

**Canarias-Puerto Rico/LATAM y las músicas urbanas:
interseccionalidad y activismo cuir/queer**

David Peña Quevedo

Trabajo de Fin de Máster tutorizado por

José Antonio Ramos Arteaga

Máster Universitario en Estudios de Género y Políticas de Igualdad

Curso Académico 2023-2024

Convocatoria julio 2024

Índice

Resumen	2
Abstract	3
1. Introducción	4
1.1. Músicas urbanas, problemas de conceptualización	7
1.2 El Reguetón: su origen y la intersección entre género, racialización y sexualidad ...	10
1.2.1. Lo social y reivindicativo del perreo: Neoperreo y espacios de lucha	12
1.3 La mujer y lo cuir en el género: El poder de la representación visual y textual en letras y videoclips	15
2. Marco teórico	21
2.1 La música como espacio de resistencia	22
2.2 El binomio Colonialidad/Modernidad y el Sistema Moderno/Colonial de Género ...	24
2.3 El Atlántico y la construcción de la identidad	27
2.4 Lo cuir	31
3. Puerto Rico: Pasado y presente colonial	36
3.1 Kevin Fret y la provocación como elemento disruptivo y seña de identidad	41
3.2 Villano Antillano: la máxima referente del trap latino cuir	48
3.3 Ana Macho, del perreo cuir pa'l mundo	55
4. Perú	60
4.1 Bobby Sánchez y su activismo indígena y cuir	65
4.2 Gad Yola, la travesti del Perú antirracista y decolonial	70
5. Canarias	75
5.1 Cruz Cafuné y el 922/928	83
5.2 Las K-narias, pioneras del género en Canarias	85
5.3 Reina Omega, la resistencia desde el barrio	88
5.4 Addenda	91
6. Conclusiones	92
7. Bibliografía	96

Resumen

A través del género urbano, el feminismo decolonial y la teoría cuir se busca establecer un diálogo entre la realidad territorial y subalterna de Canarias, Puerto Rico y Perú. A partir de esta relación, se explora si la música urbana y su puesta en escena pueden configurarse como herramientas decoloniales y de representación cuir, considerando el impacto del reguetón, trap o rap en la contemporaneidad. Se pretende demostrar que en estas propuestas musicales se generan unos imaginarios claves para analizar las dinámicas sociales actuales y los activismos. Ya sea por su origen en las clases marginalizadas y afrodescendientes, o por características relacionadas con el sexismo y la homofobia, la desidentificación y la resignificación serán mecanismos centrales en la metodología. La elección de los territorios no es baladí: establece un espacio de conversación transoceánica, donde Puerto Rico actúa como bisagra entre Canarias y Perú.

Palabras clave: Feminismo, decolonial, Cuir, género urbano, reguetón, deseo, cuerpos, africanidad, indigenismo, canariedades.

Abstract

Through urban genre, decolonial feminism, and queer theory, the aim is to establish a dialogue between the territorial and subaltern realities of the Canary Islands, Puerto Rico, and Peru. From this relationship, it explores whether urban music and its staging can be configured as decolonial and queer representation tools, considering the impact of reggaeton, trap, or rap in contemporary times. The intention is to demonstrate that these musical proposals generate key imaginaries to analyze current social dynamics and activism. Whether due to their origin in marginalized and Afro-descendant classes or characteristics related to sexism and homophobia, disidentification and resignification will be central tools in the methodology. The choice of territories is not trivial: it establishes a space for transoceanic conversation, where Puerto Rico acts as a hinge between the Canary Islands and Peru.

Key words: Feminism, decolonial, queer, urban genre, reggaeton, desire, bodies, Africanity, indigenism, Canary identity.

1. Introducción

La música forma parte de mi identidad. Desde bien pequeño me ha acompañado y ha sido parte del desarrollo de mi historia personal en el coche de mi madre, en reuniones familiares cantando canciones típicas de Canarias o de salsa, reguetón, boleros, bachatas, con mi primo, mi hermana, amigos, pareja... Siempre me ha acompañado y es, probablemente, una de las cosas a las que más tiempo le he dedicado nunca. El tema que he escogido responde en gran medida a esta relación, aunar muchas de las cosas que hago y planteo en mi día a día: el género, lo cuir, la música o la realidad colonial, elementos interseccionales del presente trabajo y centrales, a excepción de la música, del Máster en Estudios de Género y Políticas de Igualdad que curso actualmente.

La música urbana es el espacio en el que me he movido desde que pude tener agencia a la hora de decidir qué música escuchar por cuenta propia, al igual que siempre ha sido un género, sobre todo el reguetón, que en mi familia se ha escuchado mucho. Reggaetoneros como Daddy Yankee o Don Omar, salseros como Marc Anthony o Rubén Blades, y un sinfín de artistas más compusieron mi infancia musical. La música latina formaba parte de nuestro día a día. Siempre me rodeó, pero nunca lo había analizado. Escuchaba las canciones, veía videoclips y consumía este tipo de contenido sin realizar una lectura que respondiera a preguntas como: ¿qué mensaje hay detrás de una canción? ¿Qué buscan representar con los videoclips de estas? ¿Qué cantantes intentan transmitir ciertos valores, críticos sobre la realidad, conscientes de su posición o, por el contrario, se limitan a reproducir valores negativos para su público (como suele ser la consideración común hacia esta música)? ¿Qué situaciones generaban en espacios festivos por las letras y valores que promovían dichas canciones?

Por tanto, es en este punto en el que comienzo a plantearme si, en lugar de criticar, vandalizar y criminalizar al *género* (basándome en parte de la opinión pública), empiezo a estudiarlo con otros ojos, a investigarlo y analizarlo desde los estudios de género y las disidencias sexuales, aplicando los saberes adquiridos durante mis estudios de máster. Sería poner en práctica un abordaje a aquellas canciones que formaron parte de mi adolescencia, como, por ejemplo, cuando revisité la canción *Cuatro Babys* de Maluma junto con Bryant Myers, Juhn y Noriel. Se trataba de una canción que, como su nombre indica, habla sobre cuatro chicas desde una perspectiva sexualizada a las que los protagonistas harían de todo, desde una posición de dominación y sumisión por parte de ellas. Canción muy explícita desde el imaginario más sucio de la dominación masculina,

fue un “himno” para mi generación. Ahora, al leerla desde mi paso por el máster y prestar atención a la letra y vídeo y lo que esto implica, la verdad reluce y se evidencia la fuerte carga sexista y machista que tiene el tema. Y, como esta canción, hay miles de ejemplos más que dan la razón a quienes critican este tipo de composiciones.

Con el paso de los años me he dado cuenta de que ese campo artístico, que engloba tantos géneros distintos entre sí, justificaba la acusación de degradación de la mujer habitual. Música sexista, que no tiene ningún tipo de complicación o de complejidad musical, y que era música hecha por las clases bajas y marginalizadas de la sociedad, evidenciado por el lenguaje explícito y “vulgar”. Estos son algunos de los calificativos que he ido escuchando y que me han ido diciendo a lo largo de mi vida. No les falta razón en muchas de esas críticas negativas. Es de sobra conocido que el reguetón o el trap, entre otros, promueve unas letras que transmiten mensajes profundamente sexistas, machistas o diversofóbicas; reproducen una serie de estereotipos sobre una masculinidad tóxica y una heterosexualidad obligatoria que dista mucho de la tolerancia y fluidez que cada vez va ganando terreno (pese a la corriente neoconservadora internacional).

A pesar de todo, el *género*¹ posee una cualidad que lo ha acompañado desde sus comienzos: su capacidad de crear comunidad e identidades colectivas y de transmitir mensajes que de ninguna otra forma pudieran ser expresadas. El rap o el hip-hop surgieron en EE. UU en los 70 como espacios de fiestas de la comunidad negra de Nueva York y como respuesta a las diferentes opresiones que vivían en el país. Fue su espacio para reclamar y expresar la dura realidad que vivían en sus barrios. El reguetón pertenece, en sus orígenes, a ese espacio de resistencia y visibilidad de las clases pauperizadas. Así, el reguetón se desarrolló en Puerto Rico² a partir de raíces panameñas y jamaicanas con influencias del hip hop estadounidense y la soca trinitense, siendo un marco en el que expresar lo que le pasaba a la población local desde una mirada situada desde el propio territorio.

Las primeras preguntas que me surgieron a partir de esta constatación fueron: si nació en un espacio de lucha, de reivindicación de derechos y de realidades subalternas, ¿lo podría ser también para la comunidad LGTBIQ+?, ¿si existen producciones que

¹ Siempre que aparezca en cursiva la palabra *género* se hará referencia a su significado musical como género/música urbana y no al género como construcción sociocultural.

² Cito muchas veces a Puerto Rico ya que es el epicentro, o uno de ellos, del género rey de lo que representa la música urbana: el reguetón. Aunque analizaré más realidades aparte de la de la isla.

evidencian todo lo negativo del *género* pero que, a su vez, demuestran la capacidad que tiene para crear otro tipo de paradigma musical, podría promover también más realidades, más experiencias vitales que acompañen a personas a las que le faltan referentes por ser personas disidentes de la norma sexoafectiva? ¿Es posible una *cuirificación* del *género* urbano y que, a su vez, evidencie la realidad colonial vigente en muchos de los territorios pioneros de este tipo de producciones musicales?

He aquí mi principal planteamiento en este trabajo de fin de máster. Indagar en cómo el *género* urbano es, actualmente, uno de los espacios que más riqueza y más posibilidades tiene, tanto por su capacidad de difusión debido al contexto de las redes sociales (RRSS) y de plataformas de *streaming* musical. Además, cómo, por su facilidad a la hora de que cualquier persona genere este producto, ayuda a crear nuevos espacios seguros y reapropiarse y resignificar diferentes estilos musicales que, históricamente, han invisibilizado su realidad. De esta forma, en lugar de escuchar diferentes mensajes y letras con contenido homófobo, ahora somos los colectivos los que reclamamos un espacio en el que expresar nuestra sexualidad de manera libre, nuestras vivencias, deseos y nuestras maneras de ser y estar, de ocupar un lugar en el espacio y de poner el cuerpo en el centro. Se trata de resignificar las herramientas de siempre para crear un paradigma diferente, en la que artistas como Villano Antillano, el fallecido Kevin Fret, o incluso artistas cishetero como Bad Bunny, entre muchísimos más, realizan una labor de normalización, lucha e inclusión de las minorías en el *género*. Por último, se intentará demostrar cómo el *género* es un espacio de tráfico y de nuevas dinámicas y formas sociales. Se compone, así, como un elemento fundamental en las próximas líneas de investigación social, reivindicando su papel como archivo y material importante de estudio.

Para entender estas ideas, primeramente, realizaremos una contextualización del desarrollo de los *géneros* escogidos y la del propio concepto de *género* urbano, ya que aquí es donde reside toda la importancia que han tenido, tienen y pueden tener en un futuro para crear un marco en el que el *género* sea más inclusivo. Es importante esta labor de contextualizar el valor y papel social que la música urbana tiene en el mundo. Usada de mil maneras diferentes, la música siempre se ha conformado como una parte de la cultura y la realidad de cada una de las comunidades del mundo. Se modela como una herramienta en la que las personas reflejan una variedad importante de experiencias: sentimientos, creencias, emociones, pasiones, vivencias... Mediante otro código y canal, se han transmitido millones de mensajes a través del medio, ya sea con la música clásica

o rapeando sobre un *beat* en la contemporaneidad. Es una vía, además, de comunicación entre artista y oyente, en el que se establecen unas relaciones de significación e identificación con el otro. La música genera empatía, crea comunidades y acompaña a toda clase de personas, tanto a las mayorías como a las minorías. Además, en el contexto actual de liquidez de la sociedad y de la construcción de esta sobre figuras famosas a modo de referentes, es interesante reivindicar el papel social que muchas veces estos artistas cumplen, aunque muchas veces no son conscientes de hasta dónde llega el altavoz mundial que poseen. Evidentemente, no se trata de obligarlos a cumplir un papel más allá de su profesión artística, pero sí es necesario reivindicar cómo funciona su influencia para las personas y el activismo. De esta manera, he escogido precisamente a una serie de artistas que, ya sea por sus canciones, videoclips o apariciones públicas, se encuentran concienciadas con este contexto diverso y, de alguna manera, realizan un activismo proactivo con sus producciones musicales y al poner su cuerpo, su deseo y su identidad en el centro de su arte, y como se interseccionan elementos como el género, las disidencias sexuales, la raza, o lo colonial. Se podría definir su actividad como *artivismo*, mezcla de arte y activismo que crea un producto cultural con un fin activista, en el que prima la conciencia social activa por parte del artista.

1.1. Músicas urbanas, problemas de conceptualización

La música urbana se conforma por diversos géneros muy diferentes y, a su vez, similares entre sí. Guardan muchas similitudes porque muchos de los géneros que conforman el grupo se han alimentado e inspirado de recursos de otros; quizás un ejemplo muy visible sea el reguetón y cómo se inspira en las melodías y bases del dembow, del reggae o del hip-hop, entre otros. Sin embargo, no existe una definición muy clara de lo que engloba o de lo que abarca el concepto “música urbana”. Al realizar una búsqueda encontramos cuatro o cinco géneros que aparecen en todas las listas y documentos que teorizan sobre esta clasificación.

La conceptualización acerca del género es problemática. Empezó a ser utilizado como un término paraguas tanto para el reguetón, pop latino, trap latino y derivados (Streiffer, 2021, 10). Algunos artistas como Sech (2020) denuncian que esta nominación no es buena para su reconocimiento y optan por nombrar a los géneros por su nombre, de una manera más específica. A pesar de esto, lo interesante reside en el origen y lo que

implica la palabra urbano y como esta, en el contexto actual, en el que el *género* compone la totalidad del producto *mainstream* (esto es lo más popular), supone una “negación” de lo que históricamente ha sido la música afrolatina (Streiffer, 2021, 10). El término imbrica dinámicas relacionadas con las comunidades negras y latinas, encerrando una fuerte connotación racial al relacionar lo urbano con la racialización:

is careful not to dismiss the racial and economic realities that words like urbano have come to signify. “The term urban is a spatial term, but it’s not a neutral spacial term,” she says, pointing out its common correlation to Black and brown communities. It’s not a racial term *by definition*, but I think it is used as a way to also signal race and class without saying them explicitly. (Burgos, 2020)

Las uniones afrolatinas van a ser una constante en el transcurso del trabajo, ya no solo por el “hermanamiento” de la mayoría de los géneros musicales que abordo, sino por la realidad territorial de aquellos lugares que analizo, representando todas ellas, además, elementos coloniales y una infinidad de diásporas entrelazadas en esos territorios, bien en la actualidad, bien en el desarrollo histórico de esos espacios. Musicalmente, la unión es esencial a la hora de entender el carácter social y reivindicativo que tienen, ya que muchos de estos géneros surgieron como unión de diferentes culturas enlazadas en un mismo territorio, pero culturas generalmente marginalizadas. Esto se ejemplifica muy bien con el reguetón, que nace como resultado de la fusión y convergencia de varias culturas y procesos que tuvieron lugar en varios países caribeños (Castro, 2021, 12). Es algo que también pasa con el hip-hop, género y subcultura que se origina en un contexto de mucha pobreza y escasos derechos civiles de la comunidad afroamericana en el sur del Bronx y Harlem a finales de los 70. En ese contexto, convergían numerosas culturas, como la afroamericana y la latina, con especial protagonismo de la boricua, entre muchas otras.

Algunos de los géneros musicales ya mencionados son algunos sobre los que se orienta el presente trabajo, a los que se le suma la música electrónica por su carácter disruptivo y contracultural, interesantes en los entornos lúdico-festivos y las fusiones dentro de la música. De esta manera, la unión de la electrónica con artistas del género urbano ha sido una constante en los últimos años, abriendo, así, un numeroso abanico de posibilidades musicales.

Los géneros principales son los siguientes: rap, trap, hip-hop y, sobre todo, reguetón. Estos géneros tienen su origen en las clases marginalizadas de los territorios en

los que surgen cada uno de ellos, creados en la calle por y para la calle. Es interesante también indicar que, coincidiendo con los primeros años de desarrollo, algunos de estos géneros sufrieron graves ataques por parte de grupos conservadores o espacios sociales que buscaban censurar las canciones y producciones y las distribuciones de estas. Sin ir más lejos, y como veremos más adelante, Puerto Rico sufrió una persecución constante hacia las producciones de reguetón de la isla. Confiscaban discos, casetes y todo tipo de contenido que tuviera que ver con el género, ya que se asociaba con delincuencia, violencia contra la mujer, negritud como sinónimo de lo mencionado, entre otros:

Debido a que el reggaetón se asociaba con los ciudadanos más pobres y negros del país y su supuesta predisposición hacia la violencia y la depravación sexual, fue hostigado oficialmente como un vehículo criminal. En 1995, el Escuadrón de Control del Vicio de la Policía de Puerto Rico, con la ayuda de la Guardia Nacional, tomó la iniciativa sin precedentes de confiscar grabaciones de tiendas de música, alegando que las letras de reggaetón eran obscenas y promovían el uso de drogas y el crimen. El Departamento de Educación de la isla se unió a estos esfuerzos y prohibió la música underground y la ropa holgada, en un intento de eliminar la plaga de la cultura hip-hop de las escuelas (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009, 31).

A pesar de esto, el reguetón es uno de los géneros con más éxito en el mundo actualmente. Pasó de estar perseguido a formar parte de la idiosincrasia de la Isla, un producto que forma una identidad colectiva dentro del pueblo puertorriqueño. Ello evidenciaba la situación de las comunidades que conforman a Puerto Rico, un territorio marcado por la realidad colonial (tanto de España como de EE. UU), por las migraciones y las relaciones que el proceso ha generado en el contexto histórico y actual. Y, por supuesto, por poner en el centro las diásporas africanas en la cultura local (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009, 29). Sin embargo, el ejercicio incesante de censurar estas producciones generó el efecto contrario: se transforma de marginal a célebre, ampliando su reputación como el nuevo idioma de rebeldía de gran parte de la juventud isleña (33). Sin embargo, no es sólo el carácter racial, social y de clase lo que transversaliza al reguetón. Los cuerpos, los deseos y la sexualidad explícita son otros de los temas centrales de las letras y producciones de reguetón.

1.2 El Reguetón: su origen y la intersección entre género, racialización y sexualidad

El origen del género es interesante y ejemplifica muy bien el contexto de los años 90 en Puerto Rico, un territorio con índices de pobreza muy alto, con la realidad neocolonial de EE. UU. que transversalizaba su realidad e identidad y un sinfín más de factores que hacían de la Isla un territorio lleno de interseccionalidades. Como mencioné anteriormente, el reguetón se nutre del reggae, el hip-hop o el dembow, entre otros. Pero en sus inicios, recibía otra denominación consecuencia de la relación con los géneros mencionados, el *underground*. Este término, además de su origen consolidado en la historia de los movimientos artísticos, viene directamente del hip-hop, y presentaba muchas de las características que el género rey latino evidencia en la actualidad. Fue tildado de obsceno, pornográfico, inmoral, o de promover un libertinaje sexual entre la población joven al igual que el uso de drogas o la romantización del mundo del narcotráfico.

En un sentido más amplio, el *underground* también presentaba una clara connotación sexista y homófoba, siendo la hipermasculinización un factor central en las producciones musicales de la época. Su sucesor, el reguetón, seguiría la misma línea de mensaje durante su historia hasta la actualidad, aunque no creo que sea responsabilidad del *género* en sí mismo, sino es consecuencia de la realidad patriarcal vigente en el resto de la sociedad. Se podría decir que el paso del *underground* al reguetón se da una vez se profesionaliza y se comienza a comerciar con las grabaciones. Antes de esto, se hacían en garajes que cumplían la función de estudio, además de usar canciones de otros géneros que no poseían los derechos de autor. Una vez se empieza a comercializar, surge el movimiento conocido como reguetón. No deja de ser el mismo género, pero cambia todo su contexto. Así, una buena definición o conceptualización de lo que se entiende por reguetón puede ser la siguiente realizada por la investigadora Lourdes Moreno:

Desde sus orígenes, lo híbrido, la mezcla y los cruces de músicas y escenas forman parte de este estilo musical. “El género que hoy conocemos como reggaetón es producto de múltiples circuitos musicales que no se circunscriben a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas” (Wayne y Rivera, 2010: 1). Así se ha ido creando un ritmo que fusiona, entre otros, el calipso, la música jíbara, el mambo, el reggae, la salsa y el hip-hop neoyorkino, porque esta ciudad y el flujo migratorio son claves para el desarrollo

de este género, ya que es el lugar donde los grupos caribeños se mantenían en contacto social, cultural y musical (Manuel, 1998: 23-24). (Moreno, 2023, 11).

Ambos géneros eran, además, un espacio ocupado por la población pobre, latina y negra de Puerto Rico. En el momento en el que traspasa estas fronteras y se convierte en un producto consumido por otras clases sociales de la isla, comienza a ser un problema gubernamental y de Estado debido a las connotaciones negativas mencionadas anteriormente y a que, de alguna manera, se veía como un factor que corrompía la identidad puertorriqueña (así lo entendía el Estado al no ser originario del territorio). Aun así, pasó de ser la música de las clases marginadas de Puerto Rico a ser el principal producto de exportación de la isla (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009, 32). Por otra parte, muchos de los movimientos censors del reguetón tenían una razón clara: el auge y la popularidad del género se veía como una amenaza al orden social de la época en Puerto Rico. Como en la actualidad con las identidades cuir, empezaron señaladas negativamente por sus supuestas distorsiones de lo hegemónico.

Es cierto que presenta una clara connotación sexista, machista, homófoba y heteronormativa que inunda la mayor producción musical del género, y contribuyen a generar un imaginario colectivo sobre qué se debe ser o cómo relacionarse con el entorno, centrado sobre todo en el derecho a poseer los cuerpos femeninos desde la mirada masculina. Negar la capacidad de la música para generar este tipo de dinámicas sería ingenuo. Al ser un género dominado por hombres, las ideas de masculinidad y heterosexualidad se sostienen sobre las bases patriarcales del sistema social vigente, y esto supone un problema grave puesto que el altavoz de las canciones del género es actualmente muy grande, y su capacidad de difusión gracias a las redes sociales (y la orientación del mercado musical en la actualidad) hacen que se propague de manera imparable. De esta manera, se podría concluir que el reguetón se constituye como una herramienta más de propagación de dinámicas patriarcales y sexistas que repercuten en la realidad y en el día a día de las mujeres y de las disidencias sexo-genéricas. Sin embargo, al aplicar la teoría cuir como “teoría multidisciplinar capaz de reformular y deconstruir los discursos de la cultura heteropatriarcal dominante en relación con el cuerpo, la sexualidad y el género dentro de la música popular” (Arias, 2019, 50) y si tenemos en cuenta que tanto las identidades sexuales como la de género se crean a través de actos performativos, la resignificación y subversión del reguetón se antoja esencial tanto por sus características como por su contexto histórico. Al parodiarlo se crea un

nuevo camino y se cambian las convenciones impuestas socialmente, adoptando un marco que lleva consigo cierta disidencia política y social. Eso es lo que veremos en el corpus de canciones seleccionadas.

1.2.1. Lo social y reivindicativo del perreo: Neoperreo y espacios de lucha

Por otro lado, una de las señas de identidad y reconocimiento del género en términos de baile, así como a nivel social es el perreo. Este baile, considerado soez y “de baja reputación”, tiene una fuerte connotación sensual: una persona baila muy pegado a la otra, de manera individual o en grupo moviendo intensamente las caderas al son del *beat*, que es el que marca el ritmo de la canción y, por tanto, del baile. Lo más importante es que esto no requiere de una interacción entre personas. Cada una es libre de bailar con quien quiera, como quiera y cuando quiera. Sin embargo, este baile ha sido tachado de machista y moralmente reprobable puesto que “degrada” a la mujer al rol de mero objeto sexual. Si nos ceñimos a las producciones más *mainstream* o famosas del reguetón es cierto que, en muchos de los videoclips y de las letras, la mujer aparece con un rol pasivo que responde a la mirada del deseo masculino, aunque considero que el problema reside en quedarse simplemente con este punto de vista. Como el propio género, el perreo tiene una gran carga revolucionaria a la hora de reestructurar cuales son los sujetos activos y quienes ponen en el centro tanto sus cuerpos como sus deseos y realidades. Por tanto, se debería pensar el perreo como un fenómeno que es complejo y contradictorio a partes iguales, que puede ser entendido como una forma de empoderamiento, tanto femenino como del colectivo LGTBQ+ (Arias, 2019, 46). Este baile también sufrió un proceso de persecución y la censura. Similar a las redadas de tiendas y a las incautaciones de *cd's*, casetes y cualquier otro tipo de material relacionado con el reguetón, el perreo fue acusado como “un factor detonante de actos criminales”, así como subvertir la identidad de la juventud puertorriqueña y de toda aquella persona que bailara y escuchara reguetón. Sabiendo esto, es interesante como, en 2003, época en la que el género no contaba aún con excesiva popularidad mediática, la senadora de Puerto Rico, Velda González, aparecía públicamente bailando reguetón, después de haberlo perseguido durante los años previos (Negrón-Muntaner, Rivera, 2009, 29).

La sexualidad asociada a este tipo de baile, así como lo explícito del mismo, atribuía una falta de “respetabilidad social”. Esto fue la crítica central por parte de los

colectivos censores del movimiento a lo que a la identidad puertorriqueña se refiere; así, la hipersexualidad que podría representar el género y el baile asociado se entendía como una mala representación de la sociedad y las mujeres puertorriqueñas. Para los grupos católicos, el auge del reguetón y el perreo provocó un pánico moral que, como ya se ha dicho, contribuyó al efecto contrario: su popularidad (Streiffer, 2021, 13). Por tanto, esta cruzada contra el género se veía como una amenaza al orden social de la época en Puerto Rico. Y como señalamos antes, similar a las identidades cuir, pues como las mujeres con autonomía erótica en el perreo, las personas cuires también eran vistas como amenazas al matrimonio y la familia nuclear heterosexual, y por eso, leídas como amenazas a la sociedad (13). No podemos olvidar que el Estado puertorriqueño promovía la heterosexualidad normativa, así como la unión en matrimonio tradicional. Prueba de ello es que la sodomía no fue despenalizada hasta 2003 en el archipiélago y, aunque estas leyes no se aplicaran de manera práctica de manera continuada en la sociedad, contribuían o legitimaban la idea que las personas cuir no formaban parte de la nación puertorriqueña e intimidaban a les ciudadanos cuir a censurarse a sí mismos por miedo de violencia o rechazo (15).

