

Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional *online* del “reggaeton del futuro”

MARINA ARIAS SALVADO

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°14

Palabras claves: Neoperreo, reggaeton, géneros musicales, estudios de género, teoría queer.

Keywords: *Neoperreo, reggaeton, music genres, gender studies, queer theory.*

Cita recomendada:

Arias, Marina. 2019. “Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional *online* del “reggaeton del futuro”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°14. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

NEOPERREO, ¿CAMBIANDO LAS REGLAS DE(L) GÉNERO? LA ESCENA TRANSNACIONAL *ONLINE* DEL “REGGAETON DEL FUTURO”

Marina Arias Salvado

Resumen

Este artículo examina desde el marco de los géneros de música popular el fenómeno conocido como neoperreo, un subgénero derivado del reggaeton que, a diferencia de su predecesor, ha tenido una presencia muy positiva tanto por parte de la prensa generalista como por los medios especializados. Esta calurosa acogida se debe a que, por un lado, el neoperreo toma del reggaeton tradicional elementos musicales y performativos y que, por otro, se conforma de propuestas desarrolladas en una escena transnacional a través de internet que rompen algunos estereotipos de género muy presentes en el reggaeton. Basándonos en los estudios de género y la teoría queer, a través de la consulta de artículos online que traten sobre el neoperreo y el análisis musical, lírico y performativo del videoclip de un ejemplo paradigmático, propondremos una posible definición de este fenómeno, que a priori se presenta como una alternativa al reggaeton tradicional.

Palabras clave: Neoperreo, reggaeton, géneros musicales, estudios de género, teoría queer.

Abstract

This paper examines, from the theoretical framework popular music genres, the phenomenon known as neoperreo, a subgenre derived from reggaeton which, unlike its predecessor, has had a very positive presence in newspapers and music magazines. This warm welcome is due, on the one hand, to the musical and performatic aspects of reggaeton adopted by neoperreo and, on the other hand, to neoperreo's development in a transnational scene through internet breaking some gender stereotypes associated to reggaeton. From gender studies and queer theory, through the revision of online articles about neoperreo and the musical, lyrical and performative analysis of the music video of a paradigmatic given example, we will offer a definition of this phenomenon, which beforehand is presented as an alternative to traditional reggaeton.

Keywords: *Neoperreo, reggaeton, music genres, gender studies, queer theory.*

Introducción

Este artículo estudia el fenómeno conocido como neoperreo, subgénero derivado del reggaeton cuya etimología se basa en la inclusión del prefijo “neo” al término “perreo”. El perreo es uno de los nombres más habituales para denominar al baile asociado al reggaeton, cuyo carácter sexualmente explícito ha generado gran controversia desde sus comienzos. Así, el perreo ha sido tachado de machista y moralmente reprobable por degradar a la mujer al rol de mero objeto sexual. Sin embargo, desde hace más de una década, tanto desde la academia como desde el “postfeminismo ‘prosexualidad’” (López Castilla 2018: 207) se viene defendiendo la necesidad de pensar el perreo, así como otros bailes hipersexualizados, como un fenómeno complejo y contradictorio que puede ser entendido como una forma de empoderamiento femenino. En esta nueva línea de concebir el perreo se inscribiría el neoperreo, movimiento que fue definido por la artista chilena Tomasa del Real en 2016.

Para realizar este artículo, cuyo objetivo principal es proponer una definición del fenómeno del neoperreo, presentamos en primer lugar la definición que se da del término “neoperreo” en la prensa online a través de una serie de citas recogidas de medios latinos, estadounidenses y españoles. Después, proponemos una serie de conceptos asociados al marco teórico de los géneros musicales, pues partimos de la idea de que el neoperreo se ha constituido recientemente como un subgénero del reggaeton y que, aunque deriva de este, al mismo tiempo busca establecer puntos de diferenciación. Para definir con mayor precisión estos puntos de diferenciación, incluimos un par de apuntes sobre la perspectiva queer y el uso que damos al término performativo, que se aplicarán en el análisis musical. A continuación, hacemos un repaso histórico de una de las principales características del reggaeton que el neoperreo pretende subvertir: el tratamiento del género y la sexualidad en los intérpretes. En un siguiente apartado, relacionamos el neoperreo con la globalización y analizamos la creación de una comunidad transnacional a través de internet, para lo cual nos apoyamos en el estudio de la cuenta oficial de Instagram de @neoperreo. Tras esto, pasamos al análisis de “Perra del Futuro” (2018) de Tomasa del Real, un tema perteneciente a este subgénero, en un intento de determinar sus características líricas, musicales y performativas y su relación

con el reggaeton. A partir de todo lo expuesto se intentará proponer en las conclusiones una definición del fenómeno.

Definición del fenómeno a través de la prensa musical

Titulado #neoperreo, es una declaración de intenciones con la mirada fija en el futuro. Se traduce como ‘nuevo perreo’; perreo siendo el baile y, cada vez más, la cultura que rodea al reggaetón. Los experimentos sobre el reggaetón de Tomasa del Real son la última etapa evolutiva de una música viajera que se desarrolló en Puerto Rico a partir de raíces panameñas y jamaicanas con influencias del hip hop estadounidense y la soca trinitense. Su estilo de producción, aunque recuerda a las raíces DIY anteriores a la comercialización del género, está mezclado con letras que desafían el machismo tradicional del reggaeton al priorizar su propio placer, junto a una cultura del baile que aboga por la capacidad de la música para reunir a la gente. (Olivarría Gallegos 2016).

