

Las poéticas de género de la música urbana latina: placeres convencionales, masculinidades y voces de mujeres en el reguetón y el trap

Octavio Borges-Delgado | Drexel University

Trad. de Kadiri Vaquer Fernández

Antes de que la música urbana latina formara parte de la escena musical global, había sido un subgénero marginal que empezó en los años 80 como rap y pasó a ser reguetón a finales de los 80 y a principios de los 90. Se trataba de un estilo musical rústico que se originó en Panamá y se desarrolló en Puerto Rico.[1] Desde sus inicios hubo múl-

[1] En Puerto Rico, el reguetón empezó en las discotecas con recopilaciones colectivas de música underground producidas por DJs que fueron cruciales para su desarrollo y distribución. En muchos casos, sus intérpretes eran hombres jóvenes nacidos en los barrios de clase baja del área metropolitana de San Juan. La distribución del reguetón ocurría principalmente por transmisión oral, entre personas que le regalaban o grababan copias de la música en cintas usadas a sus amigos. Para una descripción detallada de los orígenes del reguetón, ver "Reggaetón's Socio-Sonic

tiples grupos sociales en el archipiélago puertorriqueño que repudiaron el rap y el reguetón debido a sus letras, estética y estilo. Entre los dos estilos musicales, el más repudiado por estos grupos sociales fue el reguetón por sus temas recurrentes, más concretamente, por temas como el deseo sexual, la violencia y las drogas. Tal como los medios y las discusiones culturales han divulgado, el reguetón fue asociado inmediatamente con las clases urbanas bajas de Puerto Rico: un estilo musical nacido en el caserío, propio de los barrios. Por lo tanto, el reguetón fue aceptado como "cultural trash" ("basura cultural"), según señala Frances Negrón Muntaner, porque expresaba "what good taste considered garbage" ("lo que para el buen gusto se considera basura") —es decir, temas relacionados con la sexualidad en sus dimensiones más carnales (327)—. Como consecuencia, el nuevo estilo musical fue rechazado inmediatamente por ser asociado con, y consumido por, un subconjunto de clase baja visto como carente de prestigio social (Negrón 327).

Es posible que la particularidad de ser el sonido de las clases bajas haya proyectado el reguetón como una documentación cautivadora de un segmento de la periferia social. Como muchos artefactos culturales, este estilo musical es un producto complejo que puede ser examinado por medio de una multiplicidad de acercamientos de análisis. El reguetón ha sido parte de discusiones de musicólogos sobre la (trans) nacionalidad (Negrón y R. Rivera; Lebrón; Marshall, "Dem Bow"); se ha estudiado su relación con la clase social y la negritud (Dinzey-Flores; P. Rivera; Marshall, "From Música Negra"); la panlatinidad (Kattari), la representación y agencia de mujeres (Báez; Jiménez), la cultura callejera y el machismo (Samponaro); el consumo y la influencia (Lavielle-Pullés); el orgullo racial y étnico (Rudolph); y la masculinidad (Nieves), entre otros temas. Estas lecturas han contribuido a un creciente corpus literario sobre reguetón que justificadamente explora la interconexión entre dichos elementos políticos. Todos estos trabajos coinciden en un argumento —al menos en lo que se refiere al reguetón de principios de 1990 y 2000— que está relacionado con el contexto del sexo y el género (*gender*), y a la prevalencia de la hipermasculinidad como expresión que supone que la violencia es varonil, que el peligro es emocionante, y que las mujeres son objetos sexuales —suposiciones que han pasado a formar parte integral de los tropos del reguetón—.

Este artículo busca fomentar nuevos acercamientos críticos al género teniendo en cuenta que el reguetón lleva unos 30 años de trayectoria y no se trata de un estilo estático cuyas narrativas de género y sexualidad no hayan cambiado a través del tiempo, sino de un ente dinámico cuyo contenido lírico ha evolucionado en múltiples ocasiones a lo largo de los años.[2] La forma en que las mujeres y los hombres expre-

Circuity", la introducción de *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández.

[2] La experiencia individual del reguetón contiene tanto un valor auditivo como una impresión visual. Sin embargo, yo arguyo que para analizar la manera en que el sexo y el género operan en el reguetón es necesario separarlos de su imaginería visual. Las imágenes de mujeres semidesnudas que bailan de forma sugerente son representaciones conceptuales de las letras de las canciones. Ellas tienen un valor cultural y crítico propio;

san la sexualidad es el resultado de contextos culturales y sociales más extensos que determinan las dinámicas desiguales de poder asociadas al género y a las actitudes sexuales. De forma similar, este ethos desproporcionado es trasplantado a la escasa representación de mujeres *performers* en el reguetón. Este ensayo examina cómo opera la presentación convencional del género en la música urbana latina por medio de un análisis de las articulaciones de las voces de mujeres y hombres, y cómo el deseo de género y la agencia de la mujer han sido expandidos o reducidos. Con el fin de lograr este objetivo es necesario realizar un estudio del reguetón a partir de una perspectiva más amplia, trazar un recorrido de dichas representaciones a través de los años: desde los inicios del reguetón en los años 90 hasta su encarnación más reciente bajo el término aglutinante *latin urban* (urbano latino) a finales de la década del 2010. Durante este período, el este estilo musical ha evolucionado y se ha adaptado a las necesidades de un mercado que lo ha convertido en el "commercially dominant wing of Spanish-language hip-hop" ("extremo comercialmente dominante del hip-hop de habla hispana") (Leight) y conforme con los cambios culturales relacionados a las mujeres.[3]

no obstante, quiero enfocarme en las letras en su función como primer recurso del artista. Con este acercamiento, considero las logísticas detrás de la mente de escritor del reguetonero y contextualizo estas lógicas junto a la condición y representación de la voz de la mujer, y cómo esto textos articulan narrativas de género.

[3] En mi cronología de la evolución del reguetón, identifico tres etapas: 1) El origen y la distribución original del género (que se tocaba en discotecas y circulaba en cintas); 2) la distribución por medio de discos primordialmente producidos por compañías de música independientes; 3) el trayecto a la internacionalización que se dio a finales de los 90 y a principios del 2000; 4) la internacionalización desde el 2004 hasta cerca del 2010; y 5) la evolución en que pasó a ser un producto global en la década del 2010.

La hipermasculinidad está en el ritmo: prácticas convencionales e identidad del letrista hombre

Como sucede con tantos estilos musicales, el reguetón siempre ha sido una empresa de hombres. El reguetón es producto de una corriente específica de la cultura musical que también discute la violencia en los márgenes urbanos y, como tal, pareciera articularse a partir de una formulación básica: la afirmación de la hipermasculinidad. Con "corriente específica de cultura musical" no me refiero a un subgénero derivado de un término aglutinante como el hip-hop, sino de una conducta convencional que ha permeado la música por décadas y que está relacionada al rol y a la representación de la mujer en la industria de la música. El que la industria de la música —desde ejecutivos, letristas, *performers,* etc.— sea una empresa que siempre ha estado dominada por hombres no es ningún secreto.[4] Como reflejo de una sociedad mayor, no sorprende que las letras de las canciones de cualquier estilo musical estén impregnadas de sexismo. No cabe duda de que estos elementos han sido el resultado histórico de contextos sociales que han moldeado los mecanismos sociales del patriarcado durante siglos. Una revisión breve y

[4] Para un análisis detallado de la representación de la mujer en la industria musical de los Estados Unidos, consultar el estudio de Stacy Smith del 2019.

arbitraria de algunos de los éxitos del mercado musical latinoamericano de los últimos 30 años revelaría que el sexismo, la masculinidad y el machismo se han manifestado de diferentes maneras.

Por ejemplo, en la versión de Luis Miguel (México) de la canción de José Alfredo Jiménez, "La media vuelta", Miguel canta "…porque quieras o no / yo soy tu dueño", con ello establece a la mujer como propiedad y afirma ser el dueño de ella. En "Te compro tu novia" de Ramón Orlando (República Dominicana) la cosificación de la mujer es evidente al ser representada como un producto cuyo valor está asociado a los servicios domésticos que puede llevar a cabo. Asimismo, en la versión de "Cascos ligeros" de Alejandro Fernández (México) la mujer a la que le canta se describe como "potranca desbocada". La imagen de la mujer como una yegua a la que hay que domesticar es bastante estándar para describir a las mujeres que resisten el control, tanto en la literatura como en la música. En dicha canción, aparte de animalizarla por su necesidad de no verse atada a él, Alejandro Fernández recurre al insulto refiriéndose a algunas mujeres como "yeguas brutas", y a ella en particular como una salvaje indomesticable ("bronca que cualquier soga revientas"). También cuestiona su feminidad llamándola "mula" —un animal híbrido que es semiestéril—. Esta reacción común ha dominado la música popular durante décadas y responde a una masculinidad ofendida ante la afirmación del individualismo de una mujer.[5]

[5] Para simplificar, en este ensayo, el "performer" es la persona que haya "escrito" la letra de cualquier canción. Puesto que los artistas, con su nombre o marca, representan y promueven las letras y temas al público, hayan o no escrito o colaborado en la producción de la canción. De ser preciso establecer una distinción entre el *performer* y el escritor, haré una aclaración.

Es probable que el tema más alarmante que haya estado presente en la música sea la normalización de los feminicidios. Desde "No me falles" ("No tengo la vocación de un suicida asesino / pero si es preciso afilo el cuchillo y me aplico") de la banda chilena Los tres hasta "Ingrata" ("pues si quiero hacerte daño solo falta que yo quiera lastimarte… / por eso ahora tendré que obsequiarte / un par de balazos pa que te duela / y aunque esté triste / voy a estar contigo en tu funeral") de la banda mexicana Café Tacuba que ganó un premio MTV por mejor video de América Latina en 1995 y que a menudo aparece en las listas de mejor rock en español. Otras canciones similares incluyen: "Mala mujer" de la Sonora Matancera de Cuba que insiste "Mátala, mátala, mátala" porque ella "no tiene corazón". También está la versión de Alejandro Fernández de "Mátalas" en que afirma que "No hay golpe más mortal para los hombres / que el llanto y el desprecio de esos seres / amigo voy a darte un buen consejo / si quieres disfrutar de sus placeres / consigue una pistola si es que quieres / o cómprate una daga si prefieres / y vuélvete asesino de mujeres", antes de rectificarse, de forma equívoca, diciendo que se refería a matarlas con detalles y amor.