El perreo y el reguetón, aunque han sido señalados por sus valores machistas y homofóbicos, se han constituido, a su vez, como uno de esos espacios en los que subvertir estas dinámicas opresivas. A ello contribuye un factor importante: los espacios de fiesta y la capacidad de comunidad que se forma en dichos lugares. Por lo general, las discotecas, bares y clubs no han sido históricamente cuir *friendly*, sino todo lo contrario; se concibe salir de fiesta como un “coto de caza” en el que los hombres buscan con qué mujer ligar. Esto fomenta que las personas diversas sexualmente no se sienten lo suficientemente cómodas en estos espacios hipermasculinizados. Aun así, los tiempos van moldeando este tipo de encuentros. Cada vez son más los lugares que se presentan hacia la comunidad cuir como espacios seguros en los que, sobre todo, ser elles mismas y poder vivir su sexualidad de manera libre, perreando hasta el suelo con únicamente un objetivo: disfrutar.

Existe un subgénero dentro del reguetón que cada vez gana más popularidad: el Neoperreo. Si no fuera por la conectividad mundial, es muy probable que el Neoperreo no tuviera la entidad que está cobrando. Hay que destacar que no se constituye como una categoría independiente ya que, aunque sí que presenta suficientes novedades para diferenciarse del reguetón, no supone una innovación que haga que se constituya como

categoría independiente (Arias, 2019, 50). Emergente, y sin abordar las esferas más *mainstream* del contexto musical, este subgénero, según la investigadora Marina Arias, se define de la siguiente manera:

Finalmente, se define el neoperreo como reguetón transnacional apropiado por grupos tradicionalmente marginados en el discurso del género, mujeres y personas queer, y reescrito según sus propias reglas, regido por una estética *freak* y futurista donde la sexualidad sigue jugando un papel fundamental y el baile cobra mayor protagonismo (Arias, 2019, 63).

Una de sus principales figuras es la artista chilena Tomasa del Real, que fue la que acuñó el término en 2016. Relata que el “neoperreo es como la nueva manera de perrear, así como la nueva manera de escuchar reguetón” (47). Mezcla y se conforma como la síntesis de todos los sonidos que caracterizan al género e incluyen tanto a mayorías como a las minorías, que se reúnen a través de la pasión y el disfrute de bailar y compartir en este tipo de espacios. Como menciono anteriormente, una de las principales características que presenta es lo global del propio movimiento dentro de lo que supone ser un subgénero y moverse por un contexto *underground*³. Gracias a las RRSS, se crean diferentes comunidades de artistas de lugares de todo el mundo, y se promueve una red de fiestas y conciertos que gira por América Latina, EE. UU. y Europa (48). Además, no solo supone una comunidad global que promueve conciertos y eventos, sino que se genera un sistema de transmisión de ideas, conocimientos y propuestas musicales que permiten a los productores y artistas experimentar con géneros distintos al reguetón o reformular las bases que han caracterizado siempre al reguetón. Uno de los elementos más característicos de este subgénero es la performatividad insertada en las producciones musicales y, sobre todo, en los videoclips y apariciones en redes sociales de sus artistas. Elemento inherente a la teoría cuir, se complementa con esta estética *freak* del neoperreo, que no es sino la representación de los seres híbridos, provocativos o raros. En palabras de Tomasa del Real, “somos los *Monster High* del reguetón, en un estilo que fusiona elementos futuristas y *freaks* con la estética hipersexualizada del reggaetón” (48). Por tanto, este valor performativo de sus acciones supera las convenciones artísticas para construir nuevas realidades. Así, las canciones del subgénero mencionado tratan, con

³ En este caso *underground* es referido a que el Neoperreo no ocupa el espacio *mainstream*, sino que se mueve en espacios marcados por lo alternativo y por todo aquello que no representa lo “popular”. Además, el neoperreo no se promueve desde las grandes compañías discográficas, sino que sus trabajos son lanzados por sellos independientes.

algunos de los aspectos mencionados anteriormente, de sobrepasar los límites del género y de la sexualidad que han caracterizado al reguetón tradicional, subvirtiendo los significados y creando nuevos espacios inclusivos.

Finalmente, el perreo se ha presentado en ciertos lugares como símbolo de lucha y revolución política del pueblo frente al estado corrupto que les gobierna. Así los hechos que ocurrieron en Puerto Rico en 2019 contra el gobierno de Ricardo Roselló, cuando la población salió a la calle a acampar durante semanas y a manifestarse en contra del ejecutivo de Roselló, denunciado por su corrupción y por las políticas públicas que fomentaban discriminación y prejuicio hacia la comunidad cuir. Sumado a las protestas de artistas referentes a nivel mundial como Residente, Bad Bunny o Ricky Martin (todos, a excepción de Ricky Martin, son referentes del género analizado en el presente trabajo), entre otros, el “perreo combativo” (González, 2021, 3), término presente en varios artículos académicos como en diferentes noticias, inundó parte de las calles del territorio como señal de protesta de las disidencias sexogenéricas, reivindicando un entorno seguro y acceder a derechos de manera libre y diferente. Así, el colectivo decidió realizar el evento en las escalinatas de la catedral como un gesto de performance político y de denuncia frente a un edificio que representa uno de los mecanismos principales de opresión hacia el colectivo LGBTQ+ (Delgado, 2019). Simbolizó una forma de hacer justicia, tanto a las personas del colectivo que habían sufrido en algún momento discriminación o persecución por parte de la Iglesia, como por el Estado, en el pasado y en la actualidad. El perreo, por tanto, adquirió un gran sentido político y revolucionario para la comunidad cuir.

1.3 La mujer y lo cuir en el género: El poder de la representación visual y textual en letras y videoclips

Lo cierto es que ha sido muy laborioso visualizar o realzar figuras artísticas en lo *mainstream* que engloben las diferentes interseccionalidades analizadas en el presente trabajo. Ya sea por no ser cuir, ya por no tener en el discurso insertado la perspectiva colonial, recoger el corpus no ha sido tarea sencilla. Aun así, el recuento de artistas ha sido muy completo, trayendo diferentes perspectivas que atraerán riqueza al análisis del trabajo y que abordan la presentación del cuerpo, los deseos y las disidencias, por un lado;

lo femenino, lo masculino o la identidad territorial de una manera muy diferente entre sí, por otro.

Como ya hemos mencionado, la caracterización de la mujer en el *género* ha sido muy marcada durante su desarrollo: mujeres que no forman parte de la producción musical, ya sea cantantes, letristas o productoras, han estado delimitadas al rol pasivo característico del conjunto de la sociedad. El acceso ha sido denegado sistemáticamente, y son muy pocas las artistas que destacan en los comienzos y desarrollo de la música urbana. Los nombres más destacados que se pueden llegar a considerar “importantes” o con un impacto en el movimiento considerable representan un número pequeño, ya en el mundo anglosajón como en el contexto latino. Afortunadamente, en los últimos años esta tendencia ha ido cambiando: Lauryn Hill, Queen Latifah o Missy Elliot⁴ en el mundo del hip-hop estadounidense, o Ivy Queen en el del reguetón son de los nombres más destacados que podemos señalar.

Es interesante destacar que las dos primeras, desde su explosión en los 90 no han tenido el mismo espacio de repercusión e influencia que tuvieron en dicha época, al igual que la última, que es considerada como la diva más destacada del mundo del reguetón. Su figura entraña muchas singularidades. En un contexto en el que las mujeres solo eran representadas desde la sexualización de sus cuerpos y desde el rol de cuerpo que hay que colonizar/conquistar/poseer, ella logró hacerse un hueco y convertirse en una de las artistas más reconocidas del reguetón a nivel mundial. Se deshizo de esa figura pasiva para convertirse en una que cantaba sobre los problemas de las mujeres de Puerto Rico, especialmente, la representación de la violencia de género que sufrían las mujeres en la isla. Además, hablaba de la sexualidad de las mujeres desde la perspectiva femenina, algo que no era la común en la época (ni en la actualidad). Ella, por tanto, usó su música y sus intervenciones públicas para reivindicar la autonomía femenina, y supone una base histórica para la presencia de mujeres en el reguetón, conformándose como el primer ídolo femenino del género, y también una figura entre la comunidad cuir. Ivy Queen representa esa disonancia dentro de un espacio fuertemente masculinizado. Su labor marcó un antes y un después en el movimiento, creando el marco en el que las artistas que se encuentran en los márgenes pudieran verse capaces, con agencia y con autonomía

⁴ Es una de las referentes de Villano, 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”

para poder realizar la música que aman y les apasiona, incluso siendo este un espacio violento. Originaria de Puerto Rico, este hecho aumenta el valor que tiene y su resonancia al ser la cuna del *género*.

Por otro lado, los videoclips podrían definirse como el medio por el cual se pueden representar o verse las dinámicas patriarcales y sexistas que imperan socialmente y en el *género*. No hay que olvidar que la música “pone voz y sonido a la definición cultural de lo que significa la masculinidad y la feminidad; expande y simboliza, como ningún otro arte, los modelos de hombre y mujer que una sociedad da por válidos” (Castro, 2021, 10), y los videoclips de las canciones no dejan de ser la representación visual de lo que la música, muchas veces, intenta transmitir. Cierto es que el propio medio del que se habla da muchas posibilidades: pueden ser videoclips abstractos, que se muestre explícitamente lo que la letra de la canción habla, o cualquier otra realidad posible. Partiremos de una definición del videoclip como punto de partida: un formato audiovisual de comunicación comercial al servicio promocional de unos contenidos musicales producidos por la industria discográfica, que se basa en la adición de imágenes a una canción preexistente (Jorquera-Trascastro, Pérez, 2021, 385). Esta parte es fundamental ya que forma parte del cuerpo de análisis del trabajo, pues no solo se analizarán letras, sino también videoclips, dada la fuerte carga representativa de lo que refleja. El videoclip es un constructor de universos simbólicos en los que se articulan valores sociales o perspectivas de vida, así como un mecanismo generador de modelos de comportamiento, roles sexuales o diferencias de género, al mismo tiempo que el propio formato hace uso de dicho poder para la difusión de mensajes reivindicativos (386).

Como ya he mencionado, la figura de la mujer en los videoclips es el mismo que en las letras, pero aquí de manera más explícita mediante imágenes. Roles pasivos, sexualizados, con el único protagonismo de mostrar sus cuerpos como un éxito sexual del cantante de turno, el cual, en muchas ocasiones, se presenta como esa figura de rey en un trono con muchas mujeres a su alrededor, generalmente, con muy poca ropa (para destacar la genitalidad y sexualidad del cuerpo femenino):

El vídeo de reggaetón presenta al hombre definido como «macho», «rodeado de mujeres que están dispuestas a tener sexo con él, y él está dispuesto a satisfacer a todas». Además de ser un objeto de deseo, en dichos vídeos la mujer suele ser un capital para el estatus de los cantantes (Carballo, 2006), capital que exhiben como

trofeos (cosificando a la mujer) ante otros hombres (Jorquera-Trascastro, Pérez, 2021, 396).

Este será una constante en el desarrollo histórico del reguetón y el *género* en su conjunto, aunque hay artistas que, hoy en día, cambian esta dinámica y cuestionan todo este valor representativo, resignificando e incluso parodiando muchas de estas constantes, al asumir la necesidad de cambio de modelos hegemónicos a favor de uno más inclusivo. Es en este punto donde se intercalan la teoría queer/cuir y el significado y valor/alcance social del videoclip. Lo queer/cuir en un videoclip se establecerá atendiendo a cómo se crea o se materializa la representación que se hace de los cuerpos, así como desde la interacción entre los personajes (383). Además, esta modalidad dentro del mundo audiovisual no contaba con casi representación en el desarrollo del género: lo cuir, lo gay, lo lesbiano... no era de interés por parte de las discográficas que distribuían los productos musicales dentro de la industria, siendo el contenido explícitamente gay un contenido amenazante (386), poniendo en evidencia el factor homofóbico que impera dentro del sistema musical. El recorrido del videoclip queer/cuir ha evolucionado simultáneamente al desarrollo del movimiento en los últimos años, al igual que guarda similitudes con la evolución del *género*: al ocupar los márgenes y no ocupar un espacio en el discurso central, las personas cuir artistas han tenido que buscar las grietas del sistema para realizar ahí su obra. Con el paso de los años sí que se han ido integrando más en la industria musical, creando contenidos y productos más comerciales y dirigidas a un público mucho más numeroso que el que tendrían desde lo marginal. Así, se podría decir que el recorrido ha sido de lo *indie* (en el sentido de alternativo) a lo *mainstream*. Aunque aún queda mucho por hacer, lo cierto es que son cada vez más personas visiblemente cuir las que están ocupando espacios dentro del discurso *mainstream*, sin dejar de lado que en el espacio más *indie* hay un sinfín de artistas que elaboran su discurso y producción musical de manera libre y rompiendo con las dinámicas patriarcales y binaristas de la sociedad, fuera del yugo de las grandes empresas musicales que marcan la línea del ritmo de productividad de los artistas y qué es lo que se escucha y lo que no. Pero, aunque ocupen espacios con una alta carga comercial, no hay que olvidar que es el cuerpo cuir el que introduce el más alto grado de subversión de los modelos culturales tradicionales: no encaja en el binarismo occidental tradicional (390). Así se podría reconocer la identidad cuir de un video musical en todo aquel producto artístico que cuestiona o difumina los discursos normativos sitúan al cuerpo como elemento fundamental de transgresión:

La identidad queer del vídeo musical puede así reconocerse a través de la representación de los cuerpos y de su puesta en escena (vestuario, caracterización, etc.), como elementos de identidad de los caracteres, así como de las relaciones entre los personajes. Sostiene López Ocaña (2018, p. 7) que la creación videográfica que cuestiona los discursos hegemónicos «sitúan al cuerpo en el centro de las prácticas, tratando en primera persona los abusos perpetrados desde el biopoder y el patriarcado». (389)

Por tanto, los videos musicales se constituyen en la realidad como un importante modelo digital de producción, distribución y consumo, siendo uno de los espacios más ricos a nivel artístico dentro del panorama musical actual. Desde el auge que el medio experimentó a partir de *MTV* y su canal televisivo donde reproducían los videoclips de los artistas, pasando por el nacimiento y desarrollo de *YouTube*, los videoclips han expandido el *género* hasta convertirlo en fenómeno (Moreno, 2023, 13) gracias a la gratuidad en el consumo de dichos productos. Aun así, el videoclip sigue difundiendo aspectos negativos que generan y reproducen dinámicas racistas, sexistas, homófobas... A esta dinámicas hay que sumar una visión colonial y estereotipada de lo que supone o significa el Caribe y la comunidad latina en su conjunto para el mundo:

los vídeos de reguetón ofrecen una imagen tropicalizada y estereotipada del Caribe, y ese exotismo asociado a la región puede suponer un reclamo como destino turístico: “atraen a la audiencia visualmente a través de la estética caribeña y las imágenes hipersexualizadas de mujeres, así como a través de la desalineación del contenido entre las letras y la trama visual”. Para muchos no se trata de expresiones de jerarquías tradicionales o patriarcales, sino que estos productos audiovisuales transmiten unos códigos y la identidad latina (13).

De esta manera, el videoclip se presenta como un arma de doble filo para las comunidades subalternas. Así como se puede constituir como un espacio importante de lucha, reivindicaciones sociales y expresión de las realidades minorizadas, también pueden constituirse de manera negativa en divulgadores de estereotipos, imágenes hipersexualizadas y una constelación de valores y características que cosifican al conjunto de la comunidad latina.

A modo de contextualización, la siguiente foto es introductoria del movimiento urbano feminista en Sudamérica. Señala artistas de todo el continente que a través del género realizan un discurso deconstruido y decolonial. Se genera, así, toda una corriente

feminista de rap, reguetón o hip-hop, entre otros, producido desde el imaginario latino que intenta resignificar las dinámicas coloniales, sexistas u homófobas que han transversalizado al género.



Mapa de cantantes del género feministas. Fuente: La Jornada de Oriente / Instagram

2. Marco teórico

La sustentación teórica que realizaré en este trabajo consiste en interseccionar tres ejes en estas producciones musicales y visuales: 1) Los géneros musicales urbanos que se utilizan, puesto que la mayoría de los géneros que vamos a analizar se originan: desde espacios marginales/subalternos, sufren dinámicas coloniales y de clase que la valoran según algunos estereotipos que marcan la realidad caribeña, latina, antillana o canaria (sexualización de su población y del territorio (paraíso), fuerte racismo sobre los cuerpos...); 2) las disidencias sexo/genéricas, marcadas por la colonialidad de género y sexual construida e impuesta desde la etapa colonial, donde estas músicas se resignifican y generan un entramado colectivo que sirve tanto para la identificación del público con les artistas que llevan por bandera lo cuir en sus obras, como para les responsables de producir dichos productos, que ven este espacio musical, el más popular en la actualidad, como lugar de reivindicación a la hora de contar sus experiencias desde su propia mirada disidente; 3) la perspectiva decolonial, pues los territorios y artistas escogidos se encuentran atravesados por la realidad de su pasado colonial, no solo en los territorios, sino en sus cuerpos, que, de manera consciente o no, han desestabilizado el sistema colonial moderno de género (Lugones, 2008) o han expuesto la profunda herida colonial que su lugar de origen lleva inscrita.

Por tanto, el presente trabajo se basará en el análisis e interpretación de la producción musical (letras, canciones, intervenciones públicas, entrevistas...) de artistas procedentes de Puerto Rico, Canarias y Perú, además de, a modo de contextualización que sustente la hipótesis planteada en el trabajo, otras producciones procedentes del contexto latinoamericano. El análisis se ocupará principalmente en desvelar la relación interseccional de los ejes comentados en ellas y la relevancia del cambio de paradigma, inclusivo y desestabilizador de identidades binarias fijas, que propugnan.

A simple vista, estos territorios, en su conjunto, puede que no sea pertinente aunarlos en las mismas categorías de análisis. Quizás Canarias si tenga más similitudes con Puerto Rico que con Perú, pasando lo mismo si se invierten los protagonistas. La clave aquí es entender que Puerto Rico nos sirve de *espacio bisagra*, de nexo entre la realidad atlántica (por su posición geográfica en el mar Caribe y, por ende, en el océano Atlántico), que sería el factor que le une a Canarias, con la realidad continental latina (Perú), puesto que, aunque no se encuentren cercanos geográficamente, sí que existe todo un imaginario de lo latino que emparenta a los tres territorios. Es pertinente matizar que

no se pretende una homogeneización de las realidades aquí mostradas: ni el contexto actual es similar ni su pasado colonial sufrió las mismas dinámicas. Por lo tanto, es el Caribe el que actúa de elemento unificador, con todas las diferencias y elementos interseccionales que entran en juego, entre la América Latina continental y la experiencia atlántica a la que pertenece el archipiélago canario.

2.1 La música como espacio de resistencia

La música, en el contexto escogido, supone un medio privilegiado para investigar y analizar las dinámicas que se dan en este trazado transatlántico latino. Larisa Pérez Flores, filósofa e investigadora clave en la mirada y la teoría decolonial hecha desde Canarias, recoge en su tesis titulada *Islas, Cuerpos y Desplazamientos: Las Antillas, Canarias y la descolonización del conocimiento* (2017) parte de lo mencionado. Citando a Paul Gilroy y su conceptualización del “Atlántico negro”, la música es “especialmente” indicada para atender al espacio cultural trasatlántico, siendo uno de los ámbitos en los que la expresión contracultural negra encuentra su realización (Pérez, 335). La negritud/mestizaje será un elemento esencial a la hora de entender los procesos que se dan dentro del entramado transatlántico al que se hace mención. Es el factor que más se inscribe dentro de los cuerpos que habitan los diferentes contextos, tanto desde su origen como en la actualidad con los procesos neocoloniales. En Perú ese factor está protagonizado por las importantes presencias de los diferentes grupos originarios de lo que se conoce como *Tawantisyuyo*⁵, territorio que abarca la antigua extensión del imperio incaico. Además, los diferentes géneros que he escogido para el análisis tienen un origen en el pasado esclavista que tuvo lugar en los desplazamientos entre África-Canarias-Atlántico-Caribe-América continental. Aunque el reguetón, el rap, el trap o el dembow no provienen de realidades trasplantadas directamente del continente africano, sí que la evolución de distintos estilos musicales se origina a partir de los desplazamientos esclavistas desde África como, por ejemplo, en el contexto puertorriqueño:

music has always been present as a tool to express and build resistance, from enslaved revolts and the use of la bomba puertorriqueña as a way to plan rebellions,

⁵ La palabra Tawantisyuyo o Tawantisyuyo está compuesta por dos vocablos quechua. Tawa que significa cuatro, y syuyo que quiere decir parte, en referencia a las cuatro partes del antiguo imperio incaico, cuya capital se encontraba en el Valle del Cusco en el actual Perú.

and plena's telling stories to inform poor communities of what was happening in the archipelago, to reggaetón's negotiation of racial identities (Pacheco, 2023, 5).

La música con base de percusión, que es un elemento que se repite en todos los géneros escogidos y originado desde estas comunidades racializadas se asocia, desde la visión colonial, con lo salvaje, con lo negro, reduciendo su influencia en la historia musical y social, a pesar de que la percusión es de los elementos más imprescindibles de la sociedad actual. Joniel Pacheco, investigador de estudios caribeños, recoge muy bien el ejemplo de la unión entre la bomba y el reguetón como herramienta decolonial y feminista:

Juan Gudiño Cabrera shows how bomba can be seen as a decolonial tool because—more than just a national culture practice— this genre is a way of conceptualizing the world and preserving historical memory to counter colonial systems of oppression (Gudiño Cabrera, 2019). I suggest that Gudiño's proposal regarding la bomba is also true of reggaetón, in that el género as a decolonial feminist tool serves as a space for negotiating identities, embodying resistance, and interpreting and theorizing the realities of those in the margins in a colonial archipelago (Pacheco, 2023, 5-6).

Por tanto, el Atlántico se convierte en un espacio de creatividad cultural, musical y de conocimiento, entre muchas otras, “privilegiado”⁶ para las cuestiones decoloniales y feministas, sea en el formato discursivo que sea. Eso sí, “se podría decir que es precisamente en la música donde se encuentran resistencias que van más allá de esencialismos, donde simplemente no se puede reproducir la modernidad o se reproduce otra cosa” (Pérez, 2017, 67). Esta modernidad sobre la que muchos teóricos hablan no es sino el comienzo del sistema capitalista que ejerce la hegemonía política, económica y social a partir de la maquinaria colonial desplegada desde finales del siglo XV, lo que se suele conocer con el binomio Modernidad/Colonialidad. Así, este momento inicial del llamado “espacio atlántico” es interpretado por Pablo Estévez en su texto *Canarias y África: Memorias de Olvido, Cercanía y la nada* como: “si contemplamos la conquista de las islas con una expansión imperial hacia el oeste, entonces re-ubicamos históricamente el colonialismo en Canarias como una prueba o ensayo para una historia con implicaciones continentales y mundiales” (Estévez, 2020, 4). Pensar en Canarias

⁶No quiero caer tampoco en la romantización de la grave herida colonial que ha supuesto dicha experiencia en todos los territorios colonizados. Uso privilegiado porque precisamente son la población de dichos territorios los que deben de teorizar sobre su experiencia.

desde esta perspectiva revela ciertas dinámicas que funcionan como *espejo* a la hora de reflexionar acerca de la realidad colonial del continente americano, a modo de “la antesala de la modernidad” (4).

2.2 El binomio Colonialidad/Modernidad y el Sistema Moderno/Colonial de Género

Esa modernidad a la que se refieren numerosas teóricas no es sino la expansión y confirmación del sistema capitalista colonial moderno, con todo lo que ello implica en los cambios en la dimensión material de las relaciones sociales y, sobre todo, raciales (Quijano, 2014). El capitalismo mundial, colonial/moderno y euro-centrado comenzaría su andadura con la conquista de los territorios en América (con Canarias como antesala, tal y como dijimos), jerarquizando las relaciones de poder entre las poblaciones nativas mediante violencia y expropiación de recursos que serían usados por y para el progreso de los territorios de Occidente, asentando las primeras bases del sistema que conocemos actualmente. De esta manera, la economía de las sociedades colonizadas se encuentra organizada de tal manera que no repercute en las necesidades propias, sino que responden a los intereses de la metrópoli (Pérez, 2023, 245), originando las situaciones de pobreza o exclusión que se dan, por ejemplo, en los territorios que se van a analizar en el presente trabajo (Canarias, Perú y Puerto Rico), y que constituyen el caldo de cultivo de resistencias a través de diferentes ámbitos, entre ellos, la música. El análisis del patrón de poder que Quijano hace tras esta contextualización refleja que se estructura bajo la “dominación, explotación, y conflicto entre actores sociales que se disputan el control de cuatro ámbitos básicos de la existencia humana: 1) sexo; 2) trabajo; 3) autoridad colectiva; y 4) subjetividad/intersubjetividad” (Lugones, 2008, 78). Así, el poder capitalista, euro-centrado y global se organiza, alrededor de dos ejes: “la colonialidad del poder y la modernidad” (78).

Quijano establece que la colonialidad del poder se configura para colocar en el centro del espacio discursivo a Europa Occidental, creando la segregación racial que se ha extendido hasta la actualidad y que ha influido en la configuración de las categorías sociales de una manera jerárquica, con el hombre blanco y heterosexual en la cima de la clasificación, y las personas racializadas en lo bajo del sistema, generando así la división racial del trabajo. Además, incide en que la colonización implicó tanto una dominación económica como política, permeando las jerarquías mencionadas y en las estructuras de

conocimiento. En otras palabras, “como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento” (Quijano, 2014, 787). Por tanto, este proceso es uno “heterogéneo en el que se integran las múltiples jerarquías de poder del capitalismo, que inciden directamente en la configuración de las diferentes identidades” (Pérez, 2017, 113). Las alternativas/voces disruptivas que intentan cambiar el paradigma colonial/moderno se encuentran en los márgenes, encarnados por los cuerpos y las voces subalternas (117). En la línea del trabajo, estos márgenes, es decir, lo cuir y lo racializado, son aquellos que utilizan la música urbana en su propio favor para favorecer la integración de sus propias comunidades y tambalean las concepciones sobre el sistema binario de género, así como alzar la voz por los grupos subalternos a los que se alude dichas producciones musicales.

Sin embargo, Quijano se olvida de ciertas zonas de esa colonialidad que la filósofa y teórica feminista María Lugones (2008) rescata y evidencia en su artículo “Colonialidad y Género”. Ella critica que el sociólogo peruano no incide en un aspecto tan vital como la interseccionalidad entre la raza, tema central de su teoría, y el género, factor que obvia y que es central en la configuración del sistema moderno colonial capitalista y de género. Aunque sí parece que lo aborda (Lugones señala que se presupone sin estar expresado explícitamente), Quijano lo relega a un segundo plano, mientras que Lugones lo evidencia como vector fundamental en la creación de la estructura hegemónica. De su texto, me gusta rescatar la manera en la que comienza, ya que es una declaración de intenciones y un fiel reflejo de las dinámicas que se dan en las esferas de producción de conocimiento y, por ende, en la esfera cultural (centrada sobre todo en la musical):

Este artículo investiga la interseccionalidad entre raza, clase, género y sexualidad con el objetivo de entender la preocupante indiferencia que los hombres muestran hacia las violencias que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres de color, es decir, mujeres no blancas víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género (Lugones, 2008).