El neoperreo o #neoperreo es un fenómeno musical derivado del reggaeton cuyo nombre fue acuñado por la artista Tomasa del Real en 2016 en una entrevista en el programa Red Bull Music Academy Radio de Nueva York (Herrera 2016). El propio término, que puede o no llevar un “#” inicial –símbolo gráfico de uso habitual en el mundo de las redes sociales– remite a la novedad y a la reivindicación del baile como punto central:

Tengo una teoría. Yo creo que el reggaetón se ha convertido en el pop de Latinoamérica y hay un nuevo movimiento del reggaetón que es el neoreggaetón, y que es de nuestra generación. Entonces, ‘neoperreo’ es como la nueva manera de perrear. La nueva manera de escuchar reggaetón. (Tomasa del Real citada en Olivarría Gallegos 2016)

Tomasa del Real define el movimiento como “la síntesis de todos estos nuevos sonidos, de los nuevos consumidores que incluyen tanto a las mayorías como a las minorías, donde todos nos juntamos a través del gusto de bailar” (citada en Herrera 2016) y reivindica un modelo de fiesta inclusiva¹. Otra de sus características principales es que sus máximas representantes, tanto artistas como DJs, son mujeres y personas queer, aunque también participan en el

¹ “Aparte de la música, el nuevo género está acompañado con una propuesta de fiesta. No soy yo [sola] es una movida entera” (Tomasa del Real citada en Herrera 2016). Invitamos a las lectoras y los lectores a revisar las fotos de las fiestas publicadas en la cuenta oficial de Instagram de @neoperreo, donde inciden en la diversidad racial y sexual de sus artistas y su audiencia.

neoperreo hombres heterosexuales, especialmente en el ámbito de la producción musical.

Esta nueva generación de artistas es mucho más diversa que nunca a nivel sexual y geográfico. Mientras que la primera ola de reggaetoneros de principios de los 2000 estuvo dominada por hombres, esta generación está bendecida con el Tumblr pop art deformado de mujeres como Ms Nina y el perreo atmosférico de Lara Artési, del dúo Coral Casino. (Herrera 2016)

Neoperreo también es el nombre de una comunidad de artistas de diferentes lugares del globo que han conectado gracias a internet, promoviendo una red de fiestas y conciertos que gira por América Latina, Estados Unidos y Europa. Internet se convierte en una puerta abierta a la creatividad, gracias a la cual circulan un sinnúmero de propuestas musicales, permitiendo a artistas y productores buscar inspiración en otros géneros distintos del reggaeton². Por último, cabe señalar que a nivel estético se definen como “los Monster High del reggaeton” (Tomas del Real, citada en Queipo 2019), en un estilo que fusiona elementos futuristas y *freaks* con la estética hipersexualizada del reggaeton. Todo ello ha hecho que este fenómeno *underground*³ haya logrado un impacto considerable, ejemplificado por una fuerte presencia positiva en los medios de comunicación, como *Pitchfork* (Wei 2018), *The Fader* (Olivarria Gallegos 2016) o *Jeneaispop* (Alonso 2018), entre muchos otros.

Géneros musicales, teoría queer y aspectos performativos

Para caracterizar el concepto de “género musical” tomaremos como referencia el artículo de Juliana Guerrero (2012), donde la autora elabora un estado de la cuestión sobre la problemática de los géneros musicales para después aportar su propia visión. Guerrero comienza comentando distintas teorías que tratan

² “Ahora, el reggaeton es el lienzo de internet para la experimentación con otros géneros. Los artistas juegan con el industrial, el ambient, el R&B y más allá, ejemplificando el potencial experimental del género” (Herrera 2016).

³ En este artículo empleamos el término *underground* para señalar que el neoperreo no se promueve desde las grandes compañías discográficas, sino que sus trabajos son lanzados por sellos independientes, como es el caso de Nacional Records, radicado en Los Angeles, que ha firmado los últimos trabajos de la *crew* de neoperreo, como “Los Dueños del Neoperreo” (2019) o “Braty Puti” (2019). Además, este fenómeno guarda ciertas connotaciones de carácter contracultural, especialmente en lo que a expresión sexual se refiere, además de difundirse a través de redes alternativas, como internet, lo que hace que quede un tanto al margen de los medios de consumo *mainstream*.

sobre géneros musicales y señala como punto común de todas ellas, desde Franco Fabbri a López-Cano, que un género musical no solo se determina por “convenciones sonoras” (lo que oímos), sino que, citando a Frith, también son determinantes aspectos extramusicales como las “convenciones performativas” (lo que vemos), las “convenciones de envoltorio” (cómo se vende) y los “valores que encarna” (la ideología) (Fabbri 1982, 1999 y 2006; López-Cano 2004 y 2006; y Frith 1998 citados entre otros en Guerrero 2012: 6). Esto será muy útil a la hora de determinar los diferentes elementos, musicales y extramusicales, sobre los cuales se construye el subgénero del neoperreo.

Después establece las diferentes relaciones que se han propuesto de género y estilo, tras lo cual concluye, tomando las ideas de Moore (2001) y Goodman (1990), que el estilo no se reduce simplemente a los elementos musicales dentro de un género, sino que es el conjunto de “rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela” (Guerrero 2012: 11). Aplicando esto en nuestro trabajo a la hora de realizar el análisis musical del ejemplo seleccionado, podremos determinar a qué estilo pertenece. Por último, uno de los puntos más importantes que destaca Guerrero en su artículo es el papel activo de los individuos a la hora de definir los géneros musicales como categorías. Como sostiene Simon Frith, esta intervención activa del sujeto depende estrechamente de las expectativas del oyente. De este modo:

En relación con la expectativa, es evidente que el concepto de género no se refiere a una característica intrínseca de la música; por el contrario, se trata de una asignación que los sujetos efectúan al hacer o escuchar música. A su vez, la expectativa supone una competencia y, en consecuencia, un dominio de las reglas establecidas por un grupo social determinado. Ésta es la que permite la identificación, el discernimiento y la negociación que llevan adelante los sujetos cuando se habla de música. El reconocimiento que se lleva a cabo en el establecimiento de un género permite, además, remarcar la posición activa y dialógica del oyente. En este sentido, es posible afirmar que la determinación de un género –aunque no sea explícita ni inmediata– es, fundamentalmente, resultado de la escucha por parte del oyente (Guerrero 2012: 8).