Temas como la cosificación, la animalización, los feminicidios y la mujer como propiedad son comunes en la cultura popular pero no son exclusivas. Hay canciones de cuna

como "Don Federico" ("Don Federico mató a su mujer, la hizo picadillo y la puso en un sartén. La gente que pasaba olía que apestaba, era la mujer de don Federico…") (España), entre otras, que establecen un rol específico para la mujer y son parte de la educación de los niños. Aunque se desconoce el origen de la canción, la dispersión geográfica de versiones de "Don Federico" se encuentran en aragonés, catalán, madrileño, colombiano y argentino (Pantaleoni), haciendo del feminicidio una actividad lúdica global.

En los 30 años de presencia del reguetón en el mundo de la música, ni la representación de la mujer ni la suscripción a la cultura masculinista y machista son exclusivas de este estilo ni de la escena musical popular de América Latina. Se trata de una práctica global presente en la música de cualquier idioma y hasta en creadores célebres como Beethoven y Charles Ives. De acuerdo con los estudios psicobiográficos de Maynard Solomon, es posible encontrar actitudes masculinistas perniciosas como la misoginia y la homofobia en las obras de dichos creadores. Acusaciones como estas (que se siguen refutando) suelen ser justificadas en nombre del mito del genio artístico. Martin Jay describe esta práctica como "artistic alibi" ("coartada artística") que favorece el arte por el bien del arte y excusa los crímenes del artista. Esta costumbre de absolver a los creadores de sus pasados racistas, misóginos y xenofóbicos está relacionado a las ideas generadas culturalmente sobre el "arte" que excluye la "cultura baja". Este es el caso del reguetón, en el que ha prevalecido la asociación de clase y de lenguaje desafecto que las audiencias externas han estigmatizado, incluso después de haberse establecido como música comercial. En este contexto, el dialecto masculinista del reguetón no es diferente al del hip-hop o el rock de Norteamérica en que el género suele funcionar como un dispositivo de poder. La difusión inicial del reguetón fuera de los métodos tradicionales de distribución de la industria musical no ayudaron a legitimarlo como un estilo musical nuevo y, para algunas personas, ni tan siquiera como música.

La expresión de actitudes masculinistas en muchas canciones de reguetón, particularmente las de los años 90 y 2000, parte de una mirada de hombre, que refuerza el erotismo heterosexual masculino predatorio, y de una atracción por la violencia y excitación ante el peligro. Estas características las identificaron Mosher y Sirkin como parte de la "macho personality constellation" ("constelación de la personalidad macho") en 1984 en su "inventory to measure hypermasculinity" ("inventario para medir la hipermasculinidad") (150) que contribuyó a la difusión de este término. Los tres rasgos que estos autores describen como "callous sexual attitudes toward women, violence as manly, and danger as exciting" ("actitudes sexuales insensibles hacia las mujeres, la violencia como algo viril y el peligro como algo excitante") (Mosher y Sirkin, 151) son escenificadas en los formatos musicales y visuales del reguetón. En sus performance líricos, pareciera que muchos reguetoneros atraen la violencia y el peligro atacando verbalmente a otros hombres, haciendo referencia a actividades ilícitas y describiendo la violencia y los conflictos de la calle. Por otra parte, las mujeres son cosificadas y, en muchos casos, dominadas a la fuerza y usadas para alardear —junto a ropa, carros, casas y dinero— como un accesorio que define la masculinidad.

La idea detrás de este performance de masculinidad es conseguir dominar a mujeres y otras masculinidades consideradas inferiores, o que podrían ser sometidas.[6]

Por otro lado, aparte de estos rasgos problemáticos, el reguetón contiene una impresionante muestra de sexo en su funcionamiento invulnerable de la afirmación sexual; esto sirve de respuesta valiosa a la moral prevalente del conservadurismo latinoamericano. En sus comienzos, los documentos textuales del reguetón representaron las personificaciones sociales de la masculinidad de unas circunstancias específicas de clase y raza. Los discursos sexuales articulados fueron hegemónicos en las intersecciones en que el reguetón se cruzaba con clase, raza y otros marcadores identitarios, y con ello representaban un lado de las experiencias de esos grupos sociales. A pesar de su entendimiento rígido del sexo y del género, el reguetón desafió nociones ortodoxas del sexo tradicional arraigadas en el tejido social hegemónico más amplio.

Sin embargo, una vez la estética e iteraciones masculinistas del reguetón se volvieron parte de la cultura de masas, dentro y fuera de los límites nacionales de Puerto Rico, su contenido se convirtió en algo peligroso. Por un lado, perpetuaba fantasías, prácticas y formaciones psico-sociales convencionales —fijas e invariables— de actitudes y expresiones masculinistas de sexo y género comunes en América Latina. Por otro lado, también presentó la heterosexualidad como un estándar de la masculinidad y promovió una relación asimétrica al poder entre hombres y mujeres. Esto resulta evidente por el lenguaje en que la compulsión por el placer se transmite: no es una celebración del cuerpo de la mujer como una compañera con igualdad sexual, sino más bien una actividad ceremonial y discriminatoria de posesión y expropiación a través de la dominación.

[6] Para un estudio acerca de la masculinidad en el reguetón a través de la mirada del grupo Calle 13, ver Nieves.

Fabricar y empacar la sexualidad de la mujer para el consumo de masas: la función del sexo y del género en el reguetón

Hasta aquí he discutido cómo el contenido lírico del reguetón refleja cualidades hipermasculinas. Rasgos como el sexo y la violencia son intrínsecas al origen del reguetón y su estética lírica no ha cambiado mucho desde el comienzo de este estilo musical. Aunque estos temas han sido velados de forma intermitente durante las tres décadas en que ha existido. Sin embargo, yo propongo que hubo una canción en particular que sintetizó los primeros diez años del reguetón.

La canción, titulada "La puta", fue un remix de una canción casera del 1995 por el dúo Rosabel. Producida por DJ Nelson y DJ Goldy para el disco *Xtassy Reggae* del año 2000, "La puta" se convirtió en un éxito inmediato del underground hasta el punto de pasar a ser una canción esencial del reguetón en ese momento. La popularidad de la canción fue notable si se tiene en cuenta que la canción nunca llegó a sonar en la radio debido a su crudo contenido lírico. El cantante llama a su pareja "puta" y, a partir de esa afirmación, su tono se intensifica volviéndose verbalmente agresivo. En los pocos versos que contiene la canción se consigue

devaluar a la mujer de múltiples maneras. Debido a la letra[7] y, como veremos, al momento de transición que generó, la canción fue epítome, en mi punto de vista, de las prácticas de denigración y subordinación que se fueron materializando desde los inicios del reguetón. El éxito de la canción (y del disco) en el mundo underground del reguetón y la subsiguiente reprobación de la opinión pública determinarían el camino que la estética lírica del reguetón tomaría y las letras más limpias que seguirían. No obstante, "La puta" se volvió la canción más explícita y descarada sobre las dinámicas de género hasta ese momento. Lo que llamaba la atención de la canción era el despliegue rampante de actitudes chovinistas: el nivel de desprecio, la crueldad y la violencia implicada en el juicio y la anulación de la identidad de la mujer. También contenía algo más pernicioso aún: la normalización pública de esta violencia y conducta, revelando así la internalización del estatus social de una mujer en específico, y promoviendo la expresión discriminatoria de género.

En lo que sigue de canción la mujer le responde a su pareja usando el mismo tono crudo. En su respuesta,[8] no recurre a las disculpas ni a la sumisión sino que se apropia del término "puta" y lo hace sin vergüenza. Aunque esta reapropiación pueda interpretarse como un llamado a la agencia, su ejecución es problemática. En primer lugar, la mujer no cuestiona el doble criterio ni el uso moralmente ambiguo del término y, como no hay manera de comprobar si esta mujer es en realidad una trabajadora sexual (y aunque lo fuera), no se hace referencia a la flexibilidad atribuida a los hombres cuando se trata de la auto-definición sexual. Segundo, en otro contexto, un acto de reapropiación de la palabra podría resultar en la emancipación social, la liberación de convenciones sociales; sin embargo, no se observa ningún indicio de resignificación en este caso. Existe, claramente, un sentido de posesión cuando estas transacciones semánticas ocurren en otros contextos; no obstante, en esta canción, a medida que la mujer se apropia del término no se da ningún cambio semántico con esa apropiación. En cuanto al discurso, la palabra sigue teniendo la misma carga negativa y transmite un mensaje igualmente denigrante. Se podría argumentar incluso que el tono de la mujer refuerza la percepción social adversa arraigada en el término. Como resultado, el empoderamiento sociopolítico que podría surgir de esta reapropiación fracasa notablemente.

Reducir la conducta e identidad masculina a un conjunto de prácticas y posiciones discursivas fijas es un ejercicio debatible. Ahora bien, hay un aspecto intrigante de la respuesta del mercado a letristas masculinos de reguetón para el

[7] La letra dice: "Puta, maricona / ¿Dónde estás metida coño? / Puta, puta, puta, puta / Llego a la casa / Nunca estás ahí / Yo no se pa' que me casé contigo sabiendo que eres una puta / Vendiendo la chocha en toas las esquinas que puedes / Vas a vender la chocha a la 42 … / No te puedo dejar un minuto / Siempre estás en la esquina, puta / Me traías dinero pa pagar la renta / cochina, cochina / Tienes la crica esa infectada ya de tantos microbios / Fuckin' puta esta cojones / No la puedo dejar un minuto porque siempre esta en la esquina, puta" (sic)

[8] "¿A quién carajo tú le dices puta so pendejo? / Soy una puta, ¿y qué carajo pasó? Mira tú huevón, el de la pista / Dale canto'e cabrón … / Y si me ves en la 42 dando crica que pasó canto'e cabrón, ¿ah? / Mámame la chocha" (sic).

tiempo de *Xtassy Reggae* cuando se condensaron las psicodinámicas de la identidad masculina del reguetón. Esta reacción se centró en cambiar las letras a una poética del disfraz en que el sexo se presentó a través de indirectas sugerentes que fueron tanto provocadoras como pegajosas. Estos mecanismos lingüísticos existían ya antes de los años 2000, pero durante este tiempo, su presencia en el reguetón aumentó. Es posible que las poéticas del disfraz hayan surgido a causa de dos factores antitéticos: la respuesta negativa que el reguetón recibía desde sus comienzos —intensificado por las reacciones adversas que se producían fuera de los grupos de seguidores de este estilo musical (especialmente después del lanzamiento de *Xtassy Reggae*)— y el éxito creciente del reguetón en América Latina. Estos factores exigían un tono lírico comprometido que siguiera siendo fiel a los orígenes temáticos de este estilo musical, como el sexo, pero también necesario para apelar a las masas de seguidores del sonido en toda América Latina.

