

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

## **Mujer del mal y el neoperreo**

**La identidad femenina subversiva presente en la obra de Tomasa del Real**

Mayra Alejandra Moncayo Cevallos

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2023





### **Cláusula de cesión de derecho de publicación**

Yo, Mayra Moncayo, autora de la tesis intitulada “Mujer del mal en el neoperreo: La identidad femenina subversiva presente en la obra de Tomasa del Real”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

7 de marzo de 2023

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

*Neoperreo* es una comunidad creativa global promovida por la cantante y compositora de música urbana Tomasa del Real. A esta se adscriben otrxs cantantes, artistas y productorxs independientes situadxs físicamente en diversos puntos del territorio hispanoparlante y conectados a través de Internet. De este movimiento cultural se destaca la predominante participación de mujeres y disidentes del género, quienes abordan temas relativos al placer sexual femenino, el dinero, la fiesta, el consumo de drogas, indumentarias, tatuajes y cirugías, el trabajo sexual e Internet. Esta investigación –escrita en primera persona en varios momentos– se nutre de memorias, experiencias y reflexiones, análisis de imágenes y letras de canciones de la música urbana contemporánea. Por medio de la obra de Tomasa del Real explora las particularidades del *neoperreo* entendiéndolo como un nuevo mapa cultural localizado en el ciberespacio. De modo que *neoperreo* propone un lugar virtual colectivo en el que se producen bienes inmateriales y se comparten consumos que inciden en la formación de nuevas identidades y subjetividades femeninas y disidentes. El argumento de este estudio desafía el sistema simbólico de las artes y pone en relieve múltiples implicaciones sociales que dan lectura a este fenómeno cultural desde perspectivas raciales, de género y clase social. Para contextualizar al *neoperreo* se mapeó la travesía recorrida por las manifestaciones culturales de la afrodiáspora. Viaje que evidenció las dificultades y la hostilidad hegemónica que el pueblo negro ha enfrentado desde su llegada al continente americano en siglo XV. El análisis de la obra de Tomasa del Real ahonda en la potencia de la danza social como un acto para la emancipación simbólica de ciertas opresiones patriarcales que operan sobre los cuerpos femeninos y feminizados. Asimismo, la creciente proximidad de la tecnología en la vida cotidiana de la clase obrera expulsa estéticas y narraciones, como las que utiliza Tomasa del Real, que señalan una serie de proclamas que exigen acceso igualitario a espacios públicos y laborales.

Palabras clave: reggaetón, posreggaetón, danzas rebeldes, cibercultura, trabajo feminizado, cultura popular latinoamericana, y2k.



Dedicado a los cuerpos que con sus pies recorren calles,  
para quienes hacen y disfrutan la música del barrio,  
esa que suena en el transporte público  
mientras sostenemos el cansancio colectivo  
mirando a través de la ventana del bus.





## **Agradecimientos**

Para Faby, Wilson, Angie, Gabriela, gracias, Carla, Sebastián, Camila y Esteban. Gracias a todxs quienes le han dado soporte a este proceso personal en que las letras han sido, para mí, un lugar para la independencia, el pensamiento crítico y la rebeldía. Gracias por su tiempo, su preocupación, sus cuidados y sus afectos. Estos me han permitido este tránsito que es un espacio de reflexión y resistencia, una forma de amor propio y salud mental.



## Tabla de contenidos

Figuras y tablas .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Del perreo al neoperreo: Historia cultural de las danzas sociales del transatlántico.....	19
Origen del perreo .....	19
El <i>Reggaetón latino</i> a 2,850 metros de altura.....	31
Posreggaetón: perreo y música pop hecha por mujeres .....	38
Capítulo segundo: Análisis de la estética y discurso de Tomasa del Real y el neoperreo .....	49
Educación sexual y perreo, feminismo y neoperreo .....	49
Mujeres del mal.....	58
Imágenes pobres: la estética del neoperreo.....	69
Capítulo tercero: <i>Neoperreo</i> e Internet como territorios visuales de resistencia.....	79
Temáticas visuales y narrativas del reggaetón y el neoperreo en el ciberespacio .....	80
Cuerpos farmacopornográficos que josean en línea .....	89
Conclusiones.....	107
Obras citadas.....	113



## Figuras y tablas

Figura 1. <i>La Turbina</i> , videoclip, Elio Boom, Youtube, 1995	24
Figura 2. <i>Playero 34: underground reggae</i> , portada de compilado de música, Dj Playero, 1992	26
Figura 3. Cuentos de la cripta: spanish reggae mix, portada de compilado de música, El Chombo, 1997	28
Figura 4. Bellaqueo, videoclip, Plan B, Youtube, 2001	29
Figura 5. Oye mi canto, videoclip, N.O.R.E en colaboración con Daddy Yankee, Nina Sky, Gem Star & Dj Mato, Youtube, 2006.	30
Figura 6. A la reconquista, portada de álbum, Hector & Tito, Spotify, 2002	33
Figura 7. Yo quiero bailar, videoclip. Ivy Queen, Youtube, 2002.	34
Figura 8. Cuentos de la cripta 3, portada de compilación de música, El Chombo, 1999	36
Figura 9. Gata Gárgola, videoclip, Glory, Youtube, 2003	39
Figura 10. Préndelo, videoclip, Tomasa del Real, Youtube, 2014	42
Figura 11. Chupa Chupa, videoclip, Ms Nina, Youtube, 2015	43
Figura 12. Figuras femeninas de Internet afines al neoperreo	44
Figura 13. Y dime, videoclip, Ms Nina feat. Tomasa del Real, Youtube, 2018	45
Figura 14. Nathy Peluso, y otrxs artistas del pop latino que utilizan la estética negra como un Disfraz, Africa Salomé	47
Figura 15. Figuras femeninas afines al neoperreo y al reggaetón y el inicio de su producción bajo un sello discográfico o independientemente en Internet	48
Figura 16. Igual me tomo el té con tu abuela, videoclip, Tomasa del Real, Youtube, 2014	52
Figura 17. Perra Del Futuro, videoclip, Tomasa del Real, Youtube, 2018	54
Figura 18. Brujería, videoclip, Tomasa del Real ft Kid Lucifer, TECH GRL, Youtube, 2020	58
Figura 19. Ella quiere culiar, videoclip, Tomasa del Real ft. DJ Sustancia, TECH GRL, Youtube, 2020	62
Figura 20. Arena Modernísima, videoclip, Tomasa del Real x Boris Castro, Youtube, 2016	71
Figura 21. Impacto (Remix), videoclip, Daddy Yankee feat Fergie, Youtube, 2007	82
Figura 22. Pay me more, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2021	86

Figura 23. Tomasa del Real en pantalla publicitaria en Times Square, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2022	92
Figura 24. Tomasa del Real Eurotour 2022, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2022.	92
Figura 25. Gang del neoperreo en el escenario de Boiler Room, imagen de Instagram, 2022.	93
Figura 26. Tweet con link dirigido al perfil de contenido pagado –Only Fans– de Tomasa del Real, imagen de Twitter, 2020	96
Figura 27. Uñas largas, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2021	100
Figura 28. Uñas largas, Dj Lizz, imagen de Instagram, 2021.	100
Figura 29. Tatuajes faciales, Jamez Manuel, imagen de Instagram, 2021	101
Tabla 1. Figuras femeninas del género urbano presentes el Hot Latin Song	41

## Introducción

Al finalizar mis estudios de pregrado, trabajé cerca de cuatro años en una agencia de publicidad especializada en proyectos inmobiliarios. Mis actividades en esta empresa no me resultaban gratificantes, sin embargo, necesitaba pagar mi préstamo estudiantil. A pesar de que mis jornadas laborales eran excesivas, no recibía pago por mis horas extras y los clientes no confiaban en mi criterio profesional, yo intentaba darme ánimos afirmando que era positivo ejercer mi carrera de diseñadora gráfica dentro de la empresa de dos jóvenes arquitectos destinados al éxito, con quienes podría crecer profesionalmente. La empresa venía ganando reconocimiento y su cartera de clientes afianzaba relaciones con las constructoras más importantes del país. Si bien la situación era prometedora para la empresa, este éxito no garantizaba condiciones justas de trabajo y bienestar para sus empleadxs. Tristemente, en el contexto nacional la precariedad laboral es una norma social que supera las condiciones contractuales que se pactan dentro de una relación laboral. Por ello, y por mi posición en el mundo: mi sexo, mi clase, mi escaso capital social y cultural, me privé de imaginar la posibilidad de acceder a mejores condiciones de vida.

Me transportaba en bicicleta. Cada vez que tomaba las rutas de ida al trabajo y de regreso a casa pensaba en todos los peligros imaginables a los que queda expuesta una ciclista urbana en una ciudad como Quito. Me sentía afortunada de llegar a salvo a pesar de la noche y la somnolencia que me hacían conducir mi nave en piloto automático. La situación era bastante lamentable, hubo muchas noches en las que al llegar a casa me tumbaba en la cama con el casco y mochila colocados aún en el cuerpo, miraba el techo y lloraba largo. Me sentía cansada, impotente y desolada. No podía concebir que de eso se tratara la vida.

Fue una época en la que encontraba consuelo en el pago puntual de mis cuentas y en los pequeños consumos impensables en mis días de estudiante. Aplacaba la desdicha cantando versos de canciones como *Dinero* (2016) de “Bad Gyal”: “dinero / yo me gano mi dinero / si yo te doy mi culo es porque te lo quiero dar / eso pa’ti es una ganga”, o *Despacio* (2016) de “Bad Gyal” y “Ms Nina”: “Házmelo despacio / dale hasta abajo / soy independiente / ya tengo trabajo”. Para mí, estos temas corresponden a una *nueva era del reggaetón* y me recordaban a los primeros años de la década del 2000, cuando se empezaron a vender compilados del naciente género urbano. Era la época en que yo

empezaba a abandonar la infancia y exploraba tres o cuatro calles del barrio con otrxs niñxs sintiéndonos adultxs porque nuestros padres ya nos permitían salir de casa, sin supervisión, hasta el inicio de la noche.

“Bad Gyal”, “Ms Nina” y “Tomasa del Real”, personajes de mi *nueva era del reggaetón*, proponen un sonido que se diferencia de su antecesor por ser “desprolijo”, *hecho en casa* y cantado por mujeres. Sentía magnetismo al escuchar esas voces femeninas artificiales –modificadas en Autotune– cantando sobre una pista de *reggaetón* amateur. Son composiciones que invitan a descargar la frustración cantando y bailando al son de temáticas poco comunes en la música popular interpretada por mujeres, como: el trabajo, el dinero, la independencia, el desacato del buen comportamiento femenino y el solemne desenfado con el que se puede habitar una fiesta.

Este fue el *soundtrack* que musicalizaba las fiestas subterráneas quiteñas como las que ofrecían “Pachaqueer” o la “Sinvergüenza” los últimos años de la década del 2010. Se trataba de fiestas politizadas y seguras para mujeres y disidentes sexuales. Quienes encontramos, en estos espacios, un templo para hacer catarsis y reflexión en medio de la euforia y la nostalgia de las luces del alba que iban aclarando el cielo sobre la virgen del panecillo y la cuadrícula perfecta del casco colonial quiteño –¡qué amanecida! Domingo de chuchaqui y el lunes a trabajar–. Desde entonces sostengo que el deseo de asistir a una fiesta es directamente proporcional a la precariedad del trabajo al que estamos sometidxs. Pues la fiesta es un espacio saturado de estímulos que aceleran la experiencia de la vida en un tiempo reducido, en el escaso tiempo que nos queda para nosotrxs mismxs. En paisajes y tiempos urbanos, la fiesta es un ritual contemporáneo para soltar la tensión de la precarización laboral y su sinsentido. La catarsis de la fiesta es una estrategia de autocuidado que nos devuelve livianxs y mansxs a la faena infinita que sostiene al capitalismo.

Tan relevante como el contenido y las formas estéticas que constituyen a este nuevo movimiento musical, es su elaboración y distribución independiente en la red de Internet. De modo que la tecnología y la virtualidad juegan un rol sustancial como catalizadores de una comunidad global que se opone a los límites del comportamiento femenino, disuelve las nociones genéricas y apela a la práctica amateur de las artes. Así, varixs productoxs, cantantes y artistxs relacionados con este movimiento cultural se adscriben al término *neoperreo* impulsado por la cantante chilena “Tomasa del Real”. *Neoperreo* se refiere al subgénero de *reggaetón* y al colectivo de creación global en línea.



Mi interés se vio encandilado por la historia de vida de estxs artistas, quienes encontraron tiempo y confianza para crear música de forma recursiva y desenfadada. En ellxs se ilustra la posibilidad de acceder a un tiempo propio para crear, y también, la creatividad como un acto revolucionario que contagia, aglomera deseos colectivos y produce piezas audiovisuales que hacen que la resistencia perdure y se multiplique.

*Neoperreo* brota como el resultado de la alianza estratégica entre las mujeres y la tecnología, lo que me hace pensar en mis máquinas –bicicleta y computador– y en las posibilidades que me entregan para recorrer la ciudad, perseguir mis anhelos o construir la empresa de otrxs. Imagino el computador portátil de “Tomas del Real”, en el que se grababa haciendo sus primeras rimas en el tiempo que le dejaba libre su estudio de tatuajes, pienso en el rostro de “Ms Nina” iluminado por la pestaña de Photoshop, software en el que elaboraba sus collages digitales para subirlos a la red social Tumblr y, también, recuerdo aquel video en el que “Bad Gyal” nos mostraba cómo una caja de zapatos le ayudaba a mejorar el sonido de su micrófono.

La experiencia de estas mujeres me ha hecho reafirmar un presentimiento que me posee y me exige rebuscar el tiempo para jugar, que el juego me absorba y seduzca mi imaginación. Sé que todxs reconocemos aquella sensación agradable que se produce al hacer ciertas cosas “improductivas”. Es una sensación liberadora que hace que el cuerpo se relaje y se estire más allá de los límites de nuestras celdas mentales, se trata de un ímpetu mínimo que se expande para revelarnos un senderito de emancipación y lucha. Del ímpetu de mis anudados días laborales nació esta investigación en la que busco hacer visible la potencia que tiene la música urbana en la vida de mujeres que, como yo, han optado por la imprudencia y la renuncia de la estabilidad económica y el proyecto de vida que la sociedad espera de una mujer joven de clase media-baja.

Esta investigación se compone de un relato que aborda los caminos recorridos por la música de la afrodiáspora a través del Caribe, su desplazamiento hacia sur del continente y cuesta arriba hacia el Altiplano chileno en donde fue tomada por Valeria Cisternas, Tomas del Real, quien instituye el nombre del perreo del futuro. *Neoperreo* es una escena musical del ciberespacio dominada por mujeres y disidentes del género, quienes en su obra artística impugnan la opresión social que castiga a los cuerpos de mujeres y disidentes sexuales. De modo que, este estudio examina las narraciones y estéticas utilizadas por Tomas del Real para poner en evidencia los regímenes de control que operan dentro la cultura de masas y que se manifiestan en las múltiples formas de representaciones con las que nos mostramos en línea.

Esta tesis detecta el influjo de la música urbana y de la tecnología al interior de los cuerpos oprimidos por el patriarcado. El análisis que presento en este documento señala que en el *neoperreo* –como movimiento cultural abyecto– existen propuestas de reivindicación de la sexualidad de las mujeres y disidentes, además, presenta el potencial del desarrollo tecnológico como un dispositivo que pone en crisis el perímetro que separa el espacio público del privado y con este la división sexual del trabajo.

Este documento recurre a canciones que hacen parte de la historia del *neoperreo*. Todos estos temas han sido recopilados y organizados en orden cronológico en la lista de reproducción *Del Perreo al Neoperreo* (2022) disponible en el siguiente link: <https://open.spotify.com/playlist/3TBU6Z6Gb8k2fsJsyPZHXI?si=203e966347cc4a87>

## **Capítulo primero**

### **Del perreo al neoperreo: Historia cultural de las danzas sociales del transatlántico**

Esta investigación se enfoca en la obra de la cantante y compositora Valeria Cisternas, cuyo proyecto artístico, “Tomasa del Real”, se ha convertido en uno de los hitos fundamentales que dan lugar al subgénero de música urbana, *neoperreo*. Se trata de un movimiento cultural que surge en el año 2014, derivado del *reggaetón*, que se sostiene en el ciberespacio y al que se adscriben artistas independientes de origen latinoamericano localizados en distintos puntos del territorio hispanoparlante (Latinoamérica, Estados Unidos y España), quienes remixean (remezclan) ritmos urbanos, música electrónica y nuevas sonoridades, obteniendo *tracks* y *videoclips* hechos en casa que se difunden a través de plataformas virtuales.

*Neoperreo* sintetiza manifestaciones culturales contemporáneas elaboradas por internautas latinoamericanxs. El subgénero se caracteriza por ser diverso, extravagante y estridente. Tanto la música como la estética de este son el resultado de la condensación de un sinnúmero de productos audiovisuales transmitidos en pantalla a lo largo de las últimas tres décadas. De modo que el *neoperreo* nos inserta en un océano de lo ecléctico que va tomando forma sobre una sola y única premisa: el *perreo*, como una manifestación de libertad y rebeldía que activa un diálogo intercultural con el transatlántico.

#### **Origen del perreo**

El *perreo* es una danza social cuyos gestos y movimientos enfatizan las diversas formas del erotismo y la sensualidad de lxs danzantes, quienes simulan actos sexuales de forma explícita. El sustantivo “perreo” y su verbo “perrear” han sido utilizadas en la tradición de la música urbana del Caribe, su significado se asimila por asociación a la imagen del movimiento pélvico ejecutado por los perros durante la cópula. No obstante, para contextualizar el origen del *perreo* como una manifestación cultural, es importante revisar algunos fenómenos sociales, ocurridos a finales del siglo XX, que giran alrededor del disco de vinilo y la interpretación que se le dio a esta nueva forma de experimentar la música.

Si bien el costo elevado del disco de vinilo limitó su acceso por parte de las clases populares, en distintas zonas marginadas del Caribe y Latinoamérica surgieron espacios

para la socialización e intercambio de la música tropical mediante la organización de bailes callejeros que tuvieron lugar gracias a la presencia de un sistema de sonido, mismo que daría nombre a distintas escenas bailables como el “Sound System” (1950, Kingston - Jamaica), el “Picó” (1970, Cartagena - Colombia) y el “Sonidero” (1970, Ciudad de México - México). Todas ellas tuvieron como eje central el uso de camiones equipados con un generador, tocadiscos, micrófonos y altavoces gigantes con los que visitaban barrios populares y sectores alejados, imponiendo una nueva forma de experimentar la música y el ocio relacionado con la música.

El concepto “Sound System” presente en Kingston a partir de 1950 consistía en hacer llegar la nueva música a los barrios pobres de la ciudad a través de tocadiscos móviles. Este se convirtió en la plataforma de difusión de los nuevos géneros locales – *dub*, *reggae*, *dancehall*, entre otros–, además, instauró ciertas convenciones para los espacios de socialización de la música urbana que se han replicado en posteriores escenas musicales del Caribe.

En la estructura de esta escena dancística, la presencia del “*selector*” o *dj* es primordial pues se encarga de seleccionar, reproducir y mezclar los temas populares de la época, incluyendo remixes propios o de otros artistas amateurs. Además, se practicaba el “*toasting*”<sup>1</sup> que consiste en hablar o cantar en modo monótono sobre una versión instrumental del tema, haciendo que la fiesta se encienda y generando un nuevo código de lenguaje. Los fundamentos de la cultura “Sound System” se reprodujeron en distintos puntos del territorio transatlántico, dando lugar a fenómenos sociales de la cultura popular en la década de 1970 como las “Block parties”<sup>2</sup> en New York, la fiesta de “Sonidero” en Ciudad de México y la más cercana al término *perreo*, el “Picó”<sup>3</sup> en Cartagena.

Cartagena de Indias en Colombia es un importante espacio de intercambio entre África, el Caribe y América Latina ya que fue sede de uno de los puertos únicos de entrada de africanxs esclavizadxs entre 1533 y 1810 (Arocha et al. 1). La presencia de la diáspora

---

<sup>1</sup> El *toasting* procede de diferentes tradiciones africanas, se asemeja al canto de los griots, narradores de historias de África Occidental. El griot cuenta la historia como lo haría un poeta, un cantante de alabanzas o un músico ambulante, de manera que el griot es un depósito de tradición oral (Wikipedia 2020).

<sup>2</sup> “**Block party** es una fiesta pública que congrega miembros de un mismo barrio. [...] El nombre proviene del tipo de fiesta, que en ocasiones ocasiona el cierre de toda una (manzana) al tráfico de vehículos. [...] Las block parties ganaron popularidad en Estados Unidos durante los años 1970. Estas fiestas eran normalmente organizadas en el exterior, y la energía para el sound system de los DJ era tomada ilegalmente de las farolae” (Wikipedia 2022; énfasis en el original).

<sup>3</sup> Picó es la adaptación al español que se le dio a la palabra anglófona *pick-up* que significa tocadiscos.

africana en Las Américas está próxima a cumplir cinco siglos, mismos que retratan la atrocidad de la sociedad esclavista colonial, la vigencia actual del racismo estructural y la resistencia del pueblo afro. El boicot al trabajo, el enfrentamiento armado y la formación de palenques, cumbés o quilombos fueron manifestaciones fundamentales de rebeldía y supervivencia en búsqueda de libertad, vida digna y la cultura propia.

La prohibición y la desvalorización de las formas culturales africanas fueron parte de la estrategia para el debilitamiento y la dominación de las personas esclavizadas. El filósofo e investigador cartagenero Enrique Luis Muñoz Vélez, en su artículo *La Champeta la verdad del cuerpo* (2001) señala la trascendencia vital de la música y la danza dentro de la etnia negra, estas formas de arte son las más próximas al cuerpo y en la historia de resiliencia de la diáspora africana en Las Américas equivalen a una bocanada de amparo en medio de la opresión y la muerte.

Stuart Hall en la publicación *Sin Garantías* (2013) problematiza *¿Qué es “lo negro” en la cultura popular negra?*, en esta señala que las expresiones de la cultura popular conectan con las tragedias y esperanzas de la gente común. Su capacidad para preservar memorias, reflexiones y deseos colectivos representa una amenaza para la tradición dominante y los centros de poder. Por ello las manifestaciones populares negras han sido vinculadas con lo informal y lo grotesco (297). Muñoz Vélez especifica que las músicas y danzas negras cartageneras han sido tildadas como “expresiones vulgares donde predomina la lascivia y el pecado” (2001, 46), de este modo, la satanización de lo negro niega la humanidad de su gente y estructura el discurso de odio que permite el actual empobrecimiento de los grupos afrodescendientes y su discriminación.

María Alejandra Sanz Giraldo en su libro *La fiesta de picó* (2012) rastrea los orígenes de “la fiesta picotera” a partir de la organización de los “cabildos de nación” coloniales que, durante las fiestas de la iglesia católica, exponían los rasgos culturales y religiosos de los distintos grupos étnicos africanos en comparsas y desfiles. Estos espacios sociales se consolidaron como una forma de resistencia cultural, más tarde, con la Independencia y la liberación de los esclavos, los cabildos se transformaron en fiestas barriales durante los carnavales y luego en verbenas (118).

En la mitad del siglo XX tanto en Cartagena como en Barranquilla, los tocadiscos caseros fueron modificados para amplificar su sonido y animar las fiestas. Estos aparatos, los primeros “picós”,<sup>4</sup> fueron desplazando poco a poco a los grupos de música en vivo

---

<sup>4</sup> Sanz Giraldo explica: “un picó es un sistema de sonido de grandísimas proporciones que se usa para animar fiestas populares. Su nombre es tomado de la palabra pickup del inglés, haciendo referencia o

del espacio festivo. Así, a inicios de la década de 1960, dentro de la escena picotera surge la “Champeta”, un importante movimiento de música urbana animado por los ritmos africanos que llegaban de contrabando, cuyo baile se popularizó en las zonas marginadas de Cartagena. Antonio Nieto en su artículo *Chuchumbé, Champeta y Reguetón* (2021) menciona ritmos como el *juju* y *highlife* de Nigeria, la *mbganga* de Sudáfrica y el *soukour* de Zaire (44) como algunos de los ritmos preferidos dentro de este nuevo movimiento dancístico.

Muñoz Vélez señala que, durante el auge de la *salsa dura*, dentro de la escena picotera, se utilizaba el término “champeta” para referirse a quien por su mal comportamiento de borracho –seguramente drogado– y peleonero echaba a perder la juerga del fin de semana. Así, la palabra “champeta” fundó un estereotipo de lo vulgar, mismo que fue tomado para designar –de manera despectiva– al baile de la música africana y a partir de la década de 1980 la fusión de estos ritmos con la música afrocolombiana.

En el año 1982 en el marco del *Festival de Música del Caribe*<sup>5</sup> inició un proceso de aceptación del movimiento champetero y posteriormente la apropiación de este como parte de una identidad afrodescendiente (2001, 47-8). Hoy, la Champeta es considerada uno de los mayores signos urbanos de la Cartagena de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, pues se trata de un movimiento que expresa la originalidad de la cultura mestiza. Sanz Giraldo contextualiza: “la fiesta de picó [...] es la celebración de las relaciones del mundo champetúo que refleja en gran parte lo que implica ser cartagenero de clase popular” (2012, 166).

El Picó propicia el encuentro de los cuerpos por medio de sonidos organizados en un entorno físico y social que maneja sus propios mecanismos y significados. De modo que la fiesta de la Champeta guarda una estructura definida compuesta por cuatro elementos obligatorios: el *dj*, “las placas”, “las cobas” y “el perreo”. El *dj* es la persona encargada de seleccionar, mezclar y reproducir las canciones, además, con la ayuda de un micrófono canta al mismo tiempo en que las canciones se reproducen y los asistentes lo acompañan cual si se tratara de un concierto. El *dj* también utiliza el micrófono para ejecutar “las cobas” que son saludos que se envía a los asistentes para animar el ambiente

---

bien a la aguja del tornamesa, o a la portabilidad de estos equipos que se desplazan por la ciudad para animar fiestas barriales” (2012, 6).

<sup>5</sup> El Festival de Música del Caribe nació en 1982 por la iniciativa de Antonio Escobar y Francisco de Onís, Cartagena fue la sede durante 15 años seguidos, se realizaba tradicionalmente en el mes de marzo, convirtiéndose en la fiesta más grande de Cartagena y de Colombia (Morales 2015, 9).

y estos regresan el saludo levantando su bebida. De igual manera, es imprescindible la reproducción de “las placas”, que son grabaciones, tipo cuña publicitaria, que sirven para marcar los temas exclusivos dándole un sello de superioridad al picó, su uso también evita que la competencia les copie y, sobre todo, aviva el ambiente durante los enfrentamientos entre picós.

La investigación de Sanz Giraldo sostiene que el elemento fundamental que enciende el ambiente festivo y danzante del Picó, es el uso de un teclado sintetizador manipulado por una persona a quien se le denomina “el baterista”, pues utiliza su instrumento electrónico con la velocidad, destreza y ritmo con el que se toca un instrumento de percusión. El baterista transforma la música mediante efectos electrónicos y *samples*<sup>6</sup> que acentúan la percusión y guían la cadencia durante toda la canción. A estos efectos de sonido aplicados en vivo se les llama “perreo” y cobran protagonismo durante el “espeluque” que es el más esperado por los asistentes, ya que es el momento de mayor euforia dentro de una canción. Durante el “espeluque”, el público puede dar rienda suelta al cuerpo bailando y cantando con las manos en el aire, de manera en que todos los asistentes terminan despeinados (2012, 160). La fiesta del Picó se caracteriza por su capacidad para producir placer musical, rítmico y corporal, se trata de un tipo de experiencia que no ofrece ninguna otra escena musical en Cartagena.

La autora reconoce que la apropiación de los ritmos africanos, que dan lugar a la *champeta*, inició “con los primeros intentos por fusionar la música africana, caribeña anglo y francófona, y brasilera, con los ritmos tradicionales afrocolombianos [...], así comenzaron a copiarse los éxitos africanos grabando las letras con onomatopeyas que imitan las letras de las canciones africanas” (2012, 9). Años más tarde la onomatopeya del dialecto africano predomina en el primer éxito internacional de champeta, *La Turbina*<sup>7</sup> (1995) de “Elio Boom”, que cuando canta en español, busca con sus expresiones de doble sentido animar el baile:

Ubalauka, ubalauka, ubalauka, ubalauka,  
 Ubalauka, ubalauka, ubalauka, ubalauka  
 Úndelo, úndelo, úndelo  
 Úndelo to, úndelo to, úndelo to, úndelo to  
 Na afuera, na afuera, na afuera, na afuera

---

<sup>6</sup> *Sample* significa muestra en inglés y en la música se utiliza para referirse a una muestra de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical (Wikipedia 2022).

<sup>7</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6B3QHJjigYI>.



Para Muñoz Vélez, la danza de la champeta es el “ritmo de vida de las barriadas periféricas de la costa Caribe, es el fluir de un ritmo que termina por conquistar los pies de los habitantes de otros barrios que no pueden resistirse a su embrujo” (2001, 92). En el mismo sentido, Sanz Giraldo sostiene que el arte de la puesta en escena del Picó consiste “en lograr que los cuerpos entren en el baile, es decir, generarles la necesidad de movimiento” (2012, 161). Lo que motiva el deseo de bailar la Champeta no es simplemente la estimulación de su sonido, sino la forma en la que estos han sido producidos. En la lógica picotera, “el perreo” consiste en adaptar la tecnología a las formas orgánicas e intuitivas con las que se juega a la percusión. Esta técnica denota la recursividad con la que lxs jóvenes de clase popular toman la música –sin permiso– para producir códigos y lenguajes propios que se expresan en la jerga juvenil, la estética y, de manera más profunda, en la danza. Por ello, resulta coherente el desplazamiento del término “perreo” para designar al baile del *reggaetón* en los caseríos de Puerto Rico.



