

Identidades subalternas en torno al perreo del futuro

Mayra A. Moncayo⁽¹⁾

Resumen: Este artículo analiza el neoperreo como expresión estética y política impulsada por mujeres y disidencias de género en entornos digitales. Desde una mirada feminista, se examina cómo esta práctica musical y corporal subvierte normas patriarcales a través del deseo, la tecnología y el trabajo sexual. La investigación aborda el neoperreo como contradispositivo que articula cuerpos híbridos y crea espacios de autonomía simbólica, desafiando las estructuras del capitalismo patriarcal. Se plantea que esta escena reconfigura el placer, la identidad y el trabajo en clave emancipadora.

Palabras clave: reggaetón - posreggaetón - danzas rebeldes - cibercultura - trabajo feminizado - cultura popular latinoamericana

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 91-92]

⁽¹⁾ **Mayra A. Moncayo.** Diseñadora Gráfica con mención en Comunicación Visual, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales, Universidad Andina Simón Bolívar. Tatuadora autodidacta y gestora cultural. Correo electrónico: mcevallos415@gmail.com

Introducción

Neoperreo es una comunidad creativa global promovida por la cantante y compositora de música urbana Tomasa del Real. A esta se adscriben otras cantantes, artistas y productores independientes situados físicamente en diversos puntos del territorio hispanoparlante y conectados a través de Internet. De este movimiento cultural se destaca la predominante participación de mujeres y disidentes del género, quienes abordan temas relativos al placer sexual femenino y disidente, el dinero, la fiesta, el consumo de drogas, indumentarias, tatuajes y cirugías, el trabajo sexual y el Internet.

Este artículo explora las particularidades del neoperreo, entendiéndolo como un nuevo mapa cultural localizado en el ciberespacio¹. De modo que neoperreo propone un lugar virtual colectivo en el que se producen bienes inmateriales y se comparten consumos que inciden en la formación de nuevas identidades y subjetividades contrahegemónicas. El

argumento de este artículo desafía el sistema simbólico de las artes y pone en relieve múltiples implicaciones sociales que dan lectura a este fenómeno cultural desde perspectivas de género y clase social. Para contextualizar al neoperreo se revisaron elementos característicos del reggaetón como su punto de partida. El análisis de la obra de Tomasa del Real ahonda en la potencia de la danza social como un acto para la emancipación simbólica de ciertas opresiones patriarcales que operan sobre los cuerpos femeninos y feminizados. Asimismo, la creciente proximidad de la tecnología en la vida cotidiana de la clase obrera expulsa estéticas y narraciones, como las que utiliza Tomasa del Real, las cuales señalan una serie de proclamas que exigen acceso igualitario a espacios públicos y laborales.

El método constructivista me ha permitido interpretar los fenómenos culturales revisados, para contextualizar nuevas identidades subalternas. Se trata de una investigación cualitativa que profundiza en convenciones sociales y sus transformaciones. Es así como construimos el neoperreo y sus dinámicas a partir de algunos elementos del reggaetón y la ruptura de paradigmas de este.

Metodología

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo y constructivista para interpretar las transformaciones culturales vinculadas al neoperreo y sus dinámicas sociales. Se emplea el análisis de contenidos musicales, visuales y discursivos de la obra de Tomasa del Real y otras artistas del movimiento, con énfasis en la producción de significados relacionados con la sexualidad, el cuerpo, la tecnología y el trabajo feminizado en la cultura urbana. Se contextualizan estas prácticas en el marco de los cambios en las formas de producción y circulación mediática propiciadas por el Internet, así como en las teorías feministas y estudios culturales que abordan las luchas contrahegemónicas y las identidades subalternas. Asimismo, se realiza una revisión crítica de fuentes secundarias, como entrevistas, textos académicos y medios digitales, para comprender la configuración de las subjetividades y resistencias expresadas en el neoperreo. La metodología permite develar cómo este fenómeno articula la conexión entre lo virtual y lo corporal, lo simbólico y lo material, para proponer nuevas formas de emancipación y agencia en contextos neoliberales y patriarcales.

Neoperreo, resistencia y reconfiguración de identidades subalternas

Las formas anteriores al reggaetón se originan en el *underground*, un movimiento juvenil que gira en torno a ejercicios caseros de producción musical, en los cuales se intervenía en la velocidad del *reggae dancehall* jamaicano para acompañar rimas y onomatopeyas hechas por jóvenes de los caseríos de San Juan en Puerto Rico. La escena tomó notable fuerza a través de la distribución de cintas grabadas en casa. Con la aparición del club “The Noise” en 1992, –en el que djs, cantantes y aficionados del género asistían para bailar y participar en enfrentamientos de *rap* en vivo–, muchos encuentros se grabaron y fueron parte

de los mixtapes que circulaban entre los jóvenes. El *underground* constituyó una escena revitalizada por el uso y la producción de nuevos sonidos, tanto por la calidad de su textura auditiva, como por el contenido explícito y crudo del rap con el que se retrata el nivel de violencia a la que están expuestos los habitantes de los barrios más pobres de la ciudad. La persecución del *underground* por su contenido “vulgar”, logró que este alcanzara un nivel de visibilidad nacional, despertando el interés de jóvenes de todas las clases sociales del país y ciñendo al género a la regulación *clean lyrics*, lo cual posibilitó su participación dentro del *mainstream* puertorriqueño. La presencia escandalosa del género y la sexualización de cuerpos femeninos hizo del reggaetón un producto de interés internacional, un producto de exportación.