Este cambio lírico dio paso a otros mercados pero no cambió la relación del reguetón con las mujeres que representaba. El teatro de mujeres como objeto de deseo en que los letristas hombres confeccionaban la versión narrativizada de la diferencia de género es, al mismo tiempo, una reflexión de las manifestaciones sociales y del embalaje y la distribución de discursos. Este deseo fabricado está firmemente cimentado en el lenguaje y el formato que los letristas masculinos le dieron a las voces femeninas en las canciones. Este arreglo lírico, presente en la estética de la dinámica de llamada y respuesta —en que un hombre habla y una mujer responde— ya se había dado en el reguetón y se convirtió un rasgo clave de este. Sin embargo, a principios de los años 2000 los letristas perfeccionaron esta característica. Esto facilitó la masificación de muchas de las canciones de reguetón.

Esta dinámica de llamada y respuesta contribuye a la jerarquización de género ya que otorga valor cualitativo sobre las relaciones de poder y los deseos subordinantes del hombre. En este intercambio, las letras tienen un propósito auto-servicial: transmiten lo que el hombre dice acerca de sí mismo (lo que le pertenece y su habilidad sexual), mientras que el enfoque de la mujer está puesto en él (lo que ella piensa de él y lo que él le puede dar sexualmente). Aquí vemos cómo se preservan los mismos temas que han caracterizado la representación de la mujer en la música, temas como 1) la animalización, la caza sexual del hombre, la mujer como presa en la canción "Cógela que van sin jokey" (2003) de Daddy Yankee,[9] en "Dale Don Dale" (2003) de Don Omar;[10] 2) invitaciones sexuales implícitas y actos, y la disponibilidad y pasividad de la mujer en "Sao-

[9] "Callaita en una esquina / Te gusta que yo sea perroski / *Tírate que voy sin jockey!* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[10] "Te andan cazando el boster y los mozalbetes / *Que se tiren, que estoy suelta como gabete* / Hay una fila de charlatantes pa' darte fuete / *Que se alisten, que estoy suelta como gabete"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

co" (2004)[11] de Wisin, "Dale Caliente" (2004)[12] de Daddy Yankee, "Esta noche es de travesuras" (2004)[13] de Héctor El Father, "No me dejes solo" (2004)[14] de Daddy Yankee, "Maldades" (2006)[15] de Héctor El Father; 3) probable abuso sexual en "Machete" (2005)[16] de Daddy Yankee y "Rakata" (2005)[17] de Wisin y Yandel; 4) posible pedofilia en "Tú quieres duro" (2004)[18] de Héctor El Father; y 5) descripciones explícitas de actos sexuales en "El tiburón" (2005)[19]

[11] "Mami ven y trépate en mi caballito. ¿Quién tú eres? / *Tu bizcochito* / Es que de ese limbel yo quiero un cantito. ¿Quién tú eres? / *Tu bizcochito*" (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[12] "Da-Dale caliente / *Dame caliente* / Da-dale caliente / *Papi dame caliente*" (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[13] "Esta noche es de travesura / *Esta noche hazme travesura*" (sic) [énfasis añadido para marcar la respuesta de la mujer].

[14] "Mami no me dejes solo / *Papi no me dejes sola* / Te gusta cuando yo te azoto / *Papi tú me vuelves loca*" [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[15] "Vamo' a hacer maldades. Aunque tu novio se enfade. / *Dale papi, vamo' a hacer maldades"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[16] "Machete / *Afilao* / Píllala contra el muro!" (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[17] "A ella le gusta que Wisin le jale por el pelo / Grítalo / *Papi dame lo que quiero"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

[18] "Cual es tu riña, si yo soy tu hombre desde niña"

[19] "Mama, ¿qué tú quieres? / *Que me lleve el tiburón* / Toma, toma / *Dame, dame* / Toma, toma / *Dame, dame"*

de Alexis y Fido, y "Tú quieres duro" (2004)[20] de Héctor El Father. De manera significativa, el coro, que es la parte que tradicionalmente contiene los motivos principales y líricos de una canción y que enfatiza la relevancia temática de su letra, es el que describe estos intercambios entre hombres y mujeres. Tener en cuenta que la mayoría de estas canciones fueron éxitos comerciales y muchas ocuparon altos rangos en las listas de los Billboard de discos latinos de EE.UU. es también importante pues confirma la difusión de mensajes sexistas convencionales que están siendo reforzados en la cultura.

La estructura del intercambio entre hombres y mujeres en estas canciones demuestra un patrón que forma la base lírica del reguetón de principios de los años 2000. En esta dinámica de llamada y respuesta, la mujer "se presenta" como complaciente, obediente, dócil. Ella es una provocadora, una seductora sumisa y a veces infiel a su pareja actual. Toda su lujuria se dirige al hombre que canta/al consumidor que escucha y por quien ella está dispuesta/disponible para satisfacer cada uno de sus apetitos. En la superficie, este espacio dialógico presenta una interacción bidireccional. Sin embargo, tener en cuenta que la mayoría de las respuestas femeninas no fueron escritas por mujeres sino interpretadas por cantantes mujeres revela la verdadera legibilidad de esta narrativa de llamada y respuesta: el reguetón es una escritura de hombres con sujetos mujeres. El ejercicio en que

[20] "¿Tú quieres duro? / *Dale duro, papi dale más duro* / ¿Te torturo? / *Dale duro, papi dale más duro"* (sic) [énfasis añadido para destacar la respuesta de la mujer].

hombres hipermasculinos articulan la voz de mujeres borra la posibilidad de otros matices sexuales que existen en los intercambios del binario hombre/mujer y excluye las diversidades sexuales y de género que existen fuera de este binario. Esto nos revela más acerca de la percepción del hombre en cuanto a los roles de género y cómo la sexualidad hipermasculina del hombre se constituye como un deseo egoísta, auto-servicial. Más controversial aún son los contextos situacionales en que las llamadas del hombre van seguidas por respuestas en que la mujer reacciona a expectativas del hombre que él entiende como normativas. Al crear este guion auditivo de estímulos para sus fantasías sexuales, los autores de las canciones crean una identidad sensual femenina dentro del reguetón que muestra la coreografía de un *performance* de género diferenciado en que al producto final de esta fantasía —la mujer siempre-dispuesta, siempre-sexual— se le niega la posibilidad de una contestación subversiva.

Las voces de las mujeres en las canciones de reguetón de este periodo a menudo fueron interpretadas por mujeres desconocidas que no recibieron crédito como cantantes, y, en caso de recibirlo, su personaje musical se ocultaba del público.[21] Nunca colaboraron en conciertos ni fueron presentadas como artistas a pesar de que estas canciones son, en su mayoría, reconocidas por las interjecciones de las mujeres. En esta coreografía lírica de género, las expresiones de

[21] Los únicos dos ejemplos notables son "Jenny La Sexy Voz" y Glory. De las dos, la última se menciona con frecuencia en análisis críticos. Ver Herrera, "Jenny", para un perfil sobre la artista. Glory será parte de la discusión de este ensayo.

las mujeres, aunque tangibles, son al mismo tiempo anónimas. Según afirma Félix Jiménez, "reguetoneros… created a generic woman that, in essence, could always be invisible and that in most reguetón lyrics appear as a woman satisfied—as a verbal robot" ("los reguetoneros… crearon a una mujer genérica que, básicamente, podía ser invisible siempre y que en la mayoría de las letras del reguetón parece ser una mujer satisfecha —como robot verbal") (232). Siendo una voz silenciada producida por hombres, la mujer no puede responder de otra manera a los varios niveles de dominación a los cuales es sometida. En este contexto, el anonimato lleva a la falta de identidad que facilita la cosificación del cuerpo de la mujer, no solo por parte del cantante sino también del público. El anonimato también contribuye a la fantasía del hombre ya que la voz de la mujer podría ser de cualquier persona —podría ser trasplantado a cualquier cuerpo de mujer y emitir las mismas vibraciones sensuales—. Esta transferibilidad de la voz puede ser uno de los factores que hizo que estas canciones de reguetón tuvieran éxito con el público. Ahora bien, más allá de las letras, bajo la secuencia repetitiva de la percusión, hay múltiples niveles de decepción. Entre sonidos y años de sexismo y discrimen de género codificados y discursos de género colectivos que se han indoctrinado socialmente, yace la supresión de las voces y agencia de las mujeres. Muchas personas en el público podrían identificar esta realidad pero bailaban al ritmo del reguetón independientemente —desde Puerto Rico al mundo hispano, hasta los países no-hispanohablantes del mundo—.

La precariedad de las voces sexuales de mujeres

A lo largo de la historia del reguetón, han sido pocas las mujeres que han conseguido algún reconocimiento indie o popular. Los ejemplos más notables son Ivy Queen (Martha Ivelisse Pesante Rodríguez) y, en menor grado, Glory (Glorimar Montalvo Castro). De mediados a finales de la década del 2010, por la popularidad del término aglutinante "género urbano" o latino urbano, que incluye reguetón, rap, trap y otras variantes de hip-hop, la presencia de mujeres *performers* aumentó, pero fueron Ivy Queen y Glory las primeras en darle una voz, un nombre y una cara a la voz de la mujer en el reguetón.

La posición de Ivy Queen dentro del reguetón como cantante-autora merece especial atención ya que el personaje musical que adoptó siempre la ha colocado fuera del personaje femenino sumiso/cosificado creado por la voz hipermasculina. Al principio de su carrera, sus letras se centraban más en ser validada como la única artista mujer de reguetón —por ejemplo, la canción que abre su primer disco se titula "Como mujer"— pero también trataban de la batalla contra la asociación de este estilo musical con la connotación de clase baja de drogas y violencia. Como resultado, sus letras solían abordar temas políticos que no se prestaban para una voz sexual al servicio de los deseos sexuales del hombre. Por su posición al margen de la de mujer-objeto-sexual, la batalla política de Ivy Queen trató más de un asunto de clase y de representación de género. Ella se dirigió a la sociedad que veía a los reguetoneros como criminales vulgares en vez de verlos como artistas innovadores que habían desarrollado un sonido nuevo, y se dirigió particularmente a sus colegas hombres y al público del reguetón que no podían entender cómo una mujer podía encajar en este estilo musical. Según Jiménez, Ivy Queen fue "perhaps the only performer to structure her career with a gender difference in mind" ("tal vez la única *performer* que estructuró su carrera teniendo en cuenta la diferencia de género") (239) porque estaba consciente que, según la cita Jiménez: "Everything is about your body. For me, I break that barrier. It is all about the lyrics" ("Todo se trata del cuerpo de una. Pero yo quiebro esa barrera. Lo importante es la letra") (240). Esta conciencia no permitió que fuera la voz prestada que respondía a los deseos sexuales de sus colegas: ella era cabeza de cartel.