Figura 1. *La Turbina*, videoclip, Elio Boom, Youtube, 1995  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=6B3QHJjigYI>

En dirección norte, jóvenes de Panamá y Puerto Rico, a finales de la década de 1980, venían haciendo ejercicios caseros de producción musical para incrementar la velocidad del *reggae dancehall* jamaquino e incorporar versos de su autoría. En este movimiento se popularizaron figuras como “El General” –panameño de padres jamaquinos– quien inauguró el movimiento del *reggae en español*. con un sonido particular que se caracteriza por el uso del acento jamaquino adaptado al español para musicalizar sus versos. Lo podemos apreciar en la canción *Tu Pun Pun* (1990):

Con mi amigos si no llevan collar an  
Él no maneja ningún Honda acá ran  
Y la cerveza no le pueden comprar, digo,



Todo lo que quieres un pasito pa gozar an  
 Porque del baile no la puede sacar an  
 Y a su casa no la puede llevar an  
 So, en una esquina se empiezan a menear an  
 Y de repente tú lo oyes gritar  
 Mmm mami mami no me van matar  
 Tu pum pum mami mami no me van matar

De igual manera, los puertorriqueños “Vico C” y “Dj Negro” una de las primeras duplas del *rap en español* –bajo la influencia de la cultura del hip hop niuyorkina–, controvirtieron a la audiencia con versos ingeniosos y potentes que demandan conciencia social en temas como *La Recta Final* (1989):

Yo no planto banderas pues yo no soy Cristóbal Colón  
 Yo soy de “Las Acacias”, cien por ciento de corazón  
 De ningún caserío yo me quiero hacer dueño  
 No soy un extranjero, soy puertorriqueño  
 Lo guapos se creen que son conquistadores  
 Y quieren adueñarse de todos los sectores  
 Ahí es que empiezan a reglar el asunto  
 A tratar de desaparecerlos del punto  
 Entonces vienen los tiros y puñaladas  
 La vida de ese guapetón está destrozada  
 La gente lo vio, la policía llegó  
 El asesino es bravo así que nadie habló  
 Así es la ley del asesinato aquí en Borinquen  
 Dejan que todos los criminales se afinquen  
 Si esto sigue así, escucha bien mi hermano,  
 Los niños crecerán con un cañón en la mano

La primera figura femenina dentro de la emergente escena puertorriqueña del *rap en español* es la cantante y bailarina Mary Lisa Marrero Vázquez, mejor conocida como “Lisa M” quien participó activamente en los inicios del género como colaboradora y coreógrafa de Vico C. La música de Lisa M logró aceptación en medios radiales y televisivos al fusionar su *rap* con ritmos ya conocidos como el *merengue*. Pionera del *rap en español* y del *merengue-rap*, llenó estadios y plazas de toros en distintos países de América en los que interpretó canciones como *Everybody dancing now* (1991):

Si la noche está oscura, enciendo la luz  
 Tu boca en mi boca, quisiera bailar  
 Atada a tu cuerpo, quisiera bailar  
 Sentir que me roza, quisiera bailar  
 La piel con un beso, quisiera bailar  
 Oye, papito, quisiera bailar

Estas formas de *proto-reggaetón* principian un movimiento juvenil que toma notable fuerza dentro de los caseríos de San Juan en Puerto Rico, gracias a la distribución de cintas grabadas de forma casera. La dinámica del género, denominado “*underground*”, se consolida a partir de 1992 con la aparición del club “The Noise” en el que *djs*, cantantes y aficionados del género asistían para bailar y participar o presenciar enfrentamientos de rap en vivo –muchos se grabaron y fueron parte de los *mixtapes*<sup>8</sup> que circulaban entre lxs jóvenes–. Se trató de una escena revitalizada por el uso y la producción de sonidos nuevos absolutamente propios, tanto por la calidad de su textura auditiva, como por el contenido explícito y crudo del *rap* con el que se retrata el nivel de violencia a la que están expuestxs lxs habitantes de los barrios más pobres de la ciudad.



Figura 2. *Playero 34: underground reggae*, portada de compilado de música, Dj Playero, 1992  
Imagen extraída de <https://www.ipauta.com/jueves-del-recuerdo-playero-34-1992/>

En el artículo web *Tu pum pum: Mientras que el reggaetón se convierte en pop, nunca olvidemos las raíces negras del género* (2022), Antonio Cepeda nos recuerda que el término “reggaetón” fue introducido por “Daddy Yankee” en su debut dentro del *mixtape Playero 34* en 1992 producida por Pedro Torruellas Brito, “Dj Playero”. Durante los primeros años del género, conocido entonces como *underground*, los *mixtapes* se produjeron y distribuyeron sin intermediarios, esto generó ganancias que empezaban a hacerse visibles y llamaron la atención de narcotraficantes que quisieron beneficiarse de

<sup>8</sup> Dentro de movimientos de música urbana los *mixtape* son compilaciones de canciones que se caracterizan por su bajo costo de producción en comparación a un álbum de estudio. Se trata de compilados que incluyen numerosas colaboraciones o *featurings* e improvisaciones o *freestyles*. Estos se distribuyen de manera autónoma física o virtualmente o a través de sellos discográficos independientes, de modo que la popularidad de este formato de publicación depende, en gran medida, de la recomendación boca a boca (Wikipedia 2022).

este fenómeno. El soporte económico que proveía el narco incrementó los espectáculos en vivo en los caseríos y la distribución de *cassettes* en toda la isla. Al poco tiempo Puerto Rico estuvo repleto de compilados de *The Noise* y *Playero*. Padres y madres de familia, preocupadxs por el contenido “vulgar” y “pornográfico” de esta música tan popular entre lxs jóvenes y niñxs, alertaron a las autoridades, de modo que lxs funcionarixs del gobierno persiguieron a lxs jóvenes que coincidían con el estereotipo de la música urbana y decomisaron todas las cintas que pudieron encontrar:

En febrero de 1995, el departamento de policía de Puerto Rico, junto con la Guardia Nacional, hizo una redada en seis tiendas de discos en San Juan y sus alrededores. Las redadas formaban parte de la «Operación Centurión», que se enmarcaba en el programa «mano dura contra el crimen», y tenía por objeto controlar las comunidades marginadas de la población de Puerto Rico en los caseríos. (Cepeda 2020)

De forma que siendo foco de atención nacional, y en detrimento de las autoridades puertorriqueñas, el *underground* –como una amenaza para la buena conducta de la juventud– alcanzó un nivel de visibilidad que le aseguró el interés de lxs jóvenes de todas las clases sociales del país. La persecución del movimiento incrementó la demanda de la nueva música juvenil. La producción de remixes de *dancehall* o *raggamuffin* con veloces rimas de estilo libre interpretadas por cantantes aficionados no se detuvo. Hoy, rimas como las de *A las mujeres* (1996) interpretadas por “Maicol y Manuel” y “Blanco” hacen parte de un repertorio de versos clásicos que son reutilizados en nuevas producciones:

Las nalgas bien grandes como Iris Chacón  
 Las tetas más grandes como Lourdes Chacón  
 La chocha no sé porque no la he visto  
 Pero vamos a la cama a divertirnos  
 Echa pa lante y no echas pa atrás  
 Este es el Blanco que te vino a cantar

BM Records, uno de los principales sellos discográficos que apostó por el *underground* decidió implementar la regulación “*clean lyrics*”, como una medida de depuración que evidenciara una respuesta ante la preocupación de la sociedad y las autoridades. El género alivianó su contenido y adoptó el término *reggaetón* como nombre comercial.

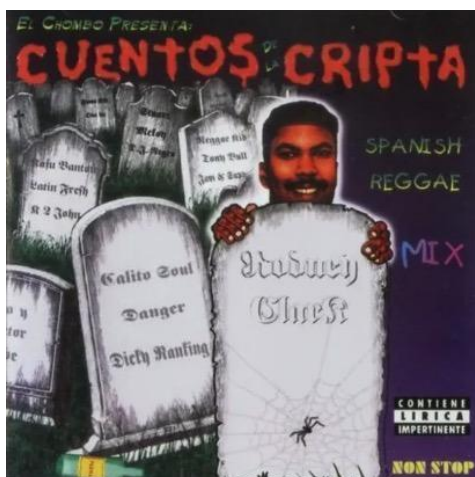


Figura 3. *Cuentos de la cripta: spanish reggae mix*, portada de compilado de música, El Chombo, 1997

Imagen extraída de <https://rateyourmusic.com/release/djmix/el-chombo/cuentos-de-la-cripta/>

Al igual que el movimiento *underground*, el *reggae panameño* se difundió mediante los compilados *Spanish Oil* del *dj* Rodney Sebastian Clark Donalds alias “El Chombo”, quien en 1997 generó alianzas con los *djs* más influyentes del Caribe, logrando una triada entre Panamá, Puerto Rico y Jamaica para presentar su primer álbum de estudio titulado *Los cuentos de la Cripta* (1997), que reúne el talento de los tres países. El álbum fue un éxito que convocó a la realización de 3 volúmenes más, los cuales se distribuyeron en el resto de Latinoamérica (Ramóncho 2021, 02:10).

Paralelamente, el éxito del *reggaetón* puertorriqueño llegó a su punto de ebullición en territorio local tras enfrentar una nueva persecución por el contenido sexual de sus videoclips en el año 2001. Para la pequeña industria, esta nueva persecución fue un incentivo para elaborar piezas ligeras que lograran ingresar al *mainstream*<sup>9</sup> nacional e incrementar sus ventas. Cepeda señala que la adaptación del género a las normas de la industria hizo posible que años más tarde la popularidad de la *Gasolina* (2004) de Daddy Yankee y *Oye Mi Canto* (2006) de “N.O.R.E.” haga del *reggaetón* parte del léxico internacional. En consecuencia “Don Omar” declaró el género como “Reggaetón Latino”, los productores “Lunay Tunes” hicieron que el mundo conozca los requintos de la bachata y artistas como “Shakira” o “Alejandro Sanz” se sumaron a la corriente, conduciendo al *reggaetón* hacia una versión “blanqueada” de aceptación global (Cepeda 2020).

<sup>9</sup> Se denomina *mainstream* a toda la cultura popular y la cultura de masas, típicamente diseminada por los medios de comunicación de masas (Wikipedia 2022).



Figura 4. *Bellaqueo*, videoclip, Plan B, Youtube, 2001

Imagen extraída de

<https://www.youtube.com/watch?v=U7N1aIOsOZM&list=PLAkWzaasfVIWJuhtq3Nvn79a9PxxvlyyTc&index=24>

El hecho de que el *reggaetón latino* haya alcanzado el grado de *género* dentro de la industria internacional de la música no habla únicamente de la identificación masiva del público con este producto, sino que evidencia que muchas personas, del otro lado, en el poder, han encontrado su gallina de los huevos de oro en la expresión cultural del barrio bajo. Si bien el coloso de la industria del entretenimiento determina y condiciona el consumo de su audiencia desde arriba, logrando que el *reggaetón* prolifere a escala global; el género responde a una necesidad colectiva de manifestarse en contra del dictamen del buen comportamiento que promete progreso a la clase trabajadora a cambio de un espíritu de sacrificio que nos motiva a aceptar la precarización del trabajo y de la vida. El buen comportamiento nos exige productividad para el beneficio ajeno, sostiene el orden de una sociedad jerárquica que incrementa la riqueza de las clases más privilegiadas a costa de la crisis y el empobrecimiento de las clases populares.

Stuart Hall analiza este momento actual en que la cultura parece haber sido transformada por actorxs pertenecientes a los sectores marginados de la sociedad. Señala que la distinción entre cultura alta y popular está siendo desvanecida por las nuevas políticas culturales que respaldan a las luchas sociales de la diferencia (2013, 295). No obstante, los productos culturales del *mainstream* hacen perceptible la profanación de la sustancia rebelde de las luchas sociales y su deformación en el imaginario colectivo.

Hall señala que “el filo punzante de lo diferente y de lo transgresor pierde agudeza a través de la espectacularización. [...] Lo que reemplaza a la invisibilidad es cierta clase de visibilidad curiosamente segregada, regulada.” (2013, 296). Durante las últimas décadas se nos ha insertado en un nuevo *statu quo* promovido por una cultura de masas que simula dar soporte al reconocimiento de nuevas identidades y sujetos políticos

originarios de etnias marginales relativas a la raza, el feminismo y los movimientos LGBTIQ+. El *reggaetón mainstream* interpretado por superestrellas del *reggaetón* y del *pop*, son el rostro de un flujo de productos culturales de distribución global que dibujan el espejismo de la igualdad. En estos, las voces “subalternas” sonando en alto volumen resultan sospechosamente publicitarias.



Figura 5. *Oye mi canto*, videoclip, N.O.R.E en colaboración con Daddy Yankee, Nina Sky, Gem Star & Dj Mato, Youtube, 2006.

Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=GX4dHNOyFvI>

No obstante, la popularidad del *reggaetón* en las clases medias y bajas de Latinoamérica responde a la necesidad de una experiencia sensible y social con la que sea posible identificarnos y sentirnos parte de una colectividad. Los movimientos urbanos de origen afrodescendiente como la *champeta* o el *reggaetón* han sido espectacularizados y cooptados por el *mainstream*, sin embargo, en su momento también han propiciado espacios clandestinos para la conservación y dinamización de las voces subalternas, sus problemas y aspiraciones. De modo que, la homogeneización de las luchas sociales y su debilitamiento a través de la creciente producción de piezas audiovisuales propias del *mainstream* pero con “sabor latino” refuerzan estereotipos y violencias, pero también expulsa la posibilidad de participar en movimientos culturales alrededor de danzas como el *perreo* o la *champeta* que poseen una potencia capaz de afianzar vínculos sociales, culturales y afectivos.

La experiencia dancística urbana del afrocaribe se vincula de manera política a la filosofía de *vivir sabroso*, que Natalia Quiceno en su libro *Vivir Sabroso* (2016) describe como un conjunto de mecanismos que encausan la creación de una *vida sabrosa* y consciente de su localización en un contexto en el que el peligro, el riesgo, la tensión y el conflicto están presentes. La singularidad del *vivir sabroso* reside en que estas amenazas



en contra de la vida y la dignidad se gestionan desde formas ajenas a la violencia o al exterminio del otro. De modo que la *conversa sabrosa*, *pasarla sabroso*, *estar sabroso*, *sentirse sabroso*, son asuntos de la vida cotidiana que se traducen en lógicas de solidaridad y ayuda mutua que hacen posible la resiliencia y son al mismo tiempo propuestas de reconciliación con la comunidad y la cultura negra. En concordancia Muñoz Vélez describe el fenómeno de la champeta como un rasgo de:

lucha, esfuerzo, trabajo *para* ser reconocidos como iguales en una sociedad cada día más igualitaria, pero, terriblemente más desigual, anidada desde las entrañas de la globalización y las políticas neoliberales que despersonifican al ser humano para convertirlos en simples cifras de mercado. (2001, 76).

Así, en la aparente orfandad de las ciudades, las estrategias para la gestión de una vida digna lucen extintas. El *perreo* emerge en medio de la erosión de las urbes como un espacio temporal de tregua. En esta danza el cuerpo cansado encuentra una dosis de catarsis necesaria para retomar la jornada laboral y su espíritu de sacrificio. La fiesta es una suerte de ritual si pensamos en su condición repetitiva y constante, en el mismo sentido, el conjunto de las estrategias del *vivir sabroso* es “algo que se realiza, pero que se agota y por tanto, no deja de buscarse” (Quiceno 2016, 5). En este sentido, el *perreo* en el contexto urbano hace parte de aquel dispositivo clave para embarcarse, ponerse en movimiento y activar la búsqueda del equilibrio y la plenitud. ¡La vida continúa! ¡No todo debe ser trabajo y obediencia! El desahogo que brinda la fiesta es una medida de autocuidado, así como la desobediencia simbólica del *perreo* manifiesta el deseo de una vida más digna. Ambas, estrategias del gozo para recargar el cuerpo y el espíritu en la difícil tarea de buscarnos la vida.

### **El Reggaetón latino a 2,850 metros de altura**

Al sur del continente también habían penetrado los nuevos ritmos del Caribe, en Quito, Ecuador, a finales de la década de 1990 las fiestas se amenizaban principalmente con los temas de agrupaciones estadounidenses de origen dominicano como “Fulanito”, “Proyecto Uno” y “Sandy & Papo”, quienes sobre la base del *merengue* tradicional alumbran una crocancia particular gracias a su fusión con el *house*, el *techno*, el *hip hop* y a la incorporación de un léxico coloquial con abundantes expresiones en spanglish. El *rap* de “Fulanito” en el tema *Guallando* (1998) es hasta el presente un clásico de las fiestas en casa:

Hagan bulla, aquí hay party, move your body, everybody

Mi gente mía, latino el mundo en alegría vamo juntos a la montaña  
 De mi patria dominicana el acordeón tocando fuerte, bien de cierto  
 Yo quiero verte, chocando cuerpo, mojando la ropa  
 Así se goza, moviendo la cosa maravillosa

De manera más pudorosa se escuchaban los temas del tercer volumen del *mixtape Los cuentos de la cripta* (1999) que fueron las canciones más populares para encender el ambiente entre el baile y la risa, cubriendo el espacio de un aura traviesa. Desde mi percepción infantil sentía que esos temas –que no se han borrado de mi mente– como *El gato volador*, *La papa rusa*, *¿Quieren oírme cantar?* o *Papi chulo* tenían el sonido de la música del futuro. Más tarde a principios del siglo XXI las radios empezaron a sonar canciones de *rap* y *reggae en español* como *Mis ojos lloran por ti* (1996) del puertorriqueño “Big Boy”, *Todavía* (2001) de las panameñas “La Factoría” todas ellas con un tinte bastante romántico:

Quisiera volver a amarte, volver a quererte  
 Volver a tenerte cerca de mí, girl  
 Mis ojos lloran por ti

Big Boy, *Mis ojos lloran por ti* (1996)

Tu mirada no me engañará más  
 Tus besos ya no saben igual  
 Otra mujer te roba el sueño, ya  
 No eres mío pero te quiero igual

Factoría, *Todavía* (2001)

Estos fueron la antesala de la llegada del primer álbum memorable de *reggaetón* titulado *A la reconquista* (2002) del dúo “Héctor & Tito” que incluye temas –ahora convertidos en clásicos– como *Gata Salvaje* y *Felina*, que traían un sonido agresivo y desafiante, letras con contenido sexual explícito llenas de jerga boricua que anuncian el *malianteo*<sup>10</sup> y convocan al *perreo*. En mi círculo social el *reggaetón* se difundió principalmente mediante la venta de *cds* pirateados que reunían los temas más populares de los distintos compilados publicados por los productores puertorriqueños más exitosos del momento. Estas canciones circulaban velozmente en los grupos de amigxs cercanxs copiándolos en *cassette*, *cd* o descargando archivos en un computador. Compartir la música de esta manera hacía difusa la autoría de muchos de los temas, de modo que el anuncio frecuente del nombre de los cantantes y los productores de cada *track* –como en

---

<sup>10</sup>*Malianteo* es un término utilizado en el lenguaje callejero para describir acciones ilícitas y vivencias propias del mundo delincriminal.



una placa picotera– funcionaron como marca identitaria y sello de calidad. Los temas de *reggaetón* hasta el presente incluyen mensajes cortos y *slogans* que retratan la personalidad de cada artista.



Figura 6. *A la reconquista*, portada de álbum, Hector & Tito, Spotify, 2002  
Imagen extraída de <https://open.spotify.com/album/1XVsXN3JiO0pM3CeiYSNTv>

Desde sus inicios, el reggaetón conserva un estilo característico que se define por el uso de efectos electrónicos sobre un patrón rítmico denominado “dembow” que es el espíritu del reggaetón y que fue tomado de la canción *Dem bow* (1990) del músico jamaicano “Shabba Ranks” de la escena *dancehall*. En retrospectiva, el *dancehall* maneja seis ejes discursivos fundamentales, definidos por Donna Hope en el artículo *Dancehall: Orígenes, historia, y futuro* (2011) y son: la violencia (*guns*), el sexo (*gyal*),<sup>11</sup> la pobreza (*gueto*), la homofobia (*gays*), la marihuana (*ganja*) y dios (*god*), de manera que la canción que funda el sonido del reggaetón se inscribe en el eje temático de la homofobia, ya que haciendo uso del patois jamaicano, Shabba Ranks señala a las diversidades sexuales con las palabras “them bow”, ellos se inclinan, para denigrarlos. El *reggaetón* replica muchos de los elementos de su antecesor, en este sentido, el género constituye un espacio de predominio masculino, que aborda temas acerca de la fiesta, el sexo, el dinero, la violencia y el consumo de drogas.

La dimensión lírica del género es, principalmente, un medio en el que se mide la virilidad de cada artista y el aporte verbal en el *reggaetón* se encuentra en el carácter juguetón del verso, que fusiona dialectos y acentos, nutriendo la dimensión rítmica mediante su juego de fonemas. Así, en sintonía con la observación de Muñoz Velez, el aspecto letrístico de los movimientos urbanos, que han sido tildados de chabacanes, sustancialmente expresan la necesidad de crear códigos de lenguaje comprensibles en el

---

<sup>11</sup> *Gyal*, en patois jamaicano significa girl, es la forma angloparlante de denominar a las mujeres jóvenes en el Caribe angloparlante.

mundo barrial (2010, 52). El reggaetón, por sus raíces africanas, guarda una relación intrínseca con la danza, por ello la voz de los artistas generalmente no busca transmitir un mensaje consistente, su misión es motivar el ambienteailable a través de la expresión de sus insatisfacciones, deseos, anécdotas o ficciones.



Figura 7. *Yo quiero bailar*, videoclip. Ivy Queen, Youtube, 2002.  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=FIgf1vvCE94>

En medio de este estilo de música hecho por hombres que buscan que las mujeres bailen al son de sus rimas, la participación de “Ivy Queen” única figura principal femenina durante los primeros años de la década del 2000, puntualiza su vivencia dentro de las dinámicas del *party*<sup>12</sup> en su tema *Yo quiero bailar* (2002):

Yo quiero bailar  
Tú quieres sudar  
Y pegarte a mí  
El cuerpo rozar  
Yo te digo: “sí, tú me puedes provocar”  
Eso no quiere decir que pa’ la cama voy

Martha Ivelisse Pesante, Ivy Queen, utiliza sus versos de manera eficiente. Con pocas palabras complejiza el discurso tradicional del reggaetón, haciendo visible el dogma del mal o buen comportamiento femenino como un problema social que no permite –y castiga– que las mujeres experimenten el mundo mediante el cuerpo y su movimiento. Esta canción materializa al perreo como una práctica subversiva para mujeres y disidentes. Ivy Queen con su voz grave se camufla entre las voces masculinas para tomar el *dembow* en sus manos y compartirlo con las voces subalternas que buscan

<sup>12</sup> Anglicismo utilizado en la jerga boricua y del *reggaetón*.

emitir mensajes consistentes a través de las formas musicales y dancísticas del movimiento urbano.

Entre 2001 y 2002, durante las vacaciones escolares de mis últimos años de primaria, fue la época en que me familiaricé con el sonido del reggaetón mientras asistía a una escuela católica para niñas y señoritas fundada en 1872 que se ubica en el corazón del Centro Histórico de Quito. Se trata de un plantel educativo bastante conservador en el que una hora de misa y dos de costura a la semana eran obligatorias dentro del currículo de estudios para todas las estudiantes. En aquel ambiente, muchas niñas como yo, recorrimos la infancia de manera nefasta, tanto por el favoritismo con el que las maestras manejaban sus clases, como por la cruel competitividad femenina de mis compañeras. Recuerdo naturalizar síntomas de estrés infantil como jaquecas diarias o hemorragias nasales constantes.

Cada año lectivo se celebraba el Día del Deporte, que era el más esperado e implicaba mucha preparación para diseñar y mandar a confeccionar el uniforme del equipo de deportes y el de las porristas. La elección del nombre y la mascota del equipo se decidía en una o dos horas de clase, sin embargo, las porristas tenían una responsabilidad mayor pues se encargaban de componer y ensayar una coreografía con la que competían el día del evento. Cada grupo de estudiantes ponían en escena su coreografía frente a todo el cuerpo docente, padres y madres de familia y las autoridades del plantel. Días más tarde se anunciaba el primer, segundo y tercer lugar, ganar la competencia de porristas representaba el mayor de los prestigios dentro de la pequeña sociedad femenina.

Quienes teníamos hermanas y primas mayores en la institución, sabíamos que existía una generación de estudiantes de la sección secundaria que se tomaban la competencia con mucha seriedad, eran el único grupo que conservaba su nombre todos los años como un sello de identidad, se llamaban “Floppys” y el resto de las estudiantes las llamaban con este nombre. Conformaban un grupo hermético que sembraba en todo el alumnado un sentimiento mixto parecido a la admiración y al odio. Cada año las Floppys preparaban su presentación con muchísimo tiempo de antelación, sabíamos que ensayaban los fines de semana en la Tribuna del Sur. La puesta en escena de sus coreografías solía ser bastante larga y estaba diseñada de inicio a fin, su ejecución era prolija, bailaban con muchísima energía y esta nunca decaía gracias a su selección de música, pues utilizaban sofisticados remixes propios en los que reunían los momentos

más encendidos de los temas populares entre lxs jóvenes que asistían a las discotecas en el horario matiné.

Las coreografías del Día de Deportes eran el suceso más importante del año escolar ya que representaban un momento en que la libertad de expresión femenina era posible a través de los cuerpos que danzan frente a la mirada de todas las figuras de autoridad de nuestras jóvenes vidas. En retrospectiva, me parece fabuloso haber ejecutado, presenciado y aplaudido el baile de las porristas del colegio de señoritas, pues siento la potencia de aquellos actos aparentemente minúsculos. Hoy puedo comprender que la danza grupal y organizada era nuestra herramienta para tomarnos las lúgubres instalaciones de una estricta institución católica en que las estudiantes eran castigadas por nimiedades como: crear vínculos afectivos con ciertas compañeras que por tener una actitud más segura y menos sumisas eran consideradas una “mala influencia”, o por romper el reglamento de la institución al llevar la falda ligeramente más corta, tener las uñas pintadas e incluso usar pequeños accesorios coloridos como un par de aretes, una pulsera o una liga elástica para el cabello.

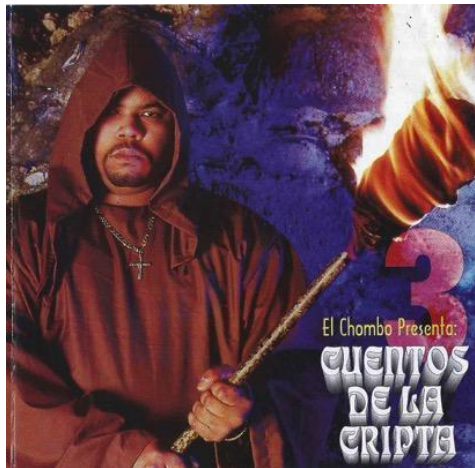


Figura 8. *Cuentos de la cripta 3*, portada de compilación de música, El Chombo, 1999  
Imagen extraída de <https://www.discogs.com/release/14043101-El-Chombo-Cuentos-De-La-Cripta-3>

A pesar del disgusto que le causaban las Floppys a mi hermana y sus amigas, yo las guardo con simpatía en mi memoria. Aún las recuerdo en sus uniformes rojo y negro, el humo que ambientó su ingreso al escenario, y el plástico negro que llevaban sobre el traje, simulando una cogulla como la del atuendo de “El Chombo” en la portada del tercer volumen de *Los Cuentos de la Cripta* (1999). Las Floppys incluyeron varios temas de este compilado en el remix de su presentación, y para mí, su irreverente performance

funcionó como una plataforma de difusión de la música que me interesaba y que no tenía lugar en el limitado mundo de la escuela católica.

Durante las vacaciones salía a jugar con mi primo y otrxs niñxs de mi barrio en el Sur de Quito. Los varones andaban en bicicleta y jugaban fútbol, las niñas éramos pocas y nos juntábamos a charlar y comer golosinas, los niños nos incluían al momento de trepar el árbol y la pared que amurallaba mi casa. Juntxs sobre el árbol o el muro escuchábamos muchísimo reggaetón y bromeábamos descifrando el dialecto boricua. A medida que fuimos creciendo el grupo se consolidó y nos reuníamos por las tardes para jugar “cuarenta”, cantar reggaetón y mostrar nuestros pasos de baile hasta que caía la noche. Tuve que ausentarme de este espacio cuando mis padres se mudaron al Valle de los Chillos y me inscribieron en un colegio católico mixto cerca de casa.

Mis nuevxs compañerxs pertenecían a una clase media bastante más acomodada que la mía, muchxs de ellxs tenían naturalizado el consumo de televisión por cable e Internet, habían tenido acceso a música en inglés, algunxs eran fanáticxs del *rock* y sus derivados. Para lxs jóvenes afines al *rock* era necesario reafirmar la autenticidad de sus gustos musicales señalando que escuchar reggaetón era reprochable y nauseabundo, sin embargo, en espacios festivos no podían evitar que sonara y que una melodía se les pegara al oído como un chicle, que les diera risa y que hasta lxs haga balancear ligeramente su cadera o sus hombros como un desliz.

El espacio social del colegio estaba segmentado por las preferencias musicales y en aquel entonces se trataba de un suceso totalmente *trascendente* pues sentíamos que estas decisiones definirían nuestra identidad como un monumento perenne de nosotrxs mismxs. La búsqueda de modas y preferencias que nos diferenciaron de la mayoría hacía imposible comprender que el rechazo al reggaetón es un acto de discriminación racista y clasista. Quienes por escuchar música angloparlante “blanca” subestiman a quienes preferían el reggaetón lo hacían como un ejercicio disciplinario que obedece al orden colonial del que somos herederxs.

Gran parte de la historia, el intercambio y la reapropiación de los signos culturales del Caribe se sintetizó en las formas del reggaetón y este se regó dentro del continente para sonar altísimo. A pesar del prejuicio y rechazo con el que fue recibido, el reggaetón es el ritmo que musicalizó la mayor parte de la vida de lxs jóvenes de origen lationamericano que nacimos en la década de 1990. El reggaetón por ser un elemento indispensable en nuestra vida se convirtió en el catalizador de la carrera de decenas de

estrellas del pop que empezaban a sentirse opacadas en medio del consumo masivo del género urbano.

De manera que presenciamos colaboraciones inesperadas, como la de “Luis Fonsi” con Daddy Yankee en el tema *Despacito* (2017) que convirtió a Fonsi en el embajador de turismo de Puerto Rico en el año 2017. De igual manera, muchas figuras del mainstream latino y estadounidense se unieron a la tendencia y produjeron temas de excelente calidad con un ritmo escueto, *una suerte de reggaetón*. De pronto la tía que siempre ha seguido la carrera de “Thalía”, la prima mayor que es fan de “Enrique Iglesias” y el primo que tiene un amor platónico con “Fergie” escucharon a sus ídols interpretar temas de “reggaetón”, aceptaron la jerga boricua y recibieron con gracia el lenguaje callejero. De modo que fueron las superestrellas del pop y su apropiación del género urbano quienes lograron que las masas asimilen y abracen a manos llenas aquella forma adecuada/correcta/decente de hacer música urbana. Este *blanqueamiento del reggaetón*, hizo que el sonido *underground* se vaciara del desenfado y la intención de incomodar que lo caracterizaron en sus inicios. Las canciones que escandalizaron a adultxs y cautivaron a jóvenes y niñxs hoy son parte de un catálogo de elementos del folklore latino que se utilizan fuera de contexto y de forma ornamental para añadirle *sabor* a los pulcros temas prefabricados del “reggaetón” de la cultura de masas.

### **Posreggaetón: perreo y música pop hecha por mujeres**

La industria del *reggaetón* tiene una participación predominantemente masculina, de manera que las carreras musicales femeninas son escasas y se han logrado con dificultad. Marina Arias en su investigación *Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del “reggaeton del futuro”* (2019) destaca el papel que desempeñan Ivy Queen y “Glory”, las figuras femeninas con mayor relevancia durante los primeros años del género, ya que retratan los dos roles posibles para la mujer en la escena: Ivy Queen se desenvuelve como *la diva*, se trata de una mujer fuerte y poderosa que con sus rimas participa de manera activa, desafía la lógica patriarcal del movimiento urbano y celebra las virtudes femeninas (54); en contraste, Glory ha interpretado el rol de *la acompañante* en clásicos como *La Gasolina* (2004), *Cógela que va sin jockey* (2004) de Daddy Yankee, *Dale Don dale* (2003) de Don Omar, *Baila morena* (2004) de Hector & Tito, entre otros. Su participación consiste en comentar y dar respuesta al enunciado de su compañero utilizando un tono afirmativo y sensual, de modo



que Glory es la voz femenina más escuchada del género a pesar de su escaso reconocimiento por parte de la audiencia.



