diversidad, lo que sugiere el uso de registros lingüísticos heterogéneos.

Diversidad étnica. Resalta una continuidad clara: hay mayor diversidad étnica en los hombres que en las mujeres que aparecen en los videos. Las representaciones femeninas tienden a concentrarse en un ideal étnico más homogéneo y hegemónico: cuerpos latinos. Los picos de las distribuciones (montañas) son similares, lo que indica que la intensidad de representación es comparable entre ambos géneros, aunque con bases más diversas en el caso masculino. Sin embargo, hay un aumento progresivo de la diversidad étnica que se debe a la inclusión de otros grupos étnicos, diferentes al latino, preponderante en Ivy como representante del reggaetón clásico. Karol vuelve a posicionarse como bisagra generacional, punto intermedio entre Ivy y Rosalía, lo que articula el paso entre el imaginario étnico tradicional y la apertura hacia un repertorio más diverso.

Escenarios y objetos. A pesar de las diferencias en estilo, trayectoria y generación, las tres artistas muestran una continuidad en los escenarios que eligen para narrar y performar su identidad. Espacios como la casa, la calle, el bar o discoteca y la habitación funcionan como marcos comunes que anclan sus relatos en la cotidianidad, ya sea desde lo íntimo o desde la sociabilidad urbana. En el plano corporal y performativo también se observan coincidencias: el uso recurrente de ropa llamativa, maquillaje, uñas decoradas y lentes de sol configura una estética compartida de feminidad y seducción. Otra continuidad es la calle, elemento presente en las tres artistas. Pero sobre esa base común de escenarios y elementos, Ivy resalta los espacios públicos, mientras Karol y Rosalía combinan la calle y la discoteca con la habitación como resguardo de intimidad y reflexión. En Karol la espacialidad se reduce y se vuelve más focalizada, con menos escenarios, pero usados de forma más intensa dentro de la narrativa. Finalmente, en Rosalía la presencia de espacios es reducida, lo que produce una escritura más abstracta, donde el lugar deja de ser un referente concreto y se convierte en un trasfondo apenas sugerido.

El estudio presenta algunas limitaciones clave. En primer lugar, la selección de las artistas, que si bien son representativas del género, no necesariamente condensan el grueso del componente femenino del reggaetón. En particular, Rosalía no actúa completamente dentro de las convenciones estéticas de este, pero su utilidad en el estudio es precisamente mostrar cómo estas convenciones sirven de base para la expansión y la experimentación sonora y lírica. En segundo lugar, el inevitable sesgo que aparece en los análisis visuales, particularmente en videoclips en los que aparece un número alto de hombres y mujeres que desempeñan diferentes roles en la narración. En tercer lugar, es importante mencionar que las métricas léxicas no agotan el amplio espectro de análisis que cabe en el tema de las letras de las canciones. Finalmente, el estudio se apoya en letras obtenidas de fuentes disponibles en línea, cuya fidelidad fue contrastada, aunque sin sustituir ediciones oficiales publicadas por las discográficas.

### **Acknowledgements / Funding**

This research was supported by Vicerrectoría de Investigación y Creación, Universidad de Medellín.

### **Conflict of interest**

The author(s) declare no conflict of interest.

### **Ethical statement**

This study was conducted in accordance with the principles of scientific research and did not require additional ethics committee approval.

### Declaration of AI usage

Julius.ai was used for data cleaning procedures, descriptive statistics, and exploration of visualization options. ChatGPT was used for verification of analysis code and review of figures.

### Data availability

The data supporting the findings of this study are available upon request to [caarango@udemedellin.edu.co](mailto:caarango@udemedellin.edu.co).

### Author contributions

	Carlos Andrés Arango-Lopera	Sandra Milena Palacio-López
Conceptualization	X	
Data curation	X	
Formal analysis	X	X
Investigation	X	X
Methodology	X	
Project administration		X
Software	X	
Supervision	X	X
Validation		X
Visualization	X	
Writing - original draft	X	X
Writing - review & editing	X	X

