

Claremont Colleges

## Scholarship @ Claremont

---

Scripps Senior Theses

Scripps Student Scholarship

---

2021

### Llegó La Futura: La Cuirificación del Género Urbano

isabel streiffer

Isabel S. Streiffer  
*Scripps College*

Follow this and additional works at: [https://scholarship.claremont.edu/scripps\\_theses](https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses)



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Music Commons](#)

---

#### Recommended Citation

streiffer, isabel and Streiffer, Isabel S., "Llegó La Futura: La Cuirificación del Género Urbano" (2021).  
*Scripps Senior Theses*. 1669.  
[https://scholarship.claremont.edu/scripps\\_theses/1669](https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/1669)

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact [scholarship@cuc.claremont.edu](mailto:scholarship@cuc.claremont.edu).

**LLEGÓ LA FUTURA: LA CUIRIFICACIÓN DEL GÉNERO URBANO**

by  
**Isabel St. Raymond Streiffer**

**SUBMITTED TO SCRIPPS COLLEGE IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE  
DEGREE OF BACHELOR OF ARTS**

**PROFESSOR BACSÁN  
PROFESSOR SARZYNSKI**

**MAY 2, 2021**

## Agradecimientos

Me gustaría darles las gracias a las profesoras Gabriela Bacsán, Marina Perez de Mendiola, y Sarah Sarzynski. Agradezco a la Profesora Bacsán por guiarme a través de este proceso, compartir sus ideas y sugerencias, y siempre hacerme sentir que todo iba a salir bien. El hecho que este fue un proceso tan gratificante y divertido es en gran parte gracias a su apoyo. Quiero agradecer a la Profesora Marina Perez de Mendiola por impulsarme a pensar más críticamente sobre el lenguaje, la traducción, y la importancia del arte y la música. Mi punto de vista y mi libertad con palabras que no son “palabras” han sido indudablemente influenciados por usted. Finalmente, quiero agradecer a la Profesora Sarah Sarzynski por incitar mi interés en como las conexiones históricas entre el género, la sexualidad, la raza, y el colonialismo se manifiestan hoy en día.

I would also like to thank my friends and family. Thank you to my parents and grandparents for financially supporting me, always trusting my decisions, and expressing that you are proud of me for whatever it is that I’m up to. I would like to dedicate this thesis to my grandpa W, who loves products of academia and whose joy for the little things in life inspires me. Thank you to my sister, Ame, for your emotional support and for listening to me talk through my thesis whenever I needed to. Thank you to my roommates Ava, Annie, Carolyn, Mette, and Noelle, for being the most supportive and loving people to spend my last year of college with. I would especially like to thank Noelle for being my “sounding board” and biggest supporter throughout college.

## Índice

Introducción.....	3
I.    La creación del reggaeton y los comienzos de su cuirificación.....	5
Capítulo 1: <i>Como me gusta a mí</i> : Chocolate Remix y la creación de un reggaeton lesbiano...	21
Capítulo 2: <i>La puta bichota de esta cabrona selva</i> : del comienzo al final de la carrera de Kevin Fret.....	30
Capítulo 3: <i>Hoy perrié flotando en la galaxia</i> : La creación de una munda futuristicuir.....	50
I.    El verano de 2019.....	51
II.   2020 .....	54
A.  Bad Bunny.....	54
B.  Ana Macho.....	65
C.  Villano Antillano.....	78
Conclusión: Una reflexión sobre el poder de la desidentificación y la futura.....	84
Obras Citadas.....	87

## Introducción

En marzo de 2021, vi por primera vez el video de la canción “Yo perreo sola” por Bad Bunny, uno de los artistas de reggaeton y trap más populares en ese momento. La cuarentena había empezado hace unas semanas atrás, junto con mi obsesión con *Ru Paul's Drag Race*. Este video encendió mi amor por Bad Bunny y me recordó cuánto me gustaba escuchar y bailar reggaeton. Desde entonces, sumado a *Drag Race*, escuchar reggaeton se convirtió en una de las maneras primarias que animaba mi espíritu.

Mis primeras memorias de reggaeton son de escuchar a J Alvarez y Maluma en las discotecas de Viña del Mar, Chile cuando estaba visitando a algunas amigas de mi niñez en 2016. En particular, me encantaron las canciones “Regálame una noche” por J Alvarez, “Cuatro Babys” por Maluma y “Reggaetón Lento (Bailemos)” por CNCO. Me convertí en una oyente casual y en los años siguientes me gustaba escuchar reggaeton con mis amigas antes de ir a fiestas universitarias. Aunque nunca me había molestado que las letras de todas mis canciones favoritas se centraran en sexualizar a las mujeres, cuando vi el video de “Yo perreo sola”, me di cuenta que quizá había más dentro del género que simplemente no conocía. Además, el hecho que Bad Bunny hizo *drag* me hizo preguntar si había una conexión histórica entre la escena de drag en Puerto Rico y la escena del reggaeton. Dado que mis pasatiempos favoritos en la cuarentena ya se centraban en el reggaeton y el *drag*, decidí que esa pregunta sería un buen punto de partida para mi tesis.

Desde entonces, mi enfoque se ha transformado bastante, pero mi investigación siempre se ha centrado en encontrar conexiones actuales e históricas entre el reggaeton y el arte de las comunidades cuir. Nunca adopté una estrategia de investigación sistemática y, gracias a esta falta de metodología, la manera en que encontré les artistas que se convirtieron en los protagonistas de

mi tesis refleja como una fanática de reggaeton relativamente nueva y estadounidense encontraría artistas cuir que no han alcanzado popularidad mainstream—todavía: a través de la música mainstream. Bad Bunny me inició en este camino de investigación y me enteré de Kevin Fret después de escuchar su nombre como parte de la tiraera homofóbica de Anuel AA de 2018. Me enteré de Villano Antillano a través de su respuesta a esta misma canción de Anuel, lo que me llevó a aprender sobre Ana Macho por su colaboración de 2020 con Villano. Cuanto más leía y escuchaba, más me daba cuenta de cómo lo que artistas cuir estaban haciendo estaba en conversación con el trabajo de reggaetoneros y traperos mainstream. La organización cronológica de mi tesis resalta estas conexiones implícitas y explícitas entre la historia del género, la escena de género urbano<sup>1</sup> mainstream actual, y el trabajo de artistas cuir que sólo recientemente han lanzado sus carreras musicales.

Empiezo con un análisis del álbum de 2017 de Chocolate Remix, una artista argentina y la fundadora del reggaeton lesbiano, y las reacciones a ella en el primer capítulo. En el segundo capítulo, estudio lo que pasó en 2018 hasta el final de la carrera de Kevin Fret, el primer trapero gay. Exploro cómo en el mainstream, Bad Bunny lanzó canciones que abordan temas frecuentemente asociados con movimientos feministas y cuir, a la vez que Anuel AA usó insultos homofóbicos y misóginos en una tiraera dirigida a otro reggaetonero. Posteriormente, Villano Antillano, una artista no-binaria, lanzó su carrera con una respuesta a la tiraera de Anuel. Con este capítulo, muestro cómo el reggaeton mainstream está conectado a lo que estas artistas cuir menos reconocidas están haciendo. En el tercer capítulo, estudio cómo el reggaeton y algunos reggaetoneros se incorporaron a movimientos políticos en 2019, y cómo la música que salió en 2020 expandió en lo que artistas estuvieron haciendo en los años anteriores. En este capítulo analizo el video musical icónico de Bad Bunny, “Yo perreo sola”, que lanzó su carrera a otro

---

<sup>1</sup> El “género urbano” es un término que se usa para describir trap latino, pop latino y reggaeton.

nivel. Terminó analizando cómo le artista no-binario Ana Macho crea un mundo cuir mediante su primer EP y cómo Villano Antillano está empezando a ser reconocida en la escena mainstream.

En conjunto, estos tres capítulos muestran cómo la evolución de la escena de reggaeton mainstream y la del trap y reggaeton cuir están conectadas. Para entender la importancia de lo que está pasando dentro del género urbano hoy en día, es necesario reconocer las conexiones históricas entre los últimos cinco años y el desarrollo del reggaeton en Puerto Rico durante los años 1990 y comienzos de los años 2000. Por lo tanto, en la próxima sección, delinearé los comienzos del reggaeton en Puerto Rico y explicaré cómo esta historia se conecta con la aparición de artistas del reggaeton y trap cuir hoy en día.

### **La creación del reggaeton y el comienzo de su cuirificación**

Durante los años 1990, un nuevo fenómeno musical y cultural estaba surgiendo en Puerto Rico. Se conocía como *underground*, entre otros nombres, y hoy en día se conoce como el “proto-reggaeton.” En el ensayo, “From Música Negra to Reggaeton Latino,” Wayne Marshall delinea el desarrollo del *underground* y su transformación al reggaeton. Según Marshall, el *underground* fue casi igualmente influenciado por dancehall reggae jamaicano y hip-hop estadounidense. Muchos reggaetoneros citaron al rap o al hip-hop como sus fuentes de referencia primarias y Vico C –ampliamente citado como “the pioneer of *rap en español*”– considera el reggaeton como “essentially hip-hop but with a flavor more compatible to the Caribbean”(qtd in Marshall 28). Este ‘sabor’ al que Vico se refiere viene del dancehall reggae, que fue la base de la orientación rítmica del *underground* y sigue siendo la del reggaeton (Marshall).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Aunque el término *reggaeton* se escribe en varias maneras –incluyendo *reggaetón*, *regeton*, y *reguetón*–, decidí seguir el ejemplo que Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera, y Deborah Pacini Hernandez dieron con su libro *Reggaeton*. Marshall, Rivera, y Hernandez comentan que, aunque la RAE recomiende escribirlo

El dancehall reggae y el hip-hop no sólo influenciaron el *underground* por sus cualidades musicales, sino también por sus connotaciones culturales. Marshall escribe que la popularidad del dancehall reggae y el hip-hop con jóvenes puertorriqueños fue indudablemente relacionado a su conexión con lo afrodescendiente. Esta relación se nota en los otros nombres populares para el *underground* en los años 90, que incluyen la *música negra* y la *melaza*. Marshall explica que;

Such terms as *música negra* and *melaza* (i.e., “molasses”, signifying race as sugar products do in postplantation societies) served to express an explicit cultural politics of blackness within a context of enduring racism and *blanqueamiento*... Moreover, the term *underground* also embodied the music’s marginalized (and proud!) status vis-a-vis mainstream Puerto Rican economy, culture and society (37).

Además, Marshall nota que el término *underground* vino directamente del discurso del hip-hop, donde se usaba como un “militant mode of self-identification for artists eschewing the commercialization of rap music” (37). Este nombre también tuvo un significado literal, debido a que circuló fuera de vías comerciales oficiales (Marshall).

En febrero de 1995, la policía puertorriqueña hizo una redada de seis tiendas de discos en San Juan y confiscó cientos de discos de *underground* (“Policing Morality”). En el ensayo “Policing Morality, *Mano Dura Stylee*: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s,” Raquel Rivera analiza las motivaciones de esta redada y el pánico moral sobre *underground*. Rivera explica que la policía justificó las redadas diciendo que los discos violaban “local obscenity laws through their crude references to sex and their ‘incitement’ to violence and drug use” (111). El debate sobre el *underground* fue caracterizado ampliamente

---

*reguetón*, este deletreo borra su asociación con el reggae. También prefieren el deletreo sin acento porque expresa la asociación del reggaeton con los Estados Unidos –por la influencia del hip-hop y por la comercialización– y su “increasing, if not inherent, Spanglish orientation” (Marshall et al. 4).



como una defensa de la moralidad. Rivera señala que la asociación que se hizo fue que el “*underground* was obscene and pornographic, thus immoral, thus dangerous; thus it should be censored” (116). El grupo conservador Morality in Media dijo que el *underground* era parte de una “subculture of violence, drug use, sexual libertines and a lack of respect for others” y que esta música podría incitar acciones inmorales en las personas jóvenes (qtd. in “Policing Morality” 111). Sin embargo, Rivera nota que la existencia del *underground* no fue el problema en sí, ya que estuvo desarrollando sin interferencia hasta 1995. Afirma que “*underground* became a public safety issue once it was no longer confined to ‘marginal’ spaces. Its power resided in threatening ‘the center’ with contagion” (115). Es decir, el momento en que el *underground* ya no era confinado a “youth of the (racialized) laboring-impoverished classes” fue el momento cuando se convirtió en un interés gubernamental (“Policing Morality” 122).

Más que eso, las conexiones entre el *underground* y los raperos afroamericanos hizo que el *underground* fuera percibido como un género musical extranjero que podría corromper la cultura puertorriqueña ‘verdadera’ (“Policing Morality”). Rivera cita a Fernando Clemente, un columnista para el periódico *Claridad*, quien preguntó;

And who benefits from the ‘rapper look’ and –even worse– the ‘rapper conduct? Puerto Rican culture? Definitely not! Where it leads us to is, whether we like it or not, to our colonial condition and the vulgar dominance of the United States’ economic power (124).

Rivera comenta que Clemente habló del rap como si ya no fuera integral a la cultura puertorriqueña y escribe como si “Puerto Rican culture were not the one that is lived but the one that he would like to see” (124). Resume las preocupaciones sobre el *underground* diciendo;

*Underground* was viewed as a threat to Puerto Rican culture not only for being deemed the low-quality and morally reprehensible music of a racially and socially marginalized

sector of the local population, but also because it was imagined to be an outside force corrupting what is truly Puerto Rican (125).

Es importante notar que la censura del *underground* formó parte de una represión mas amplia de la sexualidad ilícita y no-heterosexual. Casi al mismo tiempo que las redadas de las tiendas de discos, una tienda de novedades adultos llamada “Condomanía” y un bar lesbiano llamado “Cups” también fueron redadas (“Policing Morality”). Aunque la represión del *underground* paralela la de estos negocios que promocionaban la autonomía erótica y la sexualidad no-heterosexual, Rivera nota que el “*underground* was in strict compliance with sexism and homophobia” (“Policing Morality” 129). Incluso la canción de 1991 que se convirtió en la base rítmica del *underground* y el reggaeton –“Dem Bow” por Shabba Ranks– tiene connotaciones homofóbicas; la canción condena “bowing” o rendirse a las fuerzas de opresión e incluye a un hombre teniendo sexo anal en su condenación (Marshall). Aún así, esto no quiere decir que los artistas del *underground* hayan sido más sexistas u homofóbicos que el resto de la sociedad. Rivera comenta que

The crucial difference between the misogyny that passed largely uncommented and that which triggered a vociferous public reaction is that the latter –in this case, *underground*– expressed vulgarly and without the least bit of decorum the same sexist ideas prevalent in the rest of society (129).

A pesar de los comienzos del *underground* como música negra anti-comercial, a finales de los años 90, el *underground* empezó a ser comercializado. Este cambio de música clandestina a música mainstream alteró sus connotaciones culturales y raciales, su sonido, e incluso su nombre. Según Marshall, a finales de los años 90, el *underground* fue renombrado *reggaeton*. El cambio de nombre marcó el nacimiento de un género relacionado, pero distinto. Para ser

vendible a públicos más diversos e internacionales, reggaeton “began to throb with the heavy, bombastic sounds of club and dance anthems (i.e., house- and techno-infused pop)” (Marshall 49). Aunque el ritmo *dembow* continúa siendo la base rítmica, el reggaeton no es tan obviamente influenciado por el reggae y el hip-hop como el *underground* (Marshall). Además, debido en parte a restricciones de copyright que no existían para artistas del *underground*, los productores del reggaeton pararon de usar tantas muestras de otras canciones (Marshall). La práctica de tomar muestras de canciones recientes del hip-hop era central a la producción del *underground* (Marshall). Conforme a la sexualidad asociada con la cultura de las discotecas, el tema central del reggaeton se convirtió en el sexo, es decir, “macho fantasies about sex” (Marshall 49). Marshall afirma que, “grafted onto the genre’s *dembow* template, the music was increasingly produced and promoted as the soundtrack of ‘perreo’ and ‘bellaqueo’ (i.e., doggy-style dance and horniness), of highly sexualized dancing and highly sexualized objects of the male gaze” (49). Finalmente, las connotaciones culturales y raciales del género se transformaron radicalmente. Mientras que el *underground* “supported a youth- and class-inflected cultural politics of blackness”, el reggaeton fue promocionado como un género inherentemente pan-latino (Marshall 47). Similarmente a la manera en que la bomba fue prohibida y luego apropiada, blanqueada, e incorporada a la imaginación nacional puertorriqueña (Viera Vargas), tras distanciarla de sus raíces en las comunidades negras, el reggaeton empezó a ser considerado un género puertorriqueño y se convirtió en el exporte musical primario de la isla (Marshall). Debido a que las personas afrodescendientes han sido históricamente excluidas de la imaginación nacional, este proceso de transformar el reggaeton para incluirlo oficialmente en la nación puertorriqueña fue un proceso de blanqueamiento (Marshall).

A lo largo de los años, el término *género urbano* empezó a ser utilizado como un término sombrilla para reggaeton, pop latino, trap latino, y sus fusiones (Urdaneta). Hay mucha controversia sobre el uso de este término, ya que contribuye a la pérdida de distinción entre estos géneros relacionados, pero distintos (Urdaneta). Según la artista y crítica sociocultural, Zahira Kelly-Cabrera, el término *género urbano* ha sido usado “to just never call that music Afro-Latino music” (qtd. in Burgos). Otras artistas y publicistas piensan que eliminar el uso del término *urbano* borraría la historia de la palabra, tal como la del género (Burgos). Sech, un cantante afropanameño, sugiere que usamos términos más específicos como reggaeton y trap (Burgos). Decidí usar el término *género urbano* a lo largo de mi tesis porque no hay otro término ampliamente usado que sirve para referenciar ambos trap latino y reggaeton. Siguiendo la sugerencia de Sech, intento distinguir entre trap y reggaeton lo más posible, pero uso el término género urbano para describir el mercado musical más amplio que incluye ambos géneros. Aunque trap es más influenciado por hip-hop que reggaeton y no usa el ritmo *dembow*, artistas que producen trap y reggaeton colaboran frecuentemente y son agrupados como parte del mismo mercado musical (Díaz). Como analizaré en los próximos capítulos, el trabajo de reggaetoneros y traperos –especialmente reggaetoneros y traperos cuir– está en conversación y no es productivo separarlos completamente.

Para 2002, el reggaeton ya se había convertido en un género mainstream en Puerto Rico y atraía a públicos jóvenes de todas las clases socioeconómicas (Rivera-Rideau). Aun así, en 2002, la censura del reggaeton se convirtió de nuevo en una prioridad gubernamental (Rivera-Rideau). Aunque el pánico sobre el reggaeton siguió apareciendo de repente en los años siguientes, este fue el último esfuerzo grande por parte del gobierno en censurar el género (Rivera-Rideau). La senadora Velda González encabezó la Campaña Anti-Pornográfica que supuestamente fue creada

para eliminar la pornografía de los medios de comunicación, pero que directamente atacaba al reggaeton (Rivera-Rideau). Petra Rivera-Rideau escribe sobre esta campaña en su libro *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. A diferencia de la campaña en los años 90 que intentó parar la expansión del *underground*, Rivera-Rideau arguye que el propósito de la Campaña Anti-Pornográfica era lidiar con la popularidad imparables del género y hacerlo beneficioso para el gobierno puertorriqueño. Rivera-Rideau explica que

To address these concerns, the Anti-Pornography Campaign sought to accommodate reggaetón into Puerto Rican national space, transforming reggaetón from a signifier of blackness to one of Puerto Ricanness. Rather than censorship, González advocated for more “clean” reggaetón lyrics and representations of women in music videos (53).

Aunque el reggaeton es un género dominado por los hombres, esta campaña se centró en la representación de las mujeres en los videos musicales (Rivera-Rideau). En Puerto Rico, como en muchos lugares, la respetabilidad se atribuye a las mujeres que se conforman a las expectativas heteropatriarcales al formar parte de una familia nuclear y evitar demostraciones abiertamente sexuales (Rivera-Rideau). Estas expectativas tienen connotaciones racistas y clasistas, ya que estos atributos de respetabilidad han sido históricamente atribuidos a las mujeres blancas de clase alta, a diferencia de las mujeres de clase trabajadora y/o negras que eran consideradas hipersexuales y no merecedoras de respeto (Rivera-Rideau). La Campaña Anti-Pornográfica era una manifestación más sutil del esfuerzo histórico por controlar los cuerpos y la sexualidad de las mujeres negras y/o mujeres de la clase trabajadora (Rivera-Rideau). En los siglos 19 y 20, este esfuerzo fue más literal e incluyó inspecciones médicas no consensuales de las mujeres que se sospechaban de participar en la prostitución (“Decent Men and Unruly Women”).

Rivera-Rideau explica el contraste entre las motivaciones supuestas y las motivaciones implícitas de la campaña

On the surface, the arguments deployed during the Anti-Pornography Campaign expressed deep concern for the well-being of the women dancing in music videos; however, embedded within this discussion was an understanding that these women posed a serious threat to the respectability that was a defining feature of dominant constructions of Puerto Rican national identity (55).

Para apoyantes de la campaña, la respetabilidad que se consideraba central a la identidad puertorriqueña se contrastaba directamente con la hipersexualidad de estas mujeres (Rivera-Rideau). Rivera-Rideau nota que incluso los reggaetoneros, las mujeres que bailaban en los videos del reggaeton, y las críticas de la campaña reproducían las mismas distinciones entre las mujeres respetables y las mujeres hipersexuales. Por ejemplo, entrevistas con mujeres que bailaban en los videos muestran cómo se distanciaban de las mujeres “hipersexuales” al decir que no bailaban perreo e incluso culpaban a las mujeres que lo bailaban por arruinar la reputación del reggaeton. Rivera-Rideau afirma que “women... who expressed erotic autonomy were cast outside of the boundaries of respectability, and therefore Puerto Ricanness, even by their own peers” (76).

Debido en gran parte a la hipersexualidad supuesta de estas mujeres, el reggaeton se veía como una amenaza a la respetabilidad asociada con la identidad puertorriqueña, y por ende, como una amenaza a la sociedad puertorriqueña (Rivera-Rideau). Rivera-Rideau cita una declaración escrita por un grupo de iglesias pentecostales que decía,

We are living in a critical time in terms of the moral health of our people. Marriage and the family, indisputable pillars of our social structure, are being undermined and the

entire structure is coming down on us with unprecedented repercussions that threaten the existence of our collectivity, our people (60).