Figura 9. *Gata Gárgola*, videoclip, Glory, Youtube, 2003

Imagen extraída de

[https://www.youtube.com/watch?v=I9nduHr3gdY&list=PLs\\_RT0zYqy1xhc4wCnfWCAb5yNIcTy86k&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=I9nduHr3gdY&list=PLs_RT0zYqy1xhc4wCnfWCAb5yNIcTy86k&index=2)

En el año 2005 Glory publica *Glow/Glory*, su primer disco como figura principal, este incluye el tema *La popola* que utiliza un ritmo tradicional de merengue fusionado con dembow y fue censurado en República Dominicana por utilizar el término “popola” que se refiere al genital femenino:

Ay, no me des más na' que me duele la popola  
 Ay, no me des más na' que me duele la popola  
 Ay, dale por allá pa' que descanse la popola  
 Ay, dale por allá pa' que descanse la popola

Glory, *La popola* (2005)

Glorimar Montalvo Castro, Glory, en su trabajo solista le da seguimiento al contenido que realizó años anteriores como *acompañante*, sus rimas topan temas como la seducción y el sexo en igual medida en que lo hacen sus compañeros hombres. De manera que la cantante abandona la penumbra y se desplaza al primer plano para interpretar un tipo de *diva* distinta a la que conocíamos, esta es una mujer desafiante que vive su sexualidad con libertad y sin remordimiento. Sin embargo, esta personalidad en el papel protagonista no le permitió lograr el éxito de Ivy Queen ni el de otras figuras masculinas del reggaetón.

La obra de Glorimar hace connotaciones sexuales de manera más explícita que la diva Ivy Queen, su forma de utilizar el lenguaje conflictúa la moral de la audiencia, de manera que sus canciones se presentaron como un acto subversivo que amenaza las

normas del buen comportamiento femenino. El fracaso de la carrera profesional de la cantante evidencia que la carga sexual de los papeles que ella desempeñó en el género ya sea como *acompañante* o como *diva que disfruta del sexo*, resultaron controversiales, generaron rechazo y censura. No obstante, su paso por la escena no ha sido ignorado. Quince años más tarde la dominicana “Tokischa” –actualmente la cantante de música urbana más controversial y cuestionada del género– absuelve la censura de Glory con su tema *El rey de la popola* (2020):

Tú eres el rey de esta popola  
 No la dejes sola, pa que no te le den una volá  
 Tú eres el rey de esta popola  
 La descontrolas, pártemela en cuatro mientras enrolas  
Tokischa, *El rey de la popola* (2020)

Ivy Queen y Glory fueron el referente femenino de muchas jóvenes latinoamericanas y caribeñas que persiguieron una carrera musical dentro del género urbano. En el año 2005 coinciden los primeros intentos de la dominicana Natalia Gutiérrez, “Natti Natasha”, con su agrupación “D’Style” que no logró prosperar y la colombiana Farina Pao Paucar, “Farina”, quien mediante su participación en el concurso de talentos “Factor X” interpretó canciones del género urbano y otros de su autoría. Su popularidad en el *show* la puso en el mapa de la industria nacional del entretenimiento hasta que en el año 2012 logró estabilizar su carrera musical mediante su primer trabajo de estudio *Del amor al odio* (2012), convirtiéndose en la primera mujer colombiana del género urbano. Su canción *Pongan atención* (2012) logró una posición dentro del *Hot Ranking* de HTV llamando la atención de la industria internacional. De modo que años más tarde haría importantes colaboraciones con figuras del género como “Ñengo Flow” y “J Álvarez”. En el año 2017 es firmada por la disquera Roc Nation y en 2018 por Sony Music Latin.

Como sabemos, la industria del pop encontró en el género urbano el ingrediente esencial de su nueva fórmula, de manera que cada vez se publican más canciones de pop que añaden el dembow como base rítmica e incorporan la participación de alguna figura del reggaetón que complemente la composición visual y sonora. Mientras los cantantes de reggaetón producían temas junto a figuras femeninas del pop como “Paulina Rubio”, “Jennifer López”, “Nelly Furtado”, entre otras, la industria de la música no vio interés en generar espacios para mujeres que quisieran incursionar en el género urbano.



Esta dificultad aletargó el ascenso de “Natti Natasha” hasta el año 2010 en que su colaboración en el éxito internacional *Dutty Love* (2010) junto a Don Omar le abrió las puertas para interpretar el rol de *acompañante* en distintas producciones. Su participación consiste principalmente en añadir el recurso del canto lírico, elemento muy usado para estilizar el género bajo los términos de la mega industria del pop y el *blanqueamiento del reggaetón*. En el año 2016, Natalia es la primera mujer firmada por el sello discográfico puertorriqueño Pina Records, ya que para entonces otras figuras femeninas habían sido reclutadas por otras disqueras como “Becky G” en RCA Records y “Karol G” con Universal Latin. De manera que Natti Natasha se incorpora al equipo de Rafael Antonio Pina como elemento clave para competir en el novísimo mercado de música urbana femenina.

En los meses de junio, julio y agosto del año 2017 se estrenaron las tres primeras canciones que le darían fuerza a la participación femenina dentro del género urbano. Los tres temas se realizaron en colaboración con figuras masculinas del reggaetón puertorriqueño: *Ahora me llama* de la colombiana “Karol G” en colaboración con “Bad Bunny”, *Mayores* de la estadounidense de ascendencia mexicana “Becky G” también junto a Bad Bunny y *Criminal* de Natti Natasha y “Ozuna”. La inauguración del nuevo mercado de música urbana femenina fue absorbida por la audiencia de manera exitosa, y a partir del año 2018 los temas de las cantantes femeninas de *reggaetón mainstream* logran ubicarse dentro de los 10 primeros lugares del *Hot Latin Song* de Billboard Latinos:

Tabla 1  
**Figuras femeninas del género urbano presentes el Hot Latin Song**

Año	Artista	Canción	Puesto
2018	Becky G feat. Natti Natasha	<i>Sin pijama</i>	9no
2020	Karol G	<i>Tusa</i>	2do
2021	Kali Uchis	<i>Telepatía</i>	2do
2021	Rosalía feat. Bad Bunny	<i>La noche de anoche</i>	4to
2021	Karol G	<i>Bichota</i>	8vo

Fuente: <https://www.billboard.com/charts/year-end/2018/hot-latin-songs/>, 2018-2021.

Esta segunda generación de mujeres reggaetoneras logra mayor aceptación que la primera, debido a que el género urbano ya había sido totalmente adaptado a los lineamientos de la música de consumo masivo. La monotonía estética del *reggaetón mainstream* se pretendió romper mediante una cuota de figuras femeninas hegemónicas

que interpretan el rol de *la diva empoderada*. En este sentido, Natti Natasha, Becky G y Karol G interpretan a mujeres con libertad de agencia, capaces de disfrutar de su cuerpo y retar ligeramente la masculinidad de sus compañeros hombres. La aceptación de estas mujeres por parte de la audiencia latina sugiere, también, que esta ha sufrido un proceso pedagógico que valora la participación de las mujeres en el espacio público.

Este proceso ha sido ejecutado por agentes externos a la industria de la música. Se trata de pequeños logros realizados por el activismo feminista que, a partir del 2015, se ha tomado de forma visible las redes sociales y las calles del territorio hispanoparlante a través de movimientos populares que se oponen a la violencia contra la mujer. Internet y las redes sociales son aliados fundamentales de la lucha de las mujeres, pues mediante estos recursos se agiliza la planificación, el encuentro o el acompañamiento. En la red circulan textos, reflexiones, denuncias y contenido con lenguajes y estéticas diversas que nutren los procesos personales de las mujeres que han encontrado en el feminismo un espacio de reconciliación y cuidados. Internet registra un importante flujo de información que reivindica el rol femenino en la sociedad, creando el medio ambiente adecuado para que la participación de las mujeres en el género urbano sea cada vez mejor aceptada.

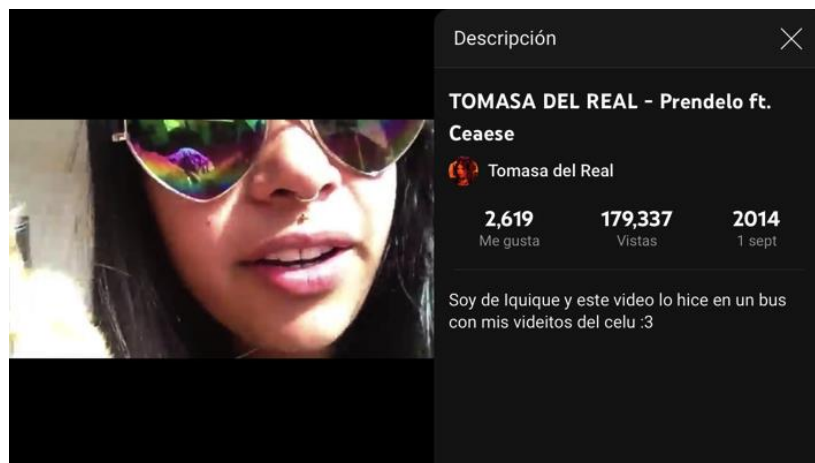


Figura 10. Préndelo, videoclip, Tomasa del Real, Youtube, 2014  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=QxHUpJHCmpo>

A partir de la publicación del videoclip *Préndelo* (2014) de la tatuadora y cantante chilena Valeria Cisternas, “Tomasa del Real”, en colaboración con el rapero “Cease” inicia una tendencia de canciones y videoclips, de bajo presupuesto, publicados por distintas usuarias de Youtube. Estas piezas registran experimentos de música urbana, música electrónica y dembow con rimas ingeniosas acerca de sucesos cotidianos: el trabajo, el dinero, la fiesta, el sexo y el consumo de sustancias psicoactivas. Las nuevas

formas estéticas manejadas por usuarias como “Tomasa del Real”, “Bad Gyal”, “Ms Nina”, “Sailor Fag”, “Talista” o “La Goony Chonga” –adscritas o no a movimientos activistas–, evidencia que mujeres y jóvenes disidentes han encontrado en el ciberespacio un acceso para reinventar los discursos y roles de género designados en la música popular.

La cantante argentina Jorgelina Torres, “Ms Nina”, reside en Madrid, es artista visual y realiza videoclips utilizando recursos como el collage virtual en los que incluye personajes de anime, emoticones, estética *kitsch*, *glitch* y *glam*. A partir del año 2014 empieza a aplicar su técnica para animar videoclips de artistas emergentes del *trap*, la nueva escena urbana española, como “Yung Beef”, “La Favi” y “Sodamantina”, quienes exploran este subgénero del *hip-hop* originario de Atlanta, Estados Unidos, que se caracteriza por el uso de sintetizadores, cajas rítmicas, platillos *hi-hats*, Auto-tune y modos armónicos menores para darle a sus canciones una estética oscura y triste (Wikipedia, 2022). Jorgelina empieza a experimentar con su voz gracias a sus colegas del *trap* que constantemente la motivan a participar del proceso creativo. En el año 2015 es invitada a participar en el sencillo *Chupa Chupa* (2015) del álbum independiente *Redy Club* del mexicano “Chico Sonido” en el que también colaboran otras cantantes de la red como “Tomasa del Real”, “La Favi” y “Mi\$\$il”. La atmósfera auditiva del mixtape de “Chico Sonido” evoca el ambiente oscuro de los primeros años del reggaetón.

Por el mismo año la traperera francohispana Zoe Jeanneau Canto, “La Zowi” quien ya había publicado el tema solista, *Raxeta*<sup>13</sup> (2013), empieza a hacer apariciones más frecuentes en mixtapes dominadas por hombres. Hasta que en el año 2016 lanza el videoclip de *Mi chulo* participando junto a “Lorena Bobbit” como figuras principales.



Figura 11. *Chupa Chupa*, videoclip, Ms Nina, Youtube, 2015  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=OdOkElgPxio>

<sup>13</sup>La palabra *raxeta* es una adaptación de la palabra inglesa *ratchet*, que se usa de modo coloquial para referirse despectivamente a las mujeres que visten de forma llamativa (Wikipedia 2022).

2016 fue el año en que varios experimentos del sonido urbano realizado por mujeres estallaron en la red. Kasey Avalos, *stripper* y cantante de origen cubanoestadounidense, más conocida como “La Goony Chonga” publica su primer *single* en español *Yo sé* (2016), con este inauguró un subgénero propio denominado *treaggeatón*, que es el resultado de la fusión del trap y el reggaetón. En el mismo año Alba Forelo, mejor conocido como “Bad Gyal” publicó el videoclip de la canción *Pai* (2016), una versión propia en idioma catalán del tema *Work* (2016) de “Rihanna”, con este, la cantante española inicia su carrera musicalizando rimas honestas e irreverentes. Alba adscribe su obra al *dancehall* como género musical, esta declaración ha hecho que la acusen de apropiación cultural, a pesar de ello, la buena recepción de su música le ha permitido girar por Europa, México y Estados Unidos abriéndole el camino para firmar con la disquera Interscope en el año 2019.

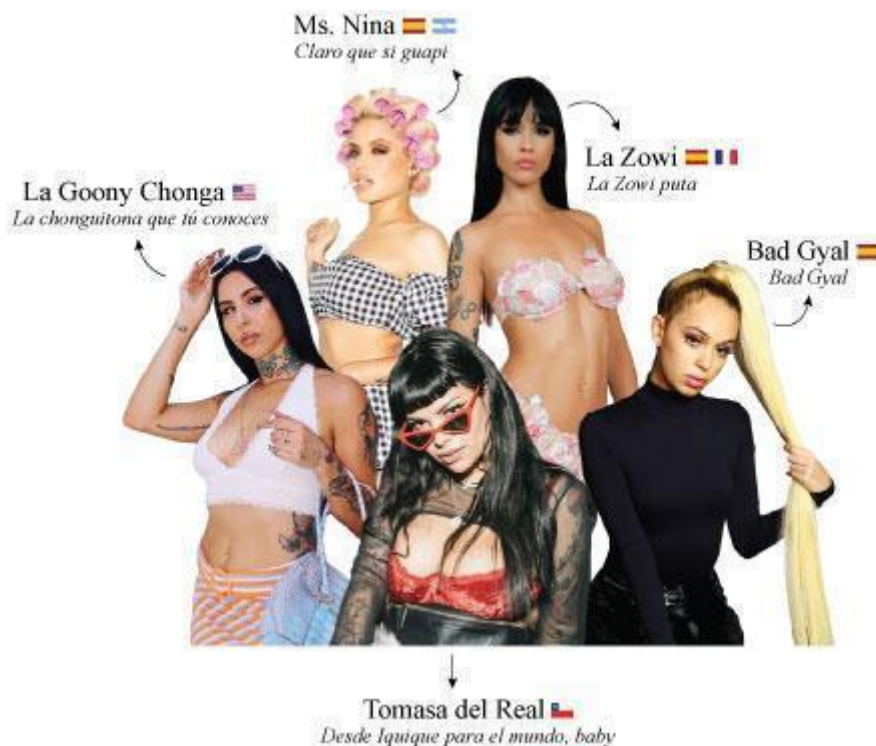


Figura 12. Figuras femeninas de Internet afines al neoperreo  
Elaboración propia

Internet nos permitió presenciar la colaboración artística de usuarias de Youtube que se volvieron tendencia estando a kilómetros de distancia entre ellas y nosotrxs, su audiencia. En este sentido, trabajos colaborativos como *Despacio* (2016) de Bad Gyal y Ms. Nina, *Noche de Verano* (2017) de Ms. Nina y “Talisto”, *Muerde la manzana* (2018)

de La Goony Chonga con Tomasa del Real, *Y dime* (2019) de Tomasa del Real junto a Ms. Nina consolidaron un nuevo subgénero musical. Este reúne una cibercomunidad que por momentos se desvirtualiza para presentar *shows* en vivo en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Es así como, en el año 2016 Tomasa del Real utilizó la palabra “neoperreo” para definir a la música y a la comunidad creativa. En su entrevista con Melissa Amezcua, la cantante explica que con el término intentaba alejarse de una situación de apropiación cultural, argumenta que el sonido de esta nueva música no es precisamente reggaetón, sin embargo, está hecho por completo para el perreo.

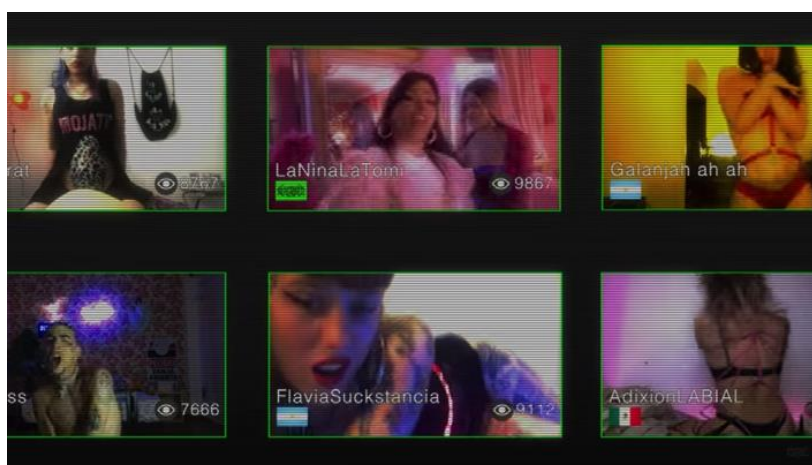


Figura 13. *Y dime*, videoclip, Ms Nina feat. Tomasa del Real, Youtube, 2018  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=WD6uMqoi5ww>

El neoperreo ha permitido la visibilidad de figuras contrahegemónicas, además, propicia espacios para el gozo, la creatividad y la desobediencia como un derecho. Este se manifiesta en las formas sensoriales de sus productos visuales y auditivos y en los medios con que estos se elaboran y se distribuyen. Así, la ausencia de modelos de autoridad como la academia de música, la industria del reggaetón, las corrientes mayoritarias de moda, la real academia de la lengua española y los códigos culturales del buen comportamiento hacen que la participación dentro de este movimiento cultural –ya sea como artista u oyente– sea una experiencia liberadora y gratificante que se la vive a través del cuerpo, perreando.

Los dos primeros años del surgimiento de la comunidad Neoperreo consolidó una plataforma de soporte para proyectos de realización independiente hechos por mujeres y disidentes del género. De esta también se beneficiaron figuras –que escalaron al mainstream– como “Nathy Peluso”, cantante argentina con residencia española, quien empezó a popularizarse en Youtube desde el año 2017 en que lanzó *Esmeralda*, un

compilado en el que explora géneros afines al neoperreo como el trap y el hip hop. Sin embargo, la argentina ha sido cuestionada por la comunidad negra por hacer *blackfishing*. Gabriela Murillo Mena en el artículo *Blackfishing: la raza no es un accesorio* (2020) señala que se trata de una práctica que consiste en realizarse transformaciones físicas para adoptar la apariencia de una persona negra: “Las mujeres que hacen “blackfishing” se broncean y maquillan en exceso para imitar las tonalidades de piel de mujeres negras (sobretudo negras de piel “clara” o “light skin” en inglés), usan trenzas o pelucas de cabello crespo, e intentan adquirir las formas corporales estereotipadas de las afrodescendientes: labios carnosos, curvas, senos y colas grandes” (párr 5).

Murillo explica que el término *blackfishing* se deriva de la expresión en inglés *catfishing* con la que se hace referencia a una persona que utiliza imágenes de otros para fingir ser alguien más –generalmente en Internet–. De modo que *blackfishing* significa “mostrarse como una persona negra en Internet sin serlo realmente” (párr 3). Carolina Benitez Mendoza en el video *El tan discutido blackfishing de Nathy Peluso* (2022) señala que Peluso no solo posa como una mujer afrocaribeña y se autopercibe como *mulata*, también ha copiado el estilo de la afrocaribeña “Hurricane G” y finge su acento. Con estos elementos, la cantante ha interpretado permanentemente un arquetipo femenino de la esclavitud, la *mulata*, que es una mujer racialmente exótica, cuyos vestidos, turbantes y cabello decorado con flores sexualizan a la mujer afrodescendiente y suponen su “*sabor latino*” (2022, 01:10). De este modo, Nathy Peluso logra una carrera lucrativa aparentando ser una mujer afrodescendiente sin tener que asumir los desafíos y responsabilidades que las mujeres negras han enfrentado históricamente y las violencias que deben enfrentar a diario.





Figura 14. Nathy Peluso, y otrxs artistas del pop latino que utilizan la estética negra como un Disfraz, Africa Salomé  
Fuente: Afroféminas, 2022

Las plataformas de difusión gratuita en Internet son espacios idóneos para testear tendencias culturales y su popularidad. Así lo demuestra la carrera de “Rosalía”, quien se desprende de su género base, el *flamenco*, para experimentar con el trap y el reggaetón en su segundo y tercer álbum. La artista catalana incorpora la estética “choni”<sup>14</sup> a su imagen y a sus productos audiovisuales. Estas formas fueron propias de las cantantes de origen latinoamericano que se popularizaron en Internet como Ms. Nina, Tomasa del Real o La Goony Chonga, cuya imagen e indumentaria “vulgares” representan un signo de reivindicación de la clase popular de la que provienen. De modo que figuras españolas, que cuentan con la inversión millonaria de las principales compañías discográficas, como Nathy Peluso o Rosalía, extraen signos y lenguajes que corresponden a una tendencia estética viva de origen popular con el fin de garantizar una supuesta autenticidad dentro de un nuevo mercado de música hecha de manera independiente por mujeres y disidentes en la red.

Hall en su interpretación a Gramsci, señala que si bien se puede trazar una línea que divide la cultura alta de la baja, es indispensable vislumbrar que los criterios morales estéticos y las estéticas sociales resultan flexibles en el juego del poder. La hegemonía popular se pierde y se lucha mediante estrategias en las que la función de “lo popular”

---

<sup>14</sup> Choni es una palabra coloquial utilizada en España para referirse a una mujer joven de bajos recursos que pretende ser elegante y vestir a la moda. A partir del término se crea el estereotipo de la mujer que se comporta y viste de forma vulgar (Real Academia Española 2022).

consiste en “fijar la autenticidad de las formas populares, que tienen sus raíces en las experiencias de las comunidades populares de quienes tomaron su fuerza, y nos permite verlas como expresiones de una particular vida social subalterna que se resiste a ser constantemente tratada como baja y de afuera” (2013, 297). De modo que las carreras profesionales de las nuevas figuras del *reggaetón mainstream*, como “Rosalía”, “Tokischa”, “Villano Antillano” o “Bad Bunny” –todxs alineado a un discurso progresista–, evidencian una hegemonía cultural capaz de adaptarse a las demandas de una población diversa que reclama derechos humanos y justicia.

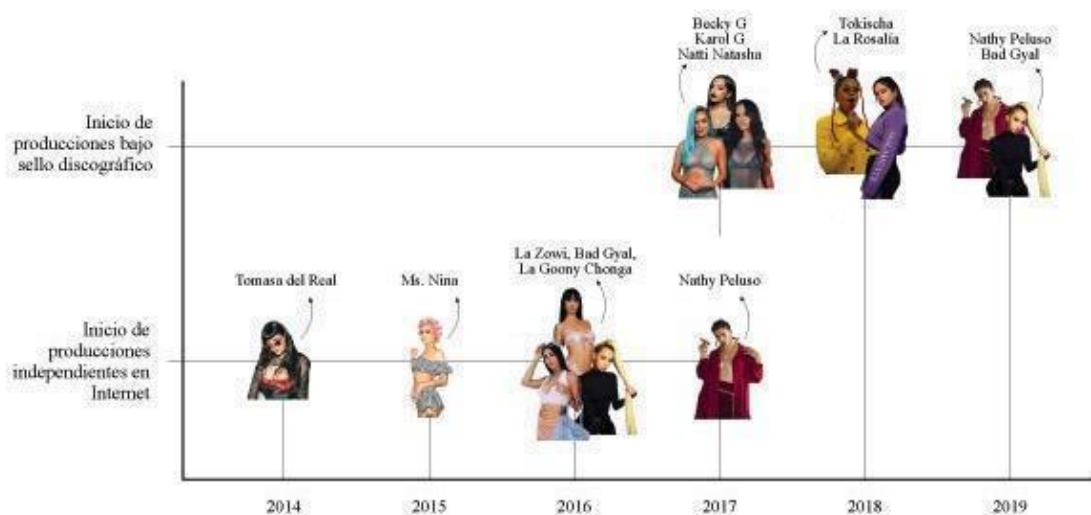


Figura 15. Figuras femeninas afines al neoperreo y al reggaetón y el inicio de su producción bajo un sello discográfico o independientemente en Internet  
Elaboración propia

Stuart Hall señala que las culturas populares del mundo moderno presentan una contradicción ya que se enraízan en las experiencias de la gente común y al mismo tiempo están disponibles para la expropiación (2013, 278). Así, el neoperreo, como muchas otras expresiones populares, se ha convertido en un nicho de extractivismo que resulta útil al momento de incluir figuras femeninas en el mapa de la mega producción musical. Por ahora y de manera simultánea, mientras las figuras del *mainstream urbano* instrumentalizan los rasgos de las mujeres negras y de clase popular, aún existen comunidades creativas subterráneas como “La Bendición” y “Neoperreo” quienes se rehúsan a alivianar la rabia de su sonido y estética, y que además hacen contrapeso en la batalla cultural con su capacidad de autogestión.



## **Capítulo segundo**

### **Análisis de la estética y discurso de Tomasa del Real y el neoperreo**

En Iquique, ciudad costera y zona franca al norte de Chile, la creciente acogida del reggaetón guarda una relación cronológica directa con el desarrollo del turismo como actividad económica, a partir del año 2000. La cantante iquiqueña Valeria Cisternas explica que el reggaetón y las tendencias de consumo y ocio afines al género son elementos que nutren la identidad de los jóvenes de su ciudad (Cisternas 2020, 0:25). Sin duda, el ambiente festivo de Iquique es la principal influencia sobre la obra de la artista, más conocida bajo su seudónimo “Tomasa del Real”.

Sus canciones se caracterizan por utilizar el dembow en fusión con sonidos electrónicos siniestros y rimas *hechas en casa*. Valeria Cisternas, al igual que otras internautas<sup>15</sup> y artistas amateurs, la mayoría de ellxs mujeres y disidentes del género, se encontraron en la red compartiendo propuestas sonoras similares que exploran estéticas futuristas relacionadas a la libertad sexual, los roles de género, la fiesta, el trabajo, el dinero y su forma de experimentar el mundo a través del *cuerpo conectado a Internet*. Ellxs estructuran un nuevo movimiento cultural propio del ciberespacio que punza en el cuerpo de las usuarias de YouTube mediante la potencia desafiante de su contenido sexual y la nostalgia rítmica y discursiva de los primeros años del reggaetón.

#### **Educación sexual y perreo, feminismo y neoperreo**

El placer sexual e incluso el sexo son temas que atraviesan la cultura contemporánea, pero de los que a mí y otrxs de mi generación nos hablaron muy poco en la pubertad y en la adolescencia. Ningunx de mis amigxs recibió una charla esclarecedora y directa sobre el tema en sus hogares ni en sus escuelas. En mi casa, el sexo fue prohibido sin la necesidad de ser nombrado. Mis padres resolvían todos sus temores relativos a la sexualidad de manera tácita, a través de una mirada fija de desaprobación, junto con la frase “Cuidaraste... Si sabes a lo que me refiero ¿verdad?”. Al igual que los padres de mis compañerxs, mis padres esperaban que todas las inquietudes y necesidades de nuestra

---

<sup>15</sup> El término *Internauta* se compone “por el término internet y la voz grecolatina nauta, con el fin de denominar al de navegante por Internet. Se refiere a los usuarios que desde sus computadores operan y navegan por las redes del ciberespacio” (Ferrada 2013, 32).

formación se vean satisfechas en la escuela. De manera que la charla sobre sexualidad que no hubo en casa, la recibimos en el sexto año del colegio. Esta comprendió dos horas de clase en que los adultos a cargo tenían como único objetivo alejarnos de toda idea o deseo vinculado a la sexualidad. Para ello utilizaban herramientas como testimonios que retrataban, desde una perspectiva punitiva, a quienes tenían que atravesar por el embarazo adolescente, enfermedades de transmisión sexual o el aborto clandestino, mientras tanto las distintas identidades y expresiones de género y orientaciones sexuales nunca eran mencionadas.

La negación de la sexualidad en Latinoamérica se debe a que las sociedades de nuestra región presentan un compromiso deficiente con la educación sexual, de manera que la experiencia de lxs adolescentes latinoamericanxs se caracteriza por la omisión permanente del conocimiento personal o científico relativo a la sexualidad (Castro, Delgado y Pasos 2017). Con mis amigxs hemos concluido en que aquella suerte de educación sexual que recibimos, en lugar de informarnos, solo consiguió convertirnos en un grupo de adolescentes con paranoia y preocupaciones secretas durante los primeros años de nuestra vida sexual. No nos entregaron herramientas para cuidar de nuestro cuerpo, tenerle aprecio o disfrutar de él, al contrario, nos sembraron la necesidad del silencio ante el temor de que nos señalen por iniciar nuestra vida sexual. En consecuencia, normalizamos que se nos fuera a excluir por embarazarnos en la adolescencia, fuera del matrimonio, o por adquirir una enfermedad de transmisión sexual.

El reggaetón no es una herramienta educativa, sin embargo, para la mayoría de adolescentes y jóvenes es el único espacio en el que es posible hablar de sexo públicamente. La historiadora Katelina Eccleston en sus estudios sobre reggaetón reunidos en el podcast “Perreo 101”, señala en el capítulo *Evolución de los Raíces del Reggaetón* (2019) que el género se compone de numerosos ritmos que difieren unos de otros: se conocen el *guayeo*, *perreo*, *malianteo*, *bellaqueo*, *sandungueo*, entre otros, y se diferencian entre ellos de acuerdo a la frecuencia cardíaca que cada uno produce en el cuerpo al danzarlo. Explica que con estas formas del perreo es posible identificar diferentes ritmos con los que nos movemos durante el sexo (Eccleston 2019, 25:56). Es así como la danza del reggaetón es un espacio en donde se transmiten saberes populares acerca de la práctica y el goce sexual.

La danza del reggaetón, el perreo, configura un espacio subversivo que alegoriza el acto sexual. No obstante, la limitada voluntad social para asimilar el libre ejercicio

sexual de mujeres y disidentes ha hecho que sea muy difícil que estxs actorxs sociales se desenvuelvan en carreras musicales cuyas temáticas giran en torno al sexo y la diversión. Así, en respuesta al escaso espacio público al que tenemos para hablar de estos temas surgen experimentos musicales como los de Tomasa del Real en los que se politiza el “mal comportamiento” a través de narraciones y estéticas que son rechazadas por la sociedad. *Igual me tomo el té con tu abuela* (2014), uno de sus primeros videos en Youtube, registra a Valeria pasando el rato con sus colegas mientras bailan y cantan frente a una cámara de baja resolución. En el juego, la cantante relata las estrategias que utiliza para encajar en la familia de su pareja. Entre ellas menciona fumar marihuana para sentirse relajada, sonreír constantemente para lucir agradable y cubrir sus tatuajes para no ser juzgada:

Igual me tomo el té con tu abuela  
 Me hago la hueona, me hago la buena  
 Me tapo los tatuajes, me duelen las muelas, ¡ay!  
 No importa, no estoy ni ahí  
 Preséntame a toda tu family  
 Después me voy al dentist  
 ¡A que me quite este dolor, please!

Este extracto refleja los matices que Valeria Cisternas irá consolidando en el discurso y la estética de su obra. Su peculiaridad consiste en la burla y el quiebre de las normas y expectativas sociales que logra a través de la enunciación de su avaricia, su deseo sexual, el consumo de drogas y la experimentación del placer. Así, la musicalización de sus anécdotas y deseos en fusión con las imágenes de un *smartphone* que capturan su cotidianidad nos entregó productos visuales con los que muchxs jóvenes nos sentimos identificadxs. Sus canciones empezaron a popularizarse en Internet y posteriormente suenan en fiestas subterráneas en que mujeres y disidentes djs le dedican un espacio a las nacientes figuras del neoperreo como Ms Nina o Bad Gyal.



