

REGGAETÓN Y ACADEMIA: APROPIACIONES, DESAPROPIACIONES Y ESTÉTICAS DE RESISTENCIA (CHILE, 2016-2021)*

REGGAETON AND ACADEMIA: APPROPRIATIONS, MISAPPROPRIATIONS AND AESTHETICS OF RESISTANCE (CHILE, 2016-2021)

LORENA AMARO CASTRO**, CAMILA STIPO LARA***, SOL MÁRQUEZ THOMAS****, ANDREA OCAMPO CEA*****, DOMINIQUE BEYER DÍAZ*****

RESUMEN: Este artículo considera las estrategias feministas de *apropiación* y *desapropiación* cultural para discutir cómo se entrelazan reggaetón, activismos, medios masivos de comunicación y academia en el espacio público chileno. Abordaremos algunas escenas mediáticas de los últimos años, para reflexionar sobre el reggaetón más que como una expresión musical, como una manifestación cultural que en Chile ha tenido no solo una recepción de mercado, sino que ha sido apropiada por el movimiento feminista y la reciente revuelta social como una forma de agencia y resistencia cifrada en el autogobierno del cuerpo y el placer en espacios de activismo.

PALABRAS CLAVE: reggaetón, apropiación feminista, revuelta chilena, contrahegemonía, academia

ABSTRACT: This article considers feminist strategies of cultural “appropriation” and “misappropriation” to discuss how reggaeton, activisms, mass media and academia are all entangled in Chilean public spaces. We address some media scenes of past years, to reflect upon reggaeton as more than a musical expression, but rather, a cultural manifestation that has transcended marketed receptions, and it has been appropriated by feminist movements and by the recent social uprising as an expression of agency and resistance, which is encoded in the self-governance and pleasure of the body in activist spaces.

KEYWORDS: reggaeton, feminist appropriation, Chilean riots, counter-hegemony, academia

Recibido: 21.04.2022. Aceptado: 06.10.2022.

* Este artículo fue escrito en el marco del proyecto PIA ANILLOS SOC180023 “The Production of the Gender Norm”, financiado por ANID, Chile.

** Doctora en Filosofía. Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Correo electrónico: lamaro@uc.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9872-9355>

*** Licenciada en Filosofía. Catálogo Colectiva, Santiago, Chile. Correo electrónico: camila.stipo@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1477-961X>

**** Licenciada en Información Social. Plataforma NDE, Santiago, Chile. Correo electrónico: msmarque@uc.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7645-4741>

***** Magíster (c) en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Correo electrónico: afocampo@uc.cl, <https://orcid.org/0000-0002-4199-1985>

***** Licenciada en Sociología. Plataforma NDE, Santiago, Chile. Correo electrónico: dbeyer@uc.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5997-1317>

EL 9 DE JUNIO DE 2016 la televisión pública nacional (TVN) emitió un reportaje de quince minutos, “La evolución del reggaetón en Chile”¹, en el noticiero nocturno. Allí entrevistaban a Andrea Ocampo Cea, licenciada en filosofía, activista feminista, DJ, comunicadora y autora del libro *Ciertos ruidos: nuevas tribus urbanas chilenas* (2009). El generador de caracteres (GC) con que fue presentada en televisión decía “experta en reggaetón” y esta afirmación desató la agresividad de los *haters* en Twitter, provocó nuevos reportajes y tuvo eco en comentarios y memes de una fuerte agresividad en espacios digitales.

Como se explica en textos escritos posteriormente por la propia Ocampo y en algunos reportajes, todos reunidos por ella en su portafolio online, el GC no fue su idea: ella solicitó expresamente que se la presentara como investigadora de culturas urbanas. La interpretación del canal televisivo reducía este concepto a una *expertise* que abunda en los medios de comunicación actuales, que encapsulan y empobrecen el conocimiento al ejercicio de una dudosa vocería. En este contexto, un usuario de Twitter cuestionaba: “#ReggaetonEnChile jajaj que reportaje más flaute...² en serio que existe una experta en reggaeton?!?”, cuestionando la posibilidad de un discurso crítico o erudito sobre esta cultura musical y urbana. Los sarcasmos arribaban: “Según tvn ella es experta en reggaeton... creo que la Universidad de harvard [sic] imparte ese doctorado #reggaetonenchile”³, sin que sus autores, muchos de ellos anónimos, sospecharan o quisieran reconocer que prestigiosas universidades investigan y propician publicaciones sobre estos temas en todo el mundo⁴. Quienes comentaban que esta forma musical no

¹ En este artículo se utiliza la expresión “reggaetón”, que es una mezcla del inglés “reggaeton” y del castellano “reguetón” (admitido por la RAE). Desde una perspectiva americanista, este último tiene una connotación compleja, pues supone una re-colonización de las producciones culturales de América Latina y el Caribe por parte principalmente de España, donde se usa. Por otro lado, consideramos importante incluir el “reggae” en la palabra, pues connota esta influencia rítmica y reconoce su origen en la diáspora de la comunidad afrodescendiente, en un pasado de esclavitud y un presente que lidia con la discriminación, empobrecimiento y marginalidad.

² “Flaute” es la denominación de una tribu urbana que desde 2005 en adelante, compartió el gusto por el reggaetón y la cabellera cortada a machetazos como los “pokemones”, pero que sumaban a esto la fiebre villera, la ranchera, la guaracha y las manifestaciones de las barras bravas. El uso de las zapatillas con resortes, la procedencia de comunas marginales y el consumo de drogas como aerosoles y marihuana, hicieron que “flaute” también se dijera de quienes se drogaban en parques, barrios, peladeros aptos para “to fly”.

³ Estos tweets han sido recogidos del hashtag creado en Twitter; algunos, como éste, ya no están disponibles. Hay que añadir que en octubre de 2019, por ejemplo, Bad Bunny hizo una conferencia sobre reggaetón en esa prestigiosa universidad norteamericana.

⁴ En este sentido, hay que mencionar los estudios, sobre todo en el área de influencia puertorriqueña y norteamericana, recogidos por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernández, Carlos Velasquez y Petra-Rideau, anotados en la bibliografía.

es digna de ser estudiada, o que no es necesario tener estudios para hablar con propiedad del reggaetón, pretendían pasar por alto la complejidad de un fenómeno que, como toda manifestación musical y popular, involucra elementos estéticos y discursivo-ideológicos.