Al aplicar estas ideas al estudio del neoperreo, veremos que existe una audiencia concedora del reggaeton que, al enfrentarse a un producto como el neoperreo, acepta esta nueva etiqueta, pues es un objeto que presenta

suficientes novedades frente al reggaeton tradicional como para diferenciarse de él, pero no tantas como para constituirse, al menos hoy en día, como categoría independiente. Para finalizar, queremos presentar la hipótesis de que el neoperreo nace de una necesidad social que existe dentro de algunos de los diferentes grupos que consumen reggaeton. Además, el hecho de que haya tenido una acogida positiva en los medios de comunicación demuestra que ha logrado cumplir las expectativas de esta audiencia que reclama un nuevo modelo de reggaeton, más abierto e inclusivo.

En cuanto a las características de este nuevo modelo de reggaeton, uno de los puntos de diferenciación fundamentales es la inclusión de las minorías sexuales dentro de su discurso. Para entender de qué forma se produce esta inclusión, durante el análisis del ejemplo audiovisual seleccionado emplearemos la perspectiva que ofrece la teoría queer aplicada a los *popular music studies*. Siguiendo a López Castilla, podemos utilizar el término queer, de carácter polisémico, como una “teoría multidisciplinar capaz de reformular y deconstruir los discursos de la cultura heteropatriarcal dominante en relación al cuerpo, la sexualidad y el género dentro de la música popular” (López Castilla 2014-2015: 52). Además, dado que las identidades sexuales y de género se crean a través de actos performativos, aquellas prácticas culturales que parodian las convenciones impuestas socialmente guardan cierta disidencia política. Ello invita a leer cierto carácter subversivo en determinadas propuestas audiovisuales inscritas dentro del neoperreo, como la que analizaremos más adelante.

Por último, es importante aclarar el uso del término performativo, dado que será uno de los aspectos que tendremos en cuenta a la hora de realizar nuestro análisis. Diana Taylor establece la distinción entre performático y performativo, basándose para ello en los conceptos de acto performativo de J.L. Austin y performatividad de Judith Butler (San Cristóbal Opazo 2018: 214). Así, desde el marco de los *performance studies*, Taylor señala que lo performativo es aquello que “se relaciona con los aspectos discursivos de una performance, mientras que lo performático hace referencia a sus aspectos visuales y no discursivos” (Taylor 2003: 6, citada en San Cristóbal Opazo 2018: 217). San Cristóbal Opazo amplía estas ideas definiendo lo performativo como una acción a través

de la cual se superan las convenciones artísticas para, de este modo, construir nuevas realidades, mientras que lo performático queda relegado a “la representación de elementos contemplados dentro de las convenciones” (2018: 217). En este artículo observaremos cómo algunos aspectos performativos de las canciones de neoperreo tratan de sobrepasar los límites de género y sexualidad trazados alrededor del reggaeton tradicional, los cuales comentaremos en el siguiente apartado.

Construcciones de género y sexualidad en los intérpretes de reggaeton

Uno de los aspectos del reggaeton que más bibliografía académica ha inspirado son las cuestiones relacionadas con el género y la sexualidad. Aquí haremos un breve repaso histórico por la evolución del reggaeton desde la perspectiva de género. Esto nos permitirá tener una base analítica para después poder comparar las similitudes y diferencias que se encuentran entre el reggaeton y el neoperreo en lo relativo a estas cuestiones. Antes de comenzar por nuestro recorrido, presentamos tres premisas a tener en cuenta en un estudio que emplea la perspectiva de género. Primero, como sostiene Susan McClary (2002), el género, la sexualidad, la subjetividad y el cuerpo son cuestiones que pueden estudiarse en cualquier tipo de música. En segundo lugar, Laura Viñuela defiende que el simple hecho de que una mujer haga música puede ser considerado como un acto subversivo, en tanto que “se revelan como sujetos activos que rechazan la narrativa masculina en la que las mujeres funcionan como símbolos y dejan oír su propia voz” (2003: 19). Por último, cabe destacar que en la música popular normalmente solo se ofrecen dos roles alternativos de identidad femenina: el de la virgen y el de la prostituta (Viñuela Suárez 2003). Veremos qué rol escogen las artistas de reggaeton y de qué manera construyen su identidad a partir del papel seleccionado.