Figura 16. *Igual me tomo el té con tu abuela*, videoclip, Tomasa del Real, Youtube, 2014  
 Imagen extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=DIWBIEE\\_4Hw](https://www.youtube.com/watch?v=DIWBIEE_4Hw)

El videoclip de la canción *Préndelo* (2014) de Tomasa del Real reúne una compilación de recuerdos de la cantante: retratos de la ciudad, el mar y el mercado, fiestas en casa, una pista de *skateboard*, imágenes de gatos, fiestas en casas con piscina, visitas a la playa, imágenes de Tomasa cantándole a sus amigxs, su reflejo en el espejo mientras baila o fuma marihuana, viajes de carretera y un *show* de *dragqueen*. Al otro lado de la pantalla es inevitable aceptar la invitación de la cantante. Tomasa del Real nos hace cómplices de aquella plenitud sin freno y sin culpa. Con ella nos despojamos de esa promesa que hace a las madres y a los infantes responsables de la reconstrucción de la sociedad. De manera que la artista elabora una figura femenina que se distancia de las aspiraciones que tiene la sociedad para una mujer que ha nacido bajo los privilegios de la clase media.

Las nociones de la educación sexual en la sociedad latinoamericana se fundamentan en *La Familia*, alineándose al esquema de la familia tradicional que es heterosexual, monogámica y patriarcal. De manera que se legitima un discurso de discriminación que excluye a los hogares diversos, además, niega, invisibiliza y patologiza todas las formas de identificación genérica y orientación sexual que quedan por fuera de la heteronorma binaria. En consecuencia se abren las puertas a la legitimación de la violencia contra la población LGBTIQ+, incluso en países como Ecuador se normaliza la actividad de centros de tortura denominados “clínicas de deshomosexualización”.

En el mismo sentido, el concepto de *La Familia* sitúa el cuerpo de la mujer en el centro del debate de la reproducción, de manera que nuestro rol dentro de la sociedad se fundamenta en la obligación de la maternidad, mandato que nos impone un ejercicio de *expropiación del cuerpo*. Este se refiere a que culturalmente el cuerpo femenino sostiene

una pesada carga simbólica que nos prohíbe tocarlo y nos castiga por experimentar placer, lo que nos obliga a pensar que la única función de nuestro cuerpo consiste en complacer a los otros y en su capacidad para la gestación.

Estas nociones, comunes en la sociedad, nos impiden conocer nuestro cuerpo y entender que también nos es posible la plenitud y la satisfacción propia. José Ordoñez en su tesis “*Pa’ que explote la culósfera*” (2020) nos recuerda que el orden social se sostiene sobre la moralidad judeocristiana. En esta, el sexo es un elemento de unión y compromiso y se valida a través de prohibiciones que modelan las exigencias del “buen comportamiento”. De manera que, mientras *la prohibición del sexo premarital* nos demanda “vírgenes”, *la censura del placer sexual femenino* asigna a la reproducción humana como única finalidad del acto sexual (76). Así, las mujeres estamos obligadas a ser encantadoras y serviciales, al mismo tiempo en que debemos resguardar nuestro cuerpo y su apariencia, regular nuestro comportamiento y limitar nuestro lenguaje en búsqueda de que se nos considere “material para el matrimonio” y no un “entretenimiento pasajero”.

La configuración social del uso del cuerpo y el reparto social del placer atiende a la lógica binaria que otorga mayores libertades corporales a los varones –bajo un sesgo de clase, orientación sexual y raza– perpetuando la dominación masculina y la sumisión femenina. Para las mujeres y lxs disidentes del género el sexo es un derecho silenciado. La negación de la sexualidad de estos cuerpos funda la idea de que el trabajo más denigrante es la prostitución, de manera que es muy probable que en algún momento de la vida, seamos insultadxs con palabras relativas a la libertad y el trabajo sexual como: “fácil”, “perra”, “puta”, “zorra”.

Los grandes mandatos y micro-opresiones que denigran a mujeres y disidencias genéricas mediante connotaciones relativas al trabajo sexual generan respuestas insumisas a través de danzas rebeldes como el *twerk*, el *vogue* y el *perreo*, que mediante el movimiento de las zonas “prohibidas” del cuerpo y la seducción de los gestos tienden puentes para liberar cuerpos que han sido silenciados en el espacio público. A estas se suman otros ejercicios de emancipación que consisten en publicar y vender fotografías y videos propios con connotación erótica o sexual.

El intercambio de dinero por material explícito implica el falseo de las reglas morales de la sociedad planteando la posibilidad de la autoexplotación pornográfica que hace parte del concepto de la *economía del biocapitalismo farmacopornográfico*, propuesto por Beatriz Preciado, que se define como un sistema económico que no produce

cosas, sino ideas móviles, órganos vivos, símbolos, deseos, reacciones químicas y estados del alma (2008, 45). El estímulo del deseo sexual desplegado en pantallas opera dentro de la gestión global de los ciclos excitación-frustración del consumo, dichos estímulos son capaces de producir descargas de placer al otro lado del planeta (180). De modo que estas actividades operan simultáneamente entre la emancipación simbólica de unxs y la producción de un tipo de capital inagotable que opera a través de la persecución infinita del placer.

Remedios Zafra, en su libro *Un cuarto propio conectado* (2010) señala que, a través de usuarios y avatares, las redes sociales nos han convertido en engranajes de un sistema de producción de contenidos en el que nuestra imagen es el objeto de intercambio y negociación (56). Una mercancía de nosotrxs mismxs que se constituye en el territorio de la representación como un *playground* en el que podemos personificar distintas versiones de unx mismx, “en el límite de un avatar podemos fantasear con comportamientos diferentes a los que solemos tener en el mundo físico” (127).



Figura 17. *Perra Del Futuro*, videoclip, Tomasa del Real, Youtube, 2018  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=zgb5uyqwSCI>

El videoclip *Perra Del Futuro* (2018) de Tomasa del Real propone un personaje masculino que se apropia de la voz femenina de Tomasa, perrea enérgicamente sobre autos y motos en un parqueadero mientras canta “aquí llegó tu baby, tu perra del futuro”. Así la cantante propone la posibilidad de jugar con los recursos performativos del género, mediante la danza, el autorretrato y la enunciación de nuevxs sujetxs que se crean a sí mismxs. La canción se ha convertido en un himno de la reivindicación de los roles de género y la orientación sexual.

En el clip, el personaje abandona la gestualidad masculina para mostrar una fragilidad dinámica y seductora que generalmente se le asocia a lo femenino. El *lip sync*<sup>16</sup> del argentino “Shuubass” lo transforma en una “perra” y con esta identidad invoca un futuro en que las preconcepciones relativas al género y a la sexualidad se han disuelto. Nos traslada a un tiempo en el que “perra” deja de ser un insulto y se transforma en una subjetividad íntegra experimentada por un cuerpo que no es definido por su género y que vive su sexualidad con plenitud. El personaje luce ropa interior, accesorios y joyería para retratar la sensualidad y el desenfado de su cuerpo frente a la cámara de su teléfono inteligente, estas imágenes subvierten el clásico prejuicio que condena a las mujeres que comparten fotografías de su cuerpo. De modo que esta pieza audiovisual estructura el sentido de un *nuevo perreo* que se sostiene en la tecnología para ampliar el espacio físico en el que es posible y segura una manifestación libre e informada de la sexualidad.

En medio de la dominante industria del entretenimiento que lucra a través de la sexualización de cuerpos femeninos, la propuesta de un nuevo perreo como danza rebelde junto con la automercantilización de “*nudes*”<sup>17</sup> se plantean como prácticas para reelaborar nuestra experiencia como seres sexuales que no calzan dentro de los estereotipos de las grandes pantallas del mainstream. Se trata de acciones que intentan ser nuevas formas públicas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que buscan exceder la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado. De modo que “los que hasta ahora habían sido el objeto pasivo de la representación pornográfica («mujeres», «actores y actrices porno», «putas», «maricas y bolleras», «perversos», etc.) aparecen ahora como sujetos de la representación cuestionando [...] la estabilidad de las formas de hacer sexo y las relaciones de género que estas proponen” (Preciado 2008, 184).

La veloz acogida de Tomasa del Real se debe –en gran parte– a la movilización por la lucha de las mujeres en América del Sur que había despertado a la par que el surgimiento de su carrera musical. A partir de la segunda mitad de la década de 2010, en nuestro territorio se proliferó un sentimiento generalizado de emancipación de las mujeres y sexodisidencias, quienes devoramos las narraciones-otras del neoperreo y nos sumamos al manifiesto la transgresión de la “mala mujer” que propone maneras propias de denuncia y propuestas alternas de contención. Así, la obra de Valeria Cisternas hace un aporte

---

<sup>16</sup> *Lip sync* “es un término usado para denominar la sincronización de movimientos labiales con vocales habladas o cantadas, simulando así el cantar o hablar en vivo” (Wikipedia 2022).

<sup>17</sup> Se le denomina *nude* a las fotografías de cuerpos parcial o completamente desnudos que se envían dentro de las dinámicas del erotismo y la sexualidad.



importante a la reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad a través de narraciones en las que confecciona un aura infame sobre la imagen femenina, de modo que las narraciones de la cantante ponen a nuestra disposición todo el abanico de categorías peyorativas con las que se nos ha querido menospreciar.

Ivy Queen, en el tema *Yo quiero bailar* (2002), realizó el primer *vocal deliverie*<sup>18</sup> femenino desobediente en el que propone la sensualidad de los cuerpos danzantes sin dejar de advertir sus límites, puntualizando: “eso no quiere decir que pa’la cama voy”. La cantante realiza una manifestación compleja del goce femenino en la que ella se afirma como un cuerpo deseante con agencia para decir que NO de manera directa, sin vergüenza, culpa o arrepentimiento. Ordoñez señala que el lenguaje verbal, gestual y corporal del perreo atraviesa a los cuerpos en la pista de baile, convirtiéndolos en productores de significantes que problematizan los procesos de significación normativa en la vida social (2020, 81).

Katelina Eccleston, en el episodio *Make Reggaetón Nasty Again* (2019) del podcast “Perreo 101”, puntualiza que el estereotipo de las mujeres latinoamericanas no es homogéneo. Se cree que las latinas blancas son sumisas y complacientes mientras que las latinas negras son promiscuas y salvajes. De tal manera que la sociedad conservadora ha considerado *el blanqueamiento del reggaetón* como un recurso necesario para diferenciar a las unas de las otras, y a su vez permitirles a las latinas de tez clara un espacio de participación en la música de moda. En efecto, pocas mujeres de piel oscura han logrado reconocimiento en la escena, en tanto figuras como Ivy Queen, haciendo uso del privilegio de su tez clara, han tenido acceso a una plataforma para desafiar las lógicas patriarcales del reggaetón al manifestar sus límites con firmeza y en oposición a la docilidad y servicio que se espera de ella por el color de su piel.

El manifiesto de Ivy Queen en el 2002 instauró un nuevo modelo femenino con conciencia de su deseo. Este abrió un espacio de expresión que años más tarde fue tomado por otras creadoras afines al perreo como Tomasa del Real que canta sobre el beat de su “reggaetón oscuro” en el tema *Tamos Redy* (2016):

Pa’ perrearme hay que ponerle violento  
Te regalo un día, me voy si no me entretengo  
A nadie mantengo

---

<sup>18</sup> *Vocal delivery* se refiere a los componentes del habla que se relacionan con la voz. Estos incluyen velocidad, volumen, tono, articulación, pronunciación y fluidez. Estos elementos definen como involucrar e interesar a la audiencia, además, ayuda a garantizar que las ideas se comuniquen con claridad (University of Minnesota 2016).



Tomasa del Real toma el aporte de Ivy Queen para crear temas que proveen de libertad para enunciar el deseo sexual femenino en primera persona y vocalizar todas las implicaciones del sexo, incluyendo el trabajo sexual y sus beneficios económicos, todo lo anterior evitando eufemismos. En varias entrevistas la cantante ha insistido en señalar que su propuesta no busca contribuir con las ideas del feminismo. No obstante, la puesta en escena de Tomasa del Real se ha convertido en un evento visual que rebasa su voluntad como autora y que en contacto con la audiencia produce poderosos sentidos cercanos a la destrucción de roles femeninos y la reivindicación de la desobediencia de las mujeres. Con sus temas, la cantante logra que los cuerpos subalternos encuentren en su obra un espacio para reconocerse como sujetxs de derechos.

Valeria Cisternas presenta su lugar de enunciación con franqueza y determinación. Durante la entrevista *Tomasa del Real: “Me carga que piensen que soy la reggaetonea feminista”* (2018), realizada por Victoria Misito, Valeria señala que su seudónimo, un nombre originalmente masculino que ha sido feminizado, guarda una potencia particular que ha sabido acompañarle de la mejor manera:

Me gusta porque le encuentro un valor fuerte. No es tradicional y tiene una dualidad que me acomoda, porque yo nací mujer, con tetas y vagina, pero no me siento representada por el género femenino. No me llena. Nunca me he sentido cómoda con que me encasillen. Igual me encanta ser mina, no es que no quiera serlo, pero lo vivo desde un punto súper travesti. (2018, párr. 3)

La cantante explica que adoptó el nombre Tomasa tras apropiarse de su apodo “negra Tomasa” que derivó de “negra”, nombres con los que se referían a Valeria por su tono de piel, además le añadió el apellido “Del Real” cerrando el sonido de su identidad deseada. Tomasa afirma que su alias le permite manifestar su insatisfacción con las normas y expectativas que recaen sobre las mujeres, con este desmonta la noción genérica pues “Tomasa del Real” es reflejo de la facilidad con la que transita entre lo masculino y lo femenino. En la entrevista *Tomasa del Real: “El feminismo está mal planteado”* (2016) realizada por Dano Mozó vuelve a definirse como una travesti que ha nacido en el cuerpo deseado, refiriéndose a la maximización de su feminidad y a la monstruosidad que constituyen la imagen de Tomasa del Real, que Valeria denomina su proyecto personal.



Figura 18. *Brujería*, videoclip, Tomasa del Real ft Kid Lucifer, TECH GRL, Youtube, 2020  
 Imagen extraída de [https://www.youtube.com/watch?v=MFjs\\_5MGOhc](https://www.youtube.com/watch?v=MFjs_5MGOhc)

### Mujeres del mal

El vínculo aparentemente intrínseco entre lo pasivo y lo femenino ha sido naturalizado a través de la reproducción social de los roles binarios, que se refuerza en productos culturales y educativos. De modo que las representaciones femeninas tienden a *cosificar a la mujer* al reducirlas a sus características físicas y ponerlas al servicio de la comodidad y el placer masculino. Teresa Bruel Dos Santos, en su tesis doctoral “Representaciones sociales de género: Un estudio psicosocial acerca de lo masculino y lo femenino”, señala que la cosificación de la mujer es una manifestación de la violencia de género, estos actos de dominación que se aprenden y se enseñan; se producen y se reproducen tanto en el nivel de los oprimidos como en el de los opresores (2008, 81-2). De manera que la sexualización de las mujeres en libros, programas de televisión, películas, música y en la publicidad dan forma y sentido a aquellos preceptos falocentristas que constituyen pedagogías de la violencia de género y atentan en contra de los derechos de las mujeres.

El documental *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory* (2008) señala que al igual que otros productos de la cultura de masas, la producción visual de los pioneros del género urbano –que hoy son figuras reconocidas del *reggaetón mainstream*– se apoyó en la alta demanda de piezas audiovisuales de cosificación femenina (Chankin y Savidge 2008, 40:10) para hacer crecer el movimiento underground hasta convertirse en lo que hoy conocemos: el edulcorado sonido de la música pop de Occidente. Patricia Salinas en su artículo *Más zorras que los cazadores* (2021) señala que si bien el reggaetón narra relaciones amorosas y sexuales que son machistas, este tipo de

música ha sido el chivo expiatorio de toda una industria que lucra a través de la cosificación de la mujer. Se señala al reggaetón como un tipo de música misógina como si esta fuese una condición exclusiva de su género musical. Entonces, ¿por qué las mujeres y sexodisidentes disfrutamos del reggaetón si su contenido retrata una mujer al servicio del placer sexual masculino, quitándole la voz y la voluntad propias?

La razón es sencilla. La sociedad acepta totalmente estilos musicales como la balada romántica que, con su sonido armónico y canto lírico, nos acomoda para dictar frases que sentencian el sentido de la vida de las mujeres siempre en relación de dependencia junto a un hombre. La balada insiste en construir una fantasía en que las mujeres solo logran experimentarse como *mujeres* cuando consiguen la compañía de un hombre que las valide frente a la sociedad. Elegimos disfrutar del reggaetón como un acto que se opone al cuento de hadas vuelto música pop, en el que nuestra participación se limita a la del ornamento. El reggaetón, por su parte, nos envuelve en una narración activa que nos hace parte del juego, en este podemos tomar la *decisión de ser sexuales* si así lo queremos, con él existe la posibilidad de manifestarnos *deseantes* en el espacio público.

El reggaetón a través del perreo nos ha permitido reivindicar la sexualidad de las mujeres con cada parte del cuerpo: con la boca hablamos de sexo mientras danzamos con las caderas, la pelvis y el culo reivindicando nuestro derecho al placer sexual. Salinas puntualiza que los relatos del reggaetón alejan el sexo del dramatismo solemne y culposos y lo aproximan a la eufórica elocuencia de la broma y al lenguaje callejero en castellano. De manera que, si el reggaetón nos entrega una noción del sexo más parecida a la plenitud de la danza social que a la oscuridad de la deshonra (2021, 114), acudiremos a su llamado.

La sexualidad y el reggaetón se vinculan mediante el perreo, que para Ordoñez consiste en el movimiento pélvico de frotación contra el culo y viceversa. En este sentido, las imágenes que construimos en el perreo se asocian al vaivén sexual y son un medio sensorial con el que es posible recrear formas-otras de experimentar la sexualidad y que politiza las áreas corporales que han sido prohibidas. Así, el perreo cuestiona la experiencia del placer en la esfera racional y de contención ciudadana, ya que desplaza la actividad sexual del espacio privado al público (2020, 74). Salinas agrega que el perreo para las mujeres es una invitación reflexiva para cuestionar el rol femenino en las dinámicas sexuales. Así, a través del uso del cuerpo desbordado, ocurre una potente transformación en que las mujeres abandonamos el papel de objeto de placer o trofeo de la audacia masculina para convertirnos en una sujeta que es desafiada, a través de la música, a divertirse, bailar y tener sexo placentero (2021, 115).

En la dimensión del neoperreo, el deseo, la maldad y la monstruosidad se materializan a través de las intrépidas vivencias musicalizadas por las cantantes del movimiento en aleación con una superlativa puesta en escena de sus cuerpos contrahegemónicos. El espíritu del neoperreo reside en la desafiante mirada subalterna femenina, su voz y sus demandas. A partir de esta lectura del mundo posmoderno, se configura una llave de acceso hacia las zonas prohibidas del lenguaje, del cuerpo y sus prácticas. Desde sus primeras apariciones en pantalla, las narrativas de Tomasa del Real se caracterizan por plasmar fantasías ligadas al goce, la opulencia y la perversión, sumergiéndonos en narraciones refrescantes que ilustran formas alternas de habitar el cuerpo femenino y que lo conducen al límite de lo incorrecto.

Dichas apariciones devienen en una suerte de desobediencia a la lógica liberal del capitalismo patriarcal que elabora productos audiovisuales hegemónicos en los que solo se permite y promueve la experimentación de un *goce normativo*, es decir, aquel en el que los roles de género quedan intactos. Tomasa del Real no solo ejecuta su derecho al goce, también propone su propia concepción de la satisfacción y el placer, que se oponen a las exigencias discursivas y estéticas de las producciones corporativas. De modo que la narración y la estética visual de Tomasa del Real ambientan las formas y el lenguaje del neoperreo en un contexto ilegal y delictivo a través de su evocación a la pornografía y al consumo y venta de sustancias ilegales. Elementos que hacen énfasis en la declaración de su insubordinación.

El espectáculo en vivo de Tomasa del Real reúne cantantes y bailarinas con corporalidades exuberantes y llenas de accesorios quienes interpretan canciones con un imponente tono sexual, visten trajes diminutos, hacen twerk y coquetean con el público. Se trata de una puesta en escena que hace apología al *freak show* y a la pornografía. Preciado señala que:

Como afirma el productor porno David Friedman, la explotación pornográfica contemporánea, entendida como consumo audiovisual y práctica performativa, es una extensión de los espectáculos populares del circo, de los *freak shows*, a las ferias y de juegos y parques temáticos. La pornografía y la prostitución podrían considerarse como dos de los ámbitos performativos de la industria del espectáculo que han sido relegados durante los siglos XIX y XX al ostracismo y la ilegalidad. La transición del cuerpo monstruoso, perverso o desviado (*freak*, homosexual, ninfómana, puta) del estatuto de atracción circense al de enfermo mental o criminal apoyará este proceso de exclusión de la esfera pública y económica. (2008, 180)

Zafra señala que la Red da lugar a espacios liminales en donde la representación de los cuerpos logra complejizarse y alterar la tradicional oposición *pintura vs. circo*, en

la que el *cuerpo ideal* (el que se retrata en la pintura) se representa principalmente en la imagen fija –portada de revista, por ejemplo– mientras que el *cuerpo imperfecto* (el que habita el circo) se presenta in situ, e incluso se exhibe en el tono cómico o dramático que caracteriza tanto a los programas televisivos de entretenimiento, como los *talk shows* o las entrevistas que se realizan en la vía pública y se emiten en los noticieros (2010, 68). De modo que los proyectos visuales que se originan en el ciberespacio, como el de Tomasa del Real, pueden transgredir la estética *ideal* del videoclip con la *imperfección* de los escenarios cotidianos, los cuerpos fuera del canon, ornamentos *kitsch* o *glam*, etc. De este modo Del Real se nutre del triunfo de la imagen de bajo presupuesto, lo imperfecto, lo amateur y lo freak, que la dotan de autenticidad y sugieren estar más próximos a *lo real*.

El videoclip del tema *Ella quiere culiar* (2020), realizado en colaboración de “Dj Sustancia” y “Tech Grl”, elabora una ficción en la que Neoperreo es una comunidad de narcomodelos liderada por Tomasa del Real. La figura de la narcomodelo se popularizó gracias a personajes de cine y televisión como *Sin Tetas no hay Paraíso* (2006) o la novela *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco adaptada al cine (2005) y la televisión (2010); en estas se retrata a mujeres que buscan ser objetivizadas y seleccionadas como “trofeos” por hombres poderosos. La investigación *Mujeres y crimen organizado en América Latina* (Alonso et al. 2020) señala que las narcomodelos buscan ser compañeras de narcotraficantes varones para tener la posibilidad de desempeñar “diferentes funciones en la cadena del narcotráfico [...], desde transportar droga hasta actuar como testafierros que lavan el dinero procedente de los negocios ilícito” (17).

*Ella quiere culiar* (2020) busca teatralizar, de manera futurista, múltiples formas en que las mujeres logran involucrarse con la red del narcotráfico. La pieza arranca con una pantalla holográfica que presenta la ficha descriptiva de cada una de las narcomodelos como si se tratase de un catálogo virtual de productos. Estas incluyen información como: alias, género, estatura, color de cabello y área de experiencia. Varios perfiles se seleccionan y a continuación se muestra a un grupo de mujeres que juegan en una piscina de hidromasajes moviendo su trasero contra el flujo del agua. Mediante el uso de efectos especiales, el tamaño de sus nalgas incrementa en cada rebote. La transición entre un plano y otro se realiza mediante movimientos agresivos que nos dan la sensación de estar bajo los efectos de alguna droga y nos permite experimentar la sentencia que dicta Tech Grl en su verso: “este es un perreo abusivo”. Las mujeres beben champaña, bailan y miran

frontalmente a la cámara para repetir la frase recurrente del coro “ella quiere culiar”, “she wants to fuck you”.



Figura 19. *Ella quiere culiar*, videoclip, Tomasa del Real ft. DJ Sustancia, TECH GRL, Youtube, 2020

Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=rA1gNOtbIa8>

La pieza hace una apología al biocapitalismo farmacopornográfico de Beatriz Preciado, que se enfoca en el placer sexual como en los fluidos y tecnologías que sostienen este intercambio. De modo que el clip evidencia la maximización visual de cuerpos que han sido modificados/alterados a través de efectos especiales, cirugías plásticas y accesorios, además, teatraliza estados de ánimo alterados mediante el consumo de estupefacientes. Dicha apología ilustra formas y conductas que resultan disonantes con una supuesta feminidad incorruptible y nos muestra mujeres que hacen ejercicio de su capacidad de agencia cuando deciden cometer actos reprochables –criminales o violentos– por voluntad propia. Así, las narcomodelos del neoperreo son mujeres que exhiben su sensualidad y desempeñan labores dentro de la red de narcotráfico, que superan las expectativas de las representaciones clásicas en donde las mujeres generalmente son validadas como madres, ornamento o trofeo.

Dj Sustancia como “KITCHEN MANAGER”, Tech Grl como experta en “logistics and communications” y Tomasa del Real como “FinalB0\$\$” ejecutan una inversión de roles, ahora son mujeres quienes llevan la voz de mando. Más se trata de una estrategia que sigue reproduciendo las fronteras simbólicas que separan una categoría de otra y con ellas su sistema de representación (Hall 2013, 315). El desplazamiento de inversión desordena las correspondencias performáticas del género, sin embargo, no logra



una fuga o una disrupción estructural, es decir, aunque se muestra a un grupo de mujeres que interpretan papeles protagónicos y de liderazgo, la matriz que separa a oprimidxs de opresorxs queda intacta dentro de la narración.

El juego de la inversión que aparece en *Ella quiere culiar* es símil de la mirada con la que Del Real concibe su obra como subgénero musical, comunidad creativa y empresa. Neoperreo es una máquina que Tomasa ha construido para asaltar el poder –patriarcal–, esta consiste en el uso de la tecnología como un medio para la explotación pornográfica de su cuerpo. Neoperreo es una bio-máquina que detecta atajos e inyecta su veneno en superficies aptas para su proliferación, es un organismo que se entrega a los regímenes y estructuras sociales establecidos para llenar auditorios y lograr reconocimiento social. Neoperreo se burla de la esperanza y las buenas intenciones, no busca reformular las lógicas nocivas del mundo pues se alimenta de ellas. Tomasa no logra su título real por algún tipo de nobleza, se rehusa a que la nombren “la reggaetonera feminista” y se autopercibe como “The Final Boss”, unx “Jefx absolutx” sin género, cuyo título hace alusión a lx mayor ganadorx de los videojuegos de lucha.

De vuelta al videoclip *Ella quiere culiar*, mientras a nivel visual los roles de género se invierten, la narración reproduce la sumisión femenina como un recurso de persuasión seductora, que es el elemento clave en el juego erótico y en la estrategia de ventas en el mercado de la música relativa al reggaetón. Del Real elaboran una antítesis que evidencia el deseo –patriarcal– de imponerse en un mundo predominantemente de hombres, sin perder sus atributos femeninos estereotipados, al contrario, se beneficia de ellos y los maximiza hasta la monstruosidad, de este modo la cantante toma ventaja sobre un público masculino que responde favorablemente al personaje fantástico de “la mujer en falta”:

Bebé yo estoy tomada  
 Tus recuerdos, tu mirada  
 Estoy desesperada  
 Todo el día encerrada  
 Esperando tu llegada  
 Desnuda en mi cama

La película coloca a las narcomodelos en el foco de la narración haciendo énfasis en la relevancia de su participación. Quien paga por sus servicios es un personaje ausente en el cuadro, pues de él lo que importa es su dinero. Los videoclips de Tomasa del Real recurren a la dramatización de frivolidades, intenciones reprochables y actividades ilegales que cubren la atmósfera de la adrenalina de hacer “el mal”. Así, las figuras de

autoridad y las restricciones hacen parte de la fantasía, tan solo para ser ignoradas, burladas e incluso manipuladas. La feliz experimentación de lo prohibido tiende un lazo directo con la connotación dionisiaca presente en el cuerpo de la mujer y en el estereotipo femenino, de modo que el uso de un lenguaje relativo al código delictivo es una clara analogía de lo que significa tener un cuerpo “inferior” que habita el territorio subterráneo y se encuentra por debajo del iluminado esplendor masculino.

Defecto, falta o anomalía hacen correspondencia con cuerpos de segundo orden a los que se les limita/niega la participación en el espacio público y sus garantías. De modo que mujeres y sexodisidentes permanentemente sobrevivimos a violencias y vejaciones en cada etapa y espacio en el que transcurre nuestra vida. El malestar y la inseguridad, de la violencia patriarcal y la desatención estatal, nos ha obligado a desarrollar estrategias comunitarias que operan por fuera de la norma y la moral, como la prostitución autónoma que permite medios para dignificar la vida, el aborto clandestino con medicamentos con el que es posible decidir sobre nuestro cuerpo y continuar un proyecto de vida propio y la denuncia anónima, funa o escrache con la que evidenciamos prácticas violentas y sus perpetradores como una medida comunitaria de cuidado.

*Ella quiere culiar* (2020) expone una representación femenina tridimensional que deja ver los claros y oscuros del *deseo* que moviliza su supervivencia. Se trata de una voluntad compleja que supera la presencia latente del deseo sexual femenino y nos presenta la instrumentalización de este como una estrategia plausible para la satisfacción de un deseo mayor y más importante. *Ella quiere culiar* no es solo un relato erótico, esta pieza ilustra un apetito total y abrasador que se reapropia del espacio privado y manipula las dinámicas de la intimidad para conseguir bienes materiales, posiciones de liderazgo, reconocimiento social y capacidad de agencia:

Y si le pide rakatá, se le da  
 Y si me vengo yo pa' acá, agárrala  
 Fuerte por atrás, duro por atrás  
 Vámonos juntitos a la oscuridad  
 Se le hace de día, a la bandía'  
 Ella no pide perdón por ser un bombón

Tomasa del Real se presenta como la líder de su comunidad, quien planifica y maneja cada detalle de su propia empresa de entretenimiento sin que ello le impida divertirse. En la ficción como en la realidad, la cantante es quien elabora las narraciones que caracterizan al concepto de neoperreo. Con su propuesta ella es capaz de manipular



el deseo a través de la pantalla. A diferencia de la mayoría de musicxs, Valeria Cisternas inició su carrera artística por coincidencia y encontró en este nuevo oficio una nueva herramienta para ejecutar un estilo y plan de vida, propios, que se distancian notablemente de las metas que se nos ha enseñado a desear. El videoclip *Ella quiere culiar* (2020) es una representación fantástica de la realidad de su carrera artística como precursora de un subgénero subterráneo que hace posible su anhelo de una vida de bienestar en la que no hay lugar para una figura de autoridad (Cisternas 2018, 00:19), un jefe y sus órdenes o la industria musical con sus exigencias.

Salinas hace una reflexión sobre los cuerpos que se dejan afectar por la música y participan en la danza social del perreo, señala que estos no son cuerpos que carezcan de un pasado de domesticación y memoria de los mecanismos de condicionamiento y aprendizaje al que han sido sometidos. La danza como una alteración de los movimientos habituales implica un desafío para desaprender la norma y encontrar nuevas formas corporales para experimentar los estímulos de la música y el entorno social (2021, 111). En consecuencia, el perreo es una acción de resistencia al “deber ser” de los cuerpos oprimidos, que en la danza desobedecen esas lecciones históricas que nos exigen formas exuberantes, comportamientos cautos y ninguna respuesta contra una posible agresión. El perreo nos permite reescribir aquella educación que buscaba convencernos de que el placer, el sexo y la promiscuidad son malos. Particularmente el cuerpo de la mujer y lxs sexodisidentes son aquellos que han sido atados a avisos, restricciones y juicios, tienen poco lugar para moverse en libertad. En este reducido espacio nos toma mucho tiempo, energía y no poco sufrimiento advertir que si alguien ha de mandar en nuestras entrañas somos nosotrxs mismxs (2021, 110).