Otra arista distinta del problema se revelaba tan solo unos años más tarde, cuando Andrea Ocampo publicaba una columna, “Ahora yo picheo. La canallada de Bad Bunny en ‘Yo perreo sola’”, a propósito del hit del cantante puertorriqueño⁵, en que analizaba el pretendido gesto feminista del traperero, como una impostación que solo reproduce algunos estereotipos patriarcales sobre las mujeres: “El conejo se ha vestido de prototipos de mujeres, por tanto: ¿cómo va a romper o correr un cerco que él mismo está reforzando?” (Ocampo, 2020). Un cuestionamiento que entonces recibió Ocampo fue si no sería su análisis “pura corrección política en tiempos de perreo”. En tanto para algunos esta cultura resultaba marginal e indigna de ser estudiada, para otros, como en este caso, pensarla implicaba mancharla o echarla a perder: los “tiempos de perreo” del comentario antes citado adquieren una sublimidad tal, que sería absurdo o incorrecto pensarlos críticamente.

Esta amalgama de perplejidades acerca del reggaetón se entrelaza con otras preguntas sobre la academia en cuanto institución con un quehacer altamente codificado, que en las últimas décadas ha sufrido en Chile el fuerte impacto del capitalismo cognitivo que estandariza sus prácticas y hace que se las perciba lejanas de la vida cotidiana. ¿Es el reggaetón tan propio de una comunidad de participantes o devotos, que no puede ser analizado desde la academia? Por otro lado, ¿vale la pena que la academia se concentre en un género como el reggaetón?, ¿puede hacerlo? ¿Quién “perrea” es por antonomasia alguien que no está en la academia? Aparentemente, habría cierta *impropiedad* en una y otra posición. ¿Academia o reggaetoneo? La pregunta aparece naturalizada como un clásico dilema y los acontecimientos que han conducido a ella –una supuesta *expertise* académica en reggaetón, un GC malicioso y, como veremos más adelante, un cuerpo rebelde que ocupa un espacio que normativamente no le pertenece– constituyen lo que MacLure (2013) denomina, desde un paradigma materialista de investigación, como acontecimiento inicial, un “surf” de la intensidad [. . .] que nos ha atrapado, para llegar a otro lugar” (p. 662)⁶.

⁵ Con la dirección de Bad Bunny y Stillz, el video “Yo Perreo Sola” fue lanzado el 27 de marzo de 2020.

⁶ “... a kind of ‘surfing’ of the intensity of the event that has caught us up, in order to arrive somewhere else” (MacLure, 2013, p. 662).

Esta ontología materialista se distancia de las lógicas representacionales y ve en los datos ya no elementos inertes esperando ser moldeados por la perspicacia analítica de las y los investigadores (MacLure, 2013, p. 660) en tanto “agentes autónomos” (*autonomous agents*, MacLure, 2013, p. 660), sino información con su propia forma de hacerse inteligible y reclamar interés. En este caso, se desencadena una serie de observaciones y diálogos al interior del equipo que conformamos cinco personas, entre ellas la propia Ocampo, entre otras activistas e investigadoras académicas feministas. Es la intensidad del acontecimiento originario la que provoca nuestra incomodidad como investigadoras en un marco universitario –¿podemos investigar el reggaetón sin estar apropiándonos de algo que supuestamente no nos pertenece?–, y también el deseo de explorar una serie de escenas que para este equipo “brillan”⁷ y suceden en distintas temporalidades: los memes y desquiciamiento de las redes sociales clasistas y fóbicas a causa de un GC televisivo; el lanzamiento de una película chilena (*Ema*) que “blanquea” las dimensiones populares del ritmo que nos proponemos estudiar; el trabajo sostenido de activistas feministas como Torta Golosa, que recuperan el potencial subversivo, marginal e incómodo del *flow*; un momento político crítico en Chile atravesado por el feminismo, la revuelta social y el proceso constituyente, que utiliza todos los recursos y medios a su alcance para cuestionar el orden establecido, y entre esos recursos, el ritmo reggaetonero que también forma parte de nuestras experiencias de baile y goce.

La situación a la que se vio expuesta Andrea Ocampo ofrece la posibilidad de pensar en conjunto su imbricación con otros acontecimientos y objetos material-discursivos, a los que se haya enredada (*entangled*) o ensamblada. Este último concepto es propuesto por Karen Barad (2007), para mostrar cómo lo ontológico y lo epistemológico se constituyen mutuamente, dejando a un lado la división teoría/experimento y planteando que ambas son prácticas materiales, ya que surgen en un contexto con condiciones específicas, produciendo ambas objetos, sujetos, materialidad y significado. La única objetividad a la que podríamos acceder es, en este sentido, una que contemple cómo los “enredos de prácticas” (*entangled practices*) producen fenómenos. Su idea de realismo se basa en analizar *prácticas y fenómenos* como un conjunto inseparable, evidenciando cómo emergen

⁷ Aludimos al texto de MacLure (2013), quien explica qué ocurre cuando “los datos comienzan a brillar”: “la conversación se vuelve más rápida y animada a medida que comenzamos a recordar otros incidentes y detalles” (... “the data beginning to ‘glow’”: “the conversation gets faster and more animated as we begin to recall other incidents and details”), un estado de los sentidos que, según cita a Deleuze, resuena tanto en el cuerpo como en el cerebro (2013, p. 661).

entidades determinadas mediante *intra-acciones* que producen límites entre una y otra. Las prácticas de conocimiento serían formas específicas de implicación material que participan de las (re)configuraciones del mundo. En este sentido, la intensidad inicial (MacLure, 2013, p. 662) del acontecimiento que capta nuestra atención, se desplaza hacia nuevas dimensiones materiales y culturales: el *dembow*, los ritmos, el baile y su apropiación por el feminismo, en tanto nos afectan y nos llevan desde la participación y el disfrute a la reflexión sobre ellos, nuevos objetos que muestran cómo el discurso y la materia se implican mutuamente en el desarrollo de la emergencia del mundo (MacLure, 2013, p. 660). Se trata de la participación o involucramiento como investigadoras, desde lo que Rosi Braidotti (2013) llama la estructura situada de la teoría crítica, que “comporta la naturaleza parcial y limitada de todas las pretensiones al saber” (p. 195).

Se abordarán, asimismo, los conceptos de apropiación/desapropiación, como una forma de rastrear enredos o *entanglements* particulares, en los cuales la complejidad y movimiento de cuerpos diversos al ritmo de una concatenación sonora particular –que hemos llegado a identificar como música latina, popular, hipersexualizada y asociada a la festividad– generarán configuraciones específicas y divergentes del mundo, productos material-discursivos múltiples, así como efectos y afectos de intensidades variables que marcan el proceso investigativo.

1. BAILE, GOCE Y POLÍTICA

El reportaje de TVN puso en evidencia diversos prejuicios de una sociedad altamente segmentada y discriminadora, que se proyectaron en las redes, donde los *haters* no cesaban en su evidente incomodidad por el lugar de enunciación impropio ocupado por la crítica y ensayista, con comentarios clasistas y gordofóbicos contra su imagen física⁸. En Chile los imaginarios sociales vinculan gordura⁹ y pobreza; como explican Alejandra Energici y Elaine Acosta (2020), la sociología de las desigualdades en salud estudia el sobrepeso como una “forma de reproducción de desigualdad social que

⁸ Muchos de estos comentarios fueron recogidos en un reportaje de Tamy Palma (2018).