Cuando investigamos los orígenes del reggaeton acercándonos a su pasado *underground*, primero en Panamá en los 80 y en Puerto Rico en la década siguiente, sorprende ver que este “símbolo de seducción” (Marshall 2008: 133), que a día de hoy tiene un gran impacto a nivel comercial, nació a partir de una

canción que se convirtió en himno anti-gay y anticolonial⁴. Como explica Marshall (2008), para entrar en el mercado *mainstream*, el reggaeton fue dejando de lado esta faceta tan criticable. Para ello, las artistas se centraron en crear letras románticas que afianzaban su condición de personas heterosexuales, promoviendo en muchos casos la objetualización de la mujer. En este punto es importante destacar las series de comienzos del 2000 de DJ Blass, *Reggaeton Sex*⁵. Como apunta Marshall, el trabajo de DJ Blass supuso un punto de inflexión para el reggaeton, pues

reflejando el mercantilismo y la exagerada permisividad sexual asociada a la cultura de clubs, así como continuando una antigua preocupación por el género (...), los temas de las canciones viraron de lleno hacia lo sexual –esto es, hacia las fantasías sexuales del [macho] hombre– muchas veces llegando al borde de lo pornográfico. (Marshall 2009, 49)

Esta temática sexual explícita, que resulta coherente con la idea comercial del *hot Latin lover* (Marshall 2009: 49), supone también un desafío de los valores morales de las clases medias y cristianos. Más adelante veremos cómo el neoperreo retoma en muchos casos no sólo este fuerte contenido sexual, sino también elementos estéticos futuristas que ya se veían en las portadas de las *mixtapes* de DJ Blass (ver imagen 1).



Imagen 1: carátula de la mixtape *Reggaeton Sex vol. II* de DJ Blass (2000).

⁴ Wayne Marshall estudia cómo las *covers* en español de artistas panameños que se basan en la canción de dancehall conocida como “Dem Bow” de Shabba Ranks (1990/91), con una clara temática homófoba y anticolonialista, darían lugar, tras un largo proceso, a lo que hoy día conocemos como reggaeton. De hecho, el característico ritmo del reggaeton se conoce como *dembow*, manteniendo así el vínculo con este pasado. Ver Marshall 2008.

⁵ La primera *mixtape* de esta serie es *Aliados Al Escuadron (aka Reggaeton Sex, Vol. 1)* (1999) <https://www.allmusic.com/artist/dj-blass-mn0000652562/biography> [Consulta: 12 de mayo de 2019].

Aunque no siempre de manera tan exagerada como en las series de DJ Blass, es evidente que durante la primera ola del reggaeton comercial los reggaetoneros heterosexuales dominaron la escena desde el principio, imponiendo su punto de vista. Las personas queer o con una orientación sexual diferente de la hetero fueron totalmente excluidas tanto de las letras como de la interpretación, mientras que las mujeres heterosexuales pudieron optar por escoger, dentro de lo que se denomina rol de la prostituta, entre ser acompañantes o divas.

El caso de la acompañante está perfectamente ejemplificado en los 12 primeros años de la carrera de Glory, cuya voz forma parte de grandes éxitos del reggaeton *old school* como “Gasolina” de Daddy Yankee (2004) o “Dale, Don, Dale” de Don Omar (2003), pero que siempre se situó en un relativo anonimato hasta el lanzamiento de su debut en solitario *Glou* (2005). Sus intervenciones vocales se caracterizaban por gemidos o frases de fuerte contenido sexual, en lo que Félix Jiménez describe como la típica pregunta-respuesta del reggaeton. Como sostiene este autor, “su carrera lírica transcurrió –respondiendo y cediendo ante los hombres– por los estrechos parámetros de la condescendencia patriarcal” (Jiménez 2009: 230). El modelo de la diva se manifiesta en la aclamada Ivy Queen, quien, durante toda su carrera, pero particularmente antes de entrar en el *mainstream*⁶, se enfrentó de formar activa a la hipermasculinidad, misoginia y falocentrismo⁷ del reggaeton (Goldman 2017), tanto en sus letras como en entrevistas.

Ivy Queen se define a sí misma como “feminista” y “mujer de pantalones” y, al igual que hacen las raperas cuando en sus letras tratan cuestiones de género, sus líricas se mueven entre las 3 categorías definidas por Tricia Rose (citada en Báez 2006: 70):

⁶ Jillian M. Báez (2006) explica cómo los dos primeros álbumes de esta reggaetonera, *En mi imperio* (1997) y *Diva* (2003) tienen un mayor número de canciones que tratan sobre el empoderamiento femenino, el baile y la pobreza, mientras que en *Real* (2004) hay ya mucha más presencia de letras románticas. Según la autora, esto fue debido a una estrategia de Universal para impulsar la carrera de Ivy Queen a Estados Unidos y de ahí a nivel global, lo que la llevó también a mostrar una imagen más sexualizada y ajustada a los cánones de belleza, algo que la artista defendió como un cambio a nivel personal.

⁷ Cabe destacar que estas actitudes no son exclusivas de este género musical, pues se pueden encontrar en casi todos los géneros de música popular, pero en el caso del reggaeton se presentan muchas veces de manera marcadamente explícita. Una lectura interesante de esta hipermasculinidad es verla como una práctica contra-hegemónica, al ser el reggaeton una música que nace en las clases bajas, como señala D. Goldman (2017).

1. Raps que desafían la dominación de los hombres sobre las mujeres en el terreno sexual.
2. Raps que a través de su postura autoritaria ponen a prueba a los hombres como representantes del hip hop.
3. Raps que tratan de manera explícita sobre la identidad femenina y celebran el poder físico y sexual de las mujeres.

Un ejemplo perfecto de este último punto es la letra de “Yo Quiero Bailar”, en la que Ivy Queen “desafía la penetrante dicotomía de ‘puta/virgen’ al sugerir que las mujeres pueden expresar su sexualidad y aun así ser respetadas y consideradas individuos complejos” (Báez 2006: 71). No obstante, la reggaetonea presenta, tanto a nivel personal como artístico, una identidad que en muchos casos muestra contradicciones, estimulando diferentes lecturas desde la óptica feminista (Báez 2006).