La carrera de Glory como cantante de reguetón siguió un rumbo diferente al de Ivy Queen. Sus primeros pasos en el reguetón empezaron en la oscuridad, en los cuartos oscuros de producción donde colaboró y se volvió la voz anónima por excelencia de los éxitos más destacados del reguetón. En su análisis de la carrera de Glory, Jiménez señala que Glory fue "the quintessential Women in the Shadows" ("la prototípica Mujer en las Sombras) (237) porque, como producto de la manufacturación de hombres, ella desarrolló un "prepackaged, utilitarian, studied role that serves the star singer's purpose—and the audience's fantasies—as the woman the men loved to hear purring" ("un rol preempaquetado, utilitario, estudiado que cumple con los objetivos del cantante estrella —y las fantasías del público— como la mujer que a los hombres les encantaba oír ronronear") (229). Su interpretación como la voz de mujer en muchos de los éxitos del reguetón fue tan persuasiva que muchas canciones

en la historia del reguetón se recuerdan hoy en día por las líneas que cantó con suma cadencia. Su rol como la voz de la mujer "would homogenize the femenine in a hyper masculine world" ("homogenizaría lo femenino en un mundo hipermasculino") y sería tan significativo para el éxito del reguetón en el nuevo milenio que proveería "the glue to a musical movement that at the outset was comprised of disparate parts" ("la pega de un movimiento musical que en sus inicios estaba compuesto por partes dispares") (Jiménez 231).

Paradójicamente, incluso después de ser reconocida como la voz que colaboró en la creación de canciones populares, a Glory le costó formar una carrera propia a pesar de que su disco debut, *Glou*, fue el número 22 en los Billboard de discos latinos. En este disco, Glory reproduce el mismo guion sexual y de género que le había otorgado una carrera marginal y, a diferencia de Ivy Queen, sus identidades líricas y personales desiguales contribuyeron a que fracasara su carrera como solista (Jiménez).[22] Además, yo propongo que parte del colapso de su carrera se debió a que su personaje artístico expresaba el deseo femenino y la sexualidad de forma abierta ante un público que no estaba preparado para escuchar a una mujer sexual sin el filtro de un letrista hombre. Su sencillo más popular, "La popola", fue un "an unabashed tale of the use and abuse, pleasure and pain of female genitalia during the sexual act" ("un relato desvergonzado del uso y abuso, del placer y del dolor genital femenino durante el acto sexual") (Jiménez 246). Es más, esta canción es profundamente reveladora cuando se observa en conexión con su carrera y, en un contexto más amplio, cuando se examina desde el marco lírico de género del reguetón. Escrita por Glory y producida por Eliel (Eliel Lind Osorio), el renombrado productor de reguetón y música urbana, "La popola", que en la República Dominicana se refiere coloquialmente a la vagina de la mujer, fue prohibida en el país por la Comisión Nacional de Espectáculos Públicos y Radiofonía ("Regresa"). A pesar de esta resistencia institucional, y tal vez debido a ella, "La popola" debutó en la lista de los Billboard tropical en el número 26 y alcanzó el número 10 en el 2005 ("Tropical Airplay").

Como un sencillo independiente destacado, "La popola" parece un gesto simbólico, una continuación de la narrativa que caracterizó el tejido del reguetón. En el contexto de la carrera de Glory como voz sexual de mujer del reguetón y la historia de la representación de la mujer de este estilo musical, "La popola" comunica un mensaje cautivador:

> Ay no me des mas na'
> Que me duele la popola
> Ay no me des mas na'
> Que me duele la popola
> Ay dale por allá
> Pa' que descanse la popola
> Ay dale por allá
> Pa' que descanse la popola (sic)
>
> ¿Quién más?
> (Glow)

[22] Ver Jiménez para un estudio sobre la fabricación de Glory como artista y cómo contrasta con la carrera de Ivy Queen.

Santo Domingo
El Cibao
República
Puerto Rico
Y Latino América
La popola pa' todo el mundo
Escobar
Dile a Eliel que me llevo la popola
Me la llevo, me la llevo
Se acabó (sic) ("La popola" 00:03:16-24)

Ahora que el reguetón tenía una voz de mujer que podía hablar de, y por, la versión sexualizada que este estilo musical creó para ellas, Glory estaba expresando su cansancio e irritación. La canción fue un memorando que pedía más conciencia acerca de las prácticas que desligaban a la *mujer* de su cuerpo sexual y que veían su cuerpo como *una* cosa erótica, y esa cosa como *un* lugar sexual solamente. En el reclamo de Glory es posible detectar la propuesta de Luce Irigaray sobre la sexualidad de la mujer como independiente de los marcos masculinos por ser auto-referencial. En su ensayo, Irigaray describe la ignorancia acerca de la geografía del placer de la mujer que es "far more diversified, more multiple in its differenes, more complex, more subtle, than is commonly imagined-in an imaginary rather too narrowly focused on sameness" ("mucho más diverso, más variado en sus diferencias, más complejo, más sutil de lo que se suele imaginar en un imaginario cuyo enfoque es limitado por la semejanza") (28). En la canción, el cuerpo y su mal uso impulsan la letra a medida que la petición que Glory le hace al hombre de que pare no funciona como un rechazo al hombre como pareja sexual (ni es un rechazo al sexo) sino de parte de su cuerpo como objeto sexual: con un significado y un propósito solamente. Inquietantemente, la súplica de Glory sugiere que existe un reconocimiento acerca de la falta de control sobre su cuerpo y la convicción de que el abuso no acabará. Su petición "dame por allá" (una insinuación al sexo anal) podría denotar una expansión del placer corporal —una separación de las prácticas sexuales normativas opresivas y una crítica a los tabúes sexuales que denuncian el control social que recae sobre el cuerpo de la mujer— pero también ruega por una tregua, un descanso temporal de la definición social inscrita en su cuerpo por hombres.

La petición que hace Glory de que los hombres dejen de abusar de su popola seguido por "me la llevo" es al mismo tiempo una separación del cuerpo de la mujer como objeto-de-deseo —un reconocimiento de su manipulación y explotación— y un gesto de apropiación. La canción termina con la mención de diferentes países y añade "la popola pa' to el mundo", y le pide a Escobar (Miguel Márquez), un productor de reguetón, que le diga a Eliel, el productor de la canción, que ella se llevará a su popola y que "se acabó". Esto revela un entendimiento de la posibilidad de comercializar el cuerpo de la mujer en una industria de entretenimiento y un estilo musical que históricamente ha vendido su versión del deseo de la mujer. Este intercambio apunta nuevamente a la percepción de Irigaray de la mujer como "exchange value among men… a commodity" ("un intercambio de valor entre hombres… un producto") en que el precio de la mujer "will be established, in terms of the standard of their

work and of their need/desire by subjects: workers, merchants, consumers" ("será establecido según los estándares de su trabajo y de la necesidad/deseo que tengan los sujetos por ella: trabajadores, comerciantes, consumidores") (31). Como público, los consumidores del reguetón —hombres o mujeres— "marked phallicly" ("marcaron fálicamente") a las mujeres representadas líricamente, y "this branding determines their value in [the] sexual commerce" ("esta marca determina su valor en el comercio sexual") (31). Lo que resulta sorprendente del éxito moderado de Glory es que el público que le estaba dando forma al reguetón para que se convirtiera en un éxito global —en gran parte por la voz de la mujer sexual— repudió y rechazó a esa misma mujer cuando dio la cara y rearticuló su voz.

En el 2005, mientras Glory luchaba por promocionar su disco, Daddy Yankee estaba teniendo un año exitoso, su disco *Barrio Fino* estuvo en listas de los top 40 en todo el mundo. Dicho disco fue el primer disco de reguetón en llegar a ser número uno en los Billboard Top Latin Albums y pasó a ser el disco latino más vendido de la década (Cobo, "Daddy Yankee"). Desde el título, *Barrio Fino,* Daddy Yankee se propuso a establecer una conexión entre la cultura de clase baja y la elegancia a través de cualidades sonoras nuevas, de este modo, dibujó una línea entre la reputación que el reguetón tuvo antes y la nueva propuesta musical que él tenía para ofrecer. Este proyecto musical fue manufacturado intencionalmente como una respuesta a la imagen negativa que el reguetón había tenido durante años y la idea era llevar su estética a otros niveles musicales y líricos. Esta estrategia fue más evidente aún dieciséis años después cuando el autor compartió: "I predicted this album would change the genre and validate my name" ("Yo predije que este disco cambiaría el estilo musical y validaría mi nombre") (Cobo, "Daddy Yankee"). No sorprende que el disco colocara a Yankee en el trono de la realeza del reguetón y que acabara separando el reguetón viejo —con sus patrones rústicos de sonido y letras crudas— de lo que se volvería el reguetón internacional: una creación lírica y acústicamente refinada distinta al original.

Musicalmente, Daddy Yankee produjo un sonido más refinado que era superior en términos de valores de producción. Este nuevo sonido también fue acompañado por letras más limpias, esta novedad lo separó de los versos crudos (y para algunos vulgares) que caracterizaron el reguetón. Algunas de las canciones más populares de este disco jugaron con el lado más romántico del deseo del hombre y, aunque su canción más famosa, "Gasolina" (Daddy Yankee, *Barrio Fino*), continuaba la misma estética de la llamada/respuesta entre hombre y mujer, un tono metafórico mitigaba su contenido. Si las articulaciones previas de esta dinámica de llamada/respuesta trataron más del sexo directamente, la intensa calentura del sexo precoito encarnada y proyectada en la palabra "gasolina" minimizaron de forma significativa las formas poco refinadas de los prejuicios sexuales y de género presentes en canciones de reguetón más viejas.