⁹ Usamos intencionadamente la expresión, evitando la palabra “obesidad”, muchas veces considerada más “correcta” o “educada”, sin necesidad de patologizar a los cuerpos más voluptuosos que otros: “En el campo de las ciencias sociales se ha comenzado a utilizar el término gordura. Llevar al campo académico un término coloquial se propuso como una forma de resistir la medicalización de la diversidad humana en general, y el cuerpo gordo en particular” (Energici y Acosta, 2020, p. 4).

suma, acopla o reproduce formas anteriores como la exclusión por género, nivel socioeconómico, situación educacional y/o urbanización” (p. 7). En este caso, lo que se activó en las redes fue un denso tramado valorativo y moral, que despreciaba no solo el tema abordado en el reportaje (el reggaetón) sino también a la misma Ocampo, desde miradas discriminadoras que apartaron a la academia del reggaetón, pero también a la propia Ocampo (y su cuerpo) de la academia y del reggaetón, en un gesto misógino, gordofóbico y clasista.

Algunos comentarios contrastaban el cuerpo de Ocampo con los cuerpos tonificados y estilizados de los videos reggaetoneros. La propia investigadora lo plantea así en su sitio web: “El GC ‘Experta en Reggaetón’ no pasó desapercibido por el público local, lo que se tradujo en una lluvia de memes, cada vez más violentos. Poniendo de un lado (...) si acaso el reggaetón (...) es música; y por otro, si acaso una mujer con mi cuerpo puede saber de un género que exacerba un estereotipo de mujer” (Ocampo, s/f)¹⁰. ¿Era posible que una mujer con el cuerpo de Ocampo y feminista, pudiera no solo interesarse, sino desarrollar un discurso de autoridad sobre el reggaetón?

Lo que los *haters* revelaban era un profundo desconocimiento de las demandas feministas, que buscan fortalecer el empoderamiento de los grupos y sujetos discriminados sexual y corporalmente, quienes cada día con más fuerza enfatizan su derecho al placer, el erotismo, el disfrute y el baile, como lo hace muy claramente el feminismo gordo: “Ser gordo es salir de un estado de abyección y de invisibilidad para enunciar-se desde la diversidad corporal como forma de resistencia” (Moreno, 2008, p. 30). En línea con esta reflexión sobre el goce y la agencia de los cuerpos no normados, Ocampo propone que cuando la danza se ejercita desde estos cuerpos, se libera un contenido profundamente político: “Por ejemplo, yo soy una mujer feminista y gorda. Entonces, me apropio de mi cuerpo gordo y cuando bailo se quedan los *gallos*¹¹ mirando porque estos cuerpos parece que no tuvieran derecho a moverse, a expresarse, a sentirse, a exhibirse” (como se citó en Magnet, 2018, p. 5). Aunque el reggaetón en muchos casos se apropia de los cuerpos de las mujeres, expuestos en sus videos e imágenes promocionales como mercancías o posesiones marcadas por una relación de dominio y violencia patriarcal, también quienes escuchan esta música la transforman, en un incesante juego creativo.

¹⁰ El texto completo se puede encontrar en: https://es.scribd.com/document/318317792/Mujeres-Contra-Misoginia-en-Redes#from_embed

¹¹ Chilenismo que refiere a “los hombres”, “los tipos”.

La aparición de estos temas dispara nuestras inquietudes hacia nuevas preguntas: ¿Cuántos hombres gordos, sin estudios universitarios ni acceso a privilegios sociales, concurren desde el anonimato de las redes sociales a la descalificación de una investigadora por el hecho de ser mujer, gorda, hablar como “especialista”, pero además bailar gozosamente el reggaetón? ¿Cuál es la precaria relación que en estos comentarios desputa entre experiencia y conocimiento? ¿Cuál es la forma que debiera adquirir una apropiación feminista del reggaetón para ser efectiva estética y políticamente? A continuación abordaremos principalmente esta última pregunta.

2. DEL UNDERGROUND A LA PRODUCCIÓN TRANSNACIONAL Y LA APROPIACIÓN FEMINISTA

El género musical y la cultura del reggaetón emergen entre Panamá y Puerto Rico como un fenómeno *underground*. De acuerdo con Araüna, Tortajada y Figueras Maz (2020), se origina como estilo musical híbrido y *underground*, con influencias del *reggae*, el rap, el hip-hop y otros estilos latinos como la bachata y el merengue, sin que estén del todo claros sus orígenes en los 90, pero sí, evidentemente, su naturaleza transnacional. Hay que agregar que expresaba, en un primer momento, subjetividades reprimidas y subalternizadas en un contexto de censura, para luego ser “normalizado”¹² con miras a su popularización en los grandes sectores medios de ese país y más allá de sus fronteras. Es así como habría de consolidarse en la industria y el mercado musical internacional, para llegar a hacerse *mainstream* en la comunidad panlatina (Araüna, Tortajada y Figueras-Maz, 2020, p. 35). Su mundialización tuvo lugar principalmente a partir del 2000, con cantantes como Daddy Yankee y otros del circuito puertorriqueño y estadounidense.

¹² Según Isabel Ramos hay un cambio sustancial de esta forma musical cuando alcanza popularidad. Según Rodríguez Rivera, quien analiza su desarrollo en Puerto Rico, sus raíces son marginales y contraculturales. Cantantes raperos pioneros de los 80, como Vico C, no eran puestos en la radio, circulaban en cassettes “en las escuelas públicas de Puerto Rico y las fiestas de las comunidades pobres del país” (Rodríguez Rivera, 2016, p. 27), estableciendo un “lenguaje y experiencias propias de estos sectores sin preocuparse por la aceptación de la oficialidad” (Rodríguez Rivera, 2016, p. 28), situación que cambia con su ingreso al mercado y la domesticación de sus contenidos. Al entrelazarse el rap con el *reggae* aparecen nuevos exponentes musicales como Daddy Yankee, Baby Rasta y Gringo, Lito y Polaco, que a comienzos de los 90 retoman temas de contracultura y enfatizan la sexualidad libre, la extralegalidad y una nueva ética, lúdica y de goce (Rodríguez Rivera, 2016, pp. 34 y ss.). Sin embargo, esta “comunidad imaginada” por el reggaetón se transforma en “una mercancía en sí misma. La producción de la identidad es la potencialidad de producción y acumulación de riquezas” (Rodríguez Rivera, 2016, p. 36) y, en el decir de este autor, se autofetichiza y autoenajena.