En la actualidad se han desarrollado varias tendencias dentro del reggaeton en las que las mujeres han alcanzado un papel relevante. En el plano más comercial han surgido reggaetoneras⁸ con voces educadas en el pop y habilidad para rapear, que dentro de los límites del *mainstream* se posicionan como feministas, aunque sus discursos y actitudes originen debates en la prensa por su carácter contradictorio⁹. Como sostiene el exdirector de Universal Music Latino, John Echevarría, este elenco de artistas femeninas ha sido una de las claves de la revitalización del reggaeton, que había comenzado a resultar aburrido debido a la total centralidad masculina¹⁰. En un terreno más marginal se han situado las representantes del reggaeton feminista y el reggaeton lésbico, con una actitud más combativa y una presencia más positiva, pero menor, en los medios de comunicación. Un ejemplo sería el grupo argentino de reggaeton lésbico Chocolate Remix, que se apropia y revierte los discursos machistas del reggaeton para “visualizar sexualidades periféricas” (López Castilla 2018: 206).

⁸ Becky G, Karol G, Natti Natasha, Anitta, Lali, Greicy, Leslie Grace, Ana Mena, Paloma Mami o las incursiones de Sofía Reyes, Thalía y Shakira en el reggaeton son solo algunos de los muchos nombres de reggaetoneras que nos podemos encontrar hoy en día en el *mainstream*.

⁹ Podemos tomar como ejemplo “Mayores” de Becky G (2017), donde la cantante rompe tabúes, pero al mismo tiempo refuerza estereotipos de la pareja heterosexual.

¹⁰ Entrevista realizada por la autora el 1 de febrero de 2019.

Dentro de este contexto, el neoperreo hereda las características contradictorias de la trayectoria del reggaeton en lo que a género y sexualidad se refiere, junto a su carácter transnacional, que trataremos en el siguiente apartado.

La escena transnacional del neoperreo y su estética

El reggaeton es un género musical que, aunque hunde sus raíces en Panamá, se desarrolló en Puerto Rico, país donde se concentra gran parte de la producción durante los 90 y principios de los 2000. En este periodo de tiempo se acentuó mucho su puertorriqueñidad¹¹, convirtiéndose en un género propio de esta nación. Esta asociación identitaria se complementa a su vez con la latinidad, que fue reforzada a principios de los 2000 para promover su comercialización por Latinoamérica y Estados Unidos bajo la etiqueta de producto latino (Marshall 2009).

En el caso del neoperreo, llama la atención que las figuras más destacadas de este subgénero provengan de países que hasta entonces habían quedado relativamente al margen de los circuitos tradicionales del reggaeton, como son Chile, México, Argentina y España¹². De hecho, aunque en las canciones puede haber menciones a los países de las y los artistas¹³, esta reivindicación nacional no alcanza la misma fuerza que en el reggaeton tradicional. También destaca cómo se ha creado, gracias a internet, una red transnacional de artistas y productores que “han formado lazos gracias a la masificación de las redes sociales y que han tejido una comunidad en la que trabajan mediante una colaboración permanente y la mezcla de sus talentos” (Pino Lagos, 21/4/2019). De este modo, el neoperreo se muestra como una consecuencia más de la globalización, definida por Anthony Giddens como “la intensificación de las relaciones sociales mundiales que unen localidades distantes de tal

¹¹ Véase el videoclip de “Oye Mi Canto” de N.O.R.E. y otros artistas (2006), donde la bandera puertorriqueña tiene una presencia mayor frente a las otras banderas latinoamericanas. Daddy Yankee - Oye mi canto, *YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=2k7Au4KQ7JU> [Consulta: 27 de junio de 2019].

¹² Por ejemplo, Tomasa del Real y DJ Lizz son chilenas, DJ \$ustancia de Argentina, DJ Rosa Pistola es colombiana residente en México, Ms Nina argentina residente en España y King Jedet es española.

¹³ Tomasa del Real comienza algunas de sus canciones diciendo “desde Iquique para el mundo”, señalando su ciudad de origen.

modo que los sucesos locales son conformados por eventos que tienen lugar en lugares remotos y viceversa” (citado en Taylor 1997: 3).

Para profundizar en este aspecto y analizar su estética, estudiamos la cuenta de Instagram de @neoperreo¹⁴, que se presenta en su biografía como un “Servicio de fiestas y entretenimiento”, a lo que sigue un calendario de las fechas en las que la *crew* o alguno de sus miembros actuará¹⁵. El logo de esta empresa, que cuenta con su propia web de merchandising, combina una tipografía típica de los tatuajes con cadenas, lo que lo dota de un cierto carácter agresivo (ver imagen 2). En el apartado de *stories* destacadas encontramos espacios para cada uno de los diferentes miembros de la *crew* de neoperreo –que en mayo de 2019 han ascendido a 45– en las que promocionan sus nuevos trabajos. Por último, la sección de publicaciones combina más contenido promocional con carteles de fiestas y conciertos, además de fotos de estos eventos. Como vemos, existe una clara intención de promover las carreras de cada uno de los miembros de la comunidad, que a su vez suelen juntarse para formar el cartel de las fiestas que organizan en distintos clubes de América y Europa.



Imagen 2: Logo de Neoperreo.

¹⁴ <https://www.instagram.com/neoperreo/?hl=es> [Consulta: 12 de mayo de 2019]

¹⁵ Una de las más importantes de 2019 ha sido la actuación de Tomasa del Real en el festival estadounidense Coachella.