Mientras que muchas personas se preocupaban por la influencia social del reggaeton, este pánico moral también contribuyó a su popularidad. En el ensayo “A Man Lives Here: Reggaeton’s Hypermasculine Resident,” Alfredo Nieves Moreno escribe

Reggaeton was attacked from many sides in Puerto Rico. This sparked growing interest from the audience, initially composed of people belonging to social groups that did not share the criteria for decorum that the state sought to impose (253).

Aunque Moreno no lo dice explícitamente, las personas cuir seguramente forman parte de este grupo que no cumple con el criterio de decoro impuesto por el estado. Como las mujeres con autonomía erótica, las personas cuir también eran vistas como amenazas al matrimonio y la familia nuclear heterosexual, y por eso, eran amenazas a la sociedad (“Introduction to *Imposing Decency*”; La Fountain-Stokes; Rodríguez). Debido a esto, les puertorriqueños cuir han sido históricamente excluidos de la imaginación nacional (Rodríguez; Sandoval-Sánchez). En 2002, el mismo año en que se llevó a cabo la Campaña Anti-Pornográfica, se inició un debate sobre el código penal que penalizaba la sodomía (Rodríguez). Durante estos debates, el presidente de la Cámara de Representantes, Carlos Vizcarrondo Irizarry, vocalizó su apoyo por mantener el código penal al decir, “we have visions and values that are directly rooted in our Christian spirit of life and in that sense the laws that we have at this time respond to those visions” (qtd. in Rodríguez 133). La repetición de la palabra “visión” comunica cómo el código penal defiende la *imagen* de la nación puertorriqueña como inherentemente heterosexual. No niega que haya puertorriqueños cuir, pero afirma que no son partes de esa visión de la nación.

Aunque eran esfuerzos separados, la Campaña Anti-Pornográfica y los esfuerzos por mantener la criminalización de la sodomía trabajaron simultáneamente para controlar quién sería considerado puertorriqueño y quién sería considerado un marginado irrespetable. Me pregunto si este paralelo entre el tratamiento de las personas asociadas con el reggaeton y la construcción de las personas homosexuales como desviadas sexuales que amenazaban a corromper la sociedad puertorriqueña es una de las razones que las personas cuir tomaron interés en el reggaeton, a pesar de sus tendencias homofóbicas y heteronormativas.

En el ensayo “Queering the Macho Grip: Transgressing and Subverting Gender in Latino Music and Dance,” Moshe Morad escribe sobre sus experiencias en las fiestas gay en Cuba y documenta que las personas cuir ya estaban disfrutando el reggaeton a comienzos de los años 2000. Morad escribe sobre la adopción empoderadora del perreo en las fiestas gay;

By embracing the genre and the dance in post-2000 gay fiestas, a statement is made regarding the normativity of gay sex and identity. Based on numerous conversations with gay reggaetón dancers I came to the conclusion that this dance-floor attitude when performed by gays signifies control, power, legitimacy, and sexual freedom (107).

Morad también habla de cómo las personas gay *cuirificaron* las letras de las canciones del reggaeton para darles otro significado. Por ejemplo, en la canción de 2005 “Atrévete-Te-Te” por el grupo puertorriqueño Calle 13, el cantante llama a una mujer de clase alta a “salir del closet” y admitir que le gusta bailar reggaeton. Calle 13 usó esta frase –que globalmente se reconoce como una referencia a revelar que eres cuir– en un contexto heterosexual. “Atrévete-Te-Te” se hizo popular en las fiestas gay en Cuba, donde cantaban fuertemente la letra “salte del closet,” orgullosamente asignándole de nuevo un significado cuir (Morad).



Aunque el ensayo de Morad se basa en sus experiencias en Cuba, lo incluyo como referencia por varias razones. Primeramente, muestra que incluso en los comienzos de los años 2000, el reggaeton producido en Puerto Rico no era confinado a la isla. En el ensayo “The Reggaeton of Cultural Policy: It is Latin America speaking! (and dancing),” Marco Antonio Chávez-Aguayo afirma que el reggaeton se debe considerar como un fenómeno “glocal,” ya que es simultáneamente producido y consumido localmente y globalmente. Desde el comienzo del *underground*, el género estaba siendo desarrollado simultáneamente y cíclicamente en Puerto Rico, Panamá, y Nueva York (Marshall et al.). Debido a la comercialización del género, hoy en día, el reggaeton es aún más “glocal” que en los años 90 y durante el cambio de siglo. Es importante notar esta realidad y sus implicaciones, ya que el primer capítulo de esta tesis se centra en una reggaetonera de Argentina.

Segundo, cito este ensayo porque es uno de los únicos ejemplos de cómo las personas cuir interactuaban con el reggaeton a comienzos del siglo. Seguramente las personas cuir estaban bailando reggaeton en Puerto Rico durante este periodo de tiempo, pero es probable que no hayan tenido la visibilidad que tienen hoy en día para disfrutarlo públicamente, o si lo hicieron, nadie lo documentó.

Al final del año 2003, la sodomía por fin se despenalizó en Puerto Rico (Rodríguez). En el ensayo, “Getting F\*\*\*\*d in Puerto Rico: Metaphoric Provocations and Queer Activist Interventions,” Juana María Rodríguez escribe sobre el efecto de la penalización de la sodomía en la visibilidad de las personas cuir. Rodríguez afirma que aunque las leyes de sodomía no fueron ejecutadas frecuentemente, legitimaban la idea que las personas cuir no formaban parte de la nación puertorriqueña e intimidaban a los ciudadanos cuir a censurarse a sí mismos por miedo de violencia o rechazo. Esta marginalización también motivó a las personas cuir a migrar a los

EEUU u otros países donde podían encontrar ciudades con más oportunidades y menos estigma, reduciendo así aún más la visibilidad de las personas LGBTQ+ en la isla (La Fountain-Stokes; Regner). En su libro *Queer Sites in Global Contexts: Technologies, Spaces, and Otherness*, Regner Ramos resume el texto fundacional *San Juan Gay: Conquista de un espacio urbano de 1948 a 1991*, por Javier E. Laureano. Según Regner, Laureano escribe que

The second major factor that contributed to the loss of a spatial history of queerness was the high death toll among the island’s LGBTQ community during the AIDS crisis (1980s and 1990s)... the arrival of the virus to the island coincided with the exact moment when the Puerto Rican queer community was consolidating itself within San Juan’s urban morphology: a moment when the island’s queer culture was at its historical peak in terms of visibility within the public sphere (19).

La visibilidad reducida por la crisis del SIDA y la emigración son dos posibles razones que no hay mucha información pública sobre la relación entre las comunidades cuir y el reggaeton en Puerto Rico al cambio de siglo. Aún así, es importante notar que las comunidades cuir y el reggaeton fueron conectados por la corrupción y la persecución por parte de la administración de Pedro Roselló. En 1999, tres empleados del San Juan AIDS Institutes fueron declarados culpables por robar \$2.2 millones de fondos federales designados para las personas con SIDA (Perez). Según un artículo de AP News, “testimony and tape recordings played during the trial have raised allegations that much of the money was funneled into political campaigns, including the 1992 campaign of Gov. Pedro Rossello” (Perez). Irónicamente, cuando Roselló fue elegido como gobernador, impuso la campaña anti-crimen que incluyó las redadas de las discotecas vendiendo el *underground* y el bar lesbiano, Cups (“Policing Morality”).

Para el año 2017, las personas cuir tenían mucha más visibilidad en Puerto Rico, tal como en los EEUU y muchos otros países latinoamericanos. En los últimos cuatro años, muchos artistas cuir puertorriqueños han lanzado sus carreras musicales, incluyendo varios traperos y reggaetoneros. Morad escribe que, “in a paradoxical way, to be able to create a ‘queer’ version of musical genres and dance styles, they have to be originally hetero-normative and strongly gendered” (103). Claramente, este es el caso con el reggaeton. Según esta línea de pensamiento, debido a que el reggaeton es extremadamente heteronormativo y refuerza los roles de género, es perfecto para la *cuirificación*. Las personas cuir claramente ya estaban *cuirificando* el género en las fiestas gay en Cuba, pero sólo recientemente han empezado a producir música de trap y reggaeton disponibles en plataformas populares como Spotify. En una entrevista para Rolling Stone en 2018 sobre la carrera del trapero gay Kevin Fret, DJ Candy Boy<sup>3</sup> dijo

If this had happened maybe 10 or 15 years ago, when the genre was still a little raw, a little more closed-minded... I don't think he would have been accepted... And I say this jokingly, but it's true: after Ricky Martin, everything changed. Everything opened up, the acceptance of someone gay (“I'm Here”).

Como dijo DJ Candy Boy, la importancia de que Ricky Martin haya revelado públicamente su sexualidad no debe ser subestimada. Ha contribuido tremendamente a la visibilidad de las personas homosexuales en Puerto Rico y ha mostrado que es posible ser un puertorriqueño abiertamente gay con éxito en la industria musical mainstream. Incluso ha colaborado con artistas del género urbano, como Maluma y Bad Bunny. Mientras que la comercialización del *underground* fue mano a mano con su blanqueamiento y lo transformó tanto que ni siquiera el nombre permaneció, también ha contribuido a la popularidad del reggaeton en todos los sectores

---

<sup>3</sup>DJ Candy Boy ha trabajado como un DJ desde 1990. Ha trabajado como el DJ oficial de Daddy Yankee y hoy en día es el DJ oficial para Yandel (“Candy Boy”).

sociales. Sumado a la visibilidad creciente de las personas cuir, la explosión del género a nivel internacional seguramente contribuyó a su adopción por las personas cuir. Chávez-Aguayo escribe que “there are music legends and celebrities singing it, as well as local singers, drag queens, students, males, females... It looks like no one is excluded”(39). Aunque parece que nadie es excluido de disfrutar la música, la pregunta de quién saca provecho del género es otra cosa. Por eso, en los siguientes capítulos, no me enfocaré en artistas cuir como si vivieran en el vacío; lo que ellos están haciendo está en diálogo con artistas heterosexuales, el clima social, y la historia del reggaeton.

Para analizar el trabajo de artistas cuir dentro del género urbano, utilizaré el concepto de desidentificación propuesto por José Esteban Muñoz en el libro *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Muñoz escribe que la desidentificación es una estrategia de supervivencia usada por sujetos minoritarios para negociar “a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship” (4). Las personas cuir simultáneamente no se conforman a la imagen del ciudadano puertorriqueño ideal, ni a la imagen de una persona asociada con el reggaeton o el trap. Tras prácticas desidentificadoras, les artistas cuir hacen útil la fobia de la sociedad y de la escena del género urbano. Muñoz escribe que el proceso de desidentificación “scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message’s universalizing and exclusionary machinations and recircuits its working to account for, include, and empower minority identities and identifications” (31). De este modo, en vez de rechazar el reggaeton, les artistas cuir lo reciclan para comentar sobre sus tendencias homofóbicas y misóginas y empoderarse tras darle un nuevo significado. Muñoz distingue la desidentificación de otras maneras de lidiar con la ideología dominante, diciendo que

desidentificación “neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology... [and] tries to transform a cultural logic from within” (11). A través de crear el reggaeton y el trap, les artistas cuir transforman el género urbano desde adentro, a la vez que comentan sobre y transforman las creencias sociales acerca del género, la sexualidad y la identidad.

En los años 90, *underground* “destabilized the prevailing structures by speaking the voice of marginality” (“Policing Morality, 122). Hoy en día, artistas cuir de reggaeton y trap están desestabilizando el género urbano, tal como las estructuras y suposiciones sociales que se manifiestan dentro del género. Prestando atención al proceso de desidentificación, en los siguientes capítulos analizo (1) cómo algunos artistas cuir trabajan dentro del reggaeton para romper el binario entre la respetabilidad y la autonomía erótica; (2) cómo mediante su música esos artistas cuir desafían el binario del género, la heteronormatividad, y la manifestación de ambos en el género urbano; y (3) cómo esos artistas cuir abordan los problemas políticos y sociales mediante sus desidentificaciones con el reggaeton. Además, al comparar lo que están haciendo les artistas cuir y los artistas heterosexuales, contextualizo el trabajo de les artistas cuir dentro del género urbano y el contexto socio-político más amplio para analizar la importancia de lo que están problematizando, rompiendo y creando con su música.

A lo largo de esta tesis uso el término *cuir* por varias razones. Es derivado de la palabra *queer*, que desde los años 1700 fue usada en inglés para describir algo “strange” or “odd”, y en los años 1940 empezó siendo usada como un término ofensivo para las personas homosexuales (Somerville 203). En los años 1980, *queer* empezó a ser recuperada por activistas durante la epidemia del SIDA (Somerville). Hoy en día, es usada ampliamente en los EEUU como un “umbrella term” para referirse a personas no-heterosexuales y/o no-cisgéneros (Somerville 203).

En este contexto, la palabra *queer* implica un nivel de inclusión y, más importante, fluidez que el acrónimo LGBTQ+ no. Además, me identifico con la palabra *queer*. Me gusta como su falta de definición exacta deja que todes podemos tener nuestras definiciones personales o abandonar por completo la búsqueda por una definición. También prefiero la palabra *queer* al acrónimo LGBTQ+ porque no es sólo un adjetivo o etiqueta—puede ser usada como un verbo. En *Queering Paradigms V: Queering Narratives of Modernity*, Manuela Lavinás Picq y María Amelia Viteri escriben que “el verbo ‘*queering*’ implica transgredir tanto la heteronormatividad como la homonormatividad, expandiéndose más allá de comprensiones binarias de la sexualidad” (5). En esta tesis, uso *cuir* como un verbo para referirme a la alteración de algo inicialmente heterosexual o normativo para expandirlo y recrearlo desde una perspectiva *cuir*. Finalmente, la escribo *cuir*, en vez de *queer*, para implicar que es derivada del inglés e influenciada por el contexto estadounidense, pero que es un término en español que se usa en el contexto latinoamericano. Decidí escribirlo así después de ver este deletreo en la biografía de Spotify de Ana Macho, una de las artistas centrales a esta tesis. Ya que estoy escribiendo sobre su música, creo que es apropiado seguir su ejemplo.

## Capítulo 1

### *Como me gusta a mí: Chocolate Remix y la creación de un reggaeton lesbiano*

El año 2017 fue un año grande para el reggaeton mainstream. Este año trajo la colaboración inesperada de Luis Fonsi, Justin Bieber, y Daddy Yankee en “Despacito,” la canción que popularizó al reggaeton aún más a un nivel internacional y llegó a ser número uno en 47 países (Chávez-Aguayo). Desde los comienzos de los años 2000, el reggaeton se estaba popularizando rápidamente fuera de sus lugares de origen, Puerto Rico y Panamá. La expansión del género claramente llegó a Argentina y motivó a la artista emergente Romina Bernardo<sup>4</sup> a lanzar su carrera.

Romina Bernardo es una mujer lesbiana de Tucúman, Argentina, que encabeza el proyecto de reggaeton llamado Chocolate Remix (Jessel). Su biografía en Spotify dice que empezó su carrera como reggaetonera en 2013 y lanzó su primer álbum en 2017. Se identifica como la fundadora del movimiento del reggaeton lesbiano, mostrando cómo ella quiere distinguirse de lo mainstream y crear un subgénero. Su biografía en Spotify dice que su propuesta es crear reggaeton que

juega con los estereotipos y roles propios del género, y aprovechando el fuerte contenido sexual característico de este, se apropia de él para recrearlo en clave queer y abordar temas tabú sobre placer femenino, la sexualidad y denunciar además diversas temáticas que frecuentemente afectan al colectivo femenino y LGBT.

Esta propuesta implica una desidentificación con el contenido sexual del reggaeton, que frecuentemente es percibida como machista. Romina no quiere descartar este contenido sexual, sino usarla y reconstruirla desde su perspectiva para mostrar que la sexualidad femenina puede

---

<sup>4</sup> Pronombres: ella/ellas

ser una fuente de empoderamiento. A pesar de que sus intenciones son apropiarse del contenido sexual del reggaeton para recrearlo de una manera cuir y feminista, es imposible separar este tipo de apropiación de la apropiación cultural. Aunque su proyecto cumple con algunos de sus goles, también ha recibido muchas reacciones negativas y se ha convertido en una figura controversial. En este capítulo, analizaré canciones de su álbum, *Sátira*, tanto como las reacciones a ella que reflejan la complejidad de su posición como una mujer lesbiana blanca argentina haciendo reggaeton.

Su canción más popular en Spotify, con más de un millón de escuchas, se llama “Ni una menos”. Esta canción resalta del resto del álbum por su tema y estilo musical. A diferencia de la mayoría de las canciones del álbum, que tienen los ritmos inconfundibles del reggaeton y temas influenciados por el reggaeton mainstream, “Ni una menos” es más una canción de protesta que de baile y celebración. De hecho, es muy probable que Chocolate tomó inspiración de los grupos de tamborileras que forman parte de las protestas feministas en Buenos Aires. Cuando escuché esta canción por primera vez al final del año 2020, de inmediato invocó las mismas emociones que sentí cuando escuché las tamborileras durante las celebraciones y protestas del Día de las Mujeres en Buenos Aires, el 9 de Marzo de 2020. Parece que la inspiración es mutua, ya que ese día alguien estaba tocando desde un altavoz una canción de 2019 llamada “La Espada de Juana”, por Tita Print<sup>5</sup> y Chocolate Remix. Esta canción es similar a “Ni una menos” en su condenación de los femicidios, lo cual me hace pensar que es probable que “Ni una menos” también ha sido popular en protestas en contra de la violencia de género.

“Ni una Menos” es una frase y un movimiento que se originó en Argentina en 2015 (Conde). Estas tres palabras implican mucho. En un artículo por Infobae, Andrea Conde explica

---

<sup>5</sup> Tita Print es una compositora cumbiera de Argentina. Como Chocolate Remix quiere hacer con el reggaeton, según su biografía en Spotify, Tita quiere hacer cumbia desde una perspectiva feminista.



que cuando se grita “ni una menos” se dice: "Basta de femicidios," "Basta de perseguir a las mujeres que acceden al poder," "No a la criminalización del aborto," entre otras cosas. La canción de Chocolate Remix usa esta frase para condenar la violencia doméstica y el femicidio.

“Ni una Menos” empieza con un ritmo fuerte que establece el tono enojado de la canción. Los primeros tres versos condenan a los abusadores y a todos los que justifican las acciones de los abusadores. Las primeras 4 líneas declaran

No hay excusa, para cubrir al que abusa  
Aquí llegó pa' molestarte esta intrusa  
Todas las que mataste, hoy son mi musa  
Yo vengo a aclararte esas ideas confusas

Después de estos versos, canta el coro por primera vez:

Si se fue de casa, ¡ni una menos!  
Si se puso minifalda, ¡ni una menos!  
Si se pintó los labios, ¡ni una menos!  
¡Ni una menos!, ¡ni una menos!, ¡ni una menos!  
Si baila reggaeton, ¡ni una menos!  
Si te dejó por otro, ¡ni una menos!  
Si vuelve tarde a casa, ¡ni una menos!  
¡Ni una menos!, ¡ni una menos!, ¡ni una menos!

Sumado al ritmo fuerte que suena como un tambor, la repetición de “¡ni una menos!” después de cada línea hace que la canción se sienta como un canto de llamada y respuesta que se hacen en protestas. Además, la repetición de esta frase después de cada excusa común para el abuso enfatiza que nunca hay excusa. Debido a la asociación entre bailar reggaeton y la

hipersexualidad femenina, la letra “si baila reggaeton” condena la excusa que una mujer merece abuso por su demostración o gozo de su propia sexualidad. El próximo verso llama a las mujeres a bailar y hacer “con tu cuerpo lo que quieras,” mostrando cómo quiere animar a las mujeres a usar el baile como una fuerza empoderadora. La canción termina con Romina repitiendo “¡ni una menos!” veintiún veces más, acompañada por un violín agresivo. Hacia el final, el ritmo de la canción se comienza a acelerar y ella para de dejar espacio entre cada repetición de la frase, comunicando su desesperación.

Como si el mensaje de la canción no fuera suficientemente fuerte, Chocolate Remix también produjo un video para “Ni una menos.” He visto este video varias veces y no me he vuelto insensible a sus imágenes. Durante la duración del video, la cámara se mantiene enfocada en la cara y los hombros desnudos de Romina. Mientras que la canción progresa, su rostro se vuelve cada vez más golpeado y ensangrentado por un abusador invisible. En diferentes momentos grita, llora, ruega a su abusador, cierra los ojos y parece que se va a desmayar. Para asegurarse de que el espectador no se sienta cómodo con estas imágenes, el video se corta de su rostro sin cortes ni moretones al video donde se vuelve cada vez más maltratado. Es difícil mirarlo, pero es exitoso en llamar la atención a la epidemia de la violencia de género y femicidios en Argentina, tal como en otros lugares.

Aunque “Ni una menos” tiene el tema más intenso y sincero del álbum, es la canción menos controversial. Sus otras canciones se mantienen fieles a los ritmos y temas del reggaeton mainstream para intentar satirizarlo. “Como me gusta a mí” se trata de los tipos de mujeres que a ella le gustan, “Muevan las cachas” es muy literal –se trata de mover las cachas y bailar– y en “Estás que te partes,” Chocolate canta sobre conocer una mujer en una fiesta y marcharse para tener sexo con ella. Incluso “Del amor al odio,” que se trata de las razones por qué le gusta ser

lesbiana, se enfoca en sexualizar a la protagonista de la canción. En una entrevista con BBC, Romina dice que su proyecto es “por un lado... un poco burlona en la que yo tenía la intención de jugar con todo el imaginario que uno tiene del ‘macho reggaetonero’, no sólo satirizándolo, sino viendo qué pasa si lo reemplazo por una mujer” (qtd. in Blasco). A través de reemplazar al reggaetonero macho con una mujer lesbiana, intenta mostrar que cantar sobre el sexo, en sí, no es machista. Debido a esta intención, muchas de sus canciones son confrontacionales en su explicitud; habla del sexo entre lesbianas y el placer femenino en términos claros e inconfundibles. Por ejemplo, el verso final de “Estás que te partes” dice

A rra rra- arrancarme la ropa

Montame

Comeme la boca

Mueve las caderas mamiota

Entre mis manos tu cuerpo está que explota

Eres una bomba y yo soy dinamita

Vamo' a terminar lo que empezamos mamita

Entre tus piernas me veo tan pequeñita

Cuando te refriegas en mi mano me excita AH!