Frecuentemente, a las mujeres se nos cuestiona acercarnos al reggaetón alegando una contradicción que descalifica nuestras demandas sociales e invisibiliza la hostilidad con la que el mundo oprime nuestros cuerpos. Al igual que el uso de la falda corta, el consumo de alcohol o el salir solas por la noche, nuestro interés por el reggaetón es un acto público que involucra nuestros cuerpos y funciona como “evidencia” de nuestro mal comportamiento. Así, nuestra manifestación corporal en el espacio público nos hace merecedoras de tratos violentos y naturalizados como la sumisión, los celos, el acoso, la agresión física, el abuso sexual e incluso el femicidio. A la indignación de estas injusticias se le suma que, frente a la violencia de género, los medios de comunicación y gran parte de la sociedad justificarán que seguramente las víctimas se lo *estaban buscando*.

Tomasa del Real se sumerge en el dembow proponiendo formas que rompen con la estética de “lo urbano”. La cantante convoca imágenes fantásticas femeninas –como la vampira, la sirena o la bruja– que funcionan como *artilugios de acceso* que permiten el desarrollo de narraciones relativas al goce femenino y la plenitud de la creación musical amateur. A través de la fantasía Valeria atraviesa un portal hacia lo que se nos ha enseñado es el “mal comportamiento”:

Es de noche, vampira  
 Aparezco yo entre la neblina  
 Felina, uñas largas negras  
 Nunca en la cocina  
 [...]
   
 Quiero que seas mi hombre lobo  
 Contigo me sobo, me sobo

Tomasa del Real, *La Vampira* (2016)

De manera que las ficciones creadas por Tomasa del Real –llenas de connotaciones de lo profano, conjuros del deseo y lenguaje grotesco– son recursos que enriquecen la estética de la oscuridad, el horror y la repulsión que la obra de Cisternas busca causar al ser leída bajo la lente hetero-cis-patriarcal de las sociedades conservadoras de Latinoamérica.

María Galindo en su texto *No se puede Descolonizar sin Despatriarcalizar* (2013) define al patriarcado como una construcción que amalgama y superpone todas las jerarquías sociales, creando una plataforma de juicios desde la que se justifican todas las opresiones. Se trata de un complejo de jerarquías sociales, que se fundamentan en el privilegio masculino y la subordinación femenina. Este se expresa en relaciones asimétricas en el ámbito económico, cultural, religioso, militar, simbólico cotidiano e histórico (92). El artículo “*Rompiendo habitus, (re)orientando caminos*” de Maialen Suarez, Silvestre y Royo, añaden que la imposición de la heterosexualidad y la obligación de responder a una identificación genérica asignada al nacer, aseguran y refuerzan su estructura de dominación. Así, el término hetero-cis-patriarcado recalca la función del patriarcado como un sistema que reconoce, regula y sanciona las elecciones genéricas y conductas sexuales más lejanas al modelo hegemónico. Esta denominación da cuenta de la subordinación de las mujeres y lxs disidentes del género y la sexualidad a lo largo de la historia (2019, 3-4).

El hetero-cis-patriarcado se ha instalado en espacios profundos e inadvertidos del ser. Este nos aleja del “mal comportamiento” mediante experiencias corporales de

aprobación o rechazo como la simpatía o la repugnancia. Sara Ahmed reflexiona acerca de *La performatividad de la repugnancia* (2015), señala a este malestar como una reacción casi involuntaria de retroceso ante la proximidad de lo que es ofensivo para el “buen gusto”, de manera que actúa como un mecanismo de defensa frente al temor a contaminarse de una sustancia perjudicial para el organismo (134). Lo repugnante involucra al tacto y la proximidad, se nos impone y nos obliga a aferrarnos temporalmente a los detalles de su textura, sus contornos, sus formas, cómo se mueve y cómo se nos adhiere. Esta sensación se hace presente durante los primeros contactos con la obra de Tomasa del Real, ya que nos presenta elementos de lo que por convención social ha sido designado como execrable, por ello, sus canciones y videoclips presentan una ofensa para lo que se ha definido como el bien, – “el buen gusto”, “la buena presentación”, “los buenos modales”, “las buenas aspiraciones” y “las buenas intenciones”– dentro del hetero-cis-patriarcado.

El contenido de la cantante, al mismo tiempo en que repele ciertos cuerpos, hechiza a otros que encuentran en este nuevo sonido una pausa para experimentar *bienestar en el ser distinx*. Ahmed señala que “la repugnancia involucra no solo el distanciamiento, sino la intensificación del contacto corporal que “perturba” a la piel con la posibilidad del deseo” (2015, 142). En este sentido, la repugnancia que reside en el neoperreo representa una potencia que incita a los cuerpos a acercarse peligrosamente a lo inadmisibles, de manera que, la infamia de este subgénero parece tenernos en su puño, se nos acerca dejando una impresión y una urgencia capaz de derribar todas nuestras fronteras (2015, 136).

Valeria Cisternas mediante su alter ego y la producción de su música ha creado una realidad virtual, el neoperreo, que navega en capas subterráneas con la intención de desarmar la estructura que sostiene las nociones genéricas y sus obligaciones. El neoperreo escenifica lo abyecto. Así lo corrobora Del Real en su entrevista con Liliana Ramírez “*Represento a los freaks, a los rechazados*” (2018):

No me siento como una mujer en el género urbano, sino como un personaje alternativo que representa a toda gente que no encaja en los parámetros de hombre - mujer. Represento a los otros. No me siento como una figura del género femenino en el reguetón sino que represento a los freaks, a los rechazados, a los que nos miran feo por tener tatuajes en la calle, a los trans. (2018, párr. 5)

*Bien y Mal* (2014), el primer álbum que Tomasa del Real subió a la red, exhibe el reconocimiento de su identidad subversiva mediante la exploración de lugares,

actividades, actitudes, posturas y consumos reprochables justo frente a la plenitud y beneficio de estos. La incitación al quiebre de las normas que hace Tomasa en los nueve cortes de *Bien y Mal* –como indica su nombre– propone un sonido hecho en casa que tuerce los dogmas del bien y del mal llevándolas a un estado de ambigüedad y duda. Ahmed profundiza al señalar que las fronteras necesitan verse amenazadas para poder mantenerse, en este sentido, los límites de lo aceptable se detectan mediante la transgresión de la norma y la aparición de *objetos fronterizos* que son engendrados por la repugnancia y se materializan en expresiones como la náusea o el rechazo (2015, 140). Así, lo que nos muestra la cantante no solo ilustra “el mal ejemplo” sino que nos muestra un extenso abanico de posibilidades-otras –como el juego, la reflexión y el aprendizaje– dentro del territorio de lo abyecto.

Ahmed explica que mientras la sensación de repugnancia asegura el *no* y hace visible la orilla del límite, lo abyecto queda suspendido en el encanto de lo perjudicial amenazando las fronteras de lo socialmente permitido y desdibujando los supuestos lógicos. De manera que la repugnancia guarda relación con el poder ya que desempeña un rol primordial trazando los niveles de la jerarquización de los espacios y de los cuerpos. Así, un sujeto no solo establece relaciones de repugnancia con lo que parece amenazar sus líneas limítrofes sino también con *quienes* parecen “inferiores”. La repugnancia mantiene las relaciones de poder que establecen diferencias verticales, por ello la prohibición de las regiones inferiores del cuerpo que están claramente asociadas tanto con la sexualidad como con los desechos que el cuerpo expulsa. De este modo quien está asqueado es quien siente repugnancia, es decir, la posición de quien “está arriba” se sostiene con el costo de una cierta vulnerabilidad (2015, 143).

Hall señala que dicha vulnerabilidad concentra una carga de envidia y deseo inexpresados, se trata de un proceso de identificación y otredad que se complejiza y se suspende sobre una arena ambigua y cambiante en la que “el miedo y el deseo se doblan el uno por el otro y juegan a través de las estructuras de la otredad” (2013, 315). De modo que la propuesta dionisiaca de Tomasa del Real secreta peligro y seducción, ambos estímulos opuestos, cuyo contraste los multiplica y se sobreponen uno sobre otro continuamente, torciéndose en el ciclo de excitación-frustración de consumo que doblega el mandato del buen comportamiento. Su rigidez se torna franqueable ante la posibilidad del placer que podría asaltar temporalmente los límites de la moral de lx espectadorx.

A la ofensiva de la sociedad “de bien” asqueada de quienes están “por debajo” – pobres, migrantes, indígenas, negrxs, mujeres, o disidentes del género y la sexualidad– Tomasa del Real se cubre de denominaciones provocadoras para sonreír con osadía en el tema *Dientes de oro* (2014):

Invítame a salir, pásame a buscar  
 juntos en el auto a bellaquear  
 me pongo la falda bien corta y sin bombacha  
 no te asustes papi porque soy una amenaza  
 [...]
 prueba todo esto, tiene otro sabor

### **Imágenes pobres: la estética del neoperreo**

La producción de Tomasa del Real en sus primeros años se caracterizó por reunir imágenes de baja resolución con sonidos hechos en casa. La calidad de estas piezas y los medios utilizados para su difusión definieron el discurso y la estética del neoperreo, que se basa en la complejidad de un tipo de recursos audiovisuales definidos por Hito Steyerl como *imágenes pobres*: se trata de imágenes que han sido comprimidas, distorsionadas o simplemente captadas por dispositivos electrónicos de uso doméstico (2014).

A través de imágenes capturadas por la lente de un *smartphone* y editadas en computadores personales, Cisternas logró un primer acercamiento a su audiencia, entregándonos imágenes que se ubican en lo más bajo de las economías de lujo de la producción audiovisual. Por tanto, dice Steyerl, a estas no se les “asigna ningún valor en la sociedad de clases de las imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos” (2014, 40). Son imágenes, sin obligaciones, que se desarrollan en un espacio en el que la libertad de expresión y creatividad son posibles y que, además, crea nodos de conexión entre usuarixs de Internet que son, a su vez, productorxs visuales que están activxs desde varios puntos del planeta (2014, 46).

Steyerl señala que las economías de lujo de la producción cinematográfica responden a una estructura conservadora que se ancla en sistemas de culturas nacionales, la legitimación académica, el culto al genio masculino y la versión original (2014, 36), su carácter exclusivo las convierte en economías excluyentes. Esta privatización de las imágenes orilla la producción y circulación de imágenes-otras a un medio subterráneo, marginal e ilícito en el que estrategias como la ética del remix, la apropiación y la piratería permiten que la democratización de la creatividad y el arte eclosione. Las posibilidades

presentes en este territorio adyacente proveen recursos para producciones audiovisuales como la del neoperreo, que se realiza en softwares de edición liberados en la red, se distribuye en plataformas virtuales de publicación gratuita y permiten la participación de una comunidad de usuarixs de Internet que escuchan, miran, comentan, reflexionan y se identifican con las condiciones de producción de estas piezas, propagando una atmósfera de colectividad que atraviesa la pantalla.

*Tu señora* (2015), *Es de noche* (2016) y *Arena Modernísima* (2016) muestran a Del Real realizando un primer intento de profesionalización de sus videoclips, bajo la producción de “Enciclopedia Color”, que se define como un “estudio digital colaborativo que a través de la asociación de artistas locales elabora soluciones y soportes según las necesidades, entendiendo la precariedad como un desafío” (Enciclopedia Color, 2021). El trabajo conjunto dio lugar a la publicación de piezas cuya recursividad se siente familiar, ya que la simplicidad de su edición y efectos visuales nos muestra que para nosotrxs también sería posible crear una canción o un videoclip de manera independiente y con bajos recursos. Al mismo tiempo, ante los ojos de lxs espectadorxs, la baja resolución de la imagen destaca el criterio creativo de lxs artistas, a tal efecto, al otro lado de la pantalla, cada decisión estética tomada en medio de la precariedad –como la locación del videoclip, los encuadres, los atuendos, las actitudes y posturas de la artista– resulta fascinante y plausible.

Hito Steyerl, en su análisis *En defensa de las imágenes pobres* (2014), nos recuerda el manifiesto del *Tercer Cine* (1960) del cubano Julio García Espinosa en el que observa el “cine imperfecto es aquel que lucha por superar la división del trabajo en la sociedad de clases”. En el mismo texto, el cineasta “reflexiona sobre las promesas de los nuevos medios. Predice “claramente que el desarrollo de la tecnología videográfica pondrá en peligro la posición elitista de la realización cinematográfica tradicional y permitirá algún tipo de producción cinematográfica masiva: un arte del pueblo” (42). Con este antecedente es grandioso vislumbrar la vigencia de un territorio de imágenes pobres que son el resultado de la participación permanente de usuarixs de Internet, que producen y distribuyen contenidos realizados de manera autosuficiente y cuya procedencia e intereses son diversos e infinitos. Así, es posible pensar en piezas visuales como dispositivos para reunir sensibilidades, ideas, esperanzas y, porque no, su conspiración.

La producción del neoperreo constituye piezas visuales disidentes que evidencian un proceso de reapropiación y desplazamiento de imágenes, sonidos, discursos y estéticas

transmitidos en las pantallas –televisión, cine e Internet– con las que se nos ha educado durante las últimas décadas. Se puede considerar que los primeros ejercicios de videoclip de Tomasa del Real se desprenden de la estética del *vaporwave*, un género de música electrónica y un estilo artístico que visualmente incorpora elementos dispares como escultura griega clásica y pintura renacentista junto a interfaces de software de finales de 1990, imágenes pixeladas, personajes de anime, escritura japonesa, publicidad de décadas pasadas, imágenes modeladas en 3D, colores vivos violáceos azules y rosas que ambientan temáticas de ciencia ficción y ciberpunk (Wikipedia, 2023).

El clip del tema *Arena Modernísima* (2016) adapta varios recursos visuales del *vaporwave* al contexto latinoamericano. La pieza muestra interfaces de navegación en teléfonos inteligentes, personajes de animación japonesa, escritura no occidental y colores saturados sobre el paisaje costero de Iquique. El uso de efectos y filtros visuales distorsionan la imagen parcialmente haciendo énfasis en la ironía, la nostalgia, la depresión, el consumismo, la globalización y el conflicto entre lo digital y lo orgánico.

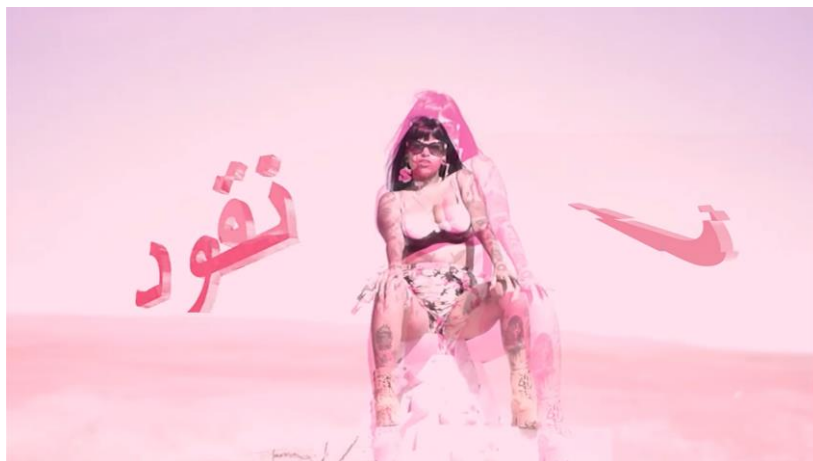


Figura 20. *Arena Modernísima*, videoclip, Tomasa del Real x Boris Castro, Youtube, 2016  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=zKGjeRch2no>

Carlos Alberto Velasco Martínez en su tesis “La imagen gasificada: problemáticas de la imagen contemporánea desde el Vaporwave” describe al *vaporwave* como “un fenómeno audiovisual constituido como género musical que, a principios de la segunda década del siglo XXI, obtuvo notoriedad en foros de internet, plataformas de música en streaming y Youtube” (2019, 13). Se caracteriza por el uso imágenes de la cultura pop de un periodo que abarca el final de la década de 1970 hasta 1990, estas imágenes han sido intervenidas con filtros visuales de color violáceo para evocar el ambiente nocturno de discotecas y antros en los que utilizan luz negra y luces de neón para lograr un efecto de



penumbra. Este fenómeno de la era digital recurre a recursos visuales como el *gif*<sup>19</sup> en cuanto repetición de la imagen y *loop*<sup>20</sup> que se encuentra muy presente en su propuesta sonora (2019, 14).

Velasco señala que este fenómeno ha sido analizado por Simon Reynolds y Mark Fisher quienes han detectado los principios: *retromanía* que se refiere a la presencia exagerada del pasado en el presente, y *hauntología* que implica una relación melancólica con el pasado en el presente. Dichos conceptos se manifiestan en el uso de estilos sonoros de décadas pasadas como el *funk*, *new age* o *city pop* y de la imagen gasificada que es la denominación que utiliza Velasco para definir las composiciones visuales del vaporwave.

La imagen gasificada genera la sensación de desplazamiento continuo dentro de un espacio amplio y profundo cuya luz opaca cubre cada rincón de una atmósfera nostálgica y sombría que se ilumina con líneas de luz neón. Vaporwave se sitúa en el triunfo de los ambientes y la experiencia multisensorial que produce la sensación de inmersión en el cuerpo. Se trata, al mismo tiempo, de motivos visuales que se nutren de imágenes publicitarias con las que da lugar a una estética pesimista que manifiesta el hartazgo a través de la evaporación visual sin sentido, que connota lo efímero y lo inconmensurable; fijando una mirada ambivalente entre la crítica y la fascinación del consumismo, la globalización y el estilo de vida de las ciudades.

*Arena Modernísima* (2016) se inserta en el lenguaje del vaporwave al utilizar imágenes cubiertas con un filtro rosa que traslada la luz nocturna a una locación desértica al medio día, cuando más iluminado y caliente está. La versión vaporwave de Valeria nos provee de imágenes de alta temperatura como explosiones, bombas nucleares, armas bañadas en oro, produciendo una perspectiva nociva de la realidad. La cantante expone sus anhelos a través de accesorios como osos de peluche, aretes con enormes signos de dólar (\$), marcas de ropa y calzado distorsionadas que giran a su lado, mientras ella se mueve al ritmo de su fraseo en argot *flaite*<sup>21</sup>. Con este lenguaje, propio de los sectores

---

<sup>19</sup> *Gif* son las siglas de *Graphics Interchange Format*. Es un formato gráfico digital utilizado en Internet, se trata de un formato animado mediante la combinación de varias imágenes o un solo vídeo. Las imágenes dentro de un archivo GIF se muestran de forma sucesiva, lo que genera un pequeño vídeo animado sin sonido (Armetrics, 2022).

<sup>20</sup> *Loop* es un anglicismo que se emplea en la música electroacústica. Consiste en la sincronización de *samples* de manera que ocupen uno o varios compases musicales exactos, de modo que al reproducirlos continuamente dan una sensación de continuidad. El término se puede traducir como “bucle” (Wikipedia 2021).

<sup>21</sup> *Flaite* “es un anglicismo procedente del español peruano y generalizado en Chile mediante el *coa* [...] El *coa* es una jerga utilizada por los delincuentes chilenos que con el tiempo se ha integrado parcialmente a la variedad local de castellano”. Actualmente hace referencia a la mala educación, mal gusto, mala calidad o relación con la delincuencia. Su origen se remonta al *flaite* peruano de comienzos del siglo



populares y marginales chilenos, la cantante se autodenomina *choriza* haciendo referencia a una persona claramente atrevida y agresiva dentro del mundo delincuencial. “Cómprame cosas” solicita y se posiciona como objeto de deseo consciente y lúcido de las posibilidades que le permite el erotismo de su cuerpo.

La pista base del tema acentúa el trabajo vocal de Tomasa del Real acompañándolo de una base rítmica sinuosa y siniestra que sugiere un cronotopo que nos traslada al mundo árabe, anclándose en la imagen árida del desierto y el uso ornamental de palabras escritas en el alfabeto extranjero. *Arena Modernísima* (2016) configura una noción del mundo atravesado por la globalización y la guerra, de modo que, imágenes de alto impacto visual –como bombas, explosiones y armas– buscan ilustrar a una Tomasa del Real peligrosa, “soy tu bomba de Hiroshima”, canta equiparándose al arma nuclear.

Para pensar en estas imágenes, la cita de Baudrillard en el texto *Ver con los otros* (2017) de Martín-Barbero explica cómo la producción de estéticas banales de la vida, el uso de composiciones fragmentadas, imágenes que carecen de sentido y la saturación de elementos eclécticos, como los que se observan en este videoclip, sacan de contexto el material bélico retratado, desvaneciendo su cifra simbólica y debilitándolo en la dimensión de lo real. Con estos elementos “el deseo de saber se transforma en una compulsión de ver” (2017, 52).

Las imágenes del clip hacen una transición de temperaturas al mostrarnos a Tomasa del Real sumergida bajo el agua cristalina de un manantial. Este nuevo paisaje actúa como un dispositivo de encantamiento y curación que retrata piernas y brazos femeninos con abundantes tatuajes y largas uñas. Estos últimos como elementos accesorios casi prostéticos que nutren la imagen transgresora de la mujer del mal del neoperreo. Con movimientos gentiles la cantante nos invita a sumergirnos en una fuente de agua subterránea atribuyéndose a sí misma el carácter ambivalente e impredecible del agua en su estado natural. Depetris Chauvin en el texto *Ecologías Líquidas* (2019) reflexiona sobre los paisajes acuáticos y los define como neoterritorios caóticos y salvajes que se presentan como formas críticas para explorar las construcciones culturales del espacio y la naturaleza, poniendo en juego la dimensión material y afectiva de quien los transita (2019, 128).

---

XX, “un delincuente respetado, que probablemente ocupa una posición jerárquica alta entre sus colegas”, por su actuar violento, suele adoptar una actitud desafiante y confrontativa. La semanticidad desde el punto de vista interno al grupo que maneja la denominación, es un término cargado de connotaciones positivas. (Rojas 2015, 193).

En *Arena Modernísima* (2016) el paisaje acuático se muestra como un escenario alternativo de renovación y libertad de movimiento, a la vez, de misterio, peligro y sensualidad. Este motivo visual sugiere el desborde de las fronteras, tanto del espacio virtual en la red, como de las posibilidades estéticas y discursivas que propone el neoperreo. En este sentido, el paisaje acuático, al igual que la obra de Tomasa del Real, proponen plasticidad y fluidez como metodologías para el intercambio y el movimiento constante. El misterio que envuelve al paisaje acuático hace énfasis en la antítesis entre lo culto –tecnológico– y lo silvestre. El cálculo impecable de la tecnología al servicio de la pulsión desbordada del deseo. Ambos, *tecnología* y *deseo*, configuran la atmósfera en la que la artista se desarrolla como creadora, empresaria y gestora cultural. *Arena Modernísima* revela un territorio en el que la desobediencia puede ser capitalizada a través del desarrollo tecnológico.

Tomasa del Real expone una visualidad vanguardista que brota de una era tecnológica y un entorno global de hiperconexión. Neoperreo es un producto multicultural que aprovecha las formas vigentes del consumo para insertar en ellas un relato-otro de mujeres y sexodisidentes que encuentran en la red un espacio para lucrar de su mal comportamiento y la autoexplotación pornográfica de sus cuerpos como una opción para sobrevivir a la precarización laboral. De la comunidad del neoperreo se desprenden nuevas identidades que devienen en lo que Suely Rolnik define como una *subjetividad antropófaga* que perdura gracias a su inestabilidad identitaria, la desobediencia oportuna y una fluidez que le permite el abandono de conductas programadas y la incorporación de nuevos universos que disuelven el sentido de la autoridad y del pasado (2009, 19).

El neoperreo ha heredado del fenómeno televisivo los principios establecidos por Martín-Barbero como *simultaneidad* y *fabricación de presente* (2017). Dando lugar a nuevos relatos con los que Valeria Cisternas prioriza el ritmo, la velocidad y las imágenes, por ello sus videoclips se caracterizan por su propuesta de innovación estética y discursiva que disuelve géneros musicales y visuales para reescribirlos. Estas nuevas escrituras se concentran en lo efímero como la clave para producir goce estético, se trata de un principio que debilita el sentido social del pasado y lo convierte en un recurso ornamental.

El neoperreo al igual que otros productos audiovisuales configuran *palimpsestos*, que son textualidades complejas con múltiples capas añadidas a través del uso social y político, por lo tanto, poseen gran potencial polisémico, estos rescriben el sentido de la realidad y la historia. Martín-Barbero utiliza la figura del *palimpsesto* para explicar

fenómenos visuales cuya aceleración modernizadora reescribe sobre el pasado nuevas imaginerías, relatos y sensaciones que evidencian los contrastes y disputas políticas de la actualidad, como la descomposición de la sociedad, “la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la sinsalida laboral [y profesional], de la exasperación y lo macabro” (2017, 53).

La estética abyecta que caracteriza al neoperreo guarda relación con lo repugnante en tanto crea imágenes pobres que, como Styerl explica, han sido hechas por muchxs exponiendo las contradicciones de la colectividad, su neurosis, paranoia, miedo y ansias de intensidad, diversión y distracción (2014, 43). El neoperreo se opone a los cánones de la élite y plantea las nuevas aspiraciones urbanas. En este sentido, la indumentaria que las figuras del subgénero utilizan también es pobre, ya que se compone de prendas, maquillaje, accesorios y tatuajes elaborados por pequeñxs productores y artistas que se apoyan en el neoperreo para impulsar su trabajo.

La escena del subgénero manifiesta una identidad-otra a través de la visualidad. Mediante el uso saturado de estilos eclécticos, colores y formas extrañas, su aspecto podría ser equiparado con el de un virus de Internet, que salta en nuestra pantalla mientras navegamos en la red. La configuración visual del virus, como de la estética del neoperreo, llama nuestra atención con sus colores llamativos, figuras intermitentes, mensajes tentadores y flechas que nos invitan a pulsar un *click*. Por ello la advertencia de Tomasa del Real en *Arena Modernísima* (2016) es “cuidao donde pisas”.

Valeria Cisternas habla de su proceso creativo en su entrevista con Raquel Ruiz: “Lo que me interesa de la música que estoy haciendo es que tenga *flow*, que tenga un ritmo bonito y que se pueda ir viajando dentro del *beat*, más que hablar tanto o convencer a la gente de alguna idea que tengo” (2018). El lenguaje de Tomasa del Real y el neoperreo es efervescente, se alimentan del consumo excesivo de ideas, imágenes y gestos que desvanecen su contenido –su cifra simbólica– y destaca los elementos de estimulación sensorial. La cantante, entonces, produce piezas aptas para la catarsis corporal que solicitan las pistas de baile, del mismo modo, sus *beats* y frases ingeniosas resultan idóneos para ambientar videos cortos que se producen por miles en plataformas virtuales como Instagram y Tiktok.

La compulsión de lo visual solicita cuestionarnos acerca de las formas y los lugares desde los que se está realizando la producción de *lo sensible*. Bajo los términos de Rolnik, neoperreo respondería a un fenómeno que surge a partir de una fuerza creativa cuya vitalidad político-poética resulta ambigua, por ello, sin dificultades logra incluirse

dentro de los productos culturales que satisfacen el repertorio globalizado e instrumentalizado del capitalismo cultural (2009, 20). Neoperreo posee un sentimiento nihilista que banaliza la sexualidad y precariza el cuerpo, esta cifra se ajusta perfectamente a la ideología de consumo salvaje y total que caracteriza a la economía neoliberal, de modo que para la sociedad de consumo el subgénero representa más una oportunidad que una amenaza. Un discurso consumista no altera el *statu quo*, sin embargo, los elementos formales de la producción del neoperreo se aproximan a su audiencia tejiendo vínculos bastante ajenos a la frivolidad de las relaciones comerciales.

La mala mujer del neoperreo se introduce en la intimidad de la habitación propia conectada de cada unx de sus oyentes, creando una economía alternativa de sonidos e imágenes que se oponen al valor fetiche del lujo. La producción hecha en casa, las voces femeninas distorsionadas en Auto-tune y el uso de lenguajes locales e imagerías populares fundamentan la propuesta ideológica y estética del neoperreo; dichos elementos –disonantes a las megaproducciones del pop– configuran dispositivos de ataque para la batalla cultural. A través de la sensación de cercanía que generan las imágenes pobres y las producciones hechas en casa, Tomasa del Real consolida una audiencia deseosa de sumergirse en la interacción corporal de la fiesta subterránea.

La comunidad del neoperreo convoca al encuentro físico de un público diverso en el que principalmente confluyen mujeres, homosexuales, lesbianas, transexuales y personas no binarias. El ambiente nocturno se politiza en cuanto logra reunir a poblaciones subalternas fragmentadas en un espacio de distensión, para el desfogue del castrante ritmo de vida de las ciudades y la pausa de la aplastante lucha por no dejar morir la esperanza. María Galindo advierte que las identidades subalternas y la relevancia de su discurso contrahegemónico han sido vorazmente cooptadas por el neoliberalismo:

Hoy ni ser maricón, ni ser lesbiana, ni ser mujer, ni ser indígena, ni ser discapacitada, ni ser joven, ni ser vieja, ni siquiera ser puta resulta de por sí un lugar subversivo, interpelador o incómodo para el sistema. La fragmentación de las identidades en compartimentos estancos ha facilitado la simplificación del análisis de las opresiones. Pocos, sino ningún movimiento, tienen la perspectiva del conjunto de las opresiones; [...] [ni] la perspectiva de la interrelación entre las opresiones. Cada sujeto se ha concentrado en sus asuntos y estos han derivado en formas de control de su discurso mucho más efectivas. (2013,67).

De modo que los espacios ajenos a la agenda política de las luchas sociales son igual o más valiosos que los que responden al cronograma del guion oficial. Así, la marcha, la minga, la olla comunitaria y la fiesta subterránea comparten la capacidad de

gestar situaciones sociales de cercanía humana que dan paso a la formación del tejido social que multiplica medios autogestionados para la supervivencia y quiebra el distanciamiento entre las identidades fragmentadas y la individualidad de sus luchas.

El catálogo de la exposición *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012) señala que “los espacios under o subte [son] microcomunidades que apelaron a la invención de territorios propicios para la fiesta, las drogas, la experimentación corporal y las sexualidades promiscuas, entendidas como ‘estrategias de la alegría’” (2012, 15). Además, nos recuerda que el roce de los cuerpos en marchas, acciones clandestinas y fiestas subterráneas fueron oportunidades para restablecer los lazos afectivos quebrados por el terror. En este sentido, es un hecho que la acción política se fortalece de los espacios subterráneos y las subjetividades disidentes, pues estas dan lugar a “prácticas que impugnan aquellos discursos que proponen globalizar y normalizar la heterogeneidad de los cuerpos para amoldarlos a la historia del capitalismo, el colonialismo y el heteropatriarcado” (2012, 14).