Las lecturas del género reggaetonero son muy diversas. Por un lado, se le ha criticado en tanto canal para reproducir discursos hegemónicos de género, sexo, raza y clase social (Gallucci, 2008; Ramos, 2015), siendo incluso calificado de misógino (Araüna, Tortajada y Figueras-Maz 2020, p. 34); por otro lado, investigadores como Ángel Rodríguez Rivera (2016) o reconocidas escritoras, como la colombiana Carolina Sanín (2019), lo reivindican por su impronta desenfadadamente sexual, que hace frente a los prejuicios, y también a los discursos moralistas y conservadores que predominan tanto en la élite puertorriqueña, como en la del resto de la región.

Particularmente, en Chile el reggaetón realizó un camino propio desde los primeros años del 2000, en las fiestas y encuentros callejeros de tribus urbanas locales como los “pokemones”, estética urbana que en su exploración de los cuerpos, el género y las estéticas culturales, reinterpretó el *bling-bling* caribeño y la estética *mainstream* puertorriqueña y estadounidense (Ocampo, p. 73), combinando elementos *otaku*, emo y flaute que les dieron visibilidad durante la primera década del siglo XXI. Desde entonces, como en otros lugares del mundo, el género ha ido incorporando voces propias, nuevos contenidos y miradas que se alejan de un reggaetón sexista y cómplice de los estereotipos con éxito en el mercado, para canalizarlo como un instrumento de agenciamiento y protesta. ¿Cómo puede el feminismo apropiarse de un género caracterizado habitualmente por su misoginia, para darle un nuevo valor?

Estudios como el de Araüna, Tortajada y Figueras-Maz ponen acento en cómo algunas artistas –como Brisa Fenoy, Ms Nina y Tremenda Jauría– tienen la capacidad de asumir un estilo musical tradicionalmente machista como el reggaetón, resignificándolo para convertirlo en una herramienta feminista. Apropiaciones como estas se dan tanto desde el interior de la misma industria discográfica, con figuras internacionales como Ivy Queen –quién para Goldmann (2017), despliega atributos usualmente asociados a la masculinidad y la feminidad, desafiando las normas dominantes que se estilan en reggaetón, así como las raíces falocéntricas del género, atravesando sus límites convencionales (Goldmann, 2017, p. 441)¹³–, o las que corren por un carril más alternativo, como la “Tusa feminista” del colectivo Enre-

¹³ En su caso queda especialmente en evidencia lo cruciales que son las configuraciones del género para esta cultura musical y también, la complejidad que supone su lectura crítica, ya que, para esta autora, tanto denunciar a Ivy Queen como un mero reflejo de la política sexual normativa como pensarla como un ejemplo de subversión feminista reducirían la comprensión de este complejo fenómeno musical (Goldmann, 2017, p. 444).

dadas, originario de Nicaragua¹⁴. En Chile, halla sus exponentes al ritmo de las protestas que desde comienzos del 2000 han puesto las demandas de estudiantes, trabajadores y mujeres materialmente en la calle¹⁵, y, simbólicamente, en la creación y las conversaciones cotidianas de diversos actores. Un antecedente importante del estallido del 2019 en Chile fue, de hecho, el movimiento feminista de mayo de 2018, en que muchas “tomas” de centros universitarios se hicieron al ritmo del reggaetón¹⁶. Va configurándose, de este modo, una interesante escena de apropiación feminista y reggaetonera local. Estas formas de apropiación y desapropiación cultural desmantelan un *status quo* político, cultural y social. Ambas tácticas remueven, desacralizan y, por lo tanto, derrumban cánones y tradiciones musicales, así como estereotipos sexo-genéricos, tanto dentro como fuera de esta industria cultural globalizada. Este derrumbe representaría una incomodidad tanto para los auditores y consumidores de este género musical incorporado a las nuevas generaciones feministas, como para las comunidades feministas más conservadoras. Esta doble incomodidad aparece cuando se ponen en suspenso los orígenes, límites, discursos y sentidos de las líricas y sus contenidos, bajo indumentarias, luces y/o plataformas que reproducen –en su parafraseo– el mismo sistema que acusan.

En un examen detallado de las estrategias retóricas de apropiación, desde matrices feministas, Helene Shugart (1997) define este fenómeno como

un proceso por el cual historias, canciones, mitos, rituales, leyendas, fábulas e íconos tradicionales y/o culturalmente populares que propugnan una ideología de género tradicional, opresiva, se referencian nítidamente, de manera tal que los mensajes que aparecen en el nuevo texto desafían las concepciones tradicionales de género (p. 211).¹⁷

¹⁴ Aprovechando la popularidad que en ese momento tenía la canción *Tusa*, de la cantautora colombiana Karol G, esta colectiva feminista decide hacer su propia versión. Modificando sutilezas en la letra de la canción original, la colectiva buscó evidenciar micro-machismos presentes en la canción, los cuales perpetuaban la culpabilización de las mujeres en casos de acoso sexual bajo el lema “*no soy yo, es tu violencia*”. Video y canción original disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ckkwt0-foA&ab_channel=EnRedadasNicaragua

¹⁵ Ver “Vamo acicala” (2021) <https://www.youtube.com/watch?v=trkX44MFXQA> y “La tusa feminista” (2020) <https://www.instagram.com/tv/B9SvzXXpiQu/>, covers feministas realizados por la coordinadora 8M para llamar a la huelga del 8 de marzo en Chile.

¹⁶ Las tomas feministas que dieron cauce y fuerza a la Revuelta del 18-O se realizaron al ritmo del reggaetón. Uno de los talleres teórico-prácticos que se realizaron en diversos planteles educacionales fue convocado a realizarse en el Primer Encuentro Plurinacional de Mujeres coordinado por la Coordinadora 8M en busca de la primera Huelga General y Feminista del año 2018. Una síntesis de esta actividad puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=5I1yOh8rM1w>

¹⁷ “A process by which traditional and/or culturally popular stories, songs, myths, rituals, legends, fables, and icons that advance a traditional, oppressive ideology of gender are referenced clearly in such a way that the messages apparent in the new text challenge those traditional conceptions of gender” (trad. propia).

La apropiación opera como una práctica contrahegemónica, asociada en primera instancia a los grupos oprimidos, si bien los grupos dominantes también pueden practicarla, explica Shugart, para reforzar sus sistemas de opresión. Añade que hay distintos argumentos en pro y en contra de la apropiación como estrategia, ya que en muchos casos entraña, en su envío a la cultura, la imagen o palabra del opresor, una aceptación o mantenimiento de las estructuras que permiten la opresión. En este sentido, evalúa dos mecanismos de distinto alcance para llevarla adelante: la apropiación “de espejo”, en que se mantienen ciertos esquemas de funcionamiento del poder, solo que se invierten los términos de una oposición binaria, y la apropiación de “refracción”, donde la cita produce un desvío y reinventa el texto citado, operación que a Shugart le parece más fructífera¹⁸. Por otra parte, habría que añadir otro mecanismo, la desapropiación, una práctica que despoja de la “propiedad” simbólica, buscando asimismo desestabilizar y desterritorializar¹⁹ discursos, prácticas, subjetividades. Apropiación y desapropiación constituyen ejercicios ficcionales, donde lo reapropiado es otro respecto de lo apropiado, y lo desapropiado es (tras)tocado de su eje simbólico. Desde esta perspectiva es posible acercarse a distintas escenas concatenadas con la incomodidad, el activismo feminista y la aparente intromisión reggaetonera en la academia (o viceversa).