Es que yo acabo fácil

Pero soy bastante hábil pa' empeza' otra vez

“Estás que te partes” es más explícitamente sexual y específica en su lenguaje que la mayoría de las canciones del reggaeton mainstream. Chocolate Remix se desidentifica con el machismo y la perspectiva heteronormativa de muchas canciones del reggaeton para crear una canción que

empodera a las mujeres, en particular a las mujeres cuir, con su contenido sexual y la priorización del placer femenino.

Aun así, ha recibido muchas respuestas negativas por el contenido de sus canciones. En un artículo de *The Guardian*, Ella Jessel escribe que hubo “a backlash from women who said her explicit videos and songs, just like those of male artists, were objectifying women”. Romina explica esta respuesta diciendo, “It was a sensitive subject at the time. If you saw a woman in mini-shorts people were like ‘Argh! That’s machismo’... I said, it’s great we are analysing this stuff, but what we are doing is putting more taboo on sex” (qtd. in Jessel). Romina depende casi exclusivamente de su identidad como una mujer lesbiana para hacer el caso que no es machista ni objetificación cantar sobre temas sexuales. La identificación de su música como reggaeton lesbiano implica que su música no toma en cuenta los deseos de los hombres; es música hecha por una mujer, para las mujeres. Con este álbum, intenta plantear el argumento que las mujeres feministas y poderosas no tienen que reprimir su sexualidad y que el placer femenino es una fuente de poder. Una letra de “Como me gusta a mí” lo resume bien: “Me gusta la mujer empoderada, me gusta mucho más si se come esta empanada”.

Aunque Romina insiste que ella “nunca podría hacer lo mismo [que un reggaetonero] porque no [es] un varón y no [tiene] sus privilegios,” su intención de satirizar la objetificación de las mujeres ha fallado en varias ocasiones (qtd. in Blasco). Al principio de “Del amor al odio”, Romina canta sobre cómo su novia la está molestando y le da ganas de ser heterosexual. Canta, “Pero escucharte toda la mañana / empieza a darme ganas de comerme una banana / y dejar atrás esta vida de lesbiana”. Luego dice que cuando ve a su novia “con esos ojos sinceros que me piden que te agarre del trasero,” se recuerda de cuánto le gusta ser “tortita.” Esta canción no es machista, pero tampoco tiene un mensaje empoderador. Muestra, más que nada, los límites del

impacto de reemplazar a un reggaetonero heterosexual con una mujer lesbiana; cantar sobre tolerar a tu novia para tener sexo con ella no es empoderador sólo porque la cantante también es una mujer. En esta canción, me parece que el proceso de desidentificación ha fallado porque no ha logrado transformar el discurso machista de preferir mujeres calladas que sólo les sirven para el sexo en un mensaje empoderador, sólo lo ha repetido.

La canción “Como me gusta a mí” también muestra los límites de lo que Chocolate Remix puede apropiarse para darle un significado empoderador. Esta canción y su video musical han recibido una reacción muy negativa de grupos feministas negros por participar en la hipersexualización y deshumanización de las mujeres negras, lo cual señala una reproducción de los mismos estereotipos prominentes en Puerto Rico durante la Campaña Anti-Pornográfica de 2002. El coro de la canción dice:

Me gustan cumbiancheras, me gustan reggaetoneras

Me gustan las nenas que mueven su cadera

Me gustan negras, me gustan fuleras

Me gustan tramposas, me gustan bandoleras

En un manifiesto por miembros del grupo *Afroféminas* entitulado, “¡El Feminismo Negro importa! ¡No más Chocolate Remix!”, condenan al proyecto de Chocolate Remix y la respuesta a sus críticas que Romina publicó en Facebook. Aunque Romina prometió sacar la lírica “me gustan negras” de “Como me gusta a mí,” justifica su uso del término “negra” con decir que en Argentina, se usa para referirse a personas de las clases populares de una manera despectiva y que ella también ha sido objeto de este insulto (“Apropiación Cultural”). A pesar de cómo se usa la palabra en Argentina, claramente tiene connotaciones racistas, y su respuesta muestra una falta de entendimiento sobre la historia de este término. El manifiesto de *Afroféminas* responde que la

justificación de Romina “evidencia el clasismo, la misoginia, la inferiorización y la discriminación de las personas empobrecidas, perpetuando de este modo la relación funcional y estigmatizante de la negritud con el empobrecimiento y la criminalización”.

Romina también ha sido criticada por el uso del nombre “Chocolate” y la apropiación cultural inherente en su proyecto. En 2018, su concierto en París fue cancelado porque personas cuir afrofrancesas señalaron que su proyecto es un ejemplo de apropiación cultural (Alamillo). Según un artículo de “El Barrio Antiguo”, Romina insistió en tener un debate en el lugar donde su concierto se iba a dar para “educar a francesas sobre la cultura latina” (Alamillo). En este debate, Romina “negó las raíces negras del reggaetón, diciendo que era ‘Música Latina’” (Alamillo). Su insistencia en que el reggaeton es “música latina” y que, por eso, ella como una mujer blanca argentina no está apropiándose del género muestra las consecuencias profundas del blanqueamiento, la comercialización, y la llamada latinización del reggaeton. Esto no excusa la ignorancia de Romina sobre el género musical del que está sacando provecho, pero muestra el éxito de la comercialización del *underground* para crear un género más asociado con la latinidad (construida y leída como blanca) que con lo afrodescendiente. También muestra cuánto el reggaeton ha sido globalizado e incluso distanciado de sus raíces afropuertorriqueñas y afropanameñas desde los comienzos de los años 2000.

En conjunto, el proyecto de Chocolate Remix muestra el intento a desidentificarse con el machismo y el contenido sexual del reggaeton para apropiarse de él y usarlo para empoderar a las mujeres. Aún así, como vemos con “Como me gusta a mí” y “Del amor al odio,” no siempre ha sido exitosa en crear un significado nuevo y positivo, e incluso ha causado daño con su proyecto. Me parece que su canción más exitosa, “Ni una menos,” funciona precisamente porque es la que menos intenta apropiarse de temas típicos del reggaeton, parece ser más influenciada

por los grupos de tamborileras en protestas feministas en argentina que el sonido del reggaeton, y habla de un movimiento social específico a su país, aunque también contiene temas universales. Su proyecto también es un ejemplo de las consecuencias complejas de la comercialización y globalización del reggaeton. Se ha expandido tanto que una mujer lesbiana puede hacer una carrera del reggaeton y usarlo para condenar la violencia de género y, a la vez, ha borrado la historia del género tanto que esta misma mujer siente que tiene un derecho a participar en el género porque es “música latina”.

## Capítulo 2

### *La puta bichota de esta cabrona selva: del comienzo al final de la carrera de Kevin Fret*

En 2018, Kevin Fret<sup>6</sup> llegó a la escena de trap, declarándose el primer trapero gay. Desde el principio de su carrera, Fret trajo su estética y perspectiva cuir a su música, sin intentar conformarse a modelos de los reggaetoneros y traperos tradicionalmente machos. La canción que lanzó su carrera se llama “Soy así,” acompañada por un video que soltó el 7 de abril. El video en sí no es tan distinto de los videos típicos de reggaeton y trap; por la mayoría del video, Fret está cantando mientras que varias mujeres bailan a su alrededor. La imagen de un cantante macho rodeado por mujeres casi desnudas es ubicua en videos del género urbano. En vez de descartar este tipo de video, Fret lo transforma. Muñoz escribe que la desidentificación es “a remaking and rewriting of a dominant script” (23). Fret mira este video prototípico desde su perspectiva cuir y se desidentifica con él, transformándolo para afirmar su identidad como un rapero homosexual y orgullosamente femenino.

El video comienza con Kevin sentado en un trono en un buzo plateado cubierto por diamantes que muestra su estómago. Está maquillado, tiene las uñas pintadas, y con la mano derecha está apuntando una pistola rosada al cielo. La pistola rosada es un ejemplo claro de cómo toma imágenes asociadas con el hombre hipermasculino y las cambia para encajar con su autoimagen. Mientras que la música comienza, unas mujeres vestidas en leotardos negros empiezan a rodearlo. Aún así, Fret se queda como el enfoque claro del video. La cámara panea sobre su cuerpo antes de mostrarle posado con las manos dentro de la cintura de sus pantalones, admirando sus abdominales e invitando al espectador a hacer lo mismo. Después del intro lento, Kevin empieza cantando y repite el coro dos veces:

---

<sup>6</sup> Pronombres: él/ellos, aunque en su música no se limita a estos pronombres.



Por más que me quieran odiar

Es que soy así

Gucci, Jacob, Prada, Tory

Es que visto así

Tengo la Pushy armada

Y 'tan puestas pa' ti

Me visto, me maquillo

Y los confundí

Desde el principio, el coro establece el tono y mensaje de la canción; Kevin va a vestirse y expresarse como quiera y los demás lo van a tener que, por lo menos, tolerar. Antes de repetir el coro por segunda vez, hay una disminución del ritmo y el video hace un corte a dos hombres sin camisas, llevando pantalones negros. Sus máscaras doradas los dejan anónimos y llevan collares gruesos conectados a cadenas. La cámara se aleja de los hombres semi-vestidos para fijarse en Kevin, también descamisado, con las cadenas de los hombres en una mano y la pistola rosada en el otro. Esta escena posiciona a Kevin, un hombre femenino gay, como el poderoso controlador de estos hombres sexualizados y, debido a que no se ven sus caras, deshumanizados. El video alterna entre esta escena y la de Kevin sentado en su trono, bailando y haciendo gestos, mientras que canta:

No me frontees que yo tengo poder aquí a lo Griselda

Yo soy la puta bichota de esta cabrona selva

La reencarnación de Frida Kahlo

Bésame los pies que soy la grandeza

Mejor que tu mujer

Mejor que tu marido

Baby a mí me sobra mucha belleza

Estas letras, sumadas al video, son una declaración fuerte de su autoestima y cómo goza en su feminidad. Declara su poder tras compararse con “lo Griselda”. No indica si está comparándose con el grupo de rap “Griselda,” o con la narcotraficante famosa Griselda Blanco, lo cual deja espacio para imaginar que está invocando el poder de ambas. También se identifica como “la puta bichota,” “la reencarnación de Frida Kahlo,” y “la grandeza,” afirmando una y otra vez su poder femenino. Sumado a las letras, la forma que gestiona a la cámara y canta con pasión me hacen confiar que tiene razón cuando insiste que es “la puta bichota de esta cabrona selva.” El ritmo se acelera de nuevo y el coro se repite otra vez mientras Kevin baila y fuma hookah con las mujeres, alterando entre su trono y un sofá. Los últimos versos antes de que la canción repite el coro por última vez muestran las aspiraciones que tenía para su carrera:

Despacito no se ganó el Grammy

Porque yo sé lo que estaban buscando

Yo soy la diosa en esto

Así que hagan reverencia

No me querían ahora aguanten mi presencia

Esto no es movie

En esto yo tengo licencia

No es amenaza, es advertencia

Con decir que es “la diosa” en vez de “el dios,” Kevin muestra de nuevo que se identifica con las mujeres poderosas. Incluso tuvo la confianza para insinuar que su música sería más popular que “Despacito,” el hit de 2017. Una de las últimas escenas del video es de Fret y una de las

bailarinas parados en medio de los dos hombres con máscaras, sus cadenas todavía en las manos de Fret. El video corta a otra escena de Fret riendo con las mujeres en el sofá. Sumado a las letras de la canción, el contraste entre el rol de estos hombres y las mujeres en el video muestra con quien se identifica Fret; estos hombres solo sirven como objetos sexuales, mientras que las mujeres lo rodean como un grupo de amigas. En conjunto, este video toma elementos del video musical prototípico del género urbano y los remezcla para crear un video donde el puede ser *la protagonista*. Contrastado con ambos los hombres y las mujeres en el video, Fret se destaca. “Soy así” es muestra de como Fret se desidentifica con los roles del rapero poderoso y macho y la mujer sexualizada. Deconstruye estos roles, tomando partes de ambas, para crear un nuevo rol: el protagonista poderoso, femenino y sexual.

Sólo dos meses después de que lanzó “Soy Así”, Kevin Fret y Mike Duran lanzaron “Diferente” y el 18 de julio soltaron el video oficial para acompañarlo. Duran y Fret se conocieron tras un amigo mutuo, después de que Duran escuchó su versión de “Me compré un full” (“I’m Here”). En una entrevista con Rolling Stone, Duran dijo:

When I met Kevin, he said he expressed that a lot of people haven’t helped him, that it’s been a bit of an uphill battle, the dream of singing... So I told him, ‘Listen: I have this idea of doing a song that’s for all those people who are different, for all those people who, in one way or another, have something about them that makes them different, and because of that society doesn’t accept them’ (“I’m Here”).

Era posible que colaborar con Fret fuera un riesgo para Duran, especialmente porque Fret era recién llegado al género urbano. Aun así, la carrera de Mike Duran tampoco era muy avanzada en ese tiempo y las colaboraciones son una de las maneras primarias que los artistas se hacen

conocidos dentro del género. Parece que resultó siendo una buena decisión para ambos y hoy en día sigue siendo una de las canciones más populares de Duran en Spotify.

El video musical fue similar al de “Soy así”, pero esta vez Fret lleva aún más maquillaje –la cara decorada con diamantes y pestañas falsas gigantes– y un vestido hecho de cadenas multicolores que complementa su pelo azul. Fret se destaca de los demás en el video que, incluyendo Duran, no están vestidos de una manera sorprendente o “diferente” de lo que se espera de artistas del género urbano. Sus letras combinan con su estilo y afirman de nuevo su presencia en el género urbano, cantando:

Mi carrera ha sido un disparo  
El primer pato que tuvo el descaro  
Siempre visto fino, siempre visto caro  
Los vengo matando con mi estilo raro

Fret parecía tener una carrera prometedor, pero ésta terminó siendo su última canción.

Al principio de septiembre, Anuel AA<sup>7</sup> lanzó la canción “Intocable,” que fue una tiraera<sup>8</sup> dirigida a Cosculluela, otro artista de reggaeton. En general, la canción se centraba en burlarse de Cosculluela por ser homosexual y por no ser tan “duro” como Anuel. Repitió varias veces “yo mato gente, tú no matas gente,” y en un verso preguntó, “¿A quién tú va' a meter en un baúl? ¿A quién tú va' a poner un manto azul? ¿A quién tú va' a sacarle una full? Hazte hombre primero con vigor, y tú no llore.” Terminó la canción diciendo, “ese cabrón se va a morir como Lele,” refiriéndose a un reggaetonero puertorriqueño que fue torturado y asesinado en 2010 (Giménez).

La homofobia y misoginia fueron presentes a lo largo de la canción, como cuando cantó “cabrón,

---

<sup>7</sup> Emmanuel Gazmey Santiago es un rapero de Puerto Rico, conocido como Anuel AA (pronombres él/ellos). Su música se puede considerar como trap y reggaeton y en el momento en que este tesis fue escrito, tenía casi 30,000,000 escuchadores mensuales en Spotify.

<sup>8</sup> Tiraera se traduce más o menos a “diss track”.

tú eres pato, en tu casa, tú te ponías los bikinis de Gina” y preguntó “mere, cabrón, te clavaste a Kevin Fret? Jaja.” Mientras que Fret acoge su feminidad y homosexualidad como fuentes de poder, Anuel se burla de Cosculluela a través de femenizarlo con acusaciones de que se pone los bikinis de su novia. La mención de Kevin Fret sirve como un insulto homofóbico dirigido a Cosculluela y, a la vez, muestra que considera a Fret como un chiste dentro del género. En el verso más condenado por el público dijo, “sigue clavando pato' en la cabina, que te va a dar SIDA como a la puerca Taina.” Noris Díaz, conocida como La Taína, es una actriz y modelo puertorriqueña con VIH.

Inmediatamente, Anuel recibió una respuesta negativa del público por las letras homofóbicas, misóginas, y las letras que le faltaban el respeto a La Taina, las personas viviendo con SIDA, y las víctimas del huracán María. Sólo un día después de que la canción se hizo pública, su promotor Paco Lopez canceló el concierto de Anuel que fue programado para octubre, diciendo: “No apoyo ni me solidarizo con las pasadas expresiones de Anuel y por esta razón he decidido retirarme como productor de su concierto. El pueblo de Puerto Rico ha pasado un año muy duro y ahora más que nunca es necesario que estemos unidos” (qtd. in “Cancelan Concierto”). Unos días después, Anuel pidió disculpas a Puerto Rico en un video. Dice que se arrepiente por grabar la canción e insiste que nunca tuvo intenciones de soltarla o de ofender a nadie. Se ve en su cara y en su lenguaje corporal que se siente mal por el daño que ha causado y sus disculpas parecen sinceras. Aún así, parece creer que la música solo es música –o sea, que no debe tener influencia fuera de la canción– y en un momento dijo que no había previsto una reacción negativa. En el video de disculpas dijo:

Yo quiero pedir perdón porque soy un hombre, y perdón, jamás yo humillaría una mujer... jamás yo humillaría una mujer que tenga SIDA, o un hombre, quien sea, que

tenga SIDA... A mí no me interesa quién es homosexual, quien no... hay homosexuales que son hasta millonarios, en política... los homosexuales están en todos lados y eso ya es normal en la vida. Cada cual tiene sus ideales... jamás yo estoy humillando a los homosexuales tampoco. Todo lo que yo estaba diciendo era hacía esa persona... que yo estaba hablando, y yo sé que se malinterpretan porque las cosas que dije fueron bien fuertes... Del alma, le pido perdón a todo Puerto Rico, a todas las personas que ofendí de Puerto Rico. La tiraera es tiraera, eso es música, jamás le quería faltar respeto a nadie en Puerto Rico ni humillar a nadie.

Repitió varias veces que jamás humillaría a las personas y grupos de personas que les faltó el respeto en la tiraera. No parece entender que una tiraera no puede ser sólo “hacia esa persona” cuando usó insultos que se burlaban de la identidad de otras personas. Esta desconexión entre lo que dijo en la canción y su mensaje en el video de disculpas es interesante cuando consideramos la razón por la cual Anuel decidió hacer la tiraera. Cosculluela y Anuel habían trabajado juntos varias veces y parecía que tenían una buena relación. Aunque no está claro exactamente por qué su relación se deterioró, “Intocable” no fue el primer síntoma del conflicto. Mientras que Anuel estaba en Miami grabando el video para su canción “Bebe” con 6ix9ine<sup>9</sup>, posteó un selfie en la piscina donde no llevaba camisa (Arroyo). Cosculluela luego posteó un video burlándose del cuerpo de Anuel, diciendo “When you went to prison you were Anuel AA but now you’re Anuel DD” (Arroyo). Posteriormente, fans empezaron a postear memes basados en este video que se burlaban del cuerpo de Anuel y usaban el eslogan que posteó Cosculluela (Arroyo).

No quiero decir que lo que hizo Cosculluela disculpa lo que hizo Anuel, pero la situación muestra que este problema va más allá de la relación entre Anuel y Cosculluela. Sin considerar el

---

<sup>9</sup> 6ix9ine es un rapero de Nueva York. En 2015, se declaró culpable por tener conducto sexual con una niña de 13 años ( Suarez).

motivo, Cosculluela decidió atacar a Anuel al burlarse de su cuerpo y también al feminizarlo por medio de hablar de su pecho en términos de talla de sostén. Entonces, Anuel hizo prácticamente la misma cosa, recurriendo a humillarlo y emascularlo con acusaciones de ser homosexual y de vestirse con los bikinis de su ex-esposa. Este intercambio ejemplifica como la misoginia y homofobia se perpetúan y se presentan hoy en día dentro del género urbano. Además, el contraste entre cómo Anuel y Fret perciben y usan la feminidad muestra las divisiones crecientes dentro del género; Fret acoge su feminidad y se identifica con figuras femeninas para afirmar su poder, mientras que Anuel feminizó a Cosculluela para retirarles su poder.

Aunque hubo una reacción inicial muy negativa a “Intocable,” muchos fanáticos aceptaron sus disculpas y siguen escuchando su música, pero su video de disculpas no resolvió completamente el daño que hizo. El 19 de septiembre, Villano Antillano<sup>10</sup>, una rapera puertorriqueña transfemme no-binaria de 23 años lanzó una canción que responde a “Intocable” y al video de disculpas de Anuel. En una entrevista con Elizabeth Legarreta para El Calce, Villano habla de sus inspiraciones musicales y como piensa la relación entre su arte y su activismo. Villano explica que creció escuchando el rap y desde chiquita se identificaba con Missy Elliot por usar su música como una forma de activismo. Comenta que “una rapera, negra y mujer, que empoderaba a su minoría, y pues yo, viviendo lo que vivía, me sentía identificado” (qtd. In Legarreta). A la edad de 17 años se tuvo que ir de la casa después de contarle a su familia que era bisexual. Villano refleja que “en ese proceso fue cuando yo en realidad me adentré a conocer a la comunidad, a hacer amistades para toda la vida. Y me di cuenta que tengo mucho que decir. Ahí empecé a cuajarse todo, mi formación como rapero es un desahogo de todo lo que he vivido”. Además, esta experiencia forjó su entendimiento de la necesidad para “hablar

---

<sup>10</sup> Pronombres: ella/ellas, elle/elles

de las interseccionalidades del conflicto”. Comenta que “no es lo mismo ser un hombre gay, que ser una persona negra gay, o una persona trans, o una mujer negra gay”. Aunque ya había estado trabajando en un EP de rap que hablaba sobre su experiencia como una persona bisexual cuando salió “Intocable,” decidió que este fue el momento para lanzar su carrera musical. Dijo: “Soy activista, tengo amistades que son bien vocales y honestamente decidí que debía hacer esto [después de ver el video de disculpas]”.