Los productos audiovisuales del neoperreo guardan una potencia política inversamente proporcional a la resolución de sus imágenes. Las imágenes pobres del neoperreo logran generar conexiones visuales no solo de manera virtual sino también de forma presencial y física. Tomasa del Real en su entrevista *Tomasa del Real: Sin querer queriendo o la jefa del neoperreo* (2022) con Antonio Alfaro comparte sus reflexiones acerca de la enorme acogida que su propuesta tiene en cada lugar en el que se presenta:

Cada vez somos más y estamos por todas partes. Ya no existe eso de que el punk no pueda asistir a una fiesta de reggaeton. En mis shows existe ese concepto de bienvenida e incluso son un espacio de liberación (risas), de hacer lo que tú quieras y que nadie te juzgue. [...] De hecho, tengo otra historia del show de Ecuador con *Perra del futuro*. Mientras la estaba cantando, agarré del público a dos chicos para que subieran al escenario a bailar conmigo, es algo que suelo hacer en mis shows, pero no me di cuenta y a esa invitación acudió todo el público. Ni si quiera podía cantar de la cantidad de gente que estábamos en el escenario y casi me caigo (risas). Los tablonos no paraban de moverse de arriba a abajo. [...] Este es el poder de *Perra del futuro*, y en general, de la música.

Las imágenes del neoperreo rescatan un impacto político y hacen parte de la genealogía histórica de los circuitos de información disidente. La obra de Tomasa del Real evidencia que hoy la brujería navega en bits, sonidos e imágenes de baja resolución que se trasladan a altísimas velocidades en la arquitectura infinita de la red. Prueba que lo virtual es eminentemente fáctico, incluso tangible. Para lxs jóvenes internautas la virtualidad es oráculo, baraja de tarot o tablero de ouija. La red es un medio para convocar el aquellarre subversivo de los cuerpos incorrectos, prostéticos y tecnológicos.



### Capítulo tercero

#### *Neoperreo e Internet como territorios visuales de resistencia*

En la red podemos encontrar mucho material relativo a la cantante Tomasa del Real, este abarca: perfiles en redes sociales, letras, canciones, videoclips, entrevistas y mercadería. Todas estas piezas documentan la experiencia de Valeria Cisternas como usuaria de Internet y su progresiva *mudanza* a las dinámicas del ciberespacio: “Nacer en un país ya no nos identifica, o al menos a mí no. Como que Internet ha creado otro mundo que es virtual pero no por eso no es real” (Cisternas 2018, 00:01). Simbólicamente Cisternas abandona su ciudadanía y sus nombres legales. Constituida su identidad como “Tomasa del Real”, inicia una nueva actividad productiva en el ciberespacio, dicha actividad resulta exitosa, lo que le permite viajar y conocer a otrxs *personajes de Internet* que, como ella, hacen música y/o artes visuales y con quienes funda el colectivo global “Neoperreo”.

El fenómeno cultural del neoperreo, como comunidad creativa y subgénero musical, engloba diversas particularidades que caracterizan a aquellxs usuarixs de Internet que son parte de una población latinoamericana, joven y disidente que se vale de las nuevas tecnologías para construir un nuevo tejido social que les permite ejercer libertades y derechos que no se hacen efectivos en el contexto *offline*. El análisis de este movimiento cultural devela a Internet como un territorio simultáneo –parcialmente virtual y parcialmente físico– que rompe los límites geográficos y abre portales de fuga de la realidad. Miguel del Fresno en su libro *Netnografía* señala que:

Parece difícil de cuestionar que la realidad social ha venido estando históricamente contenida por la geografía y sus límites espaciales; a partir de la aparición del ciberespacio nos enfrentamos con un nuevo espacio social facilitado por la *máquina*, Internet, y sus constantes mejoras y adaptaciones a los usuarios del código que dan lugar al complejo, ampliado y ambivalente espacio de la sociedad y sociabilidad online. (Del Fresno 2011, 35)

La potencia de la sociabilidad *online* logra que Tomasa del Real, su *gang*<sup>22</sup> de artistas amateurs y el subgénero musical que promueven, emerjan y hagan parte de la revolución digital, cuyo principio fundamental se enraíza en la libertad de expresión, el

---

<sup>22</sup> *Gang*, que en inglés significa pandilla, es un término utilizado por Tomasa del Real para denominar a lxs colegas con quienes guarda vínculos laborales y creativos en torno al neoperreo.

libre acceso al conocimiento, la producción de bienes inmateriales y la posibilidad de una nueva abundancia. La complejidad del neoperreo como un fenómeno cultural del ciberespacio exige analizar la transformación de la realidad de lxs jóvenes urbanitas de Latinoamérica a partir de la llegada del Internet. Por lo tanto, resulta imprescindible mapear la ruta que ha tomado el reggaetón –en cuanto representa la voz popular de las juventudes latinoamericanas– para trasvasar sus contenidos y formas a las nuevas lógicas del ciberespacio, dando lugar a un subgénero como el neoperreo.

### **Temáticas visuales y narrativas del reggaetón y el neoperreo en el ciberespacio**

Internet es un sistema global de redes de dispositivos computacionales conectados a través de antenas, satélites y cables submarinos de fibra óptica que recorren todo el planeta. Su forma primigenia, *Arpanet*, correspondió al novísimo sistema de telecomunicaciones utilizado a nivel militar y académico en Estados Unidos a partir del año 1969. Hoy la red de redes es, también, una tecnología de uso doméstico que ocupa un lugar trascendental a nivel social, cultural, económico y político (Peña Ochoa 2013, 9).

El artículo *Trascendencia cultural del internet en el Ecuador* de Maritza Elizabeth Ochoa (2013) señala que Internet arriba al Ecuador en el año 1990 y es utilizado por universidades politécnicas y entidades financieras. Su uso doméstico es casi nulo hasta el año 2000 en que aparece Andinanet, como una extensión de la empresa pública Andinatel, que ofrece servicio de Internet a un costo accesible para el mercado residencial. No obstante, en el año 2006 se registra una profunda brecha digital que se manifiesta en los siguientes datos: “apenas el 34,4% de la población tiene teléfono fijo, el 38,1% teléfono celular y sólo el 7,2% usa Internet al menos una vez a la semana” (2013, párr. 4). Familias de la clase trabajadora, como la mía, empezaron a utilizar Internet en sus casas a partir del año 2008 cuando en el país se generalizó el servicio de banda ancha a través del servicio de telefonía fija del Consejo Nacional de Telecomunicaciones, CNT. Desde entonces “la Secretaría Nacional de Telecomunicaciones autorizó el permiso de valor agregado para servicio de Internet a 179 empresas, quienes brindan el servicio en distintas zonas del país” (2013, párr. 4).

En el ciberespacio, a partir del año 2003, cuando se lanzaron portales *online* de interacción social como Hi5 o Myspace, se desplegó ante nuestros ojos una gama de formas-otras para entablar relaciones sociales. Durante mi estancia en la secundaria, la



clase de “Computación” o “Informática” solicitaba que lxs estudiantes creen su propia casilla de correo electrónico. La dirección de un e-mail como *la toma de un territorio virtual* se convirtió en una llave de acceso para distintos sitios web de mensajería instantánea y redes sociales. Con este, abrimos la puerta de una dimensión alterna, casi imaginaria, compuesta de textos, píxeles, emojis y colores luz que jamás encontraremos en el mundo físico. Presenciamos un suceso que sustituyó lo análogo por lo digital, los dispositivos tecnológicos empezaron a ampliar sus funciones al mismo tiempo en que se fueron reduciendo en tamaño hasta anclarse totalmente en nuestras vidas. Hoy experimentamos la sensación de que esa suerte de dimensión alterna a la que llamamos Internet se ha incrustado en nuestro ADN. Ya no somos lxs mismxs.

El contacto con Internet es una experiencia mediada por la vista que estimula todos los sentidos del cuerpo de quien se conecta a la red. Nicholas Mirzoeff en su libro *Cómo ver el mundo* (2016) señala que la cultura visual del presente podría describirse como lo que el sociólogo Manuel Castells llama la “sociedad en red”, que se refiere a “un modo de vida social que se materializa en las redes de información electrónica (1996)” (17). A tal efecto, la incidencia de la tecnología en el ámbito social se manifiesta cada vez con mayor frecuencia en los productos culturales de alcance masivo incluyendo el reggaetón. La canción *MySpace* (2006), de “Don Omar” en colaboración con “Wisin & Yandel”, seguramente es el primer tema del género urbano que expone las entonces novísimas formas de interacción social mediadas por Internet y las redes sociales:

Ya no se de ella ni por MySpace, no sé de ella  
 No deja ni un mensaje´ texto, no sé de ella  
 Ya no responde ni al teléfono, no sé de ella  
 Será que se buscó a otro, no sé de ella  
 Me enamoré de una mujer completamente imaginaria

*MySpace* es una pieza con sutiles referencias de un presente futurista. La canción ejecuta un diálogo con la innovación tecnológica y sus posibilidades, por ello sugiere una realidad alterna en la que las subjetividades se doblan –se multiplican–, su manifestación se complejiza y evidencia la imposibilidad de su captura dentro de los límites de una *identidad estática*. En el universo de las redes sociales como Whatsapp, Twitter, Instagram o Facebook, la presencia de lxs otrxs, y la nuestra, se materializa a partir de un nombre de usuario y foto de perfil, ambos actúan como elementos identificadores básicos que pretenden sintetizar preferencias, tonos de voz y la mirada con la que percibimos el mundo. Mirzoeff señala que “no es solo que las redes nos den acceso a las imágenes; es

que la imagen se relaciona con nuestra vida en la red, ya sea que estemos conectados o desconectados, y con nuestras formas de pensar y experimentar las relaciones” (2016, 18). Así, la posibilidad de constituir nuevas identidades, a través de la construcción de nuestra imagen en la red, genera espacios para la imaginación, el deseo y la proyección de otras vidas posibles.



Figura 21. *Impacto (Remix)*, videoclip, Daddy Yankee feat Fergie, Youtube, 2007  
Imagen extraída de <https://www.youtube.com/watch?v=fu7qWfLjExo>

Daddy Yankee, el exponente más relevante del *reggaetón mainstream*, apuntaló la internacionalización de su carrera a través del videoclip *Impacto* (2007) en colaboración con la cantante estadounidense “Fergie”. La secuencia se compone de montajes y efectos especiales que muestran a los cantantes en paisajes artificiales modelados en 3D. La primera imagen muestra un globo terráqueo sobre el que se elevan grupos de rascacielos, evocando las metrópolis del mundo. Entre estas se levanta un niño de mayor altura que se desplaza como un gigante sobre la Tierra, el infante sostiene un megáfono para ejecutar las rimas del reggaetonero:

Enseña to' lo que tienes, el golpe avisa, no te detiene  
Este choque no hay quien lo detiene, aunque nos tire la ley [...]  
El choque es eléctrico, magnético, perreo cibernético

Siluetas de un avión aterrizando en una costa, la esfera terráquea y la imagen de un mapa en la pantalla de un teléfono celular sirven como nexo narrativo para conectar los distintos escenarios virtuales que ambientan el clip en Puerto Rico, New York y Tokio. Locaciones en las que gigantes cuerpos femeninos bailan sobre el horizonte de paisajes metropolitanos. A través de estos recursos visuales, el videoclip hace alusión a una conexión cerebro-máquina. En este sentido, la pantalla del celular o los gigantes sobre la

Tierra son imágenes de elaboración computarizada que ilustran nuevas competencias como: ubicuidad, maximización del cuerpo y síntesis de territorios a través de mapas. Se trata de imágenes artificiales ejecutando enunciados potentes que atraviesan el cuerpo de los espectadores. Con ellas, la pantalla se convirtió en un espejo mediante el cual pudimos presenciar las nuevas competencias de una humanidad *cyborg*.<sup>23</sup>

*Impacto* nos entregó una de las imágenes más sorprendentes del reggaetón, entre ellas, la figura gigante de Daddy Yankee que se planta sobre el modelo a escala del planeta Tierra para pronunciar su nombre y abrir los brazos. Esta narración visual nos muestra un reggaetonero que ha conquistado el mercado global y sugiere, a su vez, la trascendencia más allá del cuerpo. El clip señala una suerte de desdoblamiento que se produce mediante la tecnología que inserta cuerpos en paisajes artificiales y hace ubicua la presencia de los usuarios de Internet a través del uso de las diversas herramientas de comunicación que nos brindan las plataformas de publicación gratuita y redes sociales. Del Fresno especifica que:

La descarga *-download-* de la conciencia desde el cuerpo humano a la máquina supone el vaciamiento del cuerpo de su conciencia, provoca el cambio del valor del contexto físico, la biologización de la máquina y la hibridación definitiva del ciberespacio. Nos encontramos, por tanto, con una sociabilidad en una geografía sin lugar mediada solo por la conciencia. (2011, 25)

A partir del año 2007, tras el lanzamiento del teléfono inteligente de la primera generación de dispositivos de telefonía móvil de la empresa Apple, “iPhone”, la forma en la que nos relacionamos con los aparatos electrónicos de comunicación cambió dramáticamente. Dado que iPhone fue el primer teléfono con ausencia de un teclado físico, desplegó una pantalla portable de 3,5 pulgadas con una interfaz de navegación táctil y acceso a un navegador web que entregó una experiencia alucinante y orgánica – casi natural– entre usuario y máquina. Estas características innovadoras del iPhone, hoy, son un requisito para todo teléfono inteligente en el mercado.

El impacto de la experiencia innovadora que ofreció este teléfono inteligente influyó en el tercer álbum de estudio del reggaetonero Don Omar. Quien adaptó su nombre al dispositivo iPhone para publicar el álbum *iDon* (2009), que consolidó un concepto tecnológico que buscaba señalar los afectos y las tensiones de una nueva era de

---

<sup>23</sup> Donna Haraway propone el *Manifiesto para cyborgs* (1991), en este señala que “*cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (253).

comunicación instaurada por las nuevas tecnologías. Sobre bases rítmicas pausadas y abundantes sonidos enigmáticos y electrónicos, el cantante alimenta una narración de fantasías virtuales con temas como *Diva Virtual* o *Sexy Robótica* con las que embiste en el estilo futurista que el reggaetón venía explorando los últimos años por cantantes como “Wisin & Yandel” “Rakim & Ken-Y” o “Arcangel”. De manera que los *beats* del *reggaetón mainstream* de inicios de la década del 2010 se apropiaron de los prominentes efectos electrónicos y convocaron imágenes de la ciencia ficción.

Nicholas Mirzoeff señala que “desde 1895 venimos observando el mundo como imágenes en movimiento que se suceden en la pantalla [...], mientras que antaño teníamos que acudir a un lugar concreto para ver una pantalla, ahora las pantallas nos acompañan por doquier” (2016, 153-4). Los dispositivos tecnológicos, cada vez más presentes en nuestra cotidianidad, proveen una experiencia de conexión global fundamentalmente visual, así, tanto la inmediatez, como la actualización constante de aplicaciones de servicio, comunicación y entretenimiento hace que los pequeños robots atrapen nuestra atención de forma permanente.

Como herramienta de trabajo y entretenimiento, los teléfonos inteligentes, poco a poco, se han ido convirtiendo en prótesis de nuestro cuerpo. No solo nos permiten la comunicación inmediata, también, suplen las funciones de una agenda, un reloj, una calculadora o una grabadora de voz, de modo que, nos resulta indispensable portarlo todo el tiempo en nuestra mano o bolsillo. De la misma manera, a donde vayamos llevamos con nosotros un cargador para alimentar su batería, e incluso, muchos dormimos con el móvil bajo la almohada y su pantalla es lo primero que vemos al despertar.

Del Fresno destaca el aporte del filósofo, urbanista y teórico cultural Paul Virilio, quien en *The Aesthetics of Disappearance* (1991) “introduce una variable clave dentro de la triangulación tecnología, sociedad e individuo: *la aceleración de la realidad*, donde la tecnología deviene más miniaturizada, más rápida y ópticamente invisible, anticipando la velocidad de escape de nuestra realidad” (2011, 31-2). En este sentido, la irrupción de dispositivos tecnológicos e Internet en el uso cotidiano ha hecho que incorporemos y naturalicemos las evocaciones –visuales y verbales– del ecosistema ciberespacial a la vida diaria. Estas aparecen principalmente en el lenguaje coloquial de los jóvenes y en las formas estéticas de la cultura pop a partir de la segunda mitad de la década de 2000.

En estas nuevas formas visuales predomina el valor de *lo artificial* y se manifiesta a través del uso de colores saturados, tonos monocromáticos, texturas sintéticas y formas

inorgánicas. Dicha tendencia estética, también, se manifiesta de manera verbal en narraciones, como las del neoperreo, que continuamente señalan el poder abrasador de la tecnología presente en el deseo y las relaciones sociales:

No me dejes sola, por favor  
 Que sin Internet no como y me muero  
 Quiero hacerlo y olvidarme de tu cara  
 Luego bañarme y dormir  
 Es de noche, yo no recuerdo nada  
 Es de noche, soy joven como nadie  
 To' esos perros me quieren llevar  
 Pero yo voy para otro lado  
 Y lo otro me trajo hasta acá  
 Ay mi amor, ya venme a buscar

Tomasa del Real feat Deltatron, *Es de noche* (2016)

El productor peruano Deltatron, en la base rítmica del tema *Es de noche* (2016), compone un beat siniestro y sigiloso, plagado de sonidos “espaciales” tan frecuentes en los efectos sonoros del cine de ciencia ficción. Se trata de un track de dembow como ejercicio de sinestesia que ambienta el misterio profundo del ciberespacio. La voz de Tomasa del Real nos inserta en un trance de estupefacientes que suprime los juicios morales y el paso del tiempo en la oscuridad nocturna “es de noche / yo no recuerdo nada / soy joven como nadie”. La cantante fija su atención en el estímulo sensorial que desorienta y clama por el consumo frívolo del sexo y la conexión a Internet como elementos clave de satisfacción.

La narración personifica a Internet como el destinatario de su deseo sexual, el ímpetu de la cantante hibridiza su ser biológico con la inercia de la máquina y le da carácter biológico a la tecnología. Su apetito es una renuncia a las leyes de la naturaleza que transforma a Tomasa del Real en un personaje de ciencia ficción. *Es de noche* evidencia la percepción de la tecnología como un dispositivo que reconfigura la condición humana. De este modo, el tema recrea experiencias contemporáneas como la condición inconmensurable de los vínculos casuales –efímeros–, la búsqueda constante de emociones vibrantes, la descarga sexual como satisfacción inmediata, la ambigüedad del tiempo y la memoria, y la necesidad de consumo del ciberespacio. Contiendas cotidianas que exponen nuestra humanidad afectada por la tecnología y el consumismo.

Del Fresno señala que “la tecnología en su forma más abstracta penetra progresivamente en nuestros ámbitos privados y, por tanto, crece la capacidad para ir redefiniendo quiénes somos a una velocidad nunca experimentada” (2016, 33). Neoperreo

refleja una generación cuyas subjetividades se han permeado de las lógicas y el contenido de Internet. Lxs artistas del subgénero, a través de su imagen, intentan punzar en la nostalgia utilizando indumentaria ecléctica que fusiona elementos visuales característicos de distintas *tribus urbanas*. Con estos, el neoperreo visualmente revive las comunidades contraculturales que se hicieron populares, emergieron, se nutrieron en la virtualidad y que fueron considerados grandes referentes identitarios para las juventudes urbanitas.

De esta forma, Tomasa del Real construye su imagen mediante escandalosos atuendos similares a un *cosplay*, con motivos *emo*, accesorios *punk*, maquillaje *gótico*, entre otros. La imagen de la cantante compone un collage con recortes del contenido juvenil que circuló, con fuerza, en la red hace algunos años. En consecuencia, el estilo del neoperreo recrea la atmósfera visual que experimentaron lxs jóvenes transeúntes del ciberespacio en la década del 2000.



Figura 22. *Pay me more*, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2021  
 Imagen extraída de <https://www.instagram.com/p/CT5wXPmJAEd/>

La tecnología nos promete la posibilidad de ser quienes queremos ser, ofrece la facultad de construir un *ideal self* que deje, parcialmente, de lado nuestra identidad *offline* que es potencialmente insatisfactoria (Del Fresno 2011, 34). En este sentido, lxs artistas del neoperreo hacen su apuesta por la promesa de la tecnología y elaboran su identidad *artificial* de manera comprometida, para ello se someten a procedimientos incisivos como tatuajes faciales, corporales y cirugías estéticas que alimentan el progreso de su identidad como una hibridación *persona-máquina*. El *gang del neoperreo* maximiza la aseveración

de que “nuestros cuerpos son actualmente extensiones de redes de datos que hacen clics, enlaces y selfies” (Mirzoeff 2016, 19).

Actualmente, el *reggaetón mainstream* incluye todo tipo de evocaciones al ciberespacio. Estas funcionan como dispositivos de proximidad pues legitiman las nuevas sensaciones e interacciones –en línea– que, aunque suceden en la red, se desbordan sobre la dimensión social y de los afectos. El puertorriqueño Benito Martínez, mejor conocido como “Bad Bunny”, es actualmente la figura más importante del género urbano, su trabajo como autor y cantante logró visibilidad mediante la plataforma musical de publicación gratuita Soundcloud. En este sentido, Benito es un reggaetonero plenamente familiarizado con las nuevas tecnologías, por ello, sus versos constantemente se apoyan en referencias de la interacción *online* y contenido de Internet. El cantante ha logrado conectar con su audiencia de una manera personal nunca vista. Esta proximidad, en parte, se debe a la vigencia de sus narraciones que utilizan abundante jerga juvenil ligada al ciberespacio. Tal como presenta su canción *Vete* (2020) que utiliza términos relativos a aplicaciones de Internet como *Netflix* y *Google Maps*:

Se acabó, por ti ya no siento nada  
De nuestra serie ya no salen temporadas  
Así que vete lejo’, dile al diablo que te envíe el pin  
Hace tiempo que no somos un team

Miguel del Fresno señala que “las interacciones sociales en el ciberespacio se han transformado y sofisticado, desde los inicios de las primeras formas de sociabilidad online en la década de los años noventa del siglo pasado, las personas no adaptan su vida a Internet, sino que van incorporando el uso y posibilidades sociales de Internet a sus vidas” (2011, 47). Por ello, las letras de reggaetón continuamente recurren a referencias de Whatsapp, Instagram y OnlyFans<sup>24</sup> para nutrir de carácter a los personajes de sus narraciones, con estas ilustran las nuevas formas de interacción social y enuncian sus deseos. La comunicadora Luciana Musello en su artículo *Sobre reggaetón y redes sociales* (2022) señala que: “en el reggaetón, las redes sociales están asociadas al romance y a los mundos íntimos, o alternativamente, al consumo agresivo de imágenes de cuerpos.

---

<sup>24</sup> “Only Fans es un servicio de suscripción de contenido [...]. Los creadores de contenido pueden obtener ingresos a partir de los usuarios suscritos a su perfil, denominados ‘fanos’”. Esta plataforma virtual permite a los creadores recibir dinero “de sus fanos con una suscripción mensual, pago único o pago por visión. El servicio es popular entre trabajadores sexuales, aunque también hospeda creadores de contenidos de otros géneros” (Wikipedia 2022).



Ambos imaginarios rebasan la especificidad del género musical y nos permiten descubrir una cultura digital más amplia en la región” (2022, párr. 17).

En Ecuador, el Boletín Técnico de los *Indicadores de tecnología de la información y comunicación* (2021) del Instituto Nacional de Estadística y Censos registra que en el año 2020 el 77,1% de la población utiliza Internet a escala nacional – 70,7% en el área urbana y 56,9 % en el área rural– (13). Las cifras señalan que el 69,5 % de la población femenina y el 72,0% de la población masculina encuestada utiliza Internet. “La brecha digital entre hombres y mujeres en el 2020 es de 2,5 p.p.” (2021, 14). El hecho de que las mujeres se encuentran muy cerca de alcanzar el mismo nivel de acceso a Internet que tienen los hombres es optimista. En el *Kit de lucha en Internet* (2012), Margarita Padilla cita a la ciberfeminista Remedios Zafra para señalar que la invasión de la tecnología en el espacio privado implica el inicio de una lucha silenciosa y permanente, una revolución sin imágenes épicas:

Según Zafra, al entrar el ordenador en las casas, y más concretamente en los dormitorios –el espacio privado por excelencia–, se forma una red de espacios privados conectados que traspasa el umbral de la privacidad y pasa a ser espacio público. Es la potencia del “cuarto propio conectado”. Lo que fueron los cuartos propios respecto a las mujeres y lo que fueron los “garajes” pre-Silicon Valley respecto a la revolución tecnológica lo serían los cuartos propios conectados respecto a la revolución de la esfera público-privada. (64)

Zafra hace énfasis en las posibilidades que brinda la tecnología en la vida de las mujeres. La autora señala que, por un lado, las máquinas están diseñadas con un objetivo específico que se realiza en un horario específico, de manera “correcta” y en beneficio de una eficiencia domesticadora, que contribuye a la reproducción de unos mecanismos y lógicas que custodian las asimetrías de la división sexual del trabajo y el espíritu de sacrificio en el espacio laboral. La tecnología escapa del rigor cuando las manos del autodidactismo la tocan, de modo que la máquina plantea la posibilidad del extravío, del juego y la afición, se trata de una pasión que se consume en un tiempo excedente, ese poco espacio de tiempo que tenemos para nosotrxs mismxs. La máquina, entonces, abre un lugar alterno y emancipador en el que es posible proponer, interpretar, desaprender, remixear, comparar, recontextualizar y transgredir. Implica un lugar que hace posible jugar con la fantasía que “interpela y permite al sujeto especular sobre su devenir, sobre lo posible, tantear y experimentar con otras formas subjetivas capaces de crear contagio y cambiar identidades” (2017, pos 1237).



En la medida en que el ciberespacio progresivamente se adhiere a nuestra cotidianidad y la transforma, se ha ido abriendo una trinchera para conspirar en contra de la acumulación y las desigualdades. Padilla señala que Internet “vincula el espacio privado de muchas maneras diferentes con el mundo exterior y la esfera pública [...] y en este entramado [...] ocurren oportunidades de acción colectiva y social” antes invisibilizadas en el espacio privado (2012, 62-3). De modo que cuando mujeres y disidentes sexuales y del género accedemos a la red se nos tiende un puente para imaginar, conocer y compartir información útil para el sustento de nuestra emancipación y nuestros proyectos de vida.

Las herramientas para la educación y la creatividad liberadas en Internet son recursos para resistir las asimetrías del mundo. Remedios Zafra en *El entusiasmo* (2017) puntualiza que “[q]uienes se dedican a la creación saben del poder de las pantallas, de la imagen y de la escritura para revertir temporalmente tantas ausencias y limitaciones. Tantos impulsos de transformación de mundos que nacen cuando por fin nos vemos también como ficciones y en ellas nos construimos de otras maneras” (pos 1936). Nuestro acceso a la pantalla y su conexión a la red nos plantea un proyecto contrahegemónico que se concentra adentro –en nuestro espacio privado, en nuestros cuerpos y en la formulación de nuestras identidades– para proliferar y emerger hacia afuera con la fuerza de un volcán. En este sentido, la potencia de las estéticas y discursos transgresores del neoperreo reside en su naturaleza online, lo que les hace proclives a contagiar a otrxs. Padilla señala que en la red “un cambio puede replicarse y multiplicarse y generar nuevos y mayores cambios que se retroalimentan entre sí y que pueden llegar a redefinir la arquitectura de la realidad” (2012, 45).

### **Cuerpos farmacopornográficos que josean en línea**

Velásquez y Meléndez, en su estudio sobre *Los espacios públicos desde la perspectiva de género* (2003), señalan que el espacio privado es el hogar, la residencia del grupo familiar unido por lazos de parentesco. Fuera de este, se encuentra el espacio público, en él se concreta la vivencia comunitaria y se ejerce la emancipación colectiva. De modo que los espacios públicos supondrían oportunidades igualitarias, y sin restricciones, para el uso de las áreas colectivas (12). No obstante, lo público es un espacio en disputa en el que el acceso igualitario no se garantiza para mujeres y disidentes del género. Puesto que la división sexual del trabajo perpetúa la obligación femenina al quehacer doméstico en el espacio privado y el trabajo profesional en la vida pública para

los hombres. De modo que el espacio público es un privilegio masculino muy bien amurallado que protege sus fronteras a través de la violencia patriarcal que asegura la escasa participación de mujeres y disidentes. Por ello, los lugares físicos, espacios académicos o ambientes laborales, que son considerados predominantemente masculinos, acarrearán lógicas misóginas, homofóbicas, transfóbicas y sus correspondientes prácticas violentas.

Remedios Zafra, en su libro *Un cuarto propio conectado* (2010), advierte que la llegada de Internet nos aloja en nuevos escenarios biopolíticos que habitamos voluntariamente y en los que es posible readministrar lo público y lo privado. En la red, parámetros fundamentales de la vida humana como el tiempo, el espacio y la corporeidad sufren transformaciones que reformulan identidades, soledades, vínculos laborales y vínculos afectivos (13). De modo que, un cuarto propio conectado deviene en un *hábitat público-privado* que depende de la conexión online. Así, Internet permite que una habitación personal dentro del hogar funcione, simultáneamente, como un espacio de acción política en el que se redistribuye parcialmente la participación del espacio colectivo.

“En nuestras habitaciones conectadas el mundo arremete como un ciclón de ruido y conocimiento digitalizado” (Zafra 2017, pos 2153). Quienes históricamente hemos sido relegadxs –sólo– a la participación del espacio íntimo, hoy podemos extender nuestras acciones hacia la esfera pública desde el reducido espacio personal –privado– gracias a la conexión a la red a través de dispositivos tecnológicos y redes sociales como Instagram, Twitter o TikTok. La implicación en el contexto online de muchxs mujeres, disidentes del género, campesinxs y urbanitas de clases medias y bajas, nos ha otorgado un grado de visibilidad que no sería posible en las dinámicas offline. Este acceso al espacio público digital, mediado por la red, durante las últimas décadas, también concreta beneficios tangibles en la realidad analógica.

Más allá de que Internet hace posible la búsqueda de empleo en la red o el trabajo remoto, también permite movimientos como: la creación de portales web, la participación en redes sociales o la publicación gratuita de material audiovisual y textos, que actúan como alternativas de producción económica frente a la crisis latinoamericana y su creciente precariedad laboral. En concreto, para lxs jóvenes-adultxs de mi contexto cercano, Internet configura un portal de acceso a información útil y softwares piratas de creación; además, la red, acondiciona un medio ambiente vital para la circulación de

productos y servicios autogestionados. Así, tanto los oficios de la música, las artes visuales, el diseño gráfico, como servicios de estética, gastronomía, e incluso servicios médicos logran sobrevivir en el mercado a través de la emisión de contenido en la red.

Remedios Zafra señala que Internet presenta posibilidades autodidactas para crear y emitir enunciados con voz en primera persona, estos contenidos dotados de la autenticidad del “hazlo tú mismo” hacen parte de un tráfico de nuevas identidades, productos y servicios que convierten la creación online en la razón de ser de muchxs frente a la incertidumbre laboral o vital (2017, pos 2155). Muchxs somos parte de un creciente movimiento de internautas que lidian con la precariedad a través de la curiosidad y la autogestión. De modo que la validación institucional ha caducado dentro de nuestras aspiraciones y necesidades.

Valeria Cisternas hace evidente su escaso interés en demostrar el profesionalismo de su trabajo mediante certificados y documentos legales. Como estudiante de diseño de modas, Valeria se anticipó a su titulación profesional para empezar a producir sus prendas de vestir que las vendería en Buenos Aires y luego en su ciudad natal. En Iquique, abrió una tienda de ropa que se convertiría, también, en el estudio de tatuajes de otrxs artistas. Cerca del oficio, Valeria empieza a involucrarse con el tatuaje por diversión, más adelante, este se le presenta como una oportunidad para captar mayores ganancias de su establecimiento comercial y para viajar por el mundo como tatuadora. Con tiempo libre entre cita y cita Valeria se graba cantando y sube sus videos a la red, este contenido genera nuevos vínculos útiles para la producción de su proyecto musical. Actualmente, bajo su seudónimo artístico, Tomasa del Real organiza giras internacionales para ella y sus colegas, juntxs alcanzan la visibilidad y retribución económica que un título profesional es incapaz de garantizar.