El documental *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory* (2008) señala que al igual que otros productos de la cultura de masas, la producción visual de los pioneros del género urbano se apoyó en el uso de piezas audiovisuales de cosificación femenina (Chankin y Savidge, 2008, min 40:10) para hacer crecer al ritmo nacional hasta convertirse en el edulcorado sonido de la música pop de Occidente. Patricia Salinas en su artículo *Más zorras que los cazadores* (2021), señala que, si bien el reggaetón narra relaciones amorosas y sexuales que son machistas, este tipo de música ha sido el chivo expiatorio de toda una industria que lucra a través de la cosificación de la mujer. Se señala al reggaetón como un tipo de música misógina como si esta fuese una condición exclusiva de su género musical. Entonces, ¿cómo es posible que las personas con cuerpos femeninos y feminizados disfruten del reggaetón si su contenido retrata una mujer al servicio del placer sexual masculino, quitándole voz y voluntad propia?

La sexualidad y el reggaetón se vinculan mediante el perreo. José Ordoñez en su tesis “*Pa’ que explote la culósfera*” (2020), nos recuerda que el perreo consiste en el movimiento pélvico de frotación contra el culo y viceversa. En este sentido, las imágenes que construimos en el baile social del perreo se asocian al vaivén sexual; estas son un medio sensorial con el que recreamos formas-otras de experimentar la sexualidad y politizan las áreas corporales que han sido censuradas. Así, el perreo cuestiona la experiencia del placer en la esfera racional y de contención ciudadana, ya que desplaza la actividad sexual del espacio privado al público (2020). Salinas agrega que el perreo para las mujeres es una invitación reflexiva para cuestionar el rol femenino en las dinámicas sexuales. Así, a través del uso del cuerpo desbordado, ocurre una potente transformación en que las mujeres podemos abandonar el papel de objeto de placer o trofeo de la audacia masculina para convertirnos en sujetos que son desafiados, a través de la música, el baile y el sexo placentero.

La cantante iquiqueña Valeria Cisternas –mejor conocida bajo su seudónimo Tomasa del Real– explica que el reggaetón y las tendencias de consumo y ocio afines al género, son elementos que nutren la identidad de los jóvenes de su ciudad (Cisternas, 2020, min 0:25). Sin duda, el ambiente festivo de Iquique es la principal influencia sobre la obra de la artista. Sus canciones se caracterizan por utilizar el dembow² en fusión con sonidos electrónicos siniestros y rimas *hechas en casa*. Valeria Cisternas, al igual que otras internautas y artistas amateurs –la mayoría de ellas mujeres o miembros de la comunidad LGBTIQ+, se encontraron en la red compartiendo propuestas sonoras similares que exploran estéticas futuristas relacionadas a la libertad sexual, el género, la fiesta, el trabajo, el dinero y su forma de experimentar el mundo a través del *cuerpo conectado a Internet*. Ellas estructuran

un nuevo movimiento cultural del ciberespacio que punza en el cuerpo de las usuarias de Youtube mediante la potencia desafiante de su contenido sexual y la nostalgia rítmica y discursiva de los primeros años del reggaetón.

Tomasa del Real publicó sus primeros experimentos musicales en el año 2014. En ellos desafía los límites de lo socialmente permitido para hablar del goce de los sentidos y el movimiento del cuerpo. Sus canciones, interpretadas bajo la lente de una cámara de baja resolución, politizan el mal comportamiento de las mujeres y las formas de la apariencia femenina que son rechazadas por la sociedad, como los tatuajes y el consumo de drogas recreativas. A partir de la publicación del videoclip *Préndelo* (2014) en colaboración con el rapero Cease, inicia una tendencia de publicaciones *amateur* de canciones y videoclips de bajo presupuesto, que registran las entonces nuevas formas estéticas impulsadas por usuarias hispanoparlantes como Bad Gyal, Ms Nina, Sailor Fag, Talisto o La Goony Chonga. Con esto hacen evidente que mujeres y jóvenes de la comunidad LGBTIQ+ han encontrado en el ciberespacio un acceso para reinventar los discursos y roles designados en la música popular bajo la distinción del género.