La canción se llama “Pato hasta la muerte,” claramente refiriéndose al lema de Anuel, “real hasta la muerte.” Villano no tardó mucho en grabar y postearlo a Youtube después de que Anuel filmó su video de disculpas –está claro que esta canción fue su reacción cruda a “Intocable.” La canción abre con la voz de Anuel pidiendo disculpas a Puerto Rico, los homosexuales y La Taína, mientras que la música empieza a sonar. Después de unos segundos, la música ahoga las disculpas de Anuel y Villano empieza aclarando su posición en el asunto. Canta, “tuvo que venir un chamaquito que no era del juego... voy aclarando de partida que me gusta el huevo.” Como Kevin Fret, Villano no intenta incorporarse al género urbano sin aclarar primero que trae una perspectiva cuir a su música. El resto de la canción es una tiraera que insulta los talentos de Anuel como rapero y su vocabulario limitado, pero también le advierte que ha cometido un gran error con “meterse con los patos.” Canta que “esta generación es nueva y con la voz en alto” y que Anuel es “la falla del sistema personificado.”

Villano se dirige explícitamente a las letras de “Intocable” diciendo, “hablando mierda de clavarse pato, mamabicho tú no dura un día en nuestros zapatos.” Con esta frase, retira el poder de las palabras de Anuel. Este es un ejemplo de cómo, según Muñoz, “disidentification is a strategy that resists a conception of power as being a fixed discourse” (19). Esto quiere decir que el poder del mismo discurso cambia según la persona usándolo y el contexto. Villano se



empodera tras desidentificarse con el uso de “clavarse pato” como un insulto. Anuel intentó afirmar que era superior y más “duro” que Cosculluela al acusarlo de ser homosexual; Villano le contesta diciendo que no podría durar apenas un día en sus zapatos, afirmando su poder y fuerza como una persona cuir a la vez que retira el poder de Anuel. Termina la canción rechazando las disculpas de Anuel, cantando, “las disculpas te las metes por el culo... de parte de los maricones eres una rata.”

Mientras que Kevin Fret y Villano Antillano empezaron sus carreras sin mucha atención en el mainstream del género urbano, Benito Antonio Martínez Ocasio<sup>11</sup>, conocido como Bad Bunny, se convirtió de inmediato en un nombre conocido por los fanáticos del reggaetón y el trap con el lanzamiento de *X100PRE* al final de 2018. En años pasados había colaborado con otros artistas y producido singles populares, como “Soy peor” de 2016 y “Mayores” con Becky G en 2017, pero *X100PRE* fue su primer álbum. Dos canciones y videos de *X100PRE* recibieron mucha atención por sus temas frecuentemente promovidos por activistas feministas y cuir. El video para “Solo de mí”, que llama atención a la violencia doméstica, se hizo público en Youtube el 15 de diciembre, 9 días antes de que el álbum entero se lanzara en Spotify. El lanzamiento de este video como un precursor al álbum estableció que Bad Bunny debería ser percibido como un hombre feminista, distinto del reggaetonero estereotípico. Es decir, a la vez que el video de “Solo de mí” llamó atención a la violencia doméstica, ayudó a publicitar a Bad Bunny y diferenciarlo de los demás reggaetoneros.

El video empieza con una mujer en un escenario en frente de un micrófono. Bad Bunny empieza a cantar mientras que ella hace playback a las letras. Gracias a la gramática generizada del español, vemos de inmediato la tensión entre su perspectiva y la de Bad Bunny. La canción

---

<sup>11</sup> Pronombres: él/ellos

empieza con Bad Bunny repitiendo tres veces “No me vuelvas a decir ‘Bebé’, yo no soy tuyo ni de nadie, yo soy sólo de mí,” y los subtítulos del video substituyen “tuyo” con “tuya” para corresponder a la perspectiva de la mujer del video. Es un cambio sutil pero significativo; el video claramente intenta distanciarse lo más posible de la perspectiva de Bad Bunny, como un hombre, para que su voz pueda ser percibida como la voz de esta mujer.

El coro se acaba con la frase, “Ya tú lo sabe' que yo no estoy ni un poquito pa' ti”, y en los segundos entre este verso y el comienzo del segundo, una mano invisible le da una cachetada a la protagonista del video. Mientras que canta este verso y el coro por segunda vez, el video parece muy similar al de “Ni una menos,” de Chocolate Remix. La mujer hace playback a las palabras de Bad Bunny mientras que un abusador invisible la golpea. Como el video de Chocolate Remix, es difícil mirarlo. La diferencia más grande entre estos dos videos es el nivel de violencia y la manera en que se terminan. En la última escena de “Ni una menos,” la cara de Romina está cubierta de moretones y su propia sangre, con los ojos abiertos pero desenfocados. Es una imagen alarmante que no se quita fácilmente de la mente, cumpliendo el objetivo de recordarnos que la violencia doméstica no se acaba cuando se acaba su video.

En contraste, el video de “Solo de mí” se acaba con los moretones desapareciendo de la cara de la protagonista y el escenario cambiando a una discoteca donde ella se va a bailar con Bad Bunny y sus amigos. Las letras –en particular “yeh, a ti nadie te llamó, arranca pa'l carajo, Hoy e' noche 'e travesura, hoy e' pata' abajo” y “contigo yo no vuelvo ni pa' Dio', yo lo que quiero e' perreo”–, el cambio drástico del tono, y el video comunican que esta mujer se va a bailar para celebrar liberándose de su novio abusivo. Es una conclusión optimista que encaja con el subtítulo del clip del video que posteó en Instagram:

no estoy seguro si las peleas de gallo son maltrato, pero la violencia de género en contra de la mujer y la cantidad absurda de mujeres que son asesinadas al mes SÍ LO ES.

¿Cuándo vamos a darle prioridad a lo que realmente importa??! Siempre queremos culpar a todos menos al que tiene la culpa. ES HORA DE TOMAR ACCIÓN YA! Sé que habrán muchas opiniones, pero yo solo les digo que por algo se empieza, y cada cual hace su parte como cree que pueda. NO QUEREMOS NI UNA MUERTE MAS! Respeta la mujer, respeta al hombre, respeta al prójimo, respeta la vida! MENOS VIOLENCIA, MAS PERREO! (Y SI ELLA LO QUIERE, SI NO DÉJALA QUE PERREE SOLA Y NO LA JODAS)♥️ [LINK EN MI BIO]

Este mensaje muestra cómo Bad Bunny usa su plataforma para condenar la violencia de género, pero también cómo usa su condenación de la violencia de género para promover su música y marca. Aunque dice “ES HORA DE TOMAR ACCIÓN YA!”, no incluye sugerencias o recursos para tomar acción contra la violencia de género. La inclusión de “[LINK EN MI BIO]” al final del subtítulo muestra su prioridad: promover su música. Esto no quiere decir que a Bad Bunny no le importe parar la violencia de género o que la canción no haya tenido un impacto positivo fuera de impulsar la carrera de Bad Bunny. Por ejemplo, uno de los comentarios en el video de Youtube dice “Like si estas a punto de tomar una gran decisión en tu vida por amor propio y escuchas este tema una y otra vez como yo” y tiene 175 likes. Está claro que esta canción sirve para dar ánimo y mostrar la luz al final del túnel. Aún así, el mensaje de este video contradice explícitamente una de las otras canciones más populares del álbum, “Mía.” El coro dice;

Dile que tú eres mía, mía

Tú sabe' que eres mía, mía

Tú misma lo decías

Cuando yo te lo hacía

La contradicción entre los mensajes de “Mía” y “Solo de mí” traen las preguntas: ¿Cuál canción refleja la perspectiva verdadera de Bad Bunny? ¿Son sinceros sus esfuerzos para detener la violencia de género o sólo lo hace para la publicidad?

La otra canción de *X100PRE* que ganó mucha atención por su mensaje y video fue “Caro.” El video no salió hasta el 23 de enero de 2019, pero, a diferencia de “Solo de mí”, el mensaje de la canción se comunica perfectamente sin ayuda visual. Si el tema de “Solo de mí” paralela a “Ni una menos,” “Caro” es casi una extensión de las canciones “Soy así” y “Diferente” por Kevin Fret. Incluso algunas de las letras de “Caro” son casi iguales al verso de “Diferente” donde Fret canta “Siempre visto fino, siempre visto caro / Los vengo matando con mi estilo raro.” “Caro” es una canción para subir el autoestima de cualquier persona que tiene que tolerar críticas por la manera en que se expresa o se viste. Empieza con el coro;

Me ven y me preguntan, ¿Por qué visto caro, eh?

¿Tú no ves que yo soy caro?

De lejos se nota que mi flow es caro, eh

Que con nadie me comparo

Yo le llego y normal, ey

Me miran raro, eh

Pero a nada yo le paro

Yo sé cuánto valgo

Yo sé que soy caro, eh

Que pa’ ti soy caro

Desde el principio, comunica claramente que no le importa lo que las personas dicen o la manera en que le miran porque sabe su valor. La canción está llena de frases poderosas. En el medio de la canción, repite varias veces la pregunta “¿Qué carajo' te importa a ti? Ey, Cómo soy yo, ey, qué digo yo, ey, qué hago yo ¿Qué carajo' te importa a ti?” Es un mensaje dirigido a sus críticos y todos los demás que se ofenden por la manera en que otras personas se expresan. Termina esta parte de la canción diciendo;

Vive tu vida, yo vivo la mía

Criticar sin dar ejemplo, qué jodí'a manía

Por solo ser yo y no como se suponía

Esta línea final llega a la raíz de los efectos dañinos del binario de género; las personas típicamente son criticadas por la manera en que se visten cuando no se conforman a las expectativas que corresponden al género que les fue asignado al nacer.

Hacia el final de la canción, hay un puente y la canción adquiere un tono lúgubre. Bad Bunny tristemente repite dos veces las preguntas, “¿Por qué no puedo ser así? ¿En qué te hago daño a ti? ¿En qué te hago daño a ti?” antes de que la voz de Ricky Martin le acompañe para cantar juntos “solamente soy feliz” varias veces. La inclusión de Ricky Martin fortalece la implicación que esta canción es un mensaje de apoyo para personas LGBTQ+.

Como “Solo de mí,” la canción termina con un tono optimista y feliz. Es una canción pegajosa y divertida con varios mensajes necesarios y no comunes en el género urbano. Aunque Bad Bunny se presenta públicamente como un hombre heterosexual cisgénero, “Caro” promueve un mundo donde todes pueden vestir y expresarse como quieran, sin ser limitadas por expectativas generizadas; es un mensaje frecuentemente promovido por activistas cuir. Es decir,

“Caro” es significativa porque apoya una cosmovisión que incluye a las personas cuir dentro de un género musical que históricamente ha sido heteronormativo e incluso homofóbico.

Es importante notar que la carrera de Bad Bunny fue indudablemente avanzada por “Caro”, más que otras canciones del álbum. Después del lanzamiento de *X100PRE*, empezó a ser reconocido y aplaudido por su apoyo a las personas LGBTQ+, la libertad de expresión, y el amor propio. En una entrevista para PAPER Magazine sobre *X100PRE*, Bad Bunny dijo;

I'm not telling people, 'Hey, paint your nails or color your hair, do this or do that,' I'm simply saying... do what makes you happy, and to never limit yourself... Just be yourself, and be happy in that. And also not to criticize or judge, because maybe for you something's bad or not bad — if you like or dislike something, that doesn't mean everyone has to share your opinion. It's about that: respect. It's so basic (“Bad Bunny Just”).

Jhoni Jackson, la escritora del artículo, lo resumió bien cuando dijo, “in the context of the cishet patriarchy, that's some pretty queer branding”. Sumado a los mensajes de “Solo de mí” y “Caro,” su “queer branding” se centra en su estética que rompe con las normas de género.

Frecuentemente tiene las uñas pintadas, lleva trajes coloridos, y apareció en la cubierta digital de PAPER magazine cubierto en joyería, con uñas falsas amarillas. Aunque seguramente recibe comentarios misóginos y homofóbicos sobre su estilo personal, la reacción del público ha sido abrumadoramente positiva. Desde que salió *X100PRE*, más y más, Bad Bunny ha sido reconocido y aplaudido por su música y estética que rompen con las normas de género dentro del género urbano.

Mientras que la popularidad de Bad Bunny estaba subiendo rápidamente, Kevin Fret, el primer trapero gay, fue asesinado. Por la mañana el diez de enero de 2019, Fret estuvo andando en su motocicleta en Santurce, un barrio en San Juan, cuando fue disparado por un asesino todavía desconocido (“I’m Here”). En 2021, su muerte queda siendo un misterio. No se sabe si su asesinato fue un crimen de odio o si hubieron otras motivaciones. El hecho de que Fret borró todas sus fotos en Instagram y posteó una última historia que decía, “Pray, relax, wait for my times and I will do the rest. — God.” nos deja con muchas preguntas sobre si sabía que estaba en peligro (“I’m Here”).

El periodo después de su asesinato muestra con claridad las tensiones dentro del género urbano y la sociedad en general. En un artículo de PAPER Magazine publicado el día después de su muerte, Jhoni Jackson escribe que “victim-blaming, religious zealots (when, in fact, Fret was quite religious), and other homophobic attacks are rampant in the comment sections of news outlet posts” (“What Kevin”). Además, ningún artista internacionalmente reconocido dentro del género urbano comentó sobre su muerte (Donohue).

El día después de su asesinato, Bad Bunny y Residente<sup>12</sup> fueron a hablar con el gobernador Ricardo Roselló sobre la violencia, la educación y la deuda nacional (Herrera). Bad Bunny documentó sus esfuerzos por entrar en La Fortaleza, la residencia del gobernador, en el Instagram live de Residente (Herrera). A las 2 y media de la mañana, pudieron entrar para hablar con Roselló (Herrera). Ambos Bad Bunny y Residente postearon fotos en Instagram dentro de la oficina de Roselló. La leyenda de Bad Bunny decía “salió el sol, pero tuvimos la charla que queríamos” y Residente comentó:

---

<sup>12</sup> René Pérez Joglar, conocido como Residente, es el cantante del grupo musical Calle 13, conocido por su activismo y música que comenta sobre problemas sociales.

Sin dormir logramos entrar a fortaleza para hablar sobre opciones de como resolver el crimen en la isla, educación, la junta de control fiscal, la auditoría, la deuda y nos ganamos un café ☕ Gracias @ricardorossello por abrirnos las puertas pa escucharnos.

Ambos parecían querer un aplauso por perder sueño por esta reunión. De inmediato, Roselló empezó a ser criticado por la reunión (Herrera). La Colectiva Feminista en Construcción posteo una respuesta en Facebook diciendo:

Ricardo Rosselló welcomed Residente and Bad Bunny to speak about the violence in the country, but he DIDN'T welcome us when we were camped out in front of La Fortaleza for three days demanding he declare a state of emergency about gender-based violence. Perhaps the governor only meets with men, or is he only here for the faranduleo?? Keep disrespecting the women of this country; machista violence is also the responsibility of the state (qtd in Herrera).

La reunión, sumada a la sesión de fotos, pareció ser un truco publicitario para los tres.

Irónicamente, Residente y Bad Bunny postearon fotos en Instagram para llamar atención a su conversación con Roselló sobre la violencia en la isla, pero ninguno mencionó el asesinato de Kevin Fret el día anterior. El día después, Residente posteo una foto de las protestas contra la violencia de género y comentó sobre como miembros de La Colectiva Feminista en Construcción fueron ignoradas cuando exigieron reunirse con Roselló en noviembre. Aunque Bad Bunny condenó la violencia de género como parte de su promoción de “Solo de mí”, no comentó sobre este doble estándar.

En los días después del asesinato de Fret, los rumores circularon que Ozuna fue el culpable. Fret supuestamente le extorsionó con un video pornográfico de Ozuna cuando tenía 16



años (“I’m Here”). Desgraciadamente, este rumor dominó las noticias por el contenido homosexual del video y Ozuna recibió muchos comentarios homofóbicos. Don Omar, conocido como el rey del reggaeton, posteó en Instagram y Twitter un comentario que dijo “Lunch break? Any of you eat [emoji de un pato] ?? Not me,” claramente refiriéndose al uso de la palabra “pato” como un insulto homofóbico (Donohue). Según un artículo de Remezcla, Don Omar “also shared a video of a duck humping a teddy bear in his Instagram stories; fans immediately identified both comments as homophobic references to Ozuna, since the *Aura* singer’s logo is also a teddy bear” (Donohue). El debate sobre estos comentarios homofóbicos desviaron la atención del asesinato de Fret y de la extorsión de Ozuna cuando fue menor de edad. Incluso Bad Bunny, que no comentó sobre la muerte de Fret, respondió con un tweet que decía “homofobia a estas alturas? que vergüenza loco” (Donohue). Aun así, esto no le impidió colaborar con Don Omar para su segundo álbum de 2020, *LAS QUE NO IBAN A SALIR*, tal como “Intocable” no le impidió colaborar con Anuel AA para su primer álbum de 2020, *YHLQMDLG*, y la de Anuel, *Emmanuel*.

A pesar del activismo selectivo de Bad Bunny, desde que salió “Caro,” empezó a ser reconocido por fanáticos cuir. Según Jhoni Jackson, “Caro” es “perhaps one of Bad Bunny's most popular tracks for local drag performers” (“Bad Bunny Just”). Durante su entrevista con Jhoni Jackson, hablan de por qué ha sido acogido por fanáticos cuir. Dice, “It's a message of respect, of freedom. I think they feel comfortable, and they feel, I don't know, like part of what I'm doing. They don't feel excluded from the group, but instead, like, 'We're wanted here; we can be ourselves here'” (qtd in “Bad Bunny Just”). Claramente, su música es poderosa para personas cuir cuyas experiencias no han sido frecuentemente reflejadas ni aceptadas dentro del género urbano.

Mientras que muchxs fanáticxs cuir sienten que pueden identificarse con la música de Bad Bunny, el asesinato de Kevin Fret y las reacciones del público fueron extremadamente dolorosos para les artistas y les personas cuir. Jhoni Jackson habló con María José<sup>13</sup>, una artista transfemme y la madre de House of Grace<sup>14</sup>, para hablar sobre el impacto de su muerte. Ella comentó:

I'm an artist, too. I myself am a fucking performer, I have aspirations of doing music, and urban music, in the future... Doing that would be exposing myself to a lot of people that want me dead. Or maybe they don't actively want me dead, but they will find humor in my death, maybe, with a comment or a gif on Facebook. It's really discouraging. In Puerto Rico, the stakes are really high. And it's a monumental pressure on everyone (“What Kevin”).

Ella sabe que entrar al género urbano podría ser peligroso y que su carrera tendría más en común con la de Kevin Fret que la de Bad Bunny.

En conjunto, el periodo de tiempo mientras que Kevin Fret estaba vivo y participando en el género urbano hasta su muerte muestra las tensiones crecientes dentro del género. La carrera de Fret fue monumental y seguramente fue una inspiración para artistas cuir, como Villano Antillano. A la vez, su muerte fue descorazonador para artistas cuir que tienen ambiciones similares a las de Fret. También creo que su carrera y existencia propulsaron el género en maneras indirectas que no se pueden probar. El hecho que Anuel lo mencionó en “Intocable”

---

<sup>13</sup> Pronombres: ella/ellas, elle/elles

<sup>14</sup> The House of Grace is “a trans-feminist antiracist collective with members across the island whose mission is to create a safe space of mutual aid, holistic healing, economic justice, and artistic development for trans feminine nonbinary individuals of color” (“Puerto Rico Youth Fellowship.”). Para más información sobre María José y House of Grace, sugiero mirar este documental: <https://www.brut.media/us/news/brut-documentary-meet-the-trans-youth-of-puerto-rico-60e0d744-4d97-47dd-b6fc-bf8ad7bc3d53>

muestra que conocía el trabajo de Fret y que, en algún nivel, su proyecto le amenazaba o por lo menos le hacía incómodo. Esto es muestra de la fuerza desestabilizante de su entrada al género urbano. Además, “Intocable” motivó a Villano Antillano a lanzar “Pato hasta la muerte.”

Paradójicamente, el hecho de que su primera canción haya sido una respuesta a la canción homofóbica de Anuel contribuyó a su popularidad (Ayala). Finalmente, la carrera de Bad Bunny muestra que mensajes y estéticas asociados con las personas cuir pueden contribuir al éxito de un hombre cisgénero heterosexual blanco dentro del género urbano. La pregunta permanece si una persona cuir o trans o negra podría hacer lo mismo.

### Capítulo 3

#### *Hoy perrié flotando en la galaxia: La creación de una munda futuristicuir*

##### El verano de 2019

El verano de 2019 fue un periodo histórico para Puerto Rico. El 13 de julio, el Centro de Periodismo Investigativo publicó 889 páginas de conversaciones entre Ricardo Roselló y otros políticos (Bonilla). Las conversaciones contenían amenazas de represión política y planes de cómo socavar instituciones públicas como la Universidad de Puerto Rico, que ya había sufrido recortes presupuestarios extremos durante el gobierno de Roselló (Bonilla). Aún así, lo más aborrecible de las conversaciones fue como Roselló y sus colegas se burlaron de las víctimas del Huracán María (Vazquez). Estos insultos y chistes sólo añadieron al dolor de la isla que todavía estaba sufriendo las consecuencias del huracán y la reacción deplorable de los gobiernos estadounidense y puertorriqueño (Bonilla); 4 semanas después del huracán, FEMA todavía estaba teniendo dificultades con proveer necesidades básicas como agua y lonas impermeables, y 7 meses después 100,000 personas todavía no tenían electricidad (Young). Los textos mostraron una falta de respeto por las vidas de puertorriqueños, especialmente las personas pobres que fueron más afectadas por el huracán (Bonilla). En un momento, como respuesta a una pregunta sobre el presupuesto para patólogos forenses, el ex director fiscal de Roselló dijo, “Don’t we have some cadavers to feed our crows?” (qtd. in Pinchin). Las conversaciones también contenían lenguaje violentamente misógino; en una parte, “llamó ‘puta’ a una exconcejal de Nueva York y bromeó sobre dispararle a la alcaldesa de San Juan, Carmen Yulín Cruz” (Robles). También se burlaron de Ricky Martin por su sexualidad, diciendo que “es tan machista que se folla a los hombres, porque las mujeres no dan la talla” (qtd. in Laborde).