El reguetón se volvió un estilo musical global con la "Gasolina" y el éxito masivo de *Barrio Fino*, la industria detrás del reguetón se dio cuenta de su gran potencial para el lucro global. Incluso cuando la estética de este disco había sido el resultado de una transformación lenta que ya estaba ocu-

rriendo dentro de la estética del género, su éxito internacional contribuyó a la producción de nuevos estilos sonoros y letras sobre la sexualidad y la mujer que fueron atenuadas por inflexiones metafóricas que impulsaron las canciones en nuevas direcciones de sensibilidad. En canciones como "Pasarela" (2008)[23] de Dalmata, "Estoy enamorado" de Wisin y Yandel (2010)[24] y "Energía" de Alexis y Fido (2011),[25] las letras parecen obedecer algún orden ético. Como resultado, la excesiva representación sexual de la mujer y el interés descomunal en la violencia y el conflicto territorial que definieron la hipermasculinidad del reguetón fueron reprimidas notablemente.

Este estilo cuidadosamente diseñado de reguetón también tomó prestado sonidos de otros estilos. Esta adopción de otros sonidos produjo discos híbridos hermosamente trabajados que combinaron sonidos de reguetón y hip-hop con bachata, merengue, cumbia y baladas pop, por ejemplo. Además de su reinvención sonora, la nueva forma de narrar las relaciones de género respondía directamente a las demandas de la industria musical y al cambio a otro contexto social. A medida que la sociedad se movía en dirección a un entendimiento más abierto de la diferencia y de la diversidad debido, en gran parte, a la emergencia de nuevas tecnologías como las redes sociales (que proveyeron a las voces minorizadas con una plataforma visible), los compositores de reguetón también se adaptaron a los tiempos y adoptaron un tono diplomático que se ajustaba mejor a los requisitos éticos y morales de la clase media/trabajadora.[26]

Una vez el reguetón pasó a ser más prominente en el escenario global, la dinámica de la llamada/respuesta mermó. La voz sexual de la mujer, primero como voz anónima y luego amordazada como sucede en el caso de Glory, desapareció del estilo del reguetón. Mientras los hombres acaparaban la atención global, la escasa exposición que la mujer ya tenía fue prácticamente silenciada, tanto en la escena del underground como de la escena popular, con la excepción de Ivy Queen que seguía destacándose y siendo relativamente exitosa.

Esterilizar el sonido: colaboraciones, nuevas tecnologías y el resurgimiento de las mujeres en la edad del #MeToo (#YoTambién)

Después de la transformación lírica y sonora, y debido a su creciente público global, el reguetón se convirtió en el sonido de una nueva generación de oyentes provenientes de diferentes contextos sociales. El dominio del reguetón en las

[23] "Te invito a mi pasarela damisela, pela / De la buena espera bajo la luna llena / A la orilla de la playa sin ropa sin toalla / Modelándome a capella / Te quiero y espero que lo que quiero se me de entero / Llego el perro callejero, de tu jardín, jardinero / Que esperas, dale ma vamono ligero / Antes que caiga un aguacero" (sic).

[24] "Estoy enamorado / Te lo quiero confesar / Totalmente ilusionado / Me la paso pensándote / Nunca voy a soltarte".

[25] "Tú me das energía / La suerte mía / Me saqué la lotería contigo"

[26] El grupo que mejor representó este cambio de tono fue Calle 13 que anticipó este interés de las clases medias en el reguetón cinco años antes. Su canción, "Atrévete", describe a un hombre que le pide a una mujer de clase media que deje de negarse y que acepte que le gusta el reguetón.

emisoras a principios de los años 2010 motivó a artistas de diferentes estilos a dejar atrás los sonidos pop característicos de sus estilos y optar por ritmos de reguetón. Para muchos de esos artistas se trató de asimilar o caducar en la industria de la música popular dominante. Como tal, el reguetón entró en otra fase caracterizada por las colaboraciones con artistas de otros estilos, como Ricky Martin y Shakira, que hicieron sonidos híbridos de música pop, reguetón o electrónica/dance. Estas colaboraciones impulsaron una segunda limpieza musical del reguetón, la primera se dio después del *Barrio Fino* de Daddy Yankee que esterilizó (al menos para la industria musical global) la asociación de este estilo con la cultura de clase baja entre la mayoría de los públicos y siguió retocando el tono en cuanto a la representación de género.

La asociación del reguetón con un estilo musical cosificador y *machista* empezó a atenuarse (pero no desapareció) cuando, a mediados de los años 2010, artistas de reguetón empezaron a promover este estilo musical bajo el término aglutinante "género urbano" (en inglés: *Latin urban*). Este cambio fue un intento de reunir los diferentes sonidos de hip-hop producidos (y la cultura asociada con ellos que también iba en camino a volverse cultura de masas en los Estados Unidos) y un esfuerzo por atenuar la imagen pública que el término "reguetón" evocaba. Actualmente, para algunos artistas y para el público, el "género urbano" es sinónimo de sonidos de reguetón y otros estilos de hip-hop con algunas diferencias que a veces llegan a fundirse hasta producir sonidos híbridos que se podrían identificar como cualquiera de los dos estilos.

Dentro del "urbano latino", el subgénero conocido como trap, un estilo que estuvo en las sombras durante años, comenzó a popularizarse a mediados de los años 2010. El trap tiene una historia similar al recorrido del reguetón que va de estilo más underground a influencia dominante y, yo propondría que sustituyó el reguetón en la imaginación del consumidor latino de hip-hop que añoraba las letras sexuales y violentas del reguetón viejo. Este subgénero de casi 30 años apareció en la escena musical latina cerca del año 2016 y ganó popularidad entre las masas. Un estilo derivado de la cultura musical del hip-hop, el trap se originó a principios de los 90 en el sur de Estados Unidos—principalmente en Atlanta, Georgia; y luego se expandió hasta Texas, Alabama, Virginia y Tennessee—. Sus temas líricos provienen de su nombre, "trap", que es una palabra usada coloquialmente para referirse al lugar donde se esconden drogas y/o donde se hacen transacciones ilícitas. Este estilo musical trata temas relacionados a vivir en el "trap", como la venta de drogas, la violencia callejera, los problemas con el éxito y la dificultad de escapar de ese estilo de vida. De forma similar al primer reguetón, el estilo es "typified by its aggressive lyrical content and sound" ("conocido por su sonido y contenido lírico agresivo") ("Trap").

En su configuración puertorriqueña, el trap latino conserva la estética norteamericana del estilo —"lumbering bass, yammering hi-hats… and a clipped, stupor-inducing keyboard loop" ("un bajo pesado, unos hi-hats chirriantes... y un entrecortado ostinato que induce un estado de estupor") (Leight)— pero sus temas pueden variar de las bases líricas originales del estilo puesto que algunas canciones abordan

relaciones sentimentales en vez de la vida de la calle. Este giro refleja los cambios que tuvo el trap en los Estados Unidos cuando, en los años 2010, artistas como Drake, Post Malone, Travis Scott, Migos, entre otros, moderaron los temas de sus letras para facilitar la difusión del trap. Este ajuste en la industria americana del trap permitió que el estilo se convirtiera en uno de las exportaciones musicales más populares en los Estados Unidos, superando la supremacía de la que gozó el rock durante décadas de popularidad (Ryan; Flanagan). En América Latina el trap siguió un camino similar al del reguetón en tres aspectos primordiales.

Primero, el sonido fue creado por artistas de clase baja y existía de manera underground. Además, mantenía el contenido lírico de forma que coincidiera con la estética temática del estilo. Sus orígenes son debatibles, pero según uno de los exponentes del estilo, el cantante Ozuna, la publicación en Puerto Rico de la canción "El Pistolón", en 2007 por Arcángel y De La Ghetto, podría reconocerse como el momento en que nació el subgénero en Puerto Rico (Salud). Incluso cuando esta canción recibió el apoyo de la misma industria que en aquel momento estaba esterilizando el reguetón y colocándolo en el escenario global, el talento vendría de las clases bajas y se dirigiría al mismo público tal y como muestra la fuerte presencia de imágenes de barrios y caseríos en el video de "El Pistolón".

La segunda semejanza entre el trap y el reguetón tiene que ver con la trayectoria que recorrió hasta alcanzar la popularidad masiva. El trap pasó varios años como un estilo subcultural hasta el 2016 cuando la canción "La ocasión" de DJ Luian, Mambo Kingz y De La Ghetto se volvió un éxito popular. Antes de este momento, el trap ya había reemplazado al reguetón abordando los temas de la calle y expresando representaciones sexuales explícitas que el reguetón había abandonado a causa del éxito popular. En apenas unos años, el trap latino consiguió éxito global debido a las nuevas tecnologías —como el acceso a los servicios de *streaming* (de distribución digital) de música— que permite el acceso sin filtro y la distribución personalizada de contenido musical generalmente editado o rechazado por la industria musical.[27] La viralización del "género urbano" globalizó su sonido de tal manera que la industria musical de los Estados Unidos se ha adaptado a la tendencia musical latinoamericana. En una entrevista del 2017, Horacio Rodríguez, Vicepresidente de Mercadeo de Universal Music Latino —un sello americano que forma parte de la compañía de música Universal Music Group (actualmente la compañía de música más prominente a nivel global)— explicó esta modificación. Rodríguez indicó que los artistas y productores americanos habían estado contactando a Universal Music Group porque estaban interesados en hacer remixes de canciones de artistas latinos y en trabajar con ellos (Leight). Teniendo en cuenta el número de colaboraciones entre americanos y

[27] La cultura de entretenimiento de masas ya no está limitada por los medios tradicionales de distribución (como televisión y radio). Actualmente, hay otras tecnologías digitales que cuentan con algoritmos especializados para la distribución y el consumo de música que antes hubiera sido descartada por la distribución dominante de la industria musical. La frecuencia de acceso a este contenido musical —y los diálogos generados sobre y en torno a dicho contenido en las redes sociales— son los factores que contribuyen a que una canción poco conocida se convierta en un producto viral. En la sociedad actual, la viralización es una de las formas de la cultura de masas.

artistas latinos desde entonces, esta tendencia parece mantenerse. En los seis o siete años de existencia del trap latino corriente, Bad Bunny se ha vuelto el representante más destacado de este estilo. En su corta carrera, dicho artista ha tenido múltiples éxitos, ganado varios premios y, en el 2020, se convirtió en el primer artista en llegar a encabezar la lista de los Billboard 200 (una lista de los discos más importantes en Estados Unidos) con un disco completamente en español (Sisario).