De esta manera, Lugones reconfigura el enfoque de los análisis acerca de la colonialidad bajo una mirada decolonial y, sobre todo, feminista. Con la interseccionalidad entre raza y género como pieza fundamental de su teoría, coloca a las

mujeres no blancas/de color⁷ en el centro de la discusión, configurándolas como el sector más subalterno a causa de lo que ella llama Sistema Moderno/Colonial de Género. Señala, además, que esto funciona así porque las mujeres indígenas y afrodescendientes sufrieron una doble opresión a través de la experiencia colonial: por ser mujeres y por su raza.

Lugones hace un recorrido por distintas sociedades precolombinas que se organizaban socialmente de una manera muy diferente a la que les impusieron tras la conquista, recorriendo diferentes contextos con culturas como la yoruba o la cherokee. Las primeras entendían al género en términos igualitarios, “no en los términos de subordinación que el capitalismo euro-centrado les terminó por imponer” (86), aunque volver a afirmar que consideraban al género importante en su categorización social es un tanto pretencioso, ya que “no había un sistema de género institucionalizado”. Citando un fragmento que Lugones aporta de Oyéronké Oyewumi:

asumir que la sociedad yoruba incluía el género como un principio de organización social es otro caso de dominación Occidental sobre la documentación e interpretación del mundo; una dominación que es facilitada por el dominio material que Occidente ejerce sobre el globo (88)

Esto demuestra la construcción sesgada y “engenerizada” del conocimiento de la modernidad, tendenciosa al homogeneizar todas las realidades que confluyen en el mundo. En contrapartida, muchas de las tribus nativas americanas eran “ginecráticas”, pensaban que la fuerza primaria en el universo era femenina (89). La mujer se posicionaba en el centro de la organización de las tribus, siendo aspectos como el espiritual algo fundamental para entender la vida en comunidad de estas. Sin embargo, con el colonialismo todo mutó, de igualitarias y ginecráticas, a jerárquicas y patriarcales, desplazando la centralidad de las mujeres a una posición subalterna, insertando la familia nuclear, o penalizando disidencias sexuales reconocidas en una infinidad de realidades indígenas, configurando así la heterosexualidad hegemónica y otra serie de procesos que marcaron la realidad de las tribus indígenas:

El sistema de género tiene un lado visible/claro y uno oculto/oscurito. El lado visible/claro construye, hegemónicamente, al género y a las relaciones de género. Solamente organiza, en hecho y derecho, las vidas de hombres y mujeres blancos y

⁷ En su obra, Lugones utiliza este término como “movimiento solidario horizontal” y “coalicional en contra de las opresiones múltiples” (2008, 75), y evidencia su papel de víctimas del sistema, siendo ahora, en su teorización, las “protagonistas de un feminismo decolonial”.

burgueses, pero constituye el significado mismo de «hombre» y «mujer» en el sentido moderno/colonial [...] El sistema de género es heterosexualista, ya que la heterosexualidad permea el control patriarcal y racializado sobre la producción, en la que se incluye la producción del conocimiento, y sobre la autoridad colectiva. Entre los/as hombres y mujeres burgueses blancos, la heterosexualidad es, a la vez, compulsiva y perversa ya que provoca una violación significativa de los poderes y de los derechos de las mujeres burguesas, y sirve para reproducir el control sobre la producción (98).

Esta parte la encarna perfectamente Bobby Sánchez⁸, artista peruana/e que rapea desde su identidad indígena y confirma los aspectos que Lugones aporta en su teorización.

Todo este recorrido fue hecho gracias a las incontables incursiones imperialistas que a través del Atlántico propiciaron la construcción de este Sistema Moderno/Colonial de Género. El mar ha sido fundamental para entender el colonialismo moderno, pues fue el espacio por donde todas estas dinámicas opresoras transitaron y navegaron hacia los territorios “colonizables”, pero también sirvió de espacio de intercambio, de diálogo y de resistencia para las comunidades subalternizadas (por conquista, por tráfico esclavo, por colonización forzada) que hemos escogido.

2.3 El Atlántico y la construcción de la identidad

En la línea de Quijano y Lugones, todo lo que supuso la maquinaria colonial ha tenido repercusiones con respecto a la construcción de la identidad de una manera jerárquica, ya sea a través de la raza, el género, la sexualidad o la clase. La identidad aquí toma una relevancia importante, pues también sirve de *espacio bisagra* con la música y con una lectura identitaria. La clave en este punto es no caer en una romantización del proceso histórico de la conformación de las identidades. Es esencial leerlas desde la perspectiva decolonial, poniendo el énfasis crítico sobre los orígenes, sin mistificar el recorrido histórico que ha tenido el proceso identitario. Nuestro marco será aquel que se ciña a los productos musicales que se acercan a una inflexión decolonial tal y como propongo con este trabajo, porque supone el marco más crítico, reflexivo y respetuoso con respecto a un concepto tan problemático. La disidencia aquí, además, juega un papel

⁸ Pronombres: ella, elle

fundamental en su rol de ruptura con la lectura hegemónica binarista en cuanto al género y su deriva en una heterosexualidad obligatoria.

Es importante destacar también que el análisis se realiza desde una visión transoceánica/transatlántica, propuesta, en nuestro ámbito canario, por la investigadora feminista Larisa Pérez Flores. Según ella, esta visión no privilegia al continente sobre el archipiélago (hegemonía vs. márgenes) sino que “pone de relieve la importancia del litoral como zona de alta densidad de contactos y de la isla como un espacio en modo alguno ‘aislado’, que muta de musa a agente de su propia historia” (Pérez, 2023, 242). En otras palabras, “fue desplegándose hasta el punto de que la identidad empezó a concebirse de otra manera, restituyendo sus facciones silenciadas y modificando la visión misma de lo que es la identidad” (Pérez, 2017, 59).

Todo el conjunto de archipiélagos y territorios que habitan el océano Atlántico han sufrido, junto a la colonización ya mencionada de sus territorios, una caracterización identitaria que los coloca en el eje de la subalternidad (frente centros del poder, también en el Atlántico norte continental como Estados Unidos o, en menor medida, Canadá). En sus cuerpos se encuentran inscritos aspectos como la negritud, la exotización, lo criollo/mestizo, lo indígena, la clase... Son cuerpos profundamente colonizados, al igual que sus territorios, siendo esta jerarquización orquestada desde la etapa más temprana del proceso colonial. Dentro de este contexto, el Atlántico ha sido el espacio clave que ha conformado dicha clasificación, siendo el lugar en el que, como mencioné anteriormente, se dieron los procesos coloniales a modo de espejo a un lado y al otro del “charco”. Canarias fue el punto central del flujo de esclavas y esclavos africanos que iban a repoblar mediante el trabajo forzado los territorios caribeños y continentales tras el genocidio y aculturación sufrida por las poblaciones originarias, asentando las primeras bases del sistema jerárquico mencionado. Esta insularidad, al igual que la *archipiélagidad* y la *atlanticidad*, “se encuentran en el origen del papel fundamental de las islas en el desarrollo del capitalismo mundial”, dando lugar a una infinidad de desplazamientos entre las islas, “convirtiéndolas en lugares fetiches de lo diaspórico” (243). La importancia del factor “isleño” en la configuración del sistema social y económico mundial hace que, esa “limitación espacial” que “caracteriza” al territorio, sea cuestionado. ¿A ojos de quién es Canarias o Puerto Rico un territorio limitado, cuando ha sido justo todo lo contrario, una ventaja para la configuración de la estructura dominante? Para responder a esta pregunta es clave la visión transoceánica, ya que saca a los territorios insulares de los márgenes y

los coloca en el eje discursivo hegemónico, gritando, bregando y alzando la voz acerca de la importancia de hablar de su territorio de manera situada, es decir, colocando el espacio de producción del conocimiento en el centro.

Otro de los factores que entra en juego en este contexto es el de la exotización del cuerpo y de los territorios atlánticos. De manera cosificadora, los habitantes son percibidos como personas con un lívido sexual insaciable, que viven en lugares paradisíacos a los cuales acudir en una suerte de retiro espiritual para conectar con las energías internas, chacras o cualquier versión trascendentalista de los espacios edénicos y sobre los que ejercer las dinámicas neocoloniales de expropiación de recursos. Todo ello transformando el territorio y sus habitantes en productos para el disfrute turístico de la población del norte global.

Estas dinámicas se reúnen bajo una construcción que reúne ambas experiencias a los dos lados del Atlántico: el mito. Existe un vínculo trasatlántico que une Canarias y Caribe con el mito, el cual “es imposible tocarlo, pero tiñe todo lo que toca” (Pérez, 2017, 42). Es una tradición mitológica que vincula, por ejemplo, “la Macaronesia a los sueños paradisíacos del Mediterráneo” (2023, 245) (Las Islas Afortunadas o Campos Elíseos, como se conoce a Canarias), pero es algo que se refleja también en los territorios y cuerpos inscritos en el Caribe y en todo el litoral de lo que se entiende como “lo latino”. Esta bruma mística que inunda los territorios esconde las diferentes opresiones que atraviesan tanto a las islas como al espacio continental. La Isla y los territorios continentales colonizados son despreciados y minimizados, pero a su vez exotizados y utopizados, formalizándose así el estereotipo de “Isla Tropical” o, genéricamente, “El Trópico”.

Por tanto, la conformación de las identidades, no solo de estos territorios, sino de cada uno de los marcos identitarios existentes, devienen en identidades inestables, cuya formación responde a una serie de elementos que van más allá de cualquier discurso esencialista. Limitándonos a los territorios del trabajo, lo canario, lo boricua, lo peruano o lo latino (a los que se le pueden sumar muchos más) son identidades que esconden una complejidad infinita, y hablar de ellas requiere un análisis exhaustivo de las causas que han llevado a la definición de cada una de estas formas de estereotipos. La diáspora podría ser uno de los factores que alumbren esta cuestión, puesto que supone una “redefinición de la identidad despojada de toda pureza” (2017, 415), donde los desplazamientos y los intercambios culturales entre territorios opuestos dan lugar a mutaciones de lo que se

entiende por identidad según la hegemonía, es decir, como una categoría estática e inamovible. Ya sea por ser un territorio receptor o emisor, los flujos migratorios se sitúan actualmente en el centro del debate sobre los movimientos diaspóricos. Referido a la “diáspora canaria”, demostrando lo complejo e importante del concepto, Pérez Flores dice lo siguiente:

Hablar de diáspora canaria es un paso fundamental para entender el origen colonial de los desplazamientos, también en sentido colonizante. Se trata de reconocer a esclavos y esclavas aborígenes llevados a España, familias canarias fundando ciudades sudamericanas, flujos masivos de emigrantes huyendo a las Antillas Españolas en los siglos XIX y XX, élites y grupos intermedios persiguiendo economías crecientes como la venezolana [...] La canariedad sería entonces una identidad cultural que ha recreado y sigue recreando la colonialidad (Pérez, 2023, 247)

En el capítulo dedicado al archipiélago desarrollaré esta idea, pero lo que demuestra el fragmento citado es la complejidad de la realidad que pretendo abordar. A pesar de que se den en un mismo territorio colonizado todas estas dinámicas, formando identidades tan diversas, puede ser el mismo territorio el que siga generando esas relaciones de poder ya que es colonizada y colonizante a partes iguales. La frase “Canarias se ignora, y lo que es peor, ignora que se ignora” (Fernández, Gil, Zelaya, 2023, 25) de Juan Manuel Trujillo creo que es bastante acertada para lo que comento.

Para el marco caribeño, el concepto de ‘Atlántico Negro’ cobra mucha relevancia. El espacio oceánico se conforma como una única y compleja unidad de análisis en las discusiones sobre el mundo moderno para producir una perspectiva explícitamente transnacional e intercultural (Pérez, 2017, 66). El hecho clave y unificador de la teoría de Paul Gilroy que Larisa Pérez Flores analiza en su tesis es la “esclavitud de plantación”, y que derriba y trasciende por completo la homogeneizante idea de etnicidad hegemónica, que no incluye a las diversidades existentes en esos contextos, bien alejadas del hombre cishetero blanco.

Este concepto se encarna a modo de una “contracultura de la modernidad en continuo proceso” (67), algo similar al significado de los diferentes estilos musicales que surgen desde este contexto, siendo este espacio artístico un elemento focal de resistencia en los diferentes espacios coloniales del mundo. Un ejemplo que ilustra lo decolonial con lo cuir es lo comentado anteriormente con el “Perreo Combativo” (González, 2021, 3)

manifestaciones de la comunidad cuir contra el gobierno de Ricardo Roselló en 2019 (sumadas a las del conjunto de la población boricua). La plantación, por tanto, supuso un espacio en el que la experiencia de los cuerpos africanos desplazados al continente americano creó una cultura híbrida, transnacional y criolla/mestiza, generando la heterogeneidad identitaria característica en este espacio. Además, se convirtió en uno de los lugares principales, si no el único, de sociabilidad entre la población esclava, compartiendo conocimientos, vivencias, y espacios de resistencia y creación artística. Su importancia para los desarrollos de estilos musicales es innegable. En la plantación se originan numerosos géneros artísticos como el jazz u otros géneros que, aunque no hayan llegado a la actualidad como se interpretaban entonces, sí que existen pruebas de que efectivamente se nutren de la experiencia de violencia esclava y sus formas de resistirla. Con el *género* se podría decir que, a diferencia del contexto rural originario, la música urbana surge en el contexto de las grandes ciudades, mayoritariamente en territorios marginales o *ghetizados*, que podrían entenderse metafóricamente como una “neoplantación”.

2.4 Lo cuir

El enfoque cuir del presente estudio se centra sobre todo en la performatividad de los roles establecidos dentro del *género*, que constituyen un fiel reflejo de toda la construcción estructural binaria vigente socialmente. Considero que el *género per se* no es machista, sino que nace en un contexto marcado por la herida colonial, con una agencia impedida, y cuya realidad se nutre, como el resto de los territorios, de las reglas no escritas que inciden en cómo actuar según el género asignado. Sin embargo, no incidir en lo que es la heterogénea realidad actual más *mainstream* de los géneros dentro de la música urbana, como el reguetón o el trap, sería un error y supondría seguir contribuyendo a la mirada patriarcal, sexista y homófoba del sistema y de gran parte de la producción artística del *género*. Como ya he argumentado, este espacio cultural y musical es uno de los más populares en el panorama artístico de la actualidad, ya sea por el número de reproducciones que tienen las canciones y videoclips, por los numerosos festivales que se hacen mundial y localmente con artistas reconocidos y otros más alternativos, o por la “facilidad” con la que en la actualidad se pueden producir y crear estas composiciones, así como su difusión en el contexto de globalización social y transculturación. Por tanto, considero que la comunidad LGTBIQ+, y más concretamente lo cuir y toda la producción

de conocimiento de las disidencias, deben atender al espacio prometedor y revolucionario que supone el auge y la mundialización del fenómeno. Al tener uno de los públicos más grandes del mundo, “lo hace uno de los mejores espacios performáticos del mundo en el que se puede participar” (Fishter, 2023, 18).

Streiffer (2021) propone en su metodología un concepto que supondrá de gran utilidad para los análisis de las producciones musicales que componen el corpus de la investigación. Así, la “desidentificación”, término que recoge del autor José Esteban Muñoz en el libro *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, consiste en 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” (18). Así, consiste en desligarse de todas las ataduras que caracterizan al *género*, haciendo útil “la fobia de la sociedad” para realzar sus vivencias e identidades. Así, el *género* entra en una especie de proceso de reciclaje/lavado, en el que todos sus componentes se resignifican para “comentar sobre sus tendencias homofóbicas y misóginas y empoderarse tras darle un nuevo significado” (18), transformando el género urbano “desde dentro, a la vez que comentan sobre las creencias sociales acerca del género, la sexualidad, la identidad” o lo colonial. Así como el movimiento en sus orígenes “destabilized the prevailing structures by speaking the voice of marginality” (19), ahora son les artistas cuir los que desestabilizan el *género* en favor de los derechos y reconocimiento de las diferentes disidencias que engloban el colectivo LGTBIQ+, rompiendo la relación binaria entre respetabilidad y autonomía erótica o abordando problemas políticos y sociales mediante esta desidentificación del género.

En primera instancia, lo queer podría conceptualizarse como una “forma de ubicarse en los debates sobre sexualidades y género, para observar sus «márgenes», normas y hegemonías en los diferentes espacios que habitamos real y simbólicamente” (Falconí, Castellanos, Viteri, 2013, 10). Además, la teorización del concepto evidencia el carácter interseccional de dichas sexualidades:

Las sexualidades son interseccionales, es decir, siempre construidas, producidas, reconocidas, normalizadas y sostenidas a través de otras formas de poder (Eng, Halberstam y Muñoz, 2005). En otras palabras, que aquello que se conceptualiza como y desde lo *queer* no puede ni debe aislarse de las múltiples y persistentes formas de diferenciación e injusticia social o de las complejidades de las dinámicas

de poder. Lo *queer* tampoco es externo a los legados de procesos históricos coloniales, postcoloniales o neocoloniales, o a los modos persistentes con los que se experimenta y se vive la violencia social. Al intersectar lo *queer* y lo latinoamericano, la diferencia y las inequidades (de cualquier tipo) deben ser conceptualizadas como una serie de procesos y no como características inherentes a las personas (Anthias, 2013). (Falconí, Castellanos, Viteri, 2013, 11)

En el marco del trabajo, la corporalidad se sitúa en el centro del análisis. Es entendido como herramienta dentro de la producción artística de cada una de las artistas, o como principal mecanismo de expresión de las obras audiovisuales (o los conciertos que realizan), exponiéndose a partes iguales al reconocimiento de la comunidad cuir y a las situaciones de violencia física o emocional por parte de sectores homófobos presentes tanto entre los otros artistas del *género* como con el público. Muchas veces este último caso es utilizado como “inspiración” para la producción de sus canciones, asumiendo este lugar de resentimiento con desenfado o ira, “ironizando y posicionándose desde una revisión contra-ideológica” (13). El cuerpo queer, por tanto, “introduce el más alto grado de subversión de los modelos culturales tradicionales: no encaja en ninguna de las dos categorías ideadas por el pensamiento occidental tradicional, y los suspende a ambos” (Jorquera-Trascastro, Pérez Rufí, 2021, 390).

Es inevitable en este punto acudir a una de las teóricas más importantes de lo queer, Judith Butler. La autora estadounidense investiga sobre aspectos como la performatividad de género, uno de los principales (sino el que más) aportes a la teoría feminista y, pese a la influencia de la visión occidental propia de su lugar de origen/posición en la academia, supone una referencia esencial a la hora de entender los análisis culturales de artistas cuir. Butler entiende el género como una construcción naturalizada como “parte de un sistema de heterosexualidad hegemónica” (Nazareno, 2015, para. 5). Acudiendo a Foucault, retoma su idea de que no existe un sexo biológico y un género construido, sino que lo “único que hay son cuerpos contruidos culturalmente y no existe la posibilidad de sexo natural”, puesto que todo lo relacionado al sexo o género está mediado por “la cultura y la lengua”, siendo ambos “un continuo”, creador de una producción discursiva que hace “aceptable la relación binaria” (para. 8). Por tanto, en este marco son lo heterosexual, lo binario o los roles de género aquellas “configuraciones culturales del género que ocupan el lugar de lo real, logran autoanalizarse y se convierten en hegemónicas del sistema”. El lenguaje crea identidades sexuales binarias, fijas y

excluyentes, e ignoran “la fragmentación interna de la clase, el color, la edad, la religión, la elección sexual, etc.” (para. 9). Así, el cuerpo actúa como superficie y escenario de una inscripción cultural, vivido como drama singular. Estas inscripciones son valores culturales que aparecen como consecuencia de una inscripción en el cuerpo entendido como un medio, como una página en blanco.

Bajo esta propuesta, la contracultura también es un lenguaje que posee la misma fuerza discursiva, con el inconveniente de que se encuentra en los márgenes y está opacada por el discurso hegemónico. Aun así, el valor que esta tiene para las identidades subalternas es inmenso, pues personas, artistas, o teóricos, al arrojar luz sobre las cuestiones de las personas marginalizadas, ayudan a conformar núcleos de resistencia y comunidad. Y es que, en el caso del sexo/género, al ser una significación performativamente realizada, esta puede “deshacerse de su interioridad o esencia y puede provocar la proliferación paródica y la interacción subversiva de significados con género” (para. 10). Al modificar las nociones de género naturalizadas, el género se encuentra cuestionado y problematizado: “se movilizan, confunden, multiplican, de forma subversiva, las categorías constitutivas que intentan preservar el género en el sitio que le corresponde al presentarse como las ilusiones que crean la identidad” (para. 10). Estas categorías que quieren mantener la construcción de “lo natural”, de algo fijo, “pueden convertirse en el sitio de una performance subversiva que exhibiría el carácter performativo de la construcción de lo natural” (para. 14). De alguna manera esto es lo que se hace desde la comunidad cuir en las producciones artísticas de música urbana: resignificar los rasgos característicos de un *género* que ha representado toda su imaginaria bajo los estereotipos de sesgo de género más hiperbolizados y las relaciones sexistas de poder. El espacio, parafraseando de nuevo a Butler, puede ser ese espacio de performance subversiva que alterne los papeles. De manera más condensada, Teresa López Castilla (2014) lo explica de la siguiente manera:

La teoría queer y el postfeminismo convergen poniendo en cuestión la categoría de mujer como sujeto político que busca la igualdad con el sujeto político hombre (la normalización), hasta ahora la dicotomía masculino/femenino que había marcado el discurso feminista liberal de la diferencia sexual, que ya incorporaba la noción de cuerpo en la mujer, pero desde una perspectiva esencialista. En este binarismo, que normativiza también la identidad gay/lesbiana al referirse a ‘lo excéntrico o anormal’, entra el pensamiento queer moderando rechazos y evadiendo categorizaciones. Pues, realmente ser queer tiene que ver con ser sujeto movilizador

que desestabiliza los supuestos sobre el ser y el hacer sexuado y sexual; y este proceso, en palabras de Spargo (2004, p. 53), proviene más bien de una comprensión diferente de la identidad y del poder. (López, 2014, 79).

Sin embargo, a pesar de que sea una teoría muy productiva y útil para las poblaciones disidentes, el término queer podría caer en la visión androcéntrica de la producción de conocimiento al tener su centro en la academia anglosajona. Su conceptualización, por tanto, se sitúa desde el territorio colonial, cayendo en la tendenciosa homogenización de igualar las realidades del norte global con las del sur global. Por tanto, el uso específico de la palabra cuir en la gran mayoría del trabajo es un acto de reconocimiento hacia toda la diversidad que existe, valga la redundancia, en el espectro de la diversidad sexo/genérica dentro del marco territorial que abordo en el trabajo. Además, es un concepto que toma la interseccionalidad como vector fundamental del análisis de la disidencia, en el que se hace hincapié en la relación de las diferentes opresiones y los privilegios que la hegemonía posee como: género, sexualidad, raza, clase, etnicidad, ubicación geográfica, etc. Antes que homogeneizar, Juan Ariel Gómez y Laura Gutiérrez (2021) señalan que consiste en “tropezar con lo más cercano, detenerse y recuperar las genealogías locales para insistir en hacer de la diferencia un proceso múltiple y relacional de negociadas y conflictivas reinscripciones de la tensión identidad-alteridad en cada contexto particular” (37-38). En otras palabras:

Una necesidad de situar los enunciados, las intervenciones, de exaltar el alcance epistémico de esa interrupción. Un modo de incorporar una noción fundamental, tanto de resistencias como divergencias, en los caminos de la producción del pensamiento disidente: la autogestión y la autoproducción de saberes, prácticas y experiencias” (41).

3. Puerto Rico: Pasado y presente colonial

El contexto colonial del archipiélago antillano de Puerto Rico presenta una infinidad de particularidades que lo diferencian del resto de realidades caribeñas y latinas. Es una realidad que ha pasado por diversas experiencias coloniales provenientes de diferentes naciones: al comienzo, el imperio español proclamó a la isla como colonia propia tras el descubrimiento de Cristóbal Colón. Hay que destacar que fue en el año 1493, en su segundo viaje, cuando se descubre el archipiélago, siendo ya a partir del 1506 cuando comenzó a ser un territorio explotado por los conquistadores ibéricos, extrayendo innumerables recursos como lo son el oro, azúcar, café o tabaco, entre otras (Schneider, 2013, 92). Además de ser un enclave importante en la obtención de recursos para el imperio español, se constituyó, junto con el resto de los países de las Antillas víctimas de la colonización, como el corazón geográfico y el punto de partida histórico de la formación de América Latina y del Caribe colonial. La sociedad del primer momento colonial se encontraba compuesta por un componente mestizo/criollo consecuencia de la realidad del territorio: en la isla interaccionaban indios taínos (fueron los primeros habitantes de Puerto Rico, y era un grupo indígena que vivió en la Isla durante cientos de años antes de la llegada de los españoles, aunque también, previamente, se encontraban en la región los ciguayos), los esclavos de África mercantilizados por los colonizadores, y por la población europea colonizadora que se estableció en la isla.

Esta dinámica se extendió durante los tres siglos siguientes al descubrimiento de Puerto Rico. Como bien se sabe, esta realidad afecta profundamente las dinámicas de un territorio como el puertorriqueño, despojado de su identidad y tradiciones, entre otras, y con la imposición cultural que los españoles sobre el resto de habitantes originarios y esclavos que eran calificados de brutos, analfabetos, moralmente inferiores, depravados, perversos y con “costumbres extrañas”. Con estas calificaciones se consigue justificar la gobernabilidad de Puerto Rico como territorio que debe ser “reconducido” y guiado. Esto presenta, como desarrollaré más adelante, similitudes con lo ocurrido contemporáneamente con el auge del reggaetón y otros estilos musicales, repudiados y tachados de menor calidad y pertenecientes a las clases bajas de la sociedad.

Esta construcción del “Otro” colonial selecciona lo bueno y lo malo de una sociedad, en este caso Puerto Rico. Así, con todas esas características y adjetivos de minimización e infravaloración de una cultura y una sociedad, los colonos españoles construían su identidad de “Yo” colonizador sobre la población de Puerto Rico, siendo

estos la otredad colonizada. Esta división clasista y racial se apoderaba del relato y de la generación de discurso en un ejercicio violento, tanto físico como social, de propaganda en la que el objetivo era erradicar o “mantener” a raya cualquier atisbo de identidad puertorriqueña desestabilizadora. Esto produjo una vigilancia férrea sobre cualquier indicio de sublevación o relatos que reclamaran la independencia de la región y su hecho diferencial histórico.