### Referencias

- Amaro Castro, L., Stipo Lara, C., Marquez Thomas, S., Ocampo Cea, A., & Beyer Díaz, D. (2022). Reggaetón y academia: Apropiaciones, desapropiaciones y estéticas de resistencia (Chile, 2016-2021). *Atenea*, (526), 135–154. <http://dx.doi.org/10.29393/At526-6RACB50006>
- Arango-Lopera, C. A. (2025). El reggaetón como problema científico. Revisión bibliométrica y estado del arte sobre reggaetón en Scopus. *Resonancias*, 29(56), 103–133. <http://dx.doi.org/10.7764/res.2025.56.5>
- Arango-Lopera, C. A., Escobar-Sierra, M., & Cardona-Cano, C. A. (2024). Sonority and Popularity of Reggaeton: from the Ghetto to the Mass. *SCIRES-IT-SCientific REsearch and Information Technology*, 14(2), 169–184. <http://dx.doi.org/10.2423/i22394303v14n2p169>
- Arias Salvado, M. (2019). Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de (l) género? La escena transnacional online del “reggaeton del futuro.” *Cuadernos de Etnomusicología*, 14, 44–65.
- Arias Salvado, M. (2020). Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2), 130–156.
- Báez, J. M. (2006). “En mi imperio”: Competing Discourses of Agency in Ivy Queen’s Reggaeton. *Centro Journal*, 18(2), 63–81.
- Bas-Pena, E., & Pastor-Bravo, C. (2024). Violencia de género y violencia sexual en las canciones de reggaetón. Estudio cualitativo. *Pedagogía Social: Revista Interuniversitaria*, (45), 91–97.

[https://doi.org/10.7179/PSRI\\_2024.45.04](https://doi.org/10.7179/PSRI_2024.45.04)

- Benavides-Murillo, C. (2007). Los estereotipos femeninos en los videos musicales del género reggaetón: una cuestión de género. *Estudios*, (20), 187–200.
- Bestgen, Y. (2025). Estimating lexical diversity using the moving average type-token ratio (MATTR): Pros and cons. *Research Methods in Applied Linguistics*, 4(1), 100168. <https://doi.org/10.1016/j.rmal.2024.100168>
- Betania-Agüero, I. (2021). *Sentirse bichota sin salir del bloque. Una aproximación a la escucha femenida de reggaetón y sus efectos en la construcción de narrativas identitarias* [Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/59499>
- Blánquez, J. (2021). Nada es verdad, todo está permitido: sobre la mezcla libre de estilos en El Mal Querer. In J. Carrión (Ed.), *La Rosalía. Ensayos sobre el buen querer* (pp. 53–68). Errata Naturae.
- Cárdenas, J. D. (2024). El reggaetón como síntoma: consideraciones sobre la modernidad tardía. *Ideas y Valores*, 72(182), 221–249. <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v72n182.93621>
- Cazzu. (2024). *Perreo*. Reservoir Books.
- Díez-Gutiérrez, E. J. (2021). Moral Values and Educational Socialization through Reggaeton Music. *Resonancias*, 25(48), 109–133. <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.6>
- Díez-Gutiérrez, E. J., Palomo-Cermeño, E., & Mallo-Rodríguez, B. (2023). Education and the reggaetón genre: does reggaetón socialize in traditional masculine stereotypes? *Music Education Research*, 25(2), 136–146. <https://doi.org/10.1080/14613808.2023.2193209>
- Dinzey-Flores, Z. Z. (2008). De la disco al caserío: Urban spatial aesthetics and policy to the beat of reggaetón. *Centro Journal*, 20(2), 35–69.
- Dixon-Román, E., & Gomez, W. (2012). Cuban youth culture and receding futures: hip hop, reggaetón and pedagogías marginal. *Pedagogies: An International Journal*, 7(4), 364–379. <https://doi.org/10.1080/1554480X.2012.716212>
- Donovan, M. K. (2023). Rosalía, Feminine Fantasy and Japan as Décor. *Romance Notes*, 62(2), 335–350. <https://doi.org/10.1353/rmc.2023.a919726>
- Escobar Fuentes, S., & Montalbán Peregrín, M. (2021). Relaciones de género en el discurso del reggaetón entre adolescentes. *Athenea Digital*, 21(3), 1–20. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2960>
- Foucault, M. (2002). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Gallucci, M. J. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón. *Opción*, 24(55), 84–100.
- Gómez Arrieta, N., & Miller, T. (2023). Reggaetoneras: undermining or embracing male fantasy? *Feminist Media Studies*, 23(8), 3832–3847. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2140357>
- Gutiérrez, C. (2025). *Reggaetón religión. Las historias y las estrellas del género más caliente del siglo XXI*. Planeta.
- Lavielle-Pullés, L. (2014). Entre el disgusto y la gozadera: un estudio del consumo musical del reguetón y las identidades juveniles. *Cadernos de Estudos Sociais*, 1(29), 1–20.
- Lavielle-Pullés, L., & Favero, P. S. H. (2024). Voces y cuerpos disruptivos: Hacia una comprensión de la escena repa-reguetonera cubana. *Revista Musical Chilena*, 78(242), 149–172. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902024000200149>