Después de la devastación del huracán y una reciente investigación del FBI que terminó con el arresto de dos funcionarios de Roselló por corrupción, la publicación de los chats fue la gota que colmó el vaso (Bonilla). El día después de su publicación, el 14 de julio, hubo protestas masivas en San Juan exigiendo la renunciación de Roselló (Vazquez). El 17 de julio fue la protesta más grande, con un estimado de 700,000 personas en asistencia (Vazquez).

Interesantemente, el reggaeton y los artistas jugaron un papel importante en las protestas. Bad Bunny dejó su tour en España para asistir a las protestas y Bad Bunny, Residente, y Ricky Martin usaron sus plataformas en las redes sociales para animar a las personas jóvenes a asistir a las protestas. En un artículo de The New York Times, Frances Robles cita a Yarimar Bonilla, una antropóloga política de Hunter College, sobre la presencia de estos artistas. Dijo:

A Ricky Martin no se le conoce por sus posturas políticas. Es budista, es pacífico. Que él se involucre es importante y expresa algo. La presencia de Bad Bunny fue tan importante: su influencia política está en crecimiento y tiene seguidores mucho más jóvenes que no se involucran en la política.

En el ensayo “Queer Resistance and Performance during the Boricua Summer of ’19”, José Gabriel Figueroa Carle escribe sobre el rol de las personas y los artistas cuir en las protestas. Figueroa Carle comenta que, a pesar de la homonormatividad de Ricky Martin, el hecho que “thousands upon thousands of Puerto Ricans cheered (and not jeered) at a gay man waving a pride flag together with a Puerto Rican flag” muestra que una nueva nación es “suddenly possible right then and there”. Esta unión simbólica entre la bandera de orgullo y la bandera de Puerto Rico también fue reflejada fuera del protagonismo de Ricky Martin en las protestas.

Un grupo de personas cuir, incluyendo a Villano Antillano, formaron *The Haus of Resistance* y dieron un ball, llamado *La Resistencia Ball* (Figueroa Carle). Figueroa Carle

comenta que, históricamente, los *queer balls* han sido un espectáculo transgresivo *underground*. *The Haus of Resistance* tomaron esta transgresión *aboveground* y dieron el *ball* en el lugar más público que podían encontrar: se reunieron en la luz del día en frente de la “Plaza de Armas, a main square in Old San Juan, a centuries-old symbol of colonialism and subjugation, steps away from La Fortaleza and City Hall” (Figueroa Carle). La situación geográfica de *La Resistencia Ball* en medio de las protestas también simbolizó que la resistencia de les personas cuir pasa en conjunto con la resistencia de las miles de otras personas exigiendo la renuncia de Roselló (Figueroa Carle). Estas manifestaciones no sólo exigieron la renuncia de Roselló, sino la creación de una nación mejor para todes. Un artículo de ARTnews incluye un video de María José, la madre de House of Grace que cité en la conclusión del capítulo previo, recitando un poema sobre su visión para *la futura*. Dice:

Llegó la futura. La futura es trans, es no-binaria, es negra, es femenina, es gorda, va en silla de ruedas, es sorda, es muda, es inmigrante, es empática y justa. Y si no estás preparada para que el futuro sea así o te encierras en tu cuarto a inundarte en tu propio veneno... O te unes a nuestro movimiento de amor y justicia para todes. ¡Somos más! (Franco)

La declaración fuerte que la futura ha llegado sirve para afirmar que este es un movimiento inclusivo en el presente que continuará en el futuro. María José declara que sólo hay dos opciones: “inundarte en tu propio veneno” o ser parte de un movimiento de “amor y justicia para todes”. De cualquier modo, la futura será.

El 24 de julio, las masas convocaron en el Viejo San Juan para lo que se llamó *un perreo combativo* (Figueroa Carle). Hubo diferentes grupos de manifestantes alrededor de San Juan, incluyendo *un perreo combativo* cuir en los escalones de la Catedral Basílica Metropolitana de

San Juan Bautista, una de las catedrales más antiguas de las Américas, construida en 1521 (Figuroa Carle). Una foto, capturada por Nahira Mancourt, muestra a una persona riendo, y presuntamente perreando, con una polera que dice: “Si no puedo perrear, no es mi revolución!” (Figuroa Carle). Este eslógan captura la importancia del perreo como una fuerza revolucionaria; a través de incluir un perreo intenso y combativo en su revolución, estas manifestantes insisten que la liberación corporal y sexual pasa en conjunto con la liberación de un gobernador corrupto, clasista, racista, misógino y homofóbico. En contraste con el año 2002 donde “women... who expressed erotic autonomy were cast outside of the boundaries of respectability, and therefore Puerto Ricanness” (Rivera-Rideau 76), estas manifestantes exigen que el derecho a perrear libremente es uno de los derechos fundadores de un Puerto Rico mejor. Y no están esperando para que ese Puerto Rico mejor llegue: lo están creando en el presente, perreando para afirmar que *llegó la futura*. Parece apropiado que esa misma noche, mientras que manifestantes bailaban y celebraban alrededor de La Fortaleza, Roselló resignó (Laborde).

En los años 90, el gobierno de Pedro Roselló persiguió el *underground* y a las personas cuir en un esfuerzo a invisibilizar y criminalizar a las personas pobres, las personas negras, y las personas con autonomía corporal que no encajaban con los estándares de respetabilidad blanca cis-het. Su hijo, Ricardo Roselló, representa “the epitome of privilege and [the] wealthy upper class of Puerto Rico’s society” y el nepotismo; fue elegido gobernador sin experiencia política previa e incluso su posición como profesor en la Universidad de Puerto Rico –que luego, como gobernador, intentó socavar con recortes presupuestarios extremos– fue controversial debido a que no cumplía con los requisitos para el empleo (Vazquez). El hecho que el pueblo puertorriqueño, incluyendo a personas visiblemente cuir a todo volumen, consiguió su

resignación mientras que perreaban en frente de La Fortaleza y en los escalones de La Catedral Basílica es la forma más elevada de justicia simbólica.

## 2020

La secuela del verano de 2019 fue 2020, un año turbulento marcado por Covid-19 y la intensificación de inequidad sociales. Aún así, o quizá propulsado por el dolor de este año, artistas del género urbano produjeron música revolucionaria. En este capítulo, analizo sólo una fracción de la música relevante de 2020, enfocándome en el trabajo de Bad Bunny, Ana Macho, y Villano Antillano.

### **BAD BUNNY**

El 29 de febrero de 2020, Bad Bunny lanzó su tercer álbum, *YHLQMDLG*, que significa “Yo hago lo que me da la gana”. Este título sigue con el hilo de “Caro” y es claro que se está convirtiendo en su marca. Bad Bunny va a hacer lo que le dé la gana y apoya que los demás también hagan lo que quieran. Similarmente a *X100PRE*, la mayoría de las canciones de *YHLQMDLG* no representan explícitamente este mensaje e incluso hay algunas contradicciones entre canciones. En *X100PRE*, el video de “Solo de Mí” posicionó a Bad Bunny como un reggaetonero feminista, aunque el mensaje obviamente contradice al de “Mía”. En el caso de *YHLQMDLG*, “Yo perreo sola” es el himno feminista que refuerza su asociación con la comunidad cuir y resta importancia de las canciones del álbum que reproducen un discurso misógino.

Una de estas canciones se llama “La Santa” y se trata de una mujer que se enamora de Bad Bunny, aunque él le había contado que no quería nada serio con ella. Este tema no es problemático en sí, pero las letras “no te hagas la santa, el perreo te encanta” y “no me digas que



me amas, tú sabes que no te creo, mucho menos en tu cama” solo sirven para reforzar la idea que la sexualidad de una mujer mina su credibilidad y su respetabilidad.

Similarmente, las letras de “La difícil” refuerzan la idea que las mujeres que cambian de parecer sobre tener relaciones con un hombre se están haciendo ‘la difícil’. A pesar de la reproducción de esta idea machista común, el video musical añade otro nivel de significado para hacerlo menos sexista. La protagonista del video, la que se hace ‘la difícil,’ es una madre soltera que baila en los videos de Bad Bunny y luego se va de las fiestas y sesiones de fotos para cuidar a su hija. Al final del video, parece que a ella le gusta Bad Bunny, pero él se va con otra chica y se hace ‘el difícil.’ La protagonista se ve un poco decepcionada, pero vuelve a casa y se acuesta con su hija, mostrando que ella es su prioridad. El video muestra cómo las mujeres que bailan en videos de reggaeton tienen una vida privada y motivaciones que nunca se ven representadas en los videos. Las contradicciones entre las letras y el video son indicativas de la imagen pública de Bad Bunny; oscila entre comportarse como un hombre heterosexual típico y mostrar su conciencia social cuando le de la gana.

En conjunto, el álbum no es explícitamente feminista y no tiene el “queer branding” que se asocia con Bad Bunny. Sin embargo, “Yo perreo sola” fue suficiente para mantener su reputación como un hombre heterosexual con una marca y visión progresiva. Este video se lanzó el 27 de marzo de 2020 e instantáneamente se convirtió en uno de los videos de reggaeton más comentados. En marzo 2021 tiene casi 500 millones de vistas y seguramente alcanzará ese número este año. El video empieza con la voz de Nesi<sup>15</sup> cantando el coro:

---

<sup>15</sup> Genesis Rios Serrano, conocida como Nesi, es una artista puertorriqueña prometedora. Empezó su carrera musical haciendo freestyles en su cuenta de Instagram en 2016. En este momento, solo tiene dos canciones en Spotify, pero ambas son colaboraciones con los artistas ya establecidos Bad Bunny, Ivy Queen, y El Alfa.

Ante' tú me pichaba' (Tú me pichaba')

Ahora yo picheo (Hmm, nah)

Antes tú no quería' (No quería')

Ahora yo no quiero (Hmm, no)

Ante' tú me pichaba' (-chaba')

Ahora yo picheo (Jaja)

Antes tú no quería' (Ey)

Ahora yo no quiero

No, tranqui

Yo perreo sola (Hmm, ey)

Yo perreo sola (Perreo sola; jaja; hmm-hmm)

Yo perreo sola (Jaja, hmm; ey)

Yo perreo sola (Perreo sola)

*Okay, okay, ey, ey, ey*

La cámara empieza enfocándose en las piernas de alguien llevando tacones de látex rojo que llegan hasta las rodillas. Rápidamente el público se da cuenta que esta persona es Bad Bunny completamente maquillado, vestido en una minifalda y blusa hechas del mismo látex rojo que sus tacones, acompañado por cadenas, aretes y una peluca. Esencialmente, ha tenido un drag makeover completo. Bad Bunny hace playback al coro de Nesi mientras que baila en una plataforma y rechaza a un grupo de hombres descamisados que se acercan para bailar con él.

Durante la porción del coro donde Nesi repite “yo perreo sola,” el video alterna entre dos tomas de Bad Bunny perreando solo. En la primera lleva el traje rojo y en la segunda lleva un vestido y pantalones anaranjados con senos grandes, maquillaje distinto y una peluca larga. Éstos son sólo dos de siete trajes que lleva en el video. Cuando su primer verso empieza, la escena cambia a Bad Bunny sin maquillaje o peluca, llevando una camisa, chaqueta y pantalones rosados mientras que baila y rapea encima de un auto, en medio de un prado de flores. Mientras canta,

unos bailarines cubiertos completamente en flores rosadas saltan y perrean alrededor del auto. En este verso, Bad Bunny está cantando sobre una chica soltera que “a los hombres los tiene de hobby” y todos “los nene' y las nena' quieren con ella”. Las líneas finales antes de que el coro se repite dicen, “Te llama si te necesita, pero por ahora está solita”. Mientras que Bad Bunny canta el coro –cambiado a decir “ella perrea sola,” en vez de “yo perreo sola,” como cuando Nesi lo cantaba– Bad Bunny en drag perrea con sí mismo vestido con ropa típica de un hombre en frente de dos señales brillantes que dicen “ni una menos” y “las mujeres mandan.” El resto del video alterna entre varias escenas de Bad Bunny bailando en diferentes trajes. En una, está descamisado y sólo lleva una falda larga de cuadros, un collar grueso tachonado, y esposas. Está parado en medio de un charco con cadenas en los tobillos y la cintura: unas mujeres sentadas en tronos lo rodean con sus cadenas en las manos. Al final del video, las escenas de Bad Bunny se alternan con videos de mujeres perreando solas. Termina con una pantalla negra y letras rojas que dicen; “SI NO QUIERE BAILAR CONTIGO, RESPETA, ELLA PERREA SOLA”.

Comparado con “Solo de mí,” que necesitaba el video para asignarle un significado más profundo, la canción es explícita en su mensaje de liberación corporal femenina. Incluso el título de la canción –debido a que es una canción de Bad Bunny, podríamos traducir “Yo perreo sola” a “Bad Bunny perrea *sola*”– encaja con el mensaje del video que Bad Bunny no sólo apoya esta mujer de que canta, si no que *es* esta mujer.

En una entrevista con E News, Bad Bunny comentó sobre su decisión de escribir la canción desde la perspectiva de una mujer y contratar una mujer a cantar el coro: "I wanted a woman's voice to sing it—'yo perreo sola'—because it doesn't mean the same thing when a man sings it. But I do feel like that woman sometimes” (qtd. in Avila). Esta declaración es interesante por varias razones. Reconoce que el mensaje no sería lo mismo desde la perspectiva de un

hombre, o sea desde su perspectiva, pero también siente que se identifica con la perspectiva de esta mujer. Pensándolo de esta manera, “Yo perreo sola” es una canción escrita desde la perspectiva de una mujer según la perspectiva de un hombre que se identifica con ambas perspectivas. Bad Bunny representa visiblemente esta doble- identificación a través de la creación de un video donde alterna entre vestirse en drag y con su ropa normal. La escena donde su versión masculina perrea con su personaje de drag cementa que ambas versiones representan una parte de su ser holístico: en ese momento, aunque vemos a dos personas distintas, está *perreando sola*.

Este análisis trae la pregunta, ¿qué significa pensar a Bad Bunny, y el video de “Yo perreo sola”, de esta manera? Sugiero que nos permite empatizar con él y reconocer que las expectativas impuestas para mantener el binario de género nos impactan a todos, no sólo a las mujeres y personas LGBTQ+. Aunque Bad Bunny seguramente supo que este video sería beneficioso para su carrera, creo que es demasiado simplista decir que este fue su único motivo por hacer drag en el video. Me encantó este video cuando lo ví por primera vez porque Bad Bunny no parece estar haciendo un chiste de su transformación en drag, como se esperaría de un hombre heterosexual vistiéndose de mujer para la publicidad. Cuando miro “Yo perreo sola”, veo una persona sinceramente disfrutando, probablemente, la única oportunidad que tendrá para expresarse de esta manera sin rendir su imagen heterosexual. Aún dejando espacio para leer a Bad Bunny como una persona que se siente atrapado por el binario de género y usa su arte para expresarse en maneras que no puede fuera de sus videos musicales, la realidad es que vivimos en una sociedad heteronormativa, patriarcal, y capitalista. Por eso, el hecho que Bad Bunny sea percibido y viva su vida como un hombre cisgénero heterosexual influyó el impacto del video.

“Yo perreo sola”, sin duda, se hizo viral por la novedad de un reggaetonero públicamente heterosexual haciendo drag.

Su transformación de drag no fue revolucionaria en sí, pero sí lo fue en la esfera del reggaeton mainstream, que ha sido marcada históricamente por la homofobia y la misoginia. “Yo perreo sola” fue promocionado como un video que no sólo apoya a las mujeres, sino a la comunidad LGBTQ+ a través de su transformación en drag (Drysdale). En una entrevista con ETOline, Bad Bunny comentó sobre la necesidad de hablar sobre asuntos que afectan a la comunidad LGBTQ+:

I think, as a reggaeton singer, I have a [fan base] that I think needs that message or that type of education... *Creo que nadie en la vida ha pensado, nadie en la vida quizá han realizado que se necesitaba.* So, I decide to talk about these issue because it's important (qtd. in Drysdale).

No hace falta decir que ésta es una declaración atrevida. El hecho que Bad Bunny siente que “nadie en la vida ha pensado” hablar de temas que afectan a las personas LGBTQ+, sumado al video de “Yo Perreo Sola” y su trabajo previo, me hace preguntar si Bad Bunny verdaderamente se siente como el mejor representante para las mujeres y las personas cuir. En su entrevista para PAPER Magazine en junio de 2019, Jhoni Jackson le preguntó si conocía que artistas de drag usaban su música en sus actos. Bad Bunny respondió diciendo, “I've seen videos. I know about it. It's cool” (qtd. in “Bad Bunny Just”). Debido a que Bad Bunny conoce que su música es popular con artistas de drag en San Juan, me parece que “Yo perreo sola” hubiera sido más exitosa en mostrar su apoyo para la comunidad LGBTQ+ si hubiera incluido y colaborado con estas artistas, en vez de apropiarse de su forma de arte. Al igual que con “Solo de mí”, promover el mensaje de “Yo perreo sola” parece estar en segundo lugar en su lista de prioridades. Como se

esperaría de un hombre que quiere sacar provecho de su música dentro de una sociedad capitalista, su primera prioridad parece ser mantenerse como el protagonista de sus videos que apoyan a comunidades a las que no pertenece para promover su carrera. Aunque este motivo es comprensible, también es la raíz de los problemas con “Yo perreo sola”.

Primeramente, es irónico que “Yo perreo sola” intente promover un tema feminista, pero en ningún lado se acredita a la cantante que colaboró con Bad Bunny para crear esta canción. En vez de acreditarla o incluirla en el video para cantar su parte de la canción, Bad Bunny hace drag para representar visualmente, a la vez que invisibiliza, a Nesi. Es decir, el hecho que Bad Bunny hizo drag permitió que se mantuviera como el protagonista de este video feminista. Es importante notar que en *YHLQMDLG* hay catorce hombres que recibieron crédito por aparecer en sus canciones, pero Nesi no recibió este mismo tratamiento. Unos meses después, la acreditó cuando lanzó el remix de “Yo perreo sola” con Ivy Queen, pero el remix no tuvo el mismo impacto que la canción original y ella merecía tener su nombre en ambas versiones.

Aunque recibió muchas críticas por este video y las secciones de comentarios en sus fotos en Instagram están llenas de insultos homofóbicos, transfobicos y misóginos, este video fue indudablemente beneficioso para su carrera. Sumado al alto valor de producción del video, “Yo perreo sola” fue popular porque es inesperado que un reggaetonero heterosexual haga drag. Es decir, el impacto de este video fue mediado por su género y sexualidad percibida. “Yo perreo sola” fue la culminación de años de la creación de su marca que depende de una música y estética cuir-adyacente, pero marcadamente heterosexual. Como escribió Mariana Viera para un artículo de Vice, “[Bad Bunny] occupies a delicate space. His embrace of femininity is conditionally accepted by the mainstream—the condition being that he emphatically prove his straightness, and that he do so as often as possible.”

Sin importar si Bad Bunny lo hizo intencionalmente, sus posteos en Instagram después de que salió el video muestran cómo aserta su heterosexualidad, mientras que juega con su estética y presentación. Si vas a los comentarios en las primeras fotos de Bad Bunny en drag, verás muchos comentarios homofóbicos y transfóbicos entre otros de apoyo. Una semana más tarde, posteó un video corto con la leyenda “perdónenme pero tenia que hacerlo00000” con un emoji riéndose. En el video, Bad Bunny sale del lavatorio de mujeres vestido en drag. Su novia viene caminando por el pasillo y se tira a sus brazos para besarle, antes de que ambos se ríen y ella dice “que carajo”. En la superficie, es un video gracioso e inocente. Pero más allá, es un recordatorio explícito que aunque se vistió en drag una vez, sigue siendo un hombre heterosexual con una novia.

Este video de Instagram también muestra el contraste entre su realidad y la de las personas cuir, especialmente las mujeres trans latinas y negras. Un mes antes de que el video de “Yo perreo sola” saliera, una mujer trans fue asesinada en San Juan después de que alguien llamó a la policía cuando entró al baño de mujeres en un McDonalds (Kaur and Rivera). Para esta mujer, Alexa Negró Luciano, entrar al baño de mujeres provocó su muerte; para Bad Bunny, fue un video chistoso y una manera de afirmar su heterosexualidad. Bad Bunny condenó el asesinato de Alexa cuando apareció en *The Tonight Show* para cantar su nueva canción “Ignorantes.” Vistió una falda y una camisa que decía, “Mataron a Alexa, no a un hombre con falda,” respondiendo a reportes iniciales que dijeron que Alexa era un hombre vestido de falda (Kaur and Rivera). Aplaudo a Bad Bunny por usar su plataforma para generar conciencia sobre este crimen de odio –de hecho, no sabía lo que había pasado hasta que vi el video de *The Tonight Show* e investigué sobre el significado de su camisa– y, a la vez, muestra la distancia entre Bad Bunny, un hombre vestido con falda, y esta mujer. En el año 2020, Bad Bunny puede llevar

faldas, pintarse las uñas y vestirse en drag y, en gran parte por esta estética que no conforma a las normas de género, es uno de los artistas de reggaeton más populares del mundo. Por el otro lado, las personas cuir y trans que hacen las mismas cosas casi nunca se ven en portadas de revistas –“tú criticando y yo en portada de revista” es una letra de su canción “Yo visto así”– o en la industria del reggaeton mainstream. En 2020, por lo menos seis personas trans fueron asesinadas en Puerto Rico (The Human Rights Campaign). Ésta no es sólo una crisis en Puerto Rico. Según The Human Rights Campaign, por lo menos cuarenta y cuatro personas trans o personas no conformes al binario de género fueron asesinadas en los Estados Unidos en 2020, la mayoría siendo mujeres trans negras y latinas.