Aun así, los hechos señalan una preocupación desde los tiempos de la colonia por una libertad del pueblo puertorriqueño. Ejemplo de esto son eventos como la “Conspiración de San Germán” (1809-1812) o el “Grito de Lares” (1868), este último el suceso pro-independencia de Puerto Rico más importante siendo colonia española, promovido por el médico Ramón Betances. Aunque no tuvieran el éxito que buscaban, la semilla de un cuestionamiento de la realidad puertorriqueña criolla blanca ya estaba sembrada.

En 1898, con el conflicto entre EE. UU. y la monarquía española, Puerto Rico pasa a ser territorio y colonia de Estados Unidos. En este punto, la realidad de la Isla cambiaría, aunque seguía sujeta a estructuras y dinámicas coloniales opresivas. El tratado de París sería el documento que certificaba este nuevo contexto, reforzándose con la Ley Foraker de 1900 o con la Ley Jones de 1917, por la cual se impuso a la población local la ciudadanía estadounidense, aunque hay que destacar, en cuanto a la relación de Puerto Rico con EE. UU, su condición de territorio no incorporado/no asociado (o Estado Libre Asociado posteriormente). Esto, dicho de manera más directa, significa que la Isla pertenece, pero, a la vez, no forma parte del territorio estadounidense (Schneider, 2013, 92). Estamos ante una posesión territorial que conlleva un valor geopolítico para el país, un híbrido de integración territorial, pero sin las mismas ventajas y condiciones del territorio central. Es decir, mantienen la marca de la otredad.

Este nuevo paradigma traería consigo una infinidad de instrumentos propagandísticos e imperialistas de EE. UU, como el intento de imposición del inglés frente al español, regímenes económicos con bajos sueldos para la población local y bajos impuestos para la población extranjera, un dominio de la opinión pública... Así, en 1952 se estableció Puerto Rico con el rasgo de Estado Libre Asociado, concediéndole un estatus político de pseudo soberanía:

En otras palabras, Puerto Rico se transformó en una colonia moderna con acceso a ciertos derechos civiles y sociales, con poderes limitados sobre cuestiones locales atinentes a la educación, vivienda, salud, impuestos y cultura. Por su parte, la metrópoli continuó interviniendo en los asuntos referentes a defensa, moneda, ciudadanía, inmigración, comunicación, transporte, aduana y comercio exterior. Más aún, las leyes norteamericanas pueden anular cualquiera de las disposiciones legales dictadas por el parlamento o las autoridades del archipiélago. (Schneider, 2013, 94).

Además, es interesante mencionar que, debido a este contexto colonial tan claro y a la vez, para la población local, tan confuso, confluyen diversas ideas dentro de la Isla con respecto a su relación con EE. UU y con el resto del mundo. Así, los términos de estadolibrismo, anexionismo, o emancipación/independencia surgen y crean diferentes identidades colectivas dentro de un territorio marcado por el pasado y presente colonial. En la actualidad, la población puertorriqueña sufre un importante índice de pobreza (casi la mitad de la población) y con sueldos muy bajos. Además, la región se ha transformado en lugar en el que los extranjeros invierten sus recursos, privatizando recursos naturales y desplazando a la población local de sus lugares de origen, provocando problemas en el acceso a la vivienda, así como una gran desconfianza hacia la clase política de Puerto Rico (aunque no podemos entrar en un análisis comparativo, algunos de estos factores pueden verse también en Canarias).

Ante este panorama de viejas y nuevas exclusiones, la música se convierte en una herramienta fundamental para la población puertorriqueña, pues encuentra espacios en los que poder reclamar y expresar las diferentes identidades y realidades, tanto étnicas, como de género o de clase de la Isla. La música se presenta, así, como un elemento reivindicativo. Joniel R. Pacheco (2023) lo explica de la siguiente manera:

“Puerto Rican music exemplifies the entanglement of culture, racial identities, and social relationships. It allows people to create cultural bonds with a particular historical and political context and understand the meaning of their collective experiences, empowering movements of resistance to effect political change” (6).

Desde la bomba puertorriqueña, canto local que servía para planear/iniciar rebeliones, o la plena, canto que servía como elemento comunicativo para las comunidades pobres

sobre lo que acontecía en el archipiélago, hasta el reggaetón, género que tiene sus orígenes en las clases bajas y racializadas de Puerto Rico, el arte musical ha ejercido su función de identidad colectiva y social dentro del contexto puertorriqueño.

En este trabajo no me centraré en la parte folklórica de la música de cada uno de los contextos analizados, aunque sí formará parte importante del análisis colonial en el trabajo. Estos géneros (sobre todo el reggaetón y, más actualmente, el trap) son fundamentales para entender la idiosincrasia más reciente de Puerto Rico, y cómo las diferentes realidades e identidades de la isla lo aprovechan para poder gritar sus experiencias vitales, crear espacios comunitarios y expresar al mundo su manera de ver el mundo en el que viven desde su percepción situada. Ya sea para evidenciar la realidad colonial de la isla (como lo hace Residente, Villano o Bad Bunny, este último en menos medida) o para luchar por los derechos del colectivo LGTBIQ+ (Kevin Fret, la propia Villano, Ana Macho y un largo número de artistas), entre otros, la música forma un eje transversal a toda la población puertorriqueña y se presenta como una vía en la que las comunidades oprimidas, aquellas que conforman la otredad pasada y actual, representan sus experiencias y vivencias (Pacheco, 2023, 6).

De esta forma, el género urbano, (y más en concreto el reggaetón) se constituyó y se ha constituido como una seña de identidad del pueblo puertorriqueño. Un movimiento que nació en las clases bajas y marginadas, con una fuerte conexión con las comunidades afrodescendientes, tanto del archipiélago como del país que coloniza al territorio, repudiado, siempre expuesto a la censura por diversos motivos: no representa a Puerto Rico, promueve la delincuencia, el narcotráfico o la inmoralidad, por sus letras sexualmente explícitas. Vemos, pues, que tanto por sus detractores como por su productores y consumidores hay una percepción interseccional (clase, género, raza) en el corpus propio del estilo musical.

Hablamos, además, de un género predominantemente masculino, con fuertes connotaciones sexistas y homófobas por parte de algunos de los artistas más reconocidos del panorama musical, con unas letras que en muchas ocasiones promueven diversos tipos de violencia contra el cuerpo de la mujer, al igual que los videos musicales, en donde los cuerpos femeninos son representados como objetos que consumir, puestos por y para satisfacer el deseo sexual y la mirada masculina. En contraposición, considero que el género también se ha constituido como uno de los espacios de lucha, tanto del feminismo

como del colectivo LGTBIQ+, por la repercusión, el alcance/altavoz que ahora mismo posee el género y por la propia historia de resistencia que suponen estos géneros musicales surgidos de los márgenes. En un ejercicio de resignificación y “desidentificación”, el género urbano se ha constituido un espacio de lucha, de transmisión de la diversidad y de un marco de referencia para gran parte de la sociedad, no solo latina, sino mundial.

La caracterización de gran parte de los estilos que conforman el género urbano, por sus letras sexualmente explícitas y por la fuerza en el mensaje de las propias canciones del género (ya sea por su letra o por su producción musical), su fácil escucha o su capacidad de generar un sentimiento de fiesta y comunidad, conforma un objeto de estudio muy potente al desviar la mirada masculina y poner en el centro de las producciones musicales la mirada de la diversidad, así como el deseo femenino o de las personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+. De hecho, clubes y bares locales *lgbtqi-friendly* se han constituido como los principales espacios de seguridad y lugares de reunión en donde disfrutar, compartir y vivir todo tipo de experiencias, conocimientos o simplemente relaciones entre iguales, sin discriminación y sin el sentimiento de violencia o incomodidad. Así, el *género* se constituye como la principal herramienta, tanto para la población como para los artistas, para exponerse al mundo y mostrar las diferentes realidades que confluyen en el archipiélago. Aunque su presencia ha sido menor durante en los orígenes del estilo musical, es cierto que en los últimos años ha surgido una generación de personas cuir que están revirtiendo la situación, ocupando un espacio que se les había negado.

3.1 Kevin Fret y la provocación como elemento disruptivo y seña de identidad



Fragmento del vídeo de Kevin Fret *Soy Así*. Fuente: Youtube

La figura de Kevin Fret⁹ no pasa desapercibido en el mundo mediático del género urbano. En pleno auge y consolidación del *género* a nivel mundial, el artista puertorriqueño se presentó como una figura disruptiva que tambaleó la escena musical al ser el primer artista trapero abiertamente gay, no solo dentro de Puerto Rico, sino en la escena urbana global. Su discografía es escasa debido a su trágico y precoz final: muere asesinado en el barrio de Santurce en San Juan, mientras conducía su moto, un crimen que aún guarda muchas incógnitas sin resolver como si fue a causa de un crimen de odio o si hubo otras motivaciones ajenas a dinámicas homofóbicas (aunque sí había sufrido ataques homofóbicos en la vía pública). Incluso se asocia al cantante Ozuna con el asesinato debido a una supuesta extorsión por parte de Fret.

Fret no posee un gran número de reproducciones, sin embargo, sus canciones poseen rasgos que contrastan bastante con lo que definía hasta ese momento las canciones *mainstream* del género. Lo importante de Fret es el uso de los mismos elementos que los que usaban los artistas heteros mundialmente reconocidos del trap latino: contenido sexualmente explícito, vídeos en los que aparecen diversas figuras femeninas semidesnudas alrededor de su persona y una actitud provocativa son alguna de las señas de identidad del artista. Pero, desde el primer instante en el que sale a la luz, trae consigo una fuerte simbología cuir que no casa con lo hegemoníicamente masculino. Uñas pintadas, maquillaje o ropa tradicionalmente asociada al género femenino son algunos de

⁹ Pronombre: Él

los aspectos que presenta, tanto en la letra de las dos canciones que analizaré (*Soy Así* y *Diferente*, esta última en colaboración) como en los videoclips de estas:

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 (Streiffer, 2021, 30).

En este punto cobra fuerza el poder de la desidentificación. Performativizar una realidad ya existente con otros rasgos crea otro paradigma y abre un espacio para el colectivo dentro un género caracterizado por aspectos totalmente opuestos, basados en la hipermasculinización tóxica, en la que, si se es violento, agresivo o si liga con muchas mujeres será visto como un hombre que hace justicia al género y representa, de manera completa, el perfil del rapero/reggaetonero. Prueba de que es un espacio muy masculinizado, machista, y homófobo son los mensajes que utilizan algunos cantantes a la hora de realizar una canción que difame a otro artista. Estas son las famosas *tiraeras* o, en inglés, *diss track*. Aquí el artista evidencia ciertos aspectos, de manera dura y violenta, que provoquen mofa, risa y vergüenza con el propósito de atacar verbalmente al otro cantante. Así, uno de los términos de odio es referirse al atacado como *maricón* para hacer ver que es menos hombre y que no merece respeto. No es lo mismo su utilización, por ejemplo, por parte de Anuel AA o que lo haya usado Kevin Fret o Villano Antillano, entre otras.

En una entrevista en el medio especializado sobre reguetón llamado *Rapetón* (2018), Fret aparece con un semblante confiado, seguro de sí mismo, de su persona y de su obra artística. Claro está que no todo fue un camino sencillo en el desarrollo de su corta carrera como cantante trapero, aunque no se cerraba a ningún género (de hecho, en la entrevista resalta mucho la siguiente frase prueba de su seguridad y determinación: “yo le meto a tó”). Realizó audiciones, desarrolló su perfil en redes de manera activa, pero todo sin salir del *closet*. De la entrevista mencionada me gusta mucho la franqueza con la que habla, y la confianza que en sí mismo poseía. El entrevistador le resalta si hubo algún momento de miedo a la aceptación pública, a lo que responde: “aquí no hay miedo, me

aceptan o no yo voy a romper como quiera”, dejando claro la fuerza con la que Fret acompañaba a su figura artística. Obvio es que sería cuestionado continuamente dentro del *género*, pero dejaba claro que no iba a interpretar ningún papel de hombre cishetero para que aceptaran su perfil dentro del movimiento. O lo aceptaban o no. En *Soy así*, título de una de sus canciones, resalta que uno puede “frontear” y con actitud de maleante siendo una persona abiertamente gay.

Además, el entrevistador le realiza más preguntas, algunas desde el desconocimiento absoluto sobre el mundo LGTBIQ+, pero con respeto y ganas de aprender; otras que son realmente interesantes y se puede entrever cómo entendía su papel en el *género*. Le pregunta sobre cuál es su objetivo en el género urbano al “apropiarse” del calificativo “el primer trapero abiertamente gay”. Este le responde lo siguiente: “Será que ya está bueno del *bullying*, de no aceptar por esto por ser diferente... Mi objetivo es crear la diferencia. Ocupar el espacio que nos pertenece en el trap y que la opinión diga qué duro le mete el chamaquito”. Fret se presenta de esta manera como ese referente al que la comunidad cuir respetar y disfrutar con su música, así como inspirar a otros artistas a emprender el camino que inició: buscaba que más artistas gais de la isla pudieran sentirse fuertes y seguros de sí mismos para poder trapear sin miedo a las críticas y al acoso por no formar parte de la masculinidad hegemónica que inunda a los distintos géneros de la música urbana. En numerosas ocasiones se refiere a sí mismo como “pato”, palabra que se usa de manera despectiva en Puerto Rico para referirse a los hombres gais, resignificando y apropiándose del insulto para remarcar su identidad y su orientación sexual. Sin embargo, la entrevista fue en 2018, y es triste pensar todo lo reivindicativo de su discurso y su escasa resonancia por su temprana desaparición.

Atendiendo ahora a su producción, Fret dejó una carrera breve, pero con un gran impacto, que consta de tres canciones y un remix de la canción *Me compré un Full: Soy Así, Diferente* (junto a Mike Durán y publicada en *MalongoMiusiTv*) y *A la Buena o a la Mala*, canción póstuma que fue publicada en la cuenta de *YouTube Fret Family*, al igual que la primera mencionada. En *Spotify* solo se encuentran en el perfil del cantante las dos primeras. En cuanto a las reproducciones¹⁰, la última de las mencionadas es la que menos repercusión tuvo con 200000 visualizaciones en *YouTube*. Sin embargo, las otras dos

¹⁰ Hacer hincapié en esta cuestión es importante porque hace ver cuánto alcance tenía la producción artística del artista que se analice. No se hace en términos de qué canción/mensaje es mejor o peor, sino que, es obvio que, a más audiencia, más alcance del discurso de la persona a la que se haga referencia.

canciones, que son aquellas sobre las cuales se realizará el análisis, tienen, ambas, más de 5,5 millones de vistas en *YouTube*. Sin embargo, en la plataforma de *streaming*, las reproducciones descienden considerablemente, siendo las cifras de 591881 y de 345418, respectivamente. El análisis que se puede realizar de estos números es que, a diferencia de otros artistas, su repercusión ha estado marcada por su asesinato. Aun así, no se podría considerar a Fret como un artista desconocido, sobre todo en sus videoclips, que cuentan con más de 10 millones de reproducciones que han escuchado y, sobre todo, visto su discurso, música y expresión, tanto artística como vital. Es cierto que no maneja las cifras de cualquier artista conocido que domine el *mainstream* musical, pero sí que colocan a la figura de Fret¹¹ como uno de los artistas más importantes del *género* para la comunidad LGTBIQ+, y una fuente de inspiración para les artistas cuir venideros, como Villano Antillano, Ana Macho y muchas más.

Soy Así es una clara declaración de intenciones. Desde el videoclip hasta la letra, la canción es una reivindicación de la nueva identidad e imagen que Kevin Fret trajo al *género*, uno dominado por las dinámicas patriarcales y la hipermasculinización de los artistas que reinan en el trap. Comienza de la siguiente forma:

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

Este será el estribillo de la composición. Sumado al videoclip, Fret transforma toda la imagería masculina, resignificándola, insistiendo en que no tiene miedo de que

¹¹ Como suele ocurrir, su figura se mitifica aún más después de su fallecimiento. El número de reproducciones de vídeos acerca del asesinato y la repercusión de este fue muy grande.

le odien o que le hagan comentarios negativos ya que, ante todo, por más que le quieran odiar, él era así. De esta manera el artista crea un nuevo paradigma en el trap: las identidades disidentes también pueden frontear y cantar de manera agresiva y altanera sobre lo que sea, ya sea hombre, mujer, trans o no binarie. Streiffer lo explica muy bien en el siguiente fragmento:

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 (Streiffer, 2021, 32).

La imaginería de las armas también cobra un gran significado en el videoclip de la canción. Fret sale en escena con una metralleta rosa, cambiando la imaginería masculina mencionada para ajustarla a la identidad del cantante, representando lo rosa una imagen de masculinidad disidente, más femenina. Los planos del artista, además, muestran una persona sensual, que invita al espectador a admirar o visualizar su deconstrucción, su cuerpo y su vestimenta. Maquillado y con las uñas hechas, la canción no hace otra cosa, sino reafirmar la identidad de Kevin Fret como un hombre femenino gay, y las herramientas que el trap ofrece a los artistas de agresividad y seguridad van acorde al mensaje, ya que él va a vestirse y expresarse como quiera, gritando al mundo que, como mínimo, lo van a tolerar (33).

Otro punto importante relacionado con lo anterior es que habla de su sexualidad desde esa actitud que proporciona el trap como medio de transmisión musical. Acostumbrados a escuchar de manera repetida discursos heterosexuales desde la perspectiva masculina, es ahora la de un hombre gay la que se sitúa en el centro del discurso contando todo su deseo sexual y como lo vive desde su mirada:

Biccy, freaky

Pa' tumbarles a los machos yo tengo el tricky

Sassy, saucy

Los labios los tengo siempre glossy¹²

Puta y hecha

Mi culito es importado de Colomby

Destaca en esta estrofa atributos que son normalmente atribuidos a mujeres desde la voz del hombre. En numerosas canciones del *género* es el hombre el que describe estos atributos (como el del culo importado de Colomby o puta y hecha) pero, en esta ocasión, es Kevin Fret el que lo menciona y se autopercibe y describe de esa manera, además de que, de manera explícita, comenta que él tiene el *tricky*¹³ para atraer a los “machos”. Los hombres que aparecen en el videoclip aparecen con una caracterización muy marcada: no llevan camisas, tienen pantalones negros, y son despersonalizados al llevar máscaras doradas (estilo sado), junto con unos collares de metal gruesos a los que le engancha unas cadenas que hacen el papel de correas. Fret las agarra, apareciendo también sin camisa, con actitud provocativa y en primer plano, dominando la situación de los chicos que aparecen en escena:

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. (Streiffer, 2021, 34)

Por último, lo más destacable de esta producción musical es la reafirmación del poder transgresor de las identidades que reivindica con comentarios como: “la reencarnación de Frida Kahlo”; “No me frontees que yo tengo poder aquí a lo Griselda”; o “yo soy la puta bichota¹⁴ de esta fucking selva”. Además, se percibe a sí mismo como “la diosa en esto”, identificándose con las mujeres poderosas a las que antes hacía mención (Streiffer comenta que, al nombrar a Griselda, se refiere a la narcotraficante famosa Griselda Blanco). En definitiva, *Soy Así* es una prueba y un ejemplo muy claro de como un artista puede desidentificarse con los roles hegemónicos del *género* de rapero poderoso, muy hombre y exitoso a nivel sexual mostrando a mujeres sexualizadas, Él crea un nuevo rol: el del protagonista poderoso, femenino y sexual (35).

¹² Producto que aporta volumen, brillo y luminosidad a los labios.

¹³ *Tricky*: difícil, tramposo, astuto... En esta parte, Fret lo usa como truco para atraer a los hombres.

¹⁴ ‘mujer sobresaliente, reconocida, segura y empoderada’

Diferente sigue la misma línea que la anterior descrita, coincidiendo el título con el objetivo que Fret tenía y quería conseguir con su música. En esta colaboración con Mike Durán, Fret no hace sino acentuar y confirmar el nuevo perfil de artista que traía al trap latino, teniendo más maquillaje y dejando aún más claro que no le iban a callar y que iba a convertirse en referente para todos los artistas cuir del *género* “siendo el primer pato que tuvo el descaro”. El vídeo, sin embargo, cumple con todos los estereotipos mencionados durante el trabajo, siendo la aparición de Fret la grieta que abre un nuevo paradigma al que, precisamente, hace alusión el título y tema de la canción, “matándolos a todos con su estilo raro” (queer, en inglés). No se podría calificar de cuir al videoclip en sí, pero las apariciones de Fret en el mismo suponen una ruptura con lo hegemónico que, aunque sea breve, tienen la suficiente fuerza para ser la principal figura, tanto de la canción como del vídeo. Sin embargo, la figura de Kevin Fret representa la triste realidad de gran parte del colectivo cuir. Y es que, mientras que la nueva generación de artistas del *género* desafía (no todos) los estereotipos sexistas y los conceptos de género y sexualidad, las dinámicas patriarcales y homofóbicas, el binarismo o cuestiones coloniales, con habilidad para crear interrupciones y su propio lugar en el discurso hegemónico; otros, como Fret, se quedan en el camino por sus identidades, asumiendo en cierto modo el sacrificio de los que abren caminos. Él puso su cuerpo en el centro de su producción artística, y logró, con su corta discografía, configurarse como un ídolo/referente para el colectivo cuir, que vio como en 2018, plena época de desarrollo, crecimiento y asentamiento del trap latino en el panorama musical, un artista cuir lograba hablar de su identidad y deseo, además de crear y asentar la diferencia en el género.

3.2 Villano Antillano: la máxima referente del trap latino cuir



Villano Antillano. Fuente: Vogue México

La carrera de Villano Antillano¹⁵ (nombre: Villana Santiago Pacheco) es una de esas que, gracias a una colaboración con una mega estrella como Bizarrap, llega al público general de manera triunfante. Este tipo de *featurings* son muy comunes en la escena musical, y más en el *género* tal y como lo hemos explicado. Además, el productor argentino es uno de esos artistas que no temen a colaborar con artistas emergentes, y usa su altavoz para promocionarlos y que su producción artística llegue al público *mainstream*. Por tanto, la *BZRP Music Sessions Vol. 51: Villano Antillano* ha sido el momento crucial en la carrera de Villano. El

videoclip en *Youtube* cuenta con 261 millones de visualizaciones, mientras que en *Spotify* son ya más de 300 millones de reproducciones (a junio de 2024). Esta canción supuso un hito para la comunidad cuir por diferentes motivos: fue la primera canción en estar en el top 50 mundial de canciones más escuchadas en *Spotify*. Sin duda, esta colaboración supuso un antes y un después no solo en la carrera de Antillano, sino en el grueso de la comunidad LGTBQ+, que veía como el mundo entero cantaba una canción hecha por una artista trans.

Pero reducir a Villana a esta canción sería injusto, ya que cuenta con un extenso repertorio musical que, como ya hemos dicho, no ha parado de crecer desde su primer EP¹⁶ lanzado en 2019. Además, cuenta con colaboraciones con otras referentes de la escena urbana latina cuir como son Tokischa o Young Miko, o la ya mencionada *BZRP Session* y una de las más populares, *Ride or Die Pt.2*, junto a Sevdaliza y Tokischa. Por tanto, Villana es una artista polifacética, rapea en inglés y español, con versos claros, directos, crudos y honestos, que reivindica una escena urbana en el que las mujeres y la comunidad cuir, con sus experiencias y deseos ocupen el centro de su obra y discurso. Se considera, además, una activista, siendo consciente de su papel de “justiciera” y que lo

¹⁵ Pronombres: Ella/Elle. Se identifica como una persona no binaria transfemme.

¹⁶ EP significa “Extended Play”, y se refiere a aquellos productos musicales muy largos para ser sencillos pero muy cortos para ser un álbum

que hace tiene una profunda repercusión social, constituyéndose como, en el marco del *género*, la traperera transfemme y no binaria más importante de la actualidad, y una de las mayores activistas por los derechos y la visibilización del colectivo LGTBIQ+ en la escena pública.

En sus intenciones artísticas no se censura para encajar con estereotipos/expectativas del género urbano, sino que desde dentro pretende cambiarlo y usar su altavoz y plataforma como espacio de lucha y resistencia. A mi parecer, esto último es lo más importante de Antillano, y entra dentro del marco conceptual que propongo en el trabajo: usar la música urbana para desestabilizar los roles de género, el binarismo, la heterosexualidad impuesta y las injusticias sociales que ocurren en su país. De hecho, ella no tiene miedo a decir lo que piensa sobre la realidad colonial de Puerto Rico, siendo una de las pocas que, de manera explícita, evidencia dicha experiencia. En la entrevista en 2022 en *La Resistencia*, ella deja claro que “Puerto Rico es una isla secuestrada por los EE. UU.”, y siempre que tiene la oportunidad, deja claro como el colonialismo, y en concreto Estados Unidos, es el gran culpable de toda la realidad subalterna y marginalizada a la que muchos territorios del Caribe se encuentran sujetos, autonombrándose además como independentista por el pueblo puertorriqueño. Es interesante como en su entrevista en el *Primavera Pro (2023)*, evento que forma parte del festival *Primavera Sound*, Villana comenta que su música, al analizarla y escucharla, no tiene un mensaje político per se. Simplemente es una artista que se “siente rica y habla sobre cómo quiere vivir su vida”; lo que dota a su música de un contenido político es que la gente se “encojone” porque una artista trans se lo pase bien y se sienta “rica”. Obviamente es una frase que tiene muchas capas, pero refleja de manera clara lo que pueden llegar a sufrir las artistas pertenecientes al colectivo: hacen música para disfrutar y vivir la vida, pero siempre hay gente que niega con dureza su existencia, llegando al punto de cometer asesinatos homofóbicos por ser disidentes (como podría ser el caso de Kevin Fret). Aun así, Villana se muestra partícipe de las luchas y reivindicaciones sociales, con cada intervención/entrevista demuestra su lado más activista y reflexivo con la realidad que le rodea. El siguiente fragmento está recogido de una entrevista para *VOGUE México y Latinoamérica (2023)* en la que se hace un repaso sobre su vida y carrera. Preguntada por el carácter activista y político casi que “obligatorio” de su música, contesta lo siguiente:

Si esta pregunta me la hubieras hecho hace seis meses te diría: 'I'm over it', y que yo en verdad tengo derecho a hacer música y no preocuparme por estas cosas. Hoy no puedo decir eso porque el panorama es totalmente distinto. Toda la hostilidad y la movilización que estamos viendo en nuestra contra, que lamentablemente por más que a mí me gustaría no ser una activista y estar hablando todo el tiempo hablando de estas cosas, tengo que hacerlo porque no hay más, hay algo que lamentablemente ahora mismo viene con el territorio y debo empapararme de información para debatir cosas que no deberían de estar debatiéndose porque mi vida no es un debate'. (Reyes, 2023).