Salinas (2020) hace una reflexión sobre los cuerpos que se dejan afectar por la música y participan en la danza social del perreo. Señala que estos no son cuerpos que carezcan de un pasado de domesticación y memoria de los mecanismos de condicionamiento y aprendizaje al que han sido sometidos. La danza como una alteración de los movimientos habituales implica un desafío para desaprender la norma y encontrar nuevas formas corporales para experimentar los estímulos de la música y el entorno social. En consecuencia, el perreo es una acción de resistencia al “deber ser” de los cuerpos oprimidos, que en la danza desobedecen esas lecciones históricas que nos exigen formas exuberantes, comportamientos cautos y ninguna respuesta contra una posible agresión. El perreo nos permite reescribir aquella educación que buscaba convencernos de que el placer, el sexo y la promiscuidad son malos. Particularmente, el cuerpo femenino y feminizado, aquel que ha sido atado a avisos, restricciones y juicios, tiene poco lugar para moverse en libertad. En este reducido espacio nos toma mucho tiempo, energía y no poco sufrimiento advertir que, si alguien ha de mandar en nuestras entrañas, somos nosotras mismas.

En la dimensión del neoperreo, el deseo, la maldad y la monstruosidad se materializan a través de las intrépidas vivencias musicalizadas por las cantantes del movimiento en aleación con una *superlativa puesta en escena de sus cuerpos contrahegemónicos*. El espíritu del neoperreo reside en la desafiante mirada subalterna femenina, su voz y sus demandas, las cuales configuran una llave de acceso hacia las zonas prohibidas del lenguaje, de sus cuerpos oprimidos y sus prácticas. En este sentido, las narrativas de Tomasa del Real se caracterizan por plasmar fantasías ligadas al goce, la codicia, la opulencia y la perversión, sumergiéndonos en narraciones que ilustran formas alternas de habitar el cuerpo femenino y conducirlo al límite de lo “incorrecto”.

El ejercicio creativo del subgénero deviene en una suerte de desobediencia a la lógica liberal del capitalismo patriarcal, que permite y promueve la experimentación de un *goce normativo* mediante sus clásicas representaciones en la producción audiovisual hegemónica. En los relatos de Tomasa del Real, las figuras de autoridad y las restricciones forman parte de la fantasía, tan solo para ser ignoradas, burladas e incluso manipuladas dentro de la narración. La feliz experimentación de lo prohibido tiende un lazo directo hacia la con-

notación de “lo incorrecto”, presente en la identidad femenina como en las identidades de las disidencias sexuales. De manera que el uso de un lenguaje relativo al código delictivo es una clara analogía de lo que significa habitar en un cuerpo socialmente oprimido al que se le limita/niega la participación en el espacio público y sus garantías. En un panorama repleto de restricciones, los “cuerpos incorrectos” nos vemos obligadas a desarrollar estrategias comunitarias propias que operan por fuera de la norma –como el trabajo sexual, la funa o el aborto clandestino– que nos posibiliten la subsistencia, mejoren nuestros proyectos de vida y nos den acceso a alguna suerte de seguridad.

El hetero-cis-patriarcado³ se ha instalado en espacios profundos e inadvertidos del ser. Este nos aleja del “mal comportamiento” mediante experiencias corporales de aprobación o rechazo como la simpatía o la repugnancia. Sara Ahmed (2015) reflexiona acerca de la *performatividad de la repugnancia*, señala a este malestar como una reacción casi involuntaria de retroceso ante la proximidad de lo que es ofensivo para el “buen gusto”, de manera que actúa como un mecanismo de defensa frente al temor a contaminarse de una sustancia perjudicial para el organismo. Lo repugnante involucra al tacto y la proximidad, se nos impone y nos obliga a aferrarnos temporalmente a los detalles de su textura, sus contornos, sus formas, cómo se mueve y cómo se nos adhiere. Esta sensación se hace presente durante los primeros contactos con la obra de Tomasa del Real, ya que nos presenta elementos de lo que, por convención social, ha sido designado como execrable. Por ello, sus canciones y videoclips presentan una ofensa para lo que se ha definido como “el bien” –el buen gusto, la buena presentación, los buenos modales y las buenas aspiraciones– dentro del hetero-cis-patriarcado.

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

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

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

Ahmed explica que mientras la sensación de repugnancia asegura el *no* y hace visible la orilla del límite, lo abyecto queda suspendido en el encanto de lo perjudicial, amenazando

las fronteras de lo socialmente permitido y desdibujando los supuestos lógicos. De manera que la repugnancia guarda relación con el poder ya que desempeña un rol primordial, trazando los niveles de la jerarquización de los espacios y de los cuerpos. Así, un sujeto no solo establece relaciones de repugnancia con lo que parece amenazar sus líneas limítrofes, sino también con *quienes* parecen “inferiores”. La repugnancia mantiene las relaciones de poder que establecen diferencias verticales, por eso se da la prohibición de las regiones inferiores del cuerpo que están claramente asociadas tanto con la sexualidad como con los desechos que el cuerpo expulsa. De este modo, quien está asqueado es quien siente repugnancia, es decir, la posición de quien “está arriba” se sostiene con el costo de una cierta vulnerabilidad.