Es importante notar que Bad Bunny fue ampliamente aplaudido por condenar la muerte de Alexa –si buscas en Google “Bad Bunny mataron a Alexa no a un hombre con falda,” hay más de 30 publicaciones que alaban su activismo. La reacción del público, junto a la manera en que Bad Bunny se pronunció en contra del asesinato de Alexa, es representativo de las tendencias de Bad Bunny y las reacciones previsibles a ellas. Casi siempre, su activismo forma parte de una canción, un video, o una presentación, como en el caso de su aparición en *The Tonight Show*. Posteriormente, es elogiado por llamar atención a estos asuntos, aunque muchas veces su activismo selectivo contradice otras de sus acciones.

En mayo de 2020, cuando el asesinato de George Floyd provocó protestas alrededor de los EEUU y Puerto Rico, Bad Bunny no comentó por varias semanas. Ya que Bad Bunny es conocido por llamar atención a injusticias sociales, fue un protagonista en el movimiento de Ricky Renuncia, y forma parte de un género musical creado por personas negras, muchxs fanáticos estuvieron confundidxs y lastimadxs por su silencio sobre el movimiento de Black Lives Matter (Valentine). Eduardo Cepeda escribió para un artículo de Remezcla: “To build one’s



mega platform and draw a larger fanbase by selectively partaking in social consciousness and then turn off the lights in the middle of what is perhaps the single most important social justice movement of our lifetime feels duplicitous and sinister”.

El doce de junio, por fin rompió su silencio con un “lyrical statement” que compartió con *TIME Magazine* titulado “PERDONEN.” Bad Bunny pide perdón por su silencio diciendo, “perdonen mi silencio pero ni estoy creyendo lo que pasa, quizás es porque solo veo corazones mas me enseñaron en mi casa, que todos somos iguales sin importar la raza, religión, apellido; que a un hermano, se le abraza” (qtd. in Bruner). Aunque hay partes de la declaración que resaltan problemas importantes, como la falta de educación sobre la historia del racismo, parece separarse de la perpetuación del racismo anti-negro diciendo que no fue enseñado así, e incluso se centra como una víctima diciendo, “EN UN MUNDO ASÍ, YO TAMPOCO PUEDO RESPIRAR”. Aún así, esta declaración fue suficiente para absolver su silencio; si buscas en Google “Bad Bunny silencio sobre Black Lives Matter”, casi todos los artículos se tratan de cómo *rompió* su silencio y apoya el movimiento. Algunos meses después, lanzó una canción llamada “Compositor del año,” donde tomó una posición más fuerte con este verso:

'Black Lives Matter'

Que en paz descansa Kobe

2020 y el racismo es peor que el COVID

Un negro con pistola

Ya eso es un criminal

Pero un blanquito se la engancha y dicen que es un hobby

He visto varios tik toks de personas tocando esta parte de la canción diciendo cosas como “por eso amo Bad Bunny”. Respuestas así resumen el impacto más grande del activismo selectivo e inherentemente performativo de Bad Bunny: ampliar su base de fans y absolverlo de sus acciones que no encajan con los mensajes sociales de los que canta. Por ejemplo, en febrero, “Bad Bunny wore a du-rag at the 2020 Super Bowl rather than join the Black artists who boycotted the NFL” (Gomera-Tavarez). En octubre, fue nombrado el Artista Latino del Año en los Billboard Music Awards. Fue aplaudido por condenar la violencia de género y agradecer a las mujeres latinas cuando aceptó su premio, diciendo: “I want to dedicate this prize to women around the world, especially Latinx and Puerto Rican women. Without you, nothing would exist. Nothing. Not music, not reggaeton” (qtd. in Delgado). Sin embargo, no mencionó a las mujeres ni las personas afro-latines en este agradecimiento por la creación de reggaeton, mientras que llevó trenzas para la ceremonia, apropiándose de un peinado afrodescendiente.

Eduardo Cepeda comenta que “Bad Bunny has had a nearly free pass to teeter the line between problematic and socially conscious, often by playing a perfectly-curated game of push and pull.” El hecho que sigue siendo elevado como el activista más prominente del género urbano que está rompiendo todas las normas muestra la falta de representación de las personas afro-latines, las mujeres, y las personas cuir, trans, y no-binaries en el género urbano mainstream.

Sin embargo, el impacto de Bad Bunny, y específicamente el video de “Yo perreo sola,” no debe ser subestimado. Aunque, indudablemente, su éxito monumental fue posible por su identidad como un hombre cisgénero heterosexual blanco, su carrera ha mostrado que hay más posibilidades para nuevos mensajes y estéticas en el género urbano. En las palabras de Bad Bunny,

It's not so much about changing the genre, but instead the way of thinking, not only in the fans but in the artists. . . I'm letting people know there's another way that maybe didn't exist, or it wasn't developed. It's not about changing what's already established, either, but instead about opening doors for other messages — another wave, you know? (“Bad Bunny Just”).

## **ANA MACHO**

Una de las artistas del nuevo ‘wave’ al que se refirió Bad Bunny se llama Ana Macho. En una entrevista para el podcast “Talkeshi,” Ana dice que una de las cosas que la motivó a lanzar su primer EP, *Bairopolis*, fue el video de “Yo perreo sola.” Ana prologa su explicación diciendo que Bad Bunny es el amor de su vida, pero también se nota un poco de frustración en su voz cuando dice, “me di cuenta que... Bad Bunny está haciendo algo que yo hago... pa ver a una persona heterosexual hacer lo que nosotros hacemos, pa eso... yo me voy a poner pa lo mío y yo voy a producir mi música” (“*Ana Macho*”). Ésta quizá no haya sido la reacción a “Yo perreo sola” que Bad Bunny anticipó, pero de cualquier modo, su video fue un catalizador para Ana a lanzar *Bairopolis* en octubre de 2020.

Ana declara sus aspiraciones para su carrera musical en su bio de Spotify. Dice:

Ana Macho is a boricua queer artist on a mission to popularize “perreo cuir”, a defiant new style of reggaetón that breaks down gender and sexuality norms within the genre. With witty social commentary and genre bending productions, Ana Macho is the latin urban artist of the queer revolution.

Sigue con el precedente de Chocolate Remix y Kevin Fret –quienes se declararon la fundadora del reggaeton lesbiano y el primer traperero gay, respectivamente– nombrándose la artista de reggaeton de la “queer revolution.” Ana<sup>16</sup> es una artista transfemme no-binaria que “hace un poquito de todo”; es la madre del colectivo *Haus of Vanguardia*, es una “performera,” tiene un podcast llamado “Los Diasporriqueños,” y hace música (“*Ana Macho*”). Hablando sobre la escena del reggaeton cuir, Ana dice que las persona heterosexuales no entienden “cuan alante [adelante] las personas cuir están” y que unos años después de que las personas cuir hacen algo, “las personas heterosexuales la mainstreamean” (“*Ana Macho*”). Claramente, éste es el caso con Bad Bunny haciendo drag. Aclara que las “personas cuir siempre han hecho música” pero que ahora tienen la visibilidad para crear arte en público, en vez de ser confinados a los gay clubs (“*Ana Macho*”). Ana, junto con Villano Antillano y María José,<sup>17</sup> representan una nueva generación de artistas prometedoras no conformes al binario de género que están haciéndose visibles en la sociedad en general. En abril de 2021, tiene 1,440 escuchadores mensuales en Spotify. Esto no es mucho comparado con artistas mainstream, pero hace sólo unos meses tenía menos de 1,000 escuchadores mensuales. Su carrera musical sólo se está despegando y ya ha producido dos EPs, el primero siendo *Bairopolis*.

Para un artículo del *Pulso Estudiantil*, Ana Teresa Solá Riviere entrevista a Ana Macho sobre sus motivaciones para entrar al género urbano y sus experiencias creando *Bairopolis*. Ana dice que su meta es crear música para las comunidades marginadas “para que tengamos nuestro propio espacio; tenemos derecho a crear nuestra propia vía” (qtd. in Riviere). Riviere escribe que Ana intentó encontrar un productor local, pero que “rechazaron su propuesta musical a causa de

---

<sup>16</sup> No he podido encontrar información sobre sus pronombres. Sigo el ejemplo de personas que la han entrevistado y uso ella/ellas o elle/elles a lo largo de mi tesis.

<sup>17</sup> María José todavía no tiene música en Spotify, pero lanzó una canción llamada “Casablanca” a finales de 2020 en Youtube.

su identidad *queer*.” A causa de estos rechazos, “descargó programas de edición musical en su computadora” y produjo el EP ella misma con ayuda de La Incógnita y La Vanda, dos otros artistas cuir puertorriqueños (Riviere). Este proceso de producción está reflejado en el sonido del EP. Es experimental y tiene una calidad granular y amortiguado. En este sentido, es más similar al *underground* que el reggaeton mainstream de hoy en día.

Según Ana, *Bairopolis* “cuenta la historia de Ana Macho”, una “space witch... glamorosa intergaláctica”, que se estrella en Bairopolis-- “una versión fantasía, futurística, estilizada de Bairoa” (“*Ana Macho*”). Bairoa es el barrio de Caguas donde Ana creció. Explica que cuando se fue de Bairoa a San Juan, dejó de ser Brian y empezó a ser conocida como Ana Macho, volviéndose “algo fuera de este mundo” (“*Ana Macho*”). Ahora cuando regresa a Bairoa, es una experiencia complicada porque es una parte tan grande de quién es, y a la vez, se siente tan desconectada y separada de ella (“*Ana Macho*”). En un posteo de Facebook, Ana escribe que *Bairopolis* es “una carta de amor a Puerto Rico” y el cuento de “una aventura trans-galáctica en la ciudad futuristicuir de Bairopolis” (*Ana Macho*). Esta dualidad está presente a lo largo del EP. Está arraigado al presente mientras que crea una versión futurista de Bairoa donde ella no siente una desconexión entre su barrio de nacimiento y su ser.

*Bairopolis* es un excelente ejemplo de lo que José Esteban Muñoz llama “queer worldmaking.” En *Disidentifications*, Muñoz escribe;

...minoritarian performance labors to make worlds— worlds of transformative politics and possibilities. Such performance engenders worlds of ideological potentiality that alter the present and map out a future... Disidentificatory performances opt to do more than simply tear down the majoritarian public sphere. They disassemble that sphere of

publicity and use its parts to build an alternative reality. Disidentification uses the majoritarian culture as raw material to make a new world (195-196).

Ana usa sus experiencias en Bairoa como material para crear la ciudad de Bairopolis a través de este EP. Bairopolis es una ciudad “futuristicuir” creada en el presente. Esta palabra implica que su visión para el futuro es indudablemente cuir. Además, este EP es otra manera de afirmar la declaración de María José que “llegó la futura.” Como María José declara que la futura ha llegado al momento presente, Ana construye su visión para un Bairoa futuristicuir, lo cual significa que ya existe.

La primera canción, “Operación Bairopolis,” es una colaboración con la artista cuir La Incógnita. Empieza con Ana Macho cayendo del cielo y llegando a Bairopolis. Una voz grita “¡Cesar, sal pa' fuera! ¡Hay algo cayendo del cielo!” y Cesar responde diciendo, “no es un avión, no es una pájara, es Ana Macho.” Luego una tercera voz empieza a listar, como Ana lo describe, “un bitch track de todos los pueblos de Puerto Rico” (“*Bairopolis*”). Ana explica que fue inspirada por la banda Locomía de los años 90 y que “quería darle ese flavor que solo las queers la van a entender”( qtd in. Riviere). Es gracioso, *campy*, y evoca su orgullo por ser puertorriqueña y cuir, estableciendo la pauta del EP. Al final, repite dos veces “de Bairoa pa' la Munda, Ana Macho no hay quién la hunda” y termina con una invitación a entrar en su munda: “Bienvenide a Bairopolis”. Ana, como María José, no se siente restringida por las reglas gramaticales y desde el principio, establece que su ciudad futuristicuir forma parte de una munda cuir y femenina.

La segunda canción, “Mala mía,” empieza con una voz regañando a Ana diciendo:

Ana, tú no puedes salir a la calle así

Tú no puedes jayarte todo el tiempo

¡Tú no puedes ser así de perra!

En el podcast “Talkeshi,” Ana explica que esta canción se trata de todos los tiempos que ha escuchado de sus familiares que no puede salir de la casa vestida así (“*Bairopolis*”). Se desidentifica con las cosas negativas que le han comentado sobre su vestimenta y presentación, traduciéndolas a “¡tú no puedes ser así de perra!” Ana explica que “la palabra perra es para una persona cuir... tiene otro semántico. Perrería es como confidence, es como control de quien tu eres” (“*Bairopolis*”). Por eso, usa la palabra perra para tomar los comentarios negativos que ha escuchado toda su vida y convertirlos en el cumplido más alto. El coro es su respuesta a las personas que la han dicho que no puede ser “así de perra”:

Acho mala mía, por ser tan perra

Desde chiquitita hago lo que quiera

Piel de vaselina, di lo que sea

Donde pisa gata, leona mea

Mala mía, tanta perrería

Si tu no sabías yo la parto to' los días, cabrón

Mala mía, tanta perrería

Si tu no sabías yo la parto to' los días, cabrón

Esencialmente, está diciendo “mala mía si me veo tan buena que tú no puedes tolerarlo”. Ana dice que esta canción es para todas las personas no-binaries y trans que necesitan animarse antes

de salir de la casa. Dice que incluso la pone a veces cuando necesita recordarse a sí misma que es una perra (“*Bairopolis*”). Es un tema similar a “Caro” y “Yo visto así,” pero se diferencia porque es inequívocamente hecha por una persona cuir, para las personas cuir. El uso de la palabra “perra” muestra su público anticipado; no intenta conformarse al vocabulario del mundo heterosexual.

Aunque este EP se trata de una aventura en una ciudad futurista, la próxima canción, “No hace falta,” se trata de los problemas actuales de Puerto Rico. Los ritmos tropicales y de reggaeton sutiles le dan un sonido tranquilo, pero las letras tienen un mensaje fuerte. Condena los salarios bajos, la corrupción gubernamental, y la reacción ineficiente al Huracán María:

Debajo de la lluvia y sin la capa

Jodiéndome por biles

Mientras esta gente roba miles

Yo trabajo y Wanda en un desfile

Esto está cabrón

Si llego tarde fue por el tapón

Como Ricky yo lo boto, ZAFACÓN

La segunda parte del coro dice;

Loco no hace falta

Si yo aquí me jodo por un peso

¿Pa' qué vo'a creer en tu congreso?



Loco no hace falta

Si yo puedo estar con mis hermanos

¿Pa' qué necesito americanos?

Con estas letras, Ana no sólo critica al gobierno puertorriqueño, sino su asociación con los Estados Unidos. Al final de la canción dice, “viva Puerto Rico libre,” mostrando explícitamente que no apoya el estatus de Puerto Rico como un Estado Libre Asociado de los EEUU. España colonizó la isla en 1493 y los EEUU tomó posesión de ella en 1898, dando un razonamiento explícitamente racista para justificar dar a las personas puertorriqueñas algunos derechos, pero no ciudadanía (Picó). Desde entonces, los EEUU ha sido responsable por crear problemas que causan el sufrimiento de las personas puertorriqueñas. En 1952, se hizo un Estado Libre Asociado de los EEUU y en 1970, el Congreso estadounidense creó una exención tributaria para atraer inversiones a la isla (Young). En 1996, Washington terminó esa exención tributaria, lo cual causó a gobernadores puertorriqueños a prestar dinero (Young). Posteriormente, la economía de Puerto Rico entró en una recesión que gradualmente se fue empeorando (Young). Debido a esta recesión, la infraestructura de la isla no estaba preparada para el Huracán María en 2017 (Young). Sumado a esta falta de preparación, la respuesta de FEMA fue mucho más lenta que sus respuestas en Florida y Tejas (Young). Finalmente, aunque los EEUU causó la recesión puertorriqueña que empeoró el impacto del huracán, no dieron el apoyo financiero necesario para reconstruir la isla: necesitaban \$90 billón, pero el Congreso estadounidense sólo aprobó \$30 billón (Young). La falta de consciencia por parte de los EEUU y la administración de Roselló dejaron a las personas puertorriqueñas a reconstruir y hacer lo que podían para sobrevivir, sin mucha ayuda (Young). El huracán sacó a la luz todas las inequidades sociales y problemas gubernamentales en Puerto Rico, en gran parte causado por su estatus colonial. Por eso, el hecho

que Ana Macho critica el estatus de Puerto Rico como Estado Libre Asociado muestra que una parte fundamental de la creación de Bairopolis es la liberación de Puerto Rico de su condición colonial con los EEUU.

Después de que el coro se repite por la segunda vez, la música se para y Ana dice, “Miren-miren-miren, ¿quién tiene el fili<sup>18</sup>? antes de que escuchas a alguien encender el fili y la música comienza de nuevo. Esta línea muestra que la canción representa una conversación entre amigos mientras que están fumando. Es un momento pequeño de la canción, pero es crucial para comunicar el mensaje central que “nosotros podemos ser mafuteros<sup>19</sup>, nosotros podemos ser pobre, nosotros podemos estar perriando y dándolo todo pero, a la misma vez, nosotros somos personas que merecen dignidad, personas que sabemos lo que está pasando, que estamos cansados de la opresión” (“*Bairopolis*”). “No hace falta” muestra que Ana entiende la raíz de los problemas en Puerto Rico y demanda ser respetada y escuchada, sin intentar conformarse a la imagen de una persona respetable.

La próxima canción, “Space Caco,” es la canción más popular de Ana en Spotify. Se diferencia del resto de las canciones por su estilo musical y tema. Es una balada de amor “neo-bolero” (“*Bairopolis*”). Moshe Morad escribe que los boleros fueron muy populares entre las personas gay en Cuba, dado a que es un género “seductive, dramatic, and tragic” que permite ambigüedad sobre la sexualidad de les cantantes y el género de sus amantes (110). Los boleros típicamente se refieren a una persona usando “tú,” sin especificar su género (111). Según Morad, fueron populares porque fue fácil interpretarlos de una manera cuir, aunque nunca fueron explícitamente cuir. En su entrevista para “Talkeshi”, Ana dice que el bolero es su género musical favorito, incluso más que el reggaeton. Dada esta historia de la cuirificación de los

---

<sup>18</sup> Fili significa un *joint*

<sup>19</sup> Mafutero es un *pothead*

boleros, es significativo que Ana, una persona abiertamente no-binaria y cuir, haya hecho un bolero. Su público no tiene que cuirificarlo para que encaje con sus experiencias; ya es explícitamente cuir.

La canción se trata de Ana enamorándose de un “space caco” y sus aventuras en el espacio con su caco. En Puerto Rico, un “caco” se conoce como alguien que “pertenece a la subcultura asociada al reggaetón” y típicamente se piensa como un hombre súper masculino y heterosexual (Shoaib). Aunque “caco” es un término que típicamente se usa para hombres, Ana rechaza esta asociación. Dice, “yo me identifico todavía como un caco I don’t give a fuck” (“*Bairopolis*”). Por eso, aunque “Space Caco” no sea una canción de reggaeton, sigue deconstruyendo lo que significa ser una persona asociada con él, a la vez que sigue con la tradición de ambigüedad del género en los boleros. Implica que una puede ser un caco y enamorarse de una persona cuir, que los cacos no tienen que ser hiper masculinos y homofóbicos. Ni siquiera tienen que ser hombres. En la entrevista de Talkeshi, Ana describe al protagonista de la canción como un “soft caco” y bromea que esta canción fue escrita directamente para Bad Bunny (“*Bairopolis*”). El coro dice:

En Marte quiero amarte

Y en Venus bajo el agua desnudarte

En Urano ten mi mano

Pa' que veas que quererme es algo sano

Y en Júpiter, te lo vo'a meter

En Neptuno ese culito me lo vo'a comer

Mercurio pa' prender, Saturno pa' crecer

El cielo no se acaba y siempre yo te vo'a querer, baby

Con mi caco, baby (X4)

El coro es romántico y refuerza la idea que el amor cuir es algo hermoso y “algo sano”. Además, no evita hablar del sexo, mostrando que el romance anda mano a mano con la sexualidad y que eso no mina su hermosura o sanidad. Tampoco quiere complacer la política de respetabilidad con letras que sólo implican el sexo anal: lo referencia explícitamente cuando dice, “Y en Júpiter, te lo vo'a meter / En Neptuno ese culito me lo vo'a comer”.

Ana juega con la idea que ésta es una aventura de amor intergaláctico-futurista y, a la vez, es realístico y cercano. Mi verso favorito dice:

Hoy perrié flotando en la galaxia

Me bañé en tu Via Láctea

Prendí un fili en tu Honda Civic

Pa' monchar en la Luna, hay un Chili's

Para mí, este verso comunica cómo este amor la transporta a otro mundo; está fumando en un Honda Civic antes de ir a comer en un Chili's, pero siente que está en la Luna. Además, es muestra de cómo “queer worldmaking” es una parte fundamental de su vida diaria y que los escenarios detallados en “Space Caco” no son sólo fantasías inalcanzables. Cualquier lugar puede convertirse en el espacio, tal como un space caco no es un extraterrestre: es una persona que comparte su visión para el futuro y quiere trabajar con ella para crearlo en el momento presente.

Antes de que el coro se repita por última vez y la canción se acabe, hay una conversación entre Ana y La Vanda, quien juega el rol de su space caco. La Vanda dice, “Ana, baby, antes que te vayas quiero darte algo” y ella responde preguntándole, “¿Un collar? ¡Que bello! Pérate un momento, ¿T as in Troy?” Su space caco responde con entusiasmo, “No, ¡T as in Trans Rights!”. Como la letra “miren-miren-miren, ¿quién tiene el fili?” en “No hace falta,” es un momento gracioso, pero también es importante para comunicar el mensaje de la canción que un caco puede ser cuir y un defensor de los derechos de las personas trans.

Después de “Space Caco”, el EP vuelve al reggaeton con “Tra.” Es la canción que más se parece al reggaeton mainstream por los ritmos y el coro que dice:

Y dale vamos pa' tras

Quiero verte bien por detrás

Quiero darte bien con el tra

Y dale vamos pa' tras

Quiero verte bien por detrás

Quiero darte bien con el tra

Aún así, Ana nos recuerda que es reggaeton cuir al principio de la canción cuando dice, “Ana Macho, Directamente desde Bairopolis. Con el perreo cuir para el mundo.”