Dentro de las canciones escogidas de Villana para analizar qué es lo que nos dice a través de sus letras y performances en sus videoclips se encuentran: *Pájara* y *Muñeca* junto a Ana Macho. Sin embargo, con el lanzamiento de su último álbum, *Miss Misogyny*, título con el que deja claro el hilo conductor de su trabajo, nombraré brevemente alguna de las canciones y el mensaje del álbum en su conjunto, puesto que es actual y va muy acorde al momento vital y artístico de la artista puertorriqueña.

Pájara fue lanzada a finales de 2020 y es una muestra perfecta del poder de la desidentificación y reapropiación de términos despectivos hacia el colectivo LGTBIQ+, dando la vuelta al significado de estas palabras y, en lugar de ser algo negativo, en esta nueva era conceptos como 'maricón', 'pájara' o 'loca' son una herramienta de empoderamiento e identificación por parte de las disidencias sexo genéricas. Con el videoclip, hay un pequeño fragmento en el que Villana explica el mensaje y el objetivo de la canción:

Pájara es una burla al burlón. Es un tema que reivindica términos peyorativos y los utiliza para empoderar; reinsertándolos en el género de una manera distinta y mucho más correcta. En el Caribe, gran parte de las identidades que existen dentro del espectro LGBTTQIA+ son violentadas y reducidas a términos como pájara, pato, loca y mariquita. Todas son una manera distinta de decir maricón. La comunidad ha apropiado estas palabras para definirse con orgullo y valentía, lo cuir es lo revolucionario, es lucha. Por lo que "Pájara" establece que, en efecto, una pájara está dominando espacios que hasta el presente aún perpetúan y celebran el machismo y la homofobia que como sociedad vivimos. En el video del tema, el uso del término "loca", tan utilizado en Puerto Rico para referirse a lxs maricnxs, da pie a un juego de palabras. Ya que entonces se intercala la definición de la palabra para la comunidad y el significado real de la misma; es decir, una persona que tiene

trastornadas o perturbadas las facultades mentales. Es por eso que el video se enmarca en un escape de un manicomio y se observa también comportamiento errático e irreverente (Antillano, 2020)

Esta canción es una “burla al burlón”. Desde un principio deja claro que todo acto de apropiación de palabras peyorativas hacia el colectivo es un acto de “orgullo y valentía”, y lo cuir es sinónimo de revolución, de lucha y, aunque implique un efecto negativo o una exposición a ciertos hechos que pueden resultar violentos, es poner en el centro la experiencia cuir. Un factor importante de, sobre todo, el videoclip de la canción es que, a ojos de la identificación de género hegemónica, Villana transita todos los espectros del género binario: al comienzo, se le podría leer como un hombre cis, pero con el transcurso del vídeo ella acaba mostrando una imagen muy femenina atribuida históricamente a lo que se entiende por una mujer. Sin embargo, que muestre la transición de manera tan explícita es una herramienta visual con una carga significativa enorme para la comunidad, además de que lo hace bajo las “reglas” no escritas que rigen al *género*. Por tanto, muestra la realidad trans en toda su esencia a través del medio que le proporciona la música urbana y el videoclip. En la entrevista en el canal de [Youtube](#) “[MoluscoTV](#)” (2021), Villana le explica al entrevistador como, a pesar de que pueda aparentar una imagen normativamente masculina, ella “sigue siendo una nena”. Ella hace un ejercicio de pedagogía con la persona que le entrevista ya que este se encuentra completamente alejado de la realidad cuir, acercando esta forma de vida no solo a él sino a todo el público que viera la entrevista, explicándole también todo el empoderamiento que la resignificación por parte del colectivo tiene.

En el comienzo de la canción se escuchan unas voces que hacen referencia a lo que las vivencias que ha tenido que vivir con respecto a su identidad, siendo estas dolorosas y con un efecto negativo en su persona:

(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 eso es una fucking loca

(Ah, ya te entendí)

Eso es una fucking loca

(Ah)

Así, en el videoclip se muestra como él canta con actitud desafiante esta serie de frases, mostrando orgullo y revirtiendo el significado de los insultos homofóbicos que el sistema cishetero usa de manera despectiva contra el colectivo. No es “rechazar la asociación con estas palabras, solo la idea de que se debe estar avergonzada de ella” (Streiffer, 2021, 80). Líricamente, el nivel de Villana es altísimo. Concatena los versos y rapea con una soltura increíble, bailando al *beat* sobre el que canta y con un *flow* icónico. Otro de los versos más destacables es el de “de momento es muy macho y de momento se refina”, mostrando su lado más camaleónico y que recuerda al discurso que Fret mostraba en *Soy Así*. Él tiene un estilo y una estética siempre cambiante, reforzado por las diferentes transiciones estéticas mencionadas anteriormente.

Por último, quizás los dos versos que más fuerza tiene en la canción son “estar tan oprimio’ me sirve de gasolina”, y “de mí se estudia en la academia, dime qué haces tú” ya que resumen todo el mensaje de la canción. La opresión ya no va a invisibilizar al colectivo, sino que ahora es una herramienta de empoderamiento y rabia para reclamar que sus experiencias e identidades existen, y a cualquiera que les cuestione van a “sufrir” que ahora es el turno del colectivo. Por último, el segundo verso es una representación de la importancia de la producción activista que hace Villana, siendo todas sus canciones, videoclips o intervenciones públicas dignas de estudio ya que supone un cambio de paradigma claro hacia una inserción “por la fuerza” del colectivo cuir en el *género*, pero también en los trabajos académicos, que en muchas ocasiones actúan extractivísticamente sin ayudar a las comunidades.

Por su parte, *Muñeca* es una canción colaborativa entre Villano y Ana Macho. De esta manera, el mensaje es similar al de la canción de *Pájara*: “Muñeca” es un término que en América Latina y en el Caribe se utiliza para referirse a algunas mujeres trans, siendo mayoritariamente atribuido a aquellas que ejercen la prostitución. Ambas se identifican con la palabra de la siguiente manera:

Para Villana y desde su experiencia, el ser una muñeca va atado directamente al trabajo sexual y a lucir de una manera "particular" para ser más codiciada. Se ancla en el hecho de que en el mayor de los casos la clientela de hombres busca "una mujer explotá" o "un mujerón", como dirían en Puerto Rico. Para Ana, ser una muñeca es ser una perra ante todo. " [es] Celebrar mi feminidad sin miedo. Soy una muñeca porque me celebro tal y como quiero ser. Ni más ni menos (Antillano, 2021).

La canción, por tanto, es un himno para toda “mujer y/o femme sexualmente liberade”. Vulgar o provocativa, visibiliza una realidad poco hablada en el territorio. Además, es una canción que coincide con el alza de los crímenes de odio contra el colectivo o la eliminación de derechos por parte del Estado que dejan a las personas disidentes vulnerables a ojos de la ley. Por tanto, esta canción es una posición estratégica de resistencia, y una demostración de como la visión cuir está instaurada, aunque no asegurada, en el trap, el *género* y en la cultura popular, ya que ahora se alza la voz por parte de las personas pertenecientes al colectivo.

La canción comienza con “no soy una chica normal, todos saben que yo soy una muñeca”. Este es el estribillo, y claramente muestra como Villana y Ana, dos artistas trans, se identifican con toda esta imaginaria que se le atribuye a la palabra “Muñeca”. El vídeo, ambientado en una especie de “prostíbulo”, remarca la libertad sexual de estas artistas y del elenco que protagoniza el vídeo, en el que se ven relaciones sexuales que entran dentro de todo el marco disidente sexual. Con esta canción, además, apoya la idea de que cada persona puede crear su propia definición de lo que significa ser mujer, apoyando a todo un colectivo a vivir su identidad de la manera que le plazca, derribando concepciones clasistas y coloniales que establecen lo que sí es aceptado como mujer y lo que no:

She further illustrates womanhood as a social construct to the extent that it can be re-defined and re-conceptualized, and most importantly, individuals can create their own definition of what it means to be a woman. Uncovering the possibility of

identifying outside the biological and social binary, Villana challenges and destabilizes the association between gender and sex as it plays out in a colonial context. (Pacheco, 2023, 17)

La producción musical no para de reivindicar esas identidades que se salen del espectro normativo, y cuentan, de manera explícita, tanto en la letra como en el videoclip, el deseo sexual de las mismas. Pero, ante todo, es una canción que reivindica el colectivo cuir, y que cada cual es libre de vivir su identidad, derribando las nociones normativas de género y todo el binarismo y lo colonial que implica este sistema. El audio del final es una manera perfecta de terminar una canción que presenta este mensaje:

Linda, mira cómo te sigue la vuelta, corazón

Me dices, canto de bruta, mira si no tiene' mentalidad

Que tengo un cuerpo bien cabrón, pero

Que tengo cara de hombre

No me interesa ser una mujer

Porque creo y entiendo que represento a la mujer

Con el mayor de lo' respetos

No quiero ser una mujer más

Quiero ser una trans diferente

Así, Villano Antillano se configura como un referente para el colectivo cuir a nivel mundial. No son solo sus canciones o videoclips con los que transmite su discurso. Sus entrevistas, redes sociales u otra serie de apariciones públicas demuestran que es una persona consciente del altavoz que tiene y de la realidad colonial que habitan los territorios y los cuerpos, sobre todo los del colectivo cuir.

Con su último álbum, publicado hace pocas semanas, *Miss Misogyny*, no hace sino reafirmar lo mostrado con estas dos canciones, explorando su feminidad con *CamGirl* >.< !!! o el deseo sexual en canciones como *Vicio* o *FruityBoy*. Al promocionar el álbum, Villana escribió lo siguiente en una entrevista para el medio *Rolling Stone*:

Creo que es lo que llevo queriendo escuchar de las mujeres en el rap desde hace un tiempo y me alegra mucho poder estar aportando a esa redirección. Esto es para las cónicas y las chamacas con problemas de actitud; tú siempre estuviste clara y ellos no saben un carajo, beba” (Villamil, 2024).



Fragmento del videoclip *Muñeca* en el que aparece Villana, Ana y el resto del elenco. Fuente: Youtube.

3.3 Ana Macho, del perreo cuir pa'l mundo



Ana Macho. Fuente: Spotify

Ana Macho¹⁷ es una artista nativa de Puerto Rico y forma parte de esa generación de artistas cuir que desde la isla están generando nuevos espacios y agrietando el discurso hegemónico imperante en el *género* y en el día a día del territorio. Elle es un artista transfemme no-binarie, y su figura es interesante ya que habla desde un cuerpo disidente y, además, es de les artistas que más explícito muestra en su discurso y obra artística la perspectiva y crítica colonial. En una entrevista que le hace Ana Teresa Solá Riviere,

que recoge Streiffer, Ana dice que su meta es “crear música para las personas queer, negras y las mujeres, a través de sus propias experiencias y ritmos, para que tengamos

¹⁷ Pronombre: Elle/Ella

nuestro propio espacio; tenemos derecho a crear nuestra propia vía” (Solá, 2020). Actualmente tiene más de 15000 oyentes mensuales en *Spotify*, y cuenta con una discografía bastante extensa, en la cual mezcla muchos elementos de la música urbana junto a otros como el bolero, el pop o la electrónica entre muchas otras. En algunas apariciones suyas en textos o en artículos, se le suele asociar como la artista de reguetón de la “queer revolution”, además que en la descripción de su perfil de *Youtube* se autodescribe como una “artista boricuir en una misión para cambiar la munda”. Su influencia actual en la comunidad cuir del territorio boricua es clave. Es performer, tenía un podcast titulado “Los Diasporriqueños”, y muchas actividades más que la hacen tener un papel relevante dentro del contexto nacional e internacional.

La primera de las canciones que analizo de Ana Macho es una ya mencionada, *Muñeca*, de Villano Antillano junto a Ana, lo que esta vez me centraré en la parte de la última ya que tiene mensajes relevantes para la hipótesis que se intenta estudiar en el presente trabajo. Ana Macho canta en la segunda parte de la canción, y lo hace entrando sobre el *beat* de manera agresiva, rapeando y soltando versos muy claros y con una gran fuerza simbólica. Al igual que Villana, ella se identifica con la “Muñeca” y su significación mencionada en el apartado anterior. Así, aparece vestida al igual que el resto del elenco del videoclip con una vestimenta propia de una muñeca, muy maquillada, con unos aros enormes y, como hemos dicho, con una actitud provocativa y una estética cuir en el escenario de la grabación:

Yo soy la arma letal, yo soy la femme fatale

Yo soy la que está haciendo pauta, tota monumental

Revísame el historial, no le he podido bajar

Yo me levanto to’o lo’ día’ y solo sepo ganar

De mí siempre se va a hablar, maricona colonial

Desde El Caribe pa’ la munda, vuelo internacional

Andamo’ muy lyrical, tú me la quiere mamar

Mi palabreo es de la calle, léxico coloquial

Aquí Ana Macho se reapropia de la significación de ciertos estereotipos que subvierten su significado peyorativo. “Yo soy la arma letal, yo soy la femme fatale” es un claro ejemplo de esto: se apropia de un estereotipo femenino representado comúnmente en las producciones audiovisuales o literarias como una mujer difícil, valiente pero cínica, sin sentimientos y que va a hacer daño, todo ello muy alejado de lo que a ojos de la hegemonía debería ser una mujer. Sin embargo, Ana aprovecha esta caracterización, la hace propia y la utiliza como un mecanismo de empoderamiento frente, a mi parecer, a toda la transfobia y homofobia a la que se puede exponer por poner su cuerpo en el centro de su producción artística. Los versos que le siguen son, una vez más, prueba de la confianza en sí misma, conocedora de su talento y su perspectiva artística. Además, como mencioné anteriormente, Macho es muy crítica con la herida colonial existente en Puerto Rico y en el resto de los territorios caribeños y latinos. Así, elle junta lo LGTBIQ+ y lo colonial para referenciar que, “gracias” a esa interseccionalidad entre cuir y territorio y cuerpo colonizado, siempre va a estar en el ojo del debate. “De mí siempre se va a hablar, mariconas colonias” no hace sino afirmar este mensaje, pero desde una perspectiva reivindicativa y consciente de las lecturas y significados que hay inscritos en su cuerpo. Simplemente con explicitar “mariconas colonias” ya está evidenciando todo lo explicado junto a la resignificación ya explicada del insulto como herramienta de identificación y empoderamiento. Por último, reafirma su lugar de origen con “Del Caribe pa’ la munda, vuelo internacional”, reivindicando una vez más el Caribe como un espacio en donde se realizan mucho tipo de expresiones artísticas, revirtiendo la imagen de lo diaspórico tradicional. No solo reinterpreta la diáspora, también dará a conocer su expresión artivista por toda “la munda”, pero desde el espacio callejero, dando muestra del lugar de donde proviene con “Mi palabreo es de la calle, léxico coloquial”, estrofa con la que se enorgullece de los núcleos poblacionales que se crían en este entorno, vital y originario del *género* que analizamos en el trabajo.

La segunda de las canciones se titula *Cuerpa*, y va dedicado a todas esas “personas trans en el mundo que merecen jayarse en su cuerpo todos los días”. En el videoclip sale todo un elenco de cuerpos cuir, racializados y diversos, todos natives de Puerto Rico y una oda hacia todas las personas trans que quieren disfrutar de su identidad de una manera lúdica y festiva, ya que merecen disfrutar de la maravilla que significa ser trans. Comienza con una voz distorsionada que dice “Ana Macho, con el perreo cuir para el mundo”, identificándose una vez más como representante del movimiento del “Perreo Cuir”.

Sale el Sol y me siento diferente

Maricón, siempre andamo' irreverente

Obsesión, no me sacas de tu mente

Por crash boat me parqueo delincuente

Esta es mi cuerpa

No me importa lo que digan, no me afecta

Las envidiosas que se vayan por la puerta

Pa'l carajo, no me importa, no me afecta

De esta manera, la canción es un himno para todas aquellas “cuerpas” diferentes, y que nada ni nadie va a cuestionar que vivan su realidad de la manera en la que elles entienden el mundo, empoderadas por sentirse diferente e irreverentes ante lo que puedan decir de su identidad. Con lo de “obsesión” se alude a esa mitificación que parte de la población masculina y heterosexual hace de las identidades trans, a las que ven como un elemento sexual diferente y clandestino, como cuerpos monstruosos, aunque conformen parte de ese deseo masculino más “oculto/clandestino”. Además, la performance que realiza en el videoclip es una clara desestabilización del sistema moderno colonial de género que refleja Lugones en su teorización, ampliando el marco binarista de género hacia otras concepciones que la hegemonía ha invisibilizado. Macho también les da espacio a diosas indígenas como Pachamama (“En río Piedras conecté con Pachamama”), que es el nombre que dan los pueblos de Los Andes a una deidad que adoran y que representa a la Madre Tierra. Encarna la fertilidad, lo femenino y la naturaleza. Que Ana la cite y se represente con ella es una demostración del poder simbólico que esta figura tiene, sacándola a la luz tras la invisibilización que el proceso colonial realizó a todas estas figuras míticas e indígenas para imponer la visión cristiana y colonial en los territorios conquistados, pasando de una mitología con numerosas figuras femeninas de poder a un cristianismo sobre todo patriarcal. En contraposición, aparece una mujer con una biblia, como maldiciendo a todas las ‘cuerpas’ que aparecen en el videoclip, ya que no se ajustan a los mandatos de género normativos (y, por ende, cristianos). En un momento del vídeo, la ocultan, apoderándose de su figura para luego venerar el cuerpo

de la protagonista, eliminando toda la herencia colonial cristiana y representando una especie de ritual indígena, subvirtiendo, así, los roles protagonistas.

Además, la canción festeja el deseo sexual y la sensualidad que estos cuerpos encarnan, pero no desde una visión heterosexista y binarista, sino desde la propia confianza que les protagonistas tienen en sí mismos. Salen con muy poca ropa, bailando de manera sensual e interactuando todos los cuerpos entre sí, perreando y disfrutando del momento de la grabación, ya que “Ser tan fucking perra está cabrón”. Por último, cambian de escenario a un contexto fiestero, en el que repiten una y otra vez que ahora lo que quieren es “vacilar”.

Mi corilla ya está puesta pa' perrear

Si me preño voy a abortar

Y el gobierno no lo puede controlar

Esta cuerpa tú no vas a legislar

Así, Ana Macho remarca el poder que estos cuerpos poseen incidiendo en que están muy por encima de las leyes, que ningún Estado ni persona van a controlar el deseo, tanto sexual como identitario de la comunidad cuir. Con la imagen-provocación de “Si me preño voy a abortar” explica que va a vivir su libertad sexual como quiere. Por último, me gustaría hacer mención a su tema *Caribbean Style*, de su álbum *Realismo Mágico*, representación fidedigna de la realidad neocolonial que sufren en el territorio boricua. Es muy similar a lo que ocurre en Canarias, y que refleja como el turismo masivo se apropia del territorio y expulsan a la población nativa de la Isla en favor de la inversión monetaria. Versos como “Quieren mis limones con sal, Quieren casas en la playa pa vivir bajo el mar” es una clara prueba de ello; al igual que relata cómo estos inversores extranjeros también pretenden apropiarse de lo que se entiende por “Caribbean Style”.

Salí a la calle y escuché reggaetón

Cuando miro detallado era un gringo cabrón

Ma rayo parte me quieren quitar to'

Me quitaron pal de islas y ahora quieren mi flow

Le digo no

Le digo GRINGO GO HOME

Vete pa tu casa burbujita cantó

Por tanto, Ana Macho es una artista que representa muy bien las líneas de investigación propuestas. Intersecciona identidad, realidad cuir/trans, el deseo sexual e incluso habla sobre la realidad colonial y la grave situación que esto provoca en los territorios colonizados, narrándolo todo desde un cuerpo trans y colonial. Sin duda, Ana es una artista vital para entender toda la nueva ola cuir y decolonial del *género*. ¡Que viva la reina cagüeña!

4. Perú

La historia del Perú guarda muchas similitudes con la de Canarias o Puerto Rico: territorios con población originaria, con sus saberes y conocimientos, su división social, su espiritualidad y otros rasgos culturales con sus dinámicas propias. Sin embargo, el choque colonial mutó estos pueblos. Como ocurre con todas las comunidades originarias, la llegada del colono europeo impone unas lógicas eurocéntricas por medio de procesos de aculturación forzosa y abocándolos a esa modernidad/capitalista que proponía Quijano. Aunque he dicho que guarda similitudes con los archipiélagos mencionados, hay un elemento que lo hace diferencial con respecto a esos dos territorios, y que cambia por completo la idiosincrasia y la manera de entender el contexto social del proceso colonial en Perú: la población indígena.

La población originaria de Canarias o Puerto Rico fue exterminada, aculturizada o relocalizada, lo que lleva a la desaparición de elementos importantes de la cohesión aborígen como serían la lengua, las tradiciones o creencias. Así, actualmente, no hay comunidad guanche o taína (entre otros) diferenciada en las sociedades actuales canarias y boricuas. En cambio, la realidad social del Perú es muy diferente. El Tawantisuyo previo a la conquista se componía de cuatro regiones que se extendían por los Andes y por lo que hoy comprende Perú, Chile, Ecuador, Bolivia, Colombia y parte de Argentina. Era el Imperio más extenso de Sudamérica hasta la llegada de los colonizadores. En 1532, la colonización militar, religiosa y política europea, con la invasión y desmantelamiento del

Tawantisuyo tras la captura del Inca Atahualpa¹⁸, significó el choque entre Occidente y el mundo no-occidental, entre lo civilizado y lo “salvaje” (Riveros-Ramos, 2022, 124). A partir de aquí, la región pasaría a nombrarse Virreinato del Perú bajo el mandato del imperio español, vigente hasta el periodo de Independencia, entre 1811 y 1826. Con la victoria clave en Ayacucho en 1824 se conformaría la futura República del Perú.

Con la llegada del colonialismo se crearon las condiciones necesarias para implantar “el contrato colonial” (124). Esto se da mediante genocidio, servidumbre, homogenización y procesos de alterización de los pueblos originarios (el indio como “otro”). A través de los epistemicidios y la subalternización de gran parte de la población originaria por el colono de origen europeo, esta otredad aborígen se constituye por los indios originarios, los mestizos y la población afrodescendiente traída como esclava (especialmente, para la extracción minera de metales preciosos como el oro y la plata). Este contrato colonial propuesto por Riveros-Ramos es ejecutado por las élites imperiales en complicidad con las élites locales cómplices en la compleja maquinaria colonial. Es interesante destacar que este contrato esconde interseccionalidades que ejercen opresión contra las alteridades no europeas y, por tanto, contratos muy diferentes al contrato racial de Mills, el capitalista de Marx o el sexual de Paterman (124). De esta manera se establecería la “zona del ser” y la “zona del no ser” propuesta por Franz Fanon (Pérez, 2017, 220) y que se basa en todas las interseccionalidades mencionadas. Por tanto, en esa nueva sociedad moderno/colonial, el español, portador de la religión verdadera, de la ciencia, de la cultura y de lo civilizado constituiría esta nueva “zona del ser”, mientras que lo indígena, lo mestizo, lo africano y la mujer quedaron fuera y sometidos a la servidumbre, al esclavismo. La función del contrato sería la misión de civilizarlos por parte de los europeos y la obligación de obedecer y aceptar esta civilización por parte del otro desplazado (Riveros-Ramos, 2022, 125). Todas estas dinámicas terminarían por definir lo que en la actualidad se entiende por la República del Perú, atada inevitablemente a la colonialidad. Entre estos lazos, para nuestro trabajo, el patriarcalismo cristiano-céntrico, institucionalizado en Perú y Latinoamérica mediante el contrato sexual de Paterman:

[...] que las mujeres no europeas no compartían dicho estatus, de ahí que ellas eran llamadas hembras, es decir, eran una versión inferior de las mujeres, con un estatus

¹⁸ Atahualpa fue el último gobernante del Imperio Inca. Reinó desde 1532 hasta su captura y ejecución por las fuerzas españolas dirigidas por Francisco Pizarro en 1533.

de bestias, lo que representa el lado oculto del sistema de género (Lugones, 2008). La estructura de la sociedad colonial del Perú fue heredada en la naciente república peruana, de ahí que las mujeres criollas tenían cierto margen de actuación, aunque dominadas por los varones, distinto fue el caso de las mujeres no-europeas que sufrían una multiplicidad de relaciones de dominación, negando o restringiendo sus derechos políticos, económicos, sociales y subordinadas al poder del patriarcalismo cristianocéntrico, expresadas en el Estado y las leyes peruanas, la sociedad, la cultura, educación, entre otros campos (129).

En este sentido, Perú se sitúa en un contexto muy peculiar en el presente análisis. Es un territorio, como gran parte de los que comprenden Latinoamérica, en el que la dominación colonial de tres siglos se ha instaurado en el imaginario colectivo peruano (el concepto de España como madre patria sigue alimentando los relatos providencialistas de la conquista y aculturación forzada europea). Sumado al contexto de globalización, la occidentalización del país, al menos en el centro de las urbes, es un hecho palpable, no solo a nivel del Estado/Nación sino en la estratificación jerárquica de la sociedad. Lo indígena, que compone una parte muy significativa de la sociedad peruana (en el Censo Nacional de Población Peruana cerca de 6 millones de personas se autoidentifican como indígenas u originarios de los Andes) es relegada a esa otredad de la sociedad peruana, eliminando derechos y acceso a recursos ya que eran vistos, según los criollos europeos, como indios “semicivilizados y salvajes” a civilizar (Riveros-Ramos, 2022, 132). Y es que la falta de representación política y de acceso a los derechos fundamentales para la población indígena y rural no se subvierte hasta finales del siglo XX, algo que provoca una brecha en el país.

La independencia del Perú no llevó a la formación de una nación inclusiva, con una comunidad con los mismos derechos y deberes y con un destino en común, por el contrario, esta se asentó sobre estructuras coloniales, como el racismo, ciudadanía estratificada, el abandono y desprecio al indígena (132).

Sin embargo, existen núcleos de lucha y resistencia ante la lógica epistémica y social que el pueblo indígena, afrodescendientes y otra serie de alteridades sufrieron y sufren en el territorio peruano. El pensamiento andino decolonial, orientado principalmente hacia los quechuas y los aimaras en el sur de Perú, se ha convertido en una herramienta “poderosa para abordar la lucha por la justicia social y política” (Hinojosa, Catacora, 2024, 1900). Las dos cosmovisiones, aimara y quechua, marginalizadas en el contexto global, hacen visible el binomio ciencia/razón y la

infravaloración de conocimientos de racionalidad distinta al logos europeo, que ha separado naturaleza y comunidad humana en compartimentos estancos. Es una “perspectiva que promueve la recuperación de las tradiciones, las costumbres y los conocimientos ancestrales, así como el respeto por la diversidad étnica y cultural de la región” (1899) y, a su vez, ponen en evidencia la necesidad de un compromiso continuo con la justicia social y ambiental en un mundo globalizado (1909).