A través de imágenes capturadas por la lente de un *smartphone* y editadas en computadores personales, Cisternas logró un primer acercamiento a su audiencia, entregándonos imágenes que se ubican en lo más bajo de las economías de lujo de la producción audiovisual. Hito Steyerl (2014), en su análisis *En defensa de las imágenes pobres*, señala que las *imágenes pobres* han sido comprimidas, distorsionadas o simplemente captadas por dispositivos electrónicos de uso doméstico; por lo tanto, no se les “asigna ningún valor en la sociedad de clases de las imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos” (p. 40). Las posibilidades presentes en el territorio adyacente, democratizan el ejercicio creativo con el uso de softwares de edición liberados en la red y plataformas virtuales de publicación gratuita, los cuales permiten la participación de una comunidad virtual que escucha, mira, comenta, reflexiona y se identifica con las condiciones de producción de estas piezas, propagando una atmósfera de colectividad que atraviesa la pantalla.

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

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

El contacto con Internet es una experiencia mediada por la vista, la cual estimula todos los sentidos del cuerpo de quien se conecta a la red. Nicholas Mirzoeff en su libro *Cómo ver el mundo* (2016), señala que la cultura visual del presente podría describirse como lo que el sociólogo Manuel Castells llama la “sociedad en red”, la cual se refiere a una configuración

de existencia colectiva que se concreta y manifiesta a través de los entramados digitales de intercambio informativo. Habitamos una realidad alterna donde las subjetividades se multiplican, complejizando su manifestación y evidenciando la imposibilidad de encasillarlas en una *identidad estática*. En el universo de las redes sociales como Whatsapp, X, Instagram o Facebook, nuestra presencia se sintetiza en nombre de usuario y foto de perfil, elementos que pretenden reflejar preferencias, tonos de voz y percepciones del mundo. Mirzoeff señala que “no es solo que las redes nos den acceso a las imágenes; es que la imagen se relaciona con nuestra vida en la red, ya estemos conectados o desconectados, y con nuestras formas de pensar y experimentar esas relaciones” (2016, p. 18). Así, la posibilidad de constituir nuevas identidades, a través de la configuración de nuestra imagen en la red, genera espacios para la imaginación, el deseo y la proyección de otras vidas posibles.

Miguel del Fresno en su libro *Netnografía* (2011), destaca el aporte del filósofo, urbanista y teórico cultural Paul Virilio, quien en varios de sus trabajos “introduce una variable clave dentro de la triangulación tecnología, sociedad e individuo: *la aceleración de la realidad*, donde la tecnología deviene más miniaturizada, más rápida y ópticamente invisible, anticipando la velocidad de escape de nuestra realidad” (pp. 31-32). Así, la irrupción de dispositivos tecnológicos e Internet en la vida cotidiana ha integrado evocaciones visuales y verbales del ciberespacio en el lenguaje joven y la cultura pop desde mediados de los 2000. Este fenómeno destaca el valor de *lo artificial* a través del uso de colores saturados, tonos monocromáticos, texturas sintéticas y formas inorgánicas que también caracterizan el estilo del *gang del neoperreo*, las composiciones recrean la condición inconmensurable de los vínculos efímeros, la búsqueda constante de emociones vibrantes, la descarga sexual como satisfacción inmediata, la ambigüedad del tiempo y la memoria, y la necesidad de consumo del ciberespacio.

La tecnología nos promete la posibilidad de ser quienes queremos ser, ofrece la facultad de construir un *ideal self* que deje, parcialmente, de lado nuestra identidad offline que es potencialmente insatisfactoria (Del Fresno, 2011, p. 34). En este sentido, las artistas del neoperreo hacen su apuesta por la promesa de la tecnología y elaboran su identidad *artificial* de manera comprometida. Para ello se someten a procedimientos incisivos como tatuajes faciales, corporales y cirugías estéticas que alimentan el progreso de su identidad como una hibridación *persona-máquina*. El *gang del neoperreo* maximiza la aseveración de que “nuestros cuerpos son actualmente extensiones de redes de datos que hacen clics, enlaces y selfies” (Mirzoeff, 2016, p. 19).