El EP termina con “Moodzaso”, que solo dura un minuto y doce segundos. El primer verso hace claro que esta canción es la despedida de Ana a Bairopolis:

Después de todos los filis y todos los perreos

Aquí en Bairopolis, es tiempo de que me vaya

Pero, baby, ¿qué vas a hacer?

Seguir siendo una perra como siempre

En un momento, Ana grita en un megáfono en un tono muy profundo, “Dooonde están las mujeres solteraaaas?” Suena exactamente como un DJ o un reggaetonero heterosexual animando al público durante un concierto. Sin embargo, Ana rápidamente responde a su propia pregunta, mostrando que ella se identifica como una de estas mujeres solteras. Dice que las mujeres solteras están:

Bailando dembow

Saliendo de la calle pa' partir el show

Pateando en to' los bares y pasando el blunt

Una de las letras muestra sus aspiraciones como artista, diciendo “De Bairoa pa' La Munda, iconoclástica.” Ana comenzó en Bairoa, creó Bairopolis, y ahora es tiempo que se vaya para poner su marca en la munda. Ana dice que “es como Ana Macho despidiéndose, pero dejando un party. Yo me estoy yendo... y ahora todo el mundo en Bairopolis está liberado y deconstruido” (“*Bairopolis*”). Creo que este comentario muestra el impacto que Ana quiere tener en el mundo y, específicamente, en Puerto Rico. Quiere ser una catalizadora de cambios que contribuyen a la libertad corporal y que deconstruyen nuestras suposiciones de lo que una persona, una cosa, o un lugar pueden ser.

En conjunto, *Bairopolis*, trabaja para deconstruir los límites del reggaeton y de la sociedad en general para reconstruir su visión de un Puerto Rico mejor. Según Muñoz, la

desidentificación es una forma de construcción. Dice: “This building takes place in the future and in the present, which is to say that disidentification performance offers a utopian blueprint for a possible future while, at the same time, staging a new political formation in the present” (200). *Bairopolis* es una visión del futuro que trabaja para mejorar el momento presente. Es tanto una crítica social así como una “carta de amor a Puerto Rico” así como una construcción de lo que Puerto Rico podría ser. Su amor para Puerto Rico y sus ganas de mejorarlo para todes se nota en todas las canciones, pero especialmente en “Operación Bairopolis” y “No hace falta,” donde Ana Macho expresa su deseo de vivir con sus amigos en un Puerto Rico libre de intervención estadounidense.

Ana Macho dice que “parte de ser una persona o una artista cuir es constantly deconstruir todo” (“*Ana Macho*”). Con “Mala mía,” deconstruye sus experiencias negativas para crear una canción que empodera a sí misma y otras personas no-binaries y trans a vestirse y expresarse en la manera que quieran. A través del EP, también deconstruye el reggaeton. Musicalmente, el EP tiene un poquito de todo y no suena como el reggaeton mainstream. Aunque usa el ritmo dembow característico del género, este EP no se puede caracterizar como un sólo género musical; está *cuirificando* la música, tal como las letras. Por ejemplo, “Space caco” cuirifica boleros a la vez que deconstruye y reconstruye lo que significa ser una persona asociada con el reggaeton.

Quizás la cosa más importante que Ana hace es crear un reggaeton explícitamente para las personas cuir puertorriqueñas. Ella se desidentifica con el reggaeton y sus experiencias en Puerto Rico para que su público no tenga que desidentificarse con su música. Pueden escucharlo y sentir que sus experiencias y deseos están reflejados en el EP. Esto es sumamente importante, ya que las personas cuir han sido históricamente excluidas de la imaginación nacional

puertorriqueña, además de la escena del reggaeton. Debido a la comercialización y el blanqueamiento del reggaeton, el género gradualmente empezó a ser reconocido como una parte fundamental de la cultura puertorriqueña. A través de este proceso de apropiación, reggaeton y reggaetoneros han adquirido mucho poder dentro de la sociedad puertorriqueña. Por eso, ser una persona cuir puertorriqueña haciendo “perreo cuir” no sólo trabaja para deconstruir la homofobia y misoginia del género, sino para reivindicar el lugar de las personas cuir como parte de la sociedad puertorriqueña. Seguramente, las personas cuir siempre han estado perreando, pero Ana crea música que no requiere que se desidentifiquen con la heteronormatividad, misógina y homofobia para disfrutarlo. Últimamente, *Bairopolis* es una invitación a otras a seguir imaginando y creando las mundas en que quieren vivir.

## VILLANO ANTILLANO

Después de que lanzó “Pato hasta la muerte” al final de 2018, Villano Antillano ha producido mucha música y su carrera se está despegando. En 2019 lanzó su primer EP, *Tiranía*, y en 2020 su segundo, *Ketaprincesa*. También ha colaborado con Tommy Blanco y Ana Macho para crear dos canciones –por cierto, me encantan ambas– en sus EPs más recientes, *ADULTSWIM* y *Frío Tropical*, respectivamente. El 15 de diciembre lanzó su cuarto single de 2020, acompañado por un video musical. La canción se llama “Pájara” y es una reclamación de todas las palabras transfóbicas y homofóbicas que ha escuchado en su vida. Empieza con una breve introducción que es seguida por el coro;

(Es que, a veces, cuando yo estoy sola... yo escucho voces)

Eso es una fucking loca



(¿un maricon?)

eso es una fucking loca

(¿un pato?)

Eso es una fucking loca

(¿un farifo?)

Eso es una fuckin loca

(¿una mariquita?)

eso eso es una fucking loca

(Ah, ya te entendí)

Eso es una fucking loca

Eso es una fucking loca

Eso es una fucking loca

Eso es una fucking loca

(Ah)

La primera línea de la intro comunica que a veces, cuando ella está sola, escucha las voces de las personas que la han llamado estas cosas. Este momento de vulnerabilidad muestra que estas

experiencias han sido dolorosas y siguen molestandola a veces. En vez de reprimirlas o intentar olvidarse de ellas, se desidentifica con las connotaciones negativas de estas palabras y las usa para mostrar su orgullo. La letra “ah, ya te entendí” humorísticamente comunica esta desidentificación. Ella no rechaza su asociación con estas palabras, sólo la idea que debe estar avergonzada de ella. El coro se repite tres veces, separado por versos de rap con el flow tranquilo característico de Villano –las palabras parecen salir sin esfuerzo, casi como un freestyle. Estas letras representan el tema de la canción, además de la música y perspectiva de Villano en general:

De momento es muy macho y de momento se refina

Anyways el flow que tiene parece que no termina

Esa lengua que tiene parece de plasticina

Figuro en articulos y figuro en tesinas

Estar tan oprimio me sirve de gasolina

De mí se estudia en la academia

Dime, ¿qué haces tú?

La letra “de momento es muy macho y de momento se refina” se refiere a su estilo y estética siempre cambiante. El video musical refleja esta letra. Empieza el video con un atuendo atlético –lleva pantalones de adidas, zapatillas, una camiseta sin mangas y está adornada con cadenas, gafas, un gorro de camuflaje, y una barba. Termina vestida con un leotardo rojo con muchos recortes y tacones, llevando maquillaje y una peluca negra larga y lisa que complementan el *look*. La próxima línea, “anyways el flow que tiene parece que no termina,” afirma que da lo mismo

cómo se está vistiendo de un momento al otro –su flow no termina, y eso es lo que importa. La letra “estar tan oprimio me sirve de gasolina” sintetiza fuertemente el mensaje de la canción y, más ampliamente, refleja como todes les artistas cuir en cuya música me enfoco en esta tesis usan sus experiencias difíciles para crear música que recupera su poder. Finalmente, las últimas líneas, “de mí se estudia en la academia, dime qué haces tú?” muestran la confianza que Villano tiene en sí misma y en su música. Sabe que es parte de una nueva ola de artistas cuir que por fin son visibles en la sociedad en general y que hay personas como yo estudiando su música e impacto societal en la academia. Elle está consciente de su talento y poder y simplemente está esperando que los demás se den cuenta también.

Me alegra decir que muchos sí se están dando cuenta del talento de Villano. En febrero de 2021, fue entrevistada por Jorge Pabón “El Molusco” en su programa popular MoluscoTV. Molusco tiene más de un millón de seguidores que van a su canal de Youtube para todas las noticias del género urbano y sus entrevistas con artistas populares como J Balvin, Bad Bunny, Arcangel, Anuel AA, entre otros. Sin duda, esta entrevista ayudó la carrera de Villano y la expuso a fanáticos del género urbano que no la conocían antes. Muchos de los comentarios en el video de “Pájara” en Youtube dicen que vinieron por la recomendación de MoluscoTV y Ñejo, el reggaetonero popular que introdujo Molusco a Villano.

El título del video, “Villano Antillano educa a Molusco y Ñejo (Entrevista Histórica)”, no es una exageración. Esta entrevista fue histórica por el hecho que una artista transfemme no-binarie fue promocionada en un canal del género urbano mainstream y que el entrevistador sinceramente quería aprender de ella. Además, la popularidad de Molusco garantiza que este fue una oportunidad educacional para muchos espectadores. Molusco claramente tenía buenas intenciones y quería ser respetuoso hacia Villano, aunque no sabía mucho sobre la diferencia

entre la sexualidad y el género, cómo la apariencia de una persona no se puede confundir con su género, o los pronombres. Al principio del video, Molusco no conocía el pronombre “elle” y admitió que le costaba entender la diferencia entre estética e identidad después de preguntar a Villano, “¿Cómo es? O sea, hoy te levantas y hoy quieres vestirme como nene y eres nene, si mañana quieres ser nena eres nena, ¿Así es?”. A lo largo del video, Villano educa a Molusco con calma y Molusco acepta sus correcciones con respeto. Incluso miran el video donde Ñejo introduce Villano a Molusco y conversan sobre algunos comentarios de ambos que fueron involuntariamente transfóbicos y machistas.

Al final de la entrevista, hacen un video de reacción al video de “Pájara.” Se ve en la cara de Molusco que lo está disfrutando demasiado y pausa en medio del video para comentar varias veces sobre su flow fenomenal. Incluso dice que es mejor que muchos raperos que conoce pero que no quiere decir nombres. El video se para en una imagen de Villano en su atuendo atlético, sin maquillaje y con barba, y Molusco le pregunta a Villano, “Entonces... en esta imagen que tengo aquí, tú sigues siendo nena, lo único es que te vestiste así... y eso es como tú te sientes. Yo me puedo vestir como a mí me dé la gana y sigo siendo nena. ¿Correcto?”. Villano responde “correcto” y Molusco comenta que lo está entendiendo mucho mejor que al principio de la entrevista antes de empezar el video de nuevo. Este momento pequeño muestra el poder de la visibilidad de las personas trans y no-binaries y su representación en el género urbano mainstream.

Después de terminar de hablar del video, Molusco le pregunta a dónde quiere llegar. Villano toma un segundo para pensar antes de responder;

No sé a dónde quiero llegar, yo simplemente estoy haciendo música. Soy una chica trans haciendo música que se lo disfruta y está haciendo algo que no se supone que se haga...

Yo creo con existir, también estoy haciendo algo que no se supone que se haga, pero más allá yo creo que tengo una responsabilidad de educar. No necesariamente haciendolo como la gente piensa, de una manera académica o con muchas palabras grandes –simplemente ocupando espacio y estando aquí creo que educo a muchas personas.

Basta decir que Villano tiene un futuro prometedor y ya está cumpliendo sus goles de disfrutar crear música y educar a la gente. Creo que es apropiado concluir con una cita de Ana Macho hablando de Villano Antillano. Concuero con su opinión que, “[Villano] es el futuro de la música, period. No sólo la música cuir. Música, period” (“*Bairopolis*”). Ya que Villano es una artista abiertamente cuir, esto implica que la música cuir es el futuro de la música en general. La predicción de Ana es apoyada por el hecho que Villano sólo recientemente empezó su carrera y ya está siendo reconocida en el género urbano mainstream. No quiero decir que su valor artístico sea medido por su éxito en el mainstream, ya que todavía sería una rapera fenomenal sin este reconocimiento, pero esta entrevista con Molusco representa un choque monumental entre el género urbano mainstream y el género urbano cuir. Como evidencia la entrevista, Villano no se está censurando para encajar con las expectativas del mainstream, sino está usando su plataforma para cambiarlo desde adentro y, a la vez, contribuir a forjar cambios sociales. Su carrera prometedora sugiere que el género urbano mainstream sólo se irá cuirificando. Después de todo, esa es la única dirección que puede tomar.

## **Conclusión: Una reflexión sobre el poder de la desidentificación y la futura**

A lo largo de mi tesis, intenté mostrar cómo artistas cuir desestabilizan el género urbano, alterándolo mediante sus desidentificaciones y su existencia visible y vocalizada. Ninguno de los artistas cuir que comenté están transigiendo su perspectiva o estética para integrarse al mainstream. Más bien, están produciendo música que refleja sus experiencias y sueños, hace críticas sociales, y cuirifica el género urbano todo a la vez. Incluso en el corto período de tiempo de 2017-2021, hay progreso en cómo los artistas cuir son reconocidos como parte del género urbano. En 2019, el asesinato de Kevin Fret no fue ampliamente comentado o reconocido por artistas dentro del género urbano, y en 2021, Villano Antillano ha sido alabado por su talento en una de las plataformas más grandes para artistas del trap y reggaeton. Este contraste refleja una evolución sociocultural más amplia en Puerto Rico, también evidenciada por la inclusión prominente de las personas y los artistas cuir en el movimiento del verano de 2019.

Aparte del reconocimiento de las personas cuir como parte del género urbano y la sociedad puertorriqueña, el trabajo de estas artistas me mostró el poder de la perspectiva cuir para crear música que despierta emociones de orgullo y entusiasmo. Como señalé en mi introducción, decidí escribir sobre este tema después de ver el video de “Yo perreo sola”, pero desde entonces, mi interés en Bad Bunny ha sido eclipsado. Uno de mis momentos favoritos de este proceso fue cuando escuché *Bairopolis* por primera vez. Fui en una caminata y, aunque había muchas personas cercanas, no pude evitar bailar y dar vueltas mientras que lo escuchaba porque me llenaba de tanta inspiración y alegría. Aunque no soy una persona de color puertorriqueña, como una mujer queer me identifico con su música, su visión para la futura, y su impulso a inventar palabras cuando su vocabulario existente no parece suficiente. Estoy segura que otros sienten lo mismo.

Ya que me enfoqué en gran parte en artistas cuir puertorriqueños, éste seguramente no fue un análisis comprensivo de todes les artistas cuir dentro del género urbano. A lo largo de mi proceso de investigación y escritura, me dí cuenta que el movimiento de la cuirificación del género urbano es un fenómeno mucho más amplio. Sólo un par de días antes de entregar mi tesis, aprendí sobre les artistas Sailorfag y La Pajarita La Paul, de México y la República Dominicana, respectivamente. A diferencia de Villano Antillano y Ana Macho –cuya audiencia reside principalmente en San Juan, Bayamón, y Nueva York– Sailorfag y La Pajarita La Paul son muy populares en México. Sus audiencias son tan distintas que Spotify nunca me los recomendó, lo cual muestra la extensión del género urbano cuir. En los años siguientes, espero que más artistas afro-latines, especialmente mujeres y personas cuir y trans, empiecen a ser celebradas dentro del género. La popularidad de La Pajarita La Paul señala que esto no es sólo una posibilidad futuristicuir, sino una realidad.

Una pregunta central que ha guiado mis investigaciones es: ¿Cuál es el poder de *queer worldmaking* y la desidentificación a través de la música? Como he mostrado a lo largo de mi tesis, las cosas no cambian linealmente, y siempre hay fuerzas moviendo al género y la sociedad en diferentes direcciones. En 2021, Villano Antillano forma parte de una campaña para la cerveza Residente, mostrando que sectores de la sociedad en general se están haciendo más cómodos con la visibilidad de las personas que no se conforman al binario de género. A la vez, hoy en día hay una epidemia de violencia contra las personas trans y no-binaries, especialmente las personas transfemme negras y latinas. La desidentificación a través del arte funciona precisamente para lidiar con esta falta de progreso lineal y encontrar lo hermoso, lo esperanzador, dentro de un mundo que contiene y crea tanto dolor e injusticia.

Aunque desidentificación y *queer worldmaking* a través del arte cuir no necesariamente pueden resolver todos los problemas dentro del género urbano o la sociedad en general, sostengo que tienen el poder para crear mundos, espacios seguros –emocionales y físicos–, y momentos de felicidad y posibilidad dentro del mundo en el estado que se encuentra. Hace sólo unas semanas, el artista estadounidense Lil Nas X consiguió ser número uno en el mundo por su canción y video “MONTERO (Call Me By Your Name).” En el video musical, Lil Nas X le da un *lap dance* al diablo antes de matarlo y robar sus cuernos, afirmando su poder como un hombre afroamericano homosexual por medio de su desidentificación con la idea que les personas cuir son destinados para ir al infierno. Este video histórico muestra el poder de la desidentificación de les artistas cuir para crear un impacto que reverbera a nivel global. Ese es quizá el mejor ejemplo de cómo la cuirificación del género urbano es sólo una parte de un movimiento más grande que cruza géneros musicales y fronteras. Artistas cuir como Lil Nas X, Ana Macho, Villano Antillano, entre tantos otros, me dan esperanza para la futura, y hacen claro que ya existe dentro del momento presente.



## Obras Citadas

Afrofeminas. “¡El Feminismo Negro importa! ¡No más Chocolate Remix!” *Afroféminas*, 16

Mayo 2018,

[afrofeminas.com/2018/05/16/el-feminismo-negro-importa-no-mas-chocolate-remix/](https://afrofeminas.com/2018/05/16/el-feminismo-negro-importa-no-mas-chocolate-remix/).

Alamillo, Denise. “Uno de los debates en el que las feministas Negras alzaron la voz.” *El*

*Barrio Antiguo*, 8 Mayo 2018, [www.elbarrioantiguo.com/18102-2/](http://www.elbarrioantiguo.com/18102-2/).

*Ana Macho*. [www.facebook.com/anamachoalfa/](https://www.facebook.com/anamachoalfa/). Accedido 1 May 2021.

Ana Macho. *Mala Mia*. 2020,

[open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78](https://open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78)

RYg.

---. *Moodzaso*. 2020,

[open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78](https://open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78)

RYg.

---. *No Hace Falta*. 2020,

[open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78](https://open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78)

RYg.

---. *Operación Bairopolis*. 2020,

[open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78](https://open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78)

RYg.

---. *Space Caco*. 2020,

[open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78](https://open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78)

RYg.

---. *Tra*. 2020,

[open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78](https://open.spotify.com/album/1IBYaybDDIcaJuNQDfYQZQ?si=Un92wT0qTXuYEnwnd78)

RYg.

Arroyo, Juan J. "A Breakdown of Anuel AA and Cosculluela's Explosive Beef." *Remezcla*, 12 Sept. 2018, [remezcla.com/lists/music/anel-aa-cosculluela-tiraera-breakdown/](https://remezcla.com/lists/music/anel-aa-cosculluela-tiraera-breakdown/).

Avila, Pamela. "Anuel AA Accused of Throwing Shade at Bad Bunny Over His New Music Video." *E! Online*, 28 Mar. 2020, [www.eonline.com/news/1135525/anel-aa-accused-of-throwing-shade-at-bad-bunny-over-his-new-music-video](https://www.eonline.com/news/1135525/anel-aa-accused-of-throwing-shade-at-bad-bunny-over-his-new-music-video).

Ayala, Hermes. "Villano Antillano lanza su primer EP." *ElCalce*, 9 Mar. 2019, [elcalce.com/jarana/villano-antillano-lanza-primer-ep/](https://elcalce.com/jarana/villano-antillano-lanza-primer-ep/).

Bad Bunny. *Caro*. 2018,

[open.spotify.com/track/6it15CsDlkqB7N4IF0C1qM?si=e411478bdf2d47e8](https://open.spotify.com/track/6it15CsDlkqB7N4IF0C1qM?si=e411478bdf2d47e8).

---. *La Difícil*. 2020,

[open.spotify.com/track/6NfrH0ANGmgBXyXgV2PeXt?si=ea13763d13f54f6a](https://open.spotify.com/track/6NfrH0ANGmgBXyXgV2PeXt?si=ea13763d13f54f6a).

Bad Bunny, and Daddy Yankee. *La Santa*. 2020,

[open.spotify.com/track/69vIMrzHwATKzupwNcUPyK?si=eb779b5e57744e4b](https://open.spotify.com/track/69vIMrzHwATKzupwNcUPyK?si=eb779b5e57744e4b).

Bad Bunny, and Drake. *Mía*. 2018,

[open.spotify.com/track/3gE4eQH3K83Sght0ZLvBK?si=6058533a265f4c55](https://open.spotify.com/track/3gE4eQH3K83Sght0ZLvBK?si=6058533a265f4c55).

Bad Bunny. *Solo De Mi - Bad Bunny ( Video Oficial )*. 2018. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=7rbprAR\\_Reg](https://www.youtube.com/watch?v=7rbprAR_Reg).

---. *Yo Perreo Sola - Bad Bunny ( Video Oficial )*. 2020. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM](https://www.youtube.com/watch?v=GtSRKwDCaZM).

---. *YO VISTO ASÍ*. 2020,

[open.spotify.com/track/5fROvzNghPid8mbKNDYvpJ?si=2bf343cc2cf34097](https://open.spotify.com/track/5fROvzNghPid8mbKNDYvpJ?si=2bf343cc2cf34097).

@badbunnypr *Instagram Profile*. [www.instagram.com/badbunnypr/](https://www.instagram.com/badbunnypr/).

Blasco, Lucía. “Chocolate Remix, la argentina que reta a los ‘reggaetoneros machos’ con su

sexual ‘reggaetón lésbico.’” *BBC News Mundo*, 2 Oct. 2017,

[www.bbc.com/mundo/noticias-41414563](https://www.bbc.com/mundo/noticias-41414563).

Bonilla, Yarimar. “The Leaked Texts at the Heart of Puerto Rico’s Massive Protests.” *The*

*Nation*, Jul. 2019,

[www.thenation.com/article/archive/puerto-rico-rossello-protests-scandal/](https://www.thenation.com/article/archive/puerto-rico-rossello-protests-scandal/).