Otra forma de resistencia de la comunidad indígena ha sido el movimiento *Rap Quechua*. Numerosos artistas han realzado sus raíces y orígenes con la población originaria del Perú. Reivindican el idioma quechua como válido para el género. Así, cuentan historias desde la vivencia indígena, insertando en el género urbano la vivencia indígena. Ejemplo de ello son Renata Flores, Kutay o Bobby Sanchez, entre otros.

En el contexto cuir, existen núcleos de resistencia cultural que recuperan las disidencias sexuales como parte de esta rehabilitación del pensamiento indígena. La figura de lo travesti, como concepto mucho más amplio que el de la identidad o expresión de género en los pueblos originarios que habitaban el antiguo Tawantisyuyo, ha sido una de las principales maneras de abordar la distancia con el mundo occidental/colonial. El *Museo Travesti del Perú* de Giuseppe Campuzano es una prueba de ello y una manera distinta de concebir la existencia a través de contrahistorias descolonizantes. El proyecto fue construido por su autor como “un proyecto político de reivindicación social de la dignidad, que surge de la necesidad de contar una historia propia, no contada hasta entonces, al situar lo travesti en el centro de la conversación” (Romero, 2017, 103). Discurso crítico que procura dialogar siempre con el lugar en el que se interviene, Campuzano reivindicaba y traía al presente la diversidad del travestismo en el contexto peruano desde tiempos pre-incas en ámbitos como el arte, la fiesta patronal o la cotidianeidad (104). Se apropiaba del significado colonizante del museo¹⁹ como institución “de la exclusión” a través de identidades sexuales disidentes no aceptadas por considerarse “anormales o antinaturales por la ciencia, el cristianismo y la moral occidental” (104). Coloca estos cuerpos vilipendiados en el centro para re-semantizar, re-existir y contar una historia del Perú desde una perspectiva situada y no eurocéntrica. Por así decirlo, es un desplazamiento “del sustantivo hegemónico, al adjetivo desviante, del

¹⁹ Como constituye un “complejo exhibicionario” que, con su discurso, construye una “corrección de la visión disciplinaria, patriarcal y colonial, que enseña a los otros a mirar y posar para las miradas de los demás” (Romero, 2017, 104-105).

travesti como fetiche al travestismo como crítica” (105). Y es que hay numerosas pruebas gráficas (de las que Campuzano se hace eco) de personas travestis en la sociedad indígena del Perú. Sin embargo, la colonialidad del poder y del saber ejerció una fuerte opresión ante la diversidad sexo-genérica existente en esta población. Leían una realidad que no entendían con los ojos coloniales, y todas las personas/representaciones andróginas/travestis que veían las tildaban de demonios, seres antinaturales y demás términos estigmatizadores que invisibilizaron, a nivel histórico, una real disidencia sexo-genérica en el pueblo indígena:

Campuzano agujerea la perspectiva occidental moderno-colonial de género sobre la sexualidad y la epistemología del Norte, y adelanta la normalización y el disciplinamiento del cuerpo sexual al periodo de la colonización, racialización y acumulación primitiva que se inicia en el siglo XVI con la “Conquista” de América. En este sentido, además de la represión y presión impuestas por la iglesia católica y su noción de pecado, son parte fundamental de este proceso las ordenanzas virreinales, que conformarían un ordenamiento jurídico heteronormativo basado en la binarización excluyente del género, que prohibía el travestismo y ejecutaba amenazas punitivas (107).

Estas figuras andróginas estaban presentes en danzas folklóricas o en rituales sagrados, silenciadas por esa mirada panóptica colonial de género. Son figuras clave en la cosmovisión indígena, y Campuzano logra poner en el centro esta figura del travesti y la vincula a la idea de nación peruana más allá del Estado-Nación eurocéntrico, reconfigurando el imaginario para dar cabida a todas las identidades subalternas y silenciadas en el contexto peruano. Por otro lado, el autor realiza una lectura decolonial de la teoría *queer* anglosajona, que “mapea y rastrea lo cuir de/desde el Sur, a través de genealogías propias” (112):

El vínculo con la androginia y la divinidad de sus culturas ancestrales que veían la sexualidad como intercambio, las danzas y rituales asociados a la cosecha, o la aparición de nuevos santos apócrifos y liturgias andinas, pensadas, siempre, desde el acto sexual mismo. De esta manera, produce un desplazamiento de la colonialidad del ver y su mirada etnográfica, hacia una desobediencia visual que construye una contra-visualización travesti con la que rescatar la inestimada e inestimable tradición histórica coligada a las identidades transgéneros en Perú (112).

Les artistas escogidos para el análisis del Perú van en la línea que Campuzano llevaba en sus obras artísticas, ensalzando las figuras disidentes del sistema sexo-género que habitaban los cuerpos indígenas. La práctica artística se configura como discurso social e intervención cultural, que reconfigura la realidad desde los espacios discriminados: ya sea Bobby Sánchez desde sus raíces indígenas y su autoidentificación como *Two-Spirit* (término amplio que alude a las personas trans y fluidas de género con respecto al binarismo obligatorio en contextos de pueblos originarios) y la incesante demostración de la unión entre transfobia y colonialismo; o Gad Yola con el activismo drag antirracista y decolonial.

4.1 Bobby Sánchez y su activismo indígena y cuir

Bobby Sánchez es una artista que se identifica como una persona *two-spirit* y trans. Es poeta, música, modelo, pintora y performer. Trata temas desde la identidad indígena o de género, a problemas medioambientales, de inmigración o gentrificación, entre otros. Aunque no viva en Perú y no sea originaria del país, fue criada en las tierras de Lenape y Siwanoy. Estos son territorios de indios nativos americanos, ambas comunidades se sitúan entre los estados de Nueva York y Connecticut, pero su relación con la población indígena de Perú viene de la ciudad de Ayacucho y de su crianza bajo los valores de la cultura Wari, originaria del Antiguo Perú y ubicada dicha ciudad. Además, desde pequeña acudía a los *pow-wows* en Nueva York con su familia, que son encuentros/reuniones de pueblos indígenas de Norteamérica centradas en cantar, bailar, socializar y honrar lo indígena. Por tanto, su conexión con la vida indígena es transversal a su persona y al territorio americano originario, ocupando tanto su vida privada como la artística.

Bobby es una artista que reúne todos los aspectos que estudio en el presente trabajo: activista visible de los derechos LGTBQ+, haciendo hincapié en lo trans, y en toda su discografía realiza una gran conceptualización sobre como lo colonial atraviesa toda la experiencia indígena y trans. De esta manera, lo colonial recluye a estas comunidades en la marginalidad, fruto de las lecturas euro-centristas que los colonizadores realizaban sobre las vivencias e identidades de la población aborígen, fuera del sistema colonial moderno binarista. Entrelaza y se introduce, de manera disruptiva, en todo el binomio naturaleza-cultura, hombre-mujer, salvaje-civilizado o centro-

periferia, entre otros, componiendo canciones y realizando poemas, dibujos o performances, deconstruyendo lo hegemónico, poniendo el cuerpo y discurso trans-indígena en el centro del discurso. Aunque sí que puede ser un problema que no habite y hable desde el territorio peruano y la experiencia situada, creo que su aportación artística a la causa indígena, incluso al pensamiento decolonial y su perspectiva acerca de las disidencias, es realmente pertinente para el este trabajo.

Su discografía no es muy extensa. Desde 2021, Bobby se ha centrado en sacar pequeños EP'S de tres, cuatro canciones, en los que aborda los temas centrales de su producción y discurso artístico: *Ita*, *La Sala*, *Yaku*, *Devotion*, *Prophecy*, *Melancholy Tgirl* y *Truth* son los siete que ha publicado y que componen la totalidad de su producción a excepción de algunas canciones en solitario. Su estilo es el rap/hip-hop, en el que mezcla el inglés con el quechua. Este juego de diálogo que hace entre ambos idiomas es muy interesante. En algunas de las canciones deja de manera explícita que es la lengua colonizadora, y que cualquiera que hable el idioma colonizador no puede hablarle sobre decolonización.

Las canciones que analizaré sobre Bobby Sánchez se encuentran en su primer y tercer EP, ambos publicados en 2021. Primero, *Quechua 101 Land Back Please*, canción que se convirtió en un *trend* muy popular en la red social *Tik Tok* entre la comunidad indígena, al evidenciar en la canción todo el pasado colonial y la herida inscrita en los cuerpos de los diferentes pueblos indígenas. Esto es una demostración del alcance que puede llegar a tener un discurso decolonial y cuir en el espacio musical urbano, que da a pie a este tipo de videos o contenidos en las redes sociales, agrupando millones de visualizaciones. Quizás, de ninguna otra manera se podría haber difundido al público general un contenido y discurso de tal índole, siendo el *género* el código, y las redes sociales el canal para la difusión del discurso decolonial de Bobby. La primera parte, el primer minuto y veinte, canta en quechua, nombrando a algunas comunidades indígenas. Quiero destacar que no he encontrado la traducción al español de esta parte de la canción, pero no es necesario. Esto es a razón de lo que la propia artista canta justo al terminar la primera parte de la canción en quechua.

Please don't ask me for a translation

Cause I'm only reppin' first first first nations

Please don't talk to me about decolonization

When you still speakin' in the colonizers language

Este elemento discursivo que Bobby utiliza funciona como una reivindicación de la comunidad y lengua quechua. “Reppin” significa ‘representar’, e incide en la identidad indígena que es a la única que representa. Además, remarca que, si hablas desde la lengua colonizadora o desde el cuerpo colonizador, no hables de decolonización a una persona que lleva inscrita en su cuerpo la herida colonial, discriminando la vivencia indígena de la occidental. Es una letra con una fuerte carga política y decolonial, más teniendo en cuenta que estos versos es lo primero que dice en inglés tras rapear en quechua. Lo siguiente es una clara representación de todos los hechos traumáticos a los que los colonizadores sometieron a la población indígena, como el genocidio o la estigmatización entre otros:

See you genocide us

Then you colonize us

See you sterilized us

And now you fetishize us

See you stigmatize us

Then homogenize us

Tryna co-op the movement and gentrify us

El juego de palabras posee una gran fuerza dentro de la canción por la puesta en escena del artista. Esta parte de la canción la entiendo como una forma de reapropiarse del lenguaje colonial para demostrar todos los eventos que transversalizan la realidad indígena, aún ubicados en el espacio subalterno. Por tanto, la canción es un grito de autoreconocimiento de la identidad indígena, que marca directamente al cuerpo colonial y al colonialismo como el culpable de todas las interseccionalidades opresoras que atraviesan a esta comunidad. Genocidio, fetichización, gentrificación... son dinámicas básicas para entender el proceso colonial, y a través del rap, Bobby las evidencia en un intento de justicia social hacia el pueblo indígena. Además, la popularidad que alcanzó la canción en los usuarios indígenas o afrodescendientes en *Tik Tok* confirma el alcance social que un producto artístico con tal fuerza discursiva puede tener. Finalmente, remarca

cómo les han robado las tierras, para, acto seguido, exigir que les devuelvan el lugar que les fue saqueado y quitado.

El videoclip también presenta una clara iconografía indígena. Reivindica a la figura central que da unidad a la experiencia del mundo, la Pachamama, así como tribus y comunidades como la wari, muxe, quechua o aimara, entre otras. Además, revierte el significado de las camisetas masculinas que llevan las cuatro personas que la acompañan, que actúan como una especie de velo que les cubre la cabeza. Bobby también cuenta con esta iconografía, aunque no lleva la camiseta como velo, sino como una especie de top, a lo que se le suma un colgante de un dios/diosa indígena. A la letra le acompaña una coreografía de las cinco protagonistas que aporta mayor fuerza discursiva. Por último, quisiera destacar que, en el momento que canta “I’m only reppin’ first first first nation”, todas sacan una bandera del Perú desde debajo de su vestimenta, haciendo hincapié en la unión y la identificación con el pueblo peruano.



Bobby Sánchez y elenco del videoclip *Quechua 101 Land Back Please*. Fuente: Youtube.

A partir de aquí, mostraré una recopilación de canciones que representan las líneas del discurso de Bobby que tratamos en este trabajo. Podría analizar toda su discografía, ya que el discurso activista y político se encuentra insertado en la totalidad de su obra, pero me centraré en dos canciones más. La segunda canción que analizo es *We are still here*. Esta canción es una reivindicación de los territorios naturales y una “contestación” a todo capitalismo salvaje que expropia tierras y produce ecodidios en favor del funcionamiento del sistema capitalista colonial. Es, por tanto, una crítica al sistema desde la identidad indígena, reclamando más respeto por el medio ambiente y la naturaleza, vital

para el mundo y un elemento transversal y ancestral para toda comunidad indígena, muy enraizada con el territorio que habita. El discurso ecologista es algo clave en esta canción, transversalizado por esa crítica al sistema que, en nombre del progreso, destruye cualquier espacio natural en pro al beneficio del capital:

Change the way you think about human consumption

The only thing you're thinking about is mass production

Por tanto, la integridad medioambiental no es compatible con un sistema tan voraz como el actual. La armonía que el pueblo indígena muestra hacia el territorio es algo que la hegemonía obvia y olvida, y se presenta, la explotación de los recursos naturales, como otro factor opresivo más. Bobby no hace sino traer la perspectiva ecologista e indígena para mirar con otros ojos los espacios que habitamos. El videoclip, además, gira en torno a esta idea y al sentido comunitario de cuidados, no solo del territorio, sino de los cuerpos. El elenco que sale en el videoclip son todas personas racializadas, indígenas o cuir, mostrando la hermandad entre todas estas interseccionalidades.

A continuación, *Two Spirit Anthem* es una canción que, como su propio nombre indica, funciona como himno de las personas identificadas como *Two-Spirits*. Este término, que sustituye al berdache por quedarse obsoleto y ofensivo, es una identidad exclusiva para indígenas norteamericanos y se define como un término paraguas para la sexualidad, género y espiritualidad. Así, esta canción reivindica esta manera de identificarse e, incluso, presenta un valor “educativo” ya que relata esta experiencia de una manera clara y contundente. Y, de nuevo, una identidad indígena con disidencia., con los versos “my flag is pink, white, blue, “my flag is Tawantinsuyu”. Además, Bobby deja claro explícitamente cuáles son sus pronombres, relacionando dicha identificación con el tópico de que si tiene una voz grave es un hombre. De esta manera, deconstruye las concepciones binaristas y hegemónicas del género y su fluidez. Quizás esto último de la fluidez de género sea más “eurocéntrico”, pero creo que se refleja muy bien en el siguiente fragmento su conceptualización por le artiste:

My name is she/her

Sometimes its they/them

Please don't call me he

Please don't call me him

Just cause my voice is deep

Doesn't mean nothing

Just cause his voice is high

Doesn't mean nothing

En resumen, Bobby Sánchez es un activista y artista claramente involucrado en la cuestión LGTBIQ+ y en el pueblo indígena. Junta y acerca ambas realidades reclamando el espacio en el discurso hegemónico deconstruyendo no solo las identidades disidentes, sino el colonialismo y la profunda herida colonial que ha silenciado y marginalizado a las comunidades indígenas. Además, incluye la reclamación por una conciencia ecológica e incide con su arte la búsqueda de un mundo mejor, en la que las personas trans/cuir e indígenas puedan expresarse libremente y reparar la histórica exclusión sobre sí mismas.

4.2 Gad Yola, la travesti del Perú antirracista y decolonial

Gad Yola es una artista que lleva el activismo antirracista por bandera inscrito en cada uno de los ámbitos, en los que pone el cuerpo como foco principal del discurso. Lucha contra el racismo y los prejuicios desde lo drag, reivindicando no sólo este arte, sino su identidad peruana, la cual, a pesar de emigrar a España a los 10 años, sigue teniendo muy presente en sus trabajos. Su principal espacio artístico es el arte drag, una expresión artística performativa que, gracias al abanico de posibilidades que aporta el vestuario, tacones, una ropa destacada y un maquillaje increíble, genera un espacio muy relevante para el colectivo LGTBIQ+ y para la libertad de expresión de género. Así, al igual que el travestismo, proporciona un espacio muy relevante para la performatividad de sus protagonistas, como es el caso de Gad Yola. Ella encontró en el drag un medio para cambiar la realidad de las personas migrantes y racializadas, mientras que revaloriza “su cultura, sus raíces, su belleza y su propio ser” (Huerta, 2024).

El activismo de Yola se podría resumir en vivir la fantasía y reivindicar derechos sociales. Y es que aún disfruta de la vida, de su sexualidad y de su identidad junto con la continua visibilización que hace de las desigualdades sociales que operan de manera estructurada hacia el colectivo cuir y migrante. Muy activa en redes sociales, realiza contenido muy diverso: desde promoción de sus eventos, vídeos humorísticos o

intervenciones en programas (podcasts, radio, televisión...) en los que siempre se percibe el compromiso con el activismo que realiza desde lo drag. Yola sacaría su primer sencillo en 2022 en las plataformas digitales, así como un videoclip en *Youtube* que acompañaría la canción, titulada *No Exotice*. Este sería el primer paso como cantante de la drag peruana y la primera canción del proyecto que vio la luz a finales de junio de 2024: su álbum *Travesti del Perú*, que la propia artista como “el álbum sin género”, gracias a la experimentación y heterogeneidad de estilos. En el álbum encontramos otra canción con el mismo nombre, en el que rinde homenaje a lo travesti, reivindicando la figura de esta forma de vida en la idiosincrasia peruana.

Tanto el título como la portada es un homenaje a Giuseppe Campuzano, activista, historiadora o drag, entre otras, que realizó el ya tratado *Museo Travesti del Perú*. La influencia de Campuzano sobre la obra de Gad Yola es vertebral, siendo una de sus máximas referencias, algo visible, también, en el discurso de Yola. En este sentido, se podría decir que Campuzano logró su cometido con su obra, dejando un legado para que artistas travestis y drag (sobre todo drags peruanas) comprendan el poder de su expresión artística y política. Tal y como se presentaba, este museo travesti era “un artefacto político, que puede servir, también, para que las personas travestis alcancen la oportunidad de ser sujetos de enunciación, reconocidos como agentes de producción de sentido, que afirman su propio derecho y necesidad de existencia” (Romero, 2022, 104). Logró moldear un espacio cuir y decolonial, que sirvió para que, después de su muerte, su legado siguiera vivo. Yola lo cita en un vídeo de su álbum junto al *youtuber* [Isaias Wannabe \(2024\)](#), y resume muy bien ese sentimiento comunitario y de justicia histórica del arte cuir: “los futuros cuir se moldean cada vez que creamos imaginarios de vivir de otra manera”. Precisamente tanto Gad Yola como en su momento Giuseppe Campuzano persiguen/han perseguido dicho objetivo. Un futuro mejor.



Portada del Álbum de Gad Yola: *Travesti del Perú*.
Fuente: Genius

Por tanto, la mera existencia de Yola, una persona no binaria, drag y peruane en Madrid es activismo. Ha denunciado en numerosas ocasiones el racismo que sufre, tanto en el espacio público como en el colectivo LGTBQI+. Su discurso cuestiona directamente muchos de los privilegios con que cuenta gran parte del colectivo en España, a diferencia de la drag peruana, que lleva inscrito en su cuerpo la racialización de su pueblo. Esto es lo que señala con su primera canción, *No Exotice*. Es una canción que, desde el reguetón, habla de experiencias sexuales que no han sido agradables para la comunidad a la que interpela Yola, la racializada latina. Y es que pone en el centro la fetichización de los cuerpos latinos y racializados a través de la exotización de los mismos. Se configura así, como un grito de reivindicación por parte de Yola, en el que exige y reclama que no la exoticen a la hora de mantener relaciones sexuales. Esto es algo que incide transversalmente a la comunidad racializada, que ve como parte del deseo sexual hacia sus cuerpos se constituye a partir de las concepciones coloniales que se han ido construyendo a lo largo del periodo moderno/colonial. Y que, de alguna manera, estereotipan las experiencias vitales y sexuales de las personas latinas y/o negras, reduciendo a estas identidades a meros cuerpos sexualmente activos, despersonificándolas y, por ende, generando esas experiencias negativas a las que Yola, de manera autorreferenciada, canta en *No Exotice*.

Esta fetichización no es sino la representación en el ámbito sexual de la posición subalterna que los latinos racializados tienen inscritos en sus cuerpos a ojos de la hegemonía. Relacionarse de esta manera está mediada bajo un uso de poder entre los cuerpos blancos que se ejerce sobre los cuerpos negros, abusando de su privilegio mientras que lanzan discursos validadores para, finalmente, consumir el cuerpo fetichizado. Yola lo escenifica muy bien en la canción mencionada, al igual que en el videoclip, siendo el estribillo la más representativa:

Estamos todos en el club, yo quiero bailar

Estamos todos en el club, yo quiero chingar

Con un tío bueno, que no exotice

Que no exotice, que no joda ni me pise

Así, Gad Yola reivindica la libertad sexual a la que todo el mundo tiene derecho, pero que, según tu lugar de procedencia, se encuentra malversada por las diferentes capas

opresivas y coloniales inscritas en los cuerpos de estas personas. Evidencia, de esta manera, lo desagradable que puede llegar a suponer este tipo de vínculos o contactos sociales para las personas latinas y/o negras, en los que la fetichización, y la exotización de sus cuerpos e identidades es la norma. Esto implica, como dije anteriormente, relaciones de poder dentro de la propia comunidad LGTBIQ+. Yola lo ejemplifica con el ejemplo de su primera experiencia sexual que relata cómo se aprovecharon para satisfacer el deseo del otro hombre blanco, ya que “no me amabas por quien era sino quien era pa’ ti”. Por último, Gad Yola hace un recuento de adjetivos de índole sexual con los que explicita gran parte de la situación comentada bajo el análisis de la canción. Aun así, lo más relevante es ese mensaje de fuerza con el que termina la canción, acompañada, en el videoclip, de más cuerpos cuirizados y racializados que la acompañan en un ambiente festivo:

Así que cuando alguien os quiera fetichizar,

Le vais a decir que “NO” y ¡chao!

Son ahora ellas las que colocan los límites, y deciden que no van a seguir reproduciendo estos discursos coloniales de fetichización de sus cuerpos. Le quita todo el valor peyorativo de esta dinámica opresiva y, mediante estos últimos versos, Gad Yola lanza un mensaje de apoyo hacia personas que hayan pasado por una misma situación. Por tanto, reconfigura el sentido del reguetón en sí mismo, acostumbrado a sostener un discurso heterocentrado y patriarcal. Ahora, es Yola la que se apodera del género para relatar las relaciones de poder que se dan en los encuentros sexuales entre cuerpos blancos y cuerpos latinos/racializados, deconstruyendo y decolonizando las concepciones sexistas, homófobas y racistas inscritas en estas personas, todo esa herencia colonial inevitable.

La siguiente y última canción se titula *Aguanta Migranta*, y fue su segundo sencillo publicado tras la mencionada anteriormente. Desde su experiencia como migrante, Gad Yola narra la experiencia por la que las personas que se ven obligadas a migrar de su país pasan una vez se encuentran en el país de destino. Toda la desigualdad, la estigmatización o el racismo que sufren todos estos cuerpos racializados, sean latinos, afrodescendientes o asiáticos. En el videoclip aparece todo este espectro, siendo esto un reflejo de las diferentes dinámicas racistas que, en este caso, se dan en un país receptor como es España. Es interesante como Yola, en el vídeo anterior, señala que, aunque su

discurso artístico tiene una clara connotación activista y pedagógica, en el Estado Español no se le considera en serio, “y no se le trata como la profesora” que es. Remarca que en el espacio de producción de conocimiento estadounidense existe mayor deconstrucción y espacio para señalar este tipo de dinámicas coloniales (aunque creo que esto es causa directa del etnocentrismo global existente en EE. UU.). Aun así, es una canción que refleja el evento traumático que supone la migración en sí. Es algo que conlleva el desarraigo espacial con el territorio y un desapego forzoso con la familia y los vínculos debido a la situación marginal construida desde el sistema colonial moderno con respecto a las asimétricas relaciones diaspóricas Sures/Norte Global. Lugares que responden a los intereses del capital y no a los de la población local, en los que la población migrante renuncia a sus orígenes en busca de la supervivencia económica para bajo toda la lógica opresiva que significa, para estos cuerpos, la migración:

Y es que no sabe que no hay pa'l piso
Que tiene que ahorrar pa' que coma si hijo
Que tiene que tragar y vivir donde sea
De eso está cansá pero sigue y pelea (ah)
Y aguanta, migranta
Ya no quiere soportar esas miradas
Y aguanta, migranta
Te mereces el mundo entero menos nada'
Y baila, migranta

En esta canción mezcla géneros como el pop o el neoperreo, contrastando lo que se espera de una canción que relata la experiencia migratoria. Concluye con un grito antirracista al ritmo de este último, en la que reclama la regularización inminente al ritmo de reguetón, en una especie de empoderamiento de los migrantes del mundo:

Dame los papeles que tú los tienes (dámelo, dámelo)
Dámelo, dámelo, dámelo, dámelo
Yo voy a sudar

Tú vas a perrear

Tú vas a firmar

Y yo voy a llegar

Por tanto, Gad Yola canta y performativiza desde su cuerpo como peruane, migrante y travesti. Incide, desde el artivismo, en toda la construcción del sistema moderno colonial de género y capitalista, reclamando el espacio en el centro del discurso para decolonizar y deconstruir las normas racistas y binaristas que rigen en la sociedad. Además, rehabita los espacios que se le han sido negados a las personas atravesadas por las interseccionalidades adscritas a cuerpos como el de Gad Yola, que a través de la música y lo drag problematiza todas estas cuestiones. En una búsqueda de derechos sociales, tanto para la población racializada como para todo el colectivo cuir.

5. Canarias

El territorio canario guarda muchas similitudes y estrechos lazos con los espacios geográficos a los que hemos dedicado los apartados anteriores. Como se comentó en la primera parte, en los inicios de la Modernidad, en el que se comienza a establecer el sistema colonial de género (Lugones, 2008), Canarias fue un enclave vital para la expansión imperialista europea, tanto por la posición estratégica del archipiélago, como primer encuentro con un territorio nuevo a la experiencia de la diversidad humana a los ojos eurocéntricos. Se constituye como el extremo del mundo occidental hasta finales del s. XV, acompañado por el mito del paraíso atribuido a la isla (Pérez, 2017, 34), idea extendida hasta la actualidad. Tras la conquista, la población canaria originaria fue exterminada, asimilada o relocalizada, contribuyendo al tráfico de esclavos hacia la península o, junto con la población africana, hacia el “nuevo mundo”. Sin embargo, un porcentaje notable permaneció en las islas. La mayoría eran “mujeres que fueron fundamentales para completar la penetración del territorio” (34).