Internet nos permitió presenciar colaboraciones musicales entre usuarias de Youtube que se volvieron tendencia estando a kilómetros de distancia entre ellas y de su público. Trabajos colaborativos como *Despacio* (2016) de Bad Gyal y Ms. Nina, *Noche de Verano* (2017) de Ms. Nina y Talisto, *Muerde la manzana* (2018) de La Goony Chonga con Tomasa del Real, *Y dime* (2019) de Tomasa del Real junto a Ms. Nina, consolidaron un nuevo subgénero musical que reúne una ciber-comunidad que por momentos se desvirtualiza para presentar shows en vivo en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. En el año 2016 Tomasa del Real utilizó la palabra neoperreo para definir a la música y a la comunidad creativa itinerante que venía ganando fuerza. En su entrevista con Melissa Amezcua (2017), la cantante argumenta que el sonido de esta nueva música no es precisamente reggaetón, sin embargo, está hecho por completo para el perreo.

En la medida en que el ciberespacio progresivamente se adhiere a nuestra cotidianidad y la transforma, se ha ido abriendo una trinchera para conspirar en contra de la acumulación y las desigualdades. Margarita Padilla en el *Kit de lucha en Internet* (2012), señala que el Internet vincula el espacio privado de muchas maneras diferentes con el mundo exterior y la esfera pública, pues en aquel entramado ocurren oportunidades de acción colectiva y social antes invisibilizadas en el espacio privado. De modo que, cuando mujeres y disidentes del género accedemos a la red, se nos tiende un puente para imaginar, conocer y resistir las asimetrías del mundo. Remedios Zafra en *Un cuarto propio conectado* (2011), advierte que la llegada de Internet nos aloja en nuevos escenarios biopolíticos que habitamos voluntariamente y en los que es posible re-administrar lo público y lo privado. De modo que una habitación personal dentro del hogar funciona, simultáneamente, como un espacio de acción política en el que se redistribuye parcialmente la participación del espacio colectivo. En *El Entusiasmo* (2017), Zafra señala que el Internet comparte posibilidades autodidactas para crear y emitir enunciados con voz en primera persona, la creación online guarda la impronta del “hazlo tú mismo” y se ha convertido en la razón de ser de muchos frente a la incertidumbre laboral o vital. Hoy es posible afrontar la precariedad con curiosidad y autogestión, dejando en segundo plano la validación institucional. En su entrevista con Dano Mozó (2016), Cisternas señala que su relación con el trabajo siempre estuvo ligada a los códigos de la calle: “Me las ingeniaba para vivir y ese *lifestyle* es súper de códigos, de secta, como una mafia” (parr 10). Su trayectoria deja entrever matices *hustler*/buscavidas. *Hustler* es una palabra anglosajona cargada de connotaciones ambivalentes: se refiere a personas agresivamente audaces, brillantes y veloces que hacen lo que sea necesario para sobrevivir. En los países hispanoparlantes *hustler* se transforma en verbo, de modo que, en la jerga de la música urbana escuchamos hablar del *joseo*. Brian Gray en el fanzine *Buscavidazine* (2019), señala que en Chile o Argentina se le dice *busca* a aquellas “personas con soltura y autoexpresión que hacen de todo para sobrevivir [...] un buscavidas es un agente comprometido con la pulsión de vida, un hedonista improvisador y un vidente del futuro inmediato” (p. 1).

El *joseo* como un modo de vida que batalla en contra de la precariedad de las urbes, vislumbra al neoperreo como un dispositivo para *hackear* simbólicamente la realidad. Ya sea porque las mujeres del neoperreo, de manera frontal, pisotean el “aura de nobleza” que cubre al trabajo doméstico y reproductivo; o porque, al mismo tiempo, secuestran la sensualidad, el goce y el trabajo sexual de la esfera privada para desacralizarlos en el relato coloquial y en la danza social. Beatriz Preciado en su libro *Testoyonki* (2008), señala que “la pornografía es la sexualidad transformada en espectáculo, en virtualidad, en información digital, o, dicho de otro modo, en representación pública, donde “pública” implica directa o indirectamente comercializable. Una representación adquiere el estatuto de pornografía cuando pone en marcha el devenir-público de aquello que se supone privado” (pp. 179-180). En este sentido, el contenido sexual del neoperreo se instala en los códigos pornográficos que convierten al cuerpo y su sexualidad en una mercancía. En redes sociales realizamos un ejercicio de autoexposición cada vez que publicamos información personal y cuando colocamos el cuerpo frente a la pantalla para “humanizar” o “darle rostro” a nuestros perfiles de Internet. Se trata de formas de representación proyectadas al espectáculo. Así, la *pornograficación* de nuestras identidades manifiesta la pulsión del *joseo online*. Quienes no

tenemos la posibilidad de participar en el mercado laboral o quienes nos hemos excluido de las lógicas abusivas del trabajo asalariado, no tenemos otra alternativa que capitalizar/ explotar lo que tengamos a nuestro alcance, el primer recurso: nuestro cuerpo.