3. LA FÁBULA DE *EMA*

Entre las apropiaciones que buscan instalar un dudoso “empoderamiento” femenino, sin lograr abandonar las lógicas patriarcales, se encuentra la película *Ema*, dirigida por Pablo Larraín²⁰. La producción es de Fábula Films, empresa creada por los hermanos Pablo y Juan de Dios Larraín en 2004,

¹⁸ Al primer mecanismo obedecen muchas narrativas actuales en que se muestra empoderamiento de las mujeres, bajo las mismas lógicas de poder de la cisheteronorma. En Hollywood, por ejemplo, películas como *Las cazafantasmas* (2016) y otras en que solo se invierten los términos de una misma ecuación de género. Por el contrario, Shugart destaca operaciones como la que realiza Margaret Atwood en sus poemas sobre Orfeo y Eurídice, donde da voz a esta última, habitualmente silenciosa y complaciente a los deseos de Orfeo en la profusa mitología, literatura e iconografía de estos personajes.

¹⁹ El concepto “desterritorialización” es tomado de *Mil mesetas*, donde Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988) lo describen como una función de desenraizamiento de las normas y relaciones de poder que codifican no solo el espacio físico sino también las subjetividades. Estos autores vinculan también este concepto a los de “agenciamiento” y “reterritorialización”.

²⁰ Pablo Larraín ha dirigido también *Fuga*, *Post Mortem*, *No*, *El Club*. El guion es de dos reconocidos dramaturgos, Guillermo Calderón (*Neva*, *Clase*, *Diciembre*, *Villa + Discurso*, entre otras obras teatrales) y Alejandro “Alexis” Moreno (*La mujer gallina* y *La amante fascista* son dos de sus guiones teatrales).

que con los años ha ido perfilando un discurso aparentemente progresista que suele cuajar, no obstante, en estéticas narrativas hegemónicas, como se puede ver en la historia de la bailarina Ema. Ella ha adoptado a un niño inmigrante, pero ha perdido la tutela por un accidente. El hecho provoca también el quiebre con su pareja, el coreógrafo Gastón, varios años mayor que ella. Se trata de afectos que la protagonista busca recuperar a lo largo de un filme que se desarrolla a ritmo de reggaetón y sucesivas escenas de baile, coreografiadas por José Vidal en los cerros de Valparaíso, donde transcurre la acción. Imágenes incendiarias: Ema es además pirómana, en una muy poco convincente alusión al clima de protesta social vivido en Chile durante los últimos años.

En su reflexión sobre la maternidad, la película continúa perpetuando discursos donde lo femenino está necesariamente asociado a este rol. Su heroína emprende un suerte de viaje para recuperarlo, partiendo del supuesto de que ella misma es una niña que debió ser protegida por su pareja, pero sin llegar nunca a reflexionar, efectivamente, sobre lo que significa esa maternidad y el hecho de “devolver” a un niño al SENAME²¹. Ema es “ángel” y “demonio”, porque la madre abnegada que busca reencontrarse con el hijo es también una narcisista y depredadora sexual que seducirá a todas las personas que rodean al niño con tal de recuperarlo, con lo que la disidencia sexual de la protagonista se construye, como observa Valentina Lillo, en pos de su instrumentalización. Es el estereotipo de la “mala madre” sexodisidente (Lillo, 2021, p. 77), que enseña al niño su piromanía y que además tiene con él mismo conductas sexualizadas (“era mi hijo, mi hijo me puede chupar el cuerpo entero”). Finalmente, consigue recuperar al niño embarazándose del padre adoptivo –“Yo quería ser tu mamá, pero como no me dejaron...”–, liderando un proyecto familiar poliamoroso que sin embargo repite algunos estereotipos familistas.

Ema se define a sí misma como el mal; su vocación como profesora de baile es enseñar “la libertad”, pero el personaje supuestamente empoderado sigue respondiendo a atributos normativos, específicamente de un cine hétero y hegemónico, incluso en las escenas sexuales, que pretenden apropiarse de la fluidez de las orientaciones sexuales. Son las mujeres las que realizan desnudos frontales y totales y la figura de Ema se construye como

²¹ Desde 2016 el Servicio Nacional de Menores (SENAME) ha sido investigado por las extrañas circunstancias en que han muerto niños, niñas y adolescentes a su cargo. Según un informe del Ministerio de Justicia, 185 menores murieron entre 2005 y mayo de 2016. Sin embargo, un reporte de Unicef reveló que el número de fallecimientos durante 2010 era cinco veces el reportado por el informe.

un *sex symbol* que puede seducir a quien desee sin ningún problema. Se estereotipa el “empoderamiento” femenino y también la calle –donde transcurre la mayor parte de la película–, en tanto espacio de los oprimidos. Valparaíso es en esta película apenas la tarjeta postal disponible, el *souvenir* para sus turistas (que son despreciados por los personajes de la película). Si bien Ema y su grupo de amigas bailarinas se definen como “maracas²² que salen a la calle a bailar” y la película insiste en este espacio como lugar de resistencia (“váyanse a la calle a bailar reggaetón”), las coreografías se desarrollan en escenarios estetizados, limpios, sanitizados y “posmodernos”, desconectados de una representación real de la bohemia marginal porteña (Lillo, 2021, p. 94).

Las coreografías también son estilizadas; carecen de los pasos básicos y barriobajeros. No hay perreo ni *twerk*, tampoco cuerpos trenzados en el abrasamiento inmoral de un cuerpo pegado contra otro cuerpo. Lo que la película construye es una danza contemporánea con *beats* urbanos de fondo, en la clara línea autoral del coreógrafo Vidal, gesto que no se puede considerar como una reinterpretación del género y/o cultura urbana, sino más bien como una articulación sonora y corporal que hace de él una caricatura. Estamos ante un simulacro de danza de calle, enmarcable en una moral industrial de cierto cine que no termina de decir las palabras, los nombres, ni los movimientos que forman parte de la estética reggaetonera, que funciona apenas como parte del entramado publicitario con el que se vendió la película en territorios más allá de Latinoamérica, ofreciendo un recorrido superficial y esteticista que invalida o neutraliza la potencialidad política del gesto y el baile. La sexualidad de Ema y sus acompañantes emerge de una escópica convencional, que privilegia la normalización²³ de cuerpos esbeltos y blancos en un espacio estereotipado por el turismo, que convierte la barricada en una manifestación individual y compulsiva. Se percibe el punto de vista privilegiado, distante y paternalista, que busca apropiarse del discurso feminista y la impronta política del baile para construir una película “con final feliz”, pretendidamente subversiva y transgresora (la “familia” solo se amplía).