Numerosas embarcaciones partirían de ahora en adelante desde Canarias hacia el “nuevo” territorio descubierto por los europeos (primero españoles y portugueses, luego ingleses, franceses...). Todo a través del Atlántico, el espacio de diálogo que recorre el hilo narrativo del trabajo. Sin embargo, así como se ha definido, en parte, las bases sobre las que se sustenta la identidad boricua, con el Caribe por bandera, o la peruana, con lo

indígena y lo latino, Canarias se encuentra en una especie de limbo identitario visible tanto en los cuerpos que habitan el territorio como el territorio en sí mismo. ¿Qué significa ser canario? ¿Qué es eso de la canariedad? Partiendo de la base de que nos encontramos situados en el espacio subalterno, ¿qué lugar ocupamos? ¿Qué privilegios y opresiones nos atraviesan? ¿Es capaz la música urbana de conceptualizar todas estas problemáticas?

Estas cuestiones que formulo en forma de preguntas son aquellas que me han surgido a lo largo de la elaboración del trabajo. Sobre todo, a la hora de aplicarlas a la realidad que vivo y he vivido, buscando cualquier recoveco de sentido identitario en la tierra que habito. A medida que avanzaba y entendía un poco más la complejidad de territorios como Puerto Rico o Perú, las incógnitas se apelotonaban en la cuestión canaria. Simplemente, con la posición geográfica y política del territorio surgen muchas cuestiones: pertenecemos a Europa y al estado español, pero formamos parte del continente africano, territorio con el que compartimos tantas o más similitudes que con el continente europeo. Sin embargo, somos un lugar central en el flujo de las migraciones, ya sean desde el continente africano o desde Sudamérica. Sin olvidar, claro está, el neocolonialismo en forma de turismo, expropiación y gentrificación masiva del territorio, visto por la casta política y empresarial de las islas como un bien en el que invertir y edificar (sin proponer cambios de modelos tal y como han pedido reiteradamente la ciudadanía). Esa ubicación parteaguas del Archipiélago, en la zona del no-ser de Fanon, en el que la violencia simbólica se vive como norma (Pérez, 2017, 116), y no para de inscribirse en el territorio y en los cuerpos que lo habitan.

Aquí, a nivel identitario, surge uno de los primeros enfrentamientos a través de la interseccionalidad de la clase. Está claro que la élite política no entiende la riqueza del archipiélago de la misma manera que gran parte de su población, a la que, por cada proyecto turístico que aprueban, percibe que están robando una parte de nuestra alma. Ese arraigo por el territorio quizás sea el sentimiento más orgánico hacia lo canario, ya que sentimos estas ocho islas como parte de nuestra identidad e idiosincrasia. Por tanto, podríamos empezar diciendo que “canario” es toda aquella persona que haya nacido o, al menos, criada en las islas, entendidas en su carácter primario de espacio (Pérez, 2023, 232). Pero está claro que la conceptualización sobre lo canario es mucho más compleja que lo mencionado. Algo que sintetiza lo que intento decir es el siguiente fragmento de Pérez Flores:

Canarias es tierra de contrastes. En algunas partes hay desierto, en otras hay bosques frondosos que datan del terciario. Dicen que siempre hace calor, pero en invierno nieva. El producto interior bruto crece, pero el paro no desciende. Lo que se produce se lleva al exterior, lo que se consume se trae de afuera. Mucha gente ha vivido o ha pasado por ella, pero poca la sabe situar en el mapa. Muchos cuerpos tienen que marcharse, otros cuerpos no paran de llegar. A menudo África es un “país” lejano, sin embargo, Europa es continente anexo. No paran de decir que es un paraíso, pero para muchos y muchas es una trampa (2017, 35).

La realidad canaria se constituye como un elemento complejo de análisis en el territorio. Provoca disputas entre los espacios de poder y de saber de las islas (Fernández, Gil, Zelaya, 2023, 27). La reiteración de tópicos que desde hace siglos se atribuyen al territorio asedian su condición, algo que dificulta la conceptualización de lo canario. Elementos como la ultraperiferidad, paraíso o puente tricontinental se constituyen como elementos que manifiestan el discurso dominante en la representación del archipiélago. “Las islas siguen buscándose [...], quieren tener conciencia de sí mismas” recogía Juan Manuel Trujillo en *Fisonomía de Canarias* (25). Lo que está claro es que, para definir lo canario, hay que huir de esencialismos como los mencionados, que se configuran como una anomalía epistémica que no refleja la realidad de Canarias.

En el libro *Canariedades. Textos para pensar una Canarias otra* (2023), se presentan diferentes reflexiones y líneas de pensamiento que abordan la problemática planteada. Acuñan o proponen el plural “Canariedades” como término paraguas para reflejar lo complejo de la identidad canaria, con el propósito de referirse a las diferentes maneras de sentir y entender cómo funciona la sociedad insular. Dicho concepto incluye tanto a los márgenes como a la hegemonía del espacio simbólico discursivo canario, además de incidir en el modo en que se categorizan los cuerpos que transitan el Archipiélago, y a sus formas de producir conocimiento (28).

Gran parte de la conceptualización de la identidad canaria se remite al pasado precolonial, en un intento de conectar con los orígenes y ensalzar la figura mística del guanche. Sin embargo, esta acción es muy compleja de representar. Lo guanche, en palabras de Roberto Gil (2020), funciona como una identidad fantasma o problema fantológico (381), a causa de la manipulación forzosa y premeditada de la historia de Canarias. Lo canario ha sido forzado a mirarse desde la imagen del dominador blanco

hegemónico, dinámica que sigue repitiéndose en la actualidad (Gil, 2020, 381). Lo que provoca que se haya contado nuestra historia de manera deslocalizada y homogeneizante.

El resultado de todo ello es el epistemicidio colonial que a lo largo del siglo XV tiene lugar en las islas. La persecución de las formas de vida y pensamiento indígenas allana el camino de su invasión, haciendo posible la emergencia de nuevos saberes y experiencias que, en tanto reproducen su colonialidad, desprecian su propio lugar de enunciación. Y aunque es cierto que todas las canariedades constituyen todavía un concepto impensado, no lo es menos que durante dicha etapa empiezan a fraguarse muchos de sus significados. En resumen, si cuanto atañe a lo canario es producto de saberes y experiencias que insisten en representar a las Islas como un “todo”, igualmente lo es que su condición se erija sobre esa nada que comporta la negación de su realidad anterior (Fernández, Gil, Zelaya, 2023, 30).

Por tanto, considero que apelar a lo guanche como núcleo fundamental de nuestra identidad es insuficiente. Es cierto que forma parte de nuestra idiosincrasia y que juega un papel central en la conformación de la relación con el territorio. Pero reducir a lo indígena toda la identidad canaria no es sino simplificar un problema tan farragoso como teorizar sobre lo mencionado, constituyéndose, así como un “problema fantológico” (Gil, 2020, 381). La figura del guanche es un “significante no fijado, que nos une y nos divide” (Estévez, 2020, 3), es algo tangible (en la medida que nos identificamos con ello y conservamos vestigios de la cultura) y a su vez inalcanzable que representa la ambivalencia inherente a Canarias. Siguiendo la línea de Estévez, el Archipiélago vive en ese estado de ambivalencia vigente en diferentes estructuras: 1) en lo “racial”, caracterizados, los canarios, como “ni negros ni blancos”; 2) entre continentes, un “espacio entre-medio”, donde convergen repetidamente Europa, América y África (2).

Canarias puede verse, en las palabras de Eyda Merediz, como un ejemplo del “Atlántico Nepantla”, que en nahuatl expresa un «espacio entre-medio», “ni una cosa ni la otra, pero potencialmente las dos». Pero ese espacio “entre-medio” nos ha costado también una forma de esquizofrenia, o de trastorno de identidad; una guerra interna de cada cuerpo/mente canaria que lucha por hacer de su identidad algo real y estable. Una lucha por ser modernos (2020, 2)

Toda esta conceptualización responde al progreso del binomio Modernidad/Colonialidad. Prueba de esto es lo poco habitual que supone asociar Canarias con el continente africano. Solo por cuestión de proximidad geográfica sería normal

asociar el Archipiélago con África. Como canta Cruz Cafuné, el artista canario más reconocido de mi generación en la música urbana, “Marruecos está a 20 minutos de Teguiuse”. Solo nos separan 125 kilómetros²⁰ de la costa africana, pero se siente mayor pertenencia hacia el europeo que hacia el africano. El impacto que el colonialismo tiene sobre las Islas es constante. Muta según los intereses de la élite social, y en un presente en el que se cuestionan más que nunca los efectos del turismo masivo, el debate se ha centrado en la inmigración de los cuerpos racializados hacia el territorio canario, la frontera con Europa. Así, en los últimos días, ha vuelto la polémica en el ámbito nacional tras la propuesta del Partido Popular de usar la armada para frenar la llegada de cayucos a las islas. Recupera una propuesta del partido ultraderechista VOX y ayuda a criminalizar la desesperación de los migrantes y militarizar el espacio marítimo. La potencia de este tipo de discursos es la convocatoria de varias manifestaciones racistas contra la migración irregular en las dos capitales canarias el pasado sábado 6 de julio.

Sin embargo, asociar Canarias con la africanidad puede ser un proceso complejo, aunque “nos dotaría de cierta coherencia epistemológica” (Pérez, 2023, 234). La africanidad “constituye una resignificación identitaria donde encontramos elementos que desafían la herencia racista colonial” (234). Por tanto, se puede considerar esta “filiación como necesaria”, aunque pueda implicar procesos de invisibilización de lo africano, puesto que esta resignificación “podría volverla estratégicamente descolonizante o más o menos inocentemente colonizante”. De nuevo, ese espacio “entre-medio” del que Pablo Estévez (2020) se hace eco.

Estos procesos de invisibilización se podrían esclarecer con lo que Pérez Flores llama ‘interrelacionalidad’ (Pérez, 2023, 235), directamente ligado a la noción interseccional que Kimberly Crenshaw acuñó en 1991. En un mundo tan complejo, la conceptualización de esta herramienta es vital para entender las dinámicas sociales que se dan entre territorios y culturas atravesadas por el contexto global migratorio. A modo de ejemplo: el/la/le canarie no posee los mismos privilegios según el cuerpo con el que interactúe. Es decir, para el cuerpo blanco, lo canario es lo “Otro”, constituye el cuerpo *abyecto*. Sin embargo, para África, Canarias es un lugar en el que comienzan a operar las opresiones que atraviesan a los cuerpos racializados africanos. Prueba de ello es la pésima situación que las personas migrantes viven en el Archipiélago tras transitar en cayuco la

²⁰ Hay más distancia entre Gran Canaria y La Palma que entre Lanzarote y el litoral africano

mortífera ‘ruta atlántica’. Son reclusos en centros de internamiento bajo condiciones insalubres, mientras que sufren el racismo sistemático y el bloqueo de su trayecto migratorio. Así, Canarias juega el papel de colonia-colonizante, que alimenta aún más la paradoja que encarna el Archipiélago, constituyendo a la “canariedad” como recreadora de la colonialidad:

Está situada en una posición desventajosa en las jerarquías ontológicas modernas y posmodernas, condenada desde su nacimiento al complejo de la inferioridad, la autoexotización y la gestión del trauma colonial (Gil, 2021). La ausencia de un relato autocentrado sobre la propia identidad ha derivado en la ausencia de una relación con el propio territorio y con otros territorios centrada en las necesidades reales y alejada de las relaciones de poder típicas de la colonialidad: clasismo, racismo, sexismo, etc. Esto quiere decir que la persona canaria siente que habla con una lengua defectuosa pero también que piensa defectuosamente, que está en un escalón evolutivo inferior, entre lo infantil y lo femenino, que la tutorización que recibe es lógica e incluso de agradecer y que las desigualdades que vive o que hace vivir a otras personas son aceptables (Pérez, 2023, 247).

Esta canariedad, como identidad cultural, está “alienada y pendiente de la descolonización” (247) que la libere del estado de letargo. En un mundo marcado por las migraciones, encarnamos privilegios por nuestra condición ultraperiférica europea, en el que los mecanismos biopolíticos, a través de los pasaportes, DNI y otro tipo de documentos, desvelan el clasismo y racismo, la intersección que funciona como “cemento ideológico contemporáneo para justificar la opresión y la desigualdad” (Gil, 2021, 6). Sin embargo, la conceptualización acerca de las canariedades debería tener en cuenta todo el flujo migratorio y las relaciones culturales que se establecen gracias al proceso. Esto interviene directamente la conformación de la ‘identidad canaria’, atravesada por cuestiones como lo guanche, la exclusión de lo no capitalino o lo rural o el mestizaje inherente a los procesos migratorios mencionados. En palabras de Roberto Gil, “toda identidad traza la historia de un fracaso [...] con su necesidad de inscribir fronteras con qué delimitar que queda dentro de sus márgenes y excluir cuanto la excede” (10). Remarcación del “otro” sobre la que se construye la identidad propia, que se configura como vector fundamental de la colonialidad inscrita en los cuerpos canarios.

Como hemos visto a lo largo de la investigación, las expresiones artísticas han sido un espacio importante para mostrar las preocupaciones que surgían acerca del

territorio y los cuerpos que la habitaban. Los diferentes textos citados aportan numerosas obras, sobre todo, del campo de la literatura que o bien evidenciaban el carácter colonial vigente en el Archipiélago, o bien contribuían a la idealización, estereotipación y mistificación del pasado canario. En este sentido, se podría afirmar que sí existe una corriente de pensamiento histórica que ha conceptualizado y pensado sobre la identidad canaria, ya sea colonialista o no. El problema reside en la accesibilidad o la difusión de este tipo de producciones del saber. Es normal que el mundo académico esté familiarizado con la discusión sobre los diferentes nombres que han marcado la historia de la identidad canaria, pero, a mi parecer, es algo que no se extiende al resto de la población. De esta manera, junto a la literatura, la pintura o la escultura, la música se presenta como otro elemento al que acudir para la teorización de lo canario y su divulgación a través de la cultura popular.

En el caso de la identidad tradicional, la música folklórica entrañaba aspectos que diferían de las concepciones hegemónicas que se difundían acerca de lo canario. Proviene de lugares predominantemente rurales, y representaban muchas veces una muestra de la resistencia hacia ese “nosotros” colonial. En este sentido hay que interpretar el programa *Tenderete*, censurado por las autoridades franquistas en la década de los 70. Ese “suspiro genuino de identidad” consistía en reunir a personas de diferentes puntos del Archipiélago para mostrar un folklore “desenfadado” y “auténtico”, que se alejaba del “nosotros” homogeneizante impuesto por el régimen y el pasado colonial. Enrique Reina, historiador y activista en redes sociales, saca este relato a la luz, mostrando como el programa (parafrasea a Eduardo Moreno) era una “especie de plataforma de sentimientos nacionalistas”. El programa fue censurado debido al éxito que cosechaba mostrar lo “auténtico” de la población canaria, que contribuía a crear otro relato acerca de la identidad canaria. *Tenderete* fue un “mártir cultural” del régimen, que vio cómo, en sus controlados medios de comunicación, nacía un foco nacionalista alejado del franquismo (Reina, 2024).

Por tanto, el surgimiento de la canariedad como concepto clasificatorio aporta un logro fundamental: “pone nombre a las tensiones históricas que atraviesan cualquier definición del archipiélago” (Fernández, Gil, Zelaya, 2023, 33). Un territorio marcado por el epistemicidio colonial o la ambivalencia misma del archipiélago suele buscar “en otro lugar” las respuestas a nuestro origen, nuestra historia y nuestro significado (Estévez, 2020, 2). Unas islas marcadas por los desplazamientos humanos y que se constituyen

como “lugar fetiche de lo diaspórico”, donde la diáspora canaria es “un paso fundamental para entender el origen colonial de los desplazamientos, también en sentido colonizante” (Pérez, 2023, 247).

Los desplazamientos al continente americano y las pruebas de unión cultural entre los territorios latinos y la población canaria son muestra clara de cómo esta diáspora canaria debe operar en cualquier formulación sobre la identidad canaria. Plantear esta conceptualización revela a Canarias, de nuevo, “como espacio fundamental para pensar la colonialidad” (Pérez, 2017, 418). Redefinir el archipiélago bajo lo criollo/mestizo puede ser una vía que alumbre la cuestión identitaria. En sus diferentes abordajes, Pérez Flores rescata el concepto de las líneas de pensamiento antillanas, y las aborda en el contexto canario. Aporta, así, esa visión transoceánica en un intento de interrelacionar los distintos cuerpos y territorios a ambos lados del Atlántico. Por tanto, el Caribe, al igual que la africanidad mencionada, se erige como “clave fundamental para pensar Canarias, no sólo habilitando una redefinición criolla del archipiélago, sino un horizonte criollizante muy pertinente en la actualidad, dada la alta densidad de cuerpos diaspóricos que convive en las islas” (418). Desestabiliza, de manera transversal, lo puro, elemento esencialista característico de la modernidad. A pesar de todo lo mencionado, Canarias es fundamental para pensar críticamente la modernidad:

La realidad del archipiélago constituye en muchos sentidos una resistencia a este modelo. Estas islas son también las putas del océano, y como las putas, cuya sola existencia es ya un cuestionamiento de la categoría “mujer” (y así pasa con negra, trans, gorda, musulmana, lesbiana, etc.), su cuerpo es disidencia territorial, lingüística, cultural, económica, etc. (418)

Así, Canarias se erige como un territorio influenciado por los flujos migratorios a lo largo de toda su historia “moderna”. Creo que lo más acertado para definir qué es lo canario, qué compone lo que teorizan las diferentes líneas de pensamiento citadas en el presente capítulo es que se trata de una identidad producto de influencias externas. En la actualidad, no hay ninguna identidad pura, y admitir que somos fruto de diferentes partes del planeta es lo que más se puede acercar a definir las canariedades ya que, en definitiva, somos las interseccionalidades que nos atraviesan, con sus ventajas y sus inconvenientes. Algo que, en el *género* hecho en las Islas, se ve reflejado. A lo que me refiero es a eso que Carmen Marina Barreto Vargas define como pánico identitario:

Me refiero al pánico identitario. Ese que no quiere asumir que las diversidades no son, sino que están, que vienen dadas como la propia naturaleza. Ese que no permite reconocer que la propia sostenibilidad identitaria depende de lo dado como diverso. La identidad, por lo tanto, no puede ser más que un juego de contaminaciones, muy alejado de instrucciones de estatismo, pureza y extinción. (Barreto, 2023, 22)

5.1 Cruz Cafuné y el 922/928

La música urbana en Canarias se nutre de esos movimientos humanos. Un lugar en el que confluyen muchas culturas es caldo de cultivo para muchas producciones artísticas musicales únicas. Se une todo la experiencia situada con esos trasvases que enriquecen, a mi parecer, la realidad artística canaria. En este capítulo no haré una mención específica a ninguna artista por una sencilla razón: no hay cantantes que engloben las diferentes intersecciones que he analizado en la presente investigación. Sin embargo, sí que hay un gran número de intérpretes que, o bien se encuentran apoyando a la comunidad LGTBIQ+ y lo cuir en su producción artística, o bien se sitúan en una obra dirigida a conceptualizar los problemas sociales del Archipiélago, evidenciando, ya sea explícita o implícitamente, las dinámicas coloniales que atraviesan al complejo espacio canario. En buena medida, Cruz Cafuné engloba esto último mencionado. El artista tinerfeño, natural de Tacoronte y de origen venezolano, es, junto a Quevedo, el artista canario del *género* más famoso y con más influencia de la actualidad, no solo en la música urbana, también en la idiosincrasia de la población joven, de mi generación, de las Islas. Con un discurso situado, Cafuné ha logrado crear un movimiento identitario dentro del *género*, sin disputas y con un objetivo claro: “de las 8 pa’ las 8 gana el movimiento”, verso de su último álbum *Me muevo con Dios*, que ha cosechado gran éxito mundial. Además, es un artista que, desde hace unos años, colabora con numerosos artistas emergentes del Archipiélago, aprovechando su altavoz y enriqueciendo la escena urbana canaria. Le aporta, así, un sentido comunitario al *género* que se refleja en el resto de las artistas de las Islas, que colaboran y dan visibilidad para poner la escena urbana canaria en el centro de la opinión general.

De esta manera, el discurso que Cruz Cafuné ejerce en su producción artística no es esencialmente político. También hay que destacar que repite patrones hegemónicos en sus videoclips y letras, aunque no tan exagerados como en las producciones de otros artistas coetáneos. Aun así, sí hay un elemento transversal a toda la obra del artista

tinereño: el amor y respeto por las Islas que se evidencia en cada entrevista o concierto que da. De toda su discografía, la canción que analizaré es *Nmout 3lik*, sencillo que forma parte del EP *cáncer, capricornio, virgo*. Como ya he dicho, *Cruzzi* no hace una deconstrucción clara en su obra sobre las dinámicas coloniales y patriarcales de la sociedad. Sin embargo, y creo que es relevante para insertarlo en el trabajo, el artista no tiene miedo a posicionarse políticamente sobre la grave situación de las Islas, criticando, por ejemplo, al *lobby* empresarial extractivista que ejerce su poder en el territorio isleño.

Nmout 3lik es una expresión que corresponde al árabe *hassani*, y significa “te quiero tanto que moriría por ti”. Es un dialecto del árabe magrebí hablado en la región del suroeste del Magreb, como en el Sáhara Occidental, territorio marcado por la herida colonial, tanto en el pasado como en el presente. En el videoclip, Cruz Cafuné lleva una camiseta con el lema “Sáhara Libre”. Da, de esta manera, espacio a un territorio muy cercano al archipiélago, y con el que se podría decir que guardan diferentes similitudes y relaciones históricas. Junto a esto, se posiciona a favor del reconocimiento del Sáhara Occidental como estado libre, fuera del yugo colonial de Marruecos. Y refuerza con el título de una de sus canciones más escuchadas en el dialecto hablado en el territorio.

Tiene espacio para mencionar a Antonio de León Cubillo Ferreira, abogado y político canario conocido por ser la cabeza visible de los principales movimientos independentistas del Archipiélago, el MPAIAC (Canarias Libre y Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario). Se posiciona de manera clara a nivel político, sabiendo lo que significa Cubillo para la idiosincrasia canaria, y acerca la figura del líder independentista al público general, asociándolo, además, a la figura del mártir. De esta manera, realiza un paralelismo entre su persona e ideología con la de Cubillo, afirmando que: “Si entro en política y llego al Cabildo me van a hacer la de Cubillo // y entonces sí que me convierto en un mártir”. Por último, me gustaría destacar que, en el concierto que hizo en el Recinto Ferial de Santa Cruz de Tenerife, en el que consiguió agrupar a más de 12000 personas, Cruz Cafuné tuvo un momento dentro del éxtasis musical para apoyar la histórica manifestación del 20 de abril de 2024 en contra del modelo extractivista-turístico ejercido sobre Canarias. Instó al público, mayoritariamente joven, a salir a las calles para protestar por un futuro mejor. Además, uno de los lemas de las últimas manifestaciones, “Canarias solo es paraíso pa’ guiris y *gangsters*”, sale de su canción “*Lila & Snitch*”.



Fragmento del vídeo de *Nmout 3lik*. Fuente: Youtube

5.2 Las K-narias, pioneras del género en Canarias

Las K-Narias es de los grupos más importantes del género urbano en las islas. Pioneras del movimiento, la pareja de hermanas gemelas, Gara y Loida Hernández Rubio, dinamitaron la escena del reguetón a comienzos del s. XXI. Su carrera empezó en 2004, y rápidamente captaron la atención de artistas punteros de la época como Don Omar, nativo, precisamente, de Puerto Rico. Su *No te vistas que no vas* o *Salsa con Reggaetón* son dos canciones que en todas las fiestas del Archipiélago suenan día sí y día también. Representan un dúo icónico que cambió la posición de Canarias como creadora de música urbana, allanando el camino para el sinfín de artistas que posteriormente saldrían a la escena pública. De alguna manera, fueron también pioneras en traer el reguetón a territorio canario y, en extensión, a Europa. Andrea Abreu, periodista y escritora, publicó un artículo para el blog [Mujeres Canarias](#), en las que realiza un homenaje al grupo canario repasando su trayectoria. Además, enlaza muy bien en cómo Canarias se constituyó como “el nexo perfecto entre el Caribe y sus diásporas al otro lado del océano”, relacionándolo con el desarrollo del género:

Como explica Aïda Comprubí en un capítulo titulado Y dime qué pasó, el ritmo se prendió del libro Making Flu\$ [...] Entre estas intersecciones se ubican los orígenes del reguetón: un entretenido laberinto de migraciones, intercambios culturales e historias compartidas que contradicen todas las narrativas hegemónicas que nos han querido inculcar. La pureza musical no existe [...]. (Abreu, s.f).

Las K-Narias han actuado en diferentes ámbitos de gran relevancia, como la fiesta de los Premios Latin Grammy, en el Madison Square Garden en Nueva York y en muchos más eventos que reflejan la importancia del grupo natural de Añaza. En una entrevista de 2019 para el medio canario *El Día*, el dueto cuenta cómo fue afrontar las concepciones clasistas sobre el barrio, atravesado por ese desplazamiento de las clases bajas hacia un lugar “alejado de la urbe”. Añaza se concibe como un barrio estigmatizado, y las artistas confesaron que les resultaba conflictivo hablar de su procedencia debido a la estigmatización hacia el barrio de la capital tinerfeña:

En su momento no llegamos a renegar del barrio, pero tuvimos que dejar de decir de dónde éramos por los problemas que nos ocasionaba, incluso siendo disco de oro y número uno en ventas en Canarias durante diez años, hasta que dijimos no y que el que quiera querernos que lo haga sabiendo de dónde somos, de Añaza, con orgullo (Hernández, 2019).