Preciado propone el concepto del *cuerpo farmacopornográfico* que explica la implicación del uso de moléculas de gestión del cuerpo (fármaco) y las nuevas tecnologías de representación (porno) del género y la sexualidad. Ambos elementos han nutrido la percepción de la identidad genérica a partir de la Segunda Guerra Mundial. Estos marcan la innovación de los sistemas de domesticación relacionados a la sexualidad que antes se imponían mediante estructuras y elementos ajenos al cuerpo; actualmente, el régimen farmacopornográfico sintetiza sus agentes de control de una manera en que pueden ser ingeridos y asimilados al interior de nuestro organismo. Así, tecnologías farmacológicas como la píldora, el viagra o la silicona de un implante mamario son, actualmente, las sustancias que determinan, en buena medida, la forma de nuestras identidades y la vía de nuestros anhelos.

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

La persona que se dedica a la prostitución, el trabajo doméstico o las tareas del hogar es quien gestiona la potencia de vida de su tejido social: la calidad inmaterial de la seguridad, el abrigo, el bienestar y la tranquilidad que caracterizan las acciones y afectos que sostienen el espacio doméstico e íntimo hace que quienes realizan estos trabajos sean consideradas serviles e improductivas. “Del mismo modo que la puta se dedica al trabajo nunca acabado de la excitación, el ama de casa lo hace a la tarea nunca acabada de alimentar, cuidar y producir confort. [...] En los tres casos, su trabajo se considera como no mecanizable, como imposible de absorber por la producción técnica” (2008, p. 216). Preciado añade:

Los objetivos de esta no-tecnificación de la sexualidad como de la no-industrialización del trabajo doméstico son: primero, la reclusión de estos ámbitos productivos a la esfera “privada”, evitando así una posible extensión de los principios democráticos y de visibilidad a esta parcela de lo público, y segundo, el mantenimiento de ambas prácticas y contextos, el doméstico y el sexual, fuera del dominio de la actividad económicamente remunerada, lo que reduce a los/las trabajadores/as de estos ámbitos a la categoría de esclavos no asalariados. (2008, pp. 215-216)

Alba Forelo, mejor conocida como Bad Gyal, en su entrevista con Ernesto Castro, explica que sus uñas largas muestran que ha logrado escapar del trabajo manual: “para mí, llevar las uñas tan largas es un símbolo de que no tengo que usar las manos” (Forelo, 2018, min 1:45). En el mismo sentido, los tatuajes faciales firman una renuncia definitiva al trabajo

asalariado. El trapero Daniel Gómez, mejor conocido como Kaydy Cain, explica que se tatuó el rostro con la intención de negarse la posibilidad de ser contratado: “En esa época todavía era muy raro ver a nadie con la cara tatuada, era muy difícil que te cogieran en un trabajo con la cara tatuada. O sea, era una manera de obligarme a no hacer un trabajo que no me gusta, [...] era una manera de dejar la vida que llevaba e intentar centrarme en la que quería llevar” (Gómez, 2020, min 3:11). Se trata de decisiones estéticas que limitan ciertos accesos y abren la circulación por vías alternas. Estas figuras públicas de la música urbana exponen modos de vida y aspiraciones poco usuales que se oponen al buen comportamiento del proyecto civilizatorio.

La renuncia es *desviación*, osadía reprochable y la moneda de cambio que permite la liberación del tiempo propio. El desempleo apoyado en las posibilidades de la tecnología permite interpelar, desaprender, remixear y transgredir lo existente. Se trata de apostar por la pasión que seduce, arrastra y propone desde la honestidad de la afición. Zafra en el libro *(h)adas* (2016), señala que: “Cualquier deseo convertido en afición requiere no sólo voluntad, sino posibilidad. Y en ella, ‘un excedente de tiempo’ para la conciencia y para la creación; la disponibilidad de contar con algo que nos pertenece sólo a nosotros y que alimentamos” (p. 31). Afrontamos la inestabilidad económica parchando la supervivencia mediante tareas poco remuneradas o intermitentes, lo que en el contexto ecuatoriano llamamos “chauchas”, que sostienen de a poco la vida. *La chaucha es joseo*. De modo que *buscarse la vida* es trabajo improvisado, hecho en casa, empleo informal, vulnerable, flexible y explotable.

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

Así, el trabajo *feminizado* recurre a una denominación del género femenino para señalar la fragilidad y la baja remuneración de estos empleos esenciales que heredan la precarización del trabajo doméstico no pagado. Donna Haraway propone el *Manifiesto para cyborgs* (1991), el cual señala al trabajo como clave para entender la deshumanización y el devenir híbrido (cyborg: animal-máquina) de mujeres, mujeres racializadas y disidentes del género. Haraway señala que:

El trabajo, independientemente de que lo lleven a cabo hombres o mujeres, está siendo redefinido como femenino y feminizado. El término ‘feminizado’ significa ser enormemente vulnerable, apto a ser desmontado, vuelto a montar, explotado como fuerza de trabajo de reserva, estar considerado más como servidor que como trabajador, sujeto a horarios intra y extrasalariales que son

una burla de la jornada laboral limitada, llevar una existencia que está siempre en los límites de lo obsceno, fuera de lugar y reducible al sexo (1991, parr 64)⁴.