²² Chilenismo que refiere a la prostitución callejera.

²³ En el marco de este trabajo se entiende la normalización como distintos sistemas de diferenciación (género, raza, etnia, sexualidad, edad, habilidad, entre otras) que no solamente dan por obvia o natural una diferencia humana, sino que implican desigualdad, violencia y la invisibilización de posiciones de privilegio.

4. “EL REGGAETÓN ES SER LATINO Y FLAITE. Y NOSOTRAS SOMOS LATINAS Y FLAITES”: TORTA GOLOSA

Abordaremos ahora una escena de apropiación muy diferente. Desde los jóvenes dosmiles el perreo feminista avanzó primeramente por Latinoamérica y luego, vía internet, al primer mundo, sembrando semillas que pronto verían en el ritmo y su estética una fuente fructífera de inspiración y producción. Hallamos ejemplos hispanoamericanos como Torta Golosa, Chocolate Remix, Anitta, Cazzu, Melymel, Ms Nina, Jedet, La Pili, Beatriz Luengo, nombres que encontramos en las listas de reproducción de las fiestas locales. Cantantes que retoman la senda inaugurada por Lisa M, Ivy Queen, La Factoría, Karol G, Natti Natasha, Becky G, Bad Gyal y/o Tomasa del Real, estrellas de talla global que coquetean tímidamente con (o de plano, deniegan) luchas feministas, pero encarnan a la “mujer latina” que se hace espacio en el género musical de moda, históricamente dominado por los hombres.

Un caso particular son las chilenas Torta Golosa. Andy y Osa son “las camionas”²⁴ –nombre con el que se conoce a las lesbianas de aspecto masculino– que llevan cinco años en este proyecto musical autoproducido, sin videos profesionales, ni sellos discográficos a cuestas. Siendo parte de la cultura *underground* del Cono Sur, sus canciones suenan en marchas feministas, tomas universitarias y discotecas lésbicas. Con casi una veintena de singles lanzados por su canal de YouTube, utilizan las bases gratuitas que los productores sueltan en la red, para concientizar sobre la violencia hacia la mujer, el lesbo-odio, el femicidio, la criminalización del aborto y de la pobreza. Juntas han viajado por diferentes países de Latinoamérica perreando lesbofeminismo sin transnacional ni financiamiento industrial; desajustando, así, tanto los ritmos como la fórmula de la colectivización y popularidad. Se apropian del ritmo y el rapeo para hablar de lo que no se quiere ver y, al mismo tiempo, desterritorializan el tono y la estética aspiracional del *blinblíneo*: “igual el reggaetón tiene una historia de resistencia: los locos armaron sus propias disqueras porque todo estaba relacionado a la delincuencia y pobreza. Como ser flaites. El reggaetón es ser latino y flaites. Y nosotras somos latinas y flaites” (Osa, en entrevista de Fernández, 2016, párr. 10), posición en que tanto feminismo como reggaetón adquieren un carácter local y por lo mismo, refractario. Andy y Osa consignan y demar-

²⁴ Título de una de sus canciones, disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=UBLnxxZhLOI>.

can quién habla, cuáles son los cuerpos que están en juego, los cuerpos que “se ponen pal problema” (Karol G y Mariah Angeliq, El Makinon, 2021) en una geopolítica de la música y el baile. El dúo, en ese sentido, ejerce un reconocimiento y agenciamiento político de su posición en la escena cultural, como asimismo, una identificación con otros músicos del género y su forma de (re)producción cultural desde el existir como flaute. Torta Golosa no solo canta, escribe, entre otros textos un ensayo/manifiesto que rescata los orígenes raciales de la cultura reggaetonera, interviniendo desde el feminismo interseccional y amparándose en videoclips de Farruko, como en hits de Daddy Yankee y Tego Calderón: “Es importante identificar plenamente al enemigo, al opresor, al sistema para poder realizar una resistencia clara, coherente y que tenga efectos a corto plazo. Reconozcamos que nos enfrentamos a un sistema que nos discrimina, que es muy extenso, complejo, que tiene aliados en la academia, en el activismo y en nosotras mismas” (Torta Golosa, 2020, párr. 4). Reconociendo en el reggaetón una herramienta de creación y divulgación²⁵, centran en sus líricas las bases de su resistencia camiona: el capitalismo heteropatriarcal y el conocimiento institucionalizado, pero también la estigmatización de los cuerpos que no calzan, su cosificación y violencia tanto física como simbólica. Ambas, como lesbianas y profesionales, activistas visibles, han sido víctimas de violencia callejera, y han encontrado en el *flow* un camino de lucha y resistencia:

Andy relata que en el año 2016 cuando participaba en una concentración en apoyo a la activista travesti Nikki Raveau, quien había sufrido un ataque transfóbico, fue agredida por Carabineros al momento de ser detenida. “En esa oportunidad perdí la consciencia por los golpes y quedé hasta el día de hoy con secuelas en una de mis rodillas”. (Amnistía Internacional, 2020, párr. 7)

Añade Osa: “En 2008 en Pichilemu, mientras estábamos carreteando, un grupo de más de cinco hombres me golpeó luego de gritarme, entre otras cosas, lesbiana culiá” (Amnistía Internacional, 2020, párr. 8). Estos ataques físicos también se pueden vislumbrar en sus redes sociales, evidenciando la vulnerabilidad de los sujetos marginalizados, en este doble cruce

²⁵ “El reggaetón es la herramienta cultural que elegimos para canalizar nuestra rabia, para bailar entre mujeres, para posicionar los temas que nos interesan en la noche, en la pista de baile y haciendo el aseo. Porque no existe ‘la’ cultura feminista o ‘el’ manual de la buena feminista. Somos lesbianas feministas reggaetoneras del Cono Sur y esta es nuestra revolución cultural, ésta es nuestra forma de instalar los temas y, por supuesto, habrá otras que utilizarán las herramientas culturales que tendrán más a mano para difundir lo que para ellas es urgente” (Torta Golosa, párr. 11).