El tercer aspecto que asemeja al trap y al reguetón es la conservación de las mismas actitudes sexuales: la cosificación de la mujer, las limitaciones a las voces de mujeres en lo que se refiere al contenido lírico y la marginalización de mujeres *performers*. A diferencia del reguetón, la voz anónima de mujer de la llamada/respuesta no fue un rasgo esencial del trap. Parecido al reguetón después de la aparición de *Barrio Fino* de Daddy Yankee en el 2004, el trap se volvió rápidamente un estilo musical colaborativo, lo que facilitó la creación de composiciones híbridas formadas por reguetón y otros elementos de hip-hop (latino o americano) que complejizarían la ya expandida concepción de la música urbana latina. Sin embargo, en las iteraciones iniciales del trap, la voz de la mujer no estaba presente de forma lírica ni performativa, y las letras guardaban la misma obsesión con sus cuerpos para satisfacer los placeres masculinistas. No obstante, contrario al reguetón, el trap tomó dos caminos distintos a la misma vez. Uno de ellos caracterizado por letras "limpias" más aceptadas por las emisoras, como por ejemplo "Sensualidad" de Bad Bunny, Prince Royce y J Balvin (2017) o "El farsante" de Ozuna (2017). El otro camino destacado por el empleo de letras "sucias" como en "Nunca me amó" de Jon Z y Baby Rasta (2017) o "La última vez" de Anuel AA con la colaboración de Bad Bunny (2017).

Esta flexibilidad de tono que se debe a la manera en que las nuevas tecnologías digitales facilitaron la distribución de música y ha tenido múltiples efectos en la cultura e industria de la música. Rodríguez, el Vicepresidente de Mercadeo de Universal, ha señalado que, a causa del trap, se está dando un giro cultural hacia la música latina, pero este giro "goes beyond trap: the music we call 'Latina urban' is now diversifying into many different forms… It's popping in the streets right now with zero radio airplay. It's a counter-culture of young kids listening to this music" ("…va más allá del trap: la música que llamamos 'género urbano latino' ahora se está diversificando de muchas maneras… Está explotando en las calles ahora mismo sin ninguna transmisión radial. Es una contracultura de jóvenes que escuchan esta música") (Leight). Lo que Rodríguez denomina como "counter-culture of young kids" ("una contracultura de jóvenes") trata, en realidad, de un estilo cuya evolución ha alcanzado cerca de 30 años y, al menos, dos generaciones. Mientras que el éxito del "género urbano" lo constituye como parte de la cultura de masas, el denominarlo como "counter-cultural movement" ("un movimiento contracultural") puede justificarse cuando el estilo musical —y la cultura, estilo de vida y estética que se le asigna— son vistos como relajados, movimientos expresivos cuyo ethos se mete descaradamente en la sexualidad y se opone a los valores sexuales dominantes. Es una cultura popular, de masas, la que yace fuera de la regulación y la vigilancia ética sistémica, y está separada de la

estandarización de la cultura popular/los medios del consumidor producidos por instituciones privadas.

Tal vez la conciencia que despertó esta expresión contracultural explique la aparición de nuevos vehículos para la representación de la mujer en la música urbana latina. En los últimos años, las colaboraciones artísticas que se han llevado a cabo han abierto camino para una nueva ola de mujeres cantantes de reguetón que se distinguen de las pioneras del estilo, Ivy Queen y Glory, y que han gestionado carreras exitosas independientes.

El reguetón y el trap siempre han presentado una forma monolítica de interacción y performance sexual. La nueva tabula rasa de cantantes-compositoras y *performers* —como Karol G, Nati Natasha, Anitta, Becky G, entre otras— han abordado y rearticulado la narrativa sexual de estos estilos sin alterar las sensibilidades del hip-hop. Algunas canciones hablan directamente de tener una vida sexual activa, como "Mi Cama" (2018) de Karol G —en la que ella "playfully taunts a cheating ex-lover by letting him know that her bed's been extra busy since she left him" ("se mofa juguetonamente de un examante infiel al que le dice que su cama ha estado más ocupada desde que lo dejó") (Viera)— y canta de manera provocativa "mi cama suena y suena" al mismo tiempo que emite sonidos onomatopéyicos de una cama chirriante. Otras canciones como "Downtown" (2017) de Annita y J Balvin presenta a una mujer que afirma que "En las noches soy yo la que define / Todo a lo que va pasar / A mí no me tienes que mandar" y sugiere que "vaya al *downtown*" ("que baje al centro") ("A mí me gusta cuando baja *downtown*") —una analogía para el sexo oral—. No solo destaca la sumisión de su pareja sexual, sino que se coloca ella, no él, en control del acto sexual. Las mujeres de la música urbana latina —la llamada "second mainstream wave of reggaeton" ("segunda ola *mainstream* del reguetón) (Viera)— no se preocupan por los valores morales históricamente impuestos sobre el sexo y sus cuerpos y han sido críticas en cuanto al sexismo en la industria musical y los medios que juzgan su sexualidad. Por medio de la apropiación del discurso, han pasado de ser voces silenciadas u opositoras abnegadas de los deseos masculinistas a asumir una voz despreocupada y sin remordimientos que lucha contra la cosificación, que ejerce su agencia mientras reivindica la autonomía corporal.

Quizás resulte menos sorprendente el hecho de que en los hombres del reguetón no ha cambiado mucho ni su percepción de las mujeres ni su forma de abordarlas. En la canción "Mayores" (2017) de Becky G en que también colabora Bad Bunny, la cantante explica su atracción por los hombres mayores diciendo: "A mí me gustan mayores / De esos que llaman señores / De los que te abren la puerta / Y te mandan flores". Aparte de ser una afirmación de la autonomía sexual que rompe tanto con los prejuicios sexuales como lo tabúes sociales, lo que resulta provocador es el intercambio entre la mujer y el hombre que se da después de su afirmación, y es la intervención de Bad Bunny en el puente de la canción. Bad Bunny representa un hombre más joven que reitera la percepción tradicional del deseo del hombre y de la mujer. Mientras Becky G canta su deseo por un hombre mayor por la atención romántica y los afectos que le podría proveer, el cantante de reguetón más

joven responde: "Yo no soy viejo pero tengo la cuenta como uno… / Que tú quieres un viejo, ¿estás segura? / Yo te prometo un millón de aventuras / Y en la cama te duro lo que él no dura". Becky G habló de sus ideas en cuanto a la dirección de la canción (aunque no tenga créditos como autora de la canción) y señala que cuando habló de su visión para el puente de la canción, Bad Bunny se preguntaba "If I'm young but I want a girl who likes older men, how do I convince her?" ("Si soy joven y quiero a una muchacha que le gustan los hombres mayores, ¿cómo la convenzo?") (Cobo, Becky G). Su respuesta a esta pregunta revela las ideas equivocadas de género y la falta de comprensión de las necesidades sexuales e interpersonales de las mujeres. En esta canción, el hombre malinterpreta sus mensajes y deseos, centrándose, en cambio, en todas las cosas materiales que posee —que piensa que servirán para atraerla— junto a su habilidad sexual —que piensa que es lo que ella busca y desea—. Este hombre parece ajeno a la feminidad mujeril como un ente dinámico. Incluso si estuviera consciente de esta realidad, su reacción —que responde a su experiencia conviviendo con mujeres— todavía depende de narrativas y conductas de género anticuadas e inconscientes.

Ahora bien, esta reintroducción de mujeres en el reguetón no carece de problemas políticos. Según señala la revista *Vibe*, a las mujeres que encabezan el reguetón —principalmente Karol G, Natti Natasha y Becky G— se les ha concedido el espacio para destacarse debido a "their privilege as conventionally attractive, non-black Latinas" ("su privilegio como mujeres convencionalmente atractivas, como latinas no-negras") (Viera). Además, a medida que aparecen nuevas cantantes vemos expresiones de género que se cruzan con otros aspectos de identidad, como es el caso de la cantante de flamenco, Rosalía. En su corta carrera, Rosalía ha sido acusada de apropiarse del flamenco, de la cultura gitana y de la latinidad en su trayecto a la música urbana latina. Algo que ha sido particularmente problemático ha sido el que los medios estadounidenses la hayan etiquetado como latina, evidenciado por el reconocimiento de instituciones de premios de música latinoamericana que la han nominado o premiado en categorías como "música latina" y la declaración de la artista —donde revela que ella "feels latina" ("se siente latina") (Fernández)—. Esta controversia provocó múltiples debates acerca de la apropiación cultural, las intersecciones entre género e identificación étnica y las relaciones postcoloniales de países no-europeos subyugados por imperios.

Desde la afirmación multicultural de Rosalía hasta las discusiones de mujeres en la música urbana latina han sido parte de los debates que se han dado fuera de círculos académicos hace años. Estas conversaciones, facilitadas por nuevas tecnologías comunicativas, han aparecido en plataformas digitales en forma de artículos de revistas, foros de discusión, contenido creativo viral y publicaciones en redes sociales. Este giro no es específico de la música y nace de cambios culturales de mayor envergadura que se han estado produciendo y que responden a actitudes histórico-sociales y no solo a gustos musicales. En la última década, para las generaciones más jóvenes, la palabra "woke"("consciente") se convirtió en un sinónimo para describir el estar consciente de temas relacionados a la justicia social ("Stay Woke").

Como palabra que resume la ideología política de izquierdas, el término "woke" está basado en la teoría crítica de raza y políticas de justicia social (Romano). La conciencia "woke" se volvió una práctica común que resonó particularmente entre generaciones más jóvenes. Esta actitud social originada en Estados Unidos trascendió geografías físicas y políticas y, aunque su esencia ha sido criticada,[28] el impacto social que ha tenido, principalmente por la distribución de discurso en las redes sociales, ha contribuido a un giro cultural en la manera en que otras figuras públicas, desde políticos a actores y músicos, se presentan públicamente y las causas que apoyan. Como resultado, esta nueva conciencia generacional ha influenciado la música urbana latina según lo evidencia el cambio de actitud que no hubiera sido posible diez años atrás. En los últimos 3 ó 4 años se han dado discusiones sobre el género en el reguetón, especialmente a partir de movimientos como #MeToo (#YoTambién) y #TimesUp (#SeAcabó),[29] en que diferentes artistas han tomado posturas por medio de su arte acerca del género y en que el público ha respondido al reguetón o usándolo como herramienta política.