Además, su implicación social se imbrica íntimamente con su producción artística. Han estado siempre comprometidas y concienciadas con el empoderamiento de la mujer, y han participado también en campañas públicas contra la Violencia de Género. En un género marcado por el sexismo, la visión de las K-Narias fue también pionera. Así lo explican en la entrevista mencionada:

Desde el comienzo, con 19 años, tuvimos claro que nuestras canciones no iban a ser lo habitual en reguetón, sino que defendimos un mensaje de igualdad y de respeto. Hombres con pañales respondía a esa posición, sobre todo el tema ‘Dicen lo que les conviene’. El reguetón nació en los barrios más humildes para expresarnos libres y sin tapujos, por lo que no nos quejamos de las canciones sensuales, que nos encantan, pero sí de aquellas que no respetan a la mujer y que la colocan en la cocina y planchando. Pero el machismo también se da en el pop, el R&B, el rap, la televisión... (Hernández, 2019)

Implicadas en la igualdad, el discurso feminista de Gara y Loida ha inundado las fiestas del Archipiélago. Estoy completamente seguro de que cualquier persona ha escuchado una canción suya en alguna verbena o en el carnaval. Se configuran, así, como parte de “nuestra historia como comunidad isleña e intervienen en el concepto actual de canariedad” (Abreu, s.f). Dentro de un género dominado por artistas masculinos, la figura de las K-Narias supuso una fuente de identificación para todas esas mujeres que vestían de manera empoderada, orgullosas de sus cuerpos y de manera sexy. Se enfrentaban a los

mandatos de género y de clase, tanto del reguetón como del conjunto de la sociedad, y consiguieron una carrera de éxitos y convertirse en imagen viva de la cultura musical canaria. El ejemplo que más engloba el discurso social de las K-Narias es el de la canción *Dicen lo que les conviene*, aunque en sus canciones más famosas, *Salsa con Reguetón* o *No te vistas que no vas*, también tienen mensajes feministas de empoderamiento de las mujeres. La primera mencionada incide en esto desde el comienzo de la canción:

Dicen lo que les conviene,

Cuando le conviene

No le importa si te duele

Pero el reguetón que viene oye te conviene

Lo dominan las mujeres

A la vez, parodian a los hombres señalando que lo único que saben decir es “chambonéame”, “coquetéame”, “bailotéame”, entre otros. Solo con la intención de que las mujeres satisfagan el deseo masculino. Así, esta canción subvierte esta significación, y pone en el centro la producción de las mujeres en el reguetón. Por último, el álbum en el que se encuentra la canción, titulado *“Hombres con pañales”*, es de 2006, y las K-Narias, en aquella época, ya estaban reconfigurando el panorama del género en las islas y a nivel mundial. Se podría decir, sin ánimo de sonar pretencioso, que fueron una de las primeras artistas en hacer reguetón con un discurso feminista.



Fragmento del videoclip de *Mujeres*. Fuente: Youtube / Vevo

5.3 Reina Omega, la resistencia desde el barrio

Finalmente, quisiera destacar la figura de la poeta y música Reina Omega (nombre de pila: Eloína Sánchez). Natural de La Laguna, es una de las máximas representantes del rap canario con más de 10 años de trayectoria, y se configura como una de las grandes poetas del movimiento feminista canario anticolonial e icono lesbiano. Así, esta rapera/poeta pone en el centro de su discurso artístico la herida colonial. Evidencia las distintas dinámicas coloniales que operan en el archipiélago, a través del *género*. Además, aborda el deseo femenino lésbico, apropiándose del discurso hegemónico del reguetón o cualquier otro género para poner la experiencia lésbica en el centro. Sara Hernández, filósofa y colaboradora del proyecto Mujeres Canarias, habla de ella como una herramienta artística de empoderamiento, a la que le atraviesa su origen de barrio y rural, algo visible en su obra artística. Es de Barrio Nuevo, en La Laguna, y lleva sus orígenes y su experiencia a las letras o penas que describe. Hernández recoge que la artista define al barrio como “una barbarie machista de abandono y dolor”, pero, en contrapartida, señala que “como mujer el barrio te dota de una fuerza natural de incalculable valor”. Es una paradoja en la que se interseccionan infinidad de opresiones, haciendo visible la complejidad de estos espacios urbanos. Sin embargo, como señala de nuevo Hernández, “a pesar de tener buena educación, lo que la ha hecho crecer como persona y artista es la calle y las relaciones y experiencias con las personas”.

Su discografía presenta dos álbumes, *Sánscrito* y *Rakta Priya*. Como dije anteriormente, Reina Omega se caracteriza por un discurso anticolonial visible en toda su producción artística. Se posiciona políticamente sobre la situación del Archipiélago, hablando desde su perspectiva situada de persona de barrio y conocedora de las distintas opresiones y dificultades por las que pasa una persona canaria de clase trabajadora: turismo masivo, gentrificación, explotación del territorio, la vivienda... Son temas que aborda, ya sea explícita o implícitamente, en su obra. En su primer álbum, *Sánscrito*, prevalece una “búsqueda de la voz interior dentro del rap alejado de las temáticas *yanquis*, patriarcales y machistas” (Hernández, s.f). A la vez, está ligado a lo espiritual, y presenta una tendencia del crecimiento individual y colectivo al mismo tiempo. El segundo álbum, *Rakta Priya*, que significa “la que disfruta con la sangre de los demonios” (Hernández, s.f), consiste en ser “una alegoría al goce del autodescubrimiento”.

A través de Reina Omega, su nombre artístico y su alter ego, conecta con su personalidad más profunda. Sin duda, es una artista que inserta su discurso activista y

político en toda su obra. Podría escoger la totalidad de su obra para analizarla ya que posee una gran riqueza política y discursiva en el mismo. Aun así, me centraré en *Vamos Muchacha*, *GAF* y *ANTIFASCISTA*. El siguiente fragmento es de la primera mencionada, una electrocumbia sobre la que Reina Omega rapea sobre el empoderamiento femenino, ensalzando que la revolución, o es feminista, o no será.

Chancleate el barranco, bebe de esa agüita, niña bendita

Es la hora de luchar como mujer divina

La revolución es feminista o no será [...]

América Latina y Canarias conquistada por la misma chusma

Además, remarca la realidad colonial de los territorios en los que se establece el diálogo de la presente investigación. Junto a esto, habla de barrios tanto de Tenerife como de Gran Canaria (La Guancha, Schamann) y le aporta, así, esa visión y relato centrado que genera una identificación con toda aquella persona que la escuche (rapeando sobre Canarias desde Canarias).

En *GAF*, que cuenta con videoclip al igual que la anterior canción, Reina Omega crea un espacio de sororidad visible en la obra audiovisual y en la letra. Inserta también el discurso nacionalista canario ondeando la bandera independentista canaria, así como una antifascista:

Mis poemas en el corazón de la oprimida

Las raperas que salgan del cuarto

Si tocan la puerta, les abro

Pues, debemos tender sin trabas esos toletes

Machitos que van de machados

Cuidado con lo que dices y haces

Siempre hay una feminista detrás con el machete [...]

La sororidad es nuestro emblema

El mensaje que lanza en esta canción es muy potente y enriquecedor para el panorama musical urbano de las Islas. Uno, reivindicativo, que aboga por animar a todas

esas raperas que salgan a la calle, que canten y que no le tengan miedo a que esos “raperos machirulos” que ejercen “la cultura de la violación mientras que los demás le ríen las gracias”. Toda esta parte se corresponde con la segunda parte de la canción, y es un discurso perfecto sobre el empoderamiento femenino y la sororidad, apoyo y resistencia feminista. El otro se ve en una integrante del elenco tocando un bucio, que es un instrumento popular canario entre la población indígena.

Por último, *ANTIFASCISTA*, canción que pertenece a su último álbum, es un posicionamiento claro ante la extrema derecha y el fascismo que se extiende a nivel social. Aborda la relación de lo canario con la africanidad, refleja el racismo institucional de la hegemonía y el poder, reclamando las condiciones de vida paupérrimas que someten a la población migrante en el territorio canario... Es una canción que desde su título aporta un mensaje político crudo y directo a la yugular.

Somos hermandad antifascista

Antimachista, somos anticabrones como tú

Me como tu delito de odio

No pasarán por mis calles

Saca tu culo colonial de mi casa

Frente al racismo institucional gritamos ¡libertad!

Africana hasta la muerte [...]

Abre fronteras, derecho a vivir de forma digna

Es un grito de resistencia ante el modelo colonial y contra uno de sus avatares contemporáneos, el fascismo. Señala al turismo como esclavitud colonial para el pueblo canario, y ensalza la figura del territorio con las numerosas referencias hacia la idiosincrasia canaria, como que “celebramos la victoria entre cardones y fogones // más roja que el fuego” o la metáfora de “pueblo de gigantes lucha contra demonios”. Por tanto, Reina Omega es una artista polifacética que realiza un discurso atravesado por la visión decolonial sobre las Islas y los diferentes sucesos sociales que la interseccionan, junto al discurso feminista y a favor de una diversidad cuir explícita que caracteriza toda su obra artística. Sin duda, una artista que se merece más reconocimiento, ya que su artivismo es gran parte de lo que necesita la sociedad canaria.



Reina Omega. Fuente: Mujeres Canarias // Olivia G. Mesa

5.4 Addenda

Finalmente, me gustaría destacar otra serie de artistas canarias que se encuentran en los márgenes del trabajo. Insisto en que, aunque no cumpla con los estándares, es enriquecedor conocer esta producción disidente del *género*. De esta manera, esta lista comprenderá los diferentes estilos mencionados a lo largo del trabajo, más algún otro que se acerca al *techno*/electrónica:

- Ninf.a: Artista multidisciplinar, modelo, performer, cantante... Natural de Las Palmas de Gran Canaria, su producción artística, como recoge su biografía de *Spotify*, genera una brecha en la estética sonora y la identidad musical. Mezcla sonidos como la electrónica, el *voguing* o el folclore, en la que une origen y futuro. Finalmente, es muy reconocida en los espacios de fiesta LGTBIQ+ canarios, incidiendo en la cultura *ballroom* de las Islas. Esto se origina en Nueva York como espacio de liberación y expresión para la comunidad LGTBIQ+, e iniciada en gran medida por jóvenes afro o latinos del colectivo. Así, Ninf.a contribuye a crear un entorno de fiestas inclusivo y cuir en el Archipiélago, aportando su grano de arena a esta forma libre y cuir de disfrutar de la fiesta. Canciones recomendadas: *Vacaguaré*, *Psikocanary*..., aunque toda su discografía es relevante.
- Fon Darías: Rapero natural de La Laguna, mezcla elementos tanto urbanos como tradicionales del territorio canario o de África, con canciones que fusionan, por ejemplo, rap o reguetón e instrumentos tradicionales de Canarias. En la actualidad,

representa a esa generación de artistas que en su producción artística aborda las circunstancias sociales que atraviesa Canarias, el cuidado de la naturaleza, las relaciones humanas o sobre lo Guanche. Además, los sonidos y la lengua amazigh se encuentra presente en gran parte de su obra. Con un punto irónico y realista, lo que más destaca es su representación de la problemática que existe en el territorio, aportando la visión crítica que rechaza el modelo colonial (“Esto no es turismo, es colonialismo”, de su canción *Tamaragua*) a través del rap, música folclórica o reguetón, entre otras. Canciones recomendadas: *Tamaragua*, *Di Sí*

- Arife: Banda musical, no entra en su totalidad dentro del marco del género urbano, pero considero que su obra artística es pertinente para la visión decolonial en el entorno musical. Sus dos álbumes presentan la misma línea: crear ritmos nuevos que nacen de la fusión entre la música canaria y la amazigh. Buscan contar cómo era la vida en el pasado, donde la conexión entre los pueblos era más fuerte y mostrar de dónde proviene la identidad cohesionada del pueblo canario. Conecta con los orígenes, y la prueba es el último álbum *Ifri n tasutin*, término “tamazight” que se usa para denominar la “cueva de los siglos”.
- Otros artistas que siguen la misma línea o parecida: Kinewa, ARUBE, La Jalada, Proyecto Anti, Achikasnás, JM Achinech, Neta, Fran Baraja y muchos más artistas que abordan las cuestiones aportadas en la investigación, aunque desde géneros o conceptualizaciones que se desvían en parte de nuestro trabajo.

6. Conclusiones

La presente investigación comenzó como un análisis que buscaba descubrir la forma en que la disidencia se expresaba dentro de lo que se entiende por música urbana. Ese espacio que, a pesar de las connotaciones negativas que históricamente se le han atribuido, se podía constituir como un ámbito artístico de lucha, conquista y cambios sociales gracias a su resonancia y altavoz. He de admitir que, al comienzo de la investigación, no tenía muy claro si las hipótesis que planteé se cumplirían. ¿Podría ser el reguetón, por ejemplo, un género que se constituyera como un núcleo de resistencia decolonial y disidente? Sin embargo, el propio transcurso de la investigación ha terminado por satisfacer la intuición que tuve al escoger el presente tema. Pero, si hay un objetivo que sobresale por encima de cualquier otro, es el de traer a la academia/al máster/a la universidad una investigación

que analice, bajo los parámetros que aportó en la investigación, el contexto tan complejo y enriquecedor de la música urbana. Porque permea a toda la sociedad, y es esencial entenderla y estudiarla.

Es innegable que el reguetón, en el contexto de la globalización, “ha conquistado” el panorama musical mundial. Así, es un espacio que esconde muchas dinámicas sociales, ya sean positivas o negativas, pero que existen. Reivindicar este valor del género como archivo y material importante de estudio académico es vital para entender qué contenido musical consume la población, y cómo esta se identifica con ella. La música es y ha sido una herramienta identitaria, tanto en contextos del norte global como en contextos del sur global y lo que implica habitar esta coordenada geográfica, parte esencial del trabajo.

La respuesta a la pregunta inicial formulada es un rotundo sí. El *género*, a través de la reidentificación explicada en el desarrollo del trabajo, se presenta como un espacio al que dedicar investigaciones hacia esas producciones musicales que insertan un discurso feminista, decolonial y cuir. Aunque pueda sonar contradictorio, lo más importante es que las que yo he traído no son las únicas. Al fin y al cabo, por espacio y extensión del trabajo de fin de máster es imposible abarcar como se conceptualiza lo cuir y las teorías decoloniales en los distintos núcleos de producción musical del *género*. Pero, al acabar de analizar los espacios geográficos propuestos, se puede afirmar que se está realizando, y de muy buena calidad y alcance social, producciones musicales que desestabilizan el sistema binario de género y que ponen de relieve las diferentes dinámicas coloniales que permean el contexto de Canarias, Perú y Puerto Rico. Además, dependiendo del artista y del territorio, lo que se constituye en el centro de la producción artística de cada una es diferente, y enriquecen la perspectiva de la música urbana al ofrecer, a su vez, una abanico de posibilidades diverso sobre el que identificarse, identitaria y musicalmente hablando.

En el desarrollo del análisis, además, es interesante como dependiendo del territorio, el discurso se centraba en cuestiones singulares, pero que abría vasos comunicantes entre sí. Así, el discurso de los artistas analizadas de Puerto Rico giraban en torno al deseo sexual de la disidencia, y la libertad identitaria que supone poner en el centro el deseo cuir y decolonial dentro del discurso del *género*. Se apropian de esa concepción exotizada de las cuerpos sexuadas del Caribe, dándole cabida a una libertad sexual que es, ante todo, revolucionaria. Lo más importante de luchar en un lugar como el territorio de lo sexual

es que resignifica las connotaciones puritanas que se tienen sobre el deseo y los cuerpos, y lo visibilizan sin miedo.

Por su parte, las obras musicales de los artistas analizados de Perú se encuentran atravesadas por la realidad y el reconocimiento de un componente de población originaria. Por ello, hay especial dedicación a cómo se impuso un sistema binario de género colonial en un lugar que, presumiblemente, entendía el género en otros términos, en los que había cabida para otras formas de identificación genérica. Además, las artistas analizadas reivindican sus raíces y orígenes a pesar de situarse fuera del país, creando lazos comunitarios en la diáspora peruana, ya sea en EE.UU. en el caso de Bobby, o Madrid en el caso de Gad Yola. Por tanto, es un discurso que ataca las bases del sistema colonial, y pone en evidencia la estructura opresiva que opera sobre los cuerpos latinos, indígenas y migrantes.

Por último, Canarias es, sin duda, el lugar más complejo de los tres con los que establezco el diálogo. Aunque ya lo especifico en su capítulo, fue el territorio en el que más me costó identificar artistas que cumplieran con los estándares de la investigación. Es más difuso, y creo que es un reflejo de lo complejo que es analizar la identidad y el territorio canario. Sin embargo, sí que hay núcleos de resistencia y de producción artística con un contenido político y crítica con lo que acontece en el Archipiélago. A mi modo de ver, creo que el movimiento urbano canario ha logrado crear un sentimiento de pertenencia y arraigo que casa muy bien con las dinámicas sociales de la contemporaneidad. Se da una especie de construcción de lo que, de manera subjetiva y general, queremos que sea nuestra canariedad: poner en el centro el valor del territorio y nuestros cuerpos, con espacio para la disidencia sexual y para una lectura decolonial del día a día de las Islas. Se constituye como un aliado y una herramienta que está incidiendo en la construcción de las canariedades.

Finalmente, me gustaría indicar que este trabajo, por así decirlo, es mi granito de arena hacia el reconocimiento de un género musical que me ha acompañado desde que tengo uso de razón. Un *género* que nace en las calles donde conviven comunidades marginalizadas, que encontraron en la música, como muchas otras veces en la historia, un espacio de resistencia. Un espacio que les permitiría ponerse en el centro del discurso, de manera situada. A pesar de la crítica, merecida, hacia algunas de las bases sobre las que se sustenta el *género* (el machismo, el sexismo o la homofobia), la realidad es que

atraviesa la identidad y el día a día de muchas personas que encontraron en la música una familia y una resistencia que en otros espacios no tenían. La música salva vidas y crea comunidad, y la reconfiguración del *género* bajo un discurso feminista, decolonial y disidente es posible y, sobre todo, necesario.

7. Bibliografía

- Antillano, V. (2020, 16 de diciembre). *Villano Antillano - Pájara* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ucrL1uIxWHU&list=PLybbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=11&ab_channel=VillanoAntillano
- Antillano, V., Macho, A. (2021, 18 de junio). *Villano Antillano x Ana Macho - Muñeca* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=10-zLAMI1EE&list=PLybbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=5&ab_channel=VillanoAntillano
- Arias, M. (2019). Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del “reggaeton del futuro”. *Cuadernos de Etnomusicología*, 14, 44-65 <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/5-articulo-neoperreo.pdf>
- Barreto, C. M., (2023). Un punto de inflexión. En P. Fernández, R. Gil, S. Zelaya (Eds.), *Canariedades. Textos para pensar una Canarias Otra* (pp. 19-25). Ediciones Tamaimo.
- Burgos, J. (2020 14 de octubre). Latin Music’s ‘Urbano’ Reckoning. *TIDAL*. <https://tidal.com/magazine/article/urbano-reckoning/1-74988>
- Castellanos, S., Falconí, D., Viteri, A. (2013). Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur. En D. Falconí S. Castellanos, M. A. Viteri (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde / con el Sur* (pp 9-21). Edición EGALES.
- Castro, D. (2021). *Desmitificando el género urbano: Aspectos socioculturales del reggaetón*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10554/60659>
- Cruz Cafuné (2021, 24 de junio) *CRUZ CAFUNÉ - NMOUT 3LIK* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=0MI84a2swvU&ab_channel=CruzCafun%C3%A9
- Delgado, E. (2019, 28 de julio) Perreo combativo frente a la Catedral: una perspectiva cuir. *TODAS*. <https://www.todaspr.com/perreo-combativo-frente-a-la-catedral-una-perspectiva-cuir/>

- Durán, M., Fret, K. [MalongomiusiTv] (2018, 19 de julio) *Diferente - Mike Duran ft Kevin Fret (Video Oficial)* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=K_CQrjLvDeA&ab_channel=MalongoMiusiTv
- Enrique Reina [@enriquereinab]. (23 de enero de 2024). *¿Conocías este hecho?* [Vídeo]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/C2dPFPHoQVq/?utm_source=ig_web_copy_link
- Estévez, P. (2020). Canarias y África: Metáforas de olvido, cercanía y la nada. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 23(109), 1-10. <https://revistas.grancanaria.com/index.php/CHCA/article/view/10510/9886>
- Fernández P., Gil R., Zelaya S. (2023). Pensar las canariedades. Una genealogía posible. En P. Fernández, R. Gil, S. Zelaya (Eds.), *Canariedades. Textos para pensar una Canarias Otra* (pp. 25-61). Ediciones Tamaimo.
- Fishter, Z. (2023). La nueva generación: Un proyecto transmedia que destaca las experiencias de lxs pionerxs de la música urbana en Puerto Rico <https://hdl.handle.net/11721/3620>
- Fret, K. [Fret Family] (2018, 8 de abril). *Kevin Fret - Soy Así* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=H7-gSwvoo8M&ab_channel=FretFamily
- Gad Yola [@gadyola]. (27 de junio de 2023) “*Una travesti por excelencia, pero no el paso del macho a la hembra, sino de la realidad al mito*” o como Giuseppe Campuzano me ayudó a escribir mi nueva canción. [Vídeo]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/CuAQdJEqqZu/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==
- Gil, R. (2020). Epistemicidio indígena, identidad fantasma: Los guanches en el arte y la literatura de vanguardia en Canarias (1918-1939). *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 7(1), 379-408. <https://doi.org/10.1344/%25x>
- Gil, R. (2021). Neblina de fantasía: El trauma colonial y la descolonización de la identidad canaria. *Open Library of Humanities*, 7(1), 1-14. <https://doi.org/10.16995/olh.614>

- Gómez, J. A., & Gutiérrez, L. (2021). La opacidad (in)traducible: Desobediencias sexuales y prácticas estético-políticas desde el Sur. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, 5, 21-45. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/939>
- Hinojosa Mamani, J., & Catacora Lucana, E. (2024). El Pensamiento Andino Decolonial como Herramienta de Transformación Política en Quechuas y Aymaras del Sur del Perú. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 8(1), 1896-1912. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i1.9576
- Jorquera-Trascastro, N., & Pérez-Rufí, J. P. (2021). Videoclips queer: diversidad y discurso de género en los clips de la última década. *Razón y Palabra*, 25(110). <https://doi.org/10.26807/rp.v25i110.1734>
- La Resistencia (2022, 5 de octubre). *LA RESISTENCIA - Entrevista a Villano Antillano / #LaResistencia 04.10.2022* [Vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=BWbt6J-VR6w&t=385s&ab_channel=LaResistenciaPorMovistarPlus%2B
- López, T. (2014). Entre DJ fatales, Clit Power y Tomboy: activismo queer en el underground electrónico español, en *Versión: Estudios de Comunicación y Política*, 33, 71-85. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/585>
- López, T. (2014). Una mirada queer hacia la música popular urbana: análisis desde diferentes propuestas musicales con una sensibilidad queer común. *Quadrivium*, 5, 1-12. <https://avamus.org/es/una-mirada-queer-hacia-la-musica-popular-urbana-analisis-desde-diferentes-propuestas-musicales-con-una-sensibilidad-queer-comun/>
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, 9: 73-101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Macho, A. (2021, 23 de julio). *Ana Macho - Cuerpa* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ff3B2MQ4BvY&list=PLYbbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=8&ab_channel=AnaMacho

- MoluscoTV (2021, 14 de febrero) *Villano Antillano educa a Molusco y Ñejo (Entrevista Histórica)* [Vídeo]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=ZI6vq6HKPoU&t=1983s&ab_channel=MoluscoTV
- Moreno, L. (2023). El boom de la música urbana latina y la expansión del español a nivel global. VI Encuentro Cultura e Internacionalización del Español. Universidad Nebrija (pp. 1-58). https://www.nebrija.com/catedras/observatorio-nebrija-espanol/pdf/16_musica_urbana_latina.pdf
- Nazareno, F. (2016) La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones *Estudios Avanzados*, núm. 24, (pp. 1-14) <https://www.redalyc.org/journal/4355/435543383002/html/>
- Negrón-Muntaner, F., & Rivera, R. Z. (2009). Nación Reggaetón. *Nueva Sociedad*, (223), 29-38. <https://nuso.org/articulo/nacion-reggaeton/>
- Omega, R. [Eloína Sanchez] (2023, 13 de septiembre). *GAF - REINA OMEGA* [Vídeo]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=bhGHnOXwL9s&ab_channel=Elo%C3%A9lnaS%C3%A1nchez
- Pacheco, J. R. (2023). Tipas raras cargando un movimiento: Reggaetón, Decoloniality, and Knowledge Through Subversion. *Caribbean Studies*, 51(2), 3-31.
<https://doi.org/10.1353/crb.2023.a920694>
- Pérez, L. (2017). Islas, cuerpos y desplazamientos: Las Antillas, Canarias y la descolonización del conocimiento (Tesis doctoral). Universidad de La Laguna.
<https://doi.org/10.25145/p.2017.004>
- Pérez, L. (2023). “Hay que ser risquera”. Reflexiones en torno a la canariedad. En P. Fernández, R. Gil, S. Zelaya (Eds.), *Canariedades. Textos para pensar una Canarias Otra* (pp. 231-255). Ediciones Tamaimo.
- Piedra, I. G. (2021). Del Realismo Capitalista al Trap Socialismo: La Estética del Perreo Combativo. *Iberoamérica Social*, 9 (16), pp. 109-127.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8013861>

- Primavera Pro. (2023, 31 de mayo). *La música como herramienta de resistencia: con Villano Antillano, Lucía Egaña y Judy Cantor Navas* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=o5L5L987siw&t=453s&ab_channel=PrimaveraPro
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 777-832). <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Reyes, S. (2023, 5 de junio). Villano Antillano: Todos a mi alrededor trataban de impedir mi transición. *VOGUE MÉXICO Y LATINOAMÉRICA* <https://www.vogue.mx/articulo/villano-antillano>
- Riveros-Ramos, J. (2022). El contrato colonial y la fundación de la república peruana: un análisis decolonial. *Puriq*, 4, e244. <https://doi.org/10.37073/puriq.4.1.244>
- Romero, B. (2017). Re-existencias travestis: Una contrahistoria desde la diferencia visual en Perú. *API*, 16, 97-122. <http://hdl.handle.net/10201/57018>
- RPTN (2018, 11 de abril). *Entrevista a Kevin Fret el primer trapero abiertamente gay* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=RND9FzG-AJI&ab_channel=RPTN
- Sanchez, B. (2023, 24 de agosto). *Bobby Sánchez - Quechua 101 / ts star* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=VXu0Ds6LGvw&list=PLybbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=1&ab_channel=BobbySanchez
- Sanchez, B. (2023, 18 de noviembre). *Bobby Sanchez - We Are Still Here (Prod. by Noodl Beats)* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=oREloQmJng4&list=PLybbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=3&ab_channel=BobbySanchez
- Schneider, A. (2013). Breves consideraciones sobre el sistema colonial en Puerto Rico. *História: Debates e Tendências*, v. 13(1), p. 91-99. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5965747>

- Solá Riviere, A. T. (2020). Ana Macho rompe los estereotipos en Bairopólis. *Pulso Estudiantil*. <https://pulsoestudiantil.com/ana-macho-rompe-los-estereotipos-en-bairopolis/>
- Streiffer, I. S. (2021). Llegó La Futura: La Cuirificación del Género Urbano. *Scripps Senior Theses*. https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/1669
- Yola, G. (2022, 9 de noviembre). *Gad Yola - Aguanta Migranta* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Rsm_DsRvKWs&list=PLybbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=13&ab_channel=GADYOLA
- Yola, G. (2022, 23 de marzo). *Gad Yola: No exotice* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=mEn3PJolMx0&list=PLybbV980_MS7ksZzCMW0vsTNPSP93Nlan&index=12&ab_channel=GADYOLA
- Zapata, C. (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 21, 49-71. Universidad de Chile. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>