y prejuicio de ser reggaetonera y lesbiana, reggaetonera y feminista. Como reggaetoneras poseen un conocimiento musical de goce prohibido, y son moralmente despreciables por ser lesbianas visibles. Torta Golosa incomoda a través de su apropiación del género musical en cuestión. Portadoras de un cuerpo que se muestra y defiende ante la no disponibilidad para el consumo ni para el patriarcado, son, por lo tanto, automáticamente indeseables, discriminadas, marginalizadas. Como feministas, son separatistas, veganas y abortistas, radicalizan su postura hasta el límite de la parodia, como podemos escuchar en su canción “Patriarcado”: “Un macho desaparece cada vez que te chupo / y si hacemos tijeras /se mueren en grupo”²⁶. Ellas se re-apropian de un género musical higienizado por el heteropatriarcado, o como señala Andy: “El capitalismo es capaz de apropiarse de todos los discursos y comercializarlos” (Fernández, 2016, párr. 13). De lo que se trata aquí (como se verá también más adelante a propósito de los vínculos entre academia y reggaetón), es del extractivismo, en este caso del que ejerce el capitalismo cuando le exprime a las minorías –al *underground*– su fuerza política y estética, mediante el blanqueamiento lírico y las mezclas pop, especula y lucra con su ahora *dembow global*, pero en su performance, por el contrario, se devuelve a los espacios marginales la fuerza poética y política de los primeros *ragga* de la clandestinidad, tornando al sonido de una domesticidad y precariedad primigenia, en un contexto de hiperconexión y publicidad. De ahí la importancia del *home-made* y el trabajo creativo subterráneo.

5. REGGAETÓN Y ACADEMIA

El registro de estas apropiaciones que buscan territorializar y desterritorializar la cultura reggaetonera, pero también el feminismo, nos permite volver a interrogarnos por el acontecimiento que nuestro equipo de investigación ha sido el inicio de una cadena de preguntas sobre una serie de eventos ensamblados que involucran no solo a la cultura musical urbana, o a las políticas feministas, sino también al lugar de la academia. Esto, tanto por la intensidad afectiva de la incomodidad productiva gatillada en nosotras, investigadoras, a raíz de la intervención de la “experta en reggaetón” en la pantalla televisiva, como por el devenir de este mismo trabajo, buscando modelar una labor colaborativa, no-extractivista y en la que se pudieran

²⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WkPjToUAtAE&t=64s>.

cruzar aproximaciones diversas a la normalización del género, en algunos casos más militantes y en otros, procedentes sobre todo de la reflexión académica.

Se puede hablar de una academia en Chile y el mundo que, remecida por una nueva conciencia medioambiental y poshumanista, busca pensar los problemas incorporando miradas locales, que superen las convenciones modernas y eurocéntricas del saber articulado por la oposición entre sujeto y objeto y nociones de verdad científica, para perfilar pensamientos descolonizados y comprometidos con las luchas de su tiempo; la idea es estrechar vínculos con comunidades que se ven quebrantadas ante la balcanización social ejercida por la bio y la necropolítica capitalista. Se busca remover el modelo científico del “testigo modesto” (Haraway), originado en los inicios de la modernidad, que construía una pretendida neutralidad y universalidad del sujeto de conocimiento. Con ese fin, las epistemologías feministas y decoloniales, instaladas en el ámbito de los estudios culturales, buscan construir modelos epistemológicos alternativos que reanuden los vínculos interrumpidos entre subjetividad y mundo, proponiendo lecturas “situadas”, corporeizadas, culturalmente “contaminadas”, tentaculares, relacionales e interconectadas, no “representacionales”; que expresen la complejidad de lo viviente. Estas epistemologías obran desde el ámbito “académico”, tanteando formas de producir y compartir nuevos conocimientos. ¿Quién habla y desde dónde habla? ¿Para quién habla? ¿Qué materialidades producimos, cómo las afectamos y cómo nos afectan?

En el caso del reggaetón es evidente que sus letras y puesta en escena visual invitan a una semiología, pero es preciso también preguntarse sobre el movimiento corporal del reggaetón: el perreo no solo como una imagen mediática, como un paso del baile que ocurre en un espacio corporal, contextual y con determinada duración, sino, además, un ensamblaje material-discursivo que, a su vez, produce cuerpos y objetos específicos vinculados entre sí. Como deja ver el acontecimiento que da origen a esta investigación, una construcción discursiva clasista y elitista se erige en las redes sociales y medios de comunicación para fijar un concepto del reggaetón como expresión menor de la cultura (lo que impediría su estudio) y la convención de algunos medios que aún persisten en perfilarlo como una cultura musical que “degrada” a la mujer frente al poderío masculino (lo que impediría concebirlo como “feminista”, como si las mujeres no fueran sujetos agentes de su corporalidad y disfrute). Sin embargo, nuestro recorrido ha mostrado que los productos culturales no están determinados *a priori*, sino que, más bien, estos aparecen de formas diversas y complejas en la relación particu-

lar de ciertos discursos con ciertas materialidades. Así, los cuerpos fuera de la norma son capaces de llevar a cabo apropiaciones específicas al ritmo de su época, resultando en la producción de objetos material-discursivos múltiples: ya sea movimientos corporales sensuales capaces de comportar placer a quienes los realizan (más allá del canon permitido a las mujeres tanto desde la heteronorma como desde un feminismo más conservador) o canciones y video-clips accesibles a través de las tecnologías digitales que desafían la estructura patriarcal y capitalista o bien, himnos feministas al ritmo de los cuales las mujeres se apropian de las calles exigiendo sus derechos y rompiendo la división público/privado. El reggaetón como práctica de apropiación política feminista parece ser una buena oportunidad para una descolonización de la academia feminista en Chile, en tanto evidencia incomodidades y tensiones que abren espacios para una discusión colectiva sobre la identidad política del movimiento, incomodidades y tensiones de las que no ha estado exento el trabajo de nuestro equipo. Primero, porque como se vio con el caso de Andrea Ocampo, gatilla cuestionamientos respecto a la hegemonía/hegemonización de los cuerpos y sus placeres; segundo, porque como nos revela la discusión de *Emma*, hay aproximaciones al reggaetón como una escenografía musical simulada, higiénica y descontextualizada, posible de operar como *marketing* de exportación, exotizando sus propios elementos narrativos; tercero, porque abre espacios a la creatividad y al artivismo (arte + activismo) como práctica política, en las cuales la cuestión de la clase y el territorio atraviesa su constitución, como bien afirmaban Osa y Andy: el reggaetón puede ser, en sus devenires, flaute y latino. Cuarto, porque como se ha observado en todos estos casos, provoca discusiones sobre las representaciones y el privilegio, el lugar de enunciación y la constitución del cuerpo como espacio político, en las cuales las mujeres y disidencias sexuales, fuera del acotado mundo de la academia, participan crítica y propositivamente.