Aparte de los ejemplos ya mencionados de mujeres que reafirman la autonomía de la mujer en una industria dominada por hombres, otros cantantes que se destacan son Residente y Dillon Francis por su canción "Sexo" (2018) en que el cantante le dedica la canción a Sigmund Freud y a Judith Butler. Con la letra y las imágenes del video de la canción, el antiguo cantante de Calle 13 normaliza el deseo sexual, la orientación sexual y la identidad sexual con imágenes pícaras de personas de diferentes razas, géneros, niveles espirituales, edades, tipos de cuerpos y (dis)capacidades físicas. De forma similar, Bad Bunny, el mismo artista que escribió sobre un hombre ajeno al deseo de la mujer en "Mayores" de Becky G, ha invertido la música urbana latina por cuenta propia sin abandonar las letras sobre el sexo pero apartándose de los rasgos más perturbadores de la supremacía de género del estilo musical. En su canción del 2020, "Yo perreo sola", el cantante describe a una mujer independiente en control de sus relaciones con hombres y, en el video musical, Bad Bunny aparece como *drag*. Aunque la mujer que pone la voz de los elementos musicales más pegajosos de la canción, la cantante Nesi, no recibió el crédito tal como ocurría con las mujeres en el reguetón primero, la canción y el video se distancian significativamente de lo que el reguetón y el "género urbano latino" habían sido hasta ese punto.

Bad Bunny empezó a fabricar su personaje artístico dentro de la música urbana latina ayudando a mover el trap latino a ocupar un sitio en la cultura de masas y adoptando

[28] David Brooks, un columnista de opinión y comentarista político del New York Times, sostiene que el objetivo del "wokeness" ("la concienciación") no es solucionar los problemas puesto que "wokeness jams together the perceiving and the proposing. In fact, wokeness puts more emphasis on how you perceive the situation—how woke you are to what is wrong—than what exactly you plan to do about it." ("la concienciación mezcla lo que se percibe con lo que se propone. De hecho, la concienciación pone más énfasis en cómo percibes la situación —cuan concienciado estás sobre lo que está mal— que en lo que planeas hacer para afrontar la situación".)

[29] Escuchar el podcast de Félix Contreras para una discusión acerca del reguetón en la edad del #MeToo ("Reguetón")

una estética diferente a la de sus colegas. Su vestimenta es una fusión entre extravagancia y modestia en comparación con otros artistas de hip-hop, pero se permitió algunas excentricidades como usar mascarilla antes de que se volvieran necesarias durante la pandemia en el 2020 o llevar uñas largas pintadas en algunos de sus videos de música. Con respecto a su estilo marcado por la inconformidad de género y conversaciones sobre los roles de género, el cantante ha afirmado: "I think it's my responsability, as a person of influence…" ("Yo creo que es mi responsabilidad, como persona influyente…") hablar sobre los temas en los que cree (Herrera, "Good Times"). Esta actitud fue más evidente en su espectáculo del 2020 en el *Tonight Show with Jimmy Fallon* ("Episodio 1214") en que el artista llevaba una falda y una camisa que leía "Mataron a Alexa, no a un hombre con falda", un tributo en solidaridad con Alexa, una mujer transgénero que fue asesinada y a quien los medios identificaron equivocadamente como hombre en los primeros informes de su muerte. Este nuevo trato de la diversidad sexual también le abrió paso a cantantes como Kevin Fret, un artista de trap abiertamente gay que cantaba sobre relaciones sexuales con hombres. Fret estaba creciendo en el nuevo mercado urbano hasta su asesinato repentino en el 2019.

Los públicos del reguetón han respondido de forma similar a las percepciones sociales de la desigualdad de género y el trato de la mujer. En el 2017, algunos grupos denunciaron al cantante colombiano Maluma y su canción "Cuatro Babys" en la que habla de "juggling four women who sleep with him on command" ("hacer malabares con cuatro mujeres que se acuestan con él cuando manda"). Los críticos crearon una petición en la página www.change.org pidiendo a "streaming platforms to remove the song from circulation because the 'lyric and the images incite direct violence towards women'" ("todas las plataformas de streaming [que] removieran la canción de circulación porque la 'letra e imágenes incitan violencia directa hacia las mujeres'" (Leight). Asimismo, el reguetón desempeñó un papel importante en las protestas del 2019 que impulsaron la renuncia del gobernador de Puerto Rico, Ricardo Rosselló. Como herramienta política, el perreo, el baile que acompaña al reguetón, se volvió el *perreo combativo* durante las protestas cuando hombres y mujeres crearon "liberated comunal space that generated political power" ("un espacio comunal liberado que generó poder político") (Dávila y LeBrón) mientras bailaban reguetón en las escalinatas de la catedral católica y a una cuadra de la casa del gobernador. Según señalan Verónica Dávila y Marisol LeBrón en *The Washington Post,* la ironía de este acto yace en el origen del reguetón como un estilo que nació de las comunidades negras y de bajos ingresos y de su rol en derrocar al primer mandatario de Puerto Rico. Para las autoras, las personas que participaron del acto del *perreo combativo* recuperaron del "longer history of reggaetón and perreo, forms that have always been political. Through reggaetón, Puerto Ricans have expressed political critique, resisted state censorship and criminalization, defied racism and misogyny and now fueled collective action" ("de la larga historia del reguetón y del perreo, las formas que siempre han sido políticas. Por medio del reguetón, los puertorriqueños han manifestado críticas políticas, se han resistido a la censura de estado y a

la criminalización, han desafiado el racismo y la misoginia —y ahora han sido el combustible de una acción colectiva") (Dávila y Lebrón)—. Tal como señalan las autoras, mensajes como "Sin perreo no hay revolución" y "El perreo ganó" inundaron las redes sociales. Sin embargo, la imagen que se hizo viral (y quedó inscrita en la consciencia social) fue la de una mujer perreando en las escalinatas de la catedral —la catedral más antigua de las Américas— en un bikini con la bandera de Puerto Rico.

Actualmente, las respuestas maravillosas de mujeres del reguetón y del "género urbano" a la narrativa masculinista pueden resumirse en dos reacciones estupendas que se dieron recientemente. La primera fue de la cantante española de pop latino y R&B, Beatriz Luengo, que tomó la canción del 2020 de Maluma, "Hawái", y la reescribió hermosamente desde el punto de vista de una mujer. La segunda proviene de las respuestas que muchas cantantes le dan a los reporteros que, en entrevistas, se atreven a cuestionar sus letras o su presentación de género. La siguiente respuesta, de una entrevista que Becky G le concedió a una reportera de la revista Billboard —en que la reportera se refirió a su canción "Mayores" como "atrevida" y destacó la doble moral en la industria— sintetiza las brillantes respuestas de mujeres de la música urbana latina.

REPORTER. But you did find a double standard?

BECKY G. "Every time someone [reporters] would bring up the lyrics, it's like they were trying to make me scared. *"That's not what you meant." No, that's exactly what I meant. I was very aware the moment I recorded the line — I could have chosen not to record it. It's always this older generation saying, "Women shouldn't speak like that." But who are you to tell me what makes me feel sexy, what makes me feel empowered.* Why not? And I always refer to men who sing lots of songs about lots of different things. And no one says anything. It comes down to opinion, and opinion is subjective. Not everybody is going to like everything you do. And I'm feeling that for the very first time, but it's fine! At least people are paying attention (emphasis added).

REPORTER. Did anything take you by surprise?

BECKY G. The fact that people wanted me to do a clean radio version. What is that? I don't even know. There are no bad words.

REPORTER. So, did you do a clean radio version?

BECKY G. Oh, honey.

REPORTERA: ¿Llegaste a toparte con la doble moral?

BECKY G. "Cada vez que alguien [reporteros] sacaba el tema de la letra era como si trataran de asustarme. *"Eso no es lo que quisiste decir". Sí, es justamente lo que quería*

decir. Estaba muy consciente de lo que hacía a la hora de grabar esa línea – Pude haber elegido no grabarla. Siempre son los de la generación más vieja los que dicen que las mujeres no deben hablar así". Pero quién eres tú para decirme a mí lo que me hace sentirme sexy, lo que me hace sentirme empoderada. ¿Por qué no? Y siempre hago referencia a muchos hombres que cantan sobre muchos temas diferentes. Y nadie dice nada. Al final, todo se trata de opiniones, y las opiniones son subjetivas. A todo el mundo no le va a gustar todo lo que haces. Y estoy viviendo eso por primera vez, ¡pero está bien! Al menos las personas están prestando atención [énfasis añadido].

REPORTERA. ¿Ha habido algo que te haya tom
ado por sorpresa?

BECKY G. El hecho de que las personas querían que yo hiciera una versión limpia para la radio. ¿Qué es eso? No tengo idea. La canción no tiene malas palabras.

REPORTERA. Entonces, ¿hiciste una versión limpia para la radio?

BECKY G. Ay, mi amor.

Actualmente, es muy posible que los cambios en cuanto a la representación de género y la igualdad en el reguetón y el trap respondan a cambios sociales o sean productos manufacturados por decisiones ejecutivas tomadas por la industria musical. Sin embargo, incluso si fuera un hombre el que coordina la distribución de la música urbana latina en este momento, son las mujeres en el escenario, en las entrevistas, detrás del micrófono y las letras, las que dirigen y presentan su mensaje. Sus actos han dado apertura a vibraciones más inclusivas que están arrojando luz sobre las desigualdades de género en la música urbana latina. Estos avances son parte de un esfuerzo continuo de promover la igualdad de género en el estilo musical (y la sociedad). Hay algo evidente: estamos entrando en un momento en que la representación de la marginalidad sexual en las artes y la cultura ya no está relegada a las discusiones eruditas o académicas, y vehículos artísticos populares, globales y transnacionales como el reguetón y el trap están difundiendo estas ideas a las masas.

Obras citadas

Alexis y Fido. "Energía." Sonic Music Latin/Wild Dogz, 2011.

Alexis y Fido. "El tiburón." *The Pitbulls*, Sony BGM Latin, 2005.

Anitta and J Balvin. "Downtown." *Downtown*, Warner Music Group, 2017.

Anuel AA. "La Última Vez." *La Última Vez*, Hear this Music, 2017.

Arcángel y De La Ghetto. "El Pistolón." *Las Nuevas Amenazas*, Baby Records Inc. 2007.

Bad Bunny. "Sensualidad." *Sensualidad*, Hear this Music, 2017.

—. "Yo Perreo Sola." *YHLQMDLG*, Rimas, 2020.

Báez, Jillian M. "'En mi imperio': Competing discourses of agency in Ivy Queen's reggaeton." *Centro Journal* vol. 18, no. 2, 2006, pp. 63-81.

Becky G. "Mayores." *Mala Santa*, Kemosabe/Sony Latin, 2017.

Brooks, David. "The Problem with Wokeness." *The New York Times*, 7 de junio de 2018, www.nytimes.com/2018/06/07/opinion/wokeness-racism-progressivism-social-justice.html.

Luengo, Beatriz. "Hawaii." 5 de octubre de 2020, www.youtube.com/watch?v=lXs6KL0QKmg.