En cuanto a la estética, es un perfil muy cuidado cuyo estilo mezcla elementos futuristas, con otros de tendencia *freak*. Los elementos futuristas se perciben en videoclips que se anuncian en este perfil, como “Dale dale” (2019) de Tech Girl¹⁶, donde al principio la artista aparece programando la canción desde unos ordenadores en un ambiente oscuro con un *look* con elementos fluorescentes inspirados en la estética cybergoth¹⁷, o “Placer Artificial” (2019) de DJ Sustancia¹⁸, donde se intercalan imágenes reales con una animación 3D (ver imágenes 3 y 4). También subyace un gusto por lo sexual y lo violento, como observamos en el cartel de la fiesta de neoperreo en la sala Remeneo (ver imagen 5), donde una mujer casi desnuda porta armas de fuego en ambas manos.



Imagen 4: escena del videoclip de “Dale Dale”.



Imagen 3: escena del videoclip de “Placer artificial”.



Imagen 5: cartel de fiesta de Neoperreo en la sala Remeneo, Buenos Aires.

¹⁶ TECH.GRL - DALE DALE PROD. RIP TXNY & EL LICENCIADO (OFFICIAL VIDEO)\$, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=aMppqjiVXv8> [Consulta: 25 de junio de 2019].

¹⁷ Subcultura nacida en Londres en los 80 de la combinación de lo gótico con elementos de la cultura rave, el estilo que la caracteriza se encuentra, por ejemplo, en la marca Cyberdog. Jungle and Cybergoth, Vice Video, https://video.vice.com/en_us/video/jungle-and-cybergoth/56bb626d6b1ace7055028328 [Consulta: 25 de junio de 2019].

¹⁸ Placer Artificial - DJ \$ustancia Prod EL Plvybxy, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=hZdEurteRCw> [Consulta: 25 de junio de 2019].

Analizando el neoperreo: “Perra del futuro”¹⁹

Ante a la gran variedad de ejemplos que son susceptibles de ser estudiados como parte del subgénero del neoperreo, para este artículo escogemos una canción que pensamos puede considerarse paradigmática para proponer una primera aproximación audiovisual al fenómeno. Se trata de “Perra del futuro” de Tomasa del Real, publicada por Nacional Records en 2018 dentro del álbum *Bellaca del año*²⁰. A nivel musical podemos oír *loops* de guitarras de bachata desfiguradas, voz “autotuneada”, una sonoridad oscura y un beat rítmico de *dembow* con *snare* (caja) doblando el *kick* (bombo), lo que lo dota de un carácter más agresivo, que nos remiten directamente al dúo de productores de reggaeton Luny Tunes durante la década del 2000 (Marshall 2009). La producción musical de “Perra del Futuro”, firmada por Ricci Mottora, El Licenciado y BrunoG, añade algunos elementos más experimentales, como la percusión de congas y el *loop* de sintetizador distorsionado iniciales, que dan un carácter exótico, además de la *reverb* y el *delay* en la voz de la cantante que completan la textura otorgando un cierto misticismo. De este modo, esta canción combina elementos característicos del reggaeton de la primera ola con otros inspirados, probablemente, en el abanico de posibilidades que ofrece internet.

El videoclip resulta todavía más rompedor en los planos lírico y visual. La letra comienza con “Te invito esta noche a sentirte mío”. Aunque Tomasa del Real no se considera feminista²¹, esta frase muestra claramente una posición de poder a nivel sexual²². La letra repite algunos tópicos líricos del reggaeton, como invitar a las mujeres a bailar (“que bailen las nenitas más duras/que bailen y se suelten en la sala oscura”), pero se centra en el discurso de una voz

¹⁹ Perra Del Futuro - Tomasa Del Real (Official Music Video), *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=zqb5uyqwSCI> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

²⁰ Como hemos visto a lo largo del artículo, Tomasa del Real es uno de los nombres más relevantes a la hora de estudiar este fenómeno. No obstante, eso no significa que el estilo de esta artista haya determinado el estilo del neoperreo, pues hablamos de un fenómeno muy variado a nivel musical, por lo que invitamos al lector a escuchar otros ejemplos que se han ido presentando aquí.

²¹ “¿Entonces no te consideras feminista?” – “No, no me gusta esa palabra. Me gusta la igualdad. El feminismo nació en un momento en el que las mujeres teníamos un espacio de mierda en el mundo. Pero yo no lo viví, nací en un ambiente súper diverso.” Tomasa del Real entrevistada por Victoria Misito en “Tomasa del Real: ‘Me carga que piensen que soy la reggaetonera feminista’”, *Paula*, 22 de octubre de 2018 <http://www.paula.cl/reportajes-y-entrevistas/tomasa-del-real/> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

²² Se correspondería con el tercer tipo de letras enunciadas por Tricia Rose.

poética femenina empoderada que adopta un tono imperativo en el terreno sexual “papi digo que me des”, que a su vez es heredero de los *phone sex samples* que Marshall identifica en el reggaeton puertorriqueño de finales de los 90 (2009: 54)²³.

Viera Alcazar identifica en el discurso de las canciones de Tomasa del Real la actitud de “una mujer joven que concibe su ser y hacer fuera de la normatividad” (Viera Alcazar 2018: 49) y que a través del reggaeton lleva su sexualidad del plano privado al público, sin dejarse llevar por el amor romántico. También es una marca de subversión el cómo se apropia de la terminología habitual del reggaeton usada para denominar a las mujeres, en concreto de “perra”. Así, retomamos en este punto el estudio de Báez sobre Ivy Queen, quien “se llama a sí misma la gata, la perra, la potra y la abusadora en un intento de reconvertir estas connotaciones negativas de la feminidad en empoderamiento femenino” (Báez 2006: 70). Además, Tomasa no se llama a sí misma simplemente perra, sino que añade “del futuro”, lo que se puede interpretar como un intento de renovar este recurso de empoderamiento femenino, perfectamente insertado en la estética del neoperreo.