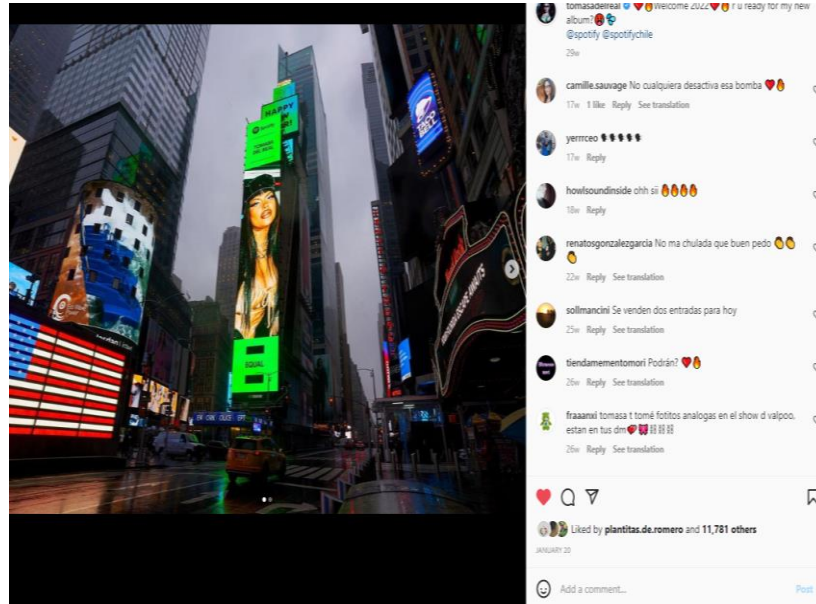


Figura 23. Tomasa del Real en pantalla publicitaria en Times Square, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2022

Imagen extraída de <https://www.instagram.com/p/CY96wFoPEi9/>



Figura 24. Tomasa del Real Eurotour 2022, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2022.

Imagen extraída de <https://www.instagram.com/p/CfFOQhQvtZL/>

El desarrollo de la vida laboral de Valeria Cisternas se caracteriza por los acercamientos despreocupados hacia diferentes oficios que le permiten esquivar las figuras de autoridad y los horarios de oficina. Eso lo deja claro en su paso por la confección de prendas, el tatuaje y, hoy, la música.



Figura 25. Gang del neoperreo en el escenario de Boiler Room, imagen de Instagram, 2022. Imagen extraída de [https://www.instagram.com/p/ChIfdbrP9\\_f/](https://www.instagram.com/p/ChIfdbrP9_f/)

Cisternas, en su entrevista con Dano Mozó, señala que su relación con el trabajo siempre estuvo ligada a los códigos de la calle: “Me las ingeniaba para vivir y ese *lifestyle* es súper de códigos, de secta, como una mafia.” (2016, párr. 10). Su trayectoria deja entrever matices *hustler*/buscavidas. *Hustler* es una palabra anglosajona cargada de connotaciones ambivalentes, se utiliza para referirse a personas agresivamente audaces, brillantes y veloces que hacen lo que sea necesario para sobrevivir; en los países hispanoparlantes *hustler* se transforma en verbo, de modo que, en la jerga de la música urbana escuchamos hablar del *joseo*. Brian Gray en el fanzine *Buscavidazine* (2019) señala que en Chile o Argentina se le dice *busca* a aquellas “personas con soltura y autoexpresión que hacen de todo para sobrevivir, [...], un buscavidas es un agente comprometido con la pulsión de vida, un hedonista improvisador y un vidente del futuro inmediato” (1).

El *joseo* de Valeria Cisternas se traslada al ciberespacio mediante la elaboración de su personaje, Tomasa del Real, quien pone en escena anhelos perversos, satisfacciones momentáneas y mucha desobediencia. Del Real y el gang del neoperreo permanentemente relatan su mal comportamiento y su actitud contestataria, lo cual es, también, una respuesta instintiva de supervivencia que punza profundamente en la instantaneidad. Se trata de un impulso de poseer la vida por completo, de experimentarla a través de deleites sensoriales y estímulos abrasivos. La del *hustler* es una visión vital que desborda su matiz hacia el hedonismo y el derroche. Unx *hustler* vive como si cada día fuera el último

(2019,10). De este modo neoperreo nos enfrenta a narraciones oportunistas y sensuales, con lenguaje agresivo y propuestas explícitas:

I'm gonna buy  
my new ass  
with the money  
de la putería  
I'm gonna fake  
my pussy is so wet  
for the money de la putería

La Putería (2021) - Lizz y Tomasa del Real

Lxs buscavidas no se limitan a seguir la norma, sino que las modifican, “se mueven en las sombras hackeando<sup>25</sup> la realidad y también (por qué no) haciendo trampa” (2019, 1). *Buscavidazine* se compone de una entrevista que Gray realiza a lx disidente del género, escritora y *hustler* chilena residente en Nueva York, Iván Monalisa, quien especifica: “un hustler también es un sex worker o un stripper, o cualquiera; es parte de la idiosincrasia newyorkina, o maybe de todas las ciudades grandes”. Gray concluye:

Un *busca* hace de todo, no se especializa en nada, no tiene identidad ni lealtad con ningún rubro ni gremio ya que su libido está puesta en la pura supervivencia. Por otra parte, el concepto hustler en el idioma inglés es más abarcador y combina la heterogenidad de la actividad con la atención puesta en las oportunidades y el coqueteo con la ilegalidad; un hustler no es un criminal, pero en determinadas circunstancias podría llegar a desempeñar alguna actividad productiva o prestación de servicios penada por la ley. (2019, 14)

Del mismo modo en que el *joseo* es un estilo de vida desobediente, que se apoya en la velocidad, los atajos y la ilegalidad para luchar en contra de la precariedad de las urbes; para Tomasa del Real, el neoperreo es un dispositivo de *joseo* en el ciberespacio que le permite hackear simbólicamente la realidad, de manera oportunista, el subgénero profana códigos sociales para espectacularizar y cosificar a la mujer. Así las narraciones y estéticas del neoperreo retratan a mujeres que, de manera frontal, pisotean el “aura de nobleza” que cubre al trabajo doméstico y reproductivo; al mismo tiempo, secuestran la sensualidad, el goce y el trabajo sexual de la esfera privada para desacralizarlos en el relato coloquial y en la danza social. Beatriz Preciado en su libro *Testoyonki* (2008) señala que “la pornografía es la sexualidad transformada en espectáculo, en virtualidad, en información digital, o, dicho de otro modo, en representación pública, donde “pública”

---

<sup>25</sup> *Hacker* y el verbo *hackear* proviene de la palabra en inglés *hack* que significa cortar atajos. Se denomina *hacker* a una persona con el suficiente conocimiento en informática como para ingresar ilegalmente en sistemas y redes ajenas (Wordreference 2022).



implica directa o indirectamente comercializable. Una representación adquiere el estatuto de pornografía cuando pone en marcha el devenir-público de aquello que se supone privado” (179-80).

El contenido del *neoperreo* se instala en los códigos pornográficos que convierten al cuerpo y la sexualidad en una mercancía. No obstante, se trata de un contenido que se diferencia de los productos pornográficos habituales en tanto son imaginados y realizados por aquellxs que en la representación pornográfica tradicional pierden su subjetividad y devienen en objetos pasivos e instrumentos de placer. Al mismo tiempo, la estética *hecha en casa* característica del neoperreo evidencia la práctica amateur como uno de sus fundamentos, este elemento ubica a la elaboración de las piezas del neoperreo en un punto medio entre el consumo y la producción, en un territorio gris denominado *prosumo*. Remedios Zafra en el libro *(h)adas* (2016) señala que *prosumo* se relaciona a la ética del *hazlo tú mismx* y a la creciente asequibilidad de la tecnología que permiten la práctica no-profesional en diferentes áreas; de modo que el *prosumo* genera “una cierta «circularidad descentrada» donde los consumidores son resignificados a través de la posibilidad de modificar e intervenir lo recibido haciéndolo circular de nuevo” (124).

Tomasa del Real y otrxs autorxs del neoperreo son espectadores de la cultura de masas y usuarixs de Internet que abandonaron su rol pasivo para construir, manipular, apropiarse, proponer y resignificar las formas de recepción y acceso a los mensajes emitidos por la gran industria del entretenimiento. La consigna de *transgredir y lucrar* da forma al contenido y los medios del neoperreo, de modo que lxs integrantes del gang se vinculan a la producción audiovisual sin autorización. Lo hacen como un ejercicio de la afición, sin licencias, compromisos o juramentos que les impida aprovecharse de la efectividad de estrategias como la teatralización del sexo y la cosificación del cuerpo, que son dispositivos de seducción en el ciclo excitación-frustración-excitación del consumo capitalista.



Figura 26. Tweet con link dirigido al perfil de contenido pagado –Only Fans– de Tomasa del Real, imagen de Twitter, 2020

Imagen extraída de <https://twitter.com/tomasadelreal/status/1295112831273115649>

Al momento de construir nuestro avatar en redes sociales, la mayoría de lxs usuarixs nos aplicamos el filtro pornográfico con la intención de captar más atención/*vistas* de lxs otrxs, quienes, después de todo, son lxs *clientes potenciales* del contenido, productos o servicios que colgamos en la red. En mayor o menor medida, lxs usuarixs de redes sociales realizamos un ejercicio de autoexposición cada vez que publicamos información personal y cuando colocamos el cuerpo frente al lente de la cámara para “humanizar” o “darle rostro” a nuestros perfiles de Internet. Se trata de formas de representación proyectadas al espectáculo. A este respecto, el gang del neoperreo, como comunidad de origen online, utiliza lenguajes estéticos y discursivos pornográficos, propios de quien conoce muy bien las dinámicas del ciberespacio. Así, la *pornograficación* de nuestras identidades manifiesta la pulsión del *joseo online*. Quienes nos hemos visto orilladxs o hemos decidido excluirnos de las lógicas abusivas del trabajo asalariado, no nos queda otra alternativa que intentar capitalizar/explotar lo que tengamos a nuestro alcance, el primer recurso: nuestro cuerpo.

Preciado propone el concepto del *cuerpo farmacopornográfico* que explica la implicación del uso de moléculas de gestión del cuerpo (fármaco) y las nuevas tecnologías de representación (porno) del género y la sexualidad. Ambos elementos han nutrido la percepción de la identidad genérica a partir de la Segunda Guerra Mundial (2008, 93), estos marcan la innovación de los sistemas de domesticación relacionados a la sexualidad que antes se imponían mediante estructuras y elementos ajenos al cuerpo; como son: la estructura del panóptico presente en cárceles, instituciones educativas y de salud, o



prótesis exoesqueleto como los dildos vibradores de uso médico para tratar la histeria femenina. Actualmente, el régimen farmacopornográfico sintetiza sus agentes de control de una manera en que pueden ser ingeridos y asimilados al interior de nuestro organismo. Así, tecnologías farmacológicas como la píldora anticonceptiva, el viagra o la silicona de un implante mamario son, actualmente, las sustancias que determinan, en buena medida, la forma de nuestras identidades y la vía de nuestros anhelos.

Por debajo de este aparato de control que se instala en nuestros tejidos, se encuentra el ímpetu del propio cuerpo anfitrión, cuyos deseos y complejidades – permanentemente– modifican nuestra autopercepción, clarifican la consciencia de nuestra posición en el mundo y la potencia de su autenticidad. Preciado enriquece la propuesta del cuerpo farmacopornográfico señalando que aquel cuerpo contemporáneo no es el simple resultado de los sistemas de control farmacopornográfico, sino es, principalmente, *potencia de vida* “que aspira a transferirse a todo y todos, [...] y *que es* fuerza de transformación del todo planetario tecnocultural interconectado” (2008, 90).

El movimiento cultural neoperreo se ancla con firmeza a la experimentación del cuerpo farmacopornográfico consumidor y productor de contenido en línea. De manera que los personajes que se adscriben al subgénero consumen un *exceso farmacopornográfico* que se evidencia en la reformulación de identidades y la construcción de una imagen propia y distintiva. Se trata de cuerpos sexualizados y abyectos que se manifiestan mediante indumentarias, maquillaje, tatuajes y cirugías estéticas que les permiten materializar un *ideal self* fantástico-humanoide que altera la concepción del género, hace de lo diferente un espectáculo y que teatraliza su cualidad de mercancía. Estos cuerpos híbridos recurren a la fantasía como herramienta política que interpela al sujetx y abre espacios para especular nuevas formas de subjetividad capaces de contagiar y proponer nuevas identidades (Zafra 2017, pos 1234).

La puesta en escena del neoperreo responde a un *exceso contestatario* para nutrir la *potencia de vida* a través de la exaltación de la oferta-demanda de atención y la excitación como una experiencia sensorial fulminante que motiva a la producción de hormonas que elevan los niveles de satisfacción y felicidad en el cuerpo. La potencia de vida navega por las autopistas del torrente sanguíneo, calienta la carne, brota en forma de transpiración encima de la piel y busca proliferar. El dembow se convierte en un vehículo eficiente para el contagio, la percusión sostiene el ritmo cardíaco del perreo, propicia el roce de las pieles y prolonga el goce sexual que produce la proximidad dentro de la oscuridad acogedora de la fiesta subterránea.

Preciado propone que para liberar la sexualidad del control biopolítico actual es importante “inventar otras formas públicas, compartidas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que superen el estrecho marco de la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado” (2008, 184). En este sentido, aunque el gang del neoperreo responde afirmativamente a las normas farmacopornográficas de control, su exceso instrumentaliza las elevadas dosis –de fármacos y representaciones pornográficas– ingeridas para salpicar mensajes-otros que desarticulan los prejuicios y expectativas sociales acerca de la sexualidad y el género. De modo que, si bien el lenguaje del neoperreo sexualiza cuerpos y persigue anhelos capitalistas, también antepone el latido de la potencia de vida que se manifiesta en el anhelo de una agencia simbólica y económica que garantice las condiciones de una vida digna. Así lo declara Del Real en la canción *Sirena* (2018):

Yo tengo mi propia libertad  
Yo soy la jefa, la mamá  
Estoy ganado el doble con mi gang  
Así que ahora lo vamo'a disfrutar, disfrutar

El ímpetu de la potencia de vida presente en el neoperreo se evidencia en temas recurrentes como la demanda de un trabajo sexual remunerado que anuncia Tomasa del Real en su tema *Ella quiere culiar* (2020): “tu amor mándamelo por paypal”; o la plenitud de habitar un cuerpo sensorial y social que hace posible experimentar placer a nivel individual y colectivo. Neoperreo comprende identidades alternas y narraciones abyectas que propician espacios sociales para el gozo que descoloca y agrieta el vigente esquema de adoctrinamiento de los cuerpos. La danza del neoperreo manifiesta el deseo de liberar las sexualidades oprimidas a través de enunciados que desobedecen los dictámenes morales relativos a los cuerpos de mujeres y disidentes. Así lo ilustra, la cantante, en el track *Es de noche* (2016):

Mordí sus hombros sin pensar en el amor  
Si esto está bien o mal  
A veces soy mejor, bebí de su pasión  
Hasta saciar mi sed

La potencia de vida se materializa en acciones y afectos ejecutados en el espacio privado por amas de casa, trabajadoras domésticas y prostitutas, quienes gestionan nutrición, seguridad, cuidados, abrigo, bienestar y tranquilidad. La calidad inmaterial de estos esfuerzos hace que estas trabajadoras sean consideradas serviles e improductivas

incluso cuando sus tareas nunca se agotan y siempre se deben volver a realizar. Preciado señala que alimentar, cuidar y producir confort son trabajos sin producto independiente, por ello se los considera no mecanizables e imposibles de absorber por la producción técnica (2008, 216):

Los objetivos de esta no-tecnificación de la sexualidad como de la no-industrialización del trabajo doméstico son: primero, la reclusión de estos ámbitos productivos a la esfera “privada”, evitando así una posible extensión de los principios democráticos y de visibilidad a esta parcela de lo público, y segundo, el mantenimiento de ambas prácticas y contextos, el doméstico y el sexual, fuera del dominio de la actividad económicamente remunerada, lo que reduce a los/las trabajadores/as de estos ámbitos a la categoría de esclavos no asalariados. (2008, 215-6)

Las representaciones femeninas del neoperreo ponen en evidencia una deuda histórica con el trabajo doméstico y sexual que son el soporte de la economía capitalista. Tomasa del Real alude a esta problemática social mediante la configuración de una imagen femenina sexualizada que pone a funcionar un servicio de entretenimiento sexual que merece un pago:

Búscame en el Only Fans  
tu amor mándamelo por Paypal  
en la cama tú elígeme el disfraz  
pero pa' eso me tiene que pagar

La Putería (2021) - Lizz y Tomasa del Real

Esta narración recurrente de las mujeres músicas del género urbano viene acompañada de formas estéticas fundamentales como el uso de largas uñas artificiales que se adhieren permanentemente a sus uñas naturales, estas piezas que adornan sus manos son el soporte de pequeñas obras de arte con texturas visuales y táctiles, incrustaciones de brillantes y pequeños juguetes plásticos. Alba Forelo, mejor conocida como Bad Gyal, en su entrevista con Ernesto Castro explica que sus uñas largas muestran que ha logrado escapar del trabajo manual: “para mí, llevar las uñas tan largas es un símbolo de que no tengo que usar las manos” (Forelo 2018, 1:45). Tomasa del Real lo menciona en el tema *La Vampira* (2014):

Felina  
uñas largas negras  
nunca en la cocina

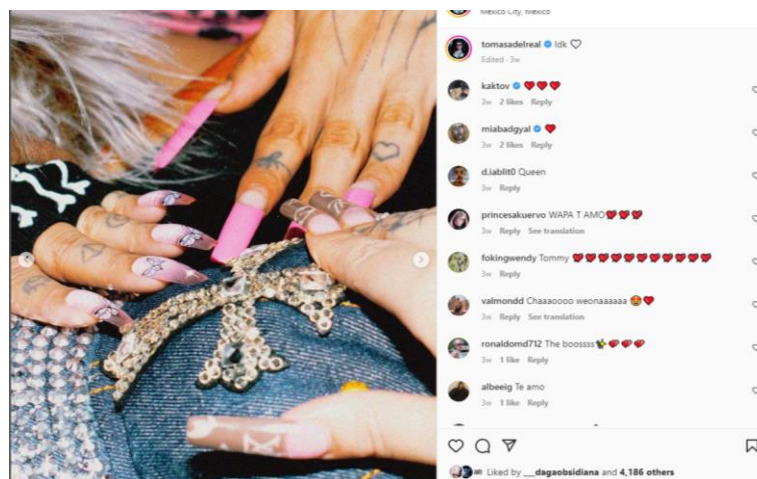


Figura 27. Uñas largas, Tomasa del Real, imagen de Instagram, 2021  
 Imagen extraída de <https://www.Instagram.com/p/CgUxmzEPdnF/>



Figura 28. Uñas largas, Dj Lizz, imagen de Instagram, 2021.  
 Imagen extraída de <https://www.Instagram.com/p/CXe6vsErEO1/>

De la misma manera en que las uñas largas declaran la renuncia al trabajo manual, los tatuajes faciales firman una renuncia definitiva al trabajo asalariado. El trapero Daniel Gómez mejor conocido como “Kaydy Cain” explica que se tatuó el rostro con la intención de negarse la posibilidad de ser contratado: “En esa época todavía era muy raro ver a nadie con la cara tatuada, era muy difícil que te cogieran en un trabajo con la cara tatuada. Ósea, era una manera de obligarme a no hacer un trabajo que no me gusta, [...] era una manera de dejar la vida que llevaba e intentar centrarme en la que quería llevar” (Gómez 2020, 3:11). Se trata de decisiones estéticas que limitan ciertos accesos y abren la circulación por vías alternas. Estas figuras públicas de la música urbana emergente exponen modos de vida y aspiraciones poco usuales que se oponen al buen comportamiento y al espíritu de sacrificio que suponen una recompensa divina.

El origen humilde de estas personas es la clave que lxs constituye en referentes. Existe cierta fascinación en su renuncia a las condiciones de precariedad y dependencia del espacio laboral. La renuncia es una *desviación*, una acción osada, reprochable, riesgosa, sin embargo, consiste en la liberación del tiempo propio. El desempleo apoyado en las posibilidades de la tecnología permite interpelar, desaprender, remixear y transgredir lo existente. Se trata de una apuesta por la pasión que seduce, arrastra y propone desde la autenticidad de la afición. Zafra señala que “Cualquier deseo convertido en afición requiere no sólo voluntad, sino posibilidad. Y en ella, «un excedente de tiempo» para la conciencia y para la creación; la disponibilidad de contar con algo que nos pertenece sólo a nosotros y que alimentamos” (2016, 31).

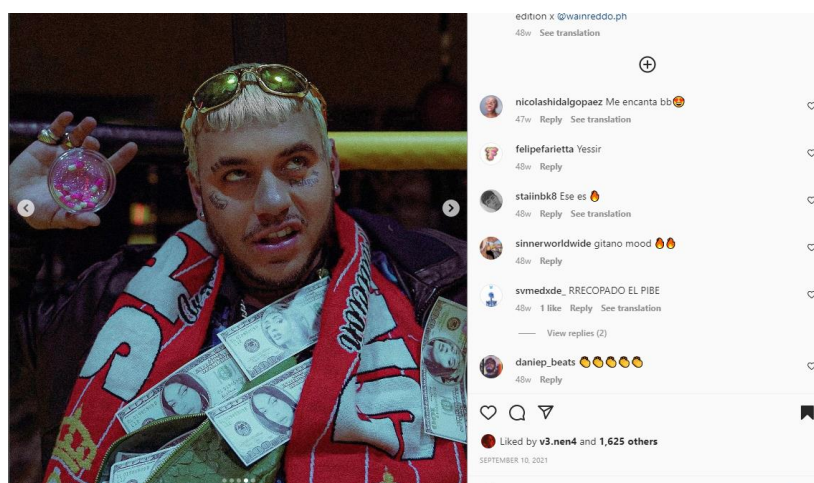


Figura 29. Tatuajes faciales, Jamez Manuel, imagen de Instagram, 2021  
Imagen extraída de [https://www.Instagram.com/p/CTqCcl\\_JmDh/](https://www.Instagram.com/p/CTqCcl_JmDh/)

Cuando hay el coraje para apropiarnos de la totalidad de nuestro tiempo para proponer y crear, habitamos un espacio de emancipación y, fundamentalmente, de riesgo. Sin duda, estaríamos accediendo a un estado de inestabilidad económica y supervivencia incierta que se va parchando con el desempeño de tareas poco remuneradas, lo que en el contexto ecuatoriano llamamos “chauchas”, que nos permitan sostener de a poco la vida. *La chaucha es joseo*. De modo que *buscarse la vida* es trabajo improvisado, hecho en casa, empleo informal, vulnerable, flexible y explotable.

Un cuerpo que escapa de la precarización laboral se refugia en el bienestar del espacio doméstico, que conectado a la red de internet se transforma en un territorio híbrido en el que es posible el intercambio y conformación de nuevos universos simbólicos. La conectividad cambia el estatuto secundario e invisible del espacio privado y permite que, como espectadorxs, nos impliquemos en la circulación y manipulación de

todo tipo de artefactos culturales digitales (2016, 172-3). El consumo-producción guarda una poderosa cualidad que supera las dimensiones tangibles de la oferta-demanda y las relaciones de negociación; por un lado, el producto o servicio elaborado por lxs prosumidorxs genera valor, lazos, identidad y poder (en sus variantes formas asimétricas o de reciprocidad) (2016, 155), de modo que el consumo provee recursos al usuarix que le permiten construir una identidad propia que lxs diferencia, lxs hace visible y dignxs de afecto y cuidados, y que lxs coloca en un lugar que aclara su perspectiva/criterio y desde el cual vislumbra el deseo de emancipación (2016, 178).

Zafra señala que el ciberfeminismo busca comprender la relación entre las mujeres y la tecnología dentro de la estructura de las formas del trabajo. Las ciberfeministas analizan los mecanismos que perpetúan la precarización laboral de las mujeres, las posibilidades de su autonomía económica, su acceso al tiempo propio, al aprendizaje y su producción de conocimientos (2016, 207). Históricamente, el desarrollo del conocimiento científico se ha limitado a los circuitos elitistas masculinos de clase media y alta, ya que este es un grupo social que cuenta con el apoyo de las mujeres de su familia que realizan el trabajo doméstico de sus hogares. Este trabajo doméstico, no remunerado, es el que permite que los hombres gocen de un prolongado tiempo propio para cuestionarse, reflexionar, proponer e inventar. De modo que, los mecanismos y máquinas creadas por los hombres mueven la economía del mundo. Estos aparatos generan empleos operativos de repetición, mediación y servicio que son prescindibles, precarizados y que generalmente son realizados por mujeres. Remedios Zafra puntualiza que:

Podemos identificar [...] procesos de aprendizaje diferenciados a lo largo de la historia basados en una educación segregada, distinta para hombres y para mujeres y generadora de desigualdad, en tanto los modelos a ser para las mujeres han estado previamente subordinados e infravalorados, presuponiendo que lo que pueden *ser* no como potencia sino como algo siempre restringido. (2016, 209)

De modo que el concepto de trabajo *feminizado* recurre a una denominación del género femenino para señalar la fragilidad y la baja remuneración de estos empleos esenciales que heredan la precarización del trabajo doméstico no pagado. Donna Haraway propone en el *Manifiesto para cyborgs* (1991), que el tema del trabajo ocupa un lugar elemental para comprender la deshumanización y el devenir híbrido (*cyborg*: animal-máquina) de lxs actorxs sociales menos privilegiadxs, es decir, mujeres, mujeres racializadas y disidentes del género. Haraway señala que:



El trabajo, independientemente de que lo lleven a cabo hombres o mujeres, está siendo redefinido como femenino y feminizado. El término «feminizado» significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y extrasalariales que son una burla de la jornada laboral limitada, llevar una existencia que está siempre en los límites de lo obscuro, fuera de lugar y reducible al sexo. (1991, 284)

La actividad repetitiva del trabajo feminizado es la prolongación de un ejercicio de domesticación que ya hemos experimentado en la institución educativa. De manera que reproducir, repetir o copiar es el mecanismo domesticador que modela subjetividades y arroja identidades encargadas de perpetuar la tradición binaria que impone prohibiciones y valores, premios y castigos. Así, quienes determinan los tiempos dentro y fuera de los trabajos remunerados poseen el poder sobre la vida, en este sentido, quienes desarrollan trabajos operativos de repetición “difícilmente han tenido oportunidades de elección [...] para lograr un trabajo más lucrativo y emancipador” (2016, 207). Remedios Zafra hace énfasis en que al interior de los espacios laborales acontecen procesos biopolíticos en los que se distribuyen las tareas de creación y copia, limitando a las mujeres a las tareas de reproducción y cuidado, y privándolas de un tiempo propio en el cual imaginar y proponer (2016, 209).

Para Haraway el trabajo es la actividad humanizadora que marca y define a lxs sujetos en categorías de subyugación y dominación (1991, 270). En esta lógica, mujeres y disidentes del género estamos sometidxs a empleos precarizados en el espacio público y simultáneamente ejecutamos trabajos domésticos y reproductivos que no son reconocidos como trabajos ni son remunerados. Las mujeres como encargadas de nutrir, cuidar y educar, realizan labores de programación social que se cimientan sobre la masculinidad hegemónica y la violencia de género. La obligación de la mujer consiste ritualizar/reproducir aquellas formas de habitar relaciones sociales y afectivas que naturalizan y perpetúan asimetrías, violencias y relaciones de poder. Zafra puntualiza que:

Las mujeres deseamos la emancipación que nuestras madres y abuelas no han logrado o rara vez han estado cerca de imaginar. Sin embargo, reverbera en nosotras la culpa de la transgresión (la de no atender a los que nacen, enferman y envejecen como hicieron todas las mujeres de la familia antes de nosotras). Se rompe en nuestra generación un vínculo que antes formaba parte de ese silencio estructural y cohesionador que daba por hecho que de eso ya se ocupaban las mujeres. Transgredir no es inocuo, rompe lazos y genera culpa. (Zafra 2016, 157-8)

La autora señala la necesidad de reformular la culpa y las políticas del amor y el cuidado a lxs otrxs. Por este motivo, a pesar de las ambigüedades y contradicciones del rol de la mujer en el neoperreo es imprescindible analizar la relación entre Valeria Cisternas, la tecnología y el trabajo. En esta relación la desobediencia y la abyección fracturan los clásicos modelos de subjetivación de las mujeres y aniquila simbólicamente el mito que nos impone un modelo celeste de mujer pura, encantadoramente silenciosa, sumisa, satisfecha y desinteresada que subsiste a través de la fuerza del amor. Tomasa del Real crea la imagen de una mujer que se opone a la subordinación femenina y nos muestra una mujer codiciosa, insaciable y poco benévola que se aprovecha del ciberespacio para poner en crisis las formas admisibles de ser mujer y de ganar su propio dinero.

El neoperreo revela la compleja relación entre lxs jóvenes latinoamericanxs y sus máquinas. Las narraciones del subgénero personifican a la tecnología como una sustancia adictiva que ingerimos compulsivamente para alojarla al interior de nuestro organismo. La tecnología es, entonces, un dispositivo que modifica el hábito y el hábitat del cuerpo. Tomasa del Real, a través del neoperreo, ilustra una máquina biológica capaz de horadar el perímetro que limita los espacios laborales exclusivos de la masculinidad y unx médium facilitador de conexión, comunicación e intercambio con otrxs con quienes nunca nos hubiéramos imaginado. “Desde Iquique para el mundo, baby” constata que Valeria Cisternas, una mujer del sur del continente en alianza con la tecnología, ha sobrepasado limitantes como la formación profesional, la distancia y las nacionalidades.

Cierto que aquí (en las redes sociales) se produce un intercambio por el que los *prosumers* pueden beneficiarse de una valiosa estructura para comunicarse y promover colectividad, y también para visibilizarse, emprender, lograr trabajo u otras oportunidades. A cambio la empresa que gestiona los dispositivos de los que se vale la red (que es la red) capitaliza un contenido tan valioso como son “los yoes virtuales”, productores de símbolos y símbolos en sí mismos, convirtiéndose en un poderosísimo –tal vez el mayor hoy en día– espacio de control e información sobre las personas. (Zafra 2016, 170)

Todxs lxs habitantes del ciberespacio hemos construido vínculos laborales y afectivos en la red, como Valeria Cisternas, hemos celebrado victorias personales facilitadas por Internet. Zafra nos desafía a advertir que aquellas emociones absorbentes y sensaciones de libertad que nos ofrece la tecnología son estímulos que anestesian la conciencia y neutralizan la sospecha (2016, 128). Es indispensable recordar el costo que la tecnología implica en nuestras vidas y en la vida de lxs otrxs. Necesitamos entender que el desarrollo tecnológico claramente beneficia al capitalismo y que este tiene un



elevado costo de explotación de recursos naturales y humanos que se ocultan tras la parafernalia del “progreso”. Es fundamental que seamos conscientes de que la tecnología en nuestras manos, también, es un grillete de control capitalista que circula sin detenerse.