Cafe Tacuba. "Ingrata." *Re*, Warner Music México, julio 1994.

Calle 13. "Atrévete." *Calle 13,* White Lion, 2005.

Cobo, Leila. "Becky G on Finding 'The Difference Between Classy & Raunchy' With Racy 'Mayores'." *Billboard*, 16 de febrero de 2018, www.billboard.com/articles/columns/latin/8114100/becky-g-mayores-interview/.

—. "Daddy Yankee" Breaks Down His 'Barrio Fino' Album Track by Track, 16 Years Later: Exclusive." *Billboard,* 13 de julio de 2020, www.billboard.com/articles/columns/latin/8519889/daddy-yankee-barrio-fino-album-breakdown/.

Daddy Yankee. *Barrio Fino*. VI Music/El Cartel, 2004.

—. "Cógela que van sin jokey." *Mas Flow*, Mas Flow Music/V.I. Music, 2003.

—. "Dale Caliente." *Barrio Fino*, VI Music/El Cartel, 2004.

—. "Machete." *Los anormales*, Gold Star/Universal, 2005.

—. "No me dejes solo." *Barrio Fino*, VI Music/El Cartel, 2004.

Dalmata. "Pasarela." *Flow La Discoteka 2*, Universal/Flow Music, 2007.

Dávila, Verónica and Marisol Lebrón. "How music took down Puerto Rico's governor." *The Washington Post,* 1 de agosto de 2019, www.washingtonpost.com/outlook/2019/08/01/how-music-took-down-puerto-ricos-governor/.

Dinzey-Flores, Zaire Zenit. "De la disco al caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón." *Centro Journal*, vol. 20, no. 2, 2008, pp. 35-69.

DJ Luian, Mambo Kingz, and De La Ghetto. "La Ocasión." *La Ocasión*, Hear this Music, 10 de febrero de 2016.

DJ Nelson and DJ Goldy. "A Quien Tu Le Dices P…?" *Xtassy Reggae*, Music Engine Productions, 2000.

—. "La p…." *Xtassy Reggae*, Music Engine Productions, 2000.

Don Omar. "Dale Don Dale." *The Last Don*, VI Music/Polydor Records, 2003.

"Episode 1214." *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*, season 2020, episode 1214, NBC, 27 de febrero de 2020, www.youtube.com/watch?v=-vgXqw5ARLE.

Fernández, Alejandro. "Cascos ligeros." *Piel de niña*, Sony Music, abril 1993.

—. "Mátalas." *Niña Amada Mía*, Sony Discos, 2003.

Fernández, Suzette. "Rosalía Talks Heritage, Favorite Street Food in 'Growing Up Latino'." *Billboard*, 30 Jan. 2019, www.billboard.com/articles/columns/latin/8495717/rosalia-growing-up-latino-video.

Flanagan, Bill. "Is Rock 'n' Roll Dead, or Just Old?" *The New York Times*, 19 de noviembre de 2016, www.nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/is-rock-n-roll-dead-or-just-old.html.

Glory. "La Popola." *Glou*, Machete Music, 19 de marzo de 2005.

Héctor El Father. "Esta noche es de travesuras." *Flow La Discoteka*, Flow Music, 2004.

—. "Maldades." *The Bad Boy*, VI Music/Machete Music/Gold Star, 2006.

—. "Tú quieres duro." *La Misión 4: The Takeover*, New Era Entertainment, 2004.

Herrera, Isabela. "Good Times With Bad Bunny." *GQ*, 20 de marzo de 2019, www.gq.com/story/bad-bunny-good-times-profile.

—. "Meet Jenny La Sexy Voz, the Woman Behind Reggaeton's Biggest Hooks." *Remezcla*, 16 de mayo de 2016, remezcla.com/features/music/jenny-la-sexy-voz-profile/.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. 1977. Translated by Catherine Porter, Cornell UP, 1985.

Jay, Martin. "The Aesthetic Alibi." *Salmagundi*, vol. 3, 1992, pp. 13-25.

Jiménez, Félix. "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words a Minute" *Reggaeton,* edited by Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp. 229-51.

Jon Z and Baby Rasta. "Nunca me amó." Chosen Few Emerald Entertainment, 2017.

Karol G. "Mi Cama." *Mi Cama,* Universal Music Latino, 2018.

Kattari, Kim. "Building Pan-Latino unity in the United States through music: An exploration of commonalities between salsa and reggaeton." *Musicological Explorations,* vol. 10, 2009, pp. 105-136.

Lavielle-Pullés, Ligia. "Del horror a la seducción: Consumo de reguetón en la conformación de identidades musicales juveniles.» *LiminaR: Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 12, no. 2, 2014, pp. 112-28.

LeBrón, Marisol. "'Con un Flow Natural': Sonic Affinities and Reggaeton Nationalism.» *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 21, no. 2, 2011, pp. 219-33.

Leight, Elias. "Inside Latin Trap, the Viral Sound Too Hot for American Radio." *Rolling Stone,* 7 Nov. 2017, www.rollingstone.com/music/music-features/inside-latin-trap-the-viral-sound-too-hot-for-american-radio-255923/.

Los Tres. "No me falles." *La Sangre en el Cuerpo*, Sony Music Chile, 1999.

Luis Miguel. "La media vuelta." *Segundo Romance*, WEA Latina, 1994.

Maluma. "Hawái." *Papi Juancho*, Sony Music Latin, 2020.

Marshall, Wayne. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton." *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture,* 58, 2008, pp. 131-51.

—. "From Música Negra to Reguetón Latino: The Cultur-

al Politics of Nation, Migration, and Commercialization." *Reggaeton,* editado por Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp.19-76.

Mosher, Donald and Mark Sirkin. "Measuring a Macho Personality Constellation." *Journal of Research in Personality*, vol 18, 1984, pp.150-63.

Negrón Muntaner, Frances. "Poetry of Filth: The (Post) Reggaetonic Lyrics of Calle 13." *Reggaeton,* editado por Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp. 327-43.

Negrón Muntaner, Frances and Raquel Z. Rivera. "Nación Reggaetón." *Nueva Sociedad,* oct.-nov. 2009, nuso.org/articulo/nacion-reggaeton/.

Nieves, Alfredo. "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident." *Reggaeton,* Editado por Raquel Z. Rivera et al., Duke UP, 2009, pp. 252-79.

Ozuna. "El Farsante." *Odisea*, VP/Sony Latin, 2017.

Pantaleoni, Ana. "La canción de Don Federico." *El País*, 18 de enero de 2012, elpais.com/elpais/2012/01/18/actualidad/1326877266_132687.html.

Ramon Orlando. "Te compro tu novia." *America sin queja*, Karen Records, 1993.

"Regresa con 'La Popola' a República Dominicana." *Primera Hora*, 14 de octubre de 2008, www.primerahora.com/entretenimiento/musica/notas/regresa-con-la-popola-a-republica-dominicana/.

"Reggaeton In The Age of #MeToo." *Alt.Latino Podcast* from NPR, 16 de febrero de 2018, www.npr.org/sections/altlatino/2018/02/16/586124391/reggaeton-in-the-age-of-metoo.

Residente and Dillon Francis. "Sexo." *Wut Wut*, IDGAFOS, 2018.

Rivera, Petra R. ""Tropical Mix": Afro-Latino Space and Notch's Reggaetón." *Popular Music and Society*, vol. 34, no. 02, 2011, pp. 221-35.

Rivera, Raquel Z., et. al., editors. *Reggaeton*. Duke UP, 2009.

Romano, Aja. "A history of 'wokeness'." *Vox*. 9 de octubre de 2020. www.vox.com/culture/21437879/stay-woke-wokeness-history-origin-evolution-controversy.

Rudolph, Jennifer Domino. "Pidieron cacao: Latinidad and Black Identity in the Reggaeton of Don Omar." *Centro* Journal, vol. 23, no. 1, 2011, pp 31-53.

Ryan, Patrick. "Rap overtakes rock as the most popular genre among music fans. Here's why." *USA Today*, 3 de enero de 2018, www.usatoday.com/story/life/mu-

sic/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/.

Salud, Abril. "Ozuna, Bad Bunny, De La Ghetto, Farruko & Messiah Narrate a Brief History of Latin Trap." *Billboard*, 17 de agosto de 2017, www.billboard.com/articles/columns/latin/7933904/latin-trap-brief-history-ozuna-bad-bunny-de-la-ghetto.

Solomon, Maynard. *Beethoven*. Schirmer Books, 1977.

—. "Charles Ives: Some Questions of Veracity." *Journal of the American Musicological Society*, no. 40, 1987, pp. 466-69.

Samponaro, Philip. ""Oye mi canto"("Listen to My Song"): The History and Politics of Reggaetón." *Popular Music and Society,* vol. 32, no. 4, 2009, pp. 489-506.

Sisario, Ben. "Bad Bunny's New Album Is Billboard's First All-Spanish No. 1." *The New York Times*, 7 de diciembre de 2020, www.nytimes.com/2020/12/07/arts/music/bad-bunny-el-ultimo-tour-del-mundo-chart.html?searchResultPosition=4.

Smith, Stacy L., et al. *Inclusion in the Recording Studio? Gender & Race/Ethnicity of Artists, Songwriters, & Producers across 700 Popular Songs from 2012-2018.* U of Southern California, febrero 2019, assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-2019.pdf.

Sonora Matancera. "Mala mujer." *Ahora en Lima*, Infopesa, 1978. "Stay Woke: The new sense of 'woke' is gaining popularity". *Merriam-Webster*, www.merriam-webster.com/words-at-play/woke-meaning-origin.

"Top Latin Albums." Billboard, 18 de junio de 2005, web.archive.org/web/20160728185157/http://www.billboard.com/charts/latin-albums/2005-06-18.

"Trap." *The Music Origins Project*, www.musicorigins.org/item/trap-music/.

"Tropical Airplay." Billboard, 26 de marzo de 2005, www.billboard.com/biz/charts/2005-03-26/latin-tropical-airplay.

Viera, Mariana. "Reggaeton's Leading Ladies Combat Exclusion with Unfiltered Sexual Expression." *Vibe*, 26 de octubre de 2018, www.vibe.com/2018/10/reggaeton-women-sexual-liberation.

Wisin. "Saoco." *El Sobreviviente*, Machete/Universal, 2004.

Wisin y Yandel. "Estoy enamorado." *La Revolución*, Machete, 2010.

—. "Rakata." *Pa'l Mundo*, WY Records/Machete Music, 2005.