Para Haraway el trabajo es la actividad humanizadora que marca y define a los sujetos en categorías de subyugación y dominación. En esta lógica, mujeres y disidentes del género estamos sometidas a empleos precarizados y no remunerados como nutrir, cuidar y educar bajo preceptos de adoctrinamiento que reproducen roles binarios y perpetúan asimetrías, violencias y relaciones de poder. Es así que, para Valeria Cisternas, la relación entre tecnología y trabajo es relevante en cuanto manifiesta la posibilidad de alterar el *loop* repetitivo que sostiene la estructura vertical de las formas de trabajo.

El neoperreo pone en evidencia al Internet como una herramienta artificial que modifica el hábito y el hábitat de los cuerpos femeninos y feminizados. El dinero es un tema recurrente en todas las formas de la música urbana. Constantemente, en estas encontraremos enunciados que relatan cómo gastarlo y producirlo. En las narraciones del neoperreo, la tecnología se amalgama perforando las paredes que limitan algunos espacios laborales exclusivos de la masculinidad. El eslogan de Tomasa del Real, “Desde Iquique para el mundo, baby”, constata que, siendo una mujer del sur del continente, sus posibilidades superaron limitantes como la formación profesional, la distancia y las nacionalidades, gracias a su alianza con la máquina.

No hay forma de ignorar que el desarrollo tecnológico claramente beneficia al capitalismo y que este tiene un elevado costo de explotación de recursos naturales y humanos que se ocultan tras la parafernalia del “progreso”. Es fundamental que seamos conscientes de que la tecnología en nuestras manos es un grillete de control capitalista que no para de circular. A través de sus formas estéticas y narrativas, el neoperreo delata sentimientos pesimistas acerca del porvenir, pues el subgénero pone en escena personajes que habitan el futuro y en aquel escenario el mañana es solo un abismo. El perreo del futuro convoca una celebración que intenta darle sentido al sin sentido del presente, se trata de una fiesta para hacer vívidos los últimos días de la consciencia, de nuestras vidas y del planeta.

Conclusión

La puesta en escena de las músicas urbanas, como el reggaetón y el neoperreo, no resuelve problemas sociales o de salud pública, más resultan valiosos porque denuncian y señalan la urgencia y la necesidad de espacios para tratar temas relativos a la sexualidad con palabras propias. La danza social del perreo desafía a los cuerpos oprimidos a mostrarse como seres sexuales deseantes e imponerse como sujetos de derechos en la esfera pública. Propone un ejercicio para desaprender las lecciones que domesticar y expropiar la vivencia con nuestro propio cuerpo y su sexualidad.

Las narraciones de Tomasa del Real indagan en el cuerpo, su aspecto, su funcionalidad y su capacidad para producir dinero, independencia y plenitud para una misma. Valeria Cisternas, a través de su alter ego, se opone manifestándose ingobernable, abyecta y personificando un cuerpo atravesado por la avaricia y el hedonismo. Cuerpo que se apropia del

lenguaje coloquial y el calor del perreo para inyectar alegatos que burlan las normas del buen comportamiento femenino y quiebran las expectativas que la heteronorma solicita a los cuerpos femeninos y feminizados. Del Real ilustra aquella consigna feminista que clama: “somos malas, podemos ser peores”. El neoperreo punza en el trabajo feminizado como la *chaucha*, el *joseo*, actividades para *buscarnos la vida* que son alternativas a las condiciones poco justas del trabajo asalariado del capitalismo global. Sin embargo, estos nuevos modos laborales que se agilizan en el contexto *online* continúan siendo formas precarias de subsistir.

Notas

1. El presente texto se desprende de la tesis de Maestría *Mujer del mal y el neoperreo: la identidad femenina subversiva presente en la obra de Tomasa del Real*, presentada en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Quito, Ecuador.
2. Dembow: Patrón rítmico tomado de la canción Dem bow (1990) del músico jamaquino “Shabba Ranks” de la escena dancehall. Dembow, además, es una transliteración fonética del inglés al patois jamaquino de la expresión “them bow”, ellos se inclinan, con la que Ranks ridiculiza las prácticas sexuales de mujeres y disidencias.
3. Hetero-cis-patriarcado, es un concepto que engloba un complejo de jerarquías sociales, que fundamenta el privilegio masculino. Se trata de un sistema que reconoce, regula y sanciona las elecciones genéricas y conductas sexuales más lejanas al modelo hegemónico. Esta denominación da cuenta de la subordinación de mujeres y disidentes a lo largo de la historia (Suárez et al. 2019, 3-4).
4. Traducción de Manuel Talens disponible en: <https://mundoperformance.net/2020/08/25/manifiesto-cyborg-ciencia-tecnologia-y-feminismo-socialista-a-finales-del-s-xx/>

Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amezcu, Melissa. (2017). “El perreo es un lubricante social: Tomasa del Real”, Red Bull. 10 de agosto. <https://www.redbull.com/mx-es/el-perreo-es-un-lubricante-social>
- Chankin, James y S. Leigh Savidge. (2008). *Straight Outta Puerto Rico: Reggaeton's Rough Road to Glory*. California: Xenon Pictures. https://www.youtube.com/watch?v=3B5_E6o4i84&t=2859s
- Cisternas, Valeria. (2018). “Tomasa del Real aka Valeria Cisternas Entrevista Retrato”, video de Youtube, entrevista por Raquel Ruiz. <https://www.youtube.com/watch?v=UQhNdQGwJXI&t=302s>
- Cisternas, Valeria. (2020). “Tomasa del Real, De Iquique para el Mundo”, video de Youtube, entrevista por Diablo Suelto. <https://www.youtube.com/watch?v=vl58YyYQ8KA>

- Del Fresno, Miguel D. (2011). *Netnografía: investigación, análisis e intervención social online*. Barcelona: Editorial UOC.
- Forelo, Alba. (2018). “*Ernesto Castro carla con Bad Gyal*”, video de Youtube, entrevista por Ernesto Castro. <https://www.youtube.com/watch?v=22RifOQM5cA&t=155s>
- Gómez, Daniel. (2020). “*Kaydy Cain: Ahora vivo muy bien, no puedo estar contando penas*”, video de Youtube, entrevista por Cristina Luis. https://www.youtube.com/watch?v=G9eYnQLD_Qg&t=217s
- Gray, Brian. (2019). “*La sabiduría de unx hustler: Entrevista con Iván Monalisa*”. *Buscavidazine*. 30 de enero. <https://drive.google.com/drive/u/0/search?q=tubito>
- Haraway, D. J. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas. (2016). *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. Edición para Kindle.
- Moncayo Cevallos, M. A. (2023). *Mujer del mal y el neoperreo: la identidad femenina subversiva presente en la obra de Tomasa del Real* (Tesis). <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/9196/1/T4022-MEC-Moncayo-Mujer.pdf>
- Mozó, Dano. (2016). “*Tomasa del Real: “El feminismo está mal planteado”*”. *Mor.bo*. 19 de julio. <https://ismorbo.com/tomasa-del-real-feminismo-esta-mal-planteado/>
- Ordoñez Alcantar, José Fernando. (2020). “*Pa’ que explote la culósfera. El perreo como contradispositivo y tecnología del género y la sexualidad*”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000802527
- Padilla, Margarita. (2012). *El kit de la lucha en internet : para viejos militantes y nuevas activistas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Preciado, Beatriz. (2008). *Testoyonki*. Madrid: España.
- Ramírez, Liliana. (2018). “*Represento a los freaks, a los rechazados*”. *Mundo sonoro*. 8 de noviembre. <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/tomasa-del-real/>
- Salinas, Patricia. (2020) “*Más zorras que los cazadores*”. En *Vamos pal perreo: historias, argüendes, poemas y dibujos sobre reguetón*, editado por Salinas, Patricia y Juan P. Núñez, 105-115. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Fruta Bomba.
- Steyerl, Hito. (2014). *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Zafra, Remedios. (2011). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. España: Fórcola Ediciones.
- Zafra, Remedios. (2017). *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama. Edición para Kindle.
- Zafra, Remedios. (2016). *Hadas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

Abstract: This article analyzes neoperreo as an aesthetic and political expression led by women and gender dissidents in digital environments. From a feminist perspective, it ex-

plores how this musical and bodily practice subverts patriarchal norms through desire, technology, and sex work. Neoperreo is addressed as a counter-device that assembles hybrid bodies and enables symbolic autonomy, challenging patriarchal capitalism. The study argues that this scene redefines pleasure, identity, and labor through an emancipatory lens.

Keywords: reggaetón - post-reggaetón - rebellious dances - cyberculture - feminized labor - Latin American popular culture

Resumo: Este artigo analisa o neoperreo como uma expressão estética e política promovida por mulheres e dissidências de gênero em ambientes digitais. A partir de uma perspectiva feminista, examina-se como essa prática musical e corporal subverte normas patriarcais por meio do desejo, da tecnologia e do trabalho sexual. O neoperreo é abordado como um contra-dispositivo que articula corpos híbridos e cria autonomia simbólica, desafiando o capitalismo patriarcal. Defende-se que essa cena reconfigura o prazer, a identidade e o trabalho sob uma chave emancipadora.

Palavras-chave: reggaetón - pós-reggaetón - danças rebeldes - cibercultura - trabalho feminizado - cultura popular latino-americana

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