La idea de “perra del futuro” adquiere un significado más claro cuando prestamos atención al videoclip. En él aparece Shubass, un bailarín que perrea solo, mientras que la letra, cantada por del Real, aparece en unos subtítulos cuya tipografía parece inspirada en la escritura árabe (ver imagen 6). Se produce así una inversión significativa de los roles de género, pues el papel habitual de las mujeres en los videoclips de reggaeton es el perreo, mientras que los hombres, aunque bailen, siempre permanecen en un segundo plano. Además, Shubass adopta ciertas expresiones insinuantes asociadas a la identidad femenina, no sin un cierto grado de parodia. Lo mismo sucede con su atuendo, que varía entre una camiseta blanca en la que se lee “Latina” en letras rosas y un batín negro abierto que deja ver en todo momento unos calzoncillos negros. La camiseta, más que leerse como una marca de latinidad, parece un guiño irónico a la latinidad inherente (Marshall 2009) que ha caracterizado al reggaeton en las dos últimas décadas; mientras que a través

²³ Recordemos el “dame más gasolina” que Glory canta en “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee, frase que podemos entender como una orden o un ruego, dentro de las lecturas que ofrece el modo imperativo.

de la semi-desnudez el bailarín parece ponerse en la piel de todas las modelos ligeras de ropa que copan los videoclips de reggaeton y otros géneros de música popular.



Imagen 6: escena del videoclip "Perra del Futuro".

Al mismo tiempo, el baile de Shubass es agresivo: combina movimientos sensuales del perreo con otros mucho más bruscos, como lanzar puñetazos contra el espectador. Los elementos orientalizantes que identificamos en el plano musical encuentran su correspondencia en el vídeo en algunas escenas donde el bailarín, ataviado con un pasamontañas, imita gestos que nos hacen pensar quizás en un ninja. El resto de escenas tienen lugar en un garaje oscuro adornado con alguna tela, lo que da una sensación de vídeo casero. Vemos un coche y una moto, objetos bastante habituales en los videoclips de reggaeton que funcionan, siguiendo a Bourdieu (1998), como marcas de capital económico para las y los artistas, pero en este caso el perreo de Shubass parece una respuesta un tanto irónica a estas actitudes. Lo mismo sucede con los elementos *blin blin* que porta el bailarín, caso de la cadena dorada que lleva como una gargantilla, accesorio más femenino, mientras que lo habitual entre los seguidores de esta estética ligada al hip hop es portar largas cadenas de oro (ver imagen 7).



Imagen 7: escena del videoclip “Perra del Futuro”.

Recordamos que estas imágenes, que en muchos momentos invitan a una interpretación queer, se combinan con la voz autotuneada, pero reconocible como femenina, de Tomasa del Real, cuya letra se dirige a una segunda persona masculina, lo que da lugar a una lectura homosexual que rompe las bases heteronormativas del reggaeton tradicional. Esta mezcla de identidades a través de la voz incide en el cariz de provocación de este producto audiovisual. Es aquí cuando esta propuesta musical enmarcada en el fenómeno del neoperreo revela sus aspectos performativos, en tanto que estos ayudan a construir nuevas realidades dentro del reggaeton, género musical caracterizado por la hipermasculinidad y la marcada división hombre-mujer. La “perra del futuro”, la persona que disfruta del neoperreo, no solo es Tomasa del Real, mujer heterosexual creadora de la canción, sino que también se incluyen otras identidades que desafían las normas establecidas socialmente, como la que representa Shubass a través de su performance en la que se mezcla un cuerpo de hombre con actitudes asociadas a la identidad femenina heterosexual.

Por último, queremos señalar que esta técnica puede encontrarse, de modo mucho más moderado en algunas propuestas de la música urbana *mainstream*, como el videoclip de “Caro” (2019) de Bad Bunny²⁴, donde una modelo

²⁴ Caro - Bad Bunny (Video Oficial), *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=bq64AFnRnkc> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

interpreta la letra del trapero puertorriqueño, quien de este modo trata de hacer su mensaje más inclusivo. Volviendo al videoclip de del Real, la conjunción de “perra del futuro” con el perreo de Shubass nos transmite esta idea de inclusión, en la que también hay cabida para las personas y los comportamientos considerados queer.

Conclusiones

En este artículo hemos visto cómo el neoperreo se constituye como subgénero del reggaeton, en tanto que mantiene elementos musicales y performáticos, pero que a su vez reivindica, a través de ciertos aspectos performativos, un espacio para la diversidad de género que es difícil de encontrar en producciones más *mainstream*. La identidad de género y sexual de las y los artistas de neoperreo invita a reflexionar sobre cómo este movimiento, sin excluir a la mayoría predominante del reggaeton –hombres heterosexuales–, reivindica la presencia femenina y de identidades consideradas queer. La teoría queer se presenta como una herramienta clave para estudiar este fenómeno, pues en el neoperreo encontramos gestos de “subversión, reapropiación y resignificación políticas” (López Castilla 2014-2015: 52) que chocan con ciertos elementos performáticos del reggaeton tradicional. Nuestro estudio también permite constatar la imbricación que existe entre la performance y la construcción de identidades, en tanto que estas han de ser vistas como “una práctica, un proceso, un acto” (Freya Jarman Ivens citada en López Castilla 2014-2015: 49), siendo la identidad queer una performance en sí misma, pues es “una acción continua que deconstruye los límites de género/sexo y sexualidad” (Talburt 2005: 173-174 citada en López Castilla 2014-2015: 49).