Bruner, Raisa. “Bad Bunny Speaks Out on Black Lives Matter Protests.” *Time*, 12 Jun. 2020,

[time.com/5852446/bad-bunny-black-lives-matter/](https://time.com/5852446/bad-bunny-black-lives-matter/).

Burgos, Jenzia. “Latin Music’s ‘Urbano’ Reckoning.” *TIDAL Magazine*, 14 Oct. 2020,

[tidal.com/magazine/article/urbano-reckoning/1-74988](https://tidal.com/magazine/article/urbano-reckoning/1-74988).

“Candy Boy.” *Urbana FM*, [www.urbana.fm/on-air/candy-boy/](https://www.urbana.fm/on-air/candy-boy/). Accedido 1 May 2021.

- Cepeda, Eduardo. "Bad Bunny's Silence Speaks Volumes." *Remezcla*, 12 Jun. 2020, [remezcla.com/features/music/bad-bunny-silence-speaks-volumes/](https://remezcla.com/features/music/bad-bunny-silence-speaks-volumes/).
- Chávez-Aguayo, Marco Antonio. "The Reggaeton of Cultural Policy It Is Latin America Speaking! (And Dancing)." *The European Network on Cultural Management and Policy*, Nov. 2020, pp. 30–43.
- Chocolate Remix. "Apropiación Cultural, Racismo y Chocolate Remix." *Facebook*, [www.facebook.com/notes/815257049222796/](https://www.facebook.com/notes/815257049222796/). Accessed 1 May 2021.
- . *Chocolate Remix - Ni Una Menos [Official Video]*. 2017. *YouTube*, [www.youtube.com/watch?v=dNe23z088SY](https://www.youtube.com/watch?v=dNe23z088SY).
- . *Como Me Gusta A Mi*. 2017, [open.spotify.com/track/6v2H2OD3UzuXAiUxdVZJJR?si=d106c27446524d29](https://open.spotify.com/track/6v2H2OD3UzuXAiUxdVZJJR?si=d106c27446524d29).
- . *Del Amor al Odio*. 2017, [open.spotify.com/track/3cMK8T4r7NpEIcNIDIlInX?si=457e444de2364e61](https://open.spotify.com/track/3cMK8T4r7NpEIcNIDIlInX?si=457e444de2364e61).
- . *Estás Que Te Partes*. 2017, [open.spotify.com/track/6v2H2OD3UzuXAiUxdVZJJR?si=d46f13aa5c754cfb](https://open.spotify.com/track/6v2H2OD3UzuXAiUxdVZJJR?si=d46f13aa5c754cfb).
- Conde, Andrea. "Todo lo que decimos cuando decimos 'Ni Una Menos.'" *infobae*, 9 Jun. 2016, [www.infobae.com/opinion/2016/06/09/todo-lo-que-decimos-cuando-decimos-ni-una-menos/](https://www.infobae.com/opinion/2016/06/09/todo-lo-que-decimos-cuando-decimos-ni-una-menos/).

Delgado, Sara. “Bad Bunny Called Out Machismo and Misogyny in BBMA’s Speech.” *Teen Vogue*, 15 Oct. 2020,

[www.teenvogue.com/story/bad-bunny-called-out-machismo-misogyny-bbmas-speech](http://www.teenvogue.com/story/bad-bunny-called-out-machismo-misogyny-bbmas-speech).

Díaz, Marcos González. “Cómo diferenciar el reggaetón del trap, el polémico género musical que arrasa en medio mundo.” *BBC News Mundo*, 13 Agos. 2018,

[www.bbc.com/mundo/noticias-45103727](http://www.bbc.com/mundo/noticias-45103727).

Donohue, Caitlin. “Don Omar Sparks Controversy With Homophobic Social Media Posts About Ozuna.” *Remezcla*, 23 Jan. 2019,

[remezcla.com/music/bad-bunny-ozuna-don-omar-homophobic-comments/](http://remezcla.com/music/bad-bunny-ozuna-don-omar-homophobic-comments/).

Drysdale, Jennifer. “Bad Bunny on Championing the LGBTQ Community: ‘Love Is Love.’” *Entertainment Tonight*, 6 Mar. 2020,

[www.etonline.com/bad-bunny-on-championing-the-lgbtq-community-love-is-love-exclusive-142660](http://www.etonline.com/bad-bunny-on-championing-the-lgbtq-community-love-is-love-exclusive-142660).

Fernandez, Suzette. “Everything You Need to Know About the Making of Bad Bunny’s ‘Yo Perreo Sola’ Video.” *Billboard*, 15 Apr. 2020,

[www.billboard.com/articles/columns/latin/9359233/bad-bunny-yo-perreo-sola-video-everything-you-need-to-know](http://www.billboard.com/articles/columns/latin/9359233/bad-bunny-yo-perreo-sola-video-everything-you-need-to-know).

Figuerola Carle, José Gabriel. “Queer Resistance and Performance during the Boricua Summer of ’19 – Political Spectacle.” *Political Spectacle*,

[politicalspectacle.tome.press/queer-resistance-and-performance-during-the-boricua-summer-of-19/](http://politicalspectacle.tome.press/queer-resistance-and-performance-during-the-boricua-summer-of-19/). Accedido 1 May 2021.

La Fountain–Stokes, Lawrence. *Queer Ricans : Cultures and Sexualities in the Diaspora*.

University of Minnesota Press, 2009,

[www.jstor.org/ccl.idm.oclc.org/stable/10.5749/j.cttttrw2](http://www.jstor.org/ccl.idm.oclc.org/stable/10.5749/j.cttttrw2). JSTOR.

Franco, Marina Reyes. “Puerto Rico’s Arts Community Reacts to Protests: ‘The Country We

Are Making Together Has to Be Forged in Equity.’” *ARTnews.com*, 12 Aug. 2019,

[www.artnews.com/art-news/news/puerto-rico-art-community-protests-13106/](http://www.artnews.com/art-news/news/puerto-rico-art-community-protests-13106/).

Fret Family. *Kevin Fret - Soy Asi*. 2018. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=H7-gSwvoo8M](http://www.youtube.com/watch?v=H7-gSwvoo8M).

Giménez, Julio. “Llueven críticas negativas en el género para Anuel y su tiradera.”

*Heabbi.com*, 12 Sept. 2018, [heabbi.com/criticas-negativas-anuel-intocable](http://heabbi.com/criticas-negativas-anuel-intocable).

Gomera-Tavarez, Camille. “Sick of Listening to Problematic White Latinx Artists?”

*Medium*, 4 Dec. 2020,

[cgomeratavarez.medium.com/sick-of-listening-to-problematic-white-latinx-artists-88c6c27ae392](https://cgomeratavarez.medium.com/sick-of-listening-to-problematic-white-latinx-artists-88c6c27ae392).

Herrera, Isabelia. “Bad Bunny & Residente Paid the Puerto Rican Governor a Surprise Visit

at 2 AM.” *Remezcla*, 11 Jan. 2019,

[remezcla.com/music/bad-bunny-residente-ricardo-rossello-meeting/](http://remezcla.com/music/bad-bunny-residente-ricardo-rossello-meeting/).

“Intocable (Tiraera a Cosculluela) - Anuel AA.” *Letras.mus.br*,

[www.letras.mus.br/anuel/intocable-tiraera-a-cosculluela/](http://www.letras.mus.br/anuel/intocable-tiraera-a-cosculluela/). Accedido 1 May 2021.

Jackson, Jhoni. “Bad Bunny Just Hits Different.” *PAPER*, 6 June 2019,

[www.papermag.com/bad-bunny-2638705133.html?rebelltitem=10#rebelltitem10?rebelltitem=10](http://www.papermag.com/bad-bunny-2638705133.html?rebelltitem=10#rebelltitem10?rebelltitem=10).

---. “‘I’m Here to Change People’s Minds’: Remembering Kevin Fret, Gay Trapero.”

*Rolling Stone*, 7 Mar. 2019,

[www.rollingstone.com/music/music-latin/remembering-kevin-fret-gay-latin-trap-singer-804256/](http://www.rollingstone.com/music/music-latin/remembering-kevin-fret-gay-latin-trap-singer-804256/).

---. “What Kevin Fret’s Murder Means to Puerto Rico’s Queer Community.” *PAPER*, 11 Jan.

2019,

[www.papermag.com/kevin-fret-murder-puerto-rico-2625759270.html?rebelltitem=21#rebelltitem21?rebelltitem=21](http://www.papermag.com/kevin-fret-murder-puerto-rico-2625759270.html?rebelltitem=21#rebelltitem21?rebelltitem=21).

Jessel, Ella. “Chocolate Remix: The Lesbian Reggaeton Artist Taking on Argentina’s

‘Supermachos.’” *The Guardian*, 7 May 2017,

[www.theguardian.com/music/2017/may/07/chocolate-remix-lesbian-reggaeton-taking-on-supermacho](http://www.theguardian.com/music/2017/may/07/chocolate-remix-lesbian-reggaeton-taking-on-supermacho).

José Esteban Muñoz. *Disidentifications : Queers of Color and the Performance of Politics*.

University of Minnesota Press, 1999. *Internet Archive*,

[archive.org/details/disidentificatio00muno](http://archive.org/details/disidentificatio00muno).

Kaur, Harmeet, and Rafy Rivera. “A Transgender Woman’s Brutal Murder Has Shocked

Puerto Rico and Renewed a Conversation about Transphobia.” *CNN*, 29 Feb. 2020,

[www.cnn.com/2020/02/29/us/alex-puerto-rico-transgender-killing/index.html](http://www.cnn.com/2020/02/29/us/alex-puerto-rico-transgender-killing/index.html).

Kiaraeshi. *Ana Macho - Talkeshi #20 (Part 1)*. 2020. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=m9elzc76GYM&list=PLokcl\\_GHD11XDnlr-QwKnvBnFmSUlpA1&index=13](http://www.youtube.com/watch?v=m9elzc76GYM&list=PLokcl_GHD11XDnlr-QwKnvBnFmSUlpA1&index=13).

---. *Bairopolis - Talkeshi #20 Part 2*. 2020. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=Q8c0hjBUfhk&t=945s](http://www.youtube.com/watch?v=Q8c0hjBUfhk&t=945s).

La Fountain–Stokes, Lawrence. “Introduction: On Queer Diasporas and Puerto Rican

Migration Histories.” *Queer Ricans : Cultures and Sexualities in the Diaspora*, vol. 23,

University of Minnesota Press, 2009, pp. ix–xxviii. *JSTOR*,

[www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttrw2.3](http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttrw2.3).

Laborde, Antonia. “Revolución en Puerto Rico a ritmo de reguetón.” *El País*, 30 July 2019,

[elpais.com/elpais/2019/07/29/gente/1564414757\\_656338.html](http://elpais.com/elpais/2019/07/29/gente/1564414757_656338.html).

Legarreta, Elizabeth. “ENTREVISTA EXCLUSIVA: Villano Antillano, el rapero bisexual

que le respondió a Anuel.” *El Calce*, 26 Sept. 2018,

[elcalce.com/featured/entrevista-exclusiva-villano-antillano-el-rapero-bisexual-que-le-respondio-a-anuel/](http://elcalce.com/featured/entrevista-exclusiva-villano-antillano-el-rapero-bisexual-que-le-respondio-a-anuel/).

Lil Nas X. *Lil Nas X - MONTERO (Call Me By Your Name) (Official Video)*. 2021. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k](http://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k).

MalongoMiusiTv. *Diferente - Mike Duran Ft Kevin Fret ( Video Oficial )*. 2018. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=K\\_CQrjLvDeA](http://www.youtube.com/watch?v=K_CQrjLvDeA).

Marshall, Wayne. “From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of

Nation, Migration, and Commercialization.” *Reggaeton*, 2009.



*read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org,*

*read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/1405/chapter/167753/From-Musica-Negra-to-Reggaeton-LatinoThe-Cultural.*

Marshall, Wayne, et al. "Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry." *Reggaeton*, 2009. *read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org,*  
*read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/1405/chapter/167748/IntroductionReggaeton-s-Socio-Sonic-Circuitry.*

MoluscoTV. *Villano Antillano Educa a Molusco y Ñejo ( Entrevista Histórica )*. 2021. *YouTube*, [www.youtube.com/watch?v=ZI6vq6HKPoU&t=124s](http://www.youtube.com/watch?v=ZI6vq6HKPoU&t=124s).

Morad, Moshe. "Queering the Macho Grip Transgressing and Subverting Gender in Latino Music and Dance." *Ethnologie Française*, vol. 161, no. 1, pp. 103–14.

Moreno, Alfredo Nieves. "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident." *Reggaeton*, 2009. *read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org,*  
*read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/1405/chapter/167877/A-Man-Lives-HereReggaeton-s-Hypermasculine.*

Perez, Vilma. "Puerto Rican Corruption Case Ends." *AP NEWS*, 14 Jun. 1999, [apnews.com/article/5a30eb7dea5093398261437320ccf5a0](http://apnews.com/article/5a30eb7dea5093398261437320ccf5a0).

Picó, Fernando. "The Absent State." *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*, Palgrave Macmillan US, 2008. *ProQuest Ebook Central*,  
[ebookcentral-proquest-com.ccl.idm.oclc.org/lib/claremont/reader.action?docID=308009&ppg=31](http://ebookcentral-proquest-com.ccl.idm.oclc.org/lib/claremont/reader.action?docID=308009&ppg=31).

Pinchin, Karen. "How Hurricane Maria Fueled Puerto Rico's Resistance." *FRONTLINE*, 2 Ago. 2019, [www.pbs.org/wgbh/frontline/article/how-hurricane-maria-fueled-puerto-ricos-resistance/](http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/how-hurricane-maria-fueled-puerto-ricos-resistance/).

Primer Impacto. *Anuel AA Pide Perdón a Puerto Rico Por La Controversial Letra de Una de Sus Canciones*. 2018. *YouTube*, [www.youtube.com/watch?v=2CcKs1AN9s4](http://www.youtube.com/watch?v=2CcKs1AN9s4).

"Cancelan Concierto de Anuel AA | Metro." *Metro Puerto Rico*, 12 Sept. 2018, [www.metro.pr/pr/entretenimiento/2018/09/12/cancelan-concierto-anuel-aa.html?utm\\_source=Push%20Chrome&utm\\_medium=Referencia&utm\\_campaign=Push%20Chrome&push\\_id=5b997047f02c2e5b6095b49b](http://www.metro.pr/pr/entretenimiento/2018/09/12/cancelan-concierto-anuel-aa.html?utm_source=Push%20Chrome&utm_medium=Referencia&utm_campaign=Push%20Chrome&push_id=5b997047f02c2e5b6095b49b).

"Puerto Rico Youth Fellowship." *Open Society Foundation*, [www.opensocietyfoundations.org/grants/puerto-rico-youth-fellowship](http://www.opensocietyfoundations.org/grants/puerto-rico-youth-fellowship). Accedido 1 May 2021.

Ramos, Regner. "San Juan Queer : Mobile Apps, Urban Spaces, and LGBTQ Identities." *Queer Sites in Global Contexts*, Routledge, 2020, pp. 14–32. [www-taylorfrancis-com.ccl.idm.oclc.org](http://www-taylorfrancis-com.ccl.idm.oclc.org), doi:10.4324/9781003002338-2.

René Pérez Joglar (@residente) *Instagram*. [www.instagram.com/residente/](http://www.instagram.com/residente/). Accessed 1 May 2021.

Rivera, Raquel Z. "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s." *Reggaeton*, 2009. [read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org](http://read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org),

read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/1405/chapter/167800/Policing-Moral  
ity-Mano-Dura-StyleeThe-Case-of.

---. "Will the 'Real' Puerto Rican Culture Please Stand Up? Thoughts on Cultural  
Nationalism." *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*, Palgrave  
Macmillan US, 2008. *ProQuest Ebook Central*,  
ebookcentral-proquest-com.ccl.idm.oclc.org/lib/claremont/reader.action?docID=308009  
&ppg=31.

Rivera-Rideau, Petra R. "The Perils of Perreo." *Remixing Reggaeton: The Cultural Politics  
of Race in Puerto Rico*, 2015. *read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org*,  
read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/141/chapter/104896/The-Perils-of-Pe  
rreo.

Riviere, Ana Teresa Solá. "Ana Macho rompe los estereotipos en Bairópolis." *Pulso  
Estudiantil*, 22 Oct. 2020,  
pulsoestudiantil.com/ana-macho-rompe-los-estereotipos-en-bairopolis/.

Robles, Frances. "'Afilando los cuchillos': Los músicos se unen a las protestas en Puerto  
Rico." *The New York Times*, 19 July 2019,  
www.nytimes.com/es/2019/07/19/espanol/america-latina/artistas-puerto-rico-protestas.h  
tml.

Rodríguez, Juana María. "Getting F\*\*\*\*\*d in Puerto Rico: Metaphoric Provocations and  
Queer Activist Interventions." *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*,  
Palgrave Macmillan US, 2008. *ProQuest Ebook Central*,

ebookcentral-proquest-com.ccl.idm.oclc.org/lib/claremont/reader.action?docID=308009  
&ppg=31.

Sandoval-Sánchez, Alberto. "Imagining Puerto Rican Queer Citizenship: Frances Negrón-Muntaner's Brincando El Charco: Portrait of a Puerto Rican." *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*, Palgrave Macmillan US, 2008. *ProQuest Ebook Central*,

ebookcentral-proquest-com.ccl.idm.oclc.org/lib/claremont/reader.action?docID=308009  
&ppg=31.

Shoaib, Talha. "Caco | Puerto Rican Spanish 101." *Puerto Rican Spanish 101*,  
www.puertoricanspanish101.com/caco/. Accedido 1 Mayo 2021.

Somerville, Siobhan B. "Queer." *Keywords for American Cultural Studies, Second Edition*,  
New York University Press, 2014. *ProQuest Ebook Central*,  
ebookcentral.proquest.com/lib/claremont/detail.action?docID=1853975.

Suárez Findlay, Eileen J. "Decent Men and Unruly Women: Prostitution in Ponce, 1890–1900." *Imposing Decency : The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*, 2000. *read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org*,  
read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/1767/chapter/184756/Decent-Men-an  
d-Unruly-WomenProstitution-in-Ponce.

---. "Introduction." *Imposing Decency : The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*, 2000. *read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org*,  
read-dukeupress-edu.ccl.idm.oclc.org/books/book/1767/chapter/184749/Introduction.

Suarez, Gary. “Op-Ed: How Spanish-Language Media Is Complicit in 6ix9ine’s Rise in Latin Trap.” *Remezcla*, 20 Aug. 2018,

[remezcla.com/features/music/6ix9ine-latin-trap-anel-aa-opinion/](https://remezcla.com/features/music/6ix9ine-latin-trap-anel-aa-opinion/).

The Human Rights Campaign. “Violence Against the Transgender Community in 2020.”

*HRC*,

[www.hrc.org/resources/violence-against-the-trans-and-gender-non-conforming-community-in-2020](https://www.hrc.org/resources/violence-against-the-trans-and-gender-non-conforming-community-in-2020). Accedido 1 Mayo 2021.

UrbanoVideosTV. *Bad Bunny - Compositor Del Año (Official Music)*. 2020. *YouTube*,

[www.youtube.com/watch?v=PKNabA6xkHE](https://www.youtube.com/watch?v=PKNabA6xkHE).

Urdaneta, Diego. “Opinión | Cómo El Término ‘Género Urbano’ Acabó Blanqueando al

Reggaetón.” *Washington Post*, 3 Sept. 2020,

[www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/09/03/como-el-termino-genero-urbano-acabo-blanqueando-al-reggaeton/](https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/09/03/como-el-termino-genero-urbano-acabo-blanqueando-al-reggaeton/).

Valentine, Brittany. “Bad Bunny: Latinx Social Justice Fighter Quiet on Black Lives

Matter.” *AL DÍA News*, 8 Jun. 2020,

[aldianews.com/articles/culture/music/bad-bunny-latinx-social-justice-fighter-quiet-black-lives-matter/58710](https://aldianews.com/articles/culture/music/bad-bunny-latinx-social-justice-fighter-quiet-black-lives-matter/58710).

Vazquez, Victor Manuel, and Ashley McAfee. “An Anthropological Reflection on the

Summer of 2019 and the Social Movement #Rickyrenuncia (Ricky Resign) in Puerto

Rico.” *DECUMANUS*, vol. 5, no. 5, 5, Oct. 2020. [erevistas.uacj.mx](https://erevistas.uacj.mx),

doi:10.20983/decumanus.2020.1.3.

Viera, Mariana. "Bad Bunny's Embrace of Femininity Comes with a Caveat." *Vice*, 3 Oct. 2018,  
[www.vice.com/en/article/vbky9x/bad-bunnys-embrace-of-femininity-comes-with-a-caveat](http://www.vice.com/en/article/vbky9x/bad-bunnys-embrace-of-femininity-comes-with-a-caveat).

Viera Vargas, Hugo R. "Bomba, prohibiciones y discurso racial en los albores del siglo XX." *80 grados*, 20 Nov. 2020,  
[www.80grados.net/bomba-prohibiciones-y-discurso-racial-en-los-albores-del-siglo-xx/](http://www.80grados.net/bomba-prohibiciones-y-discurso-racial-en-los-albores-del-siglo-xx/).

Villano Antillano. *Villano Antillano - Pájara (Video Oficial)*. 2020. *YouTube*,  
[www.youtube.com/watch?v=ucrL1uIxWHU](http://www.youtube.com/watch?v=ucrL1uIxWHU).

---. *Villano Antillano- Pato Hasta La Muerte*. 2018. *YouTube*,  
[www.youtube.com/watch?v=6YRzgo\\_ySgo](http://www.youtube.com/watch?v=6YRzgo_ySgo).

Viteri, María Amelia, and Manuela Lavina Picq. "Introductiones: Trastocar Narratives of Modernity." *Queering Paradigms V: Queering Narratives of Modernity*, New edition, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2015.

Young, Rick, et al. *Blackout in Puerto Rico*. *PBS Frontline*, 1 Mayo 2018,  
[www.pbs.org/wgbh/frontline/film/blackout-in-puerto-rico/](http://www.pbs.org/wgbh/frontline/film/blackout-in-puerto-rico/).