La osada frescura de la narración del neoperreo profana la ilusión benevolente que cubre a la tecnología, sus favores y el ideal del desarrollo. El estímulo pornográfico del neoperreo desafía la “buena voluntad” de las otras producciones del espectáculo que silenciosamente desean el poder de la pornografía, desean “producir placer y plusvalía pornográfica sin sufrir la marginalización de la representación porno, del mismo modo que los actuales productores de la industria farmacológica legal quieren producir placer y plusvalía sexual y toxológica sin sufrir la marginalización y la criminalización de la industria del tráfico de drogas ilegales” (Preciado 2008, 181). De modo que el universo del neoperreo parodia el consumo de cuerpos, drogas y estéticas que alimentan el dogma binario del género y la sexualidad mediante sus personajes y fantasías.

El combo sujeto-máquina-online genera un importante territorio de experimentación digital en espacios y tiempos domésticos que dan lugar a un escenario potencial para la creación, una potente tecnotopía creativa de la que se desprenden manifestaciones subalternas como el neoperreo. Desde la potencia revolucionaria del cuarto propio conectado, el nuevo perreo desborda pesimismo y abyección extasiantes a través de la autocosificación de mujeres y disidentes. Estos personajes habitan el futuro y en aquel escenario *el mañana* es solo un abismo. Neoperreo convoca una celebración que intenta darle sentido al sin sentido del presente, se trata de una fiesta para hacer vívidos los últimos días de la consciencia, de nuestras vidas y del planeta.



## Conclusiones

Los nuevos movimientos musicales de la cultura popular –como la música urbana de la que deriva el neoperreo– emergen de manera subterránea en la periferia y se construyen con los residuos que deja la producción de la gran industria cultural. Los nuevos ritmos surgen cuando las posibilidades de la tecnología logran ser *hackeadas*. La innovación creativa en los sectores populares se concreta y se publica mediante herramientas clandestinas con las que es posible piratear, remixear y reapropiarse del arte. De modo que la obra –en este caso la música– queda impregnada del discurso y las formas estéticas propias de quienes históricamente han sido borrados por la homogeneizante cultura de masas y su industria musical. De la misma forma en que escenas de la danza social del transatlántico como el Soundsystem y el Picó se produjeron en función del disco de vinilo, el Neoperreo tiene lugar gracias a Internet, las redes sociales y los portales web que permiten la publicación gratuita de material audiovisual.

La denominada *música urbana* es una categoría en la que se depositan, sin cuidado, muchísimas expresiones musicales y dancísticas innovadoras y diversas que se derivan de la música negra. Tal como el *dancehall*, la *champeta* o el *perreo*, se trata de manifestaciones culturales marcadas por el estigma colonial que niega la cultura africana y argumenta la jerarquización social que censura, persigue y subestima estas expresiones. De modo que la música urbana almacena contenidos mayores relativos a la movilización social y la gestión autónoma que desafía a las instituciones artísticas y centros elitistas de exhibición. Esta música de lxs pobres reúne un conglomerado de expresiones culturales subalternas que activan lugares de resistencia nutridos por la plenitud de la danza, la sensualidad del cuerpo y que promueven el ejercicio de formas-otras de relación con lxs otrxs y en comunidad.

El reggaetón de los primeros años, conocido como *underground*, propuso un contenido tan incendiario que se desbordó por encima de los límites que marginan las expresiones culturales de lxs pobres, haciendo que aquella nueva escena musical, salida del barrio bajo, sonara y reverberara altísimo en los parlantes de todas las clases sociales de Latinoamérica. Este estudio revisó la persecución y el proceso de blanqueamiento al que fue sometido el *underground* puertorriqueño hasta convertirse en el edulcorado sonido pop de Occidente que hoy conocemos como reggaetón. De modo que el neoperreo

se instala en el *sonido underground* como un reclamo de añoranza de los primeros años del reggaetón y su subversión.

La absorción del reggaetón al mainstream internacional evidencia la funcionalidad del ideal de la inclusión como una poderosa estrategia para captar nuevos mercados. El ascenso del reggaetón al mainstream convirtió a jóvenes de los caseríos de Puerto Rico en superestrellas del pop, este nuevo estatus del reggaetón dejó de incomodar a la sociedad, poniendo en evidencia que las nuevas políticas culturales de inclusión cobran un rol central en el desvanecimiento de la diferencia entre cultura alta y popular. Durante las últimas décadas hemos presenciado una instrumentalización progresiva de las expresiones de “lo popular” y sus demandas con el fin de fijar autenticidad en aquellos productos culturales expropiados de comunidades de la clase popular. De modo que las carreras profesionales de las nuevas figuras del *reggaetón mainstream*, como “Rosalía”, “Tokischa”, “Villano Antillano” o “Bad Bunny” –todxs alineadxs a un discurso progresista–, evidencian una hegemonía cultural capaz de adaptarse a las demandas de un público diverso que reclama justicia social.

Las mujeres y disidentes del neoperreo toman el sonido clandestino del *reggaetón underground* y reivindican su libertad sexual mediante la apropiación de peyorativos que pretenden contener sus cuerpos “incorrectos” dentro de los límites de la heteronorma. El neoperreo se baila al son de “diabla”, “bellaca” o “perra”, vocativos violentos que se utilizan como recursos retóricos que favorecen narrativas contestatarias y resignifican la sexualidad de las mujeres. En este contexto surge la obra de Tomasa del Real que transgrede las normas de la buena moral mediante rimas desprolijas que navegan sobre pistas de reggaetón oscuro y componen piezas de audio que llegan a habitaciones personales, fiestas subterráneas y grupos activistas del territorio hispanoparlante, gracias a la conexión a Internet

El desenfado de Tomasa del Real resulta pertinente en una Latinoamérica en la que los proyectos de educación sexual y en favor de los derechos sexuales y reproductivos de mujeres y jóvenes se ven truncados por la negligencia de autoridades que anteponen sus preconcepciones morales y religiosas al momento de tomar decisiones de interés popular. Valeria Cisternas, a través de su alter ego, se opone a la subordinación de la mujer manifestándose ingobernable, abyecta y personificando un cuerpo atravesado por la perversión y el hedonismo. Cuerpo que se apropia del lenguaje coloquial y el calor del perreo para inyectar alegatos que burlan las normas del buen comportamiento femenino

y quiebran las expectativas que la heteronorma solicita a las mujeres y sexodisidencias. Del Real ilustra aquella consigna feminista que clama: “somos malas, podemos ser peores”.

La puesta en escena de las músicas urbanas, como el reggaetón y el neoperreo no resuelve el problema de la educación sexual en Latinoamérica, sin embargo, ambas propuestas resultan valiosas porque denuncian y señalan la urgencia y la necesidad de crear espacios para tratar temas relativos a la sexualidad con palabras propias. La danza social del perreo desafía a los cuerpos oprimidos a mostrarse como seres sexuales deseantes e imponerse como sujetxs de derechos en la esfera pública. Propone un ejercicio para desaprender las lecciones que domesticar y expropian la vivencia con nuestro propio cuerpo y su sexualidad.

Las representaciones y temáticas del subgénero acuden a actoras sociales marginales y del mundo delictivo con la intención de resignificar su rol dentro de la sociedad. Tomasa del Real insiste en recrear fantasías en las que la sexualidad de las mujeres se libera para experimentar gozo e incurrir en el exceso de la explotación pornográfica como un recurso que parodia los códigos morales que sostienen el orden social y la sumisión femenina. La cantante presenta *mujeres del mal* que ilustran conductas disonantes con una supuesta feminidad que es correcta y plausible ante la sociedad.

La automercantilización y autoprecarización del cuerpo femenino en el neoperreo, son claros síntomas de una estructura laboral y económica que anula la dignidad de las mujeres y disidentes sexuales. El subgénero reproduce estéticas de lo femenino a través de indumentarias, efectos especiales, cirugías plásticas y accesorios que maximizan la cosificación de la mujer. La exageración implica un gesto de insolencia que descoloca los prejuicios y expectativas sociales acerca de la sexualidad y el género. De modo que la cosificación de los cuerpos propone formas-otras para liberar la sexualidad de las representaciones pornográficas dominantes y el consumo sexual normalizado. Las formas cuestionables del neoperreo delatan la inconformidad motivada por un ímpetu vital y emancipador que persigue la plenitud de abrazar el propio cuerpo, abrazar a manos llenas aquellas faltas y excesos que lo alejan de los cánones de belleza, y entenderlo como un medio para experimentarnos íntegrxs de forma individual y colectiva.

Durante la segunda década del 2000 la tecnología fue un tema fascinante en las narraciones de la música urbana. El encantamiento se fue disolviendo a medida en que las posibilidades de la máquina han ido incorporándose del todo en nuestra cotidianidad

y en los espacios íntimos de nuestra vida. Neoperreo recoge las percepciones de una cultura instalada en la conexión a Internet y la idea del futuro. Nos insertamos en el ciberespacio mediante apodos, imágenes y avatares dando lugar a identidades híbridas que operan en medio ambientes virtuales y en el plano concreto de la realidad simultáneamente. En este sentido, el neoperreo pone en evidencia los nuevos regímenes de control que se gestionan desde la autopercepción subjetiva, la elaboración de identidades virtuales y los consumos que se socializan en la red.

Las formas estéticas del neoperreo: seudónimos artísticos, indumentaria, maquillaje, producción musical, producción audiovisual, etcétera, están atestadas de referencias relativas a la experiencia virtual del ciberespacio. De manera que el subgénero se compone de extravagantes personajes que se entregan a la construcción tangible de un *yo ideal*, aquel yo ideal es el mismo que construimos en la virtualidad cuando personalizamos nuestros avatares en redes sociales. Así, el gang del neoperreo desvirtualiza esta experiencia online y toma decisiones que modifican su aspecto y alteran la forma de su cuerpo, con el objetivo de alcanzar un *ideal self* fantástico capaz de renunciar a las limitaciones del mundo concreto y sus implicaciones. Estos personajes de Internet recurren a procesos incisivos como tatuajes faciales y cirugías estéticas para recrear identidades híbridas *persona-máquina*, habitantes del ciberespacio, maximizando así la aseveración de que “nuestros cuerpos son actualmente extensiones de redes de datos que hacen clics, enlaces y selfies” (Mirzoeff 2016, 19).

La red propicia *playgrounds* de creación colectiva y libertad de expresión, de este modo el neoperreo produce imágenes de baja resolución capturadas por la lente de dispositivos electrónicos de uso doméstico y editadas en computadores personales. Estas *imágenes pobres* se ubican en lo más bajo de las economías de lujo de la producción audiovisual, por lo que no se les asigna valor alguno, ni tienen alguna obligación. Así, bajo la consigna de *transgredir y lucrar*, el gang del neoperreo da forma a su contenido amateur como un ejercicio de la afición, sin licencias, compromisos o juramentos que les impidan aprovecharse de la efectividad de estrategias como la teatralización del sexo y la cosificación del cuerpo, que son dispositivos de control que mediante la seducción se integran al ciclo excitación-frustración-excitación del consumo en el biocapitalismo farmacopornográfico.

El *nuevo perreo* se sostiene en la tecnología para amplificar el espacio físico en el que es posible y segura una manifestación libre e informada de la sexualidad. Las danzas

rebeldes y la exposición pública de la sexualidad a través de la venta de nudes se plantean como prácticas que invitan a reelaborar nuestra experiencia como seres sexuales que no son compatibles con los estereotipos de las grandes pantallas del mainstream. Se trata de acciones que intentan ser nuevas formas públicas, colectivas y *copyleft* de sexualidad que buscan exceder la representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado. De modo que quienes habían sido objeto pasivo e instrumento de placer en la representación pornográfica tradicional, a través del perreo y la publicación y venta de nudes, ejercen agencia sobre su cuerpo cuestionando las formas admitidas de hacer sexo y las relaciones de género que estas imponen. Por este motivo, lxs activistas en favor de la lucha de las mujeres y sexodisidencias devoran las narraciones-otras del neoperreo y se suman al manifiesto de transgresión que acompaña a la *mala mujer*, sus maneras propias de denuncia y sus propuestas alternas de contención.

Tomasa del Real propone la posibilidad de jugar con los recursos performativos del género, mediante la danza, el autoretrato, el desnudo y la enunciación de nuevxs sujetxs que se crean a sí mismxs. Neoperreo nos traslada a un tiempo en el que “perra” deja de ser un insulto y se transforma en una subjetividad íntegra experimentada por un cuerpo que no es definido por su género y que vive su sexualidad con plenitud. El neoperreo es un evento visual que nos ha permitido enunciar el deseo sexual femenino y disidente en primera persona y vocalizar todas las implicaciones del sexo, incluyendo el trabajo sexual y sus beneficios económicos. Los artefactos culturales del subgénero, en contacto con la audiencia, producen poderosos sentidos cercanos a la destrucción de roles de género y la reivindicación de la desobediencia de las mujeres y sexodisidentes. De modo que los cuerpos subalternos encuentran en el neoperreo un espacio para reconocerse como sujetxs de derechos.

Las narraciones de Tomasa del Real indagan en el cuerpo, su aspecto, su funcionalidad y su capacidad para producir dinero, independencia y plenitud para unx mismx. De modo que su propuesta discursiva desarticula la asimetría de la educación diferenciada para hombres y mujeres, que prepara a niñxs y jóvenes para aceptar y no cuestionar la distribución del trabajo en función al género. El neoperreo punza en el trabajo feminizado como la *chaucha*, el *joseo*, actividades para *buscarnos la vida* que son alternativas a las condiciones poco justas del trabajo asalariado del capitalismo global. Sin embargo, estos nuevos modos laborales que se agilitan en el contexto online continúan siendo formas precarias de subsistir.

De cierto modo, el ciberespacio presenta una gama infinita de posibilidades para improvisar con nuestros recursos y jugar a la felicidad. Habitar el espacio público desde la intimidad de nuestros computadores personales nos permite hacer públicas nuestras reflexiones, creaciones y denuncias. Hoy podemos mandar a publicar textos, enviar mensajes, pedir comida, conseguir pareja y estudiar maestrías de manera totalmente online. Sin embargo, no debemos olvidar que para el poder Internet es útil en cuanto da lugar al bombardeo de información que persuade al consumo material y al consumo ideológico que nos encierra en el corsé de las expectativas de la hegemonía capitalista. Más, las narraciones y estéticas de Tomasa Del Real abren un camino para buscar nuevas perspectivas en este mundo cada vez más conectado y cada vez más jerárquico.



## Obras citadas

- Alonso, Laura, Lara Loaiza, Natalia Suárez, Diana Castellanos, y Juan D. Cárdenas. 2020. *Mujeres y crimen organizado en América Latina: más que víctimas o victimarias*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Alfaro, Antonio. 2022. “Tomasa del Real: Sin querer queriendo o la jefa del neoperreo”. *Metalmagazine*. 19 de enero. <https://metalmagazine.eu/es/post/acero/tomasa-del-real>.
- Amezcu, Melissa. 2017. “El perreo es un lubricante social: Tomasa del Real”, *Red Bull*. 10 de agosto. <https://www.redbull.com/mx-es/el-perreo-es-un-lubricante-social>
- Andrade, Dario. 2015. “NORE Ft Daddy Yankee, Nina Sky, Gem Star & Big Mato - Oye Mi Canto”. Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GX4dHNOyFvI>.
- Arias, Marina. 2019. “Neoperreo, ¿cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del ‘reggaetón del futuro’”. *Cuadernos de Etnomusicología* 14: 44-65. <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/5-articulo-neoperreo.pdf>.
- Arimetrics. 2022. “Qué es GIF”. *Arimetrics*. Accedido el 6 de septiembre. <https://www.arimetrics.com/glosario-digital/gif>.
- Arocha Rodríguez Jaime, Marianne Dieck, Nina Sánchez de Friedemann, Orián Jiménez Meneses, Claudia María Leal León. 1998. *Geografía humana de Colombia: los afrocolombianos - Tomo VI*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2754/>
- Benítez Mendoza, Carolina. 2022. “El tan discutido blackfishing de Nathy Peluso”. *Afrocolectiva*. Video de Tiktok. [https://www.tiktok.com/@afrocolectiva/video/7163747464913145093?\\_r=1&\\_t=8Ykeuqp28cH](https://www.tiktok.com/@afrocolectiva/video/7163747464913145093?_r=1&_t=8Ykeuqp28cH)
- Bese. 2019. “Tomasa del Real and the Underground Neoperreo Scene, BESE Meets”, video de Youtube, acerca de la comunidad Neoperreo. [https://www.youtube.com/watch?v=qX-\\_sn9UIsE](https://www.youtube.com/watch?v=qX-_sn9UIsE).
- Billboard. 2022. “Year-end charts, Hot Latin Songs”. *Billboard*. Accedido 14 de marzo. <https://www.billboard.com/charts/year-end/2018/hot-latin-songs/>.

- Bruel dos Santos, Teresa Cristina. 2008. "Representaciones sociales de género: un estudio psicosocial acerca de lo masculino y lo femenino". Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3965/27615\\_bruel\\_dos\\_santos\\_teresa\\_cristina.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3965/27615_bruel_dos_santos_teresa_cristina.pdf?sequence=1).
- Castro, Aida, María Delgado, y Ana Pasos. 2017. "La educación sexual en el Ecuador, una mirada crítica". *Pacarina del Sur*, 8 (32). <http://pacarinadelsur.com/nuestra-america/amautas-y-horizontes/1488-la-educacion-sexual-en-el-ecuador-una-mirada-critica>.
- Cepeda, Eduardo. 2020. "Tu Pum Pum: Mientras Que el Reggaetón se Convierte en Pop, Nunca Olvidemos las Raíces Negras del Género". *Remezcla*. 4 de febrero. <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-mientras-que-el-reggaeton-se-convierte-en-pop-nunca-olvidemos-las-raices-negras-del-genero/>.
- Chankin, James, y S. Leigh Savidge. 2008. *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory*. California: Xenon Pictures. [https://www.youtube.com/watch?v=3B5\\_E6o4i84&t=2859s](https://www.youtube.com/watch?v=3B5_E6o4i84&t=2859s).
- CheCho Wuy. 2016. "Glory - Gata Gargola (Video Oficial)". Videoclip de Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=I9nduHr3gdY&list=PLs\\_RT0zYqy1xhc4wCnfWCAb5yNlcTy86k&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=I9nduHr3gdY&list=PLs_RT0zYqy1xhc4wCnfWCAb5yNlcTy86k&index=3).
- Chico Sonido. 2016. "Ms Nina X Chico Sonido - Chupa Chupa (Official Music Video)". Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OdOkElgPxio>.
- Cisternas, Valeria. 2018. "Tomasa del Real aka Valeria Cisternas Entrevista Retrato". Video de Youtube, entrevista por Raquel Ruiz. <https://www.youtube.com/watch?v=UQhNdQGJXI&t=302s>.
- Cisternas, Valeria. 2020. "Tomasa del Real, De Iquique para el Mundo". Video de Youtube, entrevista por Diablo Suelto. <https://www.youtube.com/watch?v=v158YyYQ8KA>.
- Del Fresno, Miguel D. 2011. *Netnografía: investigación, análisis e intervención social online*. Barcelona: Editorial UOC.
- Depetris Chauvin, Irene. 2009. "Ecologías líquidas. Geografías acuáticas en las artes audiovisuales de Brasil, Argentina y Chile". *452oF: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 21: 126-50.

- Ec Instituto Nacional de Estadística y Censos. 2021. *Indicadores de tecnología de la información y comunicación: Boletín Técnico n.º 04-2021 - Encuesta Multipropósito. INEC*. [https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas\\_Sociales/TIC/2020/202012\\_Boletin\\_Multiproposito\\_Tics.pdf](https://www.ecuadorencifras.gob.ec/documentos/web-inec/Estadisticas_Sociales/TIC/2020/202012_Boletin_Multiproposito_Tics.pdf).
- Eccleston, Katelina. 2019. “Evolución de las Raíces del Reggaetón”. *Perreo 101*. Podcast de Spotify. <https://open.spotify.com/episode/1I2AyqODmcZWh34Eoxubxb?si=803e90847b344aa2>.
- . 2019. “Make Reggaetón Nasty Again”. *Perreo 101*. Podcast de Spotify. <https://open.spotify.com/episode/3dCNETcUOoKTvxSs1tJvpu?si=088262fa8aff42a3>.
- Elio Boom Rey de la Champeta. 2016. “Elio Boom - La Turbina “Húndelo Todo” (vídeo oficial) 1995”. Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6B3QHJjigYI>.
- Enciclopedia Color. 2016. “Arena Modernísima - Bien y Mal”. Videoclip de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zKGjeRch2no>.
- Enciclopedia Color. 2021. “Lo que hacemos”. *Enciclopedia del color*. Accedido 4 de abril. <https://enciclopediacolor.com/about/>.
- Estrella, Santiago. 2015. “Enipla pasa a llamarse ‘Plan Familia Ecuador’”. *El Comercio*. 28 de febrero. <https://www.elcomercio.com/actualidad/politica/enipla-educacionsexual-rafaelcorrea-embarazoadolescente-monicahernandez.html>.
- Ferrada, Mariela. 2013. “Términos de uso frecuente en la Web Social Glosario”. *Serie Bibliotecología y Gestión de Información*, (81). <http://eprints.rclis.org/19182/1/Serie%20N%C2%B081%20Mariela%20Ferrada.pdf>.
- Forelo, Alba. 2018. “Ernesto Castro carla con Bad Gyal”. Video de Youtube, entrevista por Ernesto Castro. <https://www.youtube.com/watch?v=22RifOQM5cA&t=155s>.
- Galindo, María. 2013. No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización. La Paz: Mujeres Creando.
- Gómez, Daniel. 2020. “Kaydy Cain: Ahora vivo muy bien, no puedo estar contando penas”. Video de Youtube, entrevista por Cristina Luis. [https://www.youtube.com/watch?v=G9eYnQLD\\_Qg&t=217s](https://www.youtube.com/watch?v=G9eYnQLD_Qg&t=217s).
- Gray, Brian. 2020. “La sabiduría de unx hustler: Entrevista con Iván Monalisa”. *Buscavidazine*. 30 de enero. <https://drive.google.com/drive/u/0/search?q=tubito>.

- Hall, Stuart, Walsh, Catherine, comp., Restrepo, Eduardo, comp. y Vich, Víctor Miguel, comp. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional, CEN; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Pontificia Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar; Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 2013. 642 p. Biblioteca de Ciencias Sociales, No. 74.
- Haraway, Donna J. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hope Donna. 2011. "Dancehall: Origins, History, Future". *Groundings*, (26): 7-28.
- Infobae. 2018. La evolución del iPhone. *Infobae*, 9 de enero. <https://www.infobae.com/america/fotos/2018/01/09/la-evolucion-del-iphone/>.
- Libraries. 2016. *Communication in the Real World*. University of Minnesota Libraries Publishing Edition. <https://open.lib.umn.edu/communication/chapter/10-3-vocal-delivery/>.
- Lucero, Karen. 2021. "El embarazo infantil, una realidad que el Ecuador no puede ignorar más". *Gestión Digital*. 9 de mayo. <https://www.revistagestion.ec/sociedad-analisis/el-embarazo-infantil-una-realidad-que-el-ecuador-no-puede-ignorar-mas>.
- Martín-Barbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin. 2017. *Ver con los otros: Comunicación intercultural*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mena Lozano, Ángela Emilia, y Yeison Arcadio Meneses Copete. 2019. "La filosofía de vivir sabroso". *Revista Universidad de Antioquia*, (337). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/340802>.
- Ministerio Coordinador de Desarrollo Social. 2011. "Estrategia Intersectorial de Prevención del Embarazo Adolescente y Planificación Familiar". [https://www.todaunavida.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/04/Proyecto\\_enipla.pdf](https://www.todaunavida.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2015/04/Proyecto_enipla.pdf).
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. Edición para Kindle.
- Muñoz Vélez, Enrique Luis. 2001. "La Champeta La Verdad Del Cuerpo". *Revista Artesanías de América*, (51): 73-100. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/517>.

- . 2001. “La Champeta La Verdad Del Cuerpo”. *Revista Palobra, palabra que obra* 2 (2): 43-59. <https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.2-num.2-2001-883>.
- Misito, Victoria. 2018. “Me carga que piensen que soy la reggaetonera feminista”. *La Tercera*. 22 de octubre. <https://www.latercera.com/paula/tomasa-del-real/>.
- Morales, Reiner. 2015. “Música y Fiesta: un análisis histórico del Festival de Música del Caribe, Cartagena 1982-1996”. Tesis de pregrado, Universidad de Cartagena. <https://1library.co/document/yd70j8ey-musica-fiesta-analisis-historico-festival-musica-caribe-cartagena.html>
- Mozó, Dano. 2016. “Tomas del Real: “El feminismo está mal planteado”. *Mor.bo*. 19 de julio. <https://ismorbo.com/tomasa-del-real-feminismo-esta-mal-planteado/>.
- Murillo Mena, Gabriela. 2020. “Blackfishing: la raza no es un accesorio”. *Afrofeminas*. 21 de julio. <https://afrofeminas.com/2020/07/21/blackfishing-la-raza-no-es-un-accesorio/>
- Musello, Luciana. 2022. “Sobre reggaetón y redes sociales”. *Radio Cocoa*. 9 de junio. <https://radiococoa.com/RC/sobre-reggaeton-y-redes-sociales/>.
- NEOPERREO. 2020. “Ms Nina (ft. Tomasa del Real) - Y Dime (Video Oficial)”. Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WD6uMqoi5ww>.
- Nieto, Antonio. 2020. “Chuchumbé, champeta y reguetón”. En *Vamos pal perreo: historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*. Editado por Salinas, Patricia y Juan P. Núñez, 39-47. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fruta Bomba.
- Omar’s Studio. 2018. “Ivy Queen Pa la cama voy”. Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FIgf1vvCE94>.
- Ordoñez Alcantar, José Fernando. 2020. “Pa’ que explote la culósfera. El perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000802527](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000802527).
- Padilla, Margarita. 2012. *El kit de la lucha en internet: para viejos militantes y nuevas activistas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Peña, Paz. 2013. “¿Cómo funciona Internet? Nodos críticos desde una perspectiva de los derechos”. Accedido 6 de septiembre. <https://www.derechosdigitales.org/wp-content/uploads/Como-funciona-internet-ebook.pdf>.

- Plan V. 2015. “Plan Familia Ecuador o un retroceso de cien años”. *Plan V*. 14 de marzo. <https://www.planv.com.ec/historias/testimonios/plan-familia-ecuador-o-un-retroceso-cien-anos>.
- Preciado, Beatriz. 2008. *Testoyonki*. Madrid: Espasa.
- Quiceno Toro, Natalia. 2016. *Vivir sabroso. Luchas y movimientos afroatrataños, en Bojayá, Chocó, Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario
- Ramírez, Liliana. 2018. “Represento a los freaks, a los rechazados”. *Mundo sonoro*. 8 de noviembre. <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/tomasa-del-real/>.
- RaMóncho. 2021. “EL CHOMBO ¿Por qué es tan respetado?”. Video de Youtube que sintetiza la carrera de Rodney Clark Donalds. <https://www.youtube.com/watch?v=pD97qF3rGXk>.
- Real Academia Española, 2022. “choni”. *Diccionario de la lengua española*. Accedido 6 de septiembre. <https://dle.rae.es/choni>.
- Red Conceptualismos del Sur. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina: catálogo de la exposición del mismo nombre llevada a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en el Museo de Arte de Lima*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rojas, Darío. 2015. “Flaite: Algunos apuntes etimológicos”. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1 (40): 193-200. <https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/151/150>.
- Rolnik, Suely. 2009. “Para evitar falsos problemas. Políticas de la hibridación”. *Ramona*, (91): 16-23. [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91\\_16nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH017c/46eac54d.dir/r91_16nota.pdf).
- rumbapumbmono. s.f. “Plan B - Bellaqueo (Original).wmv”. Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=U7N1aIOsOZM&list=PLAkWzaasfVIWJuh tq3Nvn79a9PxxvlyyTc&index=25>.
- Salinas, Patricia. 2020. “Más zorras que los cazadores”. En *Vamos pal perreo: historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*. Editado por Patricia Salinas y Juan P. Núñez, 105-15. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Fruta Bomba.
- Sanz Giraldo, María. 2012. *Fiesta de picó: champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

- Steyerl, Hito. 2014. *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Suarez-Errekalde, Maialen, María Silvestre Cabrera, y Raquel Royo Prieto. 2019. “Rompiendo habitus, (re)orientando caminos: Prácticas e identidades sexuales emergentes como resistencias subversivas al orden sexual patriarcal”. *Encrucijadas: Revista crítica de ciencias sociales* 17: 1-25. <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/79185>.
- Tomasa del Real. 2014. “TOMASA DEL REAL - Prendelo ft. Cease”. Videoclip de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QxHUpJHCmpo>.
- Torres Cruz, César, y Hortensia Moreno Esparza. 2021. “¿Sociología Cuir en México? Apuntes sobre las tensiones conceptuales para los estudios sociológicos de la sexualidad”. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 7 (1):1-34. <https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.551>.
- Velasco Martínez, Carlos Alberto. 2019. “La imagen gasificada: Problemáticas de la imagen contemporánea desde el Vaporwave”. Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México. <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/108773/Carlos%20Alberto%20Velasco%20Martinez%20-%20La%20imagen%20gasificada.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Velásquez, Carmen, y Ledy Meléndez. 2003. “Los espacios públicos desde la perspectiva del género”. *Frónesis* 10 (3): 74-104. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-62682003000300004&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-62682003000300004&lng=es&tlng=es).
- Wikipedia, La enciclopedia libre. 2022. “Block party”. *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Block\\_party](https://es.wikipedia.org/wiki/Block_party).
- . 2022. “Esclavitud en América”. *Wikipedia*. 1 de septiembre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Esclavitud\\_en\\_Am%C3%A9rica#La\\_resistencia\\_ante\\_la\\_esclavitud](https://es.wikipedia.org/wiki/Esclavitud_en_Am%C3%A9rica#La_resistencia_ante_la_esclavitud).
- . 2020. “Griot”. *Wikipedia*. 3 de mayo. <https://es.wikipedia.org/wiki/Griot>.
- . 2022. “La Zowi”. *Wikipedia*. 2 de septiembre. [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Zowi#cite\\_note-5](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Zowi#cite_note-5).
- . 2021. “Loop”. *Wikipedia*. 5 de febrero. [https://es.wikipedia.org/wiki/Loop\\_\(m%C3%Basica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Loop_(m%C3%Basica)).
- . 2022. “Mainstream”. *Wikipedia*. 3 de marzo. [https://es.wikipedia.org/wiki/Mainstream#cite\\_note-1](https://es.wikipedia.org/wiki/Mainstream#cite_note-1).



- . 2022. “Mixtape”. *Wikipedia*. 4 de junio. <https://es.wikipedia.org/wiki/Mixtape>.
- . 2022. “Only Fans”. *Wikipedia*. 3 de septiembre. <https://es.wikipedia.org/wiki/OnlyFans>.
- . 2022. “Sample”. *Wikipedia*. 15 de junio. <https://es.wikipedia.org/wiki/Sample>.
- . 2022. “Trap”. *Wikipedia*. 31 de agosto. [https://es.wikipedia.org/wiki/Trap\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Trap_(m%C3%BAsica)).
- . 2023. “Vaporwave”. *Wikipedia*. 12 de enero. <https://es.wikipedia.org/wiki/Vaporwave>
- Wordreference. 2022. “hacker”. *Diccionario de la lengua española*. Wordreference. Accedido 6 de septiembre. <https://www.wordreference.com/definicion/hacker>
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama. Edición para Kindle
- . 2016. *Hadas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.