En este sentido, la intersección entre reggaetón y feminismo permite la construcción colectiva de sentipensares teóricos propios, que no se limiten solo a la preocupación por un cuerpo sexuado y generizado, “sin poder articularla a una pregunta por la manera en que las políticas de racialización y empobrecimiento estarían también definiendo los cuerpos que importan en una región como Latinoamérica” (Espinoza, 2014, p. 315). Es decir, que no margine ciertos saberes por “flautes”, pero que tampoco lleve a cabo una apropiación academicista en términos coloniales –como sucede en *Emma*— en que un baile y un ritmo dejan de ser tales, abandonando su dimensión afectiva y su corporalidad y, en ese sentido, su potencial contrahegemónico,

para convertirse en una imitación más del mandato normativo y homogeneizante del feminismo que observa con horror la lucha y la resistencia femenina por medio de movimientos sensuales y con poca ropa. El reggaetón feminista permite, en este sentido, la aparición y legitimación en el imaginario colectivo de cuerpos otros, de movimientos racializados y, por lo tanto, marginados de espacios de construcción colectiva y placentera de resistencias al patriarcado heterocapitalista, en códigos y objetos que van más allá de la producción escrita de la también estereotipada “torre de marfil” de las y los investigadores. Sumemos a esto la posibilidad geo-espacial que nos abre el reggaetón, poniendo en cuestión *lo identitario* en Latinoamérica, al extender sus bordes más allá del Cono Sur, para mezclarse con las estéticas y la historiografía afrocaribeña. La experiencia vivida por Andrea Ocampo nos muestra que “la academia”, al igual que el reggaetón, no tiene un significado universal, y que puede abrir oportunidades de construcción de mundos, que esperamos puedan ser éticamente situados y políticamente afirmativos. No se trata aquí de una toma de posición normativa, sino más bien de proponer prácticas que nos movilicen para intentar hacer “algo mejor”, como alienta el trabajo de Donna Haraway. En este caso, la invitación es a hacer del reggaetón una posibilidad de recordar y narrar historias de sobrevivencia ante un poder absoluto, hoy actualizado en las hipertecnologías de los dispositivos de control moral, policial y sexual de los dosmiles.

REFERENCIAS

- Amnistía Internacional. (2020, 26 de abril). Torta Golosa: activismo lesbofeminista. *Amnistía Internacional*. <https://amnistia.cl/noticia/torta-golosa-activistas-lesbofeministas/>.
- Araña, N., Tortajada, I. & Figueras-Maz, M. (2020). Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through ‘Perreo’. *Young*, 28(1), 32–49.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Braidotti, R. (2013). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos.
- Energici, A. y Acosta, E. (2020). El estudio de la obesidad y la gordura desde la sociología y la psicología social. *Athenea Digital*, 20(2), 1-7.
- Espinoza, Y. (2014). Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos. En Y. Espinoza, D. Gómez y K. Ochoa. *Tejiendo de otro modo. Feminismos, epistemologías y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 309-324). Universidad del Cauca.

- Fernández, B. (2016, 21 de agosto). Torta golosa: Subiéndole el azúcar a tu rabia. *Ponte ready*. <https://tallerponteready.tumblr.com/post/149286295685/torta-golosa-subi%C3%A9ndole-el-az%C3%BAcar-a-tu-rabia>
- Gallucci, M. J. (2008). Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton. *Opción*, 24(55), 84 – 100.
- Goldmann, D. E. (2017). Walk like a woman, talk like a man: Ivy Queen's troubling of gender. *Lat Stud*, 15, 439–457.
- Haraway, D. (2004). Modest_witness@second_millennium. *The Haraway Reader* (pp. 223-250). Routledge.
- Lillo, V. (2021). Representación de la disidencia sexual femenina en el cine chileno post dictadura. Propuesta de construcción de identidad marginal, a partir del estereotipo [tesis de Magíster en Estudios de Cine, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile].
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- MacLure, M. (2013). Researching without representation? Language and materiality in post-qualitative methodology. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26(6), 658–667.
- Magnet, C. (2018, 29 de abril). Andrea Ocampo: “El perreo te conecta con una sexualidad que históricamente han enseñado que está mal”. Radio Juan Gómez Millas. <https://radiojgm.uchile.cl/andrea-ocampo-el-perreo-te-conecta-con-una-sexualidad-que-historicamente-te-han-ensenado-que-esta-mal/>
- Moreno, L. (2018). *Gorda vanidosa: Sobre la gordura en la era del espectáculo*. Ariel.
- Ocampo, A. (2020, 1 de abril). Ahora yo picheo. La canallada de Bad Bunny en “Yo perreo sola”. *Vice*. https://www.vice.com/es_latam/article/z3b7ja/ahora-yo-picheo
- Ocampo, A. (2009). *Ciertos ruidos. Nuevas tribus urbanas chilenas*. Planeta.
- Ocampo, A. (s/f). La experta. <https://cargocollective.com/andreaocampo/La-Experta>
- Palma, T. (2018, 16 de agosto). Andrea Ocampo y el ciberbullying: “Lo que me pasa a mí es mucho más común de lo que pensamos”. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/tendencias/noticia/andrea-ocampo-chile-creen-las-gordas-no-somos-deseadas-tenemos-conformarnos-los-peores-hombres/101753/>
- Petkova, S. (2020, 1 de mayo). Everything Is Political: Pablo Larraín Discusses *Ema*. <https://mubi.com/notebook/posts/everything-is-political-pablo-larrain-discusses-ema>
- Ramos, I. (2015). A Ella Le Gusta Agresivo: An Analysis of the Negative Representation of Women in Reggaeton Songs. *SocialEyes. The Undergraduate Sociological Journal of Boston College*, 6, 67-75.
- Rivera, Mell. (2016). Pal Mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventas pa' acá. En V. Nadal-Ramos, & D. Smith Silva (eds.). *Perspectives*

- on reggaeton* (pp. 18-25). College of General Studies University of Puerto Rico, Río Piedras Campus.
- Rivera, R. (2008). Reggaeton, gender, blogging and pedagogy. *Latino Studies*, 6, 327–338.
- Rodríguez Rivera, Á. (2016). Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón. En V. Nadal-Ramos & D. Smith Silva (eds.). *Perspectives on reggaeton* (pp. 26-38). College of General Studies University of Puerto Rico, Río Piedras Campus.
- Sanín, C. (2019, 1 de octubre). Un elogio del reguetón. *Semana*. <https://www.semana.com/impresaportada/articulo/un-elogio-del-regueton-por-carolina-sanin/78244/>
- Shugart, H. A. (1997). Counterhegemonic Acts: Appropriation as a Feminist Rhetorical Strategy. *Quarterly Journal of Speech*, 83, 210-229.
- Torta Golosa. (2020, 20 de abril). Bailo reggaetón pero no soy chica fácil: Reggaetón feminista disputando la pista de baile y la cultura. *La raza cómica*. <https://razacomica.cl/sitio/2020/04/30/bailo-reggaeton-pero-no-soy-chica-facil-reggaeton-feminista-disputando-la-pista-de-baile-y-la-cultura/>
- TVN. (2016). La evolución del reggaetón en Chile. Reportaje de 24 Horas. 9 jun. Web. <https://www.youtube.com/watch?v=DLXdNE0lbtI>