- Liska, M. (2024). *Mi culo es mío. Mujeres que bailan como se les canta*. Gourmet Musical.
- McDonald, G. (2025). *You Have Not Yet Heard Your Favourite Song: Music in the Age of Streaming*. Canbury Press.
- Monedero-Morales, C. del R. (2020). Una propuesta para el análisis de los estereotipos femeninos en los videoclips de reggaeton: Caso práctico de los cuatro vídeos más vistos en 2018 en YouTube. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review*, 7(1), 13–26. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2280>
- Morillo Cano, J. R., Guepud Guapaz, A. R., Castro Moscoso, N. P., & Morillo Chamorro, M. B. (2024). Impact of reggaeton and modern music on adolescent sexual behavior: Bibliometric analysis and literature review. *Salud, Ciencia y Tecnología - Serie de Conferencias*, 3, 114. <https://doi.org/10.56294/SCTCONF2024.114>
- Navarro-Amador, M. T., & Pastor Comín, J. J. (2021). Sesgos de género en las músicas de consumo: percepción lectura y musical de mensajes sexistas en estudiantes de magisterio. *Revista Complutense de Educación*, 32(1), 113–125. <https://doi.org/10.5209/rced.68063>
- Nwankwo, I. (2009). The Panamanian Origins of Reggae en Español: Seeing History through 'Los Ojos Café' of Renato. In R. Z. Rivera, W. Marshall, & D. Pacini Hernandez (Eds.), *Reggaeton* (pp. 89–99). Duke University Press.
- Pereira, S. L., & Soares, T. (2019). Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas. *Palabra Clave*, 22(1), 254–287. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.1.7>
- Piñón-Lora, M., & Pulido-Moreno, A. (2020). La imagen de la mujer en el reggaetón: Un análisis crítico del discurso. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (38), 45–77.
- Pontrandolfo, G. (2020). De tu cuerpo me hago dueño / Tú eres el mío y yo soy tu sueño. The discursive construction of women in Maluma's lyrics: a corpus-assisted critical discourse study. *Discurso y Sociedad*, 14(4), 930–969. <https://doi.org/10.14198/dissoc.14.4.8>
- Powell, D. (2024). 'No' Dimo' par de Botella' y Ahora Etamo' Al Garete': Exploring the Intersections of Coda /s/, Place, and the Reggaetón Voice. *Languages*, 9(9), 292. <https://doi.org/10.3390/languages9090292>
- Ramírez-Espinal, L. F., Díaz-Fernández, S., & Orejuela, J. (2024). Tendencias investigativas sobre el reggaetón y horizontes de conocimiento futuro de un fenómeno sociocultural en expansión. *Cuadernos de Música de Iberoamérica*, 37, 415–444. <https://doi.org/10.5209/cmib.99810>
- Rivera-Rideau, P. (2013). 'Cocolos Modernos': Salsa, Reggaetón, and Puerto Rico's Cultural Politics of Blackness. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 8(1), 1–19. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/17442222.2013.768459>
- Roncallo-Dow, S., & Uribe-Jongbloed, E. (2017). La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 79–109. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-1.evpm>
- Saldarriaga, L., Richter-Sotero, A., & Bohner, G. (2023). Voy a tocarte toa: preferences for sexist music and sexist attitudes predict unwanted sexual attention harassment (Voy a tocarte toa: las preferencias para la música sexista y las actitudes sexistas predicen atención sexual no deseada). *International Journal of Social Psychology*, 38(1), 1–34. <https://doi.org/10.1080/02134748.2022.2140547>
- Segura, C. (2021). Rosalía, el mapa de las referencias. In J. Carrión (Ed.), *La Rosalía. Ensayos sobre el buen querer* (pp. 183–194). Errata Naturae.
- Solís-Miranda, A. R. (2020). *Aquí nos encontramos, ahí nos imaginan: el reggaetón como espacio de negociación*

*identitaria*. [University of Sheffield]. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.30759.98726>

Torres-Toukoumidis, Á., Coronel-Quezada, C., Pontón, J., & Marín-Gutiérrez, I. (2022). Computational Analysis of Latin Music Songs Through Tokenization. Case of Female Artists and Reggaeton. In P. C. López-López (Ed.), *Centro Journal* (Vol. 25, Issue 1, pp. 84–100). Springer Nature. [https://doi.org/10.1007/978-981-19-6347-6\\_47](https://doi.org/10.1007/978-981-19-6347-6_47)

Vankova, P. (2022). Studying the vocabulary of reggaeton song lyrics. *Topics in Linguistics*, 23(2), 63–88. <https://doi.org/10.2478/topling-2022-0012>

Yepes Cuartas, A. (2025). *Reggaetón. Lo que siempre quisiste saber: perreo, dembow, Bad Bunny y más*. Penguin Random House