En cuanto a la intervención activa de artistas y audiencia a la hora de definirse los géneros musicales mencionada por Guerrero (2012), el caso del neoperreo puede ser visto como la respuesta a una necesidad social. Los miembros de una nueva generación que ha crecido con el reggaeton pero que no encuentran lugar para vivir sus identidades han hecho del neoperreo un espacio inclusivo, un nuevo modelo de reggaeton en el que sí tienen cabida. Esto, a su vez, ha hecho que el movimiento gane apoyo por parte de la prensa musical, que

históricamente había ignorado al reggaeton considerándolo como un producto comercial sin demasiado interés musical.

Por otro lado, el neoperreo es un producto que depende de una escena transnacional desarrollada gracias a internet, pues conecta con artistas y públicos de varias naciones. Musicalmente está íntimamente ligado al reggaeton, aunque es común encontrar propuestas de corte experimental. En cuanto a la idea de estilo, al estudiar la canción de Tomasa del Real sí que podemos hablar de un estilo musical que remite conscientemente al reggaeton de la llamada *old school*, aunque sea una de las muchas propuestas estilísticas que existen dentro del neoperreo. La estética también va más allá de los tópicos del hip hop y lo latino característicos del reggaeton, pues se abre a las posibilidades que ofrecen estilos como el freak o el cybergoth, manteniendo la hipersexualización característica del género. Finalmente, definimos el neoperreo como reggaeton 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.

Referencias bibliográficas

- Alonso, S. (27 de mayo de 2018). Tomasa del Real / Bellaca del Año. *Jenesaispop*. Recuperado de <https://jenesaispop.com/2018/05/27/330960/tomasa-del-real-bellaca-del-ano/>. [Consulta: 13 de mayo de 2019].
- Báez, Jillian M. 2006. “‘En mi imperio’: Competing discourses of agency in Ivy Queen’s reggaetón”. *Centro Journal* 18(2): 63-81. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37718204> [Consulta: 27 de junio de 2019].
- Bourdieu. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del buen gusto*. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- Goldman, Dara E. 2017. “Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen’s troubling of gender”. *Latin Studies* (15): 439-457. <https://doi.org/10.1057/s41276-017-0088-5> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Guerrero, Juliana. 2012. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* (16): 1-22. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf [Consulta: 27 de junio de 2019].

Herrera, I. (17 de agosto de 2016). Neo-Perreo: 15 Artists Writing Reggaeton's Weird and Wonderful New Chapter. *Remezcla*. Recuperado de <http://remezcla.com/lists/music/15-neo-perreo-artists/> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

Jiménez, Félix. 2009. "(W)rapped in foil. Glory a Twelve Words a Minute". En *Reggaeton*, eds. Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez y Raquel Z. Rivera, 229-251. Durham: Duke University Press.

López Castilla, Teresa. 2014-2015. *Música electrónica y teoría de club: Un estudio postfeminista de la escena española*. Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122> [Consulta: 27 de junio de 2019].

_____. 2018. "El perreo queer del lesbian reguetón". En *Músicas populares, sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia*, eds. Ana Maria Botella Nicolas y Rosa Isusi-Fagoaga. Universitat de València.

Marshall, Wayne. 2008. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton". *Song and Popular Culture* 53: 131-151.

_____. 2009. "From Música Negra to Reggaeton Latino. The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Marshall Wayne y Deborah Pacini Hernandez, 19-76. Durham: Duke University Press.

McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. 2ª edición. University of Minnesota Press.

Olavarría Gallegos, L. (16 de agosto de 2016). Tomasa Del Real Is Dreaming Up Reggaeton's Future. *The Fader*. Recuperado de <https://www.thefader.com/2016/08/16/tomasa-del-real-interview-tamos-reddy-video> [Consulta: 13 de mayo de 2019]

Pino Lagos, V. (21 de abril de 2019). Ms Nina y el neoperreo: 'sin internet yo no hubiera existido'. *El Desconcierto*. Recuperado de <https://www.eldesconcierto.cl/2019/04/21/ms-nina-y-el-neoperreo-sin-internet-yo-no-hubiera-existido/> [Consulta: 11 de mayo de 2019].

Queipo, A. (20 de septiembre de 2019). Tomasa del Real. La reina del neoperreo y el freakreggaeton. *Notodo*. Recuperado de <http://www.notodo.com/tomasa-del-real-entrevista> [Consulta: 24 de marzo de 2019].

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

San Cristóbal Opazo, Úrsula Pilar. 2018. “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 207-231. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/16999/11> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press. <https://palestinianstudies.files.wordpress.com/2017/01/taylor-the-archive-and-the-repertoire.pdf> [Consulta: 27 de noviembre de 2019].

Taylor, Timothy (ed.). 1997. “Introduction”. En *Global Pop: World Music, World Markets*. Nueva York: Routledge.

Viera Alcazar, Merarit. 2018. “Feminismo, juventud y reggaeton: cuando las mujeres cantan y perrean”. *Vitam. Revista de investigación en Humanidades* 36-57. <http://www.revistavitam.mx/index.php/vitam/article/view/26> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Viñuela Suárez, Laura. 2003. “La construcción de las identidades de género en la música popular”. *Dossiers Femministes* (7): 11-30. <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/726> [Consulta: 27 de junio de 2019].

Wei, Whitney. (29 de marzo de 2018). Mi\$\$il, ‘Ronroneo’ [ft. Jamez Manuel]. *Pitchfork*. Recuperado de <https://pitchfork.com/reviews/tracks/midollardollaril-ronroneo-ft-jamez-manuel/> [Consulta: 13 de mayo de